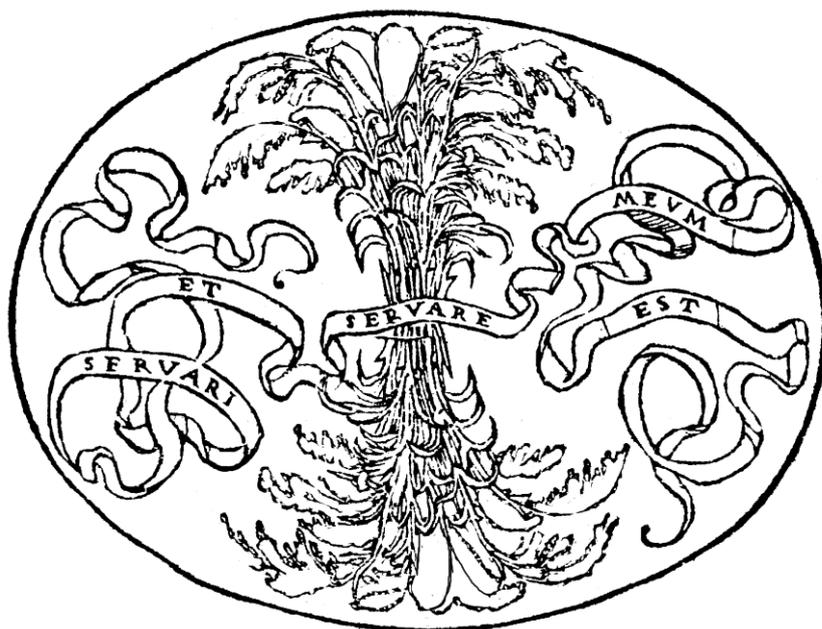


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 27/2021



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

ROMINA ORIGLIA	p. 1
Nuove aggiunte sulla carrozza romana dalla corrispondenza con il ministro francese Hugues de Lionne (1661-1671)	
ANDREA LANZAFAME	p. 19
«Il fantastico attraverso una presenza “critica”». Jannis Kounellis, <i>Boogie-Woogie</i> , 1971	
ALESSANDRA ACOCELLA	p. 68
«Progetti di archivio»: premesse e genesi del CID/Arti Visive di Prato tra gli anni Settanta e Ottanta	
 ARTE & LINGUA	
ANTONIO VINCIGUERRA	p. 93
Osservazioni linguistiche intorno alle <i>Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri</i> (1692) di Carlo Celano	
LUCIANA SALIBRA	p. 118
Una guida dello zio Enrico Mauceri: <i>Siracusa</i> 1908	

NUOVE AGGIUNTE SULLA CARROZZA ROMANA DALLA CORRISPONDENZA CON IL MINISTRO FRANCESE HUGUES DE LIONNE (1661-1671)

Le missive settimanali che arrivavano da Roma per il ministro degli affari esteri francese Hugues de Lionne, oggi conservate presso gli Archives du Ministère des Affaires Étrangères a Parigi¹, coprono quasi senza interruzioni l'intero mandato del politico, iniziato nel 1661 dopo la morte del cardinale Giulio Mazzarino e conclusosi nel 1671². La lettura della corrispondenza inviata dai numerosi informatori residenti nella Città Eterna al servizio del ministro si rivela di particolare interesse per uno studio poliedrico sul vivace panorama artistico dell'Urbe.

In questo contributo si sono voluti mettere insieme nuovi spunti sulle carrozze romane, spaziando dai doni diplomatici dei cocchi da parata alle osservazioni in presa diretta sugli stravaganti veicoli commissionati dalla nobiltà, fino ai testamenti di illustri nobildonne che lasciavano agli eredi le pregevoli carrozze di famiglia. È questa un'occasione per orientare la riflessione sulle differenti esperienze che attraversavano la produzione, il consumo e il significato simbolico di queste macchine itineranti, non solo per la storia dell'arte, ma anche per la storia sociale e materiale.

A partire dalla seconda metà del XVII secolo le carrozze si trasformano da semplici mezzi di trasporto, composti da un abitacolo aperto dalla sagoma semplificata, in veicoli dalla foggia chiusa impreziositi da magnifiche sculture, intagli e velluti. Questa tipologia, messa a punto dall'ingegno dei più valenti pittori, scultori, architetti e scenografi del tempo, si evolverà progressivamente nella Roma barocca, rimanendo in uso fino ai primi decenni del Settecento (Fig. 1)³. Gli studiosi che si sono occupati di arte carradoria individuano nell'ingresso a Roma della regina Cristina di Svezia, il 23 dicembre 1655, l'inizio di una moderna evoluzione della festa che avrebbe gettato le basi per l'allestimento di un nuovo spettacolo dell'effimero, in cui le carrozze entrano in scena con un ruolo da protagoniste. Per la prestigiosa cerimonia l'appena proclamato pontefice Fabio Chigi affidò a Gian Lorenzo Bernini l'incarico di

Lo studio che qui si presenta raccoglie una parte dell'intervento *Le «cadeau de son plus beau et magnifique carrosse»: un cas d'étude dans la Rome baroque* da me proposto il 25 ottobre 2019 presso l'INHA a Parigi, in occasione della giornata di studi *Le langage des présents. Choix, circulation et signification des présents d'apparat à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*, organizzata da Maelig Chauvin e Johannes Schwabe della Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il lavoro nasce a seguito della mia tesi di Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Firenze, avviata nell'autunno del 2018 sul carteggio diplomatico *Correspondance politique, Rome* (conservato agli Archives du Ministère des Affaires Étrangères nella sede de La Courneuve a Parigi), su suggerimento del professor Cristiano Giometti. L'intero carteggio sarà oggetto di prossima pubblicazione.

I miei ringraziamenti vanno al professor Giometti per il suo prezioso consiglio: tutta la ricerca si è sostanziata del suo supporto, sempre generoso e competente. Al professor Roberto Valeriani per la disponibilità con cui ha discusso con me su questi temi e alla dottoressa Sara Martinetti per il suo costante e sempre stimolante confronto.

¹ La serie corposa di dispacci a cadenza settimanale in italiano è consultabile in microfilm presso gli Archives du Ministère des Affaires Étrangères di Parigi (d'ora in poi AAE), *Correspondance politique, Rome*, voll. 141-216.

² Sulla figura dello statista Hugues de Lionne e sul suo epistolario si vedano CHEVALIER 1877; VALFREY 1877 e 1881; [ADEMOLLO] 1878.

³ Per un profilo storico delle carrozze si vedano BELLONI 1901; WACKERNAGEL 1966; CARNELLI 1992; *LE CARROZZE* 1998; MEINER 2008. Invece per una bibliografia generale sulle carrozze romane del XVII secolo EHRlich 1975, nello specifico il capitolo sulle carrozze di Johann Paul Schor, pp. 189-211; FUSCONI 1984; FUSCONI 1986, in particolare le parti su *Leinardi e la carrozza a Roma nel Sei-Settecento* alle pp. 18-26 e le schede di catalogo sui disegni di carrozze alle pp. 44-46; FAGIOLO DELL'ARCO 1997, p. 83; WACKERNAGEL 2008; SANGUINETI 2014; FUSCONI 2016a e 2016b. Per utili indicazioni sulla carrozza nel primo Settecento si rimanda a PAMPALONE 2003.

progettare una carrozza, una sedia e una lettiga da offrire in dono all'ospite tanto attesa⁴. Il giorno dopo i festeggiamenti la regina volle ammirare i regali insieme al cavaliere «inventore del disegno delle figure, che l'ornavano», il quale rivolgendosi alla cattolica disse la celebre frase «S'alcuna cosa vi è di cattivo, è mio», e lei rispose con parole lusinghiere «Dunque niente vi è del vostro»⁵.

Sul successivo utilizzo e comparsa di questa carrozza di «veluto di color celeste» non si hanno altre notizie e l'unico rimando documentario è registrato nell'inventario della regina redatto nel 1689, in cui viene citata «Una Cassa grande di Carrozza spogliata si dice esser la Carrozza, che doni S. P. Alessandro»⁶. Erano passati oltre trent'anni dall'esecuzione della vettura e l'uso del termine «spogliata» farebbe pensare a un manufatto ormai smontato delle sue parti compositive, altrimenti non si comprenderebbe l'incertezza del testatore nel riconoscere la provenienza Chigi, il cui motivo araldico rappresentato dai «doi alberi di cerqua inargentati messi in mano della figura dietro al carro della carrozza» doveva essere ben visibile. È facile immaginare che parte delle decorazioni fossero state reimpiegate in altri usi, come ipotizzò Giovanni Incisa della Rocchetta per le cornici in rame dorato della carrozza di «velluto nero» eseguite da Ercole Ferrata su progetto di Bernini per il cardinale Flavio Chigi tra il 1657 e il 1661, le quali furono forse disfatte nel 1680 per incorniciare i sei dipinti con vasi di fiori del pittore Nicolò Stanchi⁷.

L'iniziativa di Alessandro VII venne replicata dal successore Clemente IX che farà progettare in onore della cattolica per il suo quarto e ultimo arrivo a Roma, il 22 novembre 1668, un nuovo cocchio⁸. Un avviso del 24 novembre riporta che Cristina «fece verso la sera la sua entrata in questa Città per la Porta Flaminia nella nuova Carrozza a sei di S[ua] B[eatitudin]e»⁹ e a darci qualche testimonianza in più è una lettera non firmata del 26 novembre successivo, indirizzata a Parigi da uno dei corrispondenti di de Lionne, in cui si legge che il cardinale Decio Azzolino

sollecitò il già scritto Regalo, et in questa occasione non si vedeva girare altro che lui in Palazzo dalla Scala alla Guardarobba, e ciò non senza disgusto, e mortificat[i]on[e] di Monsig[no]re Rocci

⁴ Le puntuali descrizioni nella biografia della sovrana redatta da Galeazzo Gualdo Priorato, le incisioni di Giovan Battista De Rossi e la serie di *Giustificazioni* del tesoriere pontificio permettono di avere alcune informazioni su questi veicoli. I nomi degli artefici che presero parte alla loro realizzazione sono noti: il «soprintendente de detti lavori» fu Johann Paul Schor, i modelli in terracotta per le figure furono eseguiti da Ercole Ferrata, le parti in legno da Antonio Fornieri e Carlo Fabri, le strutture in ferro da Gaspar Tender, i pezzi in argento da Francesco Perone, quelli in ottone da Stefano Santi, i parati in seta da Orazio Spiriti e i ricami da Angelo Broncone. Per le fonti scritte sulla carrozza di Cristina di Svezia, oltre a BERNINI 1713, p. 103, e GUALDO PRIORATO 1656, pp. 242-243, si veda FAGIOLO DELL'ARCO 1997, pp. 376-379, in particolare p. 378, nota 3. Per la critica si vedano OZZOLA 1908 e BJURSTRÖM 1966; per i mandati di pagamento agli artisti conservati all'Archivio Segreto Vaticano si vedano MASSON 1966; GONZÁLEZ-PALACIOS 1970; FAGIOLO DELL'ARCO-CARANDINI 1977-1978, I, pp. 164-170; MONTANARI 1998, p. 355.

⁵ GUALDO PRIORATO 1656, pp. 234-235.

⁶ Questa notizia è riportata in MASSON 1966, pp. 251, 260, nota 54.

⁷ La «carrozza di velluto nero» fu realizzata su disegno di Johann Paul Schor, i modelli per i vasi, le cornici, le cantonate e le figure furono eseguiti da Ercole Ferrata, gli intagli in legno furono assegnati ad Antonio Chicari e i lavori di fusione dei frutti della rovere all'argentiere Francesco Perone. Su questa carrozza si rimanda a GOLZIO 1939, p. 37, INCISA DELLA ROCCHETTA 1951-1954(1956) e al contributo PETRUCCI 2017, p. 355. L'ipotesi avanzata nel 1956 da Incisa della Rocchetta sulla provenienza delle due cornici dalla carrozza Chigi (oggi in collezioni private) è stata messa in discussione da Pearl Ehrlich nel 1975 e anche da Alvar González Palacios nel 1999, suggerendo una più cauta riflessione, accreditata dalla verifica sulle misure non coincidenti delle telette e delle cornici. Cfr. INCISA DELLA ROCCHETTA 1951-1954(1956); EHRlich 1975, pp. 144-145; FUSCONI 1986, pp. 46-47; MONTAGU 1989, p. 190; A. González-Palacios, scheda n. 140b-c, in *GLAN LORENZO BERNINI* 1999, p. 393.

⁸ I pagamenti per la realizzazione della carrozza sono riportati nell'*Appendice* di ROBERTO 2004, p. 360.

⁹ L'avviso è trascritto in ROBERTO 2004, p. 311.

a cui *ratione officij*, come maggiordomo di Palazzo toccava l'incumbenza di far aggiustare, e disporre la missa del sudetto Regalo¹⁰.

L'offerta della carrozza e il celebre banchetto che si preparò al Quirinale il 9 dicembre è da intendere, anche in questa occorrenza, non solo nel suo valore materiale, ma come un ringraziamento da parte di papa Rospigliosi a Cristina per aver appoggiato la sua candidatura al pontificato, dando il via a un'intima amicizia culturale che purtroppo avrebbe avuto vita breve con la morte nel 1669 del pontefice.

La prassi di destinare questa tipologia di regalo a esponenti del mondo femminile si riscontra più volte nel carteggio analizzato: nel maggio del 1666, per esempio, troviamo Alessandro VII, affiancato dal cardinale Flavio Chigi, come committente di «una Carozza di velluto crimisino foderato di broccato, e guarnita tutta di grandi passamani d'oro e frangie simili, assai ricca, e nobile» per l'imminente matrimonio della giovanissima Margherita Maria Teresa d'Asburgo con Leopoldo I¹¹. Il viaggio dalla Spagna per raggiungere Vienna prevedeva tra le varie tappe una sosta a Milano, destinazione che il cardinal nipote avrebbe dovuto raggiungere in qualità di portavoce dell'ambasciata papale per offrire il prezioso dono; dopo varie scuse per non partire, tra cui la salute delicata dello zio, la missione venne cancellata, creando non poco disappunto nei confronti della Santa Sede da parte del partito spagnolo¹². Le penne degli informatori di Francia ricordano che le spese fatte per la legazione di Milano restarono nella guardaroba del cardinale¹³, e nel gennaio dell'anno successivo la carrozza ricompare come regalo a Maria Virginia Borghese, moglie del cugino Agostino Chigi¹⁴. Non sappiamo se il cambio di destinatario comportò particolari modifiche al veicolo, tuttavia il lusso necessario a soddisfare i desideri di un'imperatrice non doveva allontanarsi di molto da quello che si riservava in quegli anni a una principessa di una famiglia papale.

Più complessa doveva essere invece la trasformazione di una carrozza d'ambasciata per l'offerta a una giovane sposa, in quanto la tipologia del veicolo presupponeva una decorazione con un forte richiamo al partito politico da rappresentare¹⁵. È il caso del dono che l'ambasciatore francese Charles d'Albert d'Ailly, duca di Chaulnes¹⁶, fece di una delle tre carrozze di sua proprietà nell'agosto 1668 alla futura moglie di Tommaso Rospigliosi, nipote del papa regnante. Il 25 agosto un avviso di Roma annunciava che «Mercoledì fù condotta la bellissima Carozza del S[ignor] Amb[asciato]re di francia nel cortile de S[igno]ri Rospigliosi

¹⁰ AAE, *Correspondance politique, Rome* 195, *Lettera non firmata*, Roma, 26 novembre 1668, c. 117. Dal giugno 1667 Azzolino era stato nominato segretario di Stato e aveva preso residenza presso i Palazzi Vaticani, rendendo più incisiva l'influenza sul pontefice in merito alla scelta dei regali da rivolgere alla cattolica. Non era la prima volta che il porporato si occupava di provvedere alla realizzazione di un cocchio per Cristina, come ricorda un avviso del mese di aprile 1662, in cui si rendono note le «provisioni necessarie» per «una bellissima carrozza tutta ricamata d'oro, attendendosi la Maestà Sua qua a maggio prossimo». La notizia è riportata in MONTANARI 1997, p. 195, nota 26.

¹¹ AAE, *Correspondance politique, Rome* 176, *Lettera di Elpidio Benedetti*, Roma, 25 maggio 1666, c. 158.

¹² AAE, *Correspondance politique, Rome* 176, *Lettere di Ludovico De Santis*, Roma, 8 giugno 1666, cc. 237-237v e 15 giugno 1666, c. 305.

¹³ AAE, *Correspondance politique, Rome* 178, *Lettera di Ludovico De Santis*, Roma, 7 settembre 1666, c. 42.

¹⁴ AAE, *Correspondance politique, Rome* 181, *Lettera di Domenico Vagnozzi*, Roma, 11 gennaio 1667, c. 68.

¹⁵ Sulle carrozze degli ambasciatori si vedano APOLLONI 1995 e il recente articolo MARTÍNEZ ARRANZ 2020.

¹⁶ Nato ad Amiens nel 1625 da Honoré d'Albert de Luynes, maresciallo di Francia, Charles diventò duca di Chaulnes dopo la morte del fratello maggiore Herni-Louis d'Albert d'Ailly nel 1653. Avviato alla carriera militare, il francese assunse le cariche di luogotenente dell'armata di Luigi XIV, governatore di Amiens e poi capitano luogotenente della cavalleria leggera. Nel 1655 Charles sposò Élisabeth Le Féron de Savigny, vedova del marchese di Saint-Maigrin, dalla quale non avrà alcun erede e che porterà con sé nei soggiorni romani del 1666-1668, 1669-1670 e nuovamente nel 1689-1691. L'effigie di Charles d'Albert d'Ailly ci è nota grazie a uno splendido busto in marmo di Antoine Coysevox proveniente dal Castello di Dampierre (Yvelines) e di proprietà della famiglia Luynes, poi acquistato dal Dipartimento di Scultura del Musée du Louvre. Cfr. CARPENTIER-VANHAVERBEKE 2018.

[...]; si dice arrivare il regalo a 22 mila scudi»¹⁷. Il piano per la consegna fu orchestrato dal cantante castrato Atto Melani, anch'egli pistoiese come la famiglia pontificia e spia di Francia da lungo tempo, il quale riporta che Camillo Rospigliosi «gradi al sommo la galanteria con la quale il S[ignor] Duca lo favoriva, e datene avviso a S[ua] B[eatitudi]ne, questa acconsentì che si ricevesse in Casa la Carrozza, et i cavalli»¹⁸. Il «dono della sua più bella e Stupenda Carrozza» era destinato «a quella Persona ch'entrerebbe nella Casa de Signori Rospigliosi. Volendo intendere d'una Cognata del Sig. Card[inal]e», la quale doveva ancora essere annunciata¹⁹. Questo gesto sollevò le chiacchiere della corte e animò un dibattito tra le casate coinvolte nell'affare, tanto che quando la voce giunse alle orecchie di Decio Azzolino, il cardinale scrisse subito il 30 agosto in modo chiaro al duca di Chaulnes di non farsi illusioni sulla rapida scelta della fanciulla, aggiungendo che «lasciar che un nipote pigli una Carrozza di quella sorte, per mettervi dentro una moglie che habbia dote et entrate da gentiluomo, pare una stravaganza incredibile»²⁰. Lasciando da parte le ambizioni politiche per il matrimonio Rospigliosi, risulta qui rilevante il commento ironico di Azzolino relativo al prezzo smisurato rispetto alle consuete spese per la produzione di questi veicoli, tanto da alzare la posta in gioco sulla scelta della giovane. La competizione vide trionfare la ricchissima genovese Maria Camilla Pallavicini²¹, la cui unione con il ventisettenne Tommaso non si celebrò per la morte improvvisa del promesso sposo l'anno successivo, il 4 agosto 1669²². Tuttavia, prima ancora dei funerali in Santa Maria Maggiore a Roma, già correva voce del trasferimento degli accordi matrimoniali con il fratello più giovane, e definito anche più bello, Giovan Battista²³.

Si potrebbe dunque supporre che il dono di una carrozza fosse una pratica gradita in occasione delle nozze di giovani donne, in segno di particolare stima e affetto, ma anche e soprattutto come mezzo efficace per costruire, mantenere e rinnovare una complessa rete di relazioni tra familiarità e fazioni politiche. Per comprendere però quanto sia insolito il regalo di un diplomatico a una giovane sposa, occorre fare una riflessione sulla funzione e sull'aspetto decorativo delle carrozze dei ministri in missione in un paese straniero. Per ogni ambasciatore di Francia si provvedeva alla progettazione di una serie nuova di zecca di almeno tre cocchi, di cui uno adibito al passeggio in città, uno ai soggiorni in campagna e uno da parata che veniva ideato per la fastosa entrata pubblica. Quest'ultimo si componeva solitamente di un apparato decorativo dettato da un chiaro e preciso programma celebrativo, volto a esaltare l'immagine del Re Sole al cospetto della corte pontificia e del popolo romano. In mancanza di un elemento visivo di riscontro, è possibile avere un'idea dell'espressione formale di questi veicoli da cerimonia del partito francese grazie a un disegno conservato al Musée des Arts Décoratifs

¹⁷ La notizia è tratta dagli avvisi del 25 agosto 1668 e riportata nell'*Appendice* di ROBERTO 2004, p. 308.

¹⁸ AAE, *Correspondance politique, Rome 192, Lettera di Atto Melani*, Roma, 28 agosto 1668, cc. 375-375v.

¹⁹ *Ibidem*. Sull'attività politica del cantante si veda FREITAS 2015.

²⁰ AAE, *Correspondance politique, Rome 192, Lettera di Decio Azzolino*, Roma, 30 agosto 1668, cc. 381-382. Nella missiva il cardinale riporta uno scambio di battute tra il papa e un ministro, il cui nome non è citato: «Padre S[an]to, Roma aspetta con gran desiderio di veder quella Carrozza in opera», «Già l'ha veduta» rispose Giulio Rospigliosi; allora il ministro replicò «Il desiderio B[eatissimo] P[ad]re è di vederla con la sposa, et con una sposa degna del Sig[no]r Tomaso» e sorridendo sua Santità disse «Noi lasciamo far, noi non impediamo cosa alcuna».

²¹ ROBERTO 2004, pp. 121-131.

²² L'inventario della duchessa di Zagarolo, redatto dall'abate Ippolito Nencini a partire dall'11 settembre 1710, è pubblicato parzialmente per la parte delle statue e dei dipinti in NEGRO 1999, pp. 307-310, e nella sua versione integrale in DI CASTRO 2000; la verifica su di esso non ha fatto emergere alcun dato sulla carrozza dell'ambasciatore. Merita però sottolineare che nei conti della famiglia Rospigliosi si rintraccia nel 1670 il dono di una carrozza alla «Sign[or]a Sposa dell'Ecc. Amb[asciatore] Christ[ianissimo]», forse da identificare con la duchessa di Chaulnes (infatti nel mese di gennaio di quell'anno l'ambasciatore francese era tornato a Roma per l'elezione di papa Clemente X Altieri e si potrebbe trattare in via del tutto ipotetica di un omaggio in ricordo del primo dono, su cui al momento non si hanno indizi certi).

²³ Il matrimonio tra i due giovani venne celebrato privatamente dopo la morte di Clemente IX nel gennaio 1670 per mano di monsignor Rocci. Cfr. ROBERTO 2004, avviso del 18 gennaio 1670, p. 330.

a Parigi (inv. 3503), la cui scritta in basso «fatta al S. Duca d'Estré Amb.re di Francia l'anno 1672» permette di ancorare l'opera verosimilmente all'ingresso nell'Urbe di François-Annibal II d'Estrées, giunto la sera del 16 marzo a Roma. Il foglio è considerato una copia di bottega da un originale di Johann Paul Schor, in cui si osserva un treno posteriore con un gruppo scultoreo a tre figure allegoriche, identificate come delle amazzoni, che innalzano i gigli di Francia, elementi che rendono attendibile la dicitura riferita al politico (Fig. 2)²⁴. Questa testimonianza grafica, seppur leggermente avanti rispetto agli anni del soggiorno romano del duca di Chaulnes, permette di immaginare quanto esplicito poteva essere il messaggio sotteso a una carrozza di gala di un ambasciatore e così sugli altri veicoli da città e da campagna, i cui simboli della casa regnante dovevano essere altrettanto ben visibili. La loro presenza non esclude tuttavia la possibilità che il cocchio del duca presentato alla famiglia Rospigliosi, verosimilmente quello più costoso da parata, fosse stato riallestito su misura e 'depoliticizzato' prima di essere trasferito nel cortile di Palazzo Ludovisi, sede abitativa dei pistoiesi.

Accanto a questo interrogativo merita aggiungere ancora una riflessione sulla genesi e sullo stile di queste carrozze di committenza francese, eseguite a Roma tra il sesto e il settimo decennio del Seicento. Si trattava di cocchi su modelli romani con influssi provenienti dal repertorio grafico d'oltralpe? Oppure di carrozze interamente eseguite sullo stile in voga nella città pontificia? Vi sono le ragioni di perseguire questa seconda ipotesi di studio; infatti gli artisti a cui si rivolgevano gli agenti del Re Sole a Roma proponevano ai loro committenti modelli aggiornati alle complesse regole del cerimoniale e alla moda dell'Urbe, così da permettere agli ambasciatori di sentirsi pienamente inseriti nel paese in cui erano ospiti non sempre graditi. Un'ipotesi, quest'ultima, che potrebbe trovare una strada di ricerca percorribile in un passo del *Journal* di Paul de Chantelou datato 10 ottobre 1665, relativo a una conversazione avvenuta alla corte di Francia tra l'abate Francesco Butti e Gian Lorenzo Bernini su Johan Paul Schor, il quale per le sue doti

sarebbe stato molto utile a Parigi per la sua solida padronanza del disegno e l'inesauribile inventiva, appropriata in tutto. Volete una carrozza?, ha detto, e lui ne mette giù un disegno; [desiderate] una sedia? Un [altro] disegno? Dell'argenteria? [Ancora] un disegno? [...] È in grado di disegnare qualsiasi cosa. Tuttavia l'abate Elpidio, per il quale lavora a Roma e si arroga il merito delle cose eseguite da lui, gli impedirebbe di venire²⁵.

Al momento non è stato possibile legare il nome di Schor a una committenza specifica o a un pagamento erogato da Elpidio Benedetti, noto agente e procacciatore d'arte al servizio prima di Mazzarino e poi dei successivi ministri francesi; tuttavia i contatti con l'artista e il partito di Francia sono noti almeno dal febbraio 1662, quando il tirolese insieme a Bernini si occupò dell'apparato per la festa della nascita del Delfino di Francia in Trinità dei Monti a spese della famiglia Barberini²⁶.

Dalla lettura delle missive esaminate agli Affaires Étrangères risulta che il compito di provvedere alla progettazione delle carrozze, delle livree e dei finimenti dei cavalli per le entrate pubbliche era affidato al gusto dell'abate. Nonostante questi seguisse i lavori da vicino

²⁴ EHRlich 1975, pp. 157-158 e scheda 45, pp. 326-329; FUSCONI 1986, pp. 19-21. Di committenza francese è anche una carrozza progettata da Ludovico Gimignani di cui resta traccia in un disegno raffigurante un treno posteriore proveniente dalla collezione Tessin e oggi al Nationalmuseum di Stoccolma (inv. THC 2087). Il foglio illustra la figura allegorica della Chiesa che insieme all'arcangelo Michele sconfigge l'Eresia stesa su un terreno roccioso, mentre sul retro si intravedono tre gigli di Francia sostenuti da putti. Giulia Fusconi lega quest'iconografia alla revoca dell'editto di Nantes del 1685 con cui Luigi XIV ripristinò la lotta contro il calvinismo, evento che fu celebrato a Roma dall'ambasciatore d'Estrées. Cfr. *ivi*, pp. 51-52.

²⁵ DEL PESCO 2007, pp. 222-223.

²⁶ Sulla figura di Elpidio Benedetti si veda PRIMAROSA 2015, con bibliografia precedente. Il collegamento tra Benedetti e Schor era già stato avanzato da FUSCONI 1985, p. 178, nota 63.

e selezionasse le opzioni al passo con i tempi e uniformate al protocollo, l'apprensione di Benedetti per la preparazione dell'atto più solenne del cerimoniale diplomatico traspare in numerosi pensieri nel suo carteggio con de Lionne. In una missiva del 1° maggio 1662 relativa all'arrivo imminente di Charles III duca di Créquy e del suo entourage a Palazzo Farnese, l'agente rivela l'amarezza di un intoppo durante la produzione dei cocchi: «ci hà un poco imbarazzati qualche sbaglio del Sellaio circa le Carrozze, il che non impedirà però, che non rieschino belliss[im]e e che quella per Madama superi il lusso romano»²⁷. Lo «sbaglio» del sellaio, il cui compito era di arredare e decorare gli interni della vettura, viene rivelato in una precedente lettera di aprile, in cui si scopre che l'artigiano aveva realizzato per la carrozza «ordinaria di veluto liscio» da città una decorazione che non si intonava con la più ricca livrea, creando a detta di Benedetti «un grandissimo sconcerto con una carrozza da Gentilhomme»²⁸. Le parole dell'agente in merito a superare il «lusso romano» svelano apertamente non solo la volontà di mettersi in competizione con le carrozze della nobiltà della corte pontificia, ma persino il proposito di sorpassarle in materia di sfarzo con un'esibizione sfrenata di tappezzerie, ricami con fili d'oro e d'argento, imbottiture con pregiati velluti e broccati aderenti ai canoni del tempo a Roma.

La carrozza rappresentava dunque uno *status symbol* per i più pretenziosi cardinali e principi che ambivano ad avere un mezzo di trasporto che fosse un chiaro manifesto del loro capitale economico e della loro appartenenza a una determinata casata. La riconoscibilità del proprietario poteva avvenire attraverso l'esibizione più o meno vistosa di una sigla, di uno stemma dipinto, ricamato o intagliato, oppure in modo più appariscente con la realizzazione di un veicolo dalla sagoma meno convenzionale, tanto da ottenere un appellativo che l'avrebbe contraddistinta nel tempo. In questa cerchia di opere si possono citare i tre disegni di carrozze del cardinale Giulio Mazzarino databili tra il 1659 e il 1661 e conservati al Gabinetto Comunale delle Stampe del Museo di Roma (invv. MR 4654, 4655, 4656). I fogli sono attribuiti allo scenografo e architetto attivo a Parigi Giacomo Torelli sulla base di una firma presente su uno di essi in basso a sinistra «Giacomo Torelli da Fano inv. f.». Il primo cocchio, denominato «del vento», attrae l'attenzione per la fantasiosa presenza nelle ruote, nella cassa, nei montanti dell'avantreno e del treno posteriore di una serie di volti dalle gote gonfie che buttano fuori dei soffi a nuvola, chiare personificazioni dell'elemento che dà il nome al mezzo. A specificare la proprietà della carrozza è un marchio segnato sul lato corto della cassa, costituito dalle iniziali ICM, che Giovanni Incisa della Rocchetta ha riconosciuto come acronimo di Iulius Cardinalis Mazarinus (Fig. 3)²⁹. Come evidenziato da Alberto Ausoni, i tre esemplari sono una testimonianza significativa della più leggera ed elegante struttura dell'arte carradoria francese nel secondo Seicento rispetto all'esuberante gusto romano, traboccante di figure e intagli³⁰.

Di tutt'altro stile doveva essere infatti la foggia appariscente della carrozza soprannominata «del tronco» di cui rimane traccia in un disegno, già in collezione Lodewijk Houhakker e oggi in una raccolta privata, attribuito alla bottega di Gian Lorenzo Bernini da Francesco Petrucci e alla cerchia di Johann Paul Schor da Alvar González Palacios³¹. Il foglio raffigura un particolare di un assale di carrozza a cui vengono sovrapposti dei tronchi d'albero

²⁷ AAE, *Correspondance politique, Rome* 145, *Lettera di Elpidio Benedetti*, Roma, 1° maggio 1662, c. 18.

²⁸ AAE, *Correspondance politique, Rome* 144, *Lettera di Elpidio Benedetti*, Roma, 9 aprile 1662, cc. 303-303v.

²⁹ BJURSTRÖM 1961, pp. 131-133, 256-258; PIETRANGELI 1971, p. 99, fig. 107; INCISA DELLA ROCCHETTA 1955, p. 9; *LA FESTA A ROMA* 1997, II, pp. 182, 184; AUSONI 2000.

³⁰ Si veda la raccolta *Nouveaux Dessins pour orner et embellir les Carrosses et Chaires roulantes* di Jean Le Pautre (1663-1666), e per un discorso più ampio sull'ornato tra Parigi e Roma dal 1680 al 1750 il recente saggio FUHRING 2020.

³¹ Il foglio è stato analizzato in PETRUCCI 2017, pp. 355-357, e in GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, pp. 74-76, con un convincente confronto con un tavolo berniniano; in precedenza da P. Fuhring, scheda n. 710, in FUHRING 1989, I, p. 434.

con cespi di foglie di quercia nelle terminazioni dei rami (Fig. 4). A questa testimonianza grafica, da intendersi forse come una proposta esecutiva da mostrare al committente, è oggi possibile ricondurre il suo proprietario, grazie al ritrovamento nel carteggio diplomatico franco-romano di un inedito *Ristretto del Testamento e Codicilli dell'Ecc[ellentissi]ma Sign[ora] Princ[ess]a di Rossano* del 1682³². Si tratta, verosimilmente, di una delle diverse aggiunte ai vari testamenti che Olimpia Aldobrandini, vedova di Camillo Pamphilj, fece redigere tra il 1671 e il 1681, anno quest'ultimo della sua morte³³. Agli eredi cari alla principessa vengono assegnate, oltre a considerevoli somme di denaro e oggetti d'arte, delle carrozze³⁴. Alla figlia Flaminia Pamphilj vengono destinate «tutte le Carrozze, e Cavalli», mentre alla marchesa Ortensia Bevilacqua, cugina prima del secondo marito, «un paro di Cavalli e la Carrozza del Tronco»³⁵. Il collegamento con il disegno oggi in collezione privata appare dunque intrigante e svelerebbe un'invenzione che non si limitò alla fantasia del suo creatore, ma trovò applicazione nella realizzazione vera e propria di una vettura. Nel foglio si rintraccia quel perfetto connubio tra natura e struttura proposto da Gian Lorenzo Bernini tra il 1657 e il 1658 per lo straordinario organo sostenuto dalla quercia chigiana sopra una delle cantorie nel transetto destro in Santa Maria del Popolo a Roma³⁶. L'esecuzione della carrozza di proprietà Aldobrandini si può forse collocare intorno al quinto e sesto decennio del Seicento, verosimilmente nel 1658, quando Maria Virginia Borghese, figlia del primo matrimonio di Olimpia con il principe Paolo Borghese, sposò Agostino Chigi, nipote prediletto di Alessandro VII. Si trattò forse di un dono di nozze da parte della famiglia papale che non mancò, come nel caso della carrozza offerta a Cristina di Svezia, di esibire la figura araldica della quercia come firma del costoso regalo.

Non meno esigente in fatto di veicoli fu il principe e attivo mecenate Giovan Battista Borghese, il quale viene sorpreso in un resoconto del 9 luglio 1669 «con un Carrozzino tutto dorato»³⁷ e in un secondo del 23 luglio a passeggiare per la città con differenti carrozze «una più sontuosa dell'altre», per soddisfare le sue più stravaganti vanità. L'atteggiamento di ostentazione del lusso viene toccato nel vivo dal corrispondente, il quale annota che «dopo il suo ritorno da Venezia [il principe] ha fatto fare un Calessino ad usanza di Gondola per mostrar forse che è huomo di testa che ha visto il mondo, e che ha appreso l'usanze degl'Esteri»³⁸. Riferibile a questo calessino è un pagamento di 139,30 scudi effettuato da Borghese a Pietro Paolo de Santi «falegname di carrozze» registrato al banco romano di Santo Spirito in data 28 luglio 1669; il versamento permette di dare un nome a uno dei tanti artigiani coinvolti nell'inconsueta realizzazione di questa bizzarra macchina per il passeggio, a cui al momento non è stato ancora possibile riferire alcun progetto grafico³⁹. L'identità dell'ideatore è ignota, anche se non è difficile immaginare che un incarico così fuori dall'ordinario fosse stato affidato alla fantasia di Schor, che l'anno successivo, 1670, fu impiegato da Borghese per

³² AAE, *Correspondance politique*, Rome 282, *Ristretto del Testamento e Codicilli dell'Ecc.ma Sign.ra Princ.essa di Rossano*, 1682, cc. 187-188.

³³ DELLA PERGOLA 1962.

³⁴ Una rimessa per le carrozze della famiglia Aldobrandini si trovava in vicolo del Piombo, nei pressi del Vaticano, come segnalato in MONTALTO 1955, p. 109.

³⁵ La marchesa era cugina prima di Camillo Pamphilj, in quanto figlia di Andrea Mایدalchini, fratellastro di donna Olimpia, e sposata con il marchese Cesare Bevilacqua. Per un ulteriore controllo di questa notizia, non consentito per la situazione pandemica, andrebbe verificato anche l'inventario del 1682 conservato presso l'Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, vol. 34, in parte pubblicato da Paola della Pergola per la sezione di dipinti. Di questo inventario esiste una copia anche presso la biblioteca del Palazzo Doria Pamphilj collocato nel Fondo Aldobrandini, n. 97.

³⁶ GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, pp. 74-76; PETRUCCI 2017, pp. 348-349.

³⁷ AAE, *Correspondance politique*, Rome 199, *Lettera di Ludovico De Santis*, Roma, 9 luglio 1669, c. 85.

³⁸ AAE, *Correspondance politique*, Rome 199, *Lettera di anonimo*, Roma, 23 luglio 1669, c. 191.

³⁹ Ringrazio il professor Giometti per aver condiviso con me i risultati delle sue ricerche: Roma, Archivio Storico della Banca d'Italia, Banco di Santo Spirito, Sezione II.1.74, 28 luglio 1669, c. 770.

una carrozza nera, per la quale furono realizzati dall'intagliatore Francesco Bergamo diversi modelli in cera e in terracotta, tratti da disegni del tirolese, per un compenso di 700 scudi⁴⁰. Le testimonianze materiali e visive dedicate alle dinamiche progettuali di una carrozza non sono molte, tuttavia il modellino tridimensionale di una carrozza in legno dorato e rivestito di stoffa rossa, conservato ai Musei Vaticani (inv. 45585), rende bene l'idea di come doveva presentarsi al committente la versione pressoché definitiva di un cocchio. L'attenta osservazione dell'opera evidenzia che alcune scelte decorative dovevano ancora essere discusse, come suggeriscono le due diverse soluzioni compositive delle ruote, rese in chiave naturalistica con i raggi che vengono sostituiti da fogliami e arbusti⁴¹.

La comparsa di veicoli rifatti all'usanza di altri paesi o direttamente importati da essi non era un fatto insolito: per esempio, da una lettera del 23 marzo 1660, scopriamo che il giovanissimo don Sigismondo Chigi, giunto da Siena a Roma nel febbraio di quell'anno

va godendo e vedendo le magnificenze di Roma, ove passeggia dentro un vago carrozzino tutto specchiato, che già l'Imperatore [Ferdinando III d'Asburgo] donò al Cardinale d'essi, quale poi tornando dà quella nunziatura ne regalò al Sign[or]e D. Agostino che hora l'ha donato al pred[ett]o Sign[or] D[on] Sigismondo suo fratello⁴².

La notizia è di un certo valore perché riconduce a un evento avvenuto più di dieci anni prima e precisamente al ritorno di Fabio Chigi dalla missione diplomatica in Germania durante le trattative per la pace di Westfalia. Che il senese dovette gradire particolarmente il dono lo si può intuire leggendo le memorie della sua nunziatura a Colonia alla data 25 aprile 1644, in cui lamenta la mancanza di carrozze degne del suo rango, tanto da doverne richiedere il prestito all'ambasciatore veneto Alvise Contarini⁴³. Degli stessi anni è un aneddoto contenuto in una lettera del 2 giugno 1665 scritta dal marchese Tommaso Raggi, in cui viene riportato un ricordo di papa Chigi durante il ritorno dalla nunziatura⁴⁴, volto a celebrare la sua sobrietà in fatto di veicoli di trasporto. Ai suoi ospiti il pontefice racconta che «comprassimo una carrozza per scudi 200, et essendosi incontrati in un Cardinale, che nella sua haveva speso più di scudi 1.000 detestammo la spesa; poiché con la nostra di scudi 200 havendo la medesima figura, e forse maggiore, poiché la stima si fa nella testa e non dalle gambe»⁴⁵. Un racconto che suona come una difesa dalle critiche mosse per le dispendiose carrozze eseguite per la delicata legazione pontificia alla corte di Luigi XIV nel 1664 del cardinal nipote Flavio Chigi, inviato in Francia per chiedere perdono in merito all'attentato delle guardie corse avvenuto a Roma nel 1662 ai danni dell'ambasciatore di Créquy. L'eccentrico porporato al ritorno a Roma non mancò di lasciarsi «continuamente vedere per Albano, e per la Riccia non solo a piedi, ma anche nel Carrozzino volante condotto di Francia»⁴⁶. Questo souvenir importato nell'Urbe è forse da identificare in quella serie di mezzi che a Parigi venivano chiamati *carioles*, cioè dei

⁴⁰ La notizia di questa carrozza è riportata in FUMAGALLI 2019, p. 55. Francesco Bergamo compare anche nel 1673 come esecutore degli intagli per una carrozza di Benedetto Pamphilj «a fogliami doppi di assai rilievo et con cartocci et con festoncini di olive con sue olive tra dette foglie et con conchiglie e palomba con sue bilance» (MONTALTO 1955, p. 102).

⁴¹ Il modellino è stato ancorato nel 1981 a una committenza Odescalchi (1676-1689) per i motivi araldici dell'aquila incoronata e dei leoni sul pannello centrale e sui due laterali (cfr. M. Worsdale, scheda n. 279 in BERNINI IN VATICANO 1981, p. 278). Nel 1999 Francesco Petrucci propose una datazione tra il pontificato Chigi e quello Odescalchi per quella decorazione più semplificata che ricorda i veicoli di fattura francese importati a Roma dal cardinale Flavio Chigi e per i motivi ornamentali naturalistici e vegetali di ambito berniniano (cfr. F. Petrucci, scheda n. 139, in GLIAN LORENZO BERNINI 1999, pp. 394-395).

⁴² AAE, *Correspondance politique, Rome* 138, *Lettera anonima*, Roma, 23 marzo 1660, c. 460.

⁴³ KOLLER 2000-2001, p. 47.

⁴⁴ Il pontefice fa riferimento alla nunziatura in Germania iniziata nel 1643 e finita nel 1648.

⁴⁵ AAE, *Correspondance politique, Rome* 169, *Lettera di Tommaso Raggi*, 2 giugno 1665, cc. 156-156v.

⁴⁶ AAE, *Correspondance politique, Rome* 161, *Lettera non firmata*, Roma, 19 ottobre 1664, c. 224.

calessi coperti a due ruote a tiro singolo usati per il passeggio, più agili e leggeri, che dalla seconda metà del Seicento si diffusero in tutta Europa⁴⁷.

Non sappiamo se questo veicolo fu un dono del sovrano a Flavio Chigi, tuttavia è interessante rilevare che negli indizi emersi dalla corrispondenza dedicata alla missione, definita ironicamente dagli informatori «più da sposo, che da legato Apostolico per comparire piuttosto à festini, et à balletti, ch' à porgere humiliations, e scuse»⁴⁸, compare una carrozza tra i regali da portare in Francia. A rivelarlo è un breve foglio sciolto in lingua francese datato luglio 1664 e intitolato *Memoire des presents que le légat doit faire au Roy*, in cui si cita «Une carosse superbe attele de huit chevaulx», su cui al momento non sono emersi dati utili per un maggiore approfondimento⁴⁹.

Per concludere questa breve riflessione sulla carrozza romana, raccontata attraverso una fonte coeva e poco battuta, viene spontaneo l'auspicio verso uno studio mirato sulla grafica e sulla documentazione seriale e privata delle famiglie, come inventari, libri di conti, memorie e corrispondenze, per far emergere ulteriori dati utili alla cultura materiale di questo splendido oggetto. Se la forza creativa dei più dotati artisti della scena barocca come Gian Lorenzo Bernini e Johann Paul Schor, ma anche di Ciro Ferri e Ludovico Gimignani, è stata delineata con affondi critici su casi mirati, sono ancora da indagare le personalità dei numerosi artigiani che partecipavano alla realizzazione delle carrozze interpretando le direttive di gusto impartite dai loro supervisori. L'augurio è quello di poter riscattare da una immeritata marginalità una produzione artistica significativa, mettendone in risalto le peculiarità stilistiche, così da contribuire a una migliore comprensione del gusto dell'arte carradoria nel secondo Seicento a Roma⁵⁰.

⁴⁷ LE CARROZZE 1998, p. 15.

⁴⁸ AAE, *Correspondance politique, Rome 163, Lettera non firmata*, senza data precisa, 1664 ca, c. 98. Per la legazione di Flavio Chigi si vedano il capitolo *Il viaggio in Francia*, in ANGELINI 1998, pp. 197-210, in particolare pp. 200-201, e DEL PESCO 2014, pp. 382-387.

⁴⁹ AAE, *Correspondance politique, Rome 163*, c. 346. Il documento era già stato citato in DE MOÛY 1892, p. 64.

⁵⁰ Lo studio sulla produzione di carrozze nel Seicento a Roma è attualmente l'argomento della mia tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Genova.



Fig. 1: Disegnatore romano (?), *Veduta laterale di una carrozza da parata*, fine XVII-inizio XVIII secolo. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH CC 524 (già Cronstedt Collection). © Foto di Cecilia Heisser / Nationalmuseum CC Public Domain



Fig. 2: Johann Paul Schor (copia di bottega), *Progetto per il treno posteriore di una carrozza dell'ambasciatore francese duca d'Estrées*, 1672. Parigi, Musée des Arts Décoratifs, inv. 3503 © Foto di Christophe Dellière / MAD Paris



Fig. 3: Giacomo Torelli, *Disegno della carrozza detta «del vento» del cardinale Giulio Mazzarino*, 1659-1661 ca. Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe di Roma, inv. MR 4654. © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma

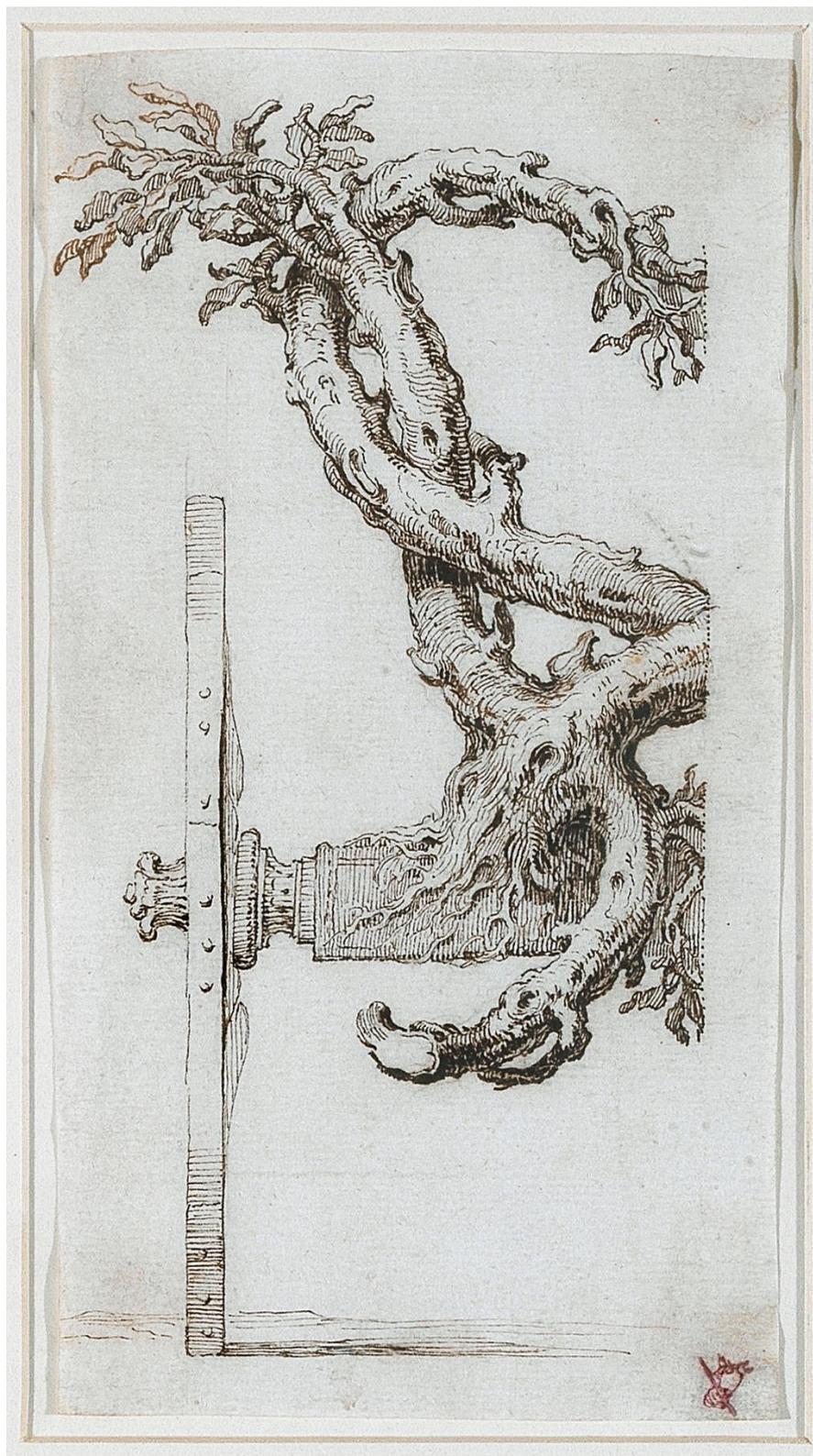


Fig. 4: Cerchia di Gian Lorenzo Bernini e Johann Paul Schor, *Disegno dell'assale della carrozza detta «del tronco»*, 1650-1660 ca. Collezione privata

BIBLIOGRAFIA

[ADEMOLLO] 1878

[A. ADEMOLLO], *Le ambasciate in Italia di Ugo di Lionne*, «Rassegna Settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti», 19, 1878, pp. 356-357.

ANGELINI 1998

A. ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, con un saggio di T. Montanari, prefazione di P. Barocchi, Cinisello Balsamo-Siena 1998.

APOLLONI 1995

M.F. APOLLONI, *Le carrozze dell'Ambascieria del Marchese de Fontes nel Museo Nazionale delle Carrozze a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma 1995, pp. 413-422.

AUSONI 2000

A. AUSONI, *Giacomo Torelli: tre progetti di carrozza per il Cardinal Mazzarino*, in *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra, a cura di F. Milesi, Fano 2000, pp. 302-307.

BELLONI 1901

L. BELLONI, *La carrozza nella storia della locomozione*, Milano 1901.

BERNINI 1713

D. BERNINI, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713.

BERNINI IN VATICANO 1981

Bernini in Vaticano, catalogo della mostra, a cura di A. Gramiccia, Roma 1981.

BJURSTRÖM 1961

P. BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stoccolma 1961.

BJURSTRÖM 1966

P. BJURSTRÖM, *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Stoccolma 1966.

CARNELLI 1992

E. CARNELLI, *Palazzo del Quirinale: la collezione di carrozze e finimenti*, in *Il patrimonio artistico del Quirinale. Carrozze e livree*, a cura di E. Carnelli, E. Coppola, Milano 1992, pp. 13-28.

CARPENTIER-VANHAVERBEKE 2018

V. CARPENTIER-VANHAVERBEKE, *Le Portrait du duc de Chaulnes par Antoine Coysevox*, «La Revue des Musées de France», 3, 2018, pp. 14-17.

CHEVALIER 1877

U. CHEVALIER, *Lettres inédites de Hugues de Lionne, ministre des Affaires Étrangères sous Louis XIV, précédées d'une Notice historique sur la famille de Lionne*, Valenza 1877.

DELLA PERGOLA 1962

P. DELLA PERGOLA, *Gli inventari Aldobrandini: l'inventario del 1682* (I), «Arte antica e moderna», 19, 1962, pp. 316-322.

DEL PESCO 2007

D. DEL PESCO, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli 2007 (edizione originale P.F. DE CHANTELOU, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, ms. 1665, pubblicato e annotato da L. Lalanne, Parigi 1885; prima edizione italiana *Bernini in Francia*, traduzione e prefazione di S. Bottai, Roma 1946).

DEL PESCO 2014

D. DEL PESCO, *La legazione di Flavio Chigi in Francia e i dipinti per Luigi XIV*, in *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, I-II, Roma 2014, I, pp. 382-387.

DE MOÛY 1892

C. DE MOÛY, *Un légat du pape auprès de Louis XIV*, «La Nouvelle Revue», 69, 1892, pp. 54-69.

DI CASTRO 2000

D. DI CASTRO, *Abiti, maschere, arredi, libri. L'inventario del 1710 di Maria Camilla Pallavicini Rospigliosi duchessa di Zagarolo*, in *Paesaggio e figura. Nuove ricerche sulla Collezione Rospigliosi*, a cura di A. Negro, Roma 2000, pp. 59-88.

EHRlich 1975

P.M. EHRlich, *Giovanni Paolo Schor*, I-II, tesi di dottorato, Facoltà di Filosofia, Columbia University 1975.

FAGIOLO DELL'ARCO 1997

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma 1997.

FAGIOLO DELL'ARCO-CARANDINI 1977-1978

M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, I-II, Roma 1977-1978.

FREITAS 2015

R. FREITAS, *Vita di un castrato. Atto Melani tra politica, mecenatismo e musica*, prefazione di S. Mamone, Pisa 2015.

FUHRING 1989

P. FUHRING, *Design into Art. Drawings for Architecture and Ornament: the Lodewijk Houthakker Collection*, I-II, Londra 1989.

FUHRING 2020

P. FUHRING, *Parigi, Roma, Torino: invenzione, rielaborazione e circolazione dei modelli di ornato*, in *Sfida al barocco. Roma Torino Parigi 1680-1750*, catalogo della mostra, a cura di M. di Macco, G. Dardanella, C. Gauna, Genova 2020, pp. 75-88.

FUMAGALLI 2019

E. FUMAGALLI, *Il committente e l'artista: Giovan Battista Borghese e Johann Paul Schor*, in *Il carro d'oro di Johann Paul Schor. L'effimero splendore dei carnevali barocchi*, catalogo della mostra, a cura di M.M. Simari, A. Griffo, Livorno 2019, pp. 49-69.

FUSCONI 1984

G. FUSCONI, *Per la storia della scultura lignea in Roma: le carrozze di Ciro Ferri per due ingressi solenni*, «Antologia di Belle Arti», n.s., 21-22, 1984, pp. 80-97.

FUSCONI 1985

G. FUSCONI, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, «Bollettino d'Arte», 33-34, 1985, pp. 159-180.

FUSCONI 1986

G. FUSCONI, *Disegni decorativi del barocco romano*, catalogo della mostra, Roma 1986.

FUSCONI 2016a

G. FUSCONI, *La fête baroque après 1655. Goût et fonction de l'ornement dans les appareils éphémères du Chevalier Bernin et de Johann Paul Schor*, in *Les Cahiers de l'Ornement*, sotto la direzione di P. Caye, F. Solinas, I-III, 2016, II, pp. 138-155.

FUSCONI 2016b

G. FUSCONI, *Sviluppo e tipologie dell'arte decorativa barocca a Roma: disegni, stampe, manufatti*, in *Alla luce di Roma i disegni scenografici di scultori fiamminghi e il barocco romano*, catalogo della mostra, a cura di C. Bossu, W. Bracke et alii, Roma 2016, pp. 113-125.

GLIAN LORENZO BERNINI 1999

Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco, catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1999.

GOLZIO 1939

V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, presentazione di R. Paribeni, Roma 1939.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1970

A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Bernini as a Furniture Designer*, «The Burlington Magazine», 812, 1970, pp. 719-723.

GONZÁLEZ-PALACIOS 2004

A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*, Milano 2004.

GUALDO PRIORATO 1656

G. GUALDO PRIORATO, *Historia della sacra real maestà di Christina Alessandra regina di Svezia, &c.*, Roma 1656.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1951-1954(1956)

G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Frammenti di una carrozza secentesca*, «Colloqui del Sodalizio», 2, 1951-1954(1956), pp. 135-139.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1955

G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Tre disegni di Giacomo Torelli per le carrozze del card. Mazzarino*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», II, 1955, pp. 7-9.

KOLLER 2000-2001

A. KOLLER, *Fabio Chigi. Nunzio e mediatore di pace in Germania*, «Annuario dell'Istituto Storico Diocesano di Siena», a cura di A. Mirizio, 2000-2001, pp. 36-55.

LA FESTA A ROMA 1997

La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo, I-II, Torino 1997.

LE CARROZZE 1998

Le carrozze: la raccolta di Palazzo Farnese a Piacenza, a cura di S. Pronti, Milano 1998.

MARTÍNEZ ARRANZ 2020

R. MARTÍNEZ ARRANZ, *The Apollo Coach by Cristoforo Schor*, «The Burlington Magazine», 1412, 2020, pp. 939-945.

MASSON 1966

G. MASSON, *Papal Gifts and Roman Entertainments in Honour of Queen Christina's Arrival*, in *QUEEN CHRISTINA OF SWEDEN* 1966, pp. 244-261.

MEINER 2008

C. MEINER, *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard*, Parigi 2008.

MONTAGU 1989

J. MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven-Londra 1989.

MONTALTO 1955

L. MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca: il cardinale Benedetto Pamphili (1653-1730)*, Firenze 1955.

MONTANARI 1997

T. MONTANARI, *Il cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, «Studi secenteschi», XXXVIII, 1997, pp. 185-264.

MONTANARI 1998

T. MONTANARI, *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, in ANGELINI 1998, pp. 328-477.

NEGRO 1999

A. NEGRO, *La Collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma 1999.

OZZOLA 1908

L. OZZOLA, *L'arte alla corte di Alessandro VII*, «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», 3-4, 1908.

PAMPALONE 2003

A. PAMPALONE, *Nota su Pietro Bracci intagliatore di carrozze*, in *Sculture romane del Settecento*, III. *La professione dello scultore (Studi sul Settecento Romano; 19)*, a cura di E. Debenedetti, Roma 2003, pp. 183-198.

PETRUCCI 2017

F. PETRUCCI, *Bernini inventore. Disegni berniniani per arti decorative*, in *Bernini disegnatore. Nuove prospettive di ricerca*, atti del convegno internazionale (Roma 20-21 aprile 2015), a cura di S. Ebert-Schifferer, T.A. Marder, S. Schütze, Roma 2017, pp. 341-364.

PIETRANGELI 1971

C. PIETRANGELI, *Il Museo di Roma. Documenti e iconografia*, Bologna 1971.

PRIMAROSA 2015

Y. PRIMAROSA, *Elpidio Benedetti (1609-1690). Committenza e relazioni artistiche di un agente del re di Francia nella Roma del Seicento (Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco; 3. La civiltà del Barocco e le declinazioni della Historia)*, prefazione di A. Zuccari, Torino 2015 (consultabile on-line www.fondazione1563.it/pdf/CdSP_1563_Edit_2015-Primarosa.pdf).

QUEEN CHRISTINA OF SWEDEN 1966

Queen Christina of Sweden. Documents and Studies, a cura di M. von Platen, Stoccolma 1966.

ROBERTO 2004

S. ROBERTO, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma 2004.

SANGUINETI 2014

D. SANGUINETI, *Una "foggia non prima usata": appunti sull'arte carradoria nella Roma barocca*, in *Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi e re*, catalogo della mostra, a cura di M. Lattanzi, A. Merlotti, F. Navarro, Cinisello Balsamo 2014, pp. 19-26.

VALFREY 1877

J. VALFREY, *La diplomatie française au XVII^e siècle: Hugues de Lionne, ses ambassades en Italie 1642-1656, d'après sa correspondance conservée aux archives du Ministère des Affaires Étrangères*, Parigi 1877.

VALFREY 1881

J. VALFREY, *La diplomatie française au XVIII^e siècle: Hugues de Lionne, ses ambassades en Espagne et en Allemagne, la paix des Pyrénées, d'après sa correspondance conservée aux archives du Ministère des Affaires Étrangères*, Parigi 1881.

WACKERNAGEL 1966

R.H. WACKERNAGEL, *Der französische Krönungswagen von 1696-1825*, Berlino 1966.

WACKERNAGEL 2008

R.H. WACKERNAGEL, *Carrozze romane*, «Barockrichte», 50, 2008, pp. 301-307.

ABSTRACT

In questo articolo si propone una panoramica sulla carrozza romana nel secondo Seicento attraverso la lettura della poco nota corrispondenza al ministro francese Hugues de Lionne, inviata dal 1661 al 1671 dagli informatori residenti a Roma e conservata presso gli Archives du Ministère des Affaires Étrangères a Parigi.

Dai doni diplomatici dei cocchi da parata alle osservazioni in presa diretta sugli stravaganti veicoli commissionati dalla nobiltà, fino ai testamenti di illustri nobildonne con pregevoli carrozze di famiglia, l'articolo raccoglie nuovi spunti di ricerca sulla produzione, il consumo e il significato simbolico di queste macchine itineranti, non solo per la storia dell'arte, ma anche per la storia sociale e materiale.

I temi discussi evidenziano la necessità di riscattare da una immeritata marginalità una produzione artistica significativa, mettendone in risalto le diverse professionalità coinvolte per restituire una migliore comprensione del gusto dell'arte carradoria nel XVII secolo.

This article presents an overview of Roman carriages during the latter part of the 17th century. It is based on little-known correspondence, dating from 1661 to 1671, between the French Minister Hugues de Lionne and his informants in Rome. The correspondence is now held by the Archives du Ministère des Affaires Étrangères in Paris.

The paper offers new research insights into the manufacture, use, and symbolic significance of these vehicles, not only for the history of art but also for the history of society and material culture. It contains examples that include diplomatic gifts of ceremonial coaches, first-hand observations about extraordinary vehicles commissioned by noble households, and priceless family carriages featured in the wills of illustrious noblewomen.

The topics addressed by the article demonstrate the importance of removing such a significant form of artistic production from its undeservedly marginal status by emphasising its diverse uses and the variety of types of craftsmanship involved. As a result, a fuller understanding of the taste underlying the art of carriage manufacture in the 17th century can be achieved.

«IL FANTASTICO ATTRAVERSO UNA PRESENZA “CRITICA”».
JANNIS KOUNELLIS, *BOOGIE-WOOGIE*, 1971

1. «*huit ânes déguisés en homme*»

Jannis Kounellis présente “Boogie Woogie” (1971). L’action, qui prévoit la présence sur la scène de huit ânes déguisés en homme, est accompagnée par un musicien au piano. Durée de l’action: 30 minutes à peu près¹.

Boogie-Woogie è un’opera inedita² che Jannis Kounellis intendeva presentare alla Biennale di Parigi del 1971³, dopo il mancato debutto al Festival Internazionale del Teatro di Belgrado⁴.

L’azione doveva prevedere la presenza in scena di otto asini travestiti da uomini, accompagnati da un brano musicale – purtroppo ignoto – eseguito da un pianista. Riprogrammata in occasione della mostra francese⁵, *Boogie-Woogie* non verrà eseguita nemmeno a Parigi nonostante la presenza di Kounellis sia documentata da alcune fotografie⁶. Le laconiche informazioni trasmesse dall’entourage di Achille Bonito Oliva agli uffici della rassegna parigina con estremo ritardo avevano generato nei francesi perplessità sino allo scherno sulla fattibilità del progetto: tra le carte organizzative della manifestazione, un appunto sciolto risalente a meno di una settimana dall’inaugurazione lascia emergere difficoltà di budget imputabili a una gestione poco oculata da parte del commissario italiano, nonché la più pragmatica difficoltà di reperimento degli asini da posizionare in scena, commentata con un sardonico «très simple»⁷.

¹ Lettera inviata da Achille Bonito Oliva a Georges Boudaille, Roma, 29 luglio 1971 (Archives de la Critique d’Art, d’ora in poi ACA, Rennes, fondo *Biennale de Paris 1971*, serie *Italie 1971*, sottoserie *Correspondance avec commissaire général A. Bonito Oliva*).

² *Boogie-Woogie* è indicata come performance inedita anche sulla scheda dell’opera inviata da Achille Bonito Oliva a Parigi. Scheda redatta da Achille Bonito Oliva e Jannis Kounellis, Roma, 8 luglio 1971 (ACA, Rennes, fondo *Biennale de Paris 1971*, serie *Italie 1971*, sottoserie *Participation*).

³ 7^e BIENNALE DE PARIS 1971.

⁴ A Belgrado, a seguito di difficoltà organizzative, Kounellis aveva ripiegato su un’azione in cui un pianista suonava un frammento del Nabucco di Giuseppe Verdi, con la mano sinistra dipinta di blu, verde, giallo, viola e rosso. Cfr. JANNIS KOUNELLIS 1983, p. 190. La presenza di un accompagnamento musicale pianistico rimanda alla celebre esecuzione romana del *Nabucco* in *Vitalità del negativo nell’arte italiana 1960/70*. L’artista aveva già dipinto la propria mano con gli stessi colori in occasione di *Omaggio a Morris Louis*, performance presentata a Monaco nel maggio del 1971 di cui è presente una testimonianza fotografica nel catalogo della partecipazione italiana della Biennale di Parigi del 1971. Lo stesso *fil rouge* lega *Omaggio a Morris Louis*, la performance di Belgrado e la successiva mostra *Le stanze* presso L’Attico nel dicembre 1974, durante la quale Kounellis dipingerà dei medesimi colori le pareti della galleria romana.

⁵ L’organizzazione di *Persona* e della partecipazione italiana alla settima biennale parigina doveva essersi svolta parallelamente, probabilmente per il rapido susseguirsi delle due manifestazioni; va evidenziato a tal proposito che la partecipazione degli artisti italiani a Parigi è già segnalata all’interno del catalogo del BITEF. Partecipano a entrambe le rassegne Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mimmo Germanà, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Emilio Prini. Assenti a Parigi Mario Merz e Michelangelo Pistoletto, mentre Mimma Pisani sostituirà Vettor Pisani.

⁶ CAPPELLETTI 2020. L’articolo include una fotografia di Claudio Abate che testimonia la presenza di Jannis Kounellis alla biennale. Una conversazione personale con Massimo Piersanti, presente a sua volta alla biennale in qualità di fotografo, ha confermato la mancata esecuzione di *Boogie-Woogie*. Risulta comunque strano che, una volta *in loco*, Kounellis abbia deciso di non realizzare nessun contributo.

⁷ «18/9/71 – M. Oliva a dépensé bcp [sic] d’argent pour faire un catalogue de 120 pages. N’a plus d’argent pour le spectacle Kounellis [sic] – Kounellis [sic] vient à ses frais: il faut qu’il trouve à Paris 8 ânes et 8 hommes – très simple (quelques gents [?]). Un pianiste – peu de répétines [?] Demanderà de l’argent à Dalla Pozza –». Appunto sciolto anonimo (ACA, Rennes, fondo *Biennale de Paris 1971*, serie *Italie 1971*, sottoserie *Correspondance avec commissaire général A. Bonito Oliva*).

Da allora *Boogie-Woogie* è stata dimenticata: la mancata esecuzione ne ha determinato l'espunzione da qualunque successiva cronologia. Ma l'ostinazione con cui l'artista aveva tentato di realizzare l'azione nel 1971 giustifica un'indagine a partire dalle superstiti evidenze documentarie del progetto, comunque significative: i dieci bozzetti pubblicati sul catalogo di *Persona*⁸ e i documenti redatti per l'organizzazione della biennale parigina, che opportunamente integrati permettono di reinserire l'opera nel percorso poetico di Kounellis, qualificandola come uno snodo saliente nel dibattito sulle arti visive degli anni Settanta per possibili suggestioni iconografiche e significati che avrebbe assunto nell'orizzonte culturale di quegli anni.

2. «Dopo la scenografia». Prime incursioni teatrali di Kounellis

Il contesto previsto per la presentazione di *Boogie-Woogie* permette di rimarcare un dato fondamentale, ovvero la sua natura teatrale: inizialmente concepita per un festival di teatro internazionale, anche in Francia l'azione era stata inclusa nella sezione *Spectacles*, come puntualizza la scheda informativa inviata da Kounellis e Bonito Oliva agli organizzatori⁹. Il catalogo della biennale conferma tale evidenza sottraendo Kounellis, insieme a Giulio Paolini, al meno caratterizzante spazio riservato alle *Interventions*, che accoglieva gli artisti italiani precedentemente coinvolti nelle esperienze dell'Arte Povera.

I lavori realizzati per il teatro da Kounellis¹⁰ sono sempre stati considerati a margine della sua produzione artistica, nonostante le evidenze di una continuità che non giustifica tale scissione¹¹. Riferendosi retrospettivamente ai dodici cavalli vivi presentati a Roma nel 1969¹², l'artista avrebbe puntualizzato che «la galleria deve essere considerata una cavità drammatica, teatrale»¹³. I concetti di teatralità e drammaticità saranno costantemente ribaditi nelle sue dichiarazioni, evidenziando un crescente interesse nei confronti delle possibilità offerte dalle arti sceniche, accolte progressivamente nel corso degli anni Sessanta. All'altezza cronologica del 1969 la convergenza di palcoscenico e atelier, delineatasi a partire dalla medesima urgenza espressiva, si sarebbe tradotta nel concreto superamento di categorie e specificità troppo stringenti:

In sostanza, ho cominciato a pensare più che per il teatro 'con' il teatro, con un certo tipo di teatro che porta avanti per conto proprio una ricerca su un nuovo spazio, eliminando personaggi e situazioni letterarie. Non si tratta di far uscire dallo studio delle idee per il teatro ma di uscire dallo studio, scartando, ad esempio, la descrittività del 'pop' e scegliendo al contrario il fantastico attraverso una presenza 'critica'¹⁴.

⁸ *PÈRSONA* 1971, pp.n.nn.

⁹ Nella scheda informativa inviata da artista e curatore della sezione nazionale agli organizzatori, l'attestazione prestampata viene corretta manualmente con l'indicazione «théâtre». La *fiche* presenta la medesima informazione in corrispondenza del campo «Destination», e un'ulteriore annotazione: «N.B. Nous n'avons pas reçu les formulaires pour le théâtre». Cfr. scheda redatta da Achille Bonito Oliva e Jannis Kounellis, Roma, 8 luglio 1971 (ACA, Rennes, fondo *Biennale de Paris 1971*, serie *Italie 1971*, sottoserie *Participation*).

¹⁰ Per l'unica mostra incentrata sui lavori realizzati da Kounellis specificamente per il teatro, si rimanda a *KOUNELLIS* 1984. Si rimanda inoltre a *JANNIS KOUNELLIS* 2019, catalogo in edizione italiana e inglese della più recente retrospettiva dedicata all'artista, a cura di Germano Celant.

¹¹ Va segnalato che alcuni contributi recenti stanno tentando, negli ultimissimi anni, di oltrepassare tale limitante metodologia. Si rimanda in particolare a *BÄTZNER* 2019, che costruisce un discorso unitario attorno ai più celebri lavori performativi di Kounellis, includendo alcune collaborazioni teatrali e puntualizzando la continuità della sua produzione.

¹² Per una riflessione sull'opera e sulla sua ricezione a partire dalla documentazione fotografica realizzata da Claudio Abate, si rimanda a *VIVA* 2017.

¹³ *WHITE* 1993, p. 62.

¹⁴ *MOSCATI* 1969a, p. 14.

Tali riflessioni chiudono l'intervista rilasciata da Kounellis alla rivista di settore «Sipario», che nell'aprile 1969 lanciava un'inchiesta sui *Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico. Dopo la scenografia*, raccogliendo i pareri dell'artista e dei colleghi Eduardo Arroyo, Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli, Paolo Scheggi (Fig. 1). Le interviste rappresentano un segnale parlante circa il generale interesse degli artisti nei confronti delle discipline dello spettacolo¹⁵, declinato attraverso posizioni talvolta distanti tra loro. Le dichiarazioni di Arroyo, ad esempio, fanno da controcanto a ogni sentore di sperimentalismo:

In realtà io continuo a credere nella scena tradizionale, nel ruolo degli attori-attori e degli spettatori-spettatori, così come continuo a fare quadri a olio mentre i miei colleghi usano materia plastica, perspex, lamiera, macchinette, motorini, tubi, stracci, sabbia, ortaggi eccetera. L'importante è quello che si dice, non il mezzo, non il materiale attraverso cui si esprime l'idea¹⁶.

Noto per una pittura figurativa di contestazione, Arroyo era attivo in quegli anni a Parigi, e veniva interrogato sulla collaborazione all'allestimento di *Off Limits* con Klaus Grüber al Piccolo Teatro di Milano. La scenografia da lui concepita, «un'ironizzazione dell'era tecnologica e della civiltà dei consumi»¹⁷, risultava ancorata a posizioni tradizionali. Secondo l'artista: «tutte le esperienze di avanguardia fatte in campo scenografico in questi ultimi anni mi sembrano inutili e gratuite e facili, anche se magari divertenti (come può essere divertente portare in scena cento cavalli o cento zebre)»¹⁸, difendendo la posizione di pittore *engagé* non a proprio agio con le nuove tendenze di superamento della pittura, giudicate opinabili espedienti ludici.

Diametralmente opposte le opinioni di Pistoletto e Kounellis, quegli stessi che, derisi da Arroyo, avrebbero portato in scena cavalli e utilizzato stracci e lamiera. Per il primo, reduce dalle esperienze con *Lo Zoo*, «il problema è piuttosto di partecipazione viva, di non decorazione»¹⁹, nella misura in cui «non si deve più decorare una chiesa che non ha più religione, una messa che non ha più significato»²⁰: portando l'arte alla vita, per Pistoletto il teatro risultava indissolubile dalla realtà del vissuto (Fig. 2). Anche Jannis Kounellis, che aveva da poco realizzato la scenografia de *I testimoni* per Carlo Quartucci, ribadiva posizioni non dissimili. L'artista si serviva dell'esempio di Ceroli per imbastire un confronto oppositivo con il proprio lavoro; se le realizzazioni per il teatro del collega correavano il rischio «di trasformarsi o comunque di farsi assorbire dalla logica della scenografia»²¹ apparendo puramente funzionali al contesto di destinazione, Kounellis optava per soluzioni che

non integrano, pretendono uno spazio proprio e, insieme, creano uno spazio complessivo che tende non già a far dimenticare la finzione del luogo teatrale quanto a rimetterla in discussione, a provocarla, a rivelarne le costrizioni che comporta. Inoltre, questi materiali danno volutamente 'fastidio' all'attore, lo obbligano a guardarsi intorno, a 'difendersi', a cancellare ciò che in lui appartiene alla tradizione del bel recitare²².

Veniva così scardinata l'idea di una scenografia asservita all'azione scenica, a favore del *modus operandi* «assolutamente antiscenografico, c'è la stessa differenza tra il naturale e il

¹⁵ Per una panoramica sul rapporto tra gli artisti dell'Arte Povera e il teatro, si rimanda a SATRE 2018.

¹⁶ Dichiarazione di Arroyo riportata in RUSCONI 1969, p. 15.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ BOURSIER 1969, p. 17.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Dichiarazione di Jannis Kounellis in MOSCATI 1969a, p. 14.

²² *Ivi*, p. 13.

naturalista»²³ chiamato in causa dall’artista riferendosi al lavoro parallelamente concepito per lo spazio espositivo.

Kounellis aveva scoperto il teatro di Quartucci nel 1965, assistendo assieme a Pino Pascali e Giulio Paolini al Festival di Beckett a Prima Porta. Si trattava di un laboratorio sperimentale incentrato sulla messa in scena di spettacoli in un luogo periferico e sgangherato della capitale, di fronte a un pubblico di operai e contadini del quartiere²⁴. Se i riferimenti imprescindibili consistevano nella riscoperta di Antonin Artaud e nelle esperienze del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski e del Living Theatre, Quartucci manifestava al contempo una viva curiosità nei confronti delle arti figurative, dalle avanguardie storiche sino alla pittura informale, prestando particolare attenzione alle nuove proposte che arrivavano dall’America. È noto l’utilizzo di diapositive con opere di Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Jim Dine, proiettate per accompagnare alcune letture sceniche assieme agli esperimenti sonori di John Cage²⁵. Le pratiche ibride e innovative del regista miravano allo scardinamento del convenzionale prodotto teatrale: sotto il segno di tale logica, il suo ‘teatro contro’ incrociava gli orizzonti di artisti come Kounellis e Paolini²⁶. Nella volontà del regista di trovare una dimensione nuova alla rappresentazione, Kounellis avrebbe individuato una solida comunione d’intenti, sulla base della quale avviare un discorso comune.

Non si trattava della prima incursione nell’universo teatrale per Kounellis, che già nel 1966 aveva realizzato le scenografie e i costumi per *A(lter) A(ction)* di Mario Diacono, Egisto Macchi e Rino Sudano, prevista anche nella biennale parigina del 1967²⁷ (Fig. 3). Basata su un componimento poetico di Diacono ispirato alle lettere di Artaud, la *pièce* veniva presentata in catalogo da Giuseppe Bartolucci come «la plus ouverte et la plus novatrice», apprezzandone «la réduction des éléments techniques et la proposition de nouveaux matériaux»²⁸.

Kounellis chiariva che l’evocazione di Artaud, esplicita sin dal titolo dell’opera, era riattualizzata nell’ottica di una «allusion au rapport d’incommunicabilité qui, à l’époque de Artaud, avait éclaté entre ce dernier et la Société de l’époque; rapport qui, *mutatis mutandis*, peut être reposé aujourd’hui par un personnage symbolique du type de AA et la société contemporaine»²⁹.

Le criticità di tale rapporto, che poteva esser letto nella più specifica dicotomia artista-società, venivano messe in scena sovvertendo la consueta funzione degli apparati scenografici; l’obiettivo era quello di far risaltare l’azione e di sollecitare il pubblico, catturandolo all’interno dell’allestimento e del flusso degli eventi. Ne risultava secondo l’artista «une espèce de *happening* tout en s’appuyant sur une structure scénique qui a pour fonction d’être le reflet multiple des mouvements», tesa a innescare l’«interruption de l’action scénique par un motif de perturbation sensitive, alors qu’autrefois cette interruption n’était que d’ordre imaginaire»³⁰.

²³ VOLPI 1993, p. 33.

²⁴ ORECCHIA 2020, pp. 72-82.

²⁵ Ivi, p. 67.

²⁶ In ORECCHIA 2020, ampio studio dedicato a Quartucci e alle sue collaborazioni con gli artisti, si rende conto anche delle occasioni di incontro tra il regista e Paolini tra fine anni Sessanta e anni Settanta. Si rimanda inoltre a DE PINTO 2020.

²⁷ Eseguita dalla Compagnia del Teatro Musicale da Camera di Roma, la *pièce* debutta al Teatro Olimpico di Roma nel giugno del 1966 dove viene replicata nel novembre dello stesso anno. Rappresentata per l’ultima volta in Italia a Grosseto nel gennaio 1967, viene infine riproposta a Monaco nella primavera del 1968. È plausibile che l’opera sia stata eseguita anche a Parigi in concomitanza della biennale del 1967; sebbene non siano state rintracciate recensioni, *A(lter) A(ction)* è segnalata in catalogo. Gli Archives de la Critique d’Art di Rennes conservano una fotografia, probabilmente legata al processo editoriale per la realizzazione del volume. Cfr. 5^E BIENNALE DE PARIS 1967. Per *A(lter) A(ction)* si rimanda a TORTORA 1998 e SALZA 2018.

²⁸ BARTOLUCCI 1967.

²⁹ KOUNELLIS 1967.

³⁰ *Ibidem*.

La stampa descriveva la scenografia come una «gabbia ideale di un cassone d’imballaggio gonfio all’interno d’otri di plastica saturi di palloncini (la scenografia di Kounellis ha un timbro visionario anche se tocca una laida, stanca materia di consumo nell’affresco dei rotocalchi a miriadi)»³¹: l’artista aveva scelto di tappezzare di specchi la scena affinché il pubblico potesse riflettervisi, e di rinchiudere Frederic Rzewski, nei panni di attore protagonista, all’interno di un box.

Appare evidente che la partita giocata da Kounellis si svolgeva parallelamente su due fronti, inscindibili e complementari: gli esiti teatrali trovavano una stretta rispondenza nel discorso portato avanti attraverso il coevo lavoro in galleria. Così, i confini tra azione teatrale e happening, galleria e teatro, artista e performer andavano assottigliandosi, mentre il pubblico diveniva parte integrante dell’evento.

A(lter) A(ction) si pone come ideale pendant della prima personale di Kounellis presso L’Attico, *Il giardino. I giuochi*, del 1967. Alberto Boatto rintracciava in «questa concatenazione di fiori», le *Rose*, «le cose moltiplicate all’infinito da specchi che si fronteggiano. Ogni rosa non è la rosa, rimanda ad altro [...] rosa intima, mentale e favolosa», legandole poi all’«idea della ripetizione come fenomeno speculare» dei *‘Giuochi’*, in cui «il principio dello spaesamento, già avviato nell’entourage dei fiori, trova egualmente una realizzazione esplicita»³². Per l’occasione, l’artista si era presentato all’interno di una «costruzione in legno a forma di cassa aperta sul davanti ed abitabile, lo specchio sulle pareti interne», e anche in questo caso la superficie riflettente, «catturando l’immagine dello spettatore, lo compromette nell’evento che si svolge nella cassa»³³.

L’allineamento tra lavoro teatrale e in galleria perdura durante la collaborazione con Quartucci, avviata a partire dal 1968 per la realizzazione de *I testimoni*. La dimensione laboratoriale e decostruttiva del teatro di Quartucci poteva esprimersi coerentemente mediante la poetica di Kounellis, che

non finirebbe più dall’inondare lo spazio teatrale di elementi vivi e di materiali poveri perché aspira, tende continuamente a far morire questo spazio teatrale nelle sue abitudini e nelle sue costanti di ambientazione scenica, fiducioso che quegli uccelli, quelle pietre, quelle piante possano essere di conforto e di disturbo al tempo stesso per gli attori, i quali dovranno far riferimento ed essere soggetti a tutto quel che di vivo e di povero li circonda³⁴.

L’artista continuava a servirsi degli elementi antiscenografici della propria simbologia personale che, strappati agli spazi espositivi, perturbavano il palcoscenico. Erano previsti «sacchi di terra da concimare»³⁵, «farfalle volanti 30-40 per ogni sera»³⁶, «120 uccelli [che] cinguettano allegramente»³⁷; è noto poi che «Kounellis ha fatto dipingere i muri di bianco e ha aperto una finestra che dà sui tetti del teatro e da cui entra il freddo di fuori»³⁸, e che fossero presenti dei carrelli sopra i quali gli attori sarebbero rimasti perennemente in balia di un movimento casuale e incontrollato. Kounellis e Quartucci tentavano così di infrangere i parametri codificati del testo e dell’azione teatrale; le recensioni coeve avevano correttamente

³¹ BUSSOTTI 1967.

³² BOATTO 1967a, p.n.n.

³³ *Ibidem*. Sono inoltre note alcune azioni coeve, realizzate nell’atelier dell’artista, in cui Kounellis abitava una cassa lignea aperta da un lato, dando le spalle al pubblico e osservandone il riflesso mediante uno specchietto incollato alla parete di fondo della struttura in corrispondenza dell’altezza del proprio sguardo. L’azione sarà poi ripetuta alla Galerie Sonnabend di New York nel 1972. Cfr. RISALITI 2020, pp. 59-73.

³⁴ BARTOLUCCI 1968, p. 222.

³⁵ QUARTUCCI 1969a, p. 11.

³⁶ *Ivi*, p. 10.

³⁷ *Ivi*, p. 11.

³⁸ *Ivi*, p. 10.

sottolineato l'intento di «distruggere, mandare a pezzi, annientare il teatro»³⁹. L'irruzione di tale universo immaginario che popolava di materiali inconsueti il palcoscenico appariva spiazzante e audace persino agli occhi del regista, che aveva commentato la presenza in scena di una montagna di carbone con preoccupazione: «I primi giorni tu ti spaventavi perché ti trovavi con questa montagna di carbone e cominciavi a dire Che fai? Un attore con questa cosa di carbone che fa per due ore?»⁴⁰. Tali espedienti si facevano portatori per gli autori di un significato «né visivo, né teatrale, ma reale, biologico, fisiologico»⁴¹, sottendendo un vitalismo che poteva prevedere persino di «portare dentro il teatro gli uccelli... mi piaceva come fatto [...] Io credo che l'attore doveva avere la stessa libertà degli uccelli»⁴².

La collaborazione con Kounellis aveva permesso a Quartucci di aggiornarsi sull'attualità artistica del momento. In un foglio di annotazioni pubblicato su «Sipario» (Fig. 4), che contiene anche scambi con Kounellis, il regista spiega che «si parte da una mentalità di spettacolo e mai da un testo teatrale»⁴³, legandosi al saggio di Alberto Boatto del 1967 *Lo spazio dello spettacolo*, che accompagnava la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*⁴⁴. Gli scritti di Boatto di quel giro di anni rappresentavano per Quartucci una risorsa da cui attingere a piene mani, come testimoniano altri riferimenti presenti nello stesso documento che citano dichiarazioni di celebri *pop artists* americani estrapolate dai testi del critico. Così, «sono per l'arte della banana spiacciata sedendoci sopra Oldenburg»⁴⁵ sancisce l'ironico superamento dello spirito pop di Claes Oldenburg, la cui dichiarazione «sono per l'arte delle banane spiaccicate sedendoci sopra» era riportata all'interno di *Pop art in U.S.A.*⁴⁶; mentre in «l'environment che stringe l'individuo e lo colpisce continuamente di stimoli e di segnali che hanno la forza di scariche elettriche e di *uppercut*»⁴⁷ viene citata una dichiarazione di James Rosenquist desunta da un articolo apparso su «Marcatré» nel 1965⁴⁸.

Gli elementi di disturbo scenico e la mobilità degli attori si collocano entro il solco dei lavori di sperimentazione teatrale di Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, sui quali lo stesso Boatto si era soffermato nel suo volume del 1967 parlando degli happening, individuando nell'«identità di mondo-quadro vivente»⁴⁹ il fulcro comune della poetica dei due americani. Quando nel 1964 la compagnia di Cunningham aveva portato a La Fenice di Venezia *Story*, «Rauschenberg aveva chiesto ad alcuni macchinisti di muoversi sullo sfondo, spingendo scope e trasportando attrezzi»⁵⁰; lo stesso espediente veniva riproposto da Kounellis e Quartucci avallando la tesi di Boatto, che definiva i risultati raggiunti in ambito performativo da Rauschenberg, Cage e Cunningham «formativi per la definitiva presa di coscienza di tutta una generazione di artisti»⁵¹.

Boatto presentava gli happening come «la scoperta e il consapevole sfruttamento delle possibilità produttrici di eventi che hanno gli oggetti e gli ambienti ordinari»⁵², sottolineando che «la priorità accordata al luogo materiale in confronto al comportamento umano»

³⁹ DE MONTICELLI 1968.

⁴⁰ QUARTUCCI 1969b, p. 27.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Dichiarazione di Jannis Kounellis *ivi*, p. 29.

⁴³ QUARTUCCI 1969a, p. 11.

⁴⁴ BOATTO 1967b, p.n.n.

⁴⁵ QUARTUCCI 1969a, p. 10.

⁴⁶ BOATTO 1967c, p. 263. La dichiarazione è tratta dal catalogo della mostra *Environments Situations Spaces*, tenutasi nella galleria newyorkese di Martha Jackson nel 1961.

⁴⁷ QUARTUCCI 1969a, p. 11.

⁴⁸ BOATTO 1965, p. 294.

⁴⁹ BOATTO 1967c, p. 34.

⁵⁰ TOMKINS 2008, p. 20. Per un resoconto del tour europeo del 1964 di Cunningham e della sua compagnia, si rimanda a CUNNINGHAM 1995.

⁵¹ BOATTO 1967c, p. 34.

⁵² *Ibidem*.

confermava «l'origine plastica di questo teatro», somigliante «maggiormente ad un assemblage che ad una normale scenografia»⁵³. Agli artisti dell'avanguardia americana veniva tributato il merito di esser «riusciti a buttare all'aria i termini di quel rapporto stabilito per tradizione, e adesso universalmente deprecato, che ha sempre posto un salto tra le faccende della vita e quelle dell'arte»⁵⁴. Il critico citava nelle ultime pagine del libro «il greco Kounellis»⁵⁵ annoverandolo tra i giovani italiani più attenti all'arte d'oltreoceano, e, a distanza di qualche anno, avrebbe ribadito esplicitamente che «lo scorrere e la presenza dell'animale avvicinano Kounellis al Rauschenberg della danza e a Cunningham»⁵⁶.

Gli artisti italiani erano particolarmente attratti dal nuovo fenomeno degli happening, già noti alla fine degli anni Sessanta anche grazie alla traduzione dall'inglese di alcuni studi fondativi sull'argomento, permettendo di disporre di una corposa e intrigante documentazione fotografica⁵⁷ (Fig. 5).

La centralità della presenza animale nella seconda collaborazione teatrale tra Quartucci e Kounellis costituisce un'ulteriore conferma della ricezione delle novità performative giunte dall'America. Realizzato nel 1969 per il Festival Internazionale del Teatro di Prosa della Biennale di Venezia, *Il lavoro teatrale ovvero La separazione e altre scene* prevedeva un bue squartato pendente dal soffitto e venti cani che «si sarebbero dovuti slanciare in avanti tirando le catene»⁵⁸, sollecitati sia dalla presenza del pubblico sia dalla carcassa animale. L'artista aveva immaginato le bestie come «ballerine alla sbarra»⁵⁹, e aveva inizialmente ipotizzato, in sostituzione o in aggiunta al bue, uno «scheletro ballerino» e una «bicicletta volante»⁶⁰; nei bozzetti per il programma di sala il regista aveva invece indicato la presenza di uno specchio, coperte di lana, sacchi, mucchi di carbone, sabbia, una tartaruga gigante, la *Cotoniera* di Kounellis, un mucchio di sassi⁶¹.

Rauschenberg aveva già portato un cane sulla scena nel 1957; successivamente avrebbe impiegato per performance e teatro una mucca, colombe, polli, spingendosi sino a posizionare delle minuscole torce elettriche sul dorso di trenta tartarughe «liking that for the idea of light being controlled by something literally alive and the incongruity of having an animal actually assume that responsibility»⁶² (Figg. 6-8). Tali suggestioni sarebbero state indice secondo l'artista americano di quell'equazione «between working and living, because those are our media»⁶³.

Rielaborando tali riferimenti, le prime collaborazioni teatrali avrebbero costituito un importante stimolo per Kounellis, permettendogli anche di cimentarsi in realizzazioni autonome. Risale al dicembre 1969 *Schema di spettacolo comunità*, progetto pubblicato sul numero

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 35.

⁵⁵ Ivi, p. 240.

⁵⁶ BOATTO 2016, p. 123.

⁵⁷ Il caso più eclatante è rappresentato dall'antologia illustrata di Michael Kirby, pubblicata in italiano dall'editore De Donato nel 1968 (KIRBY 1968). Il volume, tradotto da Anna Piva, raccoglieva numerosi scritti e testimonianze fotografiche sul lavoro di Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg e Robert Whitman.

⁵⁸ ORECCHIA 2020, p. 181.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ I disegni relativi allo spettacolo sono riportati ivi, pp. 194-197, e proverrebbero dalla collezione La Zattera di Babele & Artisti. In particolare, gli appunti e i disegni di Kounellis relativi a scheletro e bicicletta volanti sono riprodotti ivi, p. 195.

⁶¹ Ivi, pp. 198-199; i bozzetti sono conservati all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia.

⁶² Intervista a Robert Rauschenberg di Richard Kostelanetz pubblicata per la prima volta nel 1968. L'artista fa riferimento alle performance e ai lavori teatrali in cui sarebbero stati impiegati animali (*Resemblance*, con Paul Taylor, 1957; *Elgin Tie*, 1964; *Spring Training* e *Map Room II*, 1965). Cfr. KOSTELANETZ 1980, p. 87.

⁶³ Ivi, p. 94.

di «Sipario» dedicato allo slittamento *Dalla scenografia allo spazio scenico*⁶⁴. L'intervento, mai realizzato, è illustrato attraverso quattro bozzetti riprodotti in successione (Figg. 9-10) e presenta analogie con soluzioni già adottate nel precedente spettacolo veneziano, come testimonia uno degli schizzi su cui l'artista annota: «Sulla scena una decina di cani legati abbaiano verso la platea. Gli spettatori sono seduti in groppa a cavalli: osservano gli animali che tentano di slanciarsi verso di loro»⁶⁵.

Nell'articolo-progetto, Kounellis fornisce le coordinate fondamentali: «Durata: 9 mesi (il tempo della gravidanza di una donna). Luogo: spazio indefinito sulle pendici di una montagna isolata», e «Partecipanti: un gruppo che vive-recita-agisce»⁶⁶.

Seguono i bozzetti con appunti e didascalie. Si incontra una «Ragazza incinta con diadema di colombe. Vive nella comunità in attesa di partorire»⁶⁷, da cui dipenderebbe l'intervallo temporale della narrazione, con significato vitalistico-generativo. Veniamo poi a sapere che

Su un pendio della montagna viene costruita una ciminiera inclinata a valle. La ciminiera è alimentata da un grande forno. Di fianco un enorme mucchio di carbone, la cui cima è orientata verso nord (controvento). Tre uomini mantengono in attività la ciminiera, e spostano il mucchio di carbone ad ogni variazione di vento⁶⁸.

Ritorna il carbone, associato al processo di combustione. È previsto anche un «Cavallo con cactus in groppa. Si aggira per la zona»⁶⁹. Kounellis disegna poi una «Montagna di riso coperta per metà di terra. Viene sgretolata progressivamente a seconda dei prelievi di riso da parte della comunità»⁷⁰. In tale scenario fantastico, che immagineremmo desertico, appare un «Albero con i rami e le foglie coperti da teloni grigioverdi. Sotto, si muovono uomini con la faccia di specchio», indicati nel disegno come «uomini con la faccia O»⁷¹ (Figg. 9-10). Il ciclo si chiude con la già citata rappresentazione della «scena di cani» e della «fila di spettatori a cavallo»⁷².

L'immagine degli uomini-specchio rivela un sapore magrittiano, invertendo la logica dei dipinti esposti alla prima personale romana di René Magritte in cui dei frammenti del corpo umano erano rappresentati su una superficie riflettente⁷³ (Fig. 11), mentre la figura muliebre con diadema di colombe potrebbe conservare la memoria dell'iconografia picassiana di *Le visage de la paix*, ciclo di disegni di Pablo Picasso che raffigurano similmente l'allegoria della pace (Fig. 12) nell'omonimo volumetto poetico realizzato con Paul Éluard nel 1951⁷⁴.

Il progetto rispolverava le ambientazioni descritte a Carla Lonzi nel 1966, quando Kounellis aveva presentato le *Rose* rifacendosi a un villaggio ideale, un rifugio per la comunità

⁶⁴ KOUNELLIS 1969. Il contributo di Kounellis è compreso all'interno della rubrica *Dalla scenografia allo spazio scenico*, ivi, pp. 20-72.

⁶⁵ Ivi, p. 67.

⁶⁶ Ivi, p. 64.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, p. 65.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 66.

⁷² Ivi, p. 67.

⁷³ Si fa qui riferimento a *L'évidence éternelle*, opera del 1946 composta da cinque quadri fissati su vetro esposta a Milano alla Galleria Schwarz e a Roma a L'Attico in occasione delle personali italiane dell'artista organizzate tra 1962 e 1963. Cfr. *MAGRITTE* 1962 e *MAGRITTE* 1963. Va inoltre segnalata la grande retrospettiva *Omaggio a Magritte*, organizzata da Enrico Crispolti nel 1965. Cfr. *ALTERNATIVE ATTUALI* 1965.

⁷⁴ ÉLUARD-PICASSO 1951.

e al contempo un'occasione per riflettere sul ruolo sociale dell'artista⁷⁵. Tale luogo di fantasia, per certi versi 'persiano', sembra ricalcare le atmosfere di *Così parlò Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, ripubblicato in Italia da Adelphi nel 1968: in prefazione Giorgio Colli avvertiva che «Nietzsche ha voluto accuratamente nascondere che il modello del suo *Zarathustra* è greco; ha usato dei simboli storicamente antitetici, orientali, persiani e biblici»⁷⁶. La ricerca di Kounellis di quegli anni è già stata a più riprese accostata all'immaginario nietzschiano⁷⁷, e in effetti l'opera omnia di Nietzsche circolava ampiamente in quel frangente in Italia. Ma a rileggere il pensiero del filosofo alla luce del coevo dibattito artistico erano prima di tutto i critici di punta della stagione, trovandolo funzionale al discorso sulla liberazione dell'arte dalle logiche istituzionali e di mercato. Tale recupero avallava una «libertà assoluta di agire»⁷⁸; a tal proposito Eugenio Battisti metteva in guardia su «Marcatré» circa il profilarsi del rischio di un negativo risvolto nichilistico, «una situazione in cui tutto sia permesso, secondo un Nietzsche reinterpreto»⁷⁹. Achille Bonito Oliva sceglieva al contrario di citare gli scritti nietzschiani all'interno de *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, saggio in cui il critico metteva a punto il proprio sistema teorico nel tentativo di ergersi a principale interprete di un nuovo discorso sull'arte, teorizzando la fuga dal *falso mondo* attraverso i comportamenti alternativi⁸⁰.

3. Possibilità per Boogie-Woogie

Boogie-Woogie andrebbe contestualizzata entro la serie di opere perturbanti e marcatamente performative che Kounellis stava realizzando a partire dall'inizio degli anni Settanta. Al disegno di ragazza incinta con diadema di colombe faceva da contraltare la donna in carne e ossa, nuda e con il capo coperto da un sudario nero, mosche e miele sul ventre gravido di *Motivo africano*, presentata in *Fine dell'alchimia*⁸¹; la componente pseudo-ludica del

⁷⁵ «Mi raccontava un'amica, che andava in Persia, che vicino all'Abadan c'erano dei villaggi nel deserto, ma villaggi di pochissime persone. Ogni villaggio era chiuso con il verde dentro e c'erano delle stradine, così, che passavano da una casa all'altra, e sopra c'erano tende per coprirle. E nel villaggio un odore di rose dappertutto. [...] a ogni villaggio ha una sua fisionomia precisa, sociale, le sue leggi, tutto, sono dei millenni magari che questi vivono nella stessa maniera ma lì è possibile vivere. A me piacerebbe moltissimo stare in questo villaggio [...]. Però per una società di grandi metropoli bisogna vedere il pittore che cosa riesce a fare: la disponibilità qui, dove si esauriscono le cose, io credo che è [sic] indispensabile. Non so, penso a un pittore che non ha un bagaglio, e in ogni luogo trova delle nuove esperienze da sviluppare, già questo è molto più libero» (Jannis Kounellis in LONZI 1993).

⁷⁶ COLLI 1968, pp. XVI-XVII.

⁷⁷ Nike Bätzner chiama in causa Nietzsche analizzando la performance del 1974 in cui Kounellis «appeared together with a horse as a 'living sculpture'» (BÄTZNER 2019, p. 149); «the artist sat motionless on a saddled horse and held a mask (taken from a classical statue) up in front of his face» (*ibidem*). L'autrice dichiara: «The physical verticality of the man on the horse served as an incision in history: it marked a censura in eternal recurrence (Friedrich Nietzsche), it pushed back against the loss of bourgeois culture» (ivi, p. 150). La suggestione nietzschiana è evidenziata dunque anche dalla più recente bibliografia, e meriterebbe a mio avviso un lavoro più strettamente filologico nel tentativo di ricollegare alcuni specifici brani desunti dagli scritti del filosofo all'iconografia dell'artista. Ad esempio, certi passi dello *Zarathustra* come «ma esci: il mondo ti aspetta come un giardino. Esci a ritrovar le rose, le colombe! Esci a ritrovar gli uccelli canori, che ti apprenderanno il canto!» (NIETZSCHE/MONTINARI-COLLI 1968, p. 253) dialogano con la produzione di Kounellis anche a un livello iconografico, prima che simbolico.

⁷⁸ BATTISTI 1970, p. 75. Battisti fa riferimento a Stanley Rosen, *Nililism. A Philosophical Essay*, Yale University Press, New Heaven-Londra 1969; il volume, appena pubblicato in America, godeva evidentemente di circolazione anche in Italia.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ BONITO OLIVA 1971a. Per una contestualizzazione del saggio di Achille Bonito Oliva si rimanda ai contributi presenti nella riedizione aggiornata curata da Stefano Chiodi: CHIODI 2009a e CHIODI 2009b.

⁸¹ Per i testi di Calvesi esposti e letti in *Fine dell'alchimia* (1970) si rimanda a CALVESI 1978, pp. 192-197. Si rimanda inoltre a BELLONI 2013.

giardino, il carbone, i cactus, i volatili in movimento passavano il testimone a soluzioni emotivamente più disturbanti.

Questo Kounellis, più ermetico e disperante, faceva gioco al discorso teorico che Bonito Oliva portava avanti ne *Il territorio magico*, concepito a partire dal 1969 e pubblicato nel dicembre 1971. Il critico proponeva un’alternativa al progetto celantiano che giustificava l’Arte Povera attraverso il binomio arte-vita, virando verso una direzione più concettuale e performativa che attingeva da un largo ventaglio di fonti filosofiche, sociologiche, antropologiche, e in cui gli artisti venivano definiti ‘attori’ e ‘operatori’.

Il testo era supportato da un ampio apparato iconografico che chiudeva il volume, costituendone il cuore pulsante: attraverso le riproduzioni fotografiche, prive di didascalie, veniva orchestrata una «vera e propria esposizione, sia pure ridotta alla bidimensionalità [...] della pagina stampata»⁸², che si apriva col *Living Theatre* e si chiudeva con Marcel Duchamp e Charlotte Moorman.

Il lavoro di Jannis Kounellis era incluso all’interno del libro insieme a quello degli altri artisti presentati tra Belgrado e Parigi, due occasioni in cui la narrazione espositiva veniva elaborata *ad hoc* a partire dalle posizioni espresse dal critico e curatore⁸³.

Presentando gli artisti italiani a Parigi, Achille Bonito Oliva si soffermava sulla natura situazionista delle azioni rimarcando l’importanza del dato temporale e l’individualità di ciascun esecutore, impegnato nell’«opposer au monde l’anarchie de sa propre imagination»⁸⁴. Il concetto di immaginazione assumeva un ruolo centrale, e anche ne *Il territorio magico* si teorizzava «il recupero perentorio delle zone del fantastico», ovvero il «superamento della separatezza tra l’immaginazione e il reale»⁸⁵. Lo stesso Kounellis aveva riferito nell’intervista del 1969 della propria scelta del fantastico attraverso una presenza critica, e *Boogie-Woogie*, che metteva in scena asini travestiti da uomini borghesi abbinandoli a enigmatiche frasi simili a un incantesimo, andrebbe letta proprio a partire dalla componente fantastica e immaginifica impiegata criticamente.

Le dieci xerografie riconducibili al progetto per l’azione incluse nel catalogo di Belgrado (Figg. 13-22) alternano, come in uno *storyboard*, raffigurazioni in primo piano di equini umanoidi a scene in cui le bestie si accoppiano, o appaiono convulsamente ammassate. Gli asini sembrano caricarsi, grazie ad alcuni elementi ricorrenti nell’iconografia di Kounellis, di precisi valori allegorici – equini con corona di lauro e con cappello –, di connotazioni che li accomunano a prototipi umani della società borghese – equini con pipa fumante, incravattati o dotati di occhiali –, spingendosi sino a parodiare l’immagine del divo hollywoodiano – con occhiali da sole e sorriso smagliante, o ancora nei panni di cowboy –⁸⁶. Alcune annotazioni dell’artista accompagnano i disegni: l’asino-medico pronuncia la formula «vieni come sparisci ritorni sparisci»⁸⁷ inscritta all’interno di un *balloon* sul modello dei fumetti, per poi essere rappresentato con sguardo inebetito insieme al monito «capito capito capito»⁸⁸; la didascalia «asino con corona e cappello»⁸⁹ si riferisce invece ai diversi copricapi delle bestie. Chiude la carrellata l’unica figura realmente umana della serie, a sua volta bardata di cappello e cravatta:

⁸² CHIODI 2009b, p. 273.

⁸³ A tal proposito è opportuno segnalare che il gruppo di artisti selezionati da Bonito Oliva per tali esposizioni, spesso letto antitetivamente rispetto alle scelte effettuate da Celant, ricalca in realtà quasi alla lettera le presenze riunite da quest’ultimo per la mostra di Monaco del giugno 1971.

⁸⁴ BONITO OLIVA 1971b, p. 237.

⁸⁵ BONITO OLIVA 1971a, p. 9.

⁸⁶ Il cappello e la corona di lauro vengono ripresi ad esempio in *Cappello* (1972), così come cappello e soprabito costituiscono gli elementi fondanti di *Tragedia civile* (1975).

⁸⁷ PÈRSONA 1971, p.n.n.

⁸⁸ Ivi, p.n.n.

⁸⁹ Ivi, p.n.n.

«adesso capito tutto»⁹⁰. Non è chiaro se la sequenza rispetti una logica narrativa interna, per quanto l'ipotesi sia plausibile.

Tra i cavalli del 1969 e gli asini del 1971 è avvenuto uno scarto: riferendosi retrospettivamente all'intervento presso L'Attico Kounellis avrebbe interpretato i cavalli come «pilastrini di un'architettura», sottendendo un lavoro di risemantizzazione del luogo espositivo in cui «l'enorme spazio della galleria è trasformato in quello di un tempio»⁹¹. Nell'azione non realizzata del 1971 si rintraccia un intento più narrativo, testimoniato dal lungo minutaggio (30 minuti) e legato a una più marcata propensione allegorica: se la narrazione è conclamata dalle annotazioni fumettistiche, l'allegoria è insita nel travestimento degli animali, invenzione che ne esplicita la dimensione parodica.

Le didascalie permettono di rintracciare anche per *Boogie-Woogie* una suggestione nietzschiana: la litania pronunciata dall'asino «vieni come sparisci ritorni sparisci» allude con ogni probabilità al concetto di eterno ritorno, ed è associabile a una citazione desunta da Nietzsche che Boatto accosta all'opera di Kounellis nel catalogo di *Ghenos Eros Thanatos*: «Ogni cosa va, ogni cosa ritorna; la ruota dell'esistenza gira in eterno. Ogni cosa muore, ogni cosa fiorisce ancora; l'anno dell'esistenza scorre in eterno. Tutte le cose ritornano sempre, e noi stessi siamo già esistiti un numero incalcolabile di volte, e tutte le cose insieme a noi»⁹².

Si rimarca così l'importanza dell'elemento temporale, sospeso in un perpetuo presente; la presenza di un accompagnamento musicale – che sarebbe probabilmente stato eseguito da Rzewski, compositore e pianista già collaboratore di Kounellis a sua volta invitato in biennale a Parigi⁹³ – avrebbe ulteriormente sottolineato la scansione della performance secondo modalità non indagabili, aiutando forse a rendere a livello sonoro i caratteri di destrutturazione e ripetizione che si riscontrano nelle frasi pronunciate dagli animali nei disegni⁹⁴.

L'umanizzazione degli asini potrebbe derivare dalla rielaborazione di molteplici riferimenti. È certamente presente un tratto metamorfico e onirico di matrice surrealista e metafisica, in linea con l'attenzione riservata al lavoro di René Magritte e Alberto Savinio che si riscontra in Italia a partire dagli anni Sessanta⁹⁵ (Fig. 23). Tale aspetto si combina a stimoli visivi e narrativi prelevati da un immaginario fantastico meno aulico, legato alla cultura di massa.

È ad esempio impossibile non pensare al *Pinocchio* collodiano⁹⁶, di cui a partire dal 1961 Carmelo Bene stava proponendo una rivisitazione teatrale in giro per l'Italia⁹⁷ (Fig. 24). La

⁹⁰ Ivi, p.n.n.

⁹¹ LANCIONI 2014, p. 50.

⁹² BOATTO/CHIODI 2016, p.n.n. La citazione è tratta da Friedrich Nietzsche, *Aurora e frammenti postumi*, Adelphi, Milano 1964. Inoltre, una parte dello *Zarathustra* di Nietzsche, *La festa dell'asino*, vede un gruppo di personaggi intenti a idolatrare un asino convinti che questo rappresenti una divinità; gli uomini cominciano improvvisamente a tagliare e sarà l'intervento di Zarathustra, mostrando come l'animale idolatrato rappresenti la falsa conoscenza, a dissuaderli dall'errore. Cfr. NIETZSCHE/MONTINARI-COLLI 1968, pp. 366-369.

⁹³ Frederic Rzewski è presentato all'interno del catalogo della partecipazione italiana alla Biennale di Parigi del 1971 all'interno della sezione *Musique*. Tra le opere illustrate è presente «Rzewski nel Nabucco di Kounellis, 1970/71», rimandando alla celebre esecuzione del Nabucco in *Vitalità del negativo* che era stata recensita anche da alcune riviste francesi. Cfr. 7^a BIENNALE DI PARIGI 1971, p.n.n.

⁹⁴ In relazione al ruolo della musica nelle azioni di Kounellis, Nike Bätzner sottolinea la commistione tra patetismo dei brani selezionati dall'artista e caratteri di frammentazione e ripetizione ossessiva nelle modalità di esecuzione, che implicherebbero un azzeramento del loro intrinseco significato culturale. L'autrice osserva: «This treatment of music called into question the foundations of a civilization wedded to middle-class educational principles of cultural appreciation, yet also contaminated by twentieth-century Fascism, warfare and genocides. Kounellis often referred to the ensuing cultural decline» (BÄTZNER 2019, p. 145).

⁹⁵ Oltre alle già citate mostre magrittiane, si rimanda per Alberto Savinio a *Omaggio a Savinio*, in *ALTERNATIVE ATTUALI* 1968.

⁹⁶ Il romanzo era stato oggetto di numerose ristampe nel secondo dopoguerra e, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, di adattamenti televisivi, cinematografici, serie animate.

critica aveva colto nel rivoluzionario *Pinocchio* di Bene, descritto come «fitta trama di soliloqui, rimuginamenti, battute estemporanee, citazioni, sberleffi e imprecazioni, con il sostegno di una mimica irriverente e di musiche beffarde»⁹⁸, l'influsso del Teatro della Crudeltà di Artaud, al quale la *pièce* «strizza l'occhio; pazienza, è la moda»⁹⁹. Pubblicata sotto forma di testo teatrale nel 1964, l'opera di Bene prevedeva nella seconda parte il «Grande spettacolo di gala. Per questa sera avranno luogo i soliti salti ed esercizi sorprendenti eseguiti da tutti gli artisti e da tutti i cavalli d'ambo i sessi della compagnia e più sarà presentato per la prima volta il famoso ciuchino Pinocchio detto la stella della danza. Il teatro sarà illuminato a giorno»¹⁰⁰. Lo spettacolo si chiudeva con un fragoroso can-can, mentre dall'alto venivano spiegate le bandiere tricolore: *Pinocchio*, figura ben nota nell'immaginario della cultura popolare dell'italiano medio dell'epoca, diveniva allegoria sociale e politica del presente¹⁰¹; la sua attualità sarebbe stata di lì a poco ribadita in campo artistico da Luigi Ontani, che nel 1972 avrebbe realizzato un autoritratto fotografico nelle vesti del personaggio, per una serie di opere-performance di gusto parodico ispirate ad alcune figure-chiave della cultura artistico-letteraria italiana¹⁰².

Un'ulteriore suggestione potrebbe derivare dall'universo televisivo. La sezione *Spettacoli* de «La Stampa» annunciava nel 1965 l'imminente trasmissione in televisione di «una serie cinematografica di cui è protagonista un mulo [...] intitolata *Francis, il mulo parlante*, storia di un quadrupede al servizio dell'esercito americano»¹⁰³. Si tratta di una serie di film realizzati in America da Arthur Lubin dal 1950, alcuni dei quali trasmessi sovente su grande e piccolo schermo in Italia a partire dagli anni Sessanta. Era inoltre stata concepita dal regista una sitcom televisiva in più stagioni a partire dallo stesso *concept*, *Mister Ed, il mulo parlante*; nei vari episodi delle produzioni, l'animale parlante protagonista sfoggiava spesso travestimenti da detective, intellettuale, dottore (Figg. 25-26), proprio come gli asini immaginati da Kounellis.

L'intento satirico dello sceneggiato, pensato soltanto apparentemente per un pubblico di bambini, doveva essere facilmente individuabile dai più attenti spettatori del tempo se si pensa che nel 1969 un giornalista italiano citava il mulo parlante come esempio di satira americana democraticamente tollerata in un articolo che descriveva polemicamente il clima di censura ideologica che si respirava in Italia:

In un paese insieme anarcoide e conformista come il nostro, accade spesso che le intemperanze polemiche, la satira politica e persino l'umorismo siano visti come delitti di lesa patria: è giudicato un gesto di raro coraggio fare la parodia di un ministro alla TV [...] Non tutti hanno capito la lezione dell'America: che ha vinto la guerra, pur consentendo di scherzare su Mac Arthur in un film che aveva per protagonista un mulo parlante, ed è uno Stato forte, una solida democrazia [...] Ma la censura ideologica, la definizione di valori intangibili alla critica, la tutela artificiosa dei sacri principi sono residui dello Stato autoritario, eredità dei tempi in cui

⁹⁷ «Il primo *Pinocchio* fu partorito nel '61, cioè nel primo anno di vita del suo Teatro Laboratorio, e il testo fu battezzato cioè pubblicato nel primo libro scritto da Bene (*Pinocchio, Manon e Proposte per il teatro*, Lerici editore, Roma, 1964). La seconda volta in teatro, il *Pinocchio* di Bene si divise addirittura per due, cambiando titolo ma anche scenografia e parte della compagnia: un *Pinocchio '66* che l'anno dopo, al Festival dei Due Mondi, diventò *Pinocchio, dal racconto di Collodi*, con sette attori che si dividevano i ruoli e le voci di tutti i personaggi e con tante bandiere italiane da riempire la scena e fare scandalo» (GIACCHÈ 2014, p. 5). Giacchè fa riferimento anche a una versione radiofonica della *pièce*, risalente al 1974.

⁹⁸ BL. 1966.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ BENE 1964, p. 63.

¹⁰¹ VICE 1966.

¹⁰² Luigi Ontani, *Pinocchio*, 1972, 85x67 cm, fotografia, collezione privata. L'opera è esposta nel novembre 1974 in occasione di una personale romana dell'artista presso L'Attico.

¹⁰³ BZ. 1965.

s'imponessa di parlare *nihil de principe, parum de Deo*. Non hanno mai impedito né un'eresia, né una rivoluzione¹⁰⁴.

È proprio questo 'strabismo' tra fantastico e crudeltà a caratterizzare *Boogie-Woogie*, la cui vena satirica è avallata dall'orizzonte che si delinea a partire dalle fonti coeve accostabili all'azione. L'ambivalenza tra immaginario e reale in Kounellis era stata notata da Boatto, che nel 1973 descrive il lavoro dell'artista «come se le forbici della ragione non avessero ancora operato la separazione del mondo in immaginario e in reale», evidenziando come «questo universo di azioni può culminare in tal modo nella conciliazione dei verbi contrari di nascere e morire nel verbo unificante: rinascere»¹⁰⁵.

Smascherato l'intento satirico dell'opera, è possibile leggere negli equini un richiamo alle caricature di George Grosz, oggetto di nuova fortuna in quegli anni¹⁰⁶. Le bestie di Kounellis potrebbero sedere allo stesso tavolo di quelle che Grosz aveva rappresentato in *Voce di popolo, voce di Dio* assieme a fumetti «prelevati da titoli dei giornali di destra, incitanti alla politica allarmistica e di repressione contro il movimento operaio»¹⁰⁷ (Fig. 27). La celebre tavola satirica, ripubblicata in alcune monografie durante il corso degli anni Sessanta e Settanta¹⁰⁸, era parte del volume *Il volto della classe dirigente*, risalente al 1921 ma edito integralmente in italiano solo nel 1974; l'edizione originale era stata esposta a Roma per la prima volta alla Galleria dell'Obelisco nel 1961, nell'ambito della mostra *Opposizione al nazismo*¹⁰⁹.

Per Antonio Del Guercio il rinato interesse per Grosz non era indice «d'un qualche revival accademico, ma di qualcosa di ben più radicale, e che includeva una rivisitazione di quelle vicende sul filo di ragioni attualissime. Le quali ragioni, poi, dall'aspetto ideo-politico si diramavano anche nell'aspetto artistico»¹¹⁰. Il critico non risparmiava un attacco nei confronti del contesto culturale italiano, evidenziando «il sospetto che il lascito dell'artista tedesco fosse inteso come una droga politico-sessuale capace di dare un ultimo guizzo d'eccitazione a una società culturale immersa in uno strano stato di dormiveglia tra il ricordo degli impegni assunti durante la Resistenza e le tentazioni d'una belletteristica comunque mascherata»¹¹¹. In America gli studi su Grosz dei primi anni Settanta si spingevano ben oltre, interessandosi all'opera dell'artista sull'onda del fenomeno della *Weimar analogy*, ovvero una rilettura delle vicende della Germania degli anni Venti in chiave attualizzante. Partendo da Grosz e dal suo tempo, veniva imbastito un parallelismo con la «disintegration of the American political scene in the late sixties»¹¹², ponendosi una domanda ben precisa: «what is the responsibility of the artist-intellectual critic within a troubled democratic society?»¹¹³, e convenendo che «at a time when

¹⁰⁴ CASALEGNO 1969.

¹⁰⁵ BOATTO 2016, p. 118.

¹⁰⁶ A seguito della morte dell'artista, avvenuta nel 1959, negli anni Sessanta l'opera di Grosz conosce un momento di fortuna e rivalutazione internazionale. Antonio Del Guercio individua nella mostra del 1962 allestita all'Akademie der Künste di Berlino, poi a Dortmund e a Londra, il momento d'avvio di tale fenomeno, che trova eco in Italia nelle numerose esposizioni proposte soprattutto da gallerie romane (Il Fante di Spade, 1963 e 1964; La Medusa, 1970) e torinesi (Il Fauno, 1970), con particolare attenzione all'opera grafica. Nell'aprile-maggio 1971, poco prima del mancato debutto di *Boogie-Woogie* di Kounellis, Arturo Carlo Quintavalle si avvarrà anche dello stesso Del Guercio per allestire, in collaborazione con il MoMA, una importante retrospettiva su Grosz a Parma. A seguito di tale ondata di fortuna, i principali studi internazionali sull'artista verranno tradotti in italiano dal tedesco e dall'inglese durante il corso degli anni Settanta. Cfr. DEL GUERCIO 1971, pp. 17-20, e GEORGE GROSZ 1971.

¹⁰⁷ GROSZ 1974, p. 22. Si tratta della prima edizione italiana di *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (1921), con le celeberrime *politische Zeichnungen*; la traduzione dal tedesco è di Carlo Oliva.

¹⁰⁸ GEORGE GROSZ 1963; LEWIS 1971.

¹⁰⁹ OPPOSIZIONE AL NAZISMO 1961.

¹¹⁰ DEL GUERCIO 1971, p. 20.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² LEWIS 1971, p. XIII.

¹¹³ *Ibidem*.

students are being shot at our universities and young revolutionaries are throwing bombs, it is worth pondering the tale of a young activist whose brief dreams of a new humanity were consumed by a nightmare vision of a new inhumanity emerging from a world of total chaos»¹¹⁴.

Era dunque possibile riscoprire Grosz soffermandosi sul «diabolico che si deve saper leggere nelle sue opere, il diabolico di un’angoscia civile»¹¹⁵, sentimento che lo stesso Kounellis avrebbe rappresentato nella sua *Tragedia civile* del 1975¹¹⁶. Anche Pier Paolo Pasolini rendeva omaggio all’artista tedesco, che veniva citato in alcuni passaggi del suo film *Porcile* (1969) (Fig. 28); nella pellicola apologia nazi-fascista e bestialità, contestazione giovanile e paranoia borghese si confondevano polemicamente, fornendo un quadro della società contemporanea fortemente sclerotizzato. La stampa aveva interpretato il film come impietoso ritratto di una generazione compressa in schemi rigidamente codificati e prevaricatori:

Sono episodi che s’intersecano ed hanno per protagonisti due giovani, entrambi divorati dalle bestie, “uno è punito dalla società (che si può identificare metaforicamente con le bestie feroci e con i porci) per il suo essere totalmente disobbediente; l’altro è punito per non essere stato né obbediente né disobbediente: per essere stato cioè misterioso e fuori della norma”. Dai giovani la società vuole l’ossequio o li divora¹¹⁷.

Negli stessi anni anche Concetto Pozzati si misurava con un’opera polemica a partire da Grosz. La figura femminile di *Delitto sessuale*, opera del 1916, veniva estrapolata dal suo contesto originario per dare vita a *Dal suicidio di Grosz* (1969): il risultato, presentato dalla Galleria de’ Foscherari insieme a un catalogo-libro d’artista¹¹⁸ e incluso nel 1974 in *Ghenos Eros Thanatos*, si componeva di una serie di *assemblages* su tela che vedevano interagire il disegno di Grosz, munito di lametta, con i nuovi materiali impiegati nell’arte degli anni Sessanta. L’impatto con fieno, cotone, specchio, neon, avrebbe determinato il suicidio della figurina, assalita dalla frenesia del ‘nuovo’ (Figg. 29-30). Pozzati costruisce nel catalogo un resoconto narrativo alternando didascalie e fotografie dei collage che compongono il ciclo; l’intento è chiaramente quello di ribadire il proprio distacco, già manifestato in occasione di *Arte povera più azioni povere*¹¹⁹, nei confronti delle nuove tendenze, evidenziando il rischio della loro strumentalizzazione:

George Grosz si è suicidato con una *Gillette*... perché era allergico al profumo delle rose; perché la paglia lo soffocava; perché contestava se stesso; perché non amava la pittura; perché il cotone idrofilo era particolarmente adatto per il *démaquillage* all’italiana; perché le nuvole erano al neon; perché non si riconosceva sotto nessuna bandierina¹²⁰.

Pozzati credeva, come Grosz, «all’immagine che si fa politica, e non alla politica che diventa immagine»¹²¹: l’opera e le invettive dell’artista testimoniano che il recupero di Grosz costituiva una possibilità praticabile in Italia per la trattazione di tematiche che convogliavano

¹¹⁴ Ivi, p. XV.

¹¹⁵ QUINTAVALLE 1971.

¹¹⁶ Per un’avvincente analisi di *Tragedia civile* si rimanda a DI DOMENICO 2018.

¹¹⁷ La pellicola di Pasolini, del 1969, è oggetto di analisi e critiche sulla stampa del tempo. Cfr. la recensione MOSCATI 1969b, p. 23-25 (da cui è tratta la citazione nel testo), e BERLETTI 1969.

¹¹⁸ POZZATI 1969a. Nel volume si legge: «Dal suicidio di Grosz... ciclo eseguito nel luglio-dicembre 1969, 40 titoli cm 65x75 cad. (proprietà della Galleria de’ Foscherari Bologna) più due titoli fuori ciclo cm 200x175 (proprietà dell’autore Bologna) realizzati ad olio, stoffa, specchio, plastica, legno, neon, tempera, sughero, chiodi, paglia, foglie, pane, acrilico, sassi, garza, corda e grafite» (ivi, p.n.n.).

¹¹⁹ POZZATI 1969b.

¹²⁰ POZZATI 1969a, p.n.n.

¹²¹ Ivi, p.n.n.

sfera estetica e politica. A Grosz potrebbero essere accostate numerose fonti visive di ambito dadaista e surrealista ideologicamente connotate – alcuni esiti del tardo Picabia, ma anche i fotomontaggi di Heartfield (Fig. 31) –, suggestiva opportunità per interpretare *Boogie-Woogie* in tale direzione.

A rafforzare tale prospettiva, va ricordato che nello stesso 1971 Kounellis aveva preso parte al ciclo di seminari *Gesto e comportamento nell'arte oggi* organizzato per i corsi di Giorgio Pressburger all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma, insieme a Germano Celant e Achille Bonito Oliva, Fabio Mauri e Michelangelo Pistoletto, al termine dei quali Mauri aveva presentato *Che cosa è il Fascismo*. La performance era stata paragonata su «Flash Art» a «uno spettacolo da circo equestre ideologico» che «aveva il senso di un test ideologico individuale, qualcosa di simile a uno psico-dramma»¹²², ed è probabile che abbia costituito uno spunto di riflessione non trascurabile anche per Kounellis.

Costituisce invece una certezza la diffusione e il piglio che i testi programmatici di Pistoletto vantavano in ambito artistico. In particolare, *Lo Zoo. Torino fine del XX secolo (si prepara l'epoca dell'Acquario)*, che chiudeva il volume *Arte povera* di Celant del 1969 e che era stato pubblicato con alcune modifiche e aggiunte sulla rivista «Teatro» nello stesso anno, descriveva gli artisti come bestie rinchiusi in gabbia da una società che tenta coercitivamente di domarli:

La cosiddetta civiltà ha relegato ogni animale nella sua gabbia. [...] Be' gli artisti sono isolati nelle Biennali di Venezia, nei teatri, nei musei e nelle manifestazioni organizzate. Siccome gli artisti sono in numero un po' maggiore dei pazzi e dei criminali e minore degli studenti (fino a ieri animalletti docili) e degli operai, sono considerati una élite. Ma questa élite fa comodo a quelli che da sempre e ancora oggi vogliono essere gli unici spettatori e domatori del popolo in gabbia. Gli artisti sono i più divertenti da domare, sono forse come le scimmie che assomigliano tanto all'uomo, così imprevedibili e strani che quando fanno qualche gesto che pare umano tutti si esaltano felici e poi danno loro da mangiare e li vestono come loro. Questi spettatori sono quelli che costruiscono in ogni città, un museo, un teatro e uno zoo per illuderci che gli spettatori siamo noi. La vera élite è quella che ci vuole far credere uomini per poterlo essere più di noi. Ora noi sappiamo di essere *Lo zoo*¹²³.

L'assimilazione tra uomo e bestia poteva dunque avvenire su più livelli e assumere accezioni differenti. Risulta evidente in *Boogie-Woogie* un intento satirico, contestatario o quanto meno di denuncia: tale denuncia poteva recare in filigrana il perdurare di quegli interrogativi irrisolti riguardanti il ruolo dell'artista all'interno della struttura sociale, sollecitando risposte che tardavano a delinearsi.

4. Tra allegoria e pittura. Uno sguardo alla Francia

Appare necessario sollevare il problema del titolo scelto dall'artista, tenendo presente il fatto che Kounellis non era solito titolare le proprie opere, preferendo il più generico appellativo di *Senza titolo*.

Un titolo emblematico come *Boogie-Woogie*, che a un primo livello di letteralità si avvale del riferimento all'accompagnamento musicale previsto, non può non portar con sé l'eco degli omonimi dipinti eseguiti da Piet Mondrian a partire dal 1941, stabilendo una plausibile intertestualità.

I *Boogie-Woogie* di Mondrian si collocano nell'ultimissima fase della produzione del pittore, essendo stati realizzati a New York poco prima della morte (Fig. 32). A posteriori, le tele in questione potevano esser lette da Kounellis e dagli artisti della sua generazione come il

¹²² CHE COSA È IL FASCISMO 1971. Per un approfondimento, si rimanda a DA COSTA 2018 e IAMURRI 2018.

¹²³ PISTOLETTO 1969, pp. 16-17.

testamento spirituale di uno dei più grandi maestri del primo Novecento. Nel 1969 Italo Tomassoni descriveva gli ultimi dipinti di Mondrian come opere che

interrompono l'algida immobilità del disincarnato *logos* mondrianeo; lo spazio si frantuma, le linee scompaiono, il progetto si possibilizza, i piani si moltiplicano, la vita irrompe sulla tela con tutta la sua carica contingente e sensibile. Non è il cielo stellato a occasionare questa allucinata frammentazione d'immagine, [...] ma una nuova definizione urbana, pragmatica e terrestre in cui lo schema razionale non riesce a condizionare l'esistenza dell'individuo; ove non sempre l'orizzontale armonizza il verticale; dove l'esistere travolge l'essere e altra regola non v'è all'infuori del ritmo incalzante della realtà. [...] Alla geometria mistica e deserta dei canali d'Olanda e delle facciate di chiesa, si sostituisce la geometria laica, temporale e sovrappopolata del contesto urbano. All'orizzontalità placante delle scaglie luminose del mare di Scheveningen, si contrappone quasi per illuminazione la vertigine verticale dei grattacieli di Manhattan e della 59^a strada. Alle salmodie calviniste, il ritmo sincopato dei *boogie-woogie*. È così che alla coscienza amara della scoperta che la metropoli non è la *civitas hominum* si connette la perdita della felicità, l'agguato imminente del tragico quotidiano. Mondrian vuole immergersi nella storia, ma anziché l'Essere trova l'esistere. E scopre allora che “Là dove non c'è la storia, la ragione diventa follia lucida”¹²⁴.

Tale lettura, dal sapore esistenzialista, è basata sul concetto di frantumazione, ravvisabile nelle opere sia a livello formale sia a un livello più simbolico. Lo spazio urbano, e dunque la società americana in senso lato, venivano descritti come un intricato flusso esistenziale da cui scompariva ogni residualità di coscienza storica, sostituita da un senso di tragicità e sopraffazione. Veniva posto criticamente il problema dell'«*american way*», tematica calda entro le fila del dibattito artistico di quegli anni.

L'ultimo Mondrian era stato citato da Renato Guttuso in *Boogie-Woogie*, dipinto del 1953 in cui il *Broadway Boogie-Woogie* faceva da fondale a una scena di mondanità danzereccia della gioventù romana degli anni Cinquanta¹²⁵ (Fig. 33). Guttuso aveva rappresentato una figura chiave per Kounellis nel 1956 quando, al suo arrivo a Roma dal Pireo, era stato costretto a incontrarlo perché introdotto in Italia dalla lettera di un connazionale comunista¹²⁶: le loro storie si erano incrociate non tanto per un condiviso orizzonte artistico, quanto per una comunione di riferimenti politici e valori culturali¹²⁷.

Il titolo *Boogie-Woogie* era quindi carico di sottotesti e rimandi, indiretti ma rintracciabili per chi avesse dimestichezza con l'arte dell'immediato dopoguerra. Era forse una precisa volontà di Kounellis quella di rifarsi, più o meno ironicamente, a quel canone che lo aveva preceduto e che, tramite le opere chiamate in causa, faceva a sua volta riferimento più o meno velatamente alla cultura americana.

Negli stessi giorni in cui il *Boogie-Woogie* di Kounellis avrebbe dovuto debuttare alla biennale parigina, il Musée d'Art Moderne di Parigi accoglieva nella sezione riservata all'arte attuale la prima antologica francese dedicata a Guttuso¹²⁸. Il ritratto di Guttuso approntato per il pubblico era quello di un artista militante dal temperamento veemente, che «se présente face à la vie, comme un homme d'action. Il ne dédaigne pas les allusions, mais il en fait des

¹²⁴ TOMASSONI 1969, p. 44.

¹²⁵ *Boogie-Woogie* di Guttuso (1953) era stato esposto alla Biennale di Venezia del 1954. Tra il 1960 e il 1971 l'opera è esposta a Mosca, Leningrado, Novosibirsk (1961); Parma (1963-1964); Berlino, Lipsia (1967); Palermo (1971); riprodotta in «Realtà sovietica»; «Oganiok»; «Tvorchestvo» (1961); Berger; Moravia, Grasso (1962); «Arte Club» (1963); «L'Europeo»; «Il Contemporaneo»; «Cooperazione» (1964); Rusakov; «D'Ars Agency» (1965); Annuario E.R.A. (1968); De Micheli (1970). Cfr. *CATALOGO RAGIONATO GENERALE* 1983, p. 283.

¹²⁶ LANCIONI 2014, p. 47.

¹²⁷ In particolare, Daniela Lancioni fa riferimento a due comuni «lontane ascendenze: Gustave Courbet e Antonio Gramsci» (*ibidem*).

¹²⁸ RENATO GUTTUSO 1971.

allégories puissantes. [...] En Italie son art a permis une véritable reprise de conscience après l'avalissement du Fascisme et les ruines matérielles et morales de la Guerre»¹²⁹.

Sebbene la tela del boogie-woogie romano non fosse esposta, è interessante evidenziare che l'intento dell'antologica consisteva nel delineare un legame tra il pittore italiano e la nuova pittura figurativa francese, caratterizzata da un forte impegno politico:

[...] ces œuvres récentes apparaissent clairement marquées par un goût du risque, de l'aventure, et de la participation aux espoirs et aux difficultés de la jeune peinture [...] ce que Guttuso a voulu faire ici, à Paris, aujourd'hui, c'est une intervention militante dans la situation de la nouvelle peinture figurative¹³⁰.

L'influsso *gauchiste* ravvisabile in opere guttusiane come *Giornale murale. Maggio 1968*¹³¹ rendeva plausibile l'accostamento con la figurazione narrativa francese¹³², che vantava di una discreta fortuna in Francia grazie alla promozione di Gérard Gassiot-Talabot e cominciava a esser esposta anche in Italia, principalmente tra Roma, Bologna e Torino¹³³.

Nel 1968, nella grande rassegna curata da Enrico Crispolti *Alternative attuali III* veniva riservata una sezione proprio alla figurazione critica, impegnata nel «voler impiegare l'intervento figurativo in una sorta di dialogo a brevissima distanza con le vicende drammatiche del nostro tempo [...], una sorta di corpo a corpo critico, contestatorio, demistificatorio [...] della ricerca attuale»¹³⁴.

Artisti come Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Erró, Bernard Rancillac, inquadrati entro le fila di tale tendenza, erano soliti ricorrere a un immaginario zoomorfico posto in conflitto con la società borghese e il capitalismo americano, costruendo dissacranti parodie in cui venivano riutilizzate fonti visive prelevate da fumetti o pubblicità (Figg. 34-35).

L'immaginario torbido del *Boogie-Woogie* di Kounellis, assieme all'intrinseco portato allegorico sociale e politico, avrebbe potuto trovare una sinergia con i presupposti che animavano tale pittura francese tracciando una linea artistica *engagée* distante da quella americana, che vedeva il proprio punto di partenza dai manifesti realizzati negli *ateliers populaires* dell'École des Beaux-Arts parigina durante l'occupazione del maggio 1968¹³⁵ e nelle edizioni di quegli anni del Salon de la Jeune Peinture¹³⁶ concentrate nella «lutte contre la société bourgeoise» per «montrer comment s'exerce le pouvoir d'oppression de la bourgeoisie sur le terrain particulier de la culture»¹³⁷.

Insieme alla mostra di Guttuso, gli spazi del museo parigino accoglievano anche una antologica di Gilles Aillaud. Tra i pittori più attivi entro le fila del Salon, Aillaud dipingeva con

¹²⁹ Ivi, p.n.n.

¹³⁰ Ivi, p.n.n.

¹³¹ Per un puntuale approfondimento sull'opera, sugli esiti e sul contesto entro cui si articola la produzione pittorica di tale stagione guttusiana, si rimanda a PERIN 2014.

¹³² Per una panoramica, si rimanda a LA FIGURATION NARRATIVE 2000.

¹³³ Alcuni artisti della nuova pittura francese erano stati esposti a Roma durante il corso degli anni Sessanta, tra L'Attico e Il Fante di Spade. Enrico Crispolti permetteva a Gérard Gassiot-Talabot di presentarli all'interno di *Alternative attuali II e III*, tra il 1965 (Aillaud, Arroyo) e il 1968 (Arroyo, Erró, Rancillac). Nel catalogo di *Alternative attuali II* viene inoltre segnalata la mostra curata da Gassiot-Talabot *La figuration narrative dans l'art contemporain*, in programma alla Galerie Creuze di Parigi nell'autunno del 1965. Arroyo e Aillaud vengono esposti anche alla Galleria de' Foscherari di Bologna e a La Bussola di Torino a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. La prima antologica parigina di Aillaud, allestita nella sezione dedicata all'attualità del Musée d'Art Moderne in concomitanza alla Biennale di Parigi del 1971, è organizzata in collaborazione con Il Fante di Spade, e il catalogo francese viene stampato a Roma e riprende fedelmente quello della precedente mostra romana.

¹³⁴ ALTERNATIVE ATTUALI 1968, p. 193. Segue un contributo di G. Gassiot-Talabot, *Le monde en question ou vingt-six peintres de contestation*.

¹³⁵ L'ARTE PER LA STRADA 2008.

¹³⁶ MASSON 1974; PARENT-PERROT 2016.

¹³⁷ PARENT-PERROT 2016, p. 80.

glaciale esattezza un campionario di bestie ingabbiate in un rarefatto giardino zoologico (Fig. 36). Sebbene l'artista si mostrasse reticente dall'avallare un'interpretazione univoca della propria opera, la stampa proponeva una possibile chiave di lettura: «loin de décrire objectivement les conditions de ces pauvres bêtes qui ne font pas toujours la joie des enfants, le peintre les gratifie au contraire de *caractères* humains afin que son discours prenne de l'altitude jusqu'à ne plus être qu'une protestation triste et muette contre l'omniprésente aliénation humaine»¹³⁸.

Un ponte tra la scena artistica italiana e quella francese stava effettivamente delineandosi a partire dalla pittura di contestazione, e la graduale 'esportazione' delle opere dei francesi in Italia è probabilmente riconducibile anche a figure-chiave come Valerio Adami, Enrico Baj, Concetto Pozzati, Antonio Recalcati, che godevano in quegli anni di una fortuna piuttosto solida in Francia, e che esponevano spesso negli stessi contesti degli artisti in questione.

Il binomio arte-contestazione vede nuovamente l'incontro di Italia e Francia in occasione della rassegna bolognese *Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto* del 1972¹³⁹. La sezione dedicata ad arte e iconografia politica, coordinata da Pozzati e Franco Solmi, presentava una selezione estremamente eterogenea che andava da Franco Angeli a Wolf Volstell. Pozzati avvertiva in catalogo che «l'importante però è che l'iconografia politica, pur racchiudendo in sé una implicita mistificazione, non sia ridotta ad un'ulteriore tendenza artistica per non alimentare, ancora una volta, la separatezza e la discriminazione talentosa dei primi della classe»¹⁴⁰, tagliando fuori la maggior parte degli artisti che, come Kounellis, si erano precedentemente legati al poverismo.

In particolare, veniva esposta *Le Grand Méchoui* della cooperativa dei Malassis¹⁴¹, opera «tolta dagli autori dalla rassegna *Exposition 72 Douze ans d'Art Contemporain* (detta *Exposition Pompidou*) per protestare contro il brutale comportamento della polizia di Parigi intervenuta per disperdere una manifestazione di artisti»¹⁴², condividendo una sorte simile a quella de *I funerali dell'anarchico Pinelli* di Baj, a sua volta in mostra.

Le Grand Méchoui ou Douze ans d'histoire (Figg. 37-38) consisteva in una poderosa serie di pannelli dipinti a vinile su tela accostati tra loro, per un totale di 65 metri di lunghezza e 60 d'altezza. L'opera era stata realizzata collettivamente da Henri Cueco, Lucien Fleury, Jean-Claude Latil, Michel Parré, Gérald Tisserand per un'esposizione ordinata dal neoletto presidente della repubblica Georges Pompidou per storicizzare e al contempo istituzionalizzare le nuove tendenze artistiche francesi in vista della realizzazione del Centre Pompidou, il cui cantiere di costruzione era già stato avviato tra pesanti polemiche.

Concepito come un *grand-tableau* di contestazione che si sarebbe dipanato tra le sale del Grand Palais, *Le Grand Méchoui* si presentava come un'allegoria antigauilliana messa in scena attraverso un simbolico bestiario satirico; gli artisti stessi spiegavano che «la lecture est simple, l'allégorie politique emprunte à la fable ou à l'imagerie populaire: moutons, rats et cochons constituant des déguisements trop évidents pour ne pas servir à démasquer plutôt qu'à masquer»¹⁴³. Venivano raffigurati ricorrendo all'allegoria gli ultimi dodici anni di politica culturale francese, culminando nell'attualità dell'*après mai*, quando

¹³⁸ JOURDHEUIL 1971, p. 35.

¹³⁹ Per un approfondimento sull'esposizione e un'esauritiva contestualizzazione, si rimanda a BELLONI 2015, pp. 126-138.

¹⁴⁰ *TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE* 1972, p. 36. La mostra dedicava inoltre una sezione internazionale ai poster protestatari del maggio 1968. Si rimanda dunque anche alla sezione *Comunicazione di massa: audiovisivi e pubblico; posters*.

¹⁴¹ Per un approfondimento, si rimanda a PRADEL 1974 e CHAMBARLHAC 2014.

¹⁴² *TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE* 1972, p. 74.

¹⁴³ *Ivi*, p. 75.

le pouvoir met en place la ‘Nouvelle Société’. [...] Le gouvernement propose aux moutons de l’herbe en cadeau, bien sûr, mais l’herbe se transforme en couteaux acérés sur lesquelles s’empalent les moutons. Puis c’est le Placement Immobilier et les scandales que l’on connaît, la Participation, l’Éloge du Profit, le Bonheur et enfin la Culture. Cette dernière séquence qui remettait l’œuvre ‘en situation’ dans l’exposition du grand palais – expositions officielle inaugurée et fréquentée en majorité par les moutons – met l’accent insidieusement sur la fonction de la culture et précisément sur la fonction de l’exposition à laquelle l’œuvre était destinée¹⁴⁴.

Nonostante la distanza tra gli esiti propri alla produzione di Kounellis e quelli della nuova pittura figurativa francese, si riscontra una marcata convergenza d’intenti; il clima culturale entro cui gli artisti agivano era il medesimo, e le risposte da questi fornite dialogavano non a livello formale, ma da un punto di vista contenutistico. Superati i limiti del quadro grazie al confronto con gli happening e con l’arte americana della seconda metà degli anni Sessanta, era come se Kounellis si accingesse in questa nuova fase a rielaborare, attraverso il filtro dell’azione teatrale, un repertorio iconografico di contestazione prelevato da un largo ventaglio di suggestioni figurative. Ne risultava un’iconografia sottile e complessa, in cui riferimenti distanti venivano integrati tra loro sincronicamente in un unico, vorticoso flusso che ne rendeva ostica la decifrazione e che prevedeva la collisione tra pittura e drammatizzazione.

Resta il fatto che il ricorso all’umanizzazione delle bestie o alla zoomorfizzazione della specie umana, a seconda del punto di vista che si preferisca adottare, non può essere scisso dal contesto teatrale per cui *Boogie-Woogie* era stata pensata. La sezione teatrale della mostra bolognese del 1972 ci viene in aiuto presentando *Rivolta a quattro zampe*, favola per ragazzi che «si ispira molto liberamente al romanzo di George Orwell *La fattoria degli animali*»¹⁴⁵, ideata da Luigi Morini e rappresentata dalla compagnia Teatro Nuovo Mondo a Roma a partire dal 1971. Un riferimento di più ampia circolazione è invece costituito da *Le rhinocéros* di Eugène Ionesco, *pièce* che godeva di unanime consenso sia in Francia sia in Italia e in cui il protagonista Berenger resiste come ultimo umano in un mondo di uomini divenuti rinoceronti¹⁴⁶. La prefazione all’edizione italiana del testo teatrale, pubblicata nel 1960 (Fig. 39) e oggetto di frequenti ristampe lungo tutto il decennio, riporta alcune eloquenti citazioni dell’autore:

“Nessuna società ha potuto abolire la tristezza, nessuna politica ci può liberare dal malessere esistenziale, dalla paura della morte, dalla nostra sete d’assoluto; è la condizione umana che determina la condizione sociale e non viceversa”; qualsiasi società, per perfetta che sia, implica una spersonalizzazione dell’uomo, spinta talvolta “fino all’alienazione totale e all’ingresso nell’irresponsabilità collettiva...”¹⁴⁷.

La disillusione del drammaturgo, che nell’opera inscenava la metamorfosi dei personaggi per raccontare la società del suo tempo – ma anche le indimenticate tragedie personalizzanti

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 482.

¹⁴⁶ Nel 1960 viene pubblicata da Einaudi la prima edizione italiana di *Le rhinocéros* (IONESCO 1964). La prima assoluta dell’opera si era tenuta al Théâtre de l’Odéon di Parigi nello stesso anno. Da quel momento, lo spettacolo verrà replicato con successo in tutta Italia durante il corso degli anni Sessanta. Su «Stampa Sera», in occasione della prima torinese del 1961 al Teatro Alfieri, si legge: «A Torino siamo tutti rinoceronti», elogiando «il lavoro del commediografo franco-romeno che ha come bersaglio il conformismo». Cfr. BL. 1961. Nel 1969, Mondadori ristampa in un unico volume la selezione di suoi scritti teatrali pubblicata da Einaudi nel 1961. Cfr. IONESCO 1969. Il 1970 rappresenta un anno importante per la ricezione italiana di Ionesco: viene infatti pubblicato un suo scritto autobiografico, mentre *Jeux de massacre* viene presentata allo Stabile di Torino con la regia dell’autore. Cfr. ARPINO 1970.

¹⁴⁷ DE MONTICELLI 1964, p. 8.

dei totalitarismi – ricorrendo «ai valori didascalici e parodistici della pantomima»¹⁴⁸, non era affatto distante dall’atmosfera che caratterizzava l’inizio degli anni Settanta, in quell’*après mai* irrisolto in cui il fantastico rappresentava forse l’unica via percorribile per manifestare un dissenso ancora necessario. Così, l’opera di Kounellis sembra rimuginare con mesta ironia sulle sorti di Berenger che, alla fine della *pièce* di Ionesco, esclama: «Sono l’ultimo uomo, e lo resterò fino alla fine! Io non mi arrendo!»¹⁴⁹.

Boogie-Woogie non verrà mai eseguita. L’azione non realizzata costituisce l’ultima occasione in cui Kounellis avrebbe voluto utilizzare un gruppo di animali vivi per un’opera inedita. Quattro anni più tardi l’artista avrebbe reimpiegato un cappello e un soprabito (indumenti che nel 1971 avrebbero dovuto caratterizzare gli equini), collocandoli sull’appendiabiti di *Tragedia civile*.

¹⁴⁸ Ivi, p. 9.

¹⁴⁹ IONESCO 1964, p. 129.



Fig. 1: Italo Moscati, Jannis Kounellis: "Non per il teatro ma con il teatro", «Sipario», 276, 1969, pp. 12-13



Fig. 2: Guido Boursier, Michelangelo Pistoletto: "Far scattare nella gente meccanismi di liberazione", «Sipario», 276, 1969, p. 17



Fig. 3: Jannis Kounellis, *A(ter) A(ction)*, 1966 (5^e BIENNALE DE PARIS 1967, p.n.n.)



Fig. 4: Carlo Quartucci, *Le ragioni della scena. Nota ai "Testimoni"*, «Sipario», 273, 1969, pp. 10-11

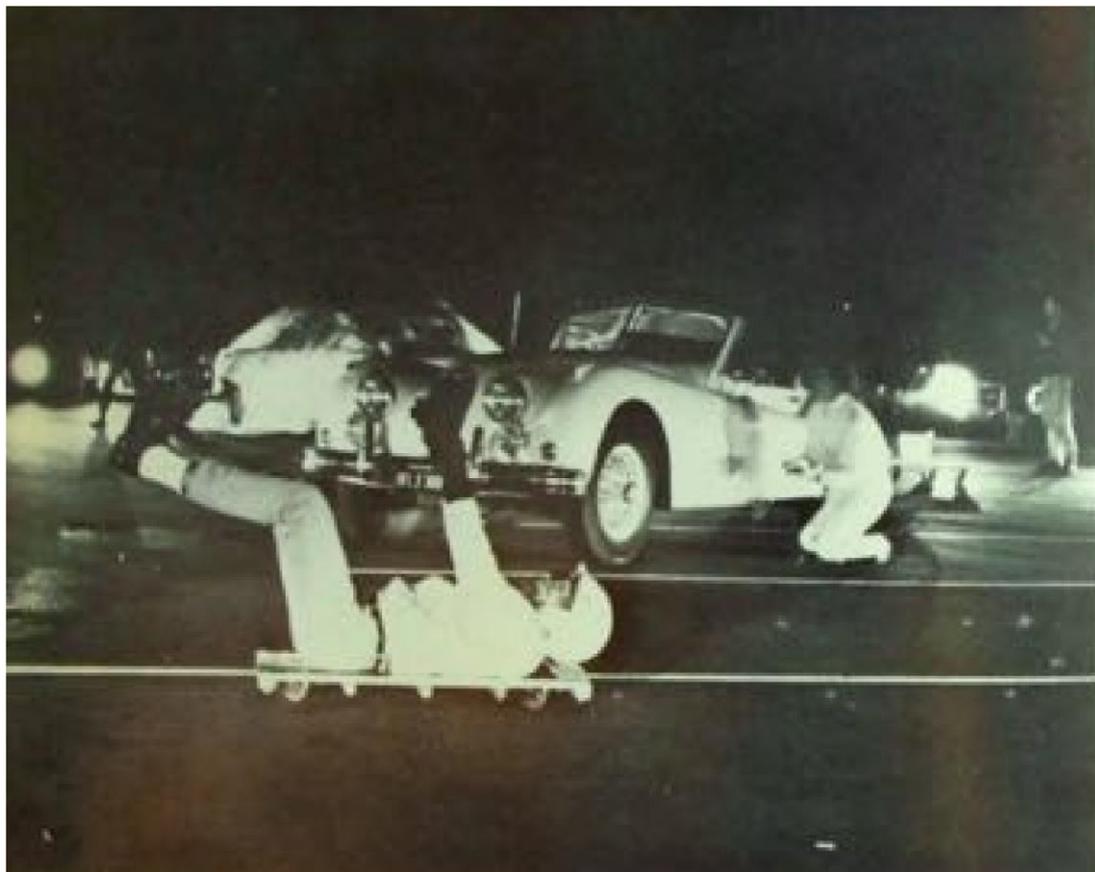


Fig. 5: Claes Oldenburg, *Autobodies*, 1963 (KIRBY 1968, p.n.n.)



Fig. 6: Deborah Hay indossa il *birdcage costume* ideato da Robert Rauschenberg per *Map Room II*, 1965



Fig. 7: Robert Rauschenberg, *Elgin Tie*, performance eseguita per *Five New York Evenings*, 1964



Fig. 8: Robert Rauschenberg, *Spring Training*, 1965

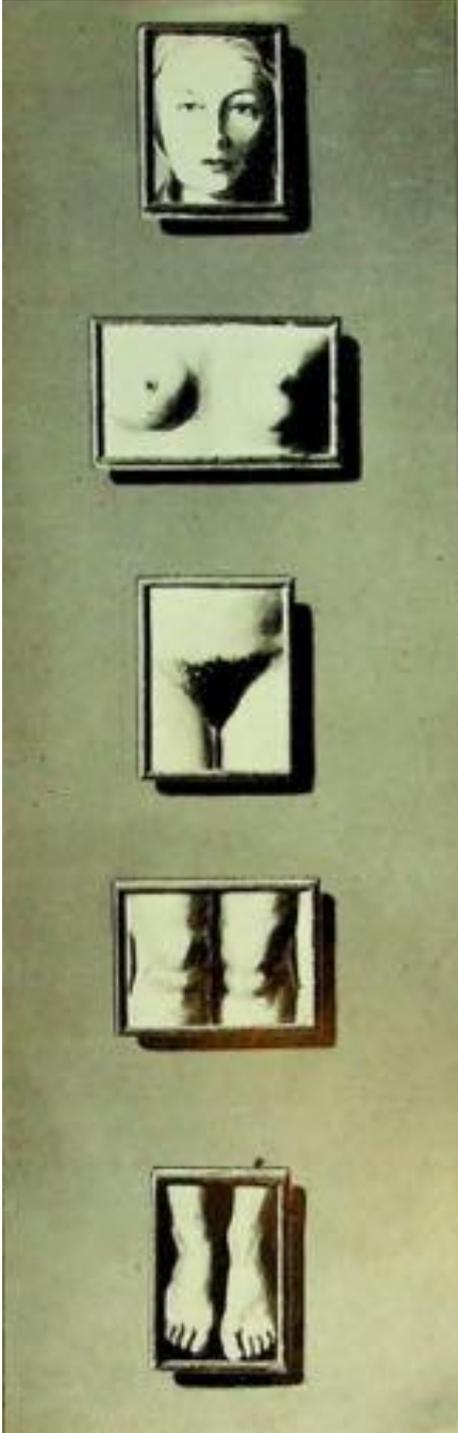


Fig. 11: René Magritte, *L'évidence éternelle*, 1946, 5 quadri (olio su tela) fissati su un vetro di 160x40 cm; opera riprodotta nei cataloghi delle personali di Milano (Galleria Schwarz, 1962) e Roma (L'Attico, 1963)

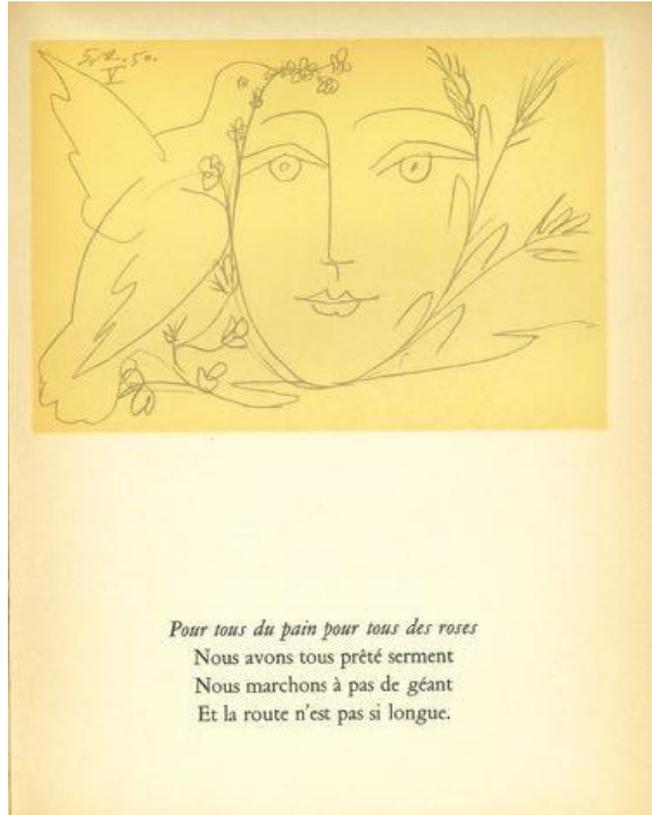
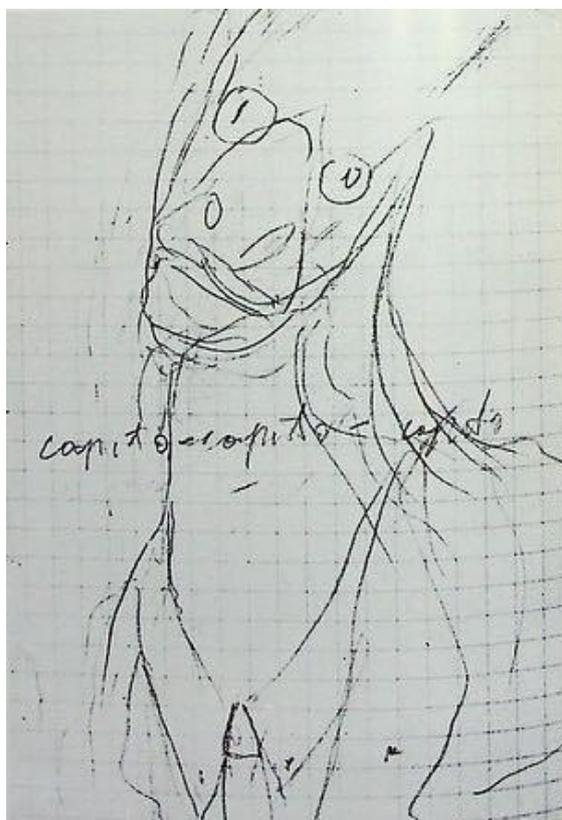
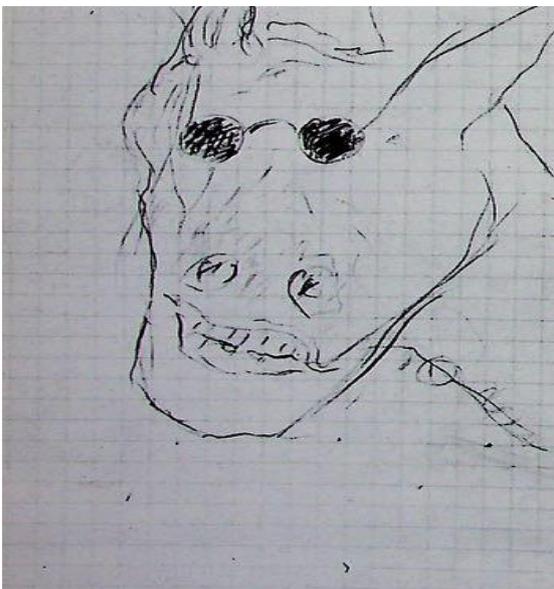
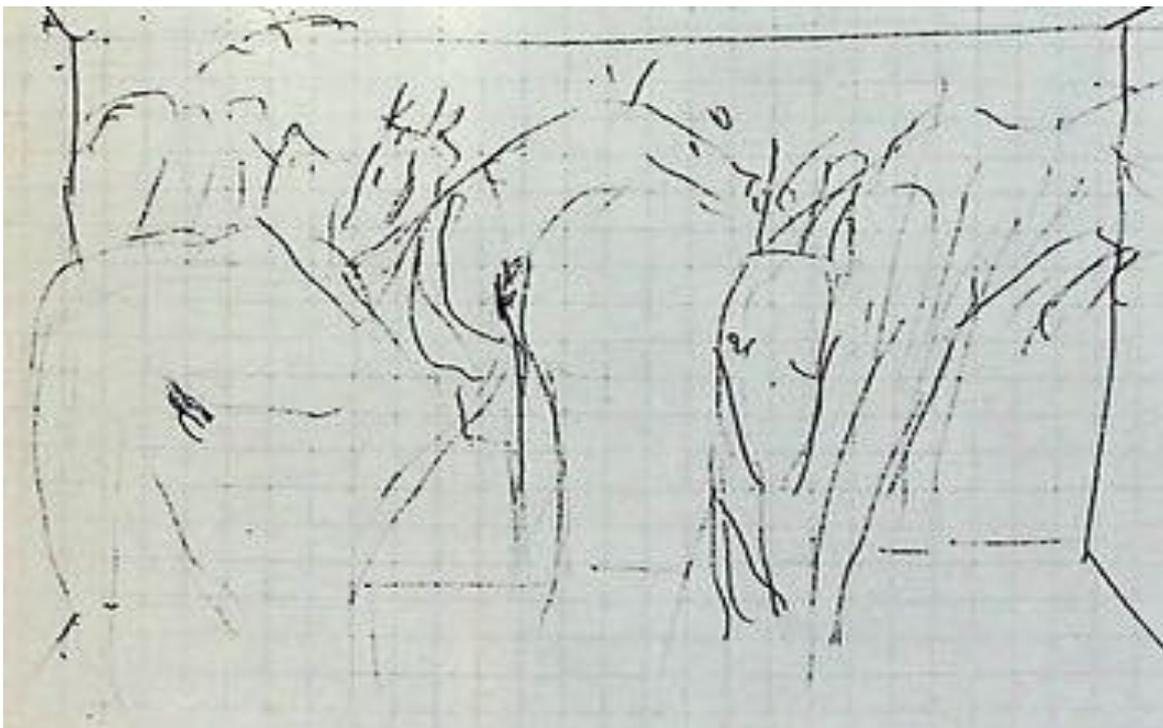


Fig. 12: Paul Éluard, Pablo Picasso, *Le visage de la paix*, Cercle d'art, Parigi 1951, p.n.n.







Figg. 13-22: Jannis Kounellis, bozzetti di *Boogie-Woogie*, 1971 (*PÈRSONA* 1971, pp.n.nn.)



Fig. 23: Alberto Savinio, *Le départ de la colombe*, 1930, 55x65 cm, olio su tela; esposta alla Galleria Gissi, Torino, alla personale di Savinio del 1967

QUESTA SERA AL DURINI

«Pinocchio» visto da Carmelo Bene



Da stasera al 15 maggio, «Pinocchio» a Palazzo Durini. L'adattamento scenico dal Collodi è di Carmelo Bene che firma, dello spettacolo, anche la regia, le scene e i costumi, oltre — naturalmente — a dar vita al personaggio principale. Affiancano Carmelo Bene: Lydia Mancinelli, Edoardo Florio, Manlio Nevastri e Luigi Mezzanotte. Nella foto, una scena di « Pinocchio ».

Fig. 24: «Pinocchio» visto da Carmelo Bene, «Corriere d'Informazione», 3-4 maggio, 1966, p. 13



Fig. 25: *Francis, il mulo parlante*, poster promozionale di uno dei film della saga di Arthur Lubin, 1953



Fig. 26: *Mr Ed, il mulo parlante*, fotogramma da uno degli episodi della sitcom diretta da Arthur Lubin, 1963



Fig. 27: George Grosz, *Voce di popolo, voce di Dio* (GROSZ 1974, p. 22)



Fig. 28: Pier Paolo Pasolini sul set di *Porcile*, 1969



Figg. 29-30: Concetto Pozzati, *Dal suicidio di Grosz*, ciclo eseguito nel luglio-dicembre 1969, 40 titoli 65x75 cm cadauno più 2 titoli fuori ciclo 200x175 cm, realizzati a olio, stoffa, specchio, plastica, legno, neon, paglia, foglie ecc. (POZZATI 1969a, pp.n.nn.)

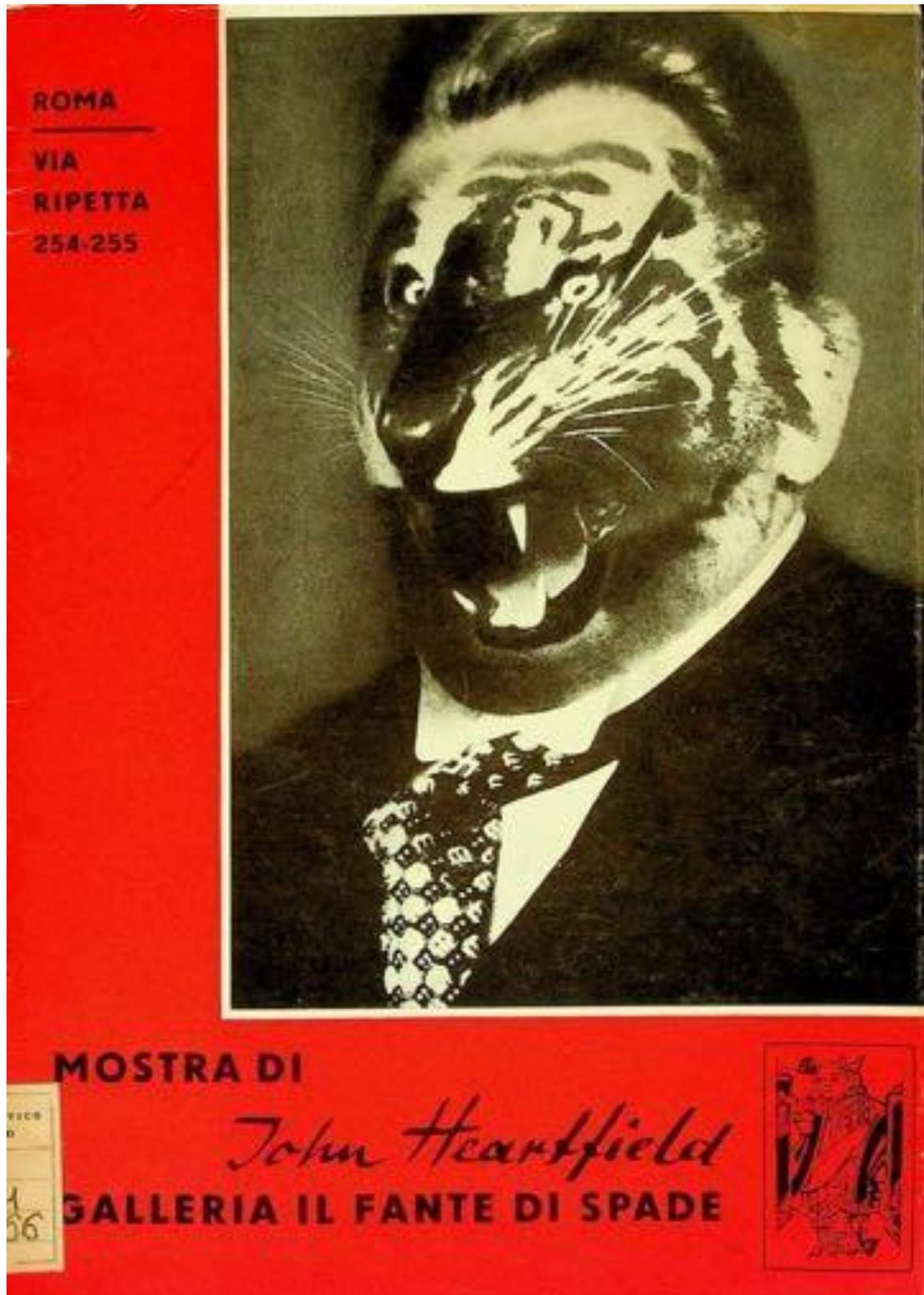


Fig. 31: *In lotta contro l'idra*. Mostra di John Heartfield, catalogo della mostra (Roma, Galleria Il Fante di Spade, 1966), testi di D. Morosini, A. Del Guercio *et alii*, Roma 1966

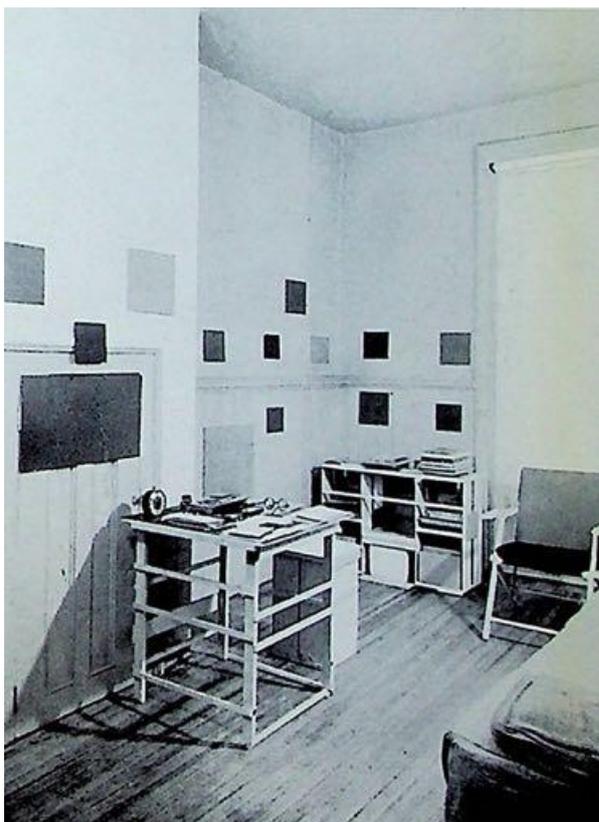


Fig. 32: Studio di Piet Mondrian a New York, 1944



Fig. 33: Renato Guttuso, *Boogie-Woogie*, 1953, 169,5x206,5 cm, olio su tela, particolare. Roma, collezione privata

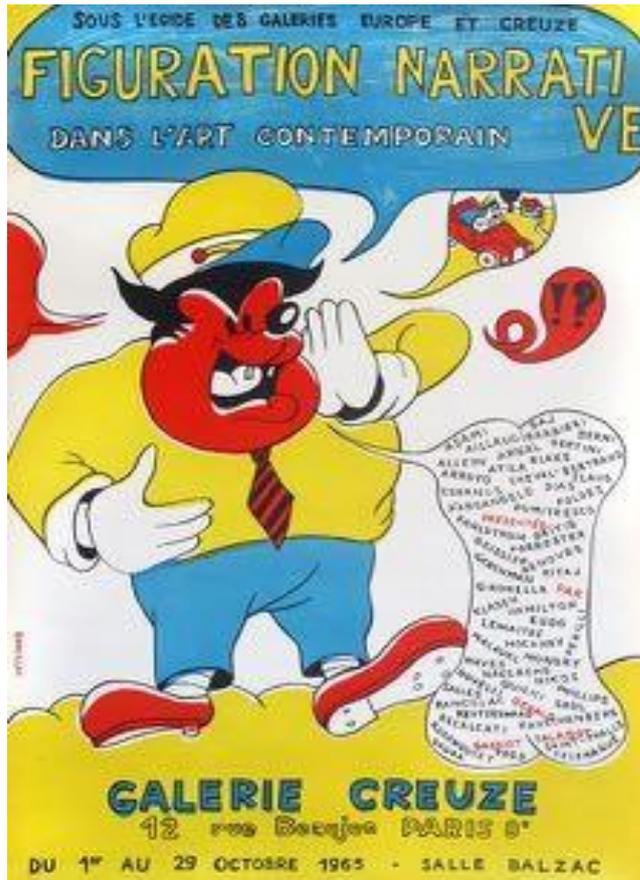


Fig. 34: Locandina di Bernard Rancillac per la mostra *La figuration narrative dans l'art contemporain* (Parigi, Galerie Creuze, 1°-29 ottobre 1965)



Fig. 35: Eduardo Arroyo, *Grand Pas du St. Bernard ou L'âme du monde à cheval*, 1965, 300x220 cm, olio su tela (*ALTERNATIVE ATTUALI* 1965, p.n.n.)

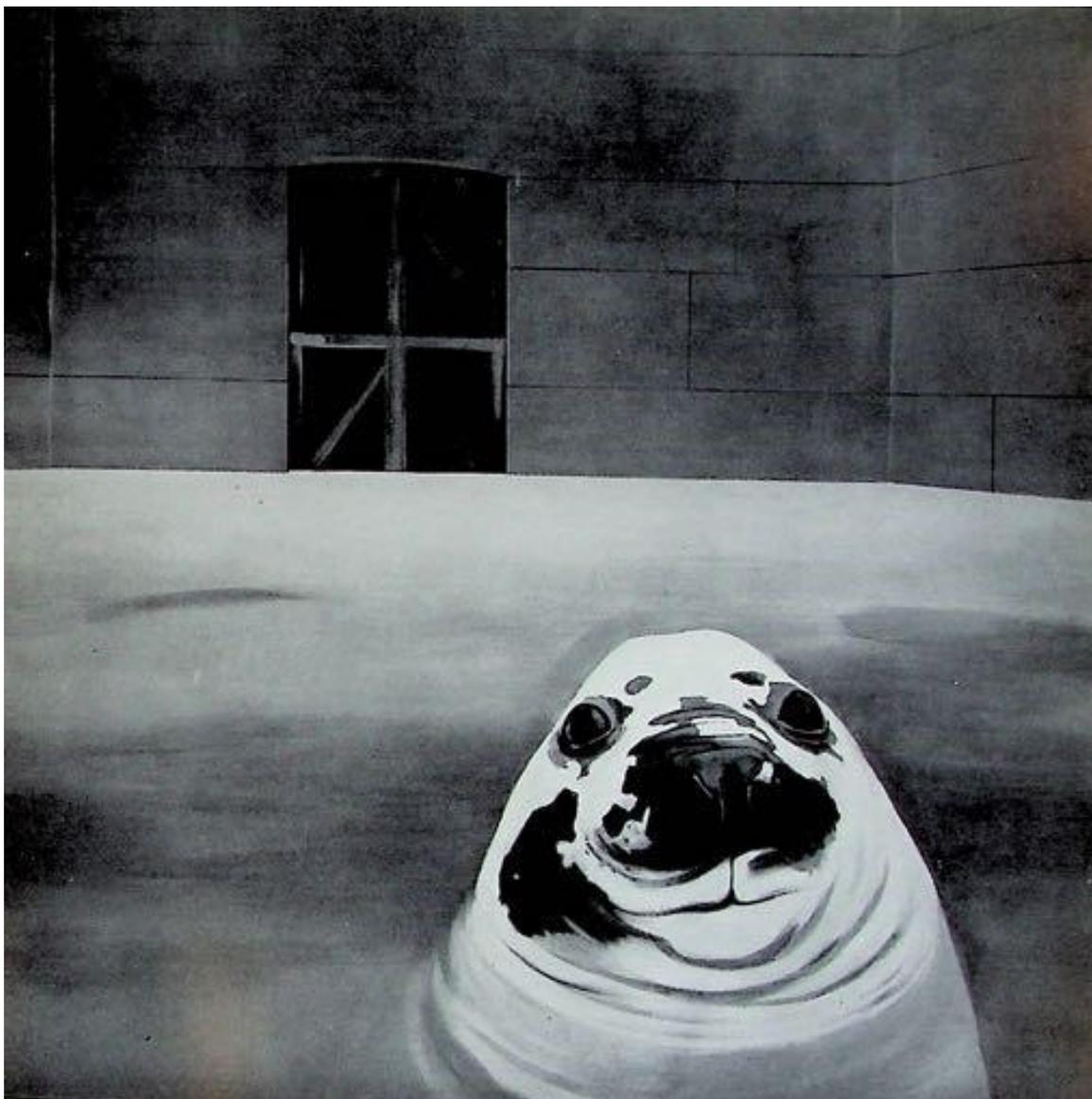
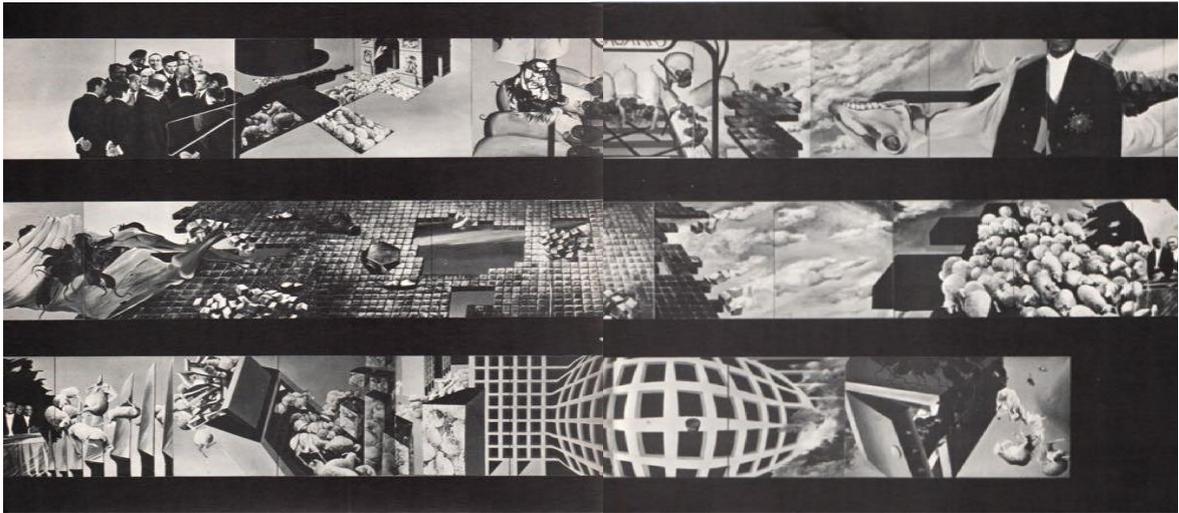


Fig. 36: Gilles Aillaud, *Interieur vert*, 1964, 200x200 cm, olio su tela (*ALTERNATIVE ATTUALI* 1965, p.n.n.)



Figg. 37-38: Les Malassis, *Le Grand Méchoui ou Douze ans d'histoire*, 1972, 45 tele, vinile su tela, 160x6500 cm. Dole, Musée des Beaux-Arts. Particolare e *décrochage* dell'opera al vernissage di 1960-1972. *Douze ans d'art contemporain en France* (Parigi, Grand Palais, 17 maggio - 18 settembre 1972)

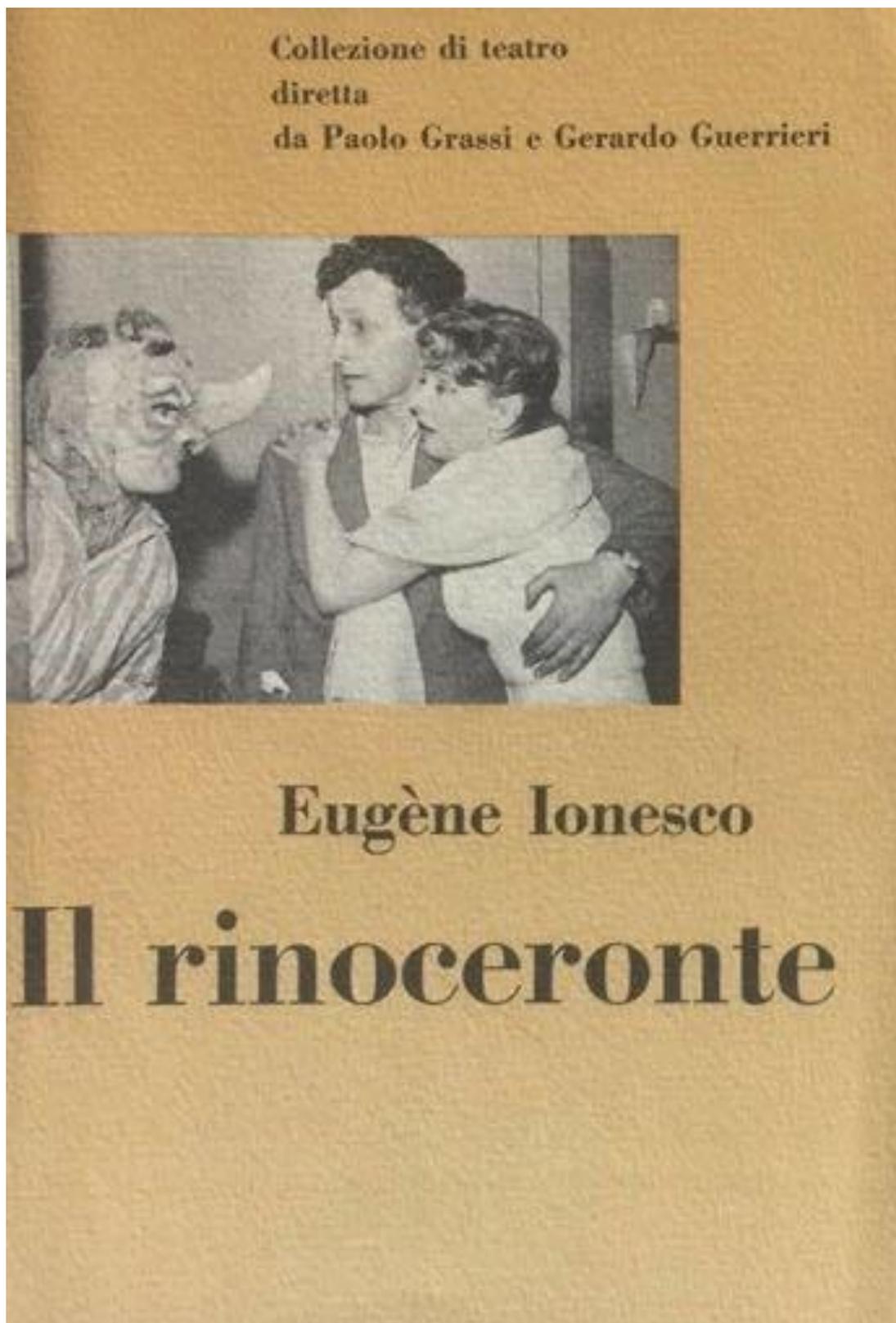


Fig. 39: Copertina per la prima edizione italiana di E. Ionesco, *Il rinoceronte*, Torino 1960 (edizione originale *Le rhinocéros*, Parigi 1959)

BIBLIOGRAFIA

5^E BIENNALE DE PARIS 1967

5^e Biennale de Paris. *Italie*, catalogo della mostra, a cura di P. Bucarelli, Roma 1967.

7^E BIENNALE DE PARIS 1971

7^e Biennale de Paris. *Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, catalogo della mostra, Parigi 1971.

7^A BIENNALE DI PARIGI 1971

7^a Biennale di Parigi. *Italia*, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1971.

ALTERNATIVE ATTUALI 1965

Alternative attuali, II. *Rassegna internazionale di pittura, scultura, grafica*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Milano 1965.

ALTERNATIVE ATTUALI 1968

Alternative attuali, III. *Rassegna internazionale d'arte contemporanea*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Firenze 1968.

ARPINO 1970

G. ARPINO, *Il diario dell'autore della "Cantatrice calva,, Ionesco ricorda*, «La Stampa», 227, 1970, p. 14.

BARTOLUCCI 1967

G. BARTOLUCCI, *Décoration théâtrale*, in 5^E BIENNALE DE PARIS 1967, p.n.n.

BARTOLUCCI 1968

G. BARTOLUCCI, *L'«organismo» de I testimoni: sua composizione e scomposizione*, «Marcatré», 43-45, 1968, pp. 222-229.

BATTISTI 1970

E. BATTISTI, *Una funzione da riscoprire*, «Marcatré», 61-62, 1970, pp. 75-78.

BÄTZNER 2019

N. BÄTZNER, *Jannis Kounellis: Action as Vibrant, Fulfilled Duration*, in *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra, a cura di N. Bätzner, M. Disch et alii, Colonia 2019, pp. 142-155.

BELLONI 2013

F. BELLONI, *1970-1974: temi, passaggi, contropartite*, in *Anni 70. Arte a Roma*, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 2013, pp. 32-41.

BELLONI 2015

F. BELLONI, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, Roma 2015.

BENE 1964

C. BENE, *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, Milano 1964.

BERLETTO 1969

P. BERLETTO, *Ma quale contestazione?*, «Sipario», 282, 1969, pp. 30-32.

BL. 1961

A. BL., *Siamo tutti rinoceronti*, «Stampa Sera», 303, 1961, p. 10.

BL. 1966

A. BL., *Uno spettacolo d'avanguardia. Il rivoluzionario «Pinocchio» di Carmelo Bene all'Alfieri*, «La Stampa», 117, 1966, p. 4.

BOATTO 1965

A. BOATTO, *Manhattan Dada e Pop*, «Marcatré», 11-13, 1965, pp. 293-306.

BOATTO 1967a

A. BOATTO, *A rose is...*, in *Kounellis. Il giardino. I giuochi*, catalogo della mostra, testo di A. Boatto, Roma 1967, pp.n.nn.

BOATTO 1967b

A. BOATTO, *Lo spazio dello spettacolo*, in *Fuoco Immagine Acqua Terra*, catalogo della mostra, testi di A. Boatto, M. Calvesi, Roma 1967, pp.n.nn.

BOATTO 1967c

A. BOATTO, *Pop art in U.S.A.*, Milano 1967.

BOATTO 2016

A. BOATTO, *L'immaginario in Pascali e Kounellis*, in BOATTO/CHIODI 2016, pp. 116-126 (edizione originale «Qui arte contemporanea», 12, 1973, pp. 47-54).

BOATTO/CHIODI 2016

A. BOATTO, *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di S. Chiodi, Roma 2016.

BONITO OLIVA 1971a

A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze 1971.

BONITO OLIVA 1971b

A. BONITO OLIVA, *Italie*, in 7^e BIENNALE DE PARIS 1971, pp. 237-239.

BONITO OLIVA/CHIODI 2009

A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, nuova edizione a cura di S. Chiodi, con una conversazione con l'autore, Firenze 2009 (prima edizione BONITO OLIVA 1971a).

BOURSIER 1969

G. BOURSIER, *Michelangelo Pistoletto: “Far scattare nella gente meccanismi di liberazione”*, «Sipario», 276, 1969, pp. 17-19.

BUSSOTTI 1967

S. BUSSOTTI, *A(lter) A(ction)*, «Discoteca», 66, 1967, p. 26.

BZ. 1965

U. BZ., *Cronaca televisiva. Uno sguardo dal tetto*, «La Stampa», 69, 1965, p. 4.

CALVESI 1978

M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Milano 1978.

CAPPELLETTI 2020

G. CAPPELLETTI, *Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971*, «Studi di Memofonte», 24, 2020, pp. 113-144.

CASALEGNO 1969

C. CASALEGNO, «*Vilipendio*», *un reato ambiguo residuo del regime autoritario*, «La Stampa», 76, 1969, p. 2.

CATALOGO RAGIONATO GENERALE 1983

Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, a cura di E. Crispolti, con una prefazione di N. Sapegno, note di A. Del Guercio sulla fortuna critica, I, Milano 1983.

CHAMBARLHAC 2014

V. CHAMBARLHAC, *Trace(s) d'une œuvre. Le Grand méchoui des Malassis en 1972*, «Sociétés & Représentations», 38, 2014, pp. 283-294.

CHE COSA È IL FASCISMO 1971

Che cosa è il Fascismo / Azione di Fabio Mauri, «Flash Art», 27, 1971, p. 20.

CHIODI 2009a

S. CHIODI, *Memoria del dimenticare (a memoria). Conversazione con Achille Bonito Oliva*, in BONITO OLIVA/CHIODI 2009, pp. 247-266.

CHIODI 2009b

S. CHIODI, *Il cerchio non si chiude*, in BONITO OLIVA/CHIODI 2009, pp. 267-275.

COLLI 1968

G. COLLI, *Nota introduttiva*, in NIETZSCHE/MONTINARI-COLLI 1968, pp. XVI-XVII.

CUNNINGHAM 1995

M. CUNNINGHAM, *Story. Tale of a dance and a tour (I)*, «Dance Ink», 1, 1995, pp. 14-21.

DA COSTA 2018

V. DA COSTA, *Fabio Mauri. Le passé en actes*, Digione 2018.

DEL GUERCIO 1971

A. DEL GUERCIO, *La ricomposizione dell'immagine rivoluzionaria*, in GEORGE GROUZ 1971, pp. 17-26.

DE MONTICELLI 1964

R. DE MONTICELLI, *Prefazione*, in IONESCO 1964, pp. 5-10.

DE MONTICELLI 1968

R. DE MONTICELLI, *Così è distrutto un distruttore*, «Il Giorno», 12 novembre 1968, p.n.n.

DE PINTO 2020

L. DE PINTO, *‘Scene di conversazione’ tra Giulio Paolini e Carlo Quartucci: dalla collaborazione sulla scena alla teatralità dell’opera*, «Critica d’Arte», s. 9, 5-6, LXXVIII, 2020, pp. 99-112.

DI DOMENICO 2018

G. DI DOMENICO, «Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, *Tragedia civile, 1975*, «Studi di Memofonte», 21, 2018, pp. 216-242.

ÉLUARD–PICASSO 1951

P. ÉLUARD, P. PICASSO, *Le visage de la paix*, Parigi 1951.

GEORGE GROSZ 1963

George Grosz, *Deutschland über Alles. 85 opere tra il 1913 e il 1936*, scelte da A. Del Guercio, presentazione di U. Becher, Roma 1963.

GEORGE GROSZ 1971

George Grosz, catalogo della mostra, testi di E. Kokkinen, A. Del Guercio, A.C. Quintavalle, Parma 1971.

GIACCHÈ 2014

P. GIACCHÈ, *Un Pinocchio letto per Bene*, in C. Bene, *Pinocchio. Adattamento scenico da Collodi*, Milano 2014, pp. 5-10.

GROSZ 1974

G. GROSZ, *Il volto della classe dirigente*, introduzione di G. Bocca, Milano 1974 (edizione originale *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, Berlino 1921).

IAMURRI 2018

L. IAMURRI, *Spazio performativo come spazio della memoria: Fabio Mauri*, *Che cos’è il fascismo e Ebra, 1971*, «piano b», 1, 2018, pp. 124-141.

IONESCO 1964

E. IONESCO, *Il rinoceronte*, prefazione di R. De Monticelli, Torino 1964 (edizione originale *Le rhinocéros*, Parigi 1959; prima edizione italiana Torino, 1960).

IONESCO 1969

E. IONESCO, *Teatro*, introduzione di R. Rebor, Milano 1969.

JANNIS KOUNELLIS 1983

Jannis Kounellis, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 1983.

JANNIS KOUNELLIS 1993

Jannis Kounellis. *Odissea lagunare*, catalogo della mostra, a cura di M. Codognato, Palermo 1993.

JANNIS KOUNELLIS 2019

Jannis Kounellis, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 2019.

JOURDHEUIL 1971

J. JOURDHEUIL, *Aillaud. Le parti pris des animaux*, «Opus International», 28, 1971, pp. 35-37.

KIRBY 1968

M. KIRBY, *Happening. Antologia illustrata*, Bari 1968 (edizione originale *Happenings. An Illustrated Anthology*, New York 1965).

KOSTELANETZ 1980

R. KOSTELANETZ, *The Theatre of Mixed-Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations*, New York 1980 (edizione originale New York 1968).

KOUNELLIS 1967

J. KOUNELLIS, senza titolo, in *5^E BIENNALE DE PARIS* 1967, p.n.n.

KOUNELLIS 1969

J. KOUNELLIS, *Un progetto: Schema di spettacolo comunità*, «Sipario», 284, 1969, pp. 64-67.

KOUNELLIS 1984

Kounellis. Frammenti teatrali 1968-1984, catalogo della mostra, a cura di R. Fuchs, Pesaro 1984.

LA FIGURATION NARRATIVE 2000

La figuration narrative, catalogo della mostra, a cura di J.-L. Pradel, Parigi 2000.

LANCIONI 2014

D. LANCIONI, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro*, «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 46-59.

L'ARTE PER LA STRADA 2008

L'arte per la strada. I manifesti del maggio francese, catalogo della mostra, a cura di F. Freddi, Torino 2008.

LEWIS 1971

B.I. LEWIS, *George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*, Madison 1971.

LONZI 1993

C. LONZI, *Un villaggio pieno di rose. Intervista di Carla Lonzi*, in *JANNIS KOUNELLIS* 1993, pp. 21-25 (edizione originale in «Catalogo 3», La Tartaruga Galleria d'arte contemporanea, Roma 1966).

MAGRITTE 1962

Magritte. Mostra personale, catalogo della mostra, Milano 1962.

MAGRITTE 1963

Magritte, catalogo della mostra, testo di E. Crispolti, Roma 1963.

MASSON 1974

C. MASSON, *Dossier Jeune Peinture et Malassis. Une histoire politique*, «Opus International», 52, 1974, pp. 18-21.

MOSCATI 1969a

I. MOSCATI, *Jannis Kounellis: "Non per il teatro ma con il teatro"*, «Sipario», 276, 1969, pp. 12-14.

MOSCATI 1969b

I. MOSCATI, *Tante ombre, qualche luce a Venezia. Più quantità che qualità*, «Sipario», 282, 1969, pp. 20-29.

NIETZSCHE/MONTINARI-COLLI 1968

F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di M. MONTINARI, nota introduttiva di G. COLLI, Milano 1968 (edizione originale *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, I-IV, Chemnitz 1883-1891).

OPPOSIZIONE AL NAZISMO 1961

Opposizione al nazismo, catalogo della mostra, Roma 1961.

ORECCHIA 2020

D. ORECCHIA, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, con un'appendice di R. Sacchetti, Milano-Udine 2020.

PARENT-PERROT 2016

F. PARENT, R. PERROT, *Le Salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950-1983*, Parigi 2016.

PERIN 2014

C. PERIN, *Cronaca e partecipazione. Il Sessantotto di Renato Guttuso*, «Palinsesti», 4, 2014, pp. 35-50 (consultabile on-line <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/index>).

PERSONA 1971

Persona, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1971.

PISTOLETTO 1969

M. PISTOLETTO, *Lo zoo*, «Teatro», 1, 1969, pp. 16-17.

POZZATI 1969a

C. POZZATI, *Dal suicidio di Grosz*, Bologna 1969.

POZZATI 1969b

C. POZZATI, *Gli azionisti poveri. Appunti di un reazionario deluso che era andato ad Amalfi per riconoscere l'altro in modo da riconoscersi*, in *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra, testo introduttivo di G. Celant, Salerno 1969, pp. 94-96.

PRADEL 1974

J.-L. PRADEL, *La coopérative des Malassis*, «Opus International», 52, 1974, pp. 24-33.

QUARTUCCI 1969a

C. QUARTUCCI, *Le ragioni della scena. Nota ai “Testimoni”*, «Sipario», 273, 1969, pp. 10-11.

QUARTUCCI 1969b

C. QUARTUCCI, *Carlo Quartucci parla della regia de I testimoni di Różewicz al Teatro Stabile di Torino*, «Qui arte contemporanea», 5, 1969, pp. 27-29.

QUINTAVALLE 1971

A.C. QUINTAVALLE, *Senza titolo*, in *GEORGE GROSZ 1971*, p.n.n.

RENATO GUTTUSO 1971

Renato Guttuso, catalogo della mostra, Parigi 1971.

RISALITI 2020

S. RISALITI, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Macerata 2020.

RUSCONI 1969

M. RUSCONI, *Eduardo Arroyo: "Non mi interessa la galleria d'arte sul palcoscenico"*, «Sipario», 276, 1969, pp. 14-15.

SALZA 2018

E. SALZA, *Egisto Macchi and Antonin Artaud: from A(lter)A(ction) to München-Requiem and Beyond*, «Archival Notes. Sources and Research for the Institute of Music», 3, 2018, pp. 97-118.

SATRE 2018

B. SATRE, *Arte povera/Teatro povero*, in *Arte povera hier et aujourd'hui*, numero monografico di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», 143, 2018, pp. 67-78.

TOMASSONI 1969

I. TOMASSONI, *Piet Mondrian*, Firenze 1969.

TOMKINS 2008

C. TOMKINS, *Robert Rauschenberg. Un ritratto*, Milano 2008 (edizione originale *Off the Wall. A Portrait of Robert Rauschenberg*, New York 2005).

TORTORA 1998

D. TORTORA, *A(lter) A(ction): un tentativo di teatro musicale d'avanguardia*, «Il Saggiatore musicale», 2, 1998, pp. 327-344.

TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE 1972

Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto; arte/iconografia politica, cinema, comunicazione di massa, musica, teatro, urbanistica e architettura; documenti, catalogo della mostra, a cura di C. Pozzati, Bologna 1972.

VICE 1966

VICE, *Torturato da un'ambigua fatina il Pinocchio di Carmelo Bene*, «Gazzetta del Popolo», 18 maggio 1966, p.n.n.

VIVA 2017

D. VIVA, *Parallasse per una foto: i Dodici cavalli vivi di Jannis Kounellis su Cartabianca*, «Palinsesti», 6, 2017, pp. 56-76 (consultabile on-line <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/index>).

VOLPI 1993

M. VOLPI, *Tecniche e materiali. Intervista di Marisa Volpi*, in JANNIS KOUNELLIS 1993, pp. 33-34 (edizione originale in C. Lonzi, M. Volpi Orlandini, T. Trini, *Tecniche e materiali*, «Marcatré», 37-40, 1968, p. 73).

WHITE 1993

R. WHITE, *Intervista di Robin White*, in JANNIS KOUNELLIS 1993, pp. 53-65 (edizione originale *Interview with Jannis Kounellis*, «View», 1, 1979, pp. 8-21).

ABSTRACT

Nel 1971 Jannis Kounellis concepisce *Boogie-Woogie*, azione teatrale realizzata con protagonisti asini travestiti da uomini. Espunto dal *corpus* ufficiale dei lavori dell'artista tramandato dagli studi, il progetto è testimoniato da una serie di disegni superstiti e dalle carte organizzative delle rassegne internazionali (Festival Internazionale del Teatro di Belgrado e Biennale di Parigi, 1971) entro cui avrebbe dovuto trovare compimento.

A partire da tali evidenze documentarie, il presente contributo si propone di tentarne una ricostruzione, per re-immettere *Boogie-Woogie* entro le fila della produzione dell'artista e, soprattutto, per restituirla al clima culturale di quegli anni. L'analisi del progetto permetterà in prima istanza di soffermarsi sui lavori teatrali di Kounellis della seconda metà degli anni Sessanta, non ancora messi a sistema con le opere specificamente concepite per l'ambiente espositivo.

Affrontate le prime incursioni dell'artista sul palcoscenico, l'obiettivo sarà quello di sviscerare possibilità e significati del progetto del 1971 riportando alla luce quel fitto dialogo che questo sembra stabilire con un eterogeneo *corpus* di fonti visive e letterarie che si estende dal campo della pittura figurativa a quello teatrale e cinematografico. Così facendo, si evidenzierà la centralità che *Boogie-Woogie* ha assunto per Kounellis nel suo percorso artistico e poetico a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, un discorso portato avanti parallelamente tra galleria e palcoscenico.

In 1971 Jannis Kounellis imagined *Boogie-Woogie*, an action with donkeys disguised as men. The action, envisaged to be performed on stage, never saw the light of day and was consequently removed from the official body of work of the artist, then gradually forgotten. Despite its unfortunate fate, some drawings and documents related to Kounellis' project can still be helpful at present to shed light upon *Boogie-Woogie*.

This paper focuses on this unperformed action, analyzing the supporting documentation to understand the creative process behind it and its possible meanings. The aim is primarily the will to reintegrate *Boogie-Woogie* into Kounellis' *corpus*, paying particular attention to the contemporary cultural context. The analysis of the project permits to point out some general reflections on Kounellis' works specifically conceived for theatre, underlining the continuity between these outcomes and the works simultaneously presented in art galleries and in more traditional contexts.

In addition, a wide range of possible sources for *Boogie-Woogie* are proposed and discussed, trying to unveil its complex iconography and meanings. In doing so, the role of *Boogie-Woogie* in Kounellis' body of work would hopefully be clarified, just as the utmost importance of some references, between theatre, painting, cinema etc., shaping a problematic and challenging background context.

«PROGETTI DI ARCHIVIO»: PREMESSE E GENESI DEL CID/ARTI VISIVE DI PRATO TRA GLI ANNI SETTANTA E OTTANTA

1. *Antefatti: arte tra informazione e documentazione*

Nell'oggettistica diffusa in questo scorcio di civiltà la carta costituisce uno dei materiali di base più usati e avvolge in un museo immaginario, ma non privo certo di concretezza, i frammenti dispersi dell'arte. Manuali, libri, riviste, disegni, riproduzioni, opere, cataloghi, opuscoli, bollettini, dépliant, comunicati stampa, pagine di giornali e riviste, riviste intere, formulari, schede, manifesti, fotografie, stampa di ogni genere. Il mondo occidentale ingabbia le proprie creazioni e i propri sostegni ideologici in sistemi di oggetti linguisticamente definiti e numericamente controllabili¹.

Con queste parole Pier Luigi Tazzi apre il suo contributo per il volume pubblicato in occasione di *Mediamuseo*, mostra documentaria collaterale al secondo convegno internazionale sui problemi della critica d'arte da lui stesso organizzato, insieme a Egidio Mucci, nel marzo 1980 presso l'Ente del Turismo di Montecatini Terme. Puntando programmaticamente l'accento sul tema dell'informazione artistica tradotta, attraverso il medium stampato, in attività documentativa, *Mediamuseo* rappresenta una determinante premessa per l'idea di creare una raccolta permanente e incrementabile nel tempo, ossia un vero e proprio archivio per l'arte contemporanea. Un progetto di cui gli stessi Tazzi e Mucci si faranno promotori presso l'Assessorato alla Cultura del Comune di Prato e che si concretizzerà nella nascita del CID (Centro di Informazione e Documentazione)/Arti Visive nel 1982. Dal «materiale che eravamo riusciti a mettere insieme», ricorderà Tazzi riguardo all'esperienza di Montecatini, «prese le mosse il tentativo di elaborazione di un progetto di archivio: si trattava, per lo più ma non esclusivamente, di materiale cartaceo edito (inviti, cataloghi, libri, manifesti, comunicati stampa, cartoline, ecc.)»².

Se *Mediamuseo* aveva posto l'accento sui materiali editoriali prodotti dalle strutture museali ed espositive pubbliche e private (con prestiti provenienti da oltre cento istituzioni internazionali)³, la rassegna organizzata nel maggio 1978 in occasione del primo convegno di critica d'arte a Montecatini si era orientata su un settore altrettanto rilevante per l'informazione e la documentazione sulla ricerca artistica contemporanea: le riviste d'arte specializzate⁴. Al confronto teorico tra critici, storici dell'arte e studiosi di discipline affini (inserito nel solco dei

Il saggio presenta alcuni risultati delle ricerche da me svolte nell'ambito dell'assegno di ricerca biennale per il progetto regionale *Arte contemporanea in Toscana, il futuro dell'arte nella storia (ACT-FAST)* istituito nel 2020 dal Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze (responsabile scientifico: professoressa Tiziana Serena), in collaborazione con l'operatore della filiera regionale, il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci (referente: dottor Stefano Pezzato). Lo scopo del progetto è quello di tracciare una mappa e definire l'identità della storia dell'arte contemporanea in Toscana dal 1980 al 2000 attraverso nuove descrizioni e rappresentazioni dei materiali d'archivio e della letteratura grigia collegati ai più significativi eventi, opere, artisti e luoghi; materiali conservati presso il CID/Arti Visive del Centro Pecci e negli archivi partner del progetto come l'artista Luciano Caruso, il collezionista Carlo Palli, la critica e storica dell'arte Lara-Vinca Masini.

¹ TAZZI 1980, p. 8.

² Dalla relazione redatta da Pier Luigi Tazzi per il suo intervento al convegno *Centri di documentazione e biblioteche d'arte contemporanea: verifiche e prospettive* (Prato, Auditorium del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 29-30 aprile 1989). Una copia del testo è conservata a Prato presso gli Archivi del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci (d'ora in poi PCP), Fondo CID/Arti Visive, faldone 'Archivio CID Dia-foto'.

³ Si veda l'elenco riportato in *MEDIAMUSEO* 1980, pp. III-VII.

⁴ *CRITICA* 0 1978.

dibattiti che si erano susseguiti nel panorama artistico italiano sin dai primi anni Sessanta)⁵, Tazzi e Mucci scelgono quindi di affiancare, in entrambe le iniziative, l'esposizione di materiali documentari da presentare, leggere ed esaminare come di prima mano.

Già il titolo scelto per il primo convegno, *Critica 0*, mirava del resto a delineare tanto un vuoto, un azzeramento della critica, quanto l'apertura verso nuove prospettive metodologiche e operative. L'estensione dei linguaggi oltre i canoni tradizionali della pittura e della scultura, la nuova dimensione intermediale e 'dematerializzata' dell'opera artistica, nonché la contaminazione con i mezzi della comunicazione di massa (in particolare con i nuovi media tecnologici), avevano fatto progressivamente emergere, oramai da più di un decennio, la necessità di sviluppare nuovi strumenti e modi per leggere la contemporaneità⁶.

La scelta sperimentata a Montecatini puntava l'accento sull'importanza dell'informazione e della documentazione affidata da un lato alle riviste d'arte specializzate, spesso concepite al di fuori dei tradizionali circuiti dell'industria culturale, dall'altro al materiale editoriale connesso alle attività espositive di strutture museali e para-museali d'arte contemporanea (tipologie su cui si orienteranno inizialmente, come vedremo, le raccolte del CID/Arti Visive). Oggi questa scelta si deve in parte rileggere alla luce dei profili professionali dei due organizzatori e dei loro interessi, rivolti ai problemi della comunicazione visiva veicolata da tutto quell'insieme di espressioni e prodotti estetici delle neoavanguardie, e posti spesso al confine tra opera e documento. Riviste e libri d'artista, bollettini, cartoline, inviti postali, manifesti e fogli di arte, musica, teatro: oggetti spesso deperibili e 'marginali' ma determinanti nell'instaurare una forte sincronia tra creatività e comunicazione.

Semiologo e docente di Strumenti e Tecniche della Comunicazione Visiva presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze, Egidio Mucci era legato dai primi anni Sessanta agli esponenti del Gruppo 70. Artisti fra «i primi a lavorare – come puntualizzerà lo studioso – sui linguaggi dei mass-media in maniera radicalmente critica» attraverso la scomposizione e ricomposizione di materiali a stampa prodotti dalla comunicazione di massa, dai rotocalchi ai quotidiani, dai fumetti ai messaggi pubblicitari⁷. Questi legami si consolidano alla fine degli anni Sessanta con il coinvolgimento di Mucci nell'avventura editoriale di «Tèchne» (1969-1976), rivista sperimentale in ciclostile diretta a Firenze dall'artista e poeta visivo Eugenio Miccini, che diviene presto, quale «espressione di una nuova strategia di guerriglia culturale», uno dei principali organi di diffusione della poesia visiva a livello internazionale e di altre esperienze d'avanguardia aperte alla contaminazione e alla confluenza tra le arti⁸. Nella redazione di «Tèchne» e nell'omonimo centro fiorentino autogestito è attivo, sin dalla sua fondazione, anche il critico d'arte Pier Luigi Tazzi. Tra la fine degli anni Settanta e l'avvio del decennio successivo – quindi nel frangente temporale dei primi convegni di Montecatini –, Tazzi collabora inoltre con Mucci all'attività didattica presso la Facoltà di Architettura di Firenze⁹. I suoi interessi rivolti alla sperimentazione artistica e al ramificato intreccio tra opera e documentazione trovano un significativo riscontro in quegli anni nella ricerca *Invitation Post Cards*, condotta insieme all'artista Luciano Bartolini e presentata tra il

⁵ Il comitato scientifico di *Critica 0* è composto da Jean-Christophe Ammann, Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Lamberto Pignotti, ai quali si aggiungono, nell'edizione successiva, Jean Baudrillard, Bazon Brock, Germano Celant, Vittorio Fagone.

⁶ Si veda la premessa agli atti del convegno *Critica 0*: MUCCI-TAZZI 1979. Per una rilettura delle principali posizioni critiche emerse durante il convegno si veda BORAGINA 2019.

⁷ MUCCI 1980, p.n.n.

⁸ Citazione in MUCCI 1985a, pp.n.nn. Cfr. poi MAFFEI-PETERLINI 2005, pp. 146-148.

⁹ Nel dépliant di *Critica 0* si legge: «CRITICA 0 costituisce la prima edizione di una serie di problemi periodici sulla comunicazione visiva organizzati dal Comune di Montecatini Terme [...] su indicazione di un gruppo di studio dell'Università di Firenze» (PCP, Fondo Mario Mariotti, faldone '1978 Grafica pubblicitaria Critica 0').

1977 e il 1978 a Firenze, prima nello spazio Zona su invito di Maurizio Nannucci¹⁰, poi nella mostra collaterale sulla Mail Art in occasione della 6^a Biennale Internazionale della Grafica d'Arte di Palazzo Strozzi¹¹. Quasi ad anticipare i contenuti della mostra documentaria *Mediamuseo*, la ricerca consisteva nella raccolta e presentazione di cartoncini di invito a mostre e altri eventi artistici; oggetti 'marginali' della gestione artistica, dunque, in cui l'emittente non «è più solo l'artista» (come per la Mail Art), «ma il circuito princeps galleria/museo»¹².

Tornando alle due rassegne di Montecatini, risulta rilevante sottolineare come queste avevano previsto l'attivo coinvolgimento di due importanti figure del sistema dell'arte contemporanea: John H. Liesveld – allora *advertising director* di «Artforum» – per la mostra internazionale sulle riviste d'arte specializzate e Germano Celant per *Mediamuseo*.

La collaborazione di Liesveld, quindi le sue conoscenze nel settore dell'editoria artistica a livello internazionale, consentono di raccogliere e presentare in Toscana esemplari relativi a un centinaio di testate, edite in quindici diverse nazioni europee e americane. In questo caso, la finalità documentaria della rassegna si riflette consapevolmente sulle scelte del catalogo-raccoglitore, progettato a livello grafico da Mario Mariotti e curato da Liesveld insieme a Tazzi e Mucci. Una volta aperto, il volume presenta due 'tasche' di cartoncino contenenti un centinaio di schede sulle singole testate in mostra, pubblicate in fogli sciolti e strutturate a livello descrittivo seguendo voci prefissate, con l'accompagnamento visivo di un'immagine di copertina¹³ (Figg. 1-2). Le schede sono introdotte da un breve testo di Liesveld che individua nella «comunicazione di informazioni specializzate» il fine principale dei periodici d'arte contemporanea¹⁴. Nel pensiero del curatore americano, le riviste specializzate rappresentano non soltanto uno strumento di presentazione e diffusione degli orientamenti attuali, ma costituiscono anche un'arena di riflessione e uno «spazio dimostrativo» per la ricerca artistica, parallelo – aggiungiamo noi – a quello della galleria e del museo su cui avrebbe puntato la successiva rassegna di Montecatini¹⁵.

Il coinvolgimento di Germano Celant, nel ruolo di curatore, per *Mediamuseo*¹⁶ ci porta a rileggere questo evento fondativo per la nascita del CID/Arti Visive alla luce del dibattito sull'importanza della documentazione delle esperienze artistiche attuali, di cui lo stesso critico genovese era stato uno dei principali sostenitori già dalla fine degli anni Sessanta e con maggior incisività nel decennio successivo.

Nel testo *Per una critica acritica* pubblicato nell'ottobre 1970 sulle pagine di «NAC – Notiziario Arte Contemporanea», Celant aveva difatti avanzato con forza la necessità di muoversi verso un'azione critico-curatoriale non più basata sul giudizio e sull'interpretazione della ricerca artistica, sull'idea valoriale espressa attraverso la parola (scritta o parlata), bensì sulla raccolta, sulla registrazione, sull'archiviazione¹⁷. Un'attività individuata come via

¹⁰ La ricerca, presentata per la prima volta a Zona il 19 dicembre 1977, è documentata dall'invito e da una 'nota introduttiva' firmata da Bartolini e Tazzi; una copia di questi materiali è conservata presso PCP, Fondo Lara-Vinca Masini, busta 'Bartolini'. Cfr. NANNUCCI 2012, p. 264. Per approfondimenti sull'attività di Zona si veda inoltre TOSCHI 2016.

¹¹ TAZZI 1979.

¹² Ivi, p. 14.

¹³ Le voci in cui si articolano le schede sono le seguenti: «titolo», «indirizzo», «data del primo numero», «frequenza», «circolazione», «dimensioni», «prezzo di copertina e di abbonamento», «numero medio di pagine», «editore», «direttore», «pubblico», «indirizzo editoriale», «il problema più urgente» (quest'ultima relativa alla priorità di intervento individuata da ciascun periodico). Alle schede sulle riviste se ne affiancano altre cinquanta circa dedicate ai vari critici e studiosi coinvolti in *Critica 0: CRITICA 0* 1978.

¹⁴ LIESVELD 1978, p.n.n.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ È quanto specificato nel colophon del catalogo. Si veda qui il suo breve testo introduttivo: G. C. 1980. Gli atti del parallelo convegno sulla critica sono stati pubblicati in *IL PUBBLICO DELL'ARTE* 1982.

¹⁷ CELANT 1970. Una versione ridotta del contributo era apparsa nel dicembre 1969 su «Casabella»: CELANT 1969b.

alternativa per una ‘nuova critica’, in grado di assicurare un solido fondamento alla memoria del presente e consentire attraverso di essa la verifica storica della sperimentazione: «La nuova critica, per questi motivi, può iniziare a diventare storia in atto del presente artistico, deve diventare *storia immediata dell’arte contemporanea*, raccogliere le sue tracce, documentarle, collezionarle, restaurarle, dichiararle immediatamente nel suo costituirsi»¹⁸.

Le frizioni emerse tra artisti e critici durante la rassegna amalfitana *Arte povera più azioni povere* dell’ottobre 1968, di cui sono specchio gli interventi – sia pur più meditati – pubblicati l’anno successivo nel catalogo della manifestazione, avevano rafforzato in Celant l’idea di prendere le distanze da una progettualità curatoriale ‘direzionata’ dall’alto, messa precedentemente in atto attraverso una strategia di ‘guerriglia’ legata al lancio dell’arte povera: «Ad Amalfi ho intuito che non si può più spiegare, speculare, dare titoli, condizionare, invitare, organizzare, promuovere incontri non richiesti, strutturare una collettività, cercare un dialogo»¹⁹.

Il cambio di rotta va quindi nella direzione di un’attività documentaria e archivistica tale da seguire e affiancare il divenire artistico in maniera ‘complice’. Un’attività che trova i suoi principali esiti nella pubblicazione del volume *Arte povera* (1969), concepito come una raccolta di materiali e di riproduzioni fotografiche sulla nuova situazione artistica internazionale, e poi nella grande mostra *Conceptual art Arte povera Land art*, organizzata tra giugno-luglio 1970 alla Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino, in cui largo spazio viene affidato alla presentazione di fotografie e video prodotti per documentare gli interventi degli artisti²⁰. «La rete di informazioni tra geografie dislocate nello spazio internazionale, non più soggetta a protocolli precodificati» – com’è stato puntualmente evidenziato –, si rendeva del resto «disponibile alla circolazione di materiali che diventavano essi stessi parte del nuovo linguaggio sperimentale, sostitutivi della presenza sia dell’artista che dell’opera: bollettini, liste, dichiarazioni dattiloscritte, fotografie, materiali autoprodotti»²¹. Oltreoceano, è ciò che sottolinea con forza la mostra *Information*, curata nell’estate del 1970 da Kynaston McShine al Museum of Modern Art di New York²². Una riflessione sul concetto di arte, quella avanzata dall’esposizione newyorkese, intesa come ideazione e sviluppo collettivo di un progetto che attraverso la circolazione e lo scambio a distanza di informazioni, idee e materiali, potesse essere in grado di conciliare le istanze concettuali dell’attività artistica con la sperimentazione di nuovi modelli curatoriali ed espositivi.

In relazione al contesto italiano, il fatto che l’ipotesi di Celant, di una critica come ‘archivio documentativo’, trovi spazio sul Notiziario di Francesco Vincitorio non appare privo di rilievo, poiché, proprio sulle pagine di «NAC», era stato avviato in quei mesi un significativo dibattito intorno alle strutture e ai centri di documentazione²³. È ciò che sottolinea Vincitorio in una lettera inviata a Celant nel settembre del 1970 riguardo all’articolo *Per una critica acritica*

¹⁸ CELANT 1970, p. 30. Cfr. poi DANTINI 2011 e CONTE 2020. Per un’analisi sulla critica artistica in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta si veda inoltre BELLONI 2015.

¹⁹ ARTE POVERA 1969, p. 53.

²⁰ CELANT 1969a; CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART 1970. Cfr. poi CONTE 2010 e SERGIO 2015.

²¹ CINELLI 2016a, p. 18.

²² INFORMATION 1970. L’attenzione rivolta da Celant al progetto della mostra newyorkese è stata recentemente sottolineata in GUZZETTI 2018. Su *Information* si vedano ALLAN 2004 e MELTZER 2006.

²³ Il dibattito si svilupperà per un paio di anni sulle pagine della rivista, per concludersi nel febbraio 1973. Un’analisi di questo dibattito, in relazione alla nascita nei primi anni Settanta degli Incontri Internazionali d’Arte e del suo Centro di Informazione Alternativa, è presente in LONARDELLI 2016. L’inchiesta promossa da Vincitorio è stata inoltre recentemente ricordata e argomentata da Tiziana Serena in occasione del webinar pubblico *Archivi e Centri di documentazione d’arte contemporanea. Pratiche e progetti a confronto tra musei e istituzioni in Italia* promosso il 28 aprile 2021 dal Centro Pecci e dal Dipartimento SAGAS dell’Università degli Studi di Firenze: www.centropecci.it/it/eventi/archivi-e-centri-di-documentazione-d-arte-contemporanea <5 novembre 2021>. Si segnala infine come il Fondo Francesco Vincitorio, contenente documentazione relativa all’attività di «NAC», sia stato significativamente donato nel 1994 da Piera Panzeri Vincitorio al CID/Arti Visive.

che sarebbe stato pubblicato il mese dopo sul Notiziario: «La sua posizione è chiara e netta perciò più che rispettabile. In fondo il lavoro che sto facendo per organizzare accanto a NAC un centro di documentazione (sia pure semplicemente abbozzato) mi pare risponda in certo senso alle medesime esigenze»²⁴.

Interrogandosi sulle soluzioni da adottare per un nuovo corso di «NAC» a circa due anni dalla sua nascita, nell'editoriale del giugno 1970 Vincitorio aveva difatti individuato, accanto a una possibilità «espansiva» della rivista (che avrebbe previsto il passaggio da una fase 'artigianale' a una distribuzione più ampia), un'alternativa ipotesi «concentrazionaria», volta alla creazione di un «centro di documentazione, di studio e di iniziative»²⁵. Un luogo che, oltre a rispondere a esigenze conservative, doveva essere caratterizzato dalla collaborazione, dall'incontro e dalla partecipazione attiva dei suoi frequentatori. Per «quanto ne sappiamo qualcosa del genere, bene organizzato, funzionante, da noi non esiste», scrive il direttore di «NAC», delineando la sua proposta di archivio strutturato in

una serie di cartelle, una per ciascun artista, dove sia conservato tutto ciò che lo riguarda: cataloghi, ritagli (specie di giornali e riviste di difficile reperimento), fotografie, manoscritti, ecc. Una raccolta da realizzare con la collaborazione di tutti: critici, lettori, gli stessi artisti [...]. Ma questa raccolta rischierebbe di diventare un magazzino polveroso, da topi, se, contemporaneamente non diventasse anche un luogo di incontro. Una sala pubblica dove, passando (magari per lasciare un ritaglio o consultare una rivista), si abbia la certezza di incontrare qualcuno interessato agli stessi problemi²⁶.

Interessante appare l'accento posto qui da Vincitorio sulla dimensione 'pubblica' del centro di documentazione, che avrebbe trovato però concreta attuazione – come approfondiremo – soltanto dalla fine degli anni Settanta. In avvio del decennio, quando si stava delineando il dibattito sulle pagine di «NAC», i progetti seminali di raccolta e archiviazione di materiali documentari su eventi, artisti, opere e luoghi del contemporaneo erano nati e si erano sviluppati essenzialmente per iniziativa privata. Tra quelli 'censiti' dal Notiziario, l'Information Documentation Archive (IDA), fondato da Celant a Genova tra il 1970-1971 quale esito operativo delle posizioni espresse in *Per una critica acritica*, e il Centro Di, attivo già dalla fine degli anni Sessanta a Firenze, per iniziativa di Alessandra e Ferruccio Marchi, come casa editrice, libreria e archivio specializzato nelle arti contemporanee. L'IDA viene presentato su «NAC» con un annuncio preimpaginato, che lo descrive nei termini di un servizio di consulenza informativa e documentativa riguardante in particolare l'arte povera, la land art e la conceptual art, l'architettura immaginaria e concettuale²⁷; il Centro Di con una dettagliata lettera di Ferruccio Marchi, che ne tratteggia pubblicamente la fisionomia puntando l'accento sull'attività documentativa, non disgiunta da quella editoriale e distributiva²⁸.

Il lavoro svolto, in questa direzione, dal Centro Di risulta di fondamentale importanza per comprendere le successive vicende del CID/Arti Visive: sia perché il fondo librario e documentario dedicato a Ferruccio Marchi sarà il primo a entrare all'interno dell'archivio pratese, sia in quanto per quest'ultimo s'individuerà, proprio nella pionieristica esperienza di raccolta e documentazione condotta dal centro fiorentino, il principale modello di riferimento. È quanto testimonia un rilevante passaggio del contributo di Tazzi sulla scena artistica

²⁴ Lettera inviata da Francesco Vincitorio a Germano Celant, 15 settembre 1970 (PCP, Fondo Francesco Vincitorio, faldone III, busta 6, foglio 1096a).

²⁵ [VINCITORIO] 1970, p. 4.

²⁶ Ivi, pp. 4-5.

²⁷ [CELANT] 1971. Lo stesso annuncio viene in seguito ripubblicato da Celant negli atti del convegno *Critica in atto* promosso nel marzo 1972 a Roma dagli Incontri Internazionali d'Arte: CELANT 1973.

²⁸ *SUI CENTRI DI DOCUMENTAZIONE* 1971. La lettera di Marchi è anticipata, all'interno dello stesso servizio, da un intervento di Umbro Apollonio sull'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia.

sperimentale fiorentina degli anni Settanta, pubblicato sul numero di «Flash Art» del dicembre 1986-gennaio 1987. In queste pagine il Centro Di viene tratteggiato prima di tutto come archivio e poi come casa editrice e libreria specializzata in grado di attrarre e attivare, grazie a questa sua azione interconnessa e ramificata, forme di collaborazione con studiosi e critici di punta, tra cui Achille Bonito Oliva e lo stesso Celant. Scrive Tazzi: «L'archivio fu il primo tentativo di informazione automatizzato sulle pubblicazioni che hanno per oggetto l'universo dell'arte». E aggiunge: «L'anno scorso un fondo intitolato a Ferruccio Marchi, scomparso nel 1982, viene ceduto al CID/Arti Visive di Prato, che a distanza di anni raccoglie la sfida lanciata dal Centro Di e tenta di portarla avanti»²⁹.

Risulta dunque importante ritornare al testo di Ferruccio Marchi su «NAC» per comprendere meglio la fisionomia archivistica del Centro Di³⁰. È lo stesso Marchi a voler prendere la parola all'interno dell'inchiesta sui centri di documentazione promossa dalla rivista, come si apprende dalla lettera che egli invia a Vincitorio nel giugno 1971:

È mia opinione (naturalmente) che il problema sia molto attuale e interessante, ma trovo singolare che trattando di Centri di documentazione sulle arti visive non si sia fatto cenno (o era un invito a uscire dalla tana?) al Centro Di, che mi risulta essere il solo, con tutto che sia giovane e in eterna maturazione, a svolgere già concretamente un grosso lavoro di documentazione attraverso i cataloghi e le pubblicazioni d'arte³¹.

Rispondendo quindi all'invito a 'uscire dalla tana', Marchi partecipa al dibattito di «NAC» delineando le modalità del lavoro condotto negli ultimi anni grazie a una rete internazionale di contatti e scambi di notizie con musei, gallerie, università e altri enti organizzatori di manifestazioni d'arte. Una rete attivata già alcuni anni prima rispetto alla fondazione, nel 1968, della casa editrice Centro Di specializzata in cataloghi d'arte contemporanea, dopo la precedente esperienza di Marchi Editore³². La funzione basilare del centro fiorentino viene quindi individuata dal suo fondatore nella raccolta selettiva di informazioni sulle pubblicazioni attinenti agli ambiti dell'arte, dell'architettura, del design, della comunicazione visiva e nella loro restituzione attraverso una specifica attività documentativa: «operare qui significa selezionarle [le pubblicazioni] nell'ambito della produzione internazionale specializzata e riproporle in Italia e all'estero con strumenti informativi diretti, a disposizione di chiunque li chieda»³³. Tra questi strumenti, i 'bollettini primari' pubblicati periodicamente, sei volte all'anno, tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, riportavano i dati – non soltanto strettamente bibliografici – dei cataloghi delle manifestazioni culturali italiane ed estere che pervenivano al Centro Di, disponibili sia per la vendita sia per la consultazione degli studiosi presso la sede di via dei Mozzi³⁴ (Fig. 3). La raccolta e restituzione dei dati avveniva attraverso l'uso del computer, come tiene a specificare Marchi definendo il bollettino nei termini del «primo esempio di applicazione dell'analisi elettronica alla documentazione sull'arte»³⁵, e sottolineando così il carattere sperimentale e tecnologicamente avanzato di questo lavoro, che trovava con ogni probabilità i suoi modelli di riferimento nelle

²⁹ TAZZI 1986-1987, p. 31.

³⁰ L'attività documentativa del Centro Di è stata puntualmente analizzata in SALZA 2016, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

³¹ Lettera inviata da Ferruccio Marchi a Francesco Vincitorio, 13 giugno 1971 (PCP, Fondo Francesco Vincitorio, faldone X, busta 3, foglio 3343).

³² Per una ricognizione sulla storia della casa editrice si veda UZZANI 2014.

³³ SUI CENTRI DI DOCUMENTAZIONE 1971, p. 4.

³⁴ «CATALOGHI D'ARTE» 1971.

³⁵ SUI CENTRI DI DOCUMENTAZIONE 1971, p. 4.

avanzate pratiche catalografiche messe a punto negli anni Sessanta in area statunitense³⁶. Una sfida, quella della programmazione informatica applicata alla catalogazione e descrizione dei materiali documentari e librari, su cui investirà, alcuni anni dopo, anche il CID/Arti Visive. Sfida che trova conferma nelle parole con cui Maria Luisa Frisa descriverà nel 1985 il Centro Di in una scheda a questo dedicata sul numero 0 del bollettino pubblicato dal centro di documentazione pratese: «Il Centro Di viene quindi a rappresentare uno dei più riusciti centri di documentazione. Questo non solo per l'attività svolta attraverso la raccolta di materiale ma anche per l'attenzione rivolta alla restituzione dell'informazione attraverso una precisa schedatura e con l'uso di uno strumento come il computer, ancora poco utilizzato per scopi bibliografici»³⁷.

2. *Un archivio del contemporaneo a Prato: primi orientamenti*

All'interno del dibattito sui centri di documentazione delle arti visive contemporanee promosso sulle pagine di «NAC», Francesco Vincitorio individuava alcuni interrogativi e scelte determinanti, quali la tipologia dei materiali da raccogliere, la natura pubblica o privata della struttura e, infine, la sua localizzazione³⁸; questioni che riteniamo essere un utile viatico per analizzare la natura e le specificità del CID/Arti Visive di Prato nella sua fase fondativa negli anni Ottanta.

Riguardo alla localizzazione dei centri di documentazione, l'opinione espressa da Vincitorio s'indirizzava verso un'ipotesi di «decentramento», suggerendo di considerare, per la creazione di queste nuove strutture, non soltanto i capoluoghi ma anche le medie e piccole città di provincia, lette come campi operativi sufficientemente disponibili per un'effettiva e capillare diffusione dei fatti artistici³⁹. Un'azione che poteva essere resa efficace grazie ai mezzi informativi a disposizione, che permettevano di mettere in connessione questi centri con un'ampia rete di corrispondenti e di implementare così in maniera collaborativa la ricerca e raccolta di materiali.

L'idea di un archivio del contemporaneo avanzata sul territorio toscano nei primi anni Ottanta si muoverà proprio in questa direzione, individuando nella città di Prato la possibilità di creare un nuovo polo per la documentazione e la ricerca artistica. Questo grazie sia all'interessamento ricevuto dall'amministrazione comunale già ai tempi dei convegni di critica di Montecatini⁴⁰, sia ad alcuni aspetti ritenuti strategici e funzionali in relazione al contesto connettivo di riferimento, come ben riassumono le parole di Egidio Mucci:

Il motivo per cui ci siamo rivolti a Prato non è casuale, perché sapevamo che qui esisteva già l'Archivio Fotografico Toscano e che sarebbe stato aperto, al più presto, un Centro di arte contemporanea in un nuovo stabile progettato dall'architetto Gamberini; a Prato perché luogo di una sensibilità diffusa sui problemi di arte contemporanea, come prova anche l'alto numero di

³⁶ SALZA 2016, p. 91. L'autrice ricorda le determinanti esperienze di studio compiute da Alessandra Marchi in California e individua nel *Machine Readable Cataloguing Format for Bibliographic Description*, sviluppato dalla Library of Congress negli anni Sessanta, il riferimento per la struttura delle schede messe a punto dal Centro Di.

³⁷ FRISA 1985, p. 195. A questo contributo segue una testimonianza di Achille Bonito Oliva sul Centro Di: BONITO OLIVA 1985.

³⁸ [VINCITORIO] 1971.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ «Già prima dell'apertura di *Mediamuseo* l'Assessore pratese che aveva preceduto [Giampiero] Nigro in quella carica, Eliana Monarca, aveva dimostrato un interesse verso questa ipotesi, tanto è vero che il Comune di Prato comparve tra i patrocinanti della manifestazione» (dal testo di Pier Luigi Tazzi pubblicato in un opuscolo privo di data ma riconducibile all'apertura al pubblico del CID/Arti Visive nel 1989 presso il Centro Pecci. Alcune copie di questo libretto informativo sono conservate presso PCP, Fondo CID/Arti Visive, faldone 'CID 1989 Materiale informativo').

collezionisti privati, fra i più colti e intelligenti del nostro paese; a Prato, città vicinissima a Firenze, a sua volta sede di strutture informative istituzionali quali la Biblioteca Nazionale Centrale, l'Archivio di Stato, ed il costituendo Centro di documentazione della Comunità Europea. [...] Un'iniziativa che, oltre a calarsi adeguatamente in un contesto territoriale, può e deve servire da volano per la costituzione del Centro d'arte contemporanea⁴¹.

Sin dai primi anni Settanta, l'amministrazione cittadina si era dimostrata del resto aperta e ricettiva alle sollecitazioni del contemporaneo accogliendo, negli spazi comunali del Palazzo Pretorio, una mostra degna di rilievo anche in relazione alle nuove istanze informative e documentarie dell'attualità artistica, ossia *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950|70*, curata nell'ottobre-novembre 1970 da Sandra Pinto con Giorgio de Marchis. Il catalogo in particolare, pubblicato dal Centro Di, si era distinto per la presenza di un significativo regesto – impaginato attraverso la rigorosa griglia tipografica della casa editrice fiorentina – che documentava anno per anno gli eventi artistici secondo «mostre collettive (rassegne storiche, periodiche d'attualità, mostre di gruppo e di tendenza)», «mostre personali» tali da segnare «l'inizio di nuove tematiche», e «fonti scritte quali riviste, dichiarazioni, manifesti e discussioni terminologiche»⁴². Un innovativo modello di apparato documentario che, com'è stato sottolineato, sarà ripreso nei primi anni Ottanta da Celant nel monumentale catalogo-cronologia di *Identité italienne* edito sempre dal Centro Di e alla cui realizzazione collaborerà, tra i giovani studiosi e critici coinvolti, Pier Luigi Tazzi per le schede sui libri d'artista⁴³.

Il progetto del CID/Arti Visive – e di lì a poco anche quello del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci – prenderà forma durante l'assessorato alla Cultura del socialista e studioso di storia economica Giampiero Nigro, figura interessata e coinvolta allora nel dibattito in corso sulle politiche dell'effimero e quelle a favore del patrimonio e delle istituzioni culturali: «Individuare gli strumenti per un corretto metodo di programmazione culturale: era la grossa questione che si poneva a Comuni ed Enti locali», ricorderà Nigro. «Si trattava di mediare tra due fondamentali esigenze: non affidare all'occasionalità la spesa pubblica, senza per questo rinunciare alle grandi occasioni "spettacolari"»⁴⁴.

La politica culturale sul contemporaneo promossa nei primi anni dall'Assessorato alla Cultura di Prato sembra muoversi proprio intorno alle due modalità operative, opposte ma complementari, individuate da questo dibattito. Da un lato la programmazione di grandi eventi effimeri, come la manifestazione *Conseguenze impreviste. Arte, moda, design: Ipotesi di nuova creatività in Italia* curata, tra la fine del 1982 e l'avvio dell'anno successivo, da Achille Bonito Oliva, Rossana Bossaglia e Alessandro Mendini, rispettivamente per il settore Arte, Moda e Design⁴⁵ (Fig. 4). Un'esposizione a carattere interdisciplinare diffusa in vari spazi della città, tale da ottenere un ampio riscontro di pubblico e di critica, come dimostra l'ampia rassegna stampa oggi conservata nella biblioteca del CID/Arti Visive⁴⁶. Dall'altro la creazione di una struttura pubblica permanente, insediata inizialmente nel settecentesco Palazzo Novellucci e trasferita poi nel 1987 negli spazi del neocostituito Centro Pecci, in grado di garantire, proprio per la sua natura di archivio e biblioteca specializzata, un luogo di preservazione della memoria culturale delle pratiche contemporanee e degli eventi artistici a queste connessi.

⁴¹ MUCCI 1985b, p. 45.

⁴² *DUE DECENNI DI EVENTI ARTISTICI* 1970, p.n.n. Cfr. anche CINELLI 2016b.

⁴³ MESSINA 2014. Cfr. anche *IDENTITÀ ITALIENNE* 1981.

⁴⁴ Dalla relazione redatta da Giampiero Nigro per il suo intervento al convegno *Centri di documentazione e biblioteche d'arte contemporanea: verifiche e prospettive* (Prato, Auditorium del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 29-30 aprile 1989). Una copia del testo è conservata presso PCP, Fondo CID/Arti Visive, faldone 'Atti 1'.

⁴⁵ *CONSEGUENZE IMPREVISTE* 1982. Il coordinamento della mostra viene affidato a Maria Teresa Bettarini e Anna Laura Giachini, che in quel periodo stavano seguendo il progetto del costituendo CID/Arti Visive; si veda la testimonianza riportata in BETTARINI 2018.

⁴⁶ La rassegna è stata raccolta allora dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Prato e diffusa attraverso un fascicolo a stampa, rilegato in broccato: *CONSEGUENZE IMPREVISTE* 1983.

Questa politica culturale presenta evidenti tangenze con quanto si andava profilando in quegli stessi anni in significative città rette anch'esse da giunte di sinistra, tra cui Roma e Firenze. Nel 1979, due anni dopo l'avvio del dirompente programma dell'Estate romana da parte dell'assessorato di Renato Nicolini⁴⁷, il Comune di Roma delibera la costituzione del Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive. Il progetto, nato con lo scopo di raccogliere e conservare materiali sull'attività espositiva di istituzioni pubbliche e private della città, risponde a un'esigenza da tempo avvertita nel mondo culturale romano, trovando proprio in Francesco Vincitorio uno dei principali animatori e sostenitori⁴⁸. In quello stesso anno, un'iniziativa affine, per quanto meno nota poiché rimasta a uno stato progettuale, vede l'artista Maurizio Nannucci e il critico d'arte Alessandro Vezzosi farsi promotori, presso il Comune di Firenze, di una struttura permanente destinata – si legge nel programma – all'informazione e alla documentazione «sulle aree della ricerca artistica internazionale dal 1980, nell'attualità della sperimentazione interdisciplinare e con riferimenti alle avanguardie storiche e alle neoavanguardie degli anni '60»⁴⁹. Questa struttura, come riscontrabile da quanto riportato nel sopracitato testo del dépliant che l'assessore alla cultura Franco Camarlinghi invia nel dicembre 1979 all'artista e promotore culturale Luciano Caruso per informarlo dell'avvio del progetto, sia per la cronologia e l'apertura internazionale degli interessi di ricerca e di raccolta del materiale, sia per i settori dell'archivio previsti ('biblioteca', 'emeroteca', 'schedario monografico per artisti', 'nuovi media' tra cui *small press* e libri d'artista), sembra costituire un immediato precedente di quanto si verrà effettivamente ad attuare di lì a poco nella limitrofa Prato.

Il legame tra queste esperienze trova conferma nel diretto coinvolgimento di Maurizio Nannucci nelle iniziali attività del CID/Arti Visive, per il quale l'artista fiorentino realizza la grafica coordinata del convegno inaugurale *Progetti di archivio* (1984) e l'immagine della copertina del suo bollettino periodico, uscito in tre numeri tra il 1985 e il 1994 (Fig. 5). Una copertina dal forte impatto visivo, che vede le lettere corsive della parola «Archivio» stagliarsi su un'immagine spaziale: un blu profondo attraversato da scie luminose e da un insieme di punti bianchi più o meno intensi, come ad alludere al carattere sperimentale e avanzato, tutto proiettato verso il futuro, del centro di documentazione pratese.

I criteri di selezione del materiale e il loro trattamento informatizzato, così come gli scambi e i dialoghi con altre strutture analoghe in Italia e all'estero, rappresentano i temi centrali dei due convegni promossi dal CID/Arti Visive al momento della sua istituzione presso l'Assessorato alla Cultura del Comune di Prato e poi dell'apertura al pubblico presso gli spazi del Centro Pecci. Si tratta di due convegni internazionali organizzati, secondo una progressione coerente, a distanza di cinque anni l'uno dall'altro. Ci riferiamo all'incontro pubblico appena menzionato *Progetti di archivio* (6-8 aprile 1984), svoltosi presso l'Hotel Palace di Prato (Fig. 6), di fronte al terreno in cui sarebbero stati avviati di lì a poco i lavori per la costruzione del museo donato alla città dall'industriale pratese Luigi Pecci, e al successivo *Centri di documentazione e biblioteche d'arte contemporanea: verifiche e prospettive* (29-30 aprile 1989) nell'auditorium della nuova struttura museale-espositiva; convegni presieduti rispettivamente da Gillo Dorfles e da Paola Barocchi, entrambi membri del comitato scientifico del CID/Arti Visive nei suoi primi anni di attività⁵⁰.

⁴⁷ Sull'Estate romana si veda FAVA 2017.

⁴⁸ Per approfondimenti si vedano PANZERI VINCITORIO 2019 e CAPPELLA-DI STEFANO 2019.

⁴⁹ Dal testo del dépliant che l'assessore alla Cultura di Firenze, Franco Camarlinghi, allega alla lettera inviata a Luciano Caruso il 31 dicembre 1979 (Archivio Luciano Caruso di Firenze, serie *Corrispondenza*, faldone 'CAD-CAU'). La segreteria della struttura, denominata Documentazione Arti Visive, era stata prevista presso l'assessorato alla Cultura del Comune di Firenze, in via Sant'Egidio n. 21, mentre le iniziative periodiche a questa correlate si sarebbero dovute svolgere nei limitrofi locali delle Oblate e del Parterre di Piazza della Libertà.

⁵⁰ Insieme a essi, fanno parte del comitato scientifico (come riporta il colophon del numero 0 del bollettino «Archivio»): Jean-Christophe Ammann, Renato Barilli, Gianfranco Bettetini, Achille Bonito Oliva, Giuliano

La rete di rapporti e confronti metodologici e operativi con strutture già attive, a varie scale e livelli di intervento, nel settore della documentazione dell'arte contemporanea, è restituito dal programma del convegno inaugurale attraverso un quadro ampio e diversificato su scala nazionale e internazionale: dal Centre Pompidou alla National Gallery of Art di Washington, dal Museum of Modern Art di New York all'Institut für moderne Kunst di Norimberga, dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, sino al Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive del Comune di Roma. Un confronto ritenuto determinante, come emerge da alcuni interventi della tavola rotonda conclusiva, per definire la fisionomia e le specificità del CID/Arti Visive, soprattutto in relazione al contesto italiano in cui operavano già altre importanti realtà istituzionali: «Ammettiamo di connettersi – afferma Celant – con gli archivi di Parma, di Roma, della Biennale, dove si presenta tutta una serie di coperture o di assenza, o di momenti che sono stati già portati avanti. Direi che il coordinamento di questi quattro o cinque archivi insieme alla presa di considerazione delle rispettive metodologie è un modo di affrontare scientificamente l'impostazione di Prato»⁵¹.

In quel momento il CID/Arti Visive viene avvertito come progetto sperimentale e pilota, in grado di assumere un rilievo a livello nazionale grazie a un'orientata attività di raccolta di materiali sull'attualità artistica, non riferibili soltanto geograficamente al territorio cittadino o regionale. Anche all'estero si poneva del resto in quegli anni la necessità di documentare, con materiali di prima mano, i più recenti sviluppi del sistema artistico, ma poche istituzioni sembravano essersi dotate di strumenti in questa direzione, come tiene a precisare durante il dibattito Toni Stooss, conservatore della Kunsthau di Zurigo:

Quello che manca [...] oggi è una collezione di documenti e di oggetti che hanno contornato in realtà l'evento artistico. Non si tratta allora tanto di collezionare nuove bibliografie, nuovi dati che sono disponibili, da altre parti, ma soprattutto la possibilità di verificare questi dati sui documenti originali, quindi direttamente. [...] Il Beaubourg possiede una vasta documentazione, ma a Zurigo non è così, come so che avviene lo stesso anche in Italia⁵².

I criteri di selezione e raccolta del materiale documentario del CID/Arti Visive si orientano, in via prioritaria e originale, sulla produzione artistica realizzata a partire dal 1985: «in questo caso il termine “contemporaneo” va inteso in senso strettamente cronologico, cioè “contemporaneo” all'attività dell'archivio», puntualizzano le note programmatiche di Pier Luigi Tazzi e Maria Teresa Bettarini, pubblicate sul numero 0 del bollettino periodico, insieme agli atti del convegno *Progetti di archivio*⁵³. I materiali, in continuità con le scelte condotte nelle mostre documentarie di Montecatini, sono principalmente quelli cartacei editi: riviste specializzate nazionali e internazionali (che risultavano allora consultabili estensivamente soltanto presso l'emeroteca dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia, meno orientata però sull'attualità)⁵⁴, cataloghi, libri d'artista a tiratura limitata, monografie ma anche e

Briganti, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Enrico Crispolti, Rudi Fuchs, Filiberto Menna, Ermanno Migliorini, Arturo Carlo Quintavalle. Presieduto da Gillo Dorfles, il comitato scientifico è attivo fino al 1987, anno in cui il CID/Arti Visive passa dal Comune di Prato al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci e decade l'organo consultivo che lo aveva retto fino a quel momento. Il coordinamento è affidato allora a Silvana Barni, come riporta Tazzi nel testo pubblicato nell'opuscolo informativo sull'attività dello stesso CID/Arti Visive. Cfr. *supra*, nota 40.

⁵¹ *SENSO, FINALITÀ E STRUTTURA* 1985, p. 155. Oltre a Celant, prendono parte alla tavola rotonda: Gillo Dorfles, Filiberto Menna, Ermanno Migliorini, Giampiero Nigro, Achille Bonito Oliva, Arturo Carlo Quintavalle, Toni Stooss, Pier Luigi Tazzi.

⁵² *Ivi*, p. 157.

⁵³ BETTARINI-TAZZI 1985, p. 23; *ATTI «PROGETTI DI ARCHIVIO»* 1985.

⁵⁴ È quanto sottolineato recentemente da Maurizio Nannucci in occasione dell'incontro pubblico *Houston, pronti al decollo. Cambiamenti e prospettive a 30 anni dall'apertura del Centro Pecci* (Prato, Centro per l'arte contemporanea

soprattutto quella documentazione ‘minore’ costituita da inviti, dépliant, opuscoli, manifesti, comunicati e ritagli stampa di primaria importanza – come evidenziato da Toni Stooss – per documentare eventi artistici quali mostre, manifestazioni e rassegne periodiche colte nel loro farsi. Materiali atipici dalle tipologie estremamente variegata, questi ultimi, che «normalmente sfuggono», come puntualizza un resoconto sui due convegni pratesi, «alla griglia di acquisizione di una biblioteca e che costituiscono invece la stessa ragion d’essere dell’archivio»⁵⁵.

Ed è proprio l’evento artistico a rappresentare uno degli assi principali individuati per la schedatura informatizzata dei dati condotta inizialmente attraverso una procedura di *information retrieval* elaborata per l’amministrazione comunale di Prato. È quanto esplicitato da Enzo Bargiacchi, critico d’arte esperto di archiviazione automatizzata che affianca Mucci e Tazzi sin dalle fasi progettuali del CID/Arti Visive co-curando insieme a essi il convegno inaugurale⁵⁶. In questa occasione, Bargiacchi si sofferma sull’importanza di creare un sistema informativo costituito da tre diversi elementi – soggetti, eventi e materiali editoriali – reciprocamente interconnessi e interagenti tra loro, affermando:

Schematicamente possiamo individuare, dal punto di vista informativo, un sistema di tre archivi. Un archivio anagrafico dei soggetti (artisti, curatori, mercanti, istituzioni) costituirà il perno intorno al quale ruoteranno gli altri due: quello degli eventi (mostre, convegni, altre iniziative) e quello bibliografico. Tutti questi archivi pur trattando argomenti diversi dovranno essere strettamente collegati. È evidente come il singolo evento attribuibile ad una istituzione si leghi ai critici curatori ed agli artisti coinvolti e come allo stesso evento si rapporti il materiale di derivazione bibliografica, emerografica o simile (cataloghi, inviti, manifesti, recensioni, ritagli, etc.)⁵⁷.

Esito tangibile di questa concezione saranno i tre modelli di schede elaborati per l’«archivio bibliografico», ove confluiscono i dati del materiale a stampa (trattati seguendo l’International Standard Bibliographic Description), per l’«archivio eventi», con informazioni sugli eventi artistici nazionali e internazionali ricavati a partire dal 1985 dallo spoglio dei cataloghi e delle riviste, e infine per l’«archivio artisti», con indicizzazione degli artisti italiani e stranieri⁵⁸.

Un archivio inteso come banca dati, quindi, che poteva trovare allora importanti riferimenti sul territorio toscano, sia pur in relazione alle fonti dell’epoca moderna, nei progetti sperimentali avviati già alla fine degli anni Settanta dal Centro di elaborazione automatica di dati e documenti storico-artistici (poi Centro di ricerche informatiche per i beni culturali) della Scuola Normale Superiore di Pisa, come conferma il costante e diretto coinvolgimento di

Luigi Pecci, 23 giugno 2018): www.centropecci.it/it/webtv/houston-pronti-al-decollo <5 novembre 2021>. Un elenco delle prime riviste acquisite, tramite abbonamento, dal CID/Arti Visive è pubblicato sul numero 0 di «Archivio»: *SCHEDE* 1985. Il tema dei periodici specializzati è al centro di un incontro pubblico organizzato dall’archivio pratese nei primi anni di attività, ossia *Due Incontri: il museo d’arte contemporanea oggi / la rivista d’arte contemporanea oggi*, a cura di Pier Luigi Tazzi (Prato, Palazzo Novellucci, 10-11 luglio 1985). Cfr. *LA RIVISTA D’ARTE CONTEMPORANEA* 1987.

⁵⁵ Da un ritaglio stampa, privo del nome della testata, siglato M.G.M. e conservato presso PCP, Fondo CID/Arti Visive, faldone ‘CID Emilio Villa + libri surrealisti’.

⁵⁶ Critico e animatore culturale attivo nell’ambito del teatro sperimentale e delle arti visive, Bargiacchi svolge sin dagli anni Sessanta un’attività di ricerca statistica e informatica come funzionario della Provincia di Firenze e poi della Regione Toscana. Per approfondimenti sugli eventi artistici da lui curati tra gli anni Settanta e Ottanta in Toscana, con particolare riferimento all’attività del Teatro Comunale Manzoni di Pistoia, si veda IACUZZI 2020, pp. 72-78.

⁵⁷ BARGIACCHI 1985.

⁵⁸ Alcuni esempi di queste schede vengono riportate all’interno dell’opuscolo informativo del CID/Arti Visive. Cfr. *supra*, nota 40.

Paola Barocchi nel comitato scientifico e nei primi due convegni internazionali promossi dal CID/Arti Visive⁵⁹.

Riecheggia inoltre in questo specifico orientamento dell'archivio pratese, come già anticipato, la seminale esperienza di informazione automatizzata sulle pubblicazioni specializzate d'arte sia moderna che contemporanea condotta dal Centro Di. Senza limitarsi alle mere informazioni bibliografiche, le schede approntate dal centro fiorentino e poi diffuse dal suo 'bollettino primario' ponevano difatti particolare attenzione ai dati riguardanti gli eventi artistici connessi alle pubblicazioni oggetto di catalogazione (come i luoghi espositivi e le date di apertura e chiusura), con il corredo di indici analitici che riportavano, tra le varie informazioni, anche i nomi degli artisti coinvolti⁶⁰.

Una linea di continuità che viene idealmente sancita dall'acquisizione, nel 1985, dell'organica raccolta di cataloghi d'arte contemporanea ceduta dal Centro Di e legata alla costituzione di un fondo intitolato al suo fondatore Ferruccio Marchi presso il CID/Arti Visive⁶¹. Più di seimila volumi tra cataloghi e opuscoli di mostre, monografie e libri d'artista editi in Italia e all'estero dal secondo dopoguerra che rappresentano, insieme al Fondo del direttore di «Flash Art» Giancarlo Politi (acquisito un paio di anni dopo e comprensivo di oltre duemila prodotti editoriali 'di presa diretta', maggiormente orientati sull'attualità artistica), i nuclei fondativi del CID/Arti Visive al momento dell'avvio della sua attività di raccolta organica e trattamento informatizzato del materiale. Acquisizioni in cui si sintetizzano programmaticamente le principali traiettorie e i campi di intervento verso cui il CID/Arti Visive orienterà, di lì in avanti, il suo operare, inserendosi tempestivamente tra le nuove proposte di aggiornamento culturale e consegnando alla consultazione pubblica di studiosi e ricercatori un vasto patrimonio librario e documentale sugli eventi e le problematiche concernenti l'arte contemporanea, nelle loro connessioni con i molteplici e diversificati contesti di elaborazione e diffusione su scala regionale, nazionale e internazionale⁶².

Poco dopo le importanti acquisizioni dei Fondi Marchi e Politi, il CID/Arti Visive viene trasferito e aperto al pubblico nell'aprile 1989 negli spazi del Centro Pecci (Figg. 7-8). A sancire questo significativo passaggio all'interno della nuova istituzione museale ed espositiva espressamente dedicata alle arti contemporanee è il convegno internazionale *Centri di documentazione e biblioteche d'arte contemporanea: verifiche e prospettive*, in cui si riafferma l'idea del CID/Arti Visive come «struttura moderna, informatizzata», «predisposta a dialogare con altre strutture analoghe italiane ed europee» e a sviluppare «tutto il suo potenziale documentario informativo»⁶³.

Ancora oggi fruibile alla consultazione di studiosi e ricercatori presso il Centro Pecci, il CID/Arti Visive rappresenta una delle più longeve strutture istituzionali di documentazione sulle arti contemporanee in Italia dopo rilevanti precedenti, tutt'oggi attivi, quali l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia e il Centro Studi e Archivio della

⁵⁹ Si veda la relazione di Paola Barocchi per il convegno inaugurale del CID/Arti Visive, dedicata alle esperienze condotte dal Centro di elaborazione automatica di dati e documenti storico-artistici a partire dal primo progetto dell'Archivio del collezionismo mediceo, che aveva previsto l'elaborazione di un sistema informatizzato con 'interrogazioni capillari' delle fonti (quali carteggi e inventari) «in modo da poterne valorizzare non soltanto le informazioni di mercato, ma anche di lessico» (BAROCCHI 1985).

⁶⁰ SALZA 2016, pp. 89-91.

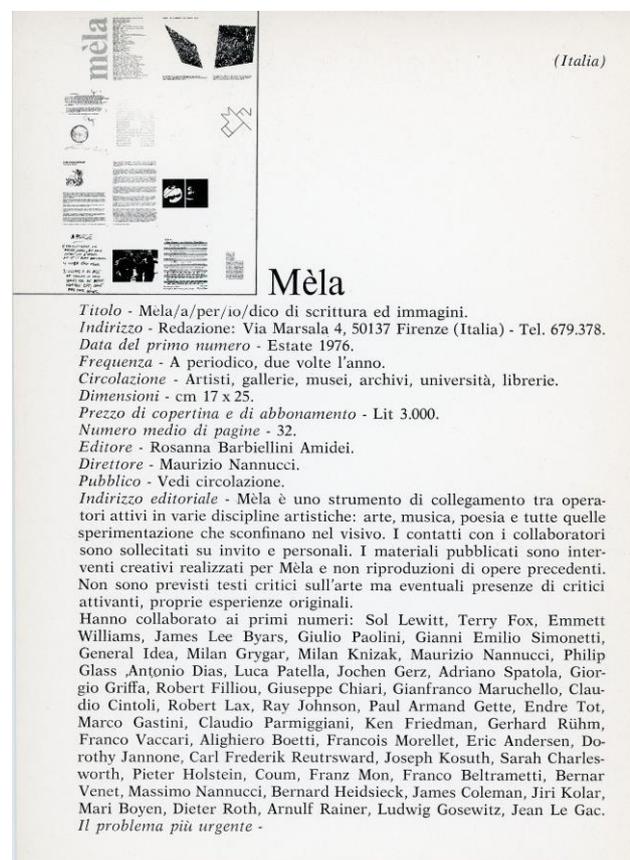
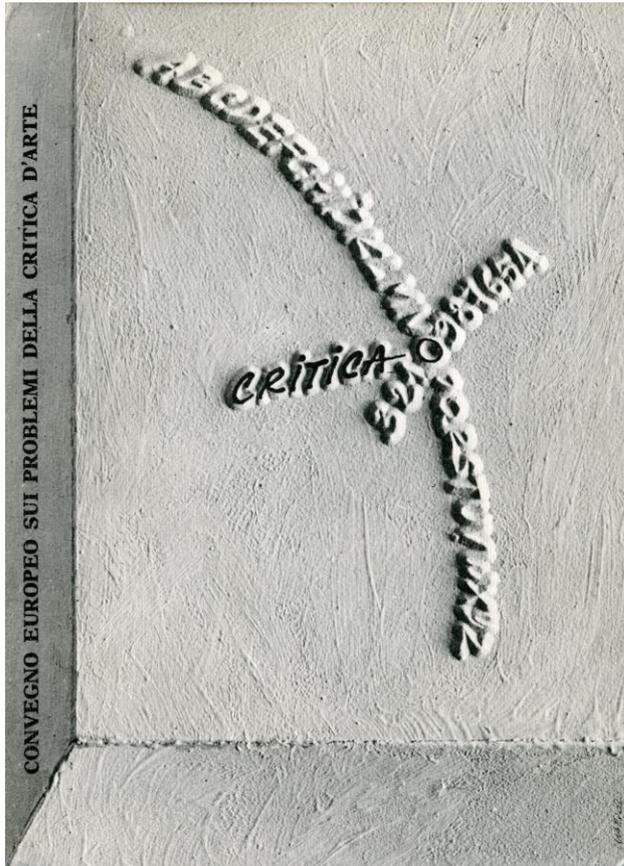
⁶¹ La proposta di cessione viene formulata da Alessandra Marchi in una lettera inviata al sindaco di Prato il 17 dicembre 1984 (PCP, Fondo CID/Arti Visive, faldone 'ACQUISTI Fondo Ferruccio Marchi Inventario Volumi + Opuscoli'). Alla lettera viene allegato un elenco delle pubblicazioni oggetto della cessione. La collezione è arricchita da un centinaio di pubblicazioni edita dal Centro Di e da una serie di manifesti relativi a mostre e altri eventi artistici svoltisi in Italia e all'estero dal secondo dopoguerra ai primi anni Ottanta.

⁶² Per una panoramica sui fondi del CID/Arti Visive si vedano le schede redatte da Anna Elisa Benedetti ed Emanuela Porta Casucci: BENEDETTI-PORTA CASUCCI 2009. Una versione aggiornata è consultabile alla seguente pagina web: www.centropecci.it/it/biblioteca/fondi-speciali-e-raccolte <30 ottobre 2021>.

⁶³ Citazione tratta dall'opuscolo informativo sull'attività del CID/Arti Visive. Cfr. *supra*, nota 40.

Comunicazione dell'Università di Parma. Un'eredità che, a quarant'anni di distanza, riteniamo sia importante guardare anche alla luce del recente e rinnovato interesse verso i processi di salvaguardia e valorizzazione della memoria del contemporaneo⁶⁴, e delle nuove sfide aperte dalle tecnologie applicate ai sistemi di informazione, archiviazione e diffusione dei materiali oggetto di raccolta.

⁶⁴ In relazione ai momenti di approfondimento su questi temi promossi negli ultimi anni dal Centro Pecci, si segnalano: il tavolo di lavoro *Gli archivi come strumento di ricerca e formazione* nell'ambito del primo Forum dell'arte contemporanea italiana (Prato, Monash University, 26 settembre 2015), la serie di incontri pubblici *Archivi del Contemporaneo in Toscana* (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 29 settembre - 26 ottobre 2017), e il già ricordato webinar *Archivi e Centri di documentazione d'arte contemporanea. Pratiche e progetti a confronto tra musei e istituzioni in Italia*. Cfr. *supra*, nota 23.



Figg. 1-2: *Critica 0*, a cura di John H. Liesveld, Egidio Mucci, Pier Luigi Tazzi, 1978. Progetto grafico Mario Mariotti. Copertina e scheda interna dedicata al periodico «Mèla». Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci



Fig. 3: La sede del Centro Di in via dei Mozzi a Firenze («Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985. Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci)



Fig. 4: *Conseguenze impreviste. Arte, moda, design: Ipotesi di nuova creatività in Italia* (Prato, 18 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983). Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci



Fig. 5: «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985. Immagine di copertina Maurizio Nannucci. Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci



Fig. 6: Cartellone del convegno *Progetti di archivio. Convegno internazionale sulla documentazione di arte contemporanea* (Prato, Hotel Palace, 6-8 aprile 1984). Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci



Figg. 7-8: Sala di consultazione ed emeroteca del CID/Arti Visive presso il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato, 1989 ca. Courtesy Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci

BIBLIOGRAFIA

ALLAN 2004

K. ALLAN, *Understanding Information*, in *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, a cura di M. Corris, Cambridge-New York 2004, pp. 144-168.

ARTE A FIRENZE 2016

Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva, a cura di A. Acocella, C. Toschi, Firenze 2016.

ARTE POVERA 1969

Arte povera più azioni povere, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Salerno 1969.

ATTI «PROGETTI DI ARCHIVIO» 1985

Atti del convegno internazionale sulla documentazione di arte contemporanea «Progetti di archivio», Prato, Hotel Palace, 6/7/8 aprile 1984, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 32-170.

BARGIACCHI 1985

E.G. BARGIACCHI, *L'organizzazione degli archivi*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 92-93.

BAROCCHI 1985

P. BAROCCHI, *Esperienze del Centro di elaborazione elettronica di dati e documenti storico-artistici della Scuola Normale Superiore di Pisa*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 100-105.

BELLONI 2015

F. BELLONI, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, Roma 2015.

BENEDETTI–PORTA CASUCCI 2009

A. BENEDETTI, E. PORTA CASUCCI, *Centro di informazione e documentazione CID/Arti Visive*, in *Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato. La collezione*, a cura di M. Bazzini, S. Pezzato, Firenze 2009, pp. 339-347.

BETTARINI 2018

M.T. BETTARINI, *Il Centro Pecci a Prato. Costruire un'idea: la politica culturale tra il 1980 e il 1995; fatti e antefatti visti dall'interno*, Pistoia 2018.

BETTARINI–TAZZI 1985

M.T. BETTARINI, P.L. TAZZI, *Il Centro di Informazione e Documentazione / Arti Visive*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 23-29.

BONITO OLIVA 1985

A. BONITO OLIVA, *Centro Di, centro di stile*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 198-199.

BORAGINA 2019

F. BORAGINA, *Critica 0. Il collasso della critica*, «Luk», 25, 2019, pp. 128-136.

CAPPELLA–DI STEFANO 2019

A. CAPPELLA, A.M. DI STEFANO, *1979-2019: quarant'anni di CRDAV. Storia, ricordi, prospettive*, in *SPAZI D'ARTE A ROMA* 2019, pp. 27-41.

«CATALOGHI D'ARTE» 1971

«*Cataloghi d'arte. Bollettino primario / Art catalogues. Primary bulletin*», 1, 1971.

CELANT 1969a

G. CELANT, *Arte povera*, Milano 1969.

CELANT 1969b

G. CELANT, *Per una critica acritica*, «Casabella», 343, 1969, pp. 42-44.

CELANT 1970

G. CELANT, *Per una critica acritica*, «NAC», n.s., 1, 1970, pp. 29-30 (consultabile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

[CELANT] 1971

[G. CELANT], *Information documentation archives*, «NAC», n.s., 5, 1971, p. 5 (consultabile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

CELANT 1973

G. CELANT, *Information Documentation Archive*, in *Critica in atto*, atti del convegno (Roma 6-30 marzo 1972), a cura di A. Bonito Oliva, Roma 1973, p. 49.

CINELLI 2016a

B. CINELLI, *La stagione dell'impegno*, in *ARTE A FIRENZE* 2016, pp. 17-20.

CINELLI 2016b

B. CINELLI, *Historia docet*, in *ARTE A FIRENZE* 2016, pp. 241-243.

CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART 1970

Conceptual art Arte povera Land art, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Torino 1970.

CONSEGUENZE IMPREVISTE 1982

Conseguenze impreviste. Arte, moda, design: Ipotesi di nuova creatività in Italia, catalogo della mostra, I-III, Firenze 1982.

CONSEGUENZE IMPREVISTE 1983

Conseguenze impreviste. Arte, moda, design: Rassegna stampa novembre '82 marzo '83, a cura del Comune di Prato, Assessorato alla Cultura e Centro Storico, Prato 1983.

CONTE 2010

L. CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milano 2010.

CONTE 2020

L. CONTE, *Germano Celant: l'archive comme pratique*, «Critique d'art», 55, 2020, pp. 202-222 (consultabile on-line <https://journals.openedition.org/critiquedart/>).

CRITICA 0 1978

Critica 0, catalogo della mostra, a cura di J.H. Liesveld, E. Mucci, P.L. Tazzi, Borgo a Buggiano 1978.

DANTINI 2011

M. DANTINI, «*Per una critica acritica*». *Inchiesta sulla critica d'arte in Italia, "Nac" 1970-1971*, «Tecla», 4, 2011, pp. 116-130 (consultabile on-line <https://www1.unipa.it/tecla/rivista/rivista.php>).

DUE DECENNI DI EVENTI ARTISTICI 1970

Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950 | 70, catalogo della mostra, Firenze 1970.

FAVA 2017

F. FAVA, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Macerata 2017.

FRISA 1985

M.L. FRISA, *L'arte come informazione*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 195-197.

G. C. 1980

G. C. [G. Celant], senza titolo, in *MEDLAMUSEO* 1980, pp.n.nn.

GUZZETTI 2018

F. GUZZETTI, *Information 1970: alcune novità sul lavoro di Giuseppe Penone*, «L'uomo nero», n.s., 14-15, 2018, pp. 214-231.

IACUZZI 2020

A. IACUZZI, *Sorprese fuori rotta: dal Realismo all'Arte Ambientale a Pistoia*, in *Pistoia Novecento. Sguardi sull'arte dal secondo dopoguerra / An Overview of the Art of the Post-World War II Period*, catalogo della mostra, a cura di A. Acocella, A. Iacuzzi, C. Toschi, Pistoia 2020, pp. 20-95.

IDENTITÉ ITALIENNE 1981

Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Parigi-Firenze 1981.

IL PUBBLICO DELL'ARTE 1982

Il pubblico dell'arte, atti del convegno (Montecatini Terme 27-30 marzo 1980), a cura di E. Mucci, P.L. Tazzi, con un saggio introduttivo di G.C. Argan, Firenze 1982.

INFORMATION 1970

Information, catalogo della mostra, a cura di K.L. McShine, Baltimora 1970 (consultabile on-line [https://monoskop.org/Information_\(1970_exhibition\)](https://monoskop.org/Information_(1970_exhibition))).

LA RIVISTA D'ARTE CONTEMPORANEA 1987

La rivista d'arte contemporanea, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 1, 1987, pp. 126-149.

LIESVELD 1978

J.H. LIESVELD, *Introduzione*, in *CRITICA 0* 1978, pp.n.nn.

LONARDELLI 2016

L. LONARDELLI, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Milano 2016.

MAFFEI–PETERLINI 2005

G. MAFFEI, P. PETERLINI, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta/Settanta in Italia*, Milano 2005.

MEDLAMUSEO 1980

Mediamuseo. 1ª rassegna internazionale dei media museali, catalogo della mostra, a cura di F. Foggi, P.L. Tazzi, Firenze 1980.

MELTZER 2006

E. MELTZER, *The Dream of the Information World*, «Oxford Art Journal», 1, 2006, pp. 115-135.

MESSINA 2014

M.G. MESSINA, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-mostra*, «Palinsesti», 4, 2014, pp. 1-20 (consultabile on-line <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/index>).

MUCCI 1980

E. MUCCI, *Eugenio Miccini ovvero della manipolazione dei segni*, in E. Mucci, *Eugenio Miccini. La manipolazione dei segni*, catalogo della mostra, Firenze 1980, pp.n.nn.

MUCCI 1985a

E. MUCCI, *Editoria clandestina e cultura*, in *Firenze/Ricerca. Arti visive documenti dal dopoguerra ad oggi*, atti della manifestazione, a cura dello Studio d'Arte il Moro, con la collaborazione dell'Assessorato, Firenze 1985, p.n.n. (edizione originale in «Politica», 1970).

MUCCI 1985b

E. MUCCI, *Ipotesi di lavoro per la costituzione del Centro di Informazione e Documentazione / Arti Visive di Prato*, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 45-47.

MUCCI–TAZZI 1979

E. MUCCI, P.L. TAZZI, *Premessa*, in *Teoria e pratiche della critica d'arte*, atti del convegno (Montecatini Terme 25-29 maggio 1978), a cura di E. Mucci, P.L. Tazzi, Milano 1979, pp. 5-9.

NANNUCCI 2012

M. NANNUCCI, *Zona, Nonprofit Art Space and Zona Archives in Florence*, in *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, a cura di G. Detterer, M. Nannucci, Zurigo-Digione-Firenze 2012, pp. 254-268.

PANZERI VINCITORIO 2019

P. PANZERI VINCITORIO, *Francesco Vincitorio outsider della documentazione*, in *SPAZI D'ARTE A ROMA* 2019, pp. 21-25.

SALZA 2016

E. SALZA, *Centro Di: documentazione internazionale sulle arti*, in *ARTE A FIRENZE* 2016, pp. 85-102.

SCHEDA 1985

Schede, a cura di C. Casale, G. Mori, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 181-193.

SENSO, FINALITÀ E STRUTTURA 1985

Senso, finalità e struttura di un archivio di arte contemporanea oggi. Una discussione, «Archivio. Bollettino periodico del Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive / Prato», 0, 1985, pp. 147-171.

SERGIO 2015

G. SERGIO, *Information document œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Parigi 2015.

SPAZI D'ARTE A ROMA 2019

Spazi d'arte a Roma. Documenti dal Centro di ricerca e documentazione Arti Visive (1940-1990), a cura di A. Cappella, C. Crescentini, D. Vasta, Roma 2019.

SUI CENTRI DI DOCUMENTAZIONE 1971

Sui centri di documentazione, «NAC», n.s., 10, 1971, pp. 3-4 (consultabile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

TAZZI 1979

P.L. TAZZI, *Pertinenza della specificità. Firenze: 6ª Biennale/Rassegne minori*, «G7 studio», 2, 1979, pp. 14-15.

TAZZI 1980

P.L. TAZZI, *Il museo di carta*, in *MEDLAMUSEO* 1980, pp. 8-10.

TAZZI 1986-1987

P.L. TAZZI, *L'isola Firenze. Firenze anni Settanta raccontata da un abitante che ha posto nell'isola il proprio punto di osservazione*, «Flash Art», 136, 1986-1987, pp. 30-34.

TOSCHI 2016

C. TOSCHI, *Lo spazio Zona e la scena internazionale degli artist-run spaces: l'orizzontalità nella gestione dell'arte e l'archiviazione dell'effimero (1974-1985)*, in *ARTE A FIRENZE* 2016, pp. 39-62.

UZZANI 2014

G. UZZANI, *Gli anni del Centro Di*, in *A misura di libro. 50 anni di edizioni Centro Di 1964|2014*, catalogo della mostra, a cura di G. Marchi, saggio introduttivo di G. Uzzani, Firenze 2014, pp. 7-17.

[VINCITORIO] 1970

[F. VINCITORIO], *Temi per un convegno*, «NAC», 38, 1970, pp. 4-5 (consultabile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

[VINCITORIO] 1971

[F. VINCITORIO], *Un centro come?*, «NAC», n.s., 4, 1971, p. 4 (consultabile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

ABSTRACT

Il contributo ricostruisce e analizza le premesse e la genesi del CID (Centro di Informazione e Documentazione)/Arti Visive di Prato, biblioteca specializzata e archivio del contemporaneo nato nei primi anni Ottanta del Novecento presso l'Assessorato alla Cultura del Comune di Prato, poi trasferito e aperto al pubblico nel 1989 negli spazi dell'allora neocostituito Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, dov'è tutt'oggi fruibile alla consultazione di studiosi e ricercatori.

Alla luce del recente e rinnovato interesse verso i processi di salvaguardia e valorizzazione della memoria documentaria del contemporaneo, l'obiettivo del saggio è quello di riscoprire e approfondire la storia fondativa e le peculiarità di una rilevante struttura pubblica toscana espressamente dedicata alla raccolta, conservazione e fruizione di materiali sulle esperienze artistiche attuali, contestualizzandola all'interno del dibattito sui centri di documentazione diffuso dagli anni Settanta a livello nazionale.

This essay retraces and analyses the background and creation of the CID, Information and Documentation Centre for the Visual Arts, in Prato. This library and archive specialised in contemporary art was set up in the early 1980s in the Culture Department of Prato City Council, after which it was moved to the premises of the newly-created Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci. It was opened to the public in 1989 and the collections continue to be available for consultation by scholars and researchers.

In the light of recently renewed interest in protecting and enhancing the documentary memory of contemporary art, the essay aims to rediscover and explore the history of the Centre and the salient features of this important Tuscan public facility set up for the precise purpose of collecting and conserving materials on current artistic experiences and making them available. It will also attempt to contextualise the CID within the debate on documentation centres that began to spread throughout Italy from the 1970s.

ARTE & LINGUA

OSSERVAZIONI LINGUISTICHE INTORNO ALLE *NOTITIE DEL BELLO, DELL'ANTICO, E DEL CURIOSO DELLA CITTÀ DI NAPOLI, PER I SIGNORI FORASTIERI (1692)* DI CARLO CELANO

La letteratura periegetica, specialmente nelle forme in cui si afferma a partire dal Cinquecento, ha sempre avuto un grande valore documentario per la storia dell'arte e la storiografia in generale; ma le antiche guide delle città italiane¹, per il loro carattere tipicamente descrittivo e per essere destinate a un pubblico non solo specialistico, possono costituire un interessante campo d'indagine anche per le ricerche d'ambito linguistico, da quelle più specifiche, rivolte alla lingua settoriale delle arti (considerata anche nelle sue componenti locali) e all'onomastica, a quelle che affrontano temi più generali come il rapporto tra latino e volgare o tra lingua dell'uso e lingua letteraria.

L'interesse sia storico-artistico sia linguistico che assumono queste opere è alla base del progetto *Le antiche guide delle città: aspetti linguistici e artistici di un particolare genere letterario (secc. XVI-XVIII)* avviato nel 2019 dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte sotto la direzione di Francesco Caglioti e Nicoletta Maraschio. Il progetto vede impegnati congiuntamente storici dell'arte, linguisti e informatici nella realizzazione di una banca dati testuale delle antiche guide di alcune città italiane, all'interno della quale è possibile, oltre alla consultazione dei testi in formato elettronico, una loro libera interrogazione trasversale per forme². Inoltre, viene fornito un elenco selettivo, ordinato alfabeticamente, delle forme (inclusi nomi propri e toponimi) presenti nei testi trascritti: tale 'formario' permette di recuperare e confrontare immediatamente tutti i contesti delle forme selezionate, proponendosi quindi come strumento utile a ricerche di vario tipo³.

In quest'articolo mi propongo in particolare di offrire, con l'ausilio delle risorse menzionate sopra, alcune osservazioni e considerazioni linguistiche su un'opera periegetica quanto mai ampia e variegata: le *Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri, date dal canonico Carlo Celano napoletano. Divise in dieci giornate, in ogn'una delle quali s'assegnano le strade, per dove bassi à camminare. Dedicate alla santità di nostro Sig. Papa Innocentio Duodecimo* (dieci volumetti usciti presso lo stampatore Giacomo Raillard nel 1692).

1. Note di onomastica storica

Va subito detto che la produzione di guide su Napoli appare molto ricca e varia durante tutta l'Età moderna⁴. Ciononostante, si può senz'altro affermare che l'opera più completa, esaustiva e significativa tra le tante dedicate alla capitale del Regno meridionale sia proprio quella pubblicata da Carlo Celano – profondo e appassionato conoscitore della propria città

¹ Su questo particolare genere letterario fra il XVI e il XVIII secolo, si rimanda ai contributi pubblicati in *LE GUIDE DI CITTÀ* 2020. Sugli aspetti più propriamente linguistici, si veda anche SIEKIERA 2009-2010, che analizza alcune guide romane del Cinquecento.

² Nella prima fase del progetto la possibilità di interrogare i testi è stata limitata alle opere fiorentine di Francesco Bocchi e Giovanni Cinelli e a quelle napoletane di Pompeo Sarnelli e Carlo Celano, le quali sono state dapprima trascritte secondo criteri filologici.

³ *LE ANTICHE GUIDE DELLE CITTÀ*. Si veda anche MARASCHIO 2020, pp. 7-8. Il progetto mira ad accrescere e integrare il panorama, già rilevante, degli strumenti informatici per lo studio della lingua dell'arte sviluppati nell'ambito della collaborazione tra l'Accademia della Crusca e la Fondazione Memofonte (a proposito dei quali si vedano FANINI 2015; MARASCHIO 2018; CIALDINI 2020).

⁴ CARFORA 2014. Segnalo che Francesco Caglioti e i suoi allievi sono da tempo impegnati nello studio e nella realizzazione di edizioni filologicamente affidabili delle guide napoletane da riversare nelle banche dati di Crusca e Memofonte. Cfr. <http://guide.accademiadellacrusca.org/guide/napoli/2>.

(tanto da essere definito da Benedetto Croce un «innamorato di Napoli»)⁵ – un anno prima della sua morte, dopo una lunga elaborazione nel corso dei decenni precedenti, durante i quali l'autore condusse ricerche erudite su una grande quantità di fonti letterarie, manoscritte e d'archivio, che, insieme all'esame autoptico di oggetti, monumenti e luoghi, gli consentirono di offrire una messe straordinaria di descrizioni accurate e dettagliate e di notizie corografiche e storiche⁶, spesso corredate da informazioni linguistiche di vario tipo, a cominciare da quelle assai preziose sull'onomastica, e più specialmente sulla toponomastica antica e parlata (numerazione degli esempi e corsivi miei)⁷:

1) I vicoli che si ritrovano dirimpetto a detta chiesa, che tirano per dietro il monasterio di Santa Patritia e calano per lo *vicolo boggi detto dello Limoncello, anticamente si chiamava de' Giudei*, perché vi habitavano giudei, e *si disse ancora Spogliamorti, come fin hora*, cioè *Spolia mortuorum*, perché qui dall'istessi giudei si vendevano le spoglie di coloro che morivano negli ospedali⁸.

2) Tirando avanti s'arriva al quadrivio, di dove principia la regione di Nido. *La strada che va giù anticamente dicevasi Alesandrina o d'Arco Bradato, hora chiamasi colla voce nostra il Vico dell'Impisi*, perché per questa strada calano tutti quelli che dalla Vicaria sono condendati [sic] al patibolo, e calano per questa strada per dovere passare per davanti il Regio Palazzo⁹.

3) nell'entrare alla piazza già detta delle Crocelle, *il vico che va sù verso l'Arcivescovato anticamente dicevasi Cimbro o Cimbeo*, fino alla metà dove vedesi la chiesa dedicata a Santa Maria del Carmine, volgarmente detta il Carminello; *hora dicesi de' Mandesi*, perché fino a' nostri tempi altre botteghe non v'erano che di falegnami, et hora stan dismesse¹⁰.

4) Usciti da questa, vedesi a destra *la strada hora detta i Macelli del Pennino, e colla voce nostra le Chianche*. Questa strada *anticamente veniva detta dell'Inferno*, e questo nome l'ebbe dai continovi colpi che si sentivano de' fabri che lavoravano zappe, vanghe, badili, vomeri et altri istromenti di ferro per lavorare la terra, come fin hora, passati i macelli, quest'arte si esercita¹¹.

⁵ CROCE 1893, p. 69, che osserva: «Il Celano, abbandonando i metodi poco comodi dei precedenti descrittori, conduce il forestiere di strada in istrada» (secondo un itinerario che dal Palazzo del Nunzio a Toledo approda, attraverso numerose tappe distribuite in dieci giornate, al borgo di Santa Maria di Loreto, con un'escursione ai casali vicini, fino al monte Somma), «come se realmente l'accompagnasse: metodo adottato poi sempre dalle migliori guide, e che contribuisce a render eccellenti quelle moderne, di fama mondiale, del Baedeker». In diverse occasioni Celano fece da guida ai forestieri illustri che si erano recati a visitare Napoli, tra i quali Jean Mabillon, uno dei più grandi eruditi del Seicento, che nel suo *Iter Italicum* definì Celano «venerabilem Ecclesiae Neapolitanae, rerum Neapolitanarum peritissimum».

⁶ Per un profilo bio-bibliografico di Celano, noto anche per le sue opere teatrali, si rimanda a GALVAGNO 1979 e STRAZZULLO 1995(1996); più specificamente sulle *Notitie* (la cui fortuna nel tempo è testimoniata dalle varie edizioni aggiornate, di cui tre solo nel Settecento), si vedano, oltre a CROCE 1893, ANGELILLO-STENDARDO 1995, pp. 78-87; CELANO/GRECO 2018; GRECO 2018; SCOGNAMIGLIO 2005(2006); VAN GASTEL 2014.

⁷ D'ora in poi faccio riferimento alla trascrizione della *princeps* delle *Notitie* utilizzata per la banca dati del progetto *LE ANTICHE GUIDE DELLE CITTÀ*: tale trascrizione, che di qui in avanti cito come CELANO 2009, è stata eseguita, secondo criteri filologici tendenzialmente conservativi (cfr. <http://guide.accademiadellacrusca.org/contenuti/criteri>), da un gruppo di lavoro del Dipartimento di Discipline Storiche dell'Università Federico II di Napoli, sotto la direzione di Francesco Caglioti e il coordinamento redazionale di Fernando Loffredo. Come la *princeps*, anche la trascrizione è divisa in dieci giornate, ovvero dieci testi distinti che qui indico con numeri romani. Per le singole forme citate più avanti non si daranno invece rimandi alla giornata e alla pagina, poiché il lettore potrà agevolmente ritrovarne tutti i contesti attraverso la 'Ricerca nei testi' (<http://guide.accademiadellacrusca.org/Ricerca/libera>). Avverto che le citazioni e le forme qui riportate sono state da me ricontrollate sui volumi originali a stampa.

⁸ CELANO 2009, I, p. 87.

⁹ Ivi, II, p. 56.

¹⁰ Ivi, III, p. 83.

¹¹ Ivi, IV, p. 29.

Da questi esempi appare evidente innanzitutto il proposito di Celano di far conoscere ai lettori forestieri non solo gli odonimi attuali più o meno “ufficiali”, ma anche quelli antichi e quelli dialettal-popolari comunemente adoperati nel parlato, dei quali è inoltre spesso spiegata l’origine. L’odonomo *Vico Limoncello* (es. 1), che esiste ancora oggi, risale al Seicento: precedentemente, il vicolo era detto *de’ Giudei* o, più popolarmente, *Spogliamorti*¹², una denominazione tradizionalmente collegata – come testimonia Celano – all’attività di commercio degli abiti «di coloro che morivano negli ospedali»¹³ che avrebbero praticato gli ebrei ivi congregati; ma tale appellativo, documentato già nel 1094 in riferimento alla chiesa detta di *San Gennaro Spogliamorti*¹⁴, è in realtà indipendente dalla presenza ebraica, anche se la sua origine non è del tutto chiara¹⁵. *Vico dell’Impisi* (es. 2), o anche *dei Bisi*, poi *via Nilo*¹⁶, è un antico odonimo popolare che viene tradizionalmente ricondotto al fatto che questa strada era attraversata dai condannati a morte che dalle carceri della Vicaria giungevano in piazza del Mercato, dove venivano impiccati (*mpisi* letteralmente ‘appesi’). La strada detta *de’ Mandesi* (es. 3)¹⁷ doveva il suo nome alla presenza un tempo di botteghe di falegnami, in dialetto *mannesi*¹⁸. Il napoletano *chianche*¹⁹ (es. 4) ricorre nella toponomastica cittadina, soprattutto in quella antica, per indicare luoghi dove erano macelli; l’attuale *Vico Chianche alla Loggia*, nel quartiere *Pendino* (o *Pennino*)²⁰, ebbe un tempo anche «lo spaventoso nome *dell’Inferno*»²¹, toponimo menzionato già agli inizi del XV secolo dallo storico tedesco Teodorico di Nieheim come luogo di nascita di papa Urbano VI («natus fuit in Neapoli in platea Nidi in quodam loco qui nuncupatur vulgariter Infernus»)²².

¹² DE RITIS 1845-1851, s.v. *jodecbella*: «*Jodeca* dicevansi altresì quei vichi alle spalle di S. Patrizia i quali ebbero poi la denominazione di *Limoncello* e di *Spogliamorti*»; DORIA 1982, p. 267.

¹³ In ROCCO/VINCIGUERRA 2018 il termine *spogliamuorte* è registrato senza esempi ed è definito come «Chi compra per rivenderli gli abiti di chi muore negli ospedali». Si confronti il napoletano *spogliampise* «Chi compra dal boja gli abiti degl’impiccati per rivenderli, ed in generale Rivendugliolo di vecchi vestiti, e per ingiuria Furfante, Mascalzone», ben documentato nella letteratura in dialetto napoletano a partire dai capolavori secenteschi di Cortese e Basile (cfr. ivi, s.v. *spogliampiso*, *spogliampise*). Da notare che i composti verbo-nome sono frequentemente usati per denominare mestieri tradizionali di livello socioculturale in genere basso o anche per connotare in maniera ironica e/o spregiativa un’occupazione. Cfr. D’ACHILLE–GROSSMANN 2016, p. 179.

¹⁴ «Certum est me petrum presbyterum qui nominatur sapacci. custus vero ecclesie beatissimi ianuarii christi sacerdotes et martiris qui appellatur spoliamorte qui situs est intus anc civitatem neapolis inter duas vicoras unum qui nominatur trea fata qui et carrarium dicitur. et alium qui vocatur iudeorum regione porta sancti ianuarii» (*REGII NEAPOLITANI ARCHIVI MONUMENTA* 1857, p. 189). Si veda ancora Celano: «Hora fuori di questa porta [del Mandracchio] si vendono habiti vecchi, e questa arte sta qua trasportata dalla contrada, come si disse, di San Gennaro, che dicevasi “a Spoglia Morti” perché vendevano le spoglie di coloro che morivano negli ospedali» (CELANO 2009, IV, pp. 49-50).

¹⁵ Secondo FUSCO 1865, pp. 68-69, «questa chiesa era il sito in cui dai nostri vespilloni si solevano forse deporre i cadaveri per indi trasportarli nel comune cimitero di S. Gennaro; e poiché da questa si portavano poi i cadaveri senza altra pompa, essendo prima ivi spogliati, ne derivò alla chiesa l’epiteto di *spoglia morti*»; si veda anche LACERENZA 2006, p. 119: «L’appellativo sembra peraltro derivare dall’uso [...] di condurre i defunti presso tale chiesa *ad spolia mortuorum*, ov’erano privati degli abiti prima di essere condotti oltre la cinta muraria, nella Sanità, nel cimitero anch’esso detto di S. Gennaro».

¹⁶ DORIA 1982, p. 324.

¹⁷ «La strada dei Mannesi, ora scomparsa, prima che fosse incorporata nella nuova Via del Duomo, era lunga da tramontana a mezzodi m. 163, larga 4. Si disse in prima via dei *Cimbri* o *Cimbeo*» (CAPASSO 1889, p. 88). Il termine *mannesi* è conservato nell’odonomo Piazza Crocelle ai Mannesi. Cfr. DORIA 1982, p. 140, e pp. 121-122 per *via de’ Cimbri*.

¹⁸ Dal lat. *MANUENSEM, un derivato di *manus* (cfr. CORTELAZZO–MARCATO 1998, s.v. *mannise*). La dissimilazione di *-nn-* in *-nd-* sarà verosimilmente per ipercorrettismo.

¹⁹ Cfr. ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *chianca*: «Desco per tagliare e vendere la carne, ed anche la bottega del macellajo, Macello, Beccheria» (dal lat. PLANCA ‘asse, tavola’), da cui *chianchiere* o *chianchiero* ‘macellaio’.

²⁰ *Pendini* erano dette a Napoli le discese che conducevano dalla collina al mare. Cfr. DORIA 1982, pp. 345-346.

²¹ Ivi, pp. 118-119.

²² DE NYEM/ERLER 1890, p. 8.

È l'autore stesso a spiegare, attraverso uno dei non pochi aneddoti intercalati nell'esposizione, la «cagione per la quale [...] pone le voci napoletane del volgo»²³:

5) Calando per lo stradone che sta avanti della chiesa, s'arriva alla strada maestra detta di Santo Antonio, ma dal volgo detto Sant'Antuono. Scrivo queste voci popolari perché, se un forastiere vorrà domandare per saper qualche strada, se la domanda con la voce propria e civile a qualche popolare, non saprà rispondere, come per ragion d'esempio: se uno domandasse ad un huomo della plebe "Dove è la Strada di Sant'Antonio?", risponderà "A Chiaja", perché in quella contrada è una chiesa dedicata a Santo Antonio, e la strada per la quale vi si va dicesi Salita di Sant'Antonio. Hor vedano come si fa concetti delle nationi: essendo andato la prima volta in Roma, un romano odiava i napoletani perché strapazzavano i forastieri, ed interrogando in che, mi rispose che: "Havendo interrogato un artigiano dove era la chiesa di Sant'Antonio, mi mandò sopra Posilipo, e doppo d'una gran fatica mi fece perdere una giornata"; e soggiungendole qual chiesa di Sant'Antonio domandava, "Di Vienna" mi replicò; all'hora io soggiunsi: "Figliuol mio, vivi ingannato. L'artigiano non t'ingannò; se tu havessi detto dove è la Strada di Sant'Antuono, ti sarebbe stato detto dove ella era, ma, dicendo di Sant'Antonio, sempre s'intende dal volgo per quello da Padua"²⁴.

La motivazione è, insomma, sostanzialmente pratica: in generale, all'epoca, la formazione degli odonimi non era infatti regolata da norme, né si usavano le targhe per indicare i nomi delle strade, le quali «venivano indicate secondo l'uso comune, che non era – salvo che per le maggiori – sempre costante», tant'è vero che in molti casi le strade avevano due o anche più nomi e potevano conservare quello antico accanto a quello nuovo, quello usato nei documenti ufficiali insieme a quello dell'uso parlato popolare²⁵.

Tuttavia, le frequenti indicazioni e osservazioni di tipo diacronico e diastratico offerte da Celano a proposito dell'onomastica in generale si spiegano, a mio avviso, anche con il proposito di realizzare una guida che potesse superare tutte le precedenti dedicate a Napoli nella quantità e varietà di notizie e curiosità messe a disposizione dei lettori-viaggiatori, come dimostra il fatto che, non di rado, la segnalazione delle forme popolari sembra quasi funzionale a introdurre informazioni più generali di geografia, storia, folklore:

6) Nel lato di questo Vicolo Monterone, a destra quando si va sù vedesi una chiesa dedicata all'apostolo San Pietro, detto a *Fusario o Fusarello*, che deriva dalla voce latina *fluo*, perché qui anticamente scorgava una quantità d'acque che veniva dalla città²⁶.

7) Tirando più avanti, vedesi l'antica chiesa dedicata a Sant'Eligio, che dal nostro volgo detto viene *Sant'Aloja* [...]. È da sapersi una curiosità, che ne' tempi andati facevano girare per d'intorno a questa chiesa gl'animali che pativano di qualche infermità, e particolarmente i cavalli, i quali per lo più rimanendo guariti, in rendimento di gratie li facevano sferrare, ed inchiodavano i ferri nella porta come al presente se ne veggono molti. Essendo poi stata trasportata questa divota usanza nella chiesa di Sant'Antonio di Vienna nel borgo di questo nome, in questa chiesa è

²³ Sulle frequenti indicazioni di tipo diastratico date da Celano, si veda anche: «una cappella, hoggi estaurita, nominata Santa Maria a Cellaro, ma questo nome vien corrotto dal volgo, dovendosi dire Santa Maria Ancillarum» (CELANO 2009, I, p. 84); «Questo luogo è della regione del Seggio di Nilo, volgarmente Nido» (ivi, II, p. 9); «Santa Maria della Pietà, volgarmente detta la Pietatella» (ivi, III, p. 35); «cappella di San Biagio, anticamente detta dal volgo napoletano di San Jasso» (ivi, III, p. 75); «Porta Nolana, dal nostro volgo detta Novale» (ivi, III, p. 91), «questo luogo fino all'anno 1639 fu detto il Pertugio, e volgarmente lo Pertuso» (ivi, VI, p. 25); «un luogo detto il Guindazzello, dal volgo detto lo Jennazziello» (ivi, VIII, p. 6). L'esemplificazione potrebbe continuare a lungo.

²⁴ Ivi, VII, p. 43.

²⁵ DORIA 1982, p. 6. Ancora oggi, del resto, odonimi ufficiali e odonimi popolari non sempre coincidono. Cfr. FIORELLI 2000 e MARCATO 2011.

²⁶ CELANO 2009, IV, p. 20.

cessata a fatto; è rimasto bensì in bocca di tutti i contadini ed altri che maneggiano animali di dire, quando non obediscono, o: “Che sant’Aloja ti possa scorticare”; o, quando passano qualche disgratia: “Sant’Aloja, ajutali”²⁷.

8) Usciti da questo castello, nella sinistra vedesi l’antico e così rinomato luogo da’ greci detto Platamion, che è lo stesso che dire “giocondo ricetta”, bora corrottamente dal volgo chiamata Chiatamone; quivi erano le Grotte Platamoniche, che d’estate servivano per delizie a’ napoletani che v’andavano a bagnarsi ed a ricrearsi, e fino a’ nostri tempi, doppo d’essersi fatta la muraglia, ne’ scogli che vi stavano di sotto vi concorreva quantità grande de’ popolari a ricrearsi ne’ giorni di festa con allegri pranzi, e chiamato veniva il “Posilipo delli pezzenti”²⁸.

9) A destra di questa via nel piede del monte vedesi una grotte da noi detta de’ Sportiglioni, ch’è lo stesso che dire “di pipistrelli”, e credo che habbia avuto questo nome per la quantità di questi animali che se ne vedevano uscire e svolazzare d’intorno [...]. Fu questa destinata per sepolcro de’ cadaveri infetti nell’ultima peste di Napoli [...]. Nell’anno 1680 un cotal huomo diede notizia alla Reggia Camera come in detta grotta vi stavano ascose una gran quantità di bombarde, che furono dell’esercito di Leuttrecco²⁹. Si fecero le diligenze, e vi si calò per un buco fatto da un oste per haver guadagno, e fu in questo modo: questo vigliacco calandovi, v’havea accomodato un campanello, e con una secreta cordella il faceva sonar da fuori, publicando che dentro la grotte si dava il segno del’hore canoniche; vi concorreva gran popolo per osservar s’era vero, e con questo egli smaltiva gran robba della osteria. Da un bello humore fu scoperto l’inganno, e l’inventore ne fu mortificato³⁰.

10) Segue appresso la Villa di Pietra Bianca detta Leucopetra. Questa fu devastata da’ fiumi incendiarii del Vesuvio, poscia vi furono edificati molti bellissimoi palazzi, e fra questi vi edificò il suo Berardino Marturano, che fu segretario del Regno in tempo dell’imperator Carlo Quinto; et in questo vi fece assaggiare quante delizie desiderar poteva il gusto humano e ne’ giardini, e nelle grotti, e nelle fontane perenni, in modo che dal nostro volgo chiamato veniva lo Squazzatorio, cioè luogo dove si può avere un sovra abbondante piacere³¹.

La chiesa di San Pietro (presso il Seggio di Porto) è denominata «a Fusario o Fusarello» (es. 6) per la presenza anticamente in quella zona di sorgenti d’acqua usate per la macerazione della canapa e del lino³². Riguardo all’agionimo *Sant’Aloja* (o *Santa Loja*) (es. 7), questo si deve al francese *Saint Aloy* (la chiesa fu edificata in epoca angioina per opera di tre cavalieri francesi al seguito di Carlo I): S. Eligio è il patrono dei maniscalchi, e ciò spiega l’antica usanza descritta da Celano, come pure i modi di dire da lui menzionati³³. Il toponimo *Chiatamone* (es. 8) è una variante popolare di *Platamone* ‘luogo pianeggiante’ (un grecismo medievale)³⁴; l’espressione menzionata da Celano *Posilipo delli pezzenti* (in dialetto *Posilleco de li pezziente*) per indicare le «Grotte Platamoniche» si deve al fatto che queste erano frequentate da coloro che

²⁷ Ivi, IV, pp. 37-39.

²⁸ Ivi, V, p. 26.

²⁹ La *princeps* ha *Leuttrecco* (CELANO 1692, VIII, p. 29). Cfr. *infra*, la nota 37.

³⁰ CELANO 2009, VIII, p. 10.

³¹ Ivi, X, p. 8.

³² ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *fusaro*: «Palude abbondante di acqua che s’incanala per macerare canape e lino. Per antonomasia dicesi di un lago presso Pozzuoli celebrato per le sue ostriche» (Rocco registra anche il diminutivo *fusariello*); DORIA 1982, p. 23. Probabilmente dal lat. INFUNDERE, col significato di ‘ammollare, mettere a macerare’. Cfr. ALESSIO 1962, p. 55.

³³ In passato l’agionimo era usato, nel dialetto napoletano, anche con il significato dispregiativo di ‘cattivo chirurgo, medico da cavalli’ e nel modo di dire *avere dato li fiere a Santaloja* riferito a «chi per età o per altro è divenuto impotente» (ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *Santaloja*).

³⁴ DE BLASI 2012, p. 17. Altra antica variante dialettale-popolare è *Sciatamone*, da cui, per reazione ipercorretta al passaggio in napoletano di -FL- a -sci- (come in lat. FLATUS > nap. *sciato*), si è avuto anche *Fiatamone*.

non disponevano di mezzi pecuniari per andarsi a divertire nella più “esclusiva” Posillipo³⁵. La *grotta degli Sportiglioni* (es. 9), ovvero dei ‘pipistrelli’ (dal lat. VESPERTILIONEM), si trova nei pressi della collina di Poggioreale, un tempo detta – come riporta lo stesso Celano³⁶ – monte di *Lentrecco* o, secondo la reinterpretazione popolare, *lo Trecco*, dal nome del maresciallo di Francia Odet de Foix, conte di Lautrec³⁷, che installò in questa zona l’accampamento francese durante l’assedio di Napoli del 1528 in cui perse la vita a causa dell’epidemia di peste da lui stesso provocata con la distruzione degli acquedotti che rifornivano gli assediati³⁸. *Squazzatorio* (es. 10) è il napoletano *sguazzatorio*, termine documentato nelle *Muse napoletane* di Basile (1635), e in altri autori dialettali successivi, col significato di ‘gozzoviglia, cibo’ (deverbale da *sguazzare* nel senso di ‘scialacquare, principalmente in gozzoviglie’)³⁹.

È noto quanto spesso gli odonimi possano essere testimonianza di mestieri e attività commerciali (abbiamo visto sopra il caso del *Vico de’ Mandesi*). Nelle *Notitie* di Celano sono menzionati svariati vicoli e strade che devono i loro nomi proprio ai lavori e ai commerci che vi si praticavano abitualmente. Si tratta soprattutto di mestieri artigianali, molti ormai scomparsi da tempo, per lo più formati col suffisso *-aro*, variante non toscana di *-aio*: *parrettari* («e corrottamente Barrettari») ⁴⁰ ‘costruttori di verrette (specie di dardi)’, *bottari* ‘costruttori di botti’ (i quali davano il nome a una delle porte di Napoli), *calzettari* ‘calzetta’, *coltellari* ‘costruttori e commercianti di coltelli, forbici e altri strumenti da taglio’, *coltrari* ‘artigiani addetti alla produzione di coltri’, *ferrari* ‘fabbrici’, *giubbonari* ‘produttori e commercianti di giubboni’⁴¹, *librari* ‘librai’ (tuttora si conserva il nome di via San Biagio dei Librai), *organari* ‘artigiani addetti alla fabbricazione o riparazione di organi’, *pianellari* ‘produttori e commercianti di pianelle’, *ramari* ‘ramai’, *salsumari* ‘venditori di salumi’⁴², *strigniturali* ‘fabbricanti e venditori di cinturini’⁴³, *taffettanari* ‘commercianti di tessuti di seta’, *tarallari* «coloro che facean taralli, in altra lingua detti ciambelle»⁴⁴, *trenettari* o *trinettari* ‘trinai’, *zagarellari* ‘fabbricanti e venditori di nastri, fettucce’ «che noi chiamamo zagarelle»⁴⁵, ai quali possiamo aggiungere suffissati diversi come *chiovaroli* (in *-arolo*, variante non toscana di *-aiolo*) ‘fabbricanti di chiodi’, oppure *lanzieri* (in *-iere*) ‘fabbricanti di lance per i soldati’. Ma il rapporto tra la toponomastica urbana e le attività artigianali e produttive si rileva anche in denominazioni come, ad esempio, *Porta della Conceria*, così detta «perché sta presso dell’Arte de’ Coriari», cioè dei ‘cuoiari’, i quali conciano il cuoio; *Piazza della Sellaria* («che prima chiamavasi la Rua Toscana, perché v’habitavano i mercadanti di

³⁵ ROCCO 1886.

³⁶ CELANO 2009, VIII, p. 9.

³⁷ Il nome *Lautrec*, nei suoi adattamenti popolari, si conservò inoltre a lungo in alcuni modi di dire che si ritrovano nella letteratura dialettale napoletana dei secoli XVII e XVIII: *lo tiempo* o *li tiempe de Lotrecco* per indicare un’epoca molto antica e *l’anno del Trecco* per alludere a qualcosa che non giunge mai (cfr. ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.vv. *gradonazione*, *sajone* e *trecco*; cfr. anche MORLINO 2018, p. 96).

³⁸ ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *sporteglione*, osserva, a proposito di un esempio tratto dalla *Ciucceide* di Nicolò Lombardo (1726), «grotta de li sportegliune (Grotta presso S. M. del Pianto ove furono seppelliti i morti dell’esercito di Lautrec)». Nella grotta furono seppelliti migliaia di morti dell’epidemia di peste del 1656. Cfr. anche DORIA 1982, p. 264.

³⁹ ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.vv. *sguazzare* e *sguazzatorio*.

⁴⁰ La forma *barrettari* è paretimologica: si deve all’influsso del napoletano *barretta* ‘berretta, berretto’, dovuto alla supposizione che in questo vicolo abitassero i fabbricanti di berrette. Cfr. DORIA 1982, p. 341.

⁴¹ Nelle *Notitie* compare anche la variante *giupponari*, usata però non per indicare la strada, bensì la «comunità» formata da questi artigiani (la forma *giuppone* per *giubbone* è registrata in ROCCO/VINCIGUERRA 2018).

⁴² Nell’*Indice delle cose notabili della giornata quarta* si trova invece la variante *salsumari*, che più si avvicina al tipo dialettale napoletano *sauzummaro*.

⁴³ *Strigniturali* sarà una variante dissimilata di *strigniturari* (dal napoletano *stregneturo* ‘cinturino’, per cui si veda ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *stregneturo*).

⁴⁴ I venditori di taralli erano invece tradizionalmente degli ambulanti, come denota la proverbiale *sporta de lo tarallaro*, che per traslato indica colui che si muove, si sposta continuamente e, per estensione, chi non trova mai pace, chi è in un continuo stato d’inquietudine. Cfr. RONDINELLI–VINCIGUERRA 2018, pp. 119-120.

⁴⁵ ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.vv. *zagarella* e *zagarellaro* (che più in generale vale ‘merciaio’).

questa nation»), dove risiedevano i *sellari*, «i fabri che facevano selle et altri finimenti necessarii alli cavalli»; *Zabattaria*, una strada dove «anticamente altre non v'erano che botteghe di scarpe, che in lingua mora *zabat* si chiamano»⁴⁶.

2. *Appunti sulla lingua delle Notitie*

Nelle lettera prefatoria di Francesco Antonio Sabatino d'Anfora, discepolo di Celano, al primo volume delle *Notitie* si leggono alcuni interessanti rilievi – che vale la pena di riportare – sullo stile e la lingua dell'opera:

Nello stile non ha voluto [l'autore] uscir dal familiare, benché haverebbe saputo farlo più alto, sì perché questo si richiede alla materia che tratta, come anco per farsi intendere facilmente da' nostri cittadini popolari, che ne sono tanto ignudi, assai più che qualche forastiero. Non ha voluto servirsi dell'ortografia moderna, non perché a sé fusse incognita, poiché non vi bisognano le forze d'Hercole per usarla, ma perché sta egli fermo di scrivere come parla e parlar come scrive; basterà a lui il farsi intendere, et a far che il suo concetto sia esplicato con parole, che di facile possa intenderlo anco chi non ha in uso il vocabolario della Crusca, e da chi, vivendo con l'antica ortografia, non ha notitia veruna dello sbandimento quasi totale della povera “h” e dell'usurpatione del possesso de la “t”, che per tanti anni ha posseduto, dalla “z” nel mezzo delle ditioni quando siegue la “i”, dicendosi uomo per huomo, e giustizia per giustitia. Il perché non ha voluta usarla te n'assegna la ragione in un luogo degli *Avanzzi delle Poste*: e se egli ha salute (come spero), n'haverai un gustoso trattatino su di questo nuovo uso di scrivere, dichiarandosi finalmente che se, lettor mio caro, non vorrai stimare la sua lingua per buona toscana, stimala per napoletana, poiché di questo non mai have havuto ambitione l'autore⁴⁷.

Qui, Sabatino d'Anfora, nel giustificare, prim'ancora che spiegare, le scelte stilistiche e linguistiche dell'autore delle *Notitie*, non fa altro, in realtà, che riproporre ragioni e principi esposti da Celano stesso in una sua precedente opera satirica intitolata *Degli avanzzi delle poste* (due volumi pubblicati il primo nel 1676 e il secondo nel 1681 e contenenti ragguagli, lettere e poesie sui più svariati argomenti, che l'autore finge di aver comprato in una delle vendite degli “avanzzi” di fine anno organizzate dalle poste)⁴⁸. In una lettera che ha per titolo *Essendo stato imputato un galant'huomo di non havere scritto alla moderna si difende*, Celano risponde, servendosi della finzione letteraria, alle accuse mossegli da alcuni letterati a proposito, per l'appunto, delle sue scelte ortografiche (giudicate dagli avversari non «alla moda») e più in generale di lingua. Per quanto riguarda le grafie con *ti* e *h*, che nel Seicento sono ancora ampiamente diffuse, tranne che in Toscana⁴⁹, Celano sostiene la conservazione delle grafie etimologiche, anche sulla scorta dell'autorità di Boccaccio, Petrarca e Bembo (inoltre, coglie l'occasione per criticare esplicitamente la proposta di riforma ortografica trissiniana). L'autore si difende poi da un'altra accusa, ovvero di «non havere usato voci perfettamente toscane», mostrando un

⁴⁶ DE BLASI 2012, p. 21.

⁴⁷ CELANO 2009, I, pp. 8-9.

⁴⁸ Questo tipo di invenzione letteraria, che non era certo nuova (basti pensare al *Corriero svaligiato* di Ferrante Pallavicino), dava la possibilità di trattare i temi politici, culturali e sociali più di attualità. L'opera, come è facile immaginare, non mancò di suscitare reazioni polemiche.

⁴⁹ Dove si manifestano le tendenze più innovative, promosse anche dal Vocabolario della Crusca. Cfr. MARAZZINI 1993, pp. 206-208, e MIGLIORINI 2019, pp. 577-579.

sostanziale rifiuto del toscanismo arcaizzante in favore invece «d'un parlare familiare, comune a tutti»⁵⁰.

Certamente, come osserva Sabatino d'Anfora, lo stile «familiare» è quello che più si confà al genere delle guide di viaggio, le quali, fin dal Cinquecento, mostrano una generale tendenza all'adozione di un registro medio, aperto alla colloquialità⁵¹, adatto a un pubblico di diversa provenienza e di cultura non sempre alta, come si può vedere anche nei seguenti brani delle *Notitie*, dove si noterà, tra l'altro, l'uso di espressioni deittiche tipiche dell'oralità:

Partiamoci da questo pozzo e caminando verso sopra ricordiamoci di quell'acque osservate nelle strade per le quali in questa stessa giornata siamo passati; e per prima troveremo nella Strada de' Calzettari di seta, poco distante dalla porta laterale della chiesa di questo convento, nel fondico hora detto degl'Auriemmi, un perennissimo pozzo che contiene un'acqua dello stesso peso, sapore e qualità che ha questa di questo pozzo di San Pietro; et essendoci io calato, vi trovai tanta altezza d'acqua quanto è questa in questo pozzo, e v'osservai una gran volta di fabrica antica che tirava verso la chiesa di San Pietro, et havendovi posto alcune barchette di carta con un po' di moccolo acceso nel mezzo, osservai che lentissimamente erano dalla corrente portate⁵².

Ed eccoci nella quinta giornata, nella quale si vedrà una parte della città che chiamar si può nuova, essendo che l'habitationi son tutte state fatte nel tempo del nostro grand'imperadore Carlo Quinto in questa parte, e veramente si rendono degne d'essere vedute, per essere tutte comode, delitiose per lo sito, per essere architettate alla moderna, e per la frequenza del popolo. Si suppone come nell'altre giornate che i signori forestieri habbiano a principiare dalle posate che stanno alla strada dirimpetto al Palazzo della Nuntiatura Apostolica. Usciti dunque nella gran Strada di Toledo, prendendo il camino a sinistra verso il Regio Palazzo, dall'una mano e l'altra vi troveranno bellissime habitationi palatiate, tutte quasi d'un'istessa altezza, e fra queste a man destra un famoso palazzo con una chiesa dentro che intitolata viene del Monte de' Poveri Vergognosi⁵³.

Comune, in questo tipo di testi, è anche l'uso di un'aggettivazione abbondante⁵⁴:

Poscia si può vedere il chiostro molto bello et ampio, e da questo, per la parte della sacristia, si passa in un altro chiostretto, in mezzo del quale vedesi un grosso albero d'arangi piantato dalle mani dell'istesso re Ladislao che spesso andava a diportarsi in detto convento. L'habitatione de' frati sono tutte comode et allegre⁵⁵;

e il ricorso a formule elative:

La detta soffitta poi è tutta lavorata con bellissimi cartocci e diverse figure di basso rilievo. Vi sono anche d'intorno dodeci necchie vaghissimamente lavorate ed ornate⁵⁶.

Vi è uno bellissimo tabernacolo d'argento dove s'espone la Sacra Eucaristia molto ben lavorato e ricco. Vi sono due ricchissimi paliotti d'argento massiccio egreggiamente lavorati. Vi si vedono

⁵⁰ E aggiunge: « questo sì per dimostrare che io scrivo come parlo, e parlo come scrivo; sì anche per non infadare [far arrabbiare; spagnolismo da *enfadar*] chi non ha il Vocabolario della Crusca, quando truova qualche voce, che per non essere usitata, non sa che voglia significare» (CELANO 1681, p. 169).

⁵¹ Ancora SIEKIERA 2009-2010, p. 170.

⁵² CELANO 2009, IV, p. 45.

⁵³ Ivi, V, p. 2.

⁵⁴ È una caratteristica osservata anche da Nicoletta Maraschio in un suo contributo, di prossima pubblicazione, sulle guide fiorentine di Bocchi e Cinelli. Colgo qui l'occasione per ringraziare l'autrice di avermi dato la possibilità di leggere il suo lavoro ancora in preparazione.

⁵⁵ CELANO 2009, I, p. 76.

⁵⁶ Ivi, I, p. 43.

ricchissimi apparati di ricami per tutti gl'altari, ne' quali l'ago erudita fa pompa di quanto può far di bello⁵⁷.

Vi è ancora un'altra reliquia di san Tomase di Villanuova donata a' frati da donna Giovanna Francipani della Tolfa, duchessa di Gravina, madre del'eminetissimo cardinal di San Sisto Ursino, hora degnissimo arcivescovo di Benevento⁵⁸.

La casa de' padri è ella delitiosissima, et ha fertilissimi et ampîi giardini, e v'erano un tempo nobili e stravagante loggie di fiori. Presso di questa chiesa vi sono bellissimi casini⁵⁹.

Riguardo alla lingua, nelle *Notitie* si nota una forte oscillazione negli usi, tuttavia normale nelle scritture di fine Seicento, con alternanze di forme come *cupola* e *cupula*⁶⁰, *mosaico* / *musaico*⁶¹, *scultura* / *scoltura*, *struttura* / *strottura*⁶², *frontespitio* / *frontispitio*, *nicchia* / *necchia*, *restaurare* / *ristaurare*, ma anche *dopo* / *doppo* (la seconda è di gran lunga quella prevalente), *forsi* / *forse* (idem). Oscillazioni si rilevano inoltre nell'uso degli articoli determinativi (si vedano *per il vicolo, con i suoi vichi, I quadri* [all'inizio di frase] allato a *per lo vicolo, con li suoi portelli, con gli denti, Li quadri* [all'inizio di frase]); di *gli* / *li* come pronomi dativi usati per entrambi i generi e numeri; di forme verbali quali *habbiamo* / *havemo*, *possono* / *ponno*, *vedono* / *veggono*, *fecero* / *fero*, *furono* / *furno*, *vide* / *vidde*, *fosse* / *fusse*⁶³, gli imperfetti in *-eva* / *-ea* (*temeva* / *temea*, *sapeva* / *sapea*), i futuri con *-er-* / *-ar-* (*basterà* / *bastarà*, *mostreranno* / *mostraranno*, *principierà* / *principiarà*, *c'incammineremo* / *c'incammineremo*)⁶⁴, i perfetti in *-arono* / *-orono* / *-orno* (*adattarono* / *adattarono* / *adattorno*, *andarono* / *andorono* / *andorno*, *collocarono* / *collocarono* / *collocorno*, *cominciarono* / *cominciarono* / *cominciorno*, *fabricarono* / *fabricarono* / *fabricorno*, *trovarono* / *trovarono* / *trovorno*).

Va detto che non è facile stabilire se queste oscillazioni si possano tutte effettivamente attribuire a Celano. Sempre Sabatino d'Anfora avverte infatti che l'autore, forse per debolezza di vista, non poté scrivere l'opera di suo pugno, ma si vide costretto a «dettarla» e a incaricare «alcuni giovani suoi cari amici» di seguirne la stampa, così che gli usi alternanti notati sopra potrebbero in realtà dipendere, almeno in parte, dai collaboratori di Celano:

havendo appena l'autore dettate queste notizie (perché a lui non si rende comodo il potere scrivere), fu per così dire violentato a darle alla luce, e particolarmente dal suo carissimo amico il signor Andrea Vernassa, che s'offerse ad ogni spesa per honore della patria comune; né potendo l'autore per li suoi affari e per la sua poco buona salute attendere al torchio, vi destinò alcuni giovani suoi cari amici, quali, per alcuni accidenti accaduti, non han potuto assistere con quella esatta diligenza che si ricerca in questa cosa; per la qual cagione vi sono occorsi molti errori, e specialmente ne' preteriti, i quali generalmente si correggono v.g. "fabricorno", "edificarono" dovendo dire "fabricarono", "edificarono" ed altri simili⁶⁵.

⁵⁷ Ivi, II, pp. 31-32.

⁵⁸ Ivi, VII, p. 14.

⁵⁹ Ivi, IX, p. 11.

⁶⁰ La variante latineggiante *cupula* non è documentata nella banca dati *LE PAROLE DELL'ARTE*.

⁶¹ La forma etimologica *musaico* è stata a lungo prevalente (nelle prime quattro impressioni del Vocabolario della Crusca è la sola posta a lemma: cfr. *LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE*). Cfr. anche *GDLI*, s.vv. *mosaico*² e *mosaico*³.

⁶² La variante, rara, *strottura* non è documentata nella banca dati *LE PAROLE DELL'ARTE*. Si veda anche *GDLI*, s.v. *struttura*.

⁶³ *Fusse* è la forma più ricorrente, come pure *fussero* rispetto a *fossero*. Sempre riguardo al congiuntivo imperfetto, da notare l'uso esclusivo delle forme analogiche *dasse*, *dassero* (III pers. sing. e plur. di *dare*), *stasse*, *stassero* (III pers. sing. e plur. di *stare*).

⁶⁴ Per le terze pers. sing. e plur. del condizionale presente dei verbi della I coniug. troviamo solo forme con *-ar-* (*portarebbe*, *formerebbero*, *meriterebbero*), sebbene, nel Seicento, l'esito fiorentino *-er-* nei futuri e condizionali fosse di gran lunga predominante anche nei non toscani. Cfr. MIGLIORINI 2019, p. 582. Nell'uso del condizionale si nota comunque una certa polimorfia: si vedano i tipi *haveria* e *potrebbero* allato ad *havrebbe* e *potrebbero*.

⁶⁵ CELANO 2009, I, p. 9.

Sta di fatto che anche in CELANO 1676 troviamo alternanze del tipo *trovarono / trovarono / trovorno*. Del resto, come osserva Bruno Migliorini, a quest'altezza cronologica si è ancora «ben lontani da un uso compatto o almeno relativamente uniforme della lingua»⁶⁶, e ciò è dovuto in parte anche al diverso modo tenuto nell'assimilare i latinismi e, inoltre, all'affioramento di tratti dialettali e “regionali”, di cui recano tracce anche le *Notitie*. Si considerino infatti le forme assimilate *ciammelle* ‘ciambelle’ e *banniti* ‘banditi’, quelle ipercorrette *sparambiare* ‘risparmiare’ («pochi carlini sparambiati») e *sparambio* ‘risparmio’, le voci *baullo* ‘baule’, *complatearii* ‘coloro che abitano nella stessa contrada (ovvero “piazza”)', *crisomolo* (*crisomola* al pl.) ‘albicocca’ («Vi sono diverse figure intagliate in avorio ed altra materia, sino in ossa di crisomola, da Propertia de' Rossi»), *galesso* ‘calesse’, *imbasti* ‘basti’, *intorcia* ‘torcia’ (anche *intorci* pl.), *ruzza* ‘ruggine’, *sagnatore* ‘salassatore’, tutte riconducibili al dialetto napoletano o comunque a una varietà regionale di italiano.

In certi casi, invece, l'elemento locale è volutamente inserito da Celano come informazione o curiosità erudita, ed è perciò accompagnato da esplicite indicazioni metalinguistiche. Si vedano *aparatore* ‘chi è addetto all'addobbo di chiese o locali pubblici in occasioni festive o solenni’ («Non vi è festaruolo, che noi chiamiamo aparatore, che non habbia almen sette camere di ricamo») ⁶⁷, *fravole* ‘fragole’ («Le fraghe, che da noi fravole son chiamate») ⁶⁸, *giorlandati* ‘ghirlandati’ («la processione de' preti ghirlandati, che dal volgo dicesi giorlandati») ⁶⁹, *lava* nel senso di ‘corso d'acqua prodotto dalla pioggia dirotta’ («torrente d'acqua piovana, che noi chiamamo lava») ⁷⁰, *lavaturi* ‘lavatoi’ («lavatoi, che dal nostro volgo diconsi lavaturi»), *ottate* ‘varietà di fico’ («i ficchi [sic] che noi chiamamo ottate») ⁷¹, *pacchiani* ‘campagnoli’ («genti de' contadi vicini [...] che dal nostro volgo si chiamano pacchiani») ⁷², *ramiglietti* ‘mazzolini di fiori’ («mazzetti di fiori freschi, che noi colla voce spagnuola chiamamo ramiglietti, soliti a regalarsi in occasione di feste di chiese») ⁷³, *spetiali manuali* ‘droghieri’ («aromatarii, che da noi si chiamano spetiali manuali») ⁷⁴.

3. Il lessico delle arti

Le *Notitie* – come è facile immaginare, considerata la quantità e varietà di opere che vi sono minuziosamente descritte ⁷⁵ – sono ricche di termini tecnici delle arti (pittura, scultura, architettura, incluse le cosiddette, impropriamente, arti minori) e della critica d'arte. Quella utilizzata da Celano è una terminologia d'uso già sostanzialmente nazionale ⁷⁶, relativa alle

⁶⁶ MIGLIORINI 2019, p. 576.

⁶⁷ ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *aparatore*.

⁶⁸ Da notare che Celano usa come forma italiana l'arcaico e letterario (e più vicino al latino) *fraga* in luogo di *fragola* (cfr. *GDLI*, s.v. *fraga*).

⁶⁹ ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *ngiorlannare* ‘inghirlandare’.

⁷⁰ Ivi, s.v. *lava* («Corso d'acqua prodotto da pioggia dirotta, che quando è nell'interno della città corrisponde a Ruscello, Rigagnolo»), da cui (attraverso l'antico derivato *lavina*) il toponimo napoletano *Lavinaro*.

⁷¹ Ivi, s.v. *ottato* (che è forma aferetica di *dottato*, detto di una qualità di fico pregiato e succoso).

⁷² Ivi, s.v. *pacchiano* (da cui l'uso in italiano di *pacchiano* agg. per ‘di cattivo gusto, volgare’).

⁷³ Dallo spagn. *ramillete* (cfr. anche ivi, s.v. *rammaglietto*).

⁷⁴ Ivi, s.v. *speziale*, che distingue tra *speziale de medicina*, ovvero ‘farmacista’, e *speziale manuale*, cioè «Colui che vende dolci, zucchero, caffè, candele di cera, liquori ec.».

⁷⁵ Da considerare anche le conoscenze e competenze tecniche acquisite sul campo da Celano, che nel 1664 fu nominato canonico del Duomo dal cardinale Innico Caracciolo, il quale gli affidò il restauro della basilica di Santa Restituta. Cfr. GALVAGNO 1979, p. 339.

⁷⁶ Per l'architettura, il processo di formazione di un lessico tecnico nazionale, basato in buona parte sul *De architectura* di Vitruvio, si può dire compiuto nella seconda metà del Cinquecento, anche se la terminologia connotata regionalmente, legata alle maestranze, rimase comunque vitale. Per le arti figurative, invece, questo processo è avvenuto più lentamente, e solo a partire dalla seconda metà del Cinquecento, grazie anche alla nascita della trattatistica storico- e critico-artistica (e soprattutto grazie a Vasari), si cominciò a privilegiare un lessico

tecniche, alle operazioni, agli elementi, agli strumenti, ai materiali, ai mestieri, alla storia dell'arte e alla critica d'arte⁷⁷, una terminologia tratta in larga parte dalla letteratura tecnica, ma che – va detto – grazie anche a opere come le *Notitie* poté essere divulgata a un pubblico più vasto e non di soli specialisti.

Propongo qui di seguito una rassegna, chiaramente non esaustiva, dei tecnicismi artistici e architettonici e degli usi settoriali presenti nel testo delle *Notitie*, includendovi sia quelli più ricorrenti (e generalmente più noti, anche al di fuori dell'ambiente specialistico), sia quelli meno frequenti, che conoscono talvolta una sola occorrenza, ma che sono comunque interessanti per la storia della lingua delle arti. Avverto che le voci, ordinate alfabeticamente, sono registrate secondo la tipizzazione lessicografica canonica (nomi al singolare, verbi all'infinito, aggettivi al maschile singolare); tuttavia il lettore potrà rintracciare le diverse forme flesse attraverso il già menzionato “Elenco delle forme selezionate”⁷⁸:

- *acquarello*, nella locuzione *ad a.* («quadro [...] ad acquarello»), variante di *acquerello* ‘tecnica di pittura che adopera pigmenti colorati stemperati in acqua’⁷⁹;

- *aguglia* ‘obelisco’ («nella Piazza di San Domenico a Nido o Nilo, e proprio dove si sta erigendo l'aguglia in honore del patriarca san Domenico; et essendosi cavato per far le fondamenta di detto obelisco») ⁸⁰;

- *alabastro* ‘varietà di roccia sedimentaria’, notevole nell'espressione *alabastro cotognino* (2 occorrenze), cioè ‘giallo pallido’, che trova precisi riscontri ne *Il Riposo* di Raffaello Borghini e nelle *Notizie* di Filippo Baldinucci⁸¹;

- *anticario*, variante di *antiquario* ‘studioso di antichità’, voce attestata dalla fine del XV secolo e in uso nel Rinascimento, e anche in seguito, per indicare il conoscitore e raccoglitore delle antichità (precursore del moderno archeologo)⁸²;

- *arabesco* ‘decorazione a motivi stilizzati a intreccio’, termine in uso nel linguaggio degli artisti e della critica d'arte dalla metà del Cinquecento⁸³;

- *arcata* ‘apertura ad arco disposta in serie’ («la porta dell'Arsenale; questo prima era molto ampio e comodo. Hora da questa parte vi mancano due arcate, che sono state buttate giù», «Essendo stato rifatto il chiostro, i primi signori della nostra città, per loro divotione, il vollero far dipingere; e si divisero un'arcata per ciascheduno») ⁸⁴;

sovraregionale. Cfr. BIFFI 2006, 2010, 2013, pp. 187-188; si vedano, inoltre, DELLA VALLE 2001; NENCIONI 1995.

⁷⁷ La familiarità di Celano con la letteratura storico-artistica è testimoniata anche dalla bibliografia riportata nel primo volume delle *Notitie* (ovvero l'elenco degli «Autori, dalli quali sono state cavate le sequente notitie», CELANO 2009, I, pp. 12-14), dove compaiono, insieme ai tanti testi e documenti relativi alla storia e al patrimonio artistico di Napoli, anche le *Vite* di Vasari e altre opere dedicate a realtà diverse dalla napoletana come *Le meraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti, e dello Stato* di Carlo Ridolfi (1646-1648), *Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi* di Raffaele Soprani (1674), la *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia (1678). Anche Gianpasquale Greco rileva «la minuta conoscenza del Celano della letteratura artistica» (GRECO 2018, p. 398), come mostrano, tra l'altro, i suoi passaggi polemici contro Vasari, dal quale, d'altra parte, è evidentemente influenzato in certi usi della lingua: così ad esempio nell'uso di *segreto* per ‘conoscenza tecnica del mestiere artistico’. Cfr. SIEKIERA 2019, p. 292.

⁷⁸ <http://guide.accademiadellacrusca.org/formario?l=A>.

⁷⁹ CENNINI/RICOTTA 2019, pp. 276-277; *GDLI*, s.v. *acquerello*¹. La banca dati *LE PAROLE DELL'ARTE* documenta la variante *acquarello* anche in Vasari (per l'uso vasariano, si veda inoltre MOTOLESE 2012, p. 134, cui si rimanda, tra l'altro, per la diffusione del lessico artistico e architettonico italiano negli altri paesi europei).

⁸⁰ *GDLI*, s.v. *aguglia*, § 3, con esempi cinquecenteschi dall'*Architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua fiorentina* da Cosimo Bartoli.

⁸¹ *Ivi*, s.v. *cotognino*, § 2.

⁸² *DELI*, s.v. *antiquaria*; *GDLI*, s.v. *antiquario*; GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *antiquario*.

⁸³ *GDLI*, s.v. *arabesco*²; GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *arabesco*.

⁸⁴ Il *LEI*, III, t. 1, col. 918, data l'accezione architettonica alla fine del XVI secolo.

- *architettare* 'progettare un'opera di architettura'⁸⁵ e, ovviamente, *architetto* (o anche *architetto*, forma che conosce però una sola occorrenza);
- *architrate* 'trave orizzontale sostenuta da elementi verticali', tecnicismo documentato già nel Medioevo, poi in Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio Martini, Leonardo, Palladio, Vasari ecc.⁸⁶;
- *arrotato* agg. 'levigato' («lucido e bello come marmo arrotato»)⁸⁷;
- *balaustro* 'colonnina disposta a serie e a intervalli uguali, con cui si formano le balaustate'⁸⁸, e *balaustrata* 'struttura a colonnette, collegate da un basamento e una cimasa, che serve da parapetto o divisorio';
- *ben inteso* in senso specialistico di 'ben progettato, eseguito con perizia, proporzionato' («edificio bene inteso e magnifico», «lavori di tarsia così ben intesi»⁸⁹ e designati che migliori desiderar non si ponno»), un uso largamente diffuso nella letteratura architettonica almeno fin dalla pubblicazione dei primi libri di Sebastiano Serlio (1537 e 1540)⁹⁰;
- *bizzarro* e *capriccioso* in accezione settoriale in riferimento a un'opera fuori dal comune e all'estro creativo («Vi si vede l'altare di famosi marmi commessi, che né più bello né più bizzarro credo che in Italia ve ne sia», «l'ingegnoso e bizzarro architetto di questo tempio», «casamenti ed edifici bizzarrissimi», «vi è una scala di piperno e di marmo bizzarrissimamente capricciosi», «furono designati e modellati da Giulian Finelli con un capriccioso pensiero»), usi che devono a Vasari la loro fortuna nel linguaggio critico-artistico⁹¹;
- *bolino*, variante di *bulino* 'arnese per incidere metalli, pelli, ecc.';
- *broccatello* 'marmo a macchie chiare su fondo giallo scuro o rosso' («colonne di marmo broccatello», «colonne di pietra di broccatello»)⁹²;
- *capitello* 'elemento terminale della colonna su cui poggia l'arco o l'architrate', termine in uso già nel Medioevo⁹³;
- *capriccioso* si veda *bizzarro*;
- *cartoccio* 'cartiglio, raffigurazione, dipinta o scolpita, di un rotolo di carta contenente un'iscrizione oppure a scopo ornamentale'⁹⁴;
- *catacomba* 'complesso cimiteriale sotterraneo'⁹⁵;
- *catalfalco*, ma per indicare specificamente quella struttura effimera che s'innalzava nella Piazza del Pennino in occasione della processione del Corpusdomini e per quella di S. Gennaro;
- *cesellare* 'lavorare col cesello'⁹⁶;

⁸⁵ Da prima del 1571, B. Cellini, *DELI*, s.v. *architetto*. Il verbo è registrato nel Vocabolario della Crusca solo dalla quarta impressione (*VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1729-1738), ma compare già nella definizione di *modellare* di *VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1691.

⁸⁶ *TLIO*, s.v. *architrate*; MOTOLESE 2012, p. 24 e *passim*; *DELI*, s.v. *architrate*; *GDLI*, s.v. *architrate*; FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002, p. 16; *VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1612, s.v. *arvo*.

⁸⁷ *GDLI*, s.v. *arrotato*, § 2, con esempi a cominciare da Vasari.

⁸⁸ Sulla provenienza settentrionale di questa voce, accolta da Vasari, si vedano SIEKIERA 2015, p. 112, e SIEKIERA 2019, p. 313.

⁸⁹ La *princeps* ha *beni intesi*. Cfr. CELANO 1692, VI, p. 36.

⁹⁰ SIEKIERA 2015, p. 113.

⁹¹ FANINI 2015, pp. 97-101; SIEKIERA 2015, p. 113; SIEKIERA 2019, p. 298.

⁹² *GDLI*, s.v. *broccatello*, § 2, con esempi a partire da BALDINUCCI 1681.

⁹³ *TLIO*, s.v. *capitello*¹.

⁹⁴ In *GDLI*, s.v. *cartoccio*, § 3, con esempi a partire da Cosimo Bartoli e Vasari. Il franc. *cartouche*, di analogo significato, è un italianismo. Cfr. MOTOLESE 2012, p. 95.

⁹⁵ Celano menziona anche le forme popolari *casatombe*, *catombe*, *catarcambe*, usate anticamente per denominare il «Cimitero di San Gennaro, o San Gianuario ad Corpus, o San Gennaro ad Foris» (CELANO 2009, VII, p. 17).

⁹⁶ Da prima del 1571, B. Cellini, *DELI*, s.v. *cesello*.

- *chiaro scuro* o *chiaro oscuro*, specialmente nelle locuzioni *a o in chiaro (o)scuro*, cioè secondo la tecnica che tende a mettere in evidenza le forme e il rilievo indipendentemente dal colore, attraverso variazioni di chiari e di scuri⁹⁷;

- *colorire* ‘stendere il colore’, ma anche ‘dipingere’, e *colorito* ‘colore di una pittura’, ma anche ‘maniera di dipingere’⁹⁸;

- *colosso* ‘statua di dimensioni smisurate’⁹⁹;

- *commesso* agg. ‘intarsiato’ («Il pavimento, tutto di marmo commesso, fu tirato col disegno et assistenza del cavalier Cosimo», «L’altare, situato in isola, di pretiosi marmi commessi che fanno lavoro intrecciato de vaghissimi fogliami e fiori col fondo tutto di madreperle», «sei candelieri grandi, tutti di corallo commesso», «L’altare maggiore è tutto commesso di pietre pretiose») ¹⁰⁰;

- *composizione* in accezione architettonica per indicare il ‘modo di comporre o distribuire le diverse componenti’ («vi è la pretiosa cappella dedicata al glorioso padre San Filippo, nella quale, oltre la bizzarria, vi s’ammira la sodezza della compositione», «benché non vi si veda una bizzarra architettura ma una compositione alla gotica», «una scala [...] disegno del cavalier Fansaga, che sempre nelle sue compositioni cercò di uscire dal comune, ponendo in campo novità nell’architettura») ¹⁰¹;

- *cordone* ‘cornice orizzontale posta tra la scarpa e la sovrastante parte verticale’, e *scarpa* ‘muro inclinato alla base di una cinta muraria’ («si scoprì sotto le Carceri di San Giacomo tutta la scarpa dell’antica muraglia col suo cordone, e sul cordone più de dodeci palmi di muro, e questa serviva per fundamenta alle carceri che vi stavan di sopra», «Questi due pezzi di muro non sono stati mai più di quel che appariscono. Erano fatti a scarpa [‘in pendio’]») ¹⁰²;

- *cornice* ‘telaio decorato che racchiude quadri’¹⁰³;

- *cornicione* ‘cornice (nella trabeazione classica)’ e più in generale ‘elemento di coronamento degli edifici’¹⁰⁴;

- *coro* ‘parte delle chiese cristiane, situata nella zona terminale della navata centrale, ove si raccolgono i religiosi per accompagnare col canto gli uffici sacri’;

- *croce greca* o *alla latina* in riferimento alla pianta di una chiesa;

- *dipintura* (che prevale decisamente su *pittura*) sia per ‘arte del dipingere’, sia per ‘singola opera pittorica’, e *dipintore* (che prevale su *pittore*);

- *disegnare / disignare*¹⁰⁵ e *disegno*, usati soprattutto nel senso di ‘progettare’ e ‘progetto’ (frequente l’espressione «col disegno e modello di» qualcuno);

⁹⁷ Per la storia di *chiaroscuro*, composto che si afferma nella trattatistica d’arte a partire dal Cinquecento, ma le cui origini sono precedenti, si vedano FOLENA 1991, pp. 242-254; GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *chiaroscuro*; SALVI 2005a, 2005b.

⁹⁸ CENNINI/RICOTTA 2019, pp. 303-304; *GDLI*, s.vv. *colorire* e *colorito*², § 3, con esempi di Leonardo, Vasari ecc.

⁹⁹ Dal 1435-1436, L.B. Alberti, *DELI*, s.v. *colosso*.

¹⁰⁰ *GDLI*, s.vv. *commesso*¹, § 2, e *commesso*⁴; SIEKIERA 2019, p. 293. Da notare, nel secondo esempio citato, l’uso della locuzione *in isola* per ‘in posizione isolata, distaccata’ (cfr. *GDLI*, s.v. *isola*, § 13: la prima attestazione è in Palladio).

¹⁰¹ Latinismo mutuato dalla retorica classica che deve la sua specializzazione in ambito artistico a Leon Battista Alberti (cfr. GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *composizione*; MOTOLESE 2012, p. 41; si veda inoltre MARASCHIO 1972 sull’influsso della retorica classica nella terminologia tecnica di Alberti).

¹⁰² *TB*, s.vv. *cordone*, § 12, e *scarpa*, § 4; *GDLI*, s.vv. *cordone*, § 17, e *scarpa*²; PEVSNER-FLEMING-HONOUR 1981, s.vv. *cordone* e *scarpa*; FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002, p. 61. Si veda anche la definizione di BALDINUCCI 1681, s.vv. *cordone*: «è un ornamento d’edificio per lo più di pietra, mezzo tondo, fatto a foggia di bastone o di corda sportante in fuori, col quale si adornano e cingono per ordinario i bastioni e baluardi, facendolo posare sopra l’estremità della scarpa, quasi per divisa fra essa e ’l muro che le sorge sopra a piombo»; e *scarpa della muraglia*: «Quel pendio delle mura, che le fa sporgere in fuori più da piè, che da capo: onde *muro a scarpa*».

¹⁰³ Dal 1550, G. Vasari, *DELI*, s.v. *cornice*. Cfr. anche MOTOLESE 2012, p. 173.

¹⁰⁴ Da prima del 1465, A. Filarete, *DELI*, s.v. *cornice*. Cfr. anche MOTOLESE 2012, p. 193.

¹⁰⁵ Celano usa in questo senso anche il più raro *designare* (cfr. *TB*, s.v. *designare*, § 4; *GDLI*, s.v. *designare*, § 9).

- *Epistola* ed *Evangelo* / *Evangelio* nelle locuzioni *corno*, *lato*, *parte dell'Epistola* o *dell'Evangelo*, per indicare rispettivamente il lato destro e sinistro del presbiterio o della chiesa (in rapporto con chi entra);
- *facciata* 'parte anteriore, esterna di un edificio, dove è in genere l'entrata, sia come struttura murale, sia nelle sue soluzioni architettoniche', per estensione 'parte anteriore esterna e principale di un oggetto' («facciata della cassa sepolcrale»), anche nella locuzione *facciata di dentro* per 'controfacciata';
- *figurina* 'immagine in proporzioni ridotte di persona, animale, ecc.'¹⁰⁶;
- *fondamenti* / *fundamenti* m. pl. o *fondamenta* / *fundamenta* f. pl. 'ciascuna delle strutture murarie su cui si costruisce e su cui poggia un edificio';
- *fregio* / *freggio* 'la parte della trabeazione classica situata tra l'architrave e la cornice' («Sopra di dette colonne vi si posava un grande architrave con un meraviglioso cornicione, e nel freggio di questo vi stava in greco intagliata ad ampie lettere l'iscrizione che da un capo all'altro occupava due versi»), ma anche in accezione più generale («un bellissimo apparato per tutta la chiesa di damasco cremesi, guernito tutto d'ampie e ricche trine d'oro con bellissimi francioni nei freggi», «I fregi delle stanze di questo palazzo stanno tutti dipinti dal cavaliere Giovanni Lanfranco») ¹⁰⁷;
- *fresco*, nella locuzione *a f.* 'sull'intonaco non ancora asciutto' («quadro dipinto a fresco», «volta dipinta a fresco», «dipinture a fresco») ¹⁰⁸;
- *gotico*, nella locuzione *alla gotica*, cioè 'secondo i caratteri propri dell'arte gotica' («architettura alla gotica», «struttura alla gotica», ma anche «struttura gotica», «chiesa formata alla gotica») ¹⁰⁹;
- *incrostato* agg. 'rivestito (di marmi, stucco, ecc.)' e *incrostatura* 'rivestimento' ¹¹⁰;
- *intagliatore* 'artigiano che esegue lavori di intaglio';
- *(h)istoriato* agg. 'ornato con raffigurazioni di storia, leggende, ecc.';
- *lanternino* 'lanterna della cupola di piccole dimensioni' ¹¹¹ (che Celano chiama anche *cupolino*);
- *lastricare* 'pavimentare con lastre di pietra, marmo, ecc.', e *lastricatura* 'pavimentazione con lastre di pietra';
- *listello* 'piccola modanatura ornamentale', termine in uso dal Cinquecento;
- *loggione* 'loggia molto ampia, spaziosa';
- *lumaca*, nella locuzione *a lumaca* 'a chiocciola' («le scale di detto sacro luogo erano a lumaca») ¹¹²;
- *lunetta* 'porzione di parete di forma semicircolare, che risulta dall'intersezione di una volta col piano della parete stessa' ¹¹³;

¹⁰⁶ GDLI, s.v. *figurina*, con esempi di Cellini, Vasari ecc.

¹⁰⁷ GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *fregio*. L'accezione architettonica comincia nel XV secolo, mentre quella più generale di 'elemento ornamentale' è precedente (cfr. TLIO, s.v. *fregio*¹; GDLI, s.v. *fregio*).

¹⁰⁸ CENNINI/RICOTTA 2019, pp. 327-328; GDLI, s.v. *fresco*².

¹⁰⁹ GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *gotico*: «Tra i secc. XVI e XVIII si diffonde nell'intera Europa l'uso di definire "gotiche", con implicazioni di giudizio negativo, non solo le architetture ma genericamente tutte le manifestazioni artistiche medioevali».

¹¹⁰ Voci ben documentate nella letteratura tecnica (cfr. GDLI, s.vv. *incrostare* e *incrostatura*, con esempi di Vasari, Baldinucci ecc.).

¹¹¹ GDLI, s.v. *lanternino*, § 4, con esempi di Bellori, Guarini ecc.

¹¹² Ivi, s.v. *lumaca*, § 5, con esempi di Francesco di Giorgio Martini, Leonardo ecc.

¹¹³ Da prima del 1502, Fr. Martini, DELI, s.v. *luna*; cfr. anche GDLI, s.v. *lunetta*, con esempi di Vasari, Baldi, Guarini, Baldinucci ecc. Nonostante l'ampia diffusione del termine in ambito artistico-architettonico, esso sarà registrato solo nella quarta impressione del Vocabolario della Crusca (*VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1729-1738).

- *macchia* o anche *sbozzzo* ‘schizzo, abbozzo’, usi ben documentati dal Cinquecento¹¹⁴;
- *mac(c)hina* ‘edificio, costruzione, struttura complessa; monumento’;
- *maniera*, il cui uso nell’accezione di ‘stile, modo di operare artistico’ («la maniera del Caravaggio», «alla maniera di Guido Reni», «con maniera greca») è documentato già nel *Libro dell’arte* di Cennino Cennini, ma deve la sua fortuna alle *Vite* di Vasari¹¹⁵;
- *mattonare* ‘pavimentare con mattoni o laterizi in genere’;
- *mezzzo busto* ‘statua che rappresenta di una persona soltanto la testa, le spalle e la parte alta del petto’, ma anche ‘ritratto che comprende la testa e la parte superiore del tronco’;
- *minio* («minii [...] di Giovanna Garzoni, consistenti in un vaso di fiori, in un altro di frutti di terra, et un altro di frutti di mare»)¹¹⁶;
- *mischio* ‘venato, striato, punteggiato di colori diversi da quello di fondo’ (detto del marmo)¹¹⁷;
- *modellare*, usato anche assol. («Rafaello il Fiamengo, che nel modellare non havea pari») e specialmente in combinazione con *disignare* e sim. («una bella e bizzarra chiesa disignata e modellata da Dionisio Lazari», «statue et altri lavori designati e modellati da eruditissimi artefici, tutti di bronzo dorati», «due torcier famosissimi, de’ quali simili forse non se ne veggono in Italia; furono designati e modellati da Giulian Finelli», «Fu questa [chiesa] architettata e modellata dal padre don Francesco Grimaldi»)¹¹⁸;
- *modiglione* ‘mensola a forma di S coricata avente funzione di sostegno o di decorazione’ («una colonna adornata di modiglioni»)¹¹⁹;
- *mosaico* / *musaiico* ‘tecnica di decorazione consistente nell’acostare tessere di materiale e di grandezza diversi, per comporre un determinato disegno su una superficie’ (soprattutto nelle locuzioni *a m.* e *in m.*);
- *nave* per ‘navata’;
- *obelisco* («In mezzo della piazza sudetta vedesi, col disegno del cavalier Fansaga, principiato un famoso obelisco in honore del glorioso patriarca san Domenico» [si tratta della guglia di San Domenico: si veda *aguglia*])¹²⁰;
- *olio* / *oglio*, nella locuzione *ad o.* con valore agg. per ‘eseguito e ottenuto con una tecnica consistente nell’utilizzazione, quale materia colorante, di una mistura derivante dalla diluizione di un pigmento in una sostanza oleosa’ («dipintura ad olio», «quadri ad oglio»), e con valore avverb. per ‘applicando tale tecnica’ («dipingere ad oglio»)¹²¹;
- *ordine corintio*, *o. dorico* e *o. ionico*, tecnicismi architettonici che si affermano tra Quattro e Cinquecento sul modello di Vitruvio¹²²;

¹¹⁴ GDLI, s.vv. *macchia*, § 11, e *sbozzzo*; GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.vv. *macchia* e *sbozzzo*. Cfr. anche VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1691, s.v. *macchia*: «d’Abbozzo colorito de’ pittori».

¹¹⁵ GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *maniera*; MOTOLESE 2012, pp. 122-123; CENNINI/RICOTTA 2019, p. 337; SIEKIERA 2019, pp. 296-298.

¹¹⁶ VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1691, s.v. *minio*: «Per Miniatura, e per ogni sorta di pittura».

¹¹⁷ GDLI, s.v. *mischio*, § 3, con esempi di Pietro Cattaneo, Vasari ecc. Cfr. anche GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *marmo*.

¹¹⁸ GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *modellare*: «usato nel linguaggio delle arti dal sec. XVI col significato primario di lavorare una materia plasmabile, come l’argilla o la cera, anche per preparare un bozzetto o per formare un’opera che dovrà essere poi realizzata in altro materiale (bronzo, marmo, ecc.) [...]. Per estensione, nell’uso corrente, M. ha il senso di compiere un’opera dandole la forma definitiva [...]. Più genericamente con M. si intende l’operazione di eseguire un modello: “Far modelli di che che sia, tanto di pittura, che di scultura, o d’architettura” (F. Baldinucci, 1681)».

¹¹⁹ Da prima del 1555, S. Serlio, *DELI*, s.v. *modiglione* (ma *modilione* compare già nel 1134, nel lat. mediev. di Venezia).

¹²⁰ Dal 1464, A. Filarete, *DELI*, s.v. *obelisco*.

¹²¹ GDLI, s.v. *olio*, § 6, con esempi di Ghiberti, Paolo Pino, Vasari ecc.

¹²² GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *ordini architettonici*.

- *pennello*, usato anche con valore metonimico («quel quadro dello Spagnoletto che esprime la Depositione del Signore dalla croce con molte figure, cosa delle più belle che siano uscite da un così erudito e nobile pennello», «Nelle dipinture poi hanno impiegati i migliori pennelli della nostra città»; da notare la frequente aggettivazione: «dipinte dal famoso pennello di Giovanni Lanfranchi», «opera forse la più bella uscita dal gran pennello d'Anibale Caracci», «un picciolo quadrucchio [...] del divin pennello di Michel'Angelo Buonaruota»);
- *piedistallo* 'struttura con funzioni di sostegno e di base';
- *piperno* 'roccia vulcanica usata, specialmente in Campania, come materiale da costruzione';
- *pradella*, variante di *predella* 'gradino ampio dell'altare';
- *presbiterio* 'parte della chiesa circostante l'altare maggiore'¹²³;
- *prospettiva*, soprattutto per 'composizione pittorica raffigurante strutture architettoniche';
- *putto* e *puttino* 'fanciullo; amorino';
- *quadro* 'opera di pittura'¹²⁴;
- *quadrone* (sempre al pl.) 'lastrone, mattone grande quadrato usato per muri o pavimenti', ma anche per 'grande dipinto'¹²⁵;
- *restauratione* 'restauro, rifacimento di un edificio, di una struttura, ecc.'¹²⁶;
- *reticolato* agg. perlopiù nell'espressione *opera reticolata* (< lat. OPUS RETICULATUM);
- *ricamatore* 'artigiano che esegue lavori di ricamo';
- *rilievo*, con riferimento alla tecnica scultorea che fa emergere le figure dal fondo su cui sono scolpite, nella locuzione *di rilievo* 'raffigurato con tale tecnica' e soprattutto nei composti *basso rilievo* e *mezzorilievo*¹²⁷;
- *ritratto* 'opera d'arte che ritrae una figura umana'¹²⁸;
- *rosone* 'elemento decorativo costituito da motivi geometrici e floreali disposti a raggiera intorno a un centro'¹²⁹;
- *sbozzare* 'scolpire in una prima e approssimativa forma' («Haveano da esservi collocate molte statue, le quali vennero a buon segno sbozzate dal Cavaliere, ma non vennero terminate»)'¹³⁰;
- *sbozzato* si veda *macchia*;
- *scalpello* (in un solo caso *scarpello*), anche con valore metonimico;
- *scannellato* agg. riferito a colonna 'ornata di scanalature';
- *scarpa* si veda *cordone*;
- *scultore* (due volte anche *scoltori* pl.);
- *sgraffito* («dipintura di sgraffito», «dipingere a sgraffito»)'¹³¹;

¹²³ In accezione architettonica: dal 1623, I. Soldani, *DELLI*, s.v. *presbiterio*. Manca alle prime tre impressioni del Vocabolario della Crusca, che accoglie la voce solo nella quarta (*VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1729-1738).

¹²⁴ Sull'uso di *quadro* nel significato pittorico moderno, che comincia alla fine del XV secolo per influenza dello spagnolo, si vedano FOLENA 1991, pp. 267-272, e MOTOLESE 2012, pp. 51-54.

¹²⁵ *GDLI*, s.v. *quadrone*, con esempi di Vasari, Condivi, Bellori ecc.; cfr. anche *VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1691, s.v. *quadrone*.

¹²⁶ *GDLI*, s.v. *restauratione*.

¹²⁷ CENNINI/RICOTTA 2019, pp. 357-358; *GDLI*, s.vv. *rilievo*, § 3, *bassorilievo* e *mezzorilievo*, tecnicismi ampiamente in uso nella trattatistica artistica dal Cinquecento.

¹²⁸ *GDLI*, s.v. *ritratto*, con esempi a partire da Raffaello, Tiziano ecc.

¹²⁹ Dal 1550, G. Vasari, *DELLI*, s.v. *rosa*; cfr. anche *GDLI*, s.v. *rosone*.

¹³⁰ *GDLI*, s.v. *sbozzato*, con esempi a partire da Michelangelo.

¹³¹ GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.vv. *graffito*, *sgraffio* e *sgraffito*: «In senso generico i termini si diffondono nel sec. XVI come voci dotte nel significato di disegno, iscrizione; ma ne acquistano uno più specifico allorché sono assunte a designare – fin da G. Vasari, 1568 – una particolare tecnica pittorica o meglio di decorazione su muro, il

- *smaltato* ‘decorato con lo smalto’ («Vi è anco una crocetta d’argento smaltata»);
- *statuario* agg. riferito a scultore ‘che realizza statue’¹³²;
- *stipite* ‘ciascuno dei due piedritti verticali che limitano il vano di una porta e sostengono l’architrave o l’arco sovrastante’¹³³;
- (*i*)*stuccare* ‘decorare con stucchi’;
- *tabernacolo*, in particolare per ‘ciborio, edicola chiusa in cui si conserva l’Eucarestia’;
- *tamburo* ‘muro a pianta circolare o poligonale posto sotto una cupola’¹³⁴;
- *tavola* ‘dipinto; pala’;
- *tempera*, nella locuzione (*dipinto*) *a t.*, cioè ‘utilizzando sostanze emulsionanti naturali o artificiali’¹³⁵;
- *timpano* ‘la parete triangolare compresa tra le cornici inclinate e quella orizzontale del frontone dei templi dell’antichità classica’¹³⁶;
- *tondo* ‘dipinto o elemento decorativo di forma circolare’, accezione che si afferma nel XVI secolo¹³⁷;
- *travertino* ‘roccia calcarea, tipica dell’Italia centrale, usata come materiale da costruzione’;
- *tribuna* ‘abside’;
- *volta* ‘struttura muraria a superficie curva usata come copertura di edifici, sale, ecc.’.

Ben rappresentato è anche il lessico relativo alle pietre, come si può notare dalla puntuale descrizione della casa-museo di Antonio Francesco Picchiatti: «Vi sono da sei mila pietre intagliate, incise e recise, in diaspri, corniole, agate, calcidonii, elitropie, plasme, ed in gemme d’amatisti, di granate, iacinti, topatii, smeraldi, zaffiri»¹³⁸.

Tuttavia, anche nell’ambito del vocabolario tecnico delle arti, e più in particolare dell’architettura, si nota la presenza della componente locale. Sono variamente marcati in diatopia termini, forme e usi come (*marmo*) *cepollazzo*, *cipollazzo* o anche *cipullazzo* per ‘marmo cipollino’ o ‘marmo cipollaccio’¹³⁹, *custodia* ‘tabernacolo’¹⁴⁰, *fabricatori* ‘muratori’, *pepernieri* ‘cavatori di piperno, scalpellini che lo lavorano’ e *tagliamonti* ‘spaccapietre’, *formale* ‘condotto d’acqua’ e ‘pozzo’¹⁴¹, *gattone* ‘mensola, peduccio’ («un gran pezzo d’un’altissima muraglia con una famosa necchia con diversi gattoni che sporgevano in fuori») ¹⁴², *incosciatura*, corrispondente

cui procedimento e i relativi risultati sono assai precisamente, e con efficacia, così descritti nel *Vocabolario* di F. Baldinucci (1681): «Una sorta di pittura, che è disegno e pittura insieme; serve per lo più per ornamenti di facciate di case, palazzi, e cortili... tutti i dintorni son tratteggiati con un ferro incavando lo ’ntonaco prima tinto di colore nero, e poi coperto di bianco fatto di calcina di travertino... levato il bianco, e scoperto il nero rimane una pittura, o disegno... co’ suoi chiari e scuri, che aiutata con alcuni acquerelli scuretti à un bel rilievo, e fa bellissima vista».

¹³² *GDLI*, s.v. *statuario*¹, § 5, con un esempio già in un volgarizzamento trecentesco, poi in Ghiberti, Cellini ecc.

¹³³ Dal 1448 ca., L. Ghiberti, *GDLI*, s.v. *stipite*, § 3.

¹³⁴ *GDLI*, s.v. *tamburo*, § 11, con esempi a partire da Baldinucci.

¹³⁵ CENNINI/RICOTTA 2019, pp. 378-379; *GDLI*, s.v. *tempera*, § 11.

¹³⁶ *GDLI*, s.v. *timpano*, § 3, con esempi a partire da Francesco di Giorgio Martini. Cfr. anche FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002, p. 23 e *passim*.

¹³⁷ GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *tondo*.

¹³⁸ CELANO 2009, V, p. 29.

¹³⁹ GRASSI-PEPE, *Dizionario termini*, s.v. *marmo*, per la distinzione tra *cipollino* e *cipollaccio* in Vasari.

¹⁴⁰ ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *custodia*, *custodia*: «Il luogo dove si conserva la pisside colle ostie consacrate». Tommaso Stigliani pone la voce «custodia per tabernacolo» tra le parole «napolitane e regnicole» (STIGLIANI 1627, p. 473).

¹⁴¹ ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *formale*: «Condotta di acqua che da un grande acquedotto la conduce nei pozzi, ed il Pozzo stesso di acqua sorgente, contrapponendosi a *Cesterna* in cui si raccoglie l’acqua piovana. E però dicesi *Acqua de formale* quella che si deriva da acquedotto o da sorgente per gli usi domestici»; *GDLI*, s.v. *formale*¹, § 14. Dal lat. FORMA nel senso di ‘canale, condotto’.

¹⁴² Il *LEI*, XIII, coll. 144-145, documenta un uso panmeridionale del tipo lessicale *gattone* nelle accezioni di ‘mensola; beccatello; travicello; peduccio; sostegno (parlando di ponti; balconi; travi; tegoli)’, che va distinto dall’uso tecnico italiano di *gattone* nel senso di ‘ornamento floreale dell’arco gotico’.

all'italiano *coscia* 'rinfianco' («Si incatenarono con forti catene di ferro le volte nelle loro incosciature»)¹⁴³, *lampiere* 'lampadario' (dal franc. *lampier*)¹⁴⁴, *laterico* agg. 'laterizio' (spesso nell'espressione *opera laterica*, che traduce il lat. OPUS LATERICIUM), (*marmo*) *pardiglio* 'bardiglio', *porta battitora* 'porta principale di un grande edificio'¹⁴⁵, *soccorpo* 'confessione (cioè quella parte della chiesa, generalmente sotto l'altare, in cui sono riposte le reliquie dei santi); cripta'¹⁴⁶, *tunica* e *tonica* 'intonaco'¹⁴⁷, *vottanti* 'sostegni' («Al dirimpetto, dove stanno le porte, vi si vedevano alcuni vottanti, o sostegni, della chiesa di fuori»)¹⁴⁸.

In certi casi, i vocaboli usati da Celano, pur appartenendo al sistema del lessico tecnico comune, se ne discostano per particolari aspetti semantici, dal momento che fanno riferimento a specificità dell'edilizia locale. Si veda *àstrico* (dal lat. ASTRACUM 'pavimento fatto di cocci', che è a sua volta un grecismo)¹⁴⁹, che nel significato di 'terrazzo, copertura piana di un edificio che serve come terrazza' è dell'uso napoletano (e più in generale dell'Italia meridionale, dove l'*astrico* caratterizza la casa mediterranea)¹⁵⁰, così come lo è *imbrecciato* («un bellissimo stradone imbrecciato») nel senso di 'selciato con ciottoli' (a Napoli, molte strade, specialmente quelle in ripido pendio, furono anticamente pavimentate con ciottoli, in dialetto *vrece*, e perciò alcune assunsero il nome di *Imbrecciata*, tra cui la famigerata *Imbrecciata alla Sanità*)¹⁵¹.

In conclusione, appare chiaro come lo studio delle antiche guide delle città possa risultare molto utile e proficuo anche nel settore della storia della lingua italiana: e con questo intento l'Accademia della Crusca e la Fondazione Memofonte hanno progettato e messo a disposizione degli studiosi strumenti informatici che consentiranno di esplorare sempre meglio il patrimonio linguistico, oltre che artistico, tramandatoci da queste opere.

¹⁴³ Si vedano JAOL 1874, p. 458 (che ha *ncosciature*), ANDREOLI 1887, s.v. *ncosciatura* («ciascuno de' rinfianchi di fabbrica lungo i lati di una arco o di una volta»), e *GDLI*, s.v. *coscia*⁵. La voce è diffusa anche in altri dialetti meridionali.

¹⁴⁴ ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *lampiero*, *lampiere*.

¹⁴⁵ Ivi, s.v. *vattetora*.

¹⁴⁶ Voce di area meridionale: cfr. *GDLI*, s.v. *soccorpo*. Si veda anche ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *jusoncuorpo*: «Critta, Confessione, Ipogeo, Chiesa sotterranea sotto altra chiesa. Oggi dicesi *Soccorpo*».

¹⁴⁷ JAOL 1874, p. 481; ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *tonaca*.

¹⁴⁸ Da confrontare con il franc. *arc-boutant*.

¹⁴⁹ Dalla stessa base, con agglutinazione dell'articolo o per influsso di *lastra*, si è avuto *lastrico*.

¹⁵⁰ *LEI*, III, t. 2, col. 1928 e sgg. Per il significato di 'pavimento', noto invece nel resto d'Italia, si veda anche BIFFI 2009-2010, p. 99. Contesti d'uso: «tante isolette di case, e perché stanno di salita, l'una non occupa a l'altra la veduta del mare, almeno dall'astrico», «una tromba per cavar l'acque stravagantissima, che dà acque per tutta la casa fin su gl'astrichi». Cfr. anche ROCCO/VINCIGUERRA 2018, s.v. *astreco*: «Battuto sulla parte più alta della casa fatto di piccolissime pomice o lapilli intrise con calcina. Dicesi *Astreco a cielo* quando non ha nessuna copertura, e *Astreco caruso* quando non ha parapetto. Il solajo battuto nell'interno delle case ed altrove dicesi pure *Astreco*».

¹⁵¹ Il verbo *imbrecciare* 'disporre la ghiaia o pietrisco su una strada' e l'aggettivo verbale *imbrecciato* (entrambi attestati già nel 1342 in perugino antico: *embrecciare*, *embrecciata*), insieme al sostantivo *imbrecciata* 'strato di ghiaia o pietrisco che serve da base alla massiciata di una strada', sono ben documentati nei dialetti mediani e meridionali, ma sembrano entrare nella lingua tecnica nazionale solo nel corso dell'Ottocento (cfr. *TLIO*, s.vv. *imbrecciare* e *imbrecciato*; *LEI*, VII, coll. 501-502). Per il napoletano, si vedano JAOL 1874, p. 454 (che ha *mbrecciata* sost. 'acciottolato') e p. 485 (che traduce *vrece* con 'ciottoli, pillore'); ROCCO/VINCIGUERRA 2018, che registra le forme dialettali *mmerciare* o *mbrecciare* 'acciottolare' e *mmerciata* o *mbrecciata* 'strada acciottolata'. Si veda anche lo studio toponomastico di Gino Doria, il quale riporta a proposito della pavimentazione delle strade napoletane: «Durante il '500, erano pavimentate con mattoni, che abitualmente venivan fabbricati e cotti nell'isola di Ischia. Furono adottati, poi, "i breccioni di fiume all'uso di Roma", poco pratici, giacché la città, dice il Capaccio, "da gentile fan rustica, rovinano i podagrosi, consumano i poveri cavalli". Verso la metà del '600 fu largamente usato il nuovo sistema dei grossi quadroni di selce (*basoli*)» (DORIA 1982, p. 259).

BIBLIOGRAFIA

Opere di Carlo Celano

CELANO 1676

C. CELANO, *Degli avanzi delle poste*, I, Napoli 1676.

CELANO 1681

C. CELANO, *Degli avanzi delle poste*, II, Napoli 1681.

CELANO 1692

C. CELANO, *Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri [...]. Divise in dieci giornate, in ogn'una delle quali s'assegnano le strade, per dove bassi à camminare. Dedicata alla santità di nostro Sig. Papa Innocentio Duodecimo*, I-X, Napoli 1692.

Banche dati e dizionari

ANDREOLI 1887

R. ANDREOLI, *Vocabolario napoletano-italiano*, Torino 1887.

BALDINUCCI 1681

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno [...]*, Firenze 1681 (consultabile on-line http://barocchi.sns.it/dizionario/FB_V).

CORTELAZZO–MARCATO 1998

M. CORTELAZZO, C. MARCATO, *I dialetti italiani. Dizionario etimologico*, Torino 1998.

DELI

Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, di M. Cortelazzo, P. Zolli, seconda edizione in volume unico, a cura di M. Cortelazzo, M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

DE RITIS 1845-1851

V. DE RITIS, *Vocabolario napoletano lessigrafico e storico*, I-II, Napoli 1845-1851.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002.

GRASSI–PEPE, *Dizionario termini*

L. GRASSI, M. PEPE, *Dizionario dei termini artistici*, Milano 1994.

JAOUL 1874

F. JAOUL, *Vocabolario di architettura e di arti affini ordinato per rubriche e corredato di un elenco alfabetico delle voci usate in Napoli con le corrispondenti italiane*, Napoli 1874.

LE ANTICHE GUIDE DELLE CITTÀ

Le antiche guide delle città: aspetti linguistici e artistici di un particolare genere letterario (secc. XVI-XVIII), a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte (consultabile on-line <http://guide.accademiadellacrusca.org/>).

LEI

LEI. *Lessico Etimologico Italiano*, diretto da M. Pfister, W. Schweickard, Wiesbaden 1979 (consultabile on-line <http://www.lei-digitale.org/>).

LE PAROLE DELL'ARTE

Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo, a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte (consultabile on-line <http://mla.accademiadellacrusca.org/>).

LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE

Lessicografia della Crusca in rete, responsabili del progetto M. Fanfani, M. Biffi (consultabile on-line <http://www.lessicografia.it/>).

PEVSNER–FLEMING–HONOUR 1981

N. PEVSNER, J. FLEMING, H. HONOUR, *Dizionario di architettura*, edizione italiana a cura di R. Pedio, Torino 1981.

ROCCO/VINCIGUERRA 2018

E. ROCCO, *Vocabolario del dialetto napolitano* (Napoli 1891), a cura di A. VINCIGUERRA, I-IV, Firenze 2018.

TB

N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, I-IV, tt. 8, Torino 1861-1879 (consultabile on-line <http://www.tommaseobellini.it/>).

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del CNR (consultabile on-line <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>).

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1612

Vocabolario degli Accademici della Crusca [...], Venezia 1612.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1691

Vocabolario degli Accademici della Crusca. Terza impressione, I-III, Firenze 1691.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1729-1738

Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quarta impressione, I-VI, Firenze 1729-1738.

Studi e edizioni

ALESSIO 1962

G. ALESSIO, *Problemi di etimologia romanza e romanica*, in *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli 1962, pp. 25-96.

ANGELILLO–STENDARDO 1995

F. ANGELILLO, E. STENDARDO, *Il Seicento*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, a cura di F. Amirante, F. Angelillo et alii, Napoli 1995, pp. 43-89.

BIFFI 2006

M. BIFFI, *Il lessico dell'architettura nella storia della lingua italiana*, in *Costruire il dispositivo storico: tra fonti e strumenti*, a cura di J. Gudelj, P. Nicolin, Milano 2006, pp. 75-132.

BIFFI 2009-2010

M. BIFFI, *Primi spunti di analisi linguistica sulla traduzione di Fabio Calvo nella sua nuova edizione*, in *SAGGI DI LETTERATURA ARCHITETTONICA* 2009-2010, I, pp. 85-100.

BIFFI 2010

M. BIFFI, *arte e critica d'arte, lingua dell'*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, I, Roma 2010 (consultabile on-line [https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-e-critica-d-arte-lingua-dell_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-e-critica-d-arte-lingua-dell-%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/)).

BIFFI 2013

M. BIFFI, *Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo*, «Studi di Memofonte», 10, 2013, pp. 183-205.

CAPASSO 1889

B. CAPASSO, *La Vicaria vecchia. Pagine della storia di Napoli studiata nelle sue vie e nei suoi monumenti*, Napoli 1889.

CARFORA 2014

A. CARFORA, *Le guide di Napoli nell'editoria di antico regime*, «Mosaico», I, 2014, pp. 1-11.

CELANO 2009

C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri [...], divise in dieci giornate [...]* (I-X, Napoli 1692), a cura di M.L. Ricci, S. De Mieri et alii, I-X, Napoli 2009 (consultabile on-line <http://guide.accademiadellacrusca.org/edizioni/1692/19>).

CELANO/GRECO 2018

C. CELANO, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della città di Napoli. Edizione critica della ristampa del 1792 con le aggiunte del 1724 e del 1758-59*, a cura di G. GRECO, Napoli 2018.

CENNINI/RICOTTA 2019

Il Libro dell'arte di Cennino Cennini, edizione critica e commento linguistico a cura di V. RICOTTA, presentazione di G. Frosini, prefazione di S. Chiodo, Milano 2019.

CIALDINI 2020

F. CIALDINI, *Le banche dati per lo studio della lingua dell'arte*, «Studi italiani», 1, 2020, pp. 169-190.

CROCE 1893

B. CROCE, *Un innamorato di Napoli: Carlo Celano*, «Napoli nobilissima», 5, 1893, pp. 65-70.

D'ACHILLE–GROSSMANN 2016

P. D'ACHILLE, M. GROSSMANN, *Per la storia dei nomi dei mestieri in italiano*, in *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 5 : Lexicologie, phraséologie, lexicographie*, a cura di R. Coluccia, J.M. Brincat, F. Möhren, Nancy 2016, pp. 171-181 (consultabile on-line <https://web-data.atilf.fr/ressources/cilpr2013/actes/section-5.html>).

DE BLASI 2012

N. DE BLASI, *Storia linguistica di Napoli*, Roma 2012.

DELLA VALLE 2001

V. DELLA VALLE, «*Ci vuol più tempo che a far le figure*». Per una storia del lessico artistico italiano, in *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*, atti del convegno (Lecce 16-18 aprile 1999), a cura di R. Gualdo, Galatina 2001, pp. 307-326.

DE NYEM/ERLER 1890

T. DE NYEM, *De scismate, libri tres* (1410), con correzioni e annotazioni di G. ERLER, Lipsia 1890.

DORIA 1982

G. DORIA, *Le strade di Napoli. Saggio di toponomastica storica*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Milano-Napoli 1982.

FANINI 2015

B. FANINI, *Le Vite del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine*, «Studi di Memofonte», 15, 2015, pp. 91-108.

FIGLIOLI 2000

P. FIGLIOLI, *Odonomastica fiorentina parlata*, «Rivista Italiana di Onomastica», 1, 2000, pp. 19-50.

FOLENA 1991

G. FOLENA, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *La traduzione del De architectura di Vitruvio dal ms II.1.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di M. BIFFI, Pisa 2002.

FUSCO 1865

G.M. FUSCO, *Riflessioni sulla topografia della città di Napoli nel Medio Evo*, Napoli 1865.

GALVAGNO 1979

R. GALVAGNO, *Celano Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, Roma 1979, pp. 339-340 (consultabile on-line [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-celano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-celano_(Dizionario-Biografico)/)).

GRECO 2018

G. GRECO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli' (1692). Carlo Celano all'alba della storia dell'arte napoletana*, in *Lodovico Guicciardini nell'Europa del Cinquecento. Letteratura, Arte e Geografia tra Italia e Paesi Bassi*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 11-12 novembre 2015), a cura di D. Aristodemo, C. Occhipinti, numero monografico di «Horti Hesperidum», 1, 2018, pp. 397-422.

LACERENZA 2006

G. LACERENZA, *La topografia storica delle giudecche di Napoli nei secoli X-XVI*, «Materia giudaica», 1-2, 2006, pp. 113-142.

LE GUIDE DI CITTÀ 2020

Le guide di città tra il XV e il XVIII secolo: arte, letteratura, topografia. Seminari di Letteratura artistica, a cura di E. Carrara, M. Visioli, Alessandria 2020.

MARASCHIO 1972

N. MARASCHIO, *Aspetti del bilinguismo albertiano nel "De pictura"*, «Rinascimento», s. 2, XII, 1972, pp. 183-228.

MARASCHIO 2018

N. MARASCHIO, *L'Accademia della Crusca e la lingua dell'arte*, in *Le risorse digitali per la storia dell'arte moderna in Italia. Progetti, ricerca scientifica e territorio*, atti del convegno (Lecce 2017), a cura di F. Conte, Roma 2018, pp. 55-68.

MARASCHIO 2020

N. MARASCHIO, *Introduzione*, in *LE GUIDE DI CITTÀ 2020*, pp. 5-8.

MARAZZINI 1993

C. MARAZZINI, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna 1993.

MARCATO 2011

C. MARCATO, *odonimi*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, II, Roma 2011 (consultabile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/odonimi_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/).

MIGLIORINI 2019

B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana. Nuova edizione*, introduzione di G. Ghinassi, postfazione di M. Fanfani, Firenze-Milano 2019.

MORLINO 2018

L. MORLINO, *Fanti francesi del Cinquecento in Italia tra cronache settentrionali e dialetti meridionali*, «Lingua nostra», 3-4, 2018, pp. 85-97.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

NENCIONI 1995

G. NENCIONI, *Sulla formazione di un lessico nazionale dell'architettura*, «Bollettino d'Informazioni del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali», 2, 1995, pp. 7-33 (ripubblicato in G. Nencioni, *Saggi e memorie*, Pisa 2000, pp. 51-74).

REGII NEAPOLITANI ARCHIVI MONUMENTA 1857

Regii Neapolitani archivi monumenta edita ac illustrata, V, Napoli 1857.

ROCCO 1886

E. ROCCO, *Posilleco de li pezziente*, «Giambattista Basile», 6, 1886, p. 47.

RONDINELLI–VINCIGUERRA 2018

P. RONDINELLI, A. VINCIGUERRA, *Proverbi e lessico della cultura materiale: il caso della Campania*, in *Parole e cose. Il lessico della cultura materiale in Campania*, a cura di C. Stromboli, Firenze 2018, pp. 103-128.

SAGGI DI LETTERATURA ARCHITETTONICA 2009-2010

Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann, a cura di F.P. Di Teodoro, L. Bertoli *et alii*, I-III, Firenze 2009-2010.

SALVI 2005a

P. SALVI, *Chiaroscuro. Le definizioni di Leonardo e il 'composto' vasariano* (I), «Lingua nostra», 1-2, 2005, pp. 8-21.

SALVI 2005b

P. SALVI, *Chiaroscuro. L'origine nel Libro dell'arte di Cennino Cennini* (II), «Lingua nostra», 3-4, 2005, pp. 92-99.

SCOGNAMIGLIO 2005(2006)

G. SCOGNAMIGLIO, *Carlo Celano descrittore di Napoli*, «Letteratura & Arte», III, 2005(2006), pp. 227-250.

SIEKIERA 2009-2010

A. SIEKIERA, *Delineare con le parole. Le guide di Roma nel Cinquecento*, in *SAGGI DI LETTERATURA ARCHITETTONICA* 2009-2010, II, pp. 153-177.

SIEKIERA 2015

A. SIEKIERA, *Note sul lessico delle Vite di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina*, «Studi di Memofonte», 15, 2015, pp. 109-119.

SIEKIERA 2019

A. SIEKIERA, *L'italiano delle arti nelle due edizioni delle "Vite" di Giorgio Vasari. L'architettura*, in *Lingua delle arti e lingua di artisti in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno internazionale (Liegi 7 settembre 2017), a cura di A. Aresti, Firenze 2019, pp. 291-320.

STIGLIANI 1627

T. STIGLIANI, *Dello occhiale. Opera difensiva [...] scritta in risposta al cavalier Gio. Battista Marini*, Venezia 1627.

STRAZZULLO 1995(1996)

F. STRAZZULLO, *Carlo Celano descrittore di Napoli sulla fine del '600*, «Atti della Accademia Pontaniana», n.s., XLIV, 1995(1996), pp. 39-63.

VAN GASTEL 2014

J. VAN GASTEL, *Celano's Naples: Itineraries through a Material City (1692)*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 1, 2014, pp. 66-77.

ABSTRACT

Il presente contributo – che nasce nell’ambito del progetto *Le antiche guide delle città: aspetti linguistici e artistici di un particolare genere letterario (secc. XVI-XVIII)* avviato nel 2019 dall’Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte – propone un primo studio di carattere specificamente linguistico su una delle più ricche e importanti guide di città italiane del Seicento: le *Notitie del bello, dell’antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri* (1692) di Carlo Celano. Di quest’opera si analizza qui, oltre alla lingua in generale, specialmente il materiale onomastico e il lessico artistico-architettonico.

This article, which arises from the project *Le antiche guide delle città: aspetti linguistici e artistici di un particolare genere letterario (secc. XVI-XVIII)* promoted in 2019 by the Accademia della Crusca and the Fondazione Memofonte, aims to offer a first linguistic study on one of the richest and most important Italian city guides of the seventeenth century: Carlo Celano’s *Notitie del bello, dell’antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri* (1692). We analyze, in addition to the language in general of the work, especially the onomastic material and the artistic-architectural lexicon contained in Celano’s *Notitie*.

UNA GUIDA DELLO ZIO ENRICO MAUCERI: *SIRACUSA 1908*

1. *Lo zio Enrico Mauceri*

Era un anziano parente di papà, fratello della sua nonna paterna, siracusano di nascita ma bolognese d'adozione, che ricordo d'aver visto una volta a Siracusa con la moglie Elena. Alloggiavano, credo, al Miramare, uno degli alberghi più belli di Ortigia, sulla fonte Aretusa. La mia famiglia intrattenne sempre un legame con questi parenti che stavano a Bologna: ricordo anche d'aver conosciuto almeno uno dei suoi figli, Alberto o Salvatore, che mi regalò una ciambella-salvagente a forma di papera. Erano gli anni della mia infanzia, in cui l'asse della vita cittadina era ancora in Ortigia e non si era ancora spostato verso quelli che lo zio Enrico chiamava 'sobborghi'. Più tardi ho messo a fuoco che lo zio Enrico Mauceri era uno studioso, e mi sono capitati fra le mani alcuni suoi libri. Ho scoperto che aveva lavorato come conservatore al Museo Archeologico di Siracusa – direttore Paolo Orsi, archeologo per eccellenza dell'area siracusana – e aveva ritrovato in una chiesa di Palazzolo Acreide l'*Annunciazione* di Antonello¹, custodita oggi al Museo Bellomo di Siracusa. In anni immediatamente successivi aveva frequentato, primo siciliano, il perfezionamento in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna con Adolfo Venturi alla Sapienza di Roma. La residenza bolognese era legata alla sua direzione della Regia Pinacoteca di Bologna (cui fece seguito, negli ultimi anni lavorativi, l'incarico di Provveditore agli Studi di Modena)². È stata opportunamente valorizzata nell'ambito della sua attività storico-artistica la redazione di guide, stimolata da almeno due agenti: il diffondersi della cultura del tempo libero, negli stessi anni in cui si assiste alla nascita del Touring Club³; le sollecitazioni di Corrado Ricci, che dirigeva la collana «Italia artistica» e che aveva ricevuto parole di apprezzamento da parte di Paolo Orsi per la *Guida* di Siracusa del 1897⁴. Per questa collana Mauceri scriverà *Girgenti. Da Segesta a Selinunte* (1903, in collaborazione con Serafino Rocco), *Taormina* (1907), *Siracusa e la Valle dell'Anapo* (1909)⁵.

1.1. *Qualche riferimento interno*

Mi piace ricordare che numerose sono le pubblicazioni dedicate dallo studioso alla sua città; si vedano – limitandoci a opere di carattere complessivo – *Siracusa nel secolo XV* (Siracusa, 1896); *Siracusa* (Palermo, 1904)⁶; *Siracusa* (Firenze, 1921); *Siracusa antica* (Firenze, 1925)⁷; *Siracusa* (Roma, 1928); *Siracusa nei miei anni lontani* (Bologna, 1940); *Siracusa, fiore dei miei ricordi* (Bologna, 1941)⁸. La parola *guida* compare però soltanto nel testo qui in esame (*Guida di*

Dedico questa ricerca ai miei genitori che ne sarebbero stati particolarmente contenti.

¹ MAUCERI 1957, p. 9. Sulle circostanze della scoperta, che portò a Siracusa Berenson, e sull'«equivoco» della sua attribuzione a Lionello Venturi, CIPOLLA 2009.

² A questo studioso, la cui carriera si è svolta brillantemente soprattutto in campo museale, Palermo ha dedicato un convegno internazionale nel 2007, con un volume denso di contributi che avrò occasione di citare (ENRICO MAUCERI 2009).

³ «I viaggiatori diventano sempre più numerosi e ben presto saranno indicati come “turisti”, utilizzando il vocabolo che Stendhal in *Memorie di un turista* consacrò a dignità letteraria» (SCAVONE 2009, p. 407).

⁴ Lettera del 12 novembre 1899, citata in LEVI 2009, pp. 78, 84, nota 8.

⁵ ROCCO–MAUCERI 1903; MAUCERI 1907 e 1909.

⁶ MAUCERI 1896, 1904.

⁷ MAUCERI 1921, 1925: entrambe pubblicate a Firenze da Edizioni Artistiche dei Fratelli Alinari.

⁸ MAUCERI 1928, 1940 e 1941.

Siracusa, 1908)⁹ e nella *Guida archeologica ed artistica di Siracusa* (1897)¹⁰; potrà quindi essere utile fare riferimento ad alcune di queste opere. Di grande interesse per la ricostruzione non solo dell'infanzia e degli anni giovanili, ma anche della città alla fine dell'Ottocento e in particolare della borghesia illuminata della quale la famiglia Mauceri faceva parte, è il libro *Siracusa, fiore dei miei ricordi* (1941)¹¹, dedicato *in memoriam* al fratello Luigi, che tanto aveva apprezzato *Siracusa nei miei anni lontani*¹²:

[...] un cannone del '48 nascosto da nostro padre in un magazzino di paglia nel cortile di palazzo Abela, in via Bottari [...]¹³.

Nella mia famiglia il culto per Garibaldi e per Vittorio Emanuele, era vivissimo. Mio fratello Achille, ragazzo di quattordici anni circa, scappò di casa per arruolarsi fra le file garibaldine [...]. Concetto [...], figlio del fratello maggiore di mio padre, a nome Giuseppe, fu garibaldino in tutte le regole, ed ebbe il grado di sergente-artigliere [...]¹⁴.

Dal labbro materno avevo io appreso le vecchie canzoni patriottiche del '60 [...]. Vissi [...] in un'atmosfera di vibrante patriottismo, di dolce poesia; crebbi fra i miei compagni di studio, accesi tutti di fervore per l'Eroe di Caprera, accanto agli uomini che parteciparono alle battaglie dell'Indipendenza¹⁵.

La città è restituita attraverso un commosso sguardo personale, con uno spaccato sociologico interessantissimo, che non ignora gli scambi tra Siracusa e il resto della penisola. Assistiamo così alla visita di Jessie White «vedova di Alberto Mario, venuta in Sicilia per rendersi conto “de visu” delle condizioni delle classi lavoratrici»¹⁶, a quella di Ruggero Bonghi con altri intellettuali fra cui Ernesto Renan, che la signora Lucchetti, un'emiliana sposata Barreca, accoglieva nel suo salotto letterario; veniamo a conoscenza del matrimonio fra Orazio Francica-Nava, esponente della nobiltà locale, e una sorella dell'«eminente avvocato Giuseppe Bacchelli» di Bologna¹⁷. Apprendiamo particolari della vita dei monumenti e dei luoghi:

L'inaugurazione di piazza Archimede, sull'area dove un tempo sorgeva una bella chiesa, quella di S. Andrea, con l'annessa chiesa dei Teatini distrutta da un incendio nel 1868, [...] fu un vero avvenimento¹⁸.

Di fronte all'Episcopio sorgeva, abbandonato, il soppresso convento del Fate-bene-fratelli [...]; esso fu poi demolito per costruirvi sulla sua area il nuovo Museo Nazionale, che ebbe la sua solenne inaugurazione l'11 aprile 1886¹⁹.

E come fu rimpianto [il vecchio teatro settecentesco] quando si aspettò invano il nuovo, in via Turba, iniziato nel 1872 – [...] progettista l'arch. Antonio Breda ed esecutore Antonino Mascaro – maestosa fabbrica sospesa per difetti costruttivi nell'interno: mole eretta nell'area del demolito

⁹ MAUCERI 1908. Si tratta della seconda edizione interamente rinnovata, pubblicata presso l'editore L[ugi?] Mauceri Salibra.

¹⁰ MAUCERI 1897. A questa possiamo aggiungere uno smilzo libretto: MAUCERI 1914.

¹¹ MAUCERI 1941.

¹² MAUCERI 1940.

¹³ MAUCERI 1941, p. 14.

¹⁴ Ivi, p. 54.

¹⁵ Ivi, p. 55.

¹⁶ Ivi, p. 56.

¹⁷ Ivi, p. 69.

¹⁸ Ivi, p. 22.

¹⁹ Ivi, p. 25.

monastero dell'Annunziata e del palazzo dei Bonanno principi della Cattolica, e che noi guardavamo con occhio malinconico!²⁰.

Pozzo degli Ingegneri, ov'era l'abbeveratorio pubblico dei cavalli – sosta delle carrozze, così all'andata come al ritorno – con la sua caratteristica secchia (una secchia legata ad una lunga pertica, specie di grue primitiva, residuo di usanze arabe) formava la mia curiosità: scomparve quel pozzo, e parimenti più tardi la piazza d'Armi, dove noi ragazzi si andava ad assistere alle esercitazioni militari; e ciò con l'estendersi dei nuovi quartieri che trovarono il primo sbocco nel rettilineo: corso Umberto I²¹.

Si tratta, come abbiamo potuto vedere, di un'opera assai posteriore alla *Guida* del 1908, che ha però il merito di illuminare la vita cittadina di pochi decenni prima. Facciamo ora un passo indietro sull'asse temporale: nel 1904 Mauceri aveva dato alle stampe un volume monografico su Siracusa con un'importante casa editrice palermitana, la Pedone Lauriel²² (la stessa che aveva pubblicato, tra altre sue opere, *I proverbi* e gli *Usi e costumi* di Pitre²³). Colpisce nella monografia l'assenza della sistematicità che avremo modo di constatare nella *Guida*: è quasi del tutto assente il «colto visitatore» in movimento a cui rivolgersi suggerendo un itinerario e sottolineando le cose più notevoli da vedere²⁴. Il destinatario è un lettore da intrattenere con una dotta presentazione storico-archeologico-artistica di Siracusa; ci si sposta da una parte all'altra della città: da Ortigia si passa alla zona archeologica (Neapolis) e al Castello Eurialo per poi ritornare in Ortigia per una visita al Museo, pur non lesinando qualche consiglio: «Recarsi a Siracusa e non vedere il suo bel fiume incantevole, pittoresco pei lussureggianti papiri che crescono doviziosamente sulle sue rive, è lo stesso che perdere il merito della gita»²⁵.

È quindi, se non proprio assente, certo molto smussata la componente procedurale che individueremo come fondamentale nell'accompagnamento del «forestiere» (di essa solo qualche accenno): «Cominciando il giro dell'isoletta», «Qui osserviamo», «Da qui all'ara di Ierone è breve il tratto», «Nel centro dell'arena si vede»²⁶. E l'apparato fotografico, arricchito da foto degli Alinari, è utilizzato in maniera casuale, indipendentemente dall'argomento trattato in quelle pagine. Gli esempi sono tanti: mi limito a ricordare, ad apertura di libro, le foto di «Castel Maniace», di Palazzo Montalto e della chiesa di San Martino (Ortigia) nelle pagine che parlano di Scalagrega (uscita nord dalla città in direzione di Catania) e di San Giovanni Cassia (oggi San Giovanni alle catacombe), nel quartiere Acradina²⁷.

L'introduzione storica²⁸ non si differenzia tipograficamente – come nella nostra *Guida* – dalla parte propriamente espositiva, dalla quale è separata solo da una spaziatura. Dobbiamo però riconoscere che la monografia è in alcuni punti più precisa e completa: così il terremoto del 1693, a seguito del quale i vescovi Marini e Testa curarono la ricostruzione della facciata della Cattedrale²⁹, ha in essa ben altro rilievo:

²⁰ Ivi, p. 58.

²¹ Ivi, p. 78.

²² MAUCERI 1904.

²³ Colgo qui l'occasione per ringraziare ancora una volta la mia amica Gemma Pisano per avermene regalato una copia, in questi tempi così duri, e non solo per gli studiosi.

²⁴ Che tuttavia eccezionalmente fa capolino: «sul colle Eurialo, con quel celebre castello, i cui avanzi formano oggi l'ammirazione del colto visitatore» (MAUCERI 1904, p. 20).

²⁵ Ivi, p. 44.

²⁶ Ivi, rispettivamente pp. 30, 33 e 37 (gli ultimi due esempi).

²⁷ Ivi, pp. 39-43.

²⁸ Ivi, pp. 11-27.

²⁹ MAUCERI 1908, p. 36.

Il terribile terremoto del 1693, che in Sicilia distrusse intere città, alleato all'ignoranza che ancora, or son non molti anni, ebbe agio di sfogarsi, ha tutto devastato, senza di che noi avremmo presentemente una bella cittadina medioevale, assai caratteristica e quasi intatta. Il Duomo probabilmente fu rifatto intorno a quel tempo, come si può desumere da un avanzo di un'absidiola nella sagrestia, presso la scala dell'organo anch'essa di carattere quattrocentistico. Esso dovea esser decorato con un prospetto ben semplice, forse sul tipo di S. Giovanni, e fu dopo il disastroso terremoto che s'innalzò la nuova facciata con pietra tolta da una cava nella stessa piazza³⁰.

Ed è curioso il fatto che la denominazione *Tempio d'Apollo* (che indica le rovine di un tempio subito all'ingresso di Ortigia) sia accolta in questa monografia³¹ e non nella nostra *Guida*, pur edita in anni successivi (che riporta ancora Perronea l'attribuzione ad Artemide come dedicataria):

[...] quello che prima colpisce è il tempio sin'ora chiamato di Artemide, ma oggi attribuito con validità di argomenti ad Apollo dai valorosi tedeschi Koldewey e Puchstein [...]. Un'iscrizione arcaica [...] incisa nella faccia dei gradini superiori verso oriente, suona così: *Cleomene fece ad Apollo*³².

Una grande nostalgia affiora in molti luoghi testuali, nel ricordo di una grecità che Siracusa ha vissuto da protagonista:

Nelle ore serene del tramonto, quando una calma solenne incombe sulle acque chete dello splendido porto, somigliante ad un incantevole lago, mille ricordi assalgono la mente e pagine intere, palpitanti si rievocano, mentre l'occhio corre intorno alla spiaggia, quasi volendo scrutare l'anima delle cose. E così pensando, fantasticando, ricostruendo scene ed episodi, par di vedere le dugento navi impegnate nella viva lotta fra il clangore delle armi e l'assordante voci dei combattenti: le une sconquassate, vicine a colare a fondo, le altre ancora piene di vigoria e con la speranza della salvezza; spaventevole duello che si svolge fra l'aspettativa ansiosa degli astanti e il grido di vittoria delle mogli e dei figli de' Siracusani [...] cui rispondono le maledizioni e i gemiti dei vinti. Intanto, in fondo, sulle rive del Plemmyrium, l'esercito ateniese atterrito, sgominato, pronto alla fuga.

Null'altro rimane dell'Ortigia, nulla della reggia di Dionigi, nulla delle mura. Quando il vento spira forte ed il bel mare glauco dell'Ionio ferocemente agitato lancia i suoi alti e spumosi cavalloni, allineati come squadre di cavalleggeri, sugli scogli e sulla spiaggia siracusana, pare che una voce lamentevole giunga al nostro orecchio, la voce di una splendida e antica civiltà scomparsa³³.

La pagina letteraria, che veicola il rimpianto per il grande passato della città, sembra qui prendere il sopravvento sulla parte informativo-regolativa; esulerebbe dall'asciuttezza di una guida.

³⁰ MAUCERI 1904, p. 58.

³¹ Anche se un disegno posto all'inizio del volume riporta la didascalia «Tempio di Diana».

³² MAUCERI 1904, pp. 30-31.

³³ Ivi, pp. 18, 32.

2. *La Guida di Siracusa del 1908*³⁴

È la ripresentazione di un primo testo uscito undici anni prima presso l'editore siracusano Salvatore Santoro Gubernale (*Guida archeologica ed artistica di Siracusa*, 1897). Alcune informazioni sono inevitabilmente diverse perché i dieci anni intercorsi tra le due guide sono stati testimoni di alcuni cambiamenti nella vita della città. *L'Annunciazione* di Antonello, ritrovata a Palazzolo Acreide proprio da Mauceri nel 1897, in contemporanea con la prima *Guida*, viene nominata solo nel 1908 come una delle opere – forse la più illustre – accolte nelle collezioni di Palazzo Bellomo, che nel frattempo si avviava a diventare un museo. E così pure il bellissimo Hôtel des Étrangers, sorto nel 1906 ahimè nel sito della storica casa Migliaccio³⁵. Qualche differenza si nota nella numerazione delle sale del Regio Museo Nazionale di piazza Duomo, che ha subito una ristrutturazione sotto la direzione di Paolo Orsi, succeduto a Francesco Saverio Cavallari. In una delle ultime escursioni proposte, a Pantalica, ecco i suggerimenti della prima *Guida*:

Volendo andare a Pantalica bisogna che il visitatore prenda la via di Sortino, donde per una mulattiera raggiungerà, dopo 7 chil., la più vasta ed imponente necropoli dell'isola [...]³⁶.

E della seconda:

Volendo andare a Pantalica, bisogna che il visitatore prenda la via di Floridia (occorre una giornata intera con carrozza a due cavalli ed una guida pratica dei luoghi) e che dal sito, denominato Fusco prosegua a piedi per raggiungere la più vasta ed imponente necropoli dell'isola [...]³⁷.

Da cui non può che apparire evidente che il percorso a dorso di mulo cominciava a essere sostituito sempre più da quello in carrozza, conseguenza del miglioramento dei collegamenti stradali.

Ma alcune differenze risentono di un'impostazione diversa: il primo testo si rivolge a uno studioso, il secondo a un «colto visitatore», che può non avere voglia di seguire chi scrive nelle sue dotte disquisizioni. La *Guida* del 1897 è arricchita da una bibliografia (annunciata nel frontespizio come «un saggio di bibliografia storica») che non verrà riproposta nel nuovo volume; Mauceri segnala a chi legge le sue fonti, autori di riferimento³⁸ come Bonanni, Capodieci, Cavallari, Mirabella. Sostanzialmente uguale è la struttura dei testi, ma con uno snellimento in quello del 1908, nel quale alcuni particolari non vengono accolti. Qualche esempio. Nella presentazione del tempio di Artemide³⁹, manca l'argomentazione secondo la quale il tempio era dedicato alla dea anziché al fratello Apollo, sulla base di un'iscrizione⁴⁰ riportata ancora nel 1897 e che sarebbe stata confutata in anni successivi⁴¹. Assente l'aneddoto tratto da Amari, citato testualmente, dei Musulmani che irrompono nella Cattedrale, ai tempi della conquista araba, e della generosità di Samoën nel salvare i prigionieri⁴². Sono espunti i paragrafi *Gli acquedotti*, d'interesse storico e geologico, *Lavori d'arte*⁴³, sintesi di alcune opere

³⁴ MAUCERI 1908.

³⁵ Ivi, pp. 89, 109.

³⁶ MAUCERI 1897, p. 88.

³⁷ MAUCERI 1908, p. 108.

³⁸ L'ordine dei nomi che seguono nel testo è quello alfabetico adottato nella bibliografia.

³⁹ MAUCERI 1908, pp. 70-71.

⁴⁰ MAUCERI 1897, p. 59.

⁴¹ MAUCERI 1904. Qui cfr. *supra*, p. 121.

⁴² MAUCERI 1897, pp. 30-31.

⁴³ Ivi, rispettivamente pp. 24-26 e 61-63.

pittoriche e scultoree pregevoli di Ortigia, e un inserto storico riguardante gli acquedotti, ritenuto forse di scarso interesse. Laddove, all'opposto, doverosa appare la piccola aggiunta, relativa al palazzo municipale: «(architetto il capo maestro Giovanni Vermexio)»⁴⁴.

Dal punto di vista tipografico manca alla *Guida* del 1897 l'espedito del corpo minore (al quale nella nuova sono affidati, ad esempio, gli spostamenti da un luogo all'altro) e degli asterischi, che segnalano come vedremo più avanti il grado di apprezzamento di chi scrive e di attenzione raccomandata a chi visita la città. In definitiva, pur nella coincidenza della struttura e della maggior parte delle indicazioni, il testo del 1908 appare più conforme alla tipologia testuale delle guide. Alcuni ripensamenti sono invece di carattere linguistico. Si veda la sostituzione dell'arcaico e letterario *prisco* con *insigne*: «quei prischi e venerandi monumenti» diventa «insigni e venerandi monumenti»⁴⁵, ma anche, di segno opposto, la preferenza accordata costantemente al toscano-letterario *Dionigi* rispetto a *Dionisio*⁴⁶; viene inoltre preferita l'apocope della terza persona plurale dei verbi: *perdevano* > *perdevan*, *furono* > *furon*, *erano* > *eran*⁴⁷. Infine, da segnalare, la sostituzione ipercorrettistica *cordari* > *cordai*⁴⁸ nel nome, tradizionale, della *Grotta dei cordari*.

La *Guida di Siracusa* del 1908 restituisce una città in parte diversa da quella che io ho conosciuto. Se più volte è nominata piazza Archimede, sorta da alcuni decenni, lo stesso non si può dire per l'altrettanto centrale Corso Matteotti, già via del Littorio, che in anni successivi – in epoca fascista – porterà alla distruzione di alcune architetture di Ortigia; il capolavoro di Caravaggio *Il seppellimento di S. Lucia* era nell'antica sede della chiesa di Santa Lucia al Sepolcro – all'epoca «Santa Lucia di campagna»⁴⁹ – anziché in quella ortigiana di Santa Lucia alla Badia in piazza Duomo. Il Museo Archeologico, oggi intitolato a Paolo Orsi, era nella sede storica che io ricordo nella mia infanzia: un bel palazzo di piazza Duomo, dal quale è stato spostato qualche decennio fa nella villa Landolina, all'angolo fra viale Teocrito e via von Platen. Il nucleo urbano vero e proprio comprendeva Ortigia e la cosiddetta Borgata dove è la chiesa «extraurbana» di Santa Lucia. Come nota Valeria Scavone citando un passo che vale la pena di rileggere⁵⁰, Mauceri, pur col grande amore per la storia e le architetture del passato, non si pone come avversario della modernità di fronte alle trasformazioni urbane:

La città oggi ha cominciato a progredire sensibilmente, giacchè nuove e larghe vie si sono aperte, nuovi quartieri sono sorti nell'area un tempo occupata dalle fortificazioni dell'istmo, e un sobborgo si è sviluppato nella vicina contrada di Santa Lucia⁵¹.

Come si accennava, l'odonomastica era, almeno in parte, diversa: subito all'ingresso di Ortigia *via Diana* anziché *via dell'Apollonion*⁵². Assenti, per forza di cose, i nomi che celebreranno, alcuni anni dopo, i luoghi e le vittorie della prima guerra mondiale: la futura via Vittorio Veneto era *via Gelone* (oltre che – antico nome dialettale – *Mastra rua*); a Gelone sarebbe poi stato dedicato il *corso* principale del quartiere Neapolis.

Più d'una volta, tra le *Indicazioni utili* e durante l'esposizione della visita a Siracusa, si fa cenno a quello che all'epoca era il principale mezzo di locomozione, la carrozza. Della quale

⁴⁴ MAUCERI 1908, p. 38.

⁴⁵ MAUCERI 1897, p. 23; p. 30 della nostra *Guida*.

⁴⁶ *Dionisio* è in MAUCERI 1897, pp. 13, 14, sostituito nella *Guida* 1908 con *Dionigi*, rispettivamente alle pp. 20 e 30. Qui cfr. *infra*, nota 129.

⁴⁷ MAUCERI 1897, rispettivamente pp. 27, 84; 28, 56; 56, 65.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 68, 83; MAUCERI 1908, pp. 69, 85.

⁴⁹ MAUCERI 1908, p. 95. Si veda anche *GUIDA ILLUSTRATA* 1874, p. 66. MAUCERI 1941, p. 20: «S. Lucia fuori le mura».

⁵⁰ SCAVONE 2009, p. 409.

⁵¹ MAUCERI 1908, p. 10.

⁵² A causa dell'erronea denominazione del tempio, di cui oggi è considerato dedicatario Apollo. Qui cfr. *supra*, p. 121.

vengono specificati prezzi e orari, secondo le variabili «a un cavallo» o «a due cavalli», «di giorno» o «di notte»⁵³. Altro mezzo per spostarsi da un punto all'altro della città ricordato nel testo è la barca, che serviva sia per spostamenti di routine, che ricordo avvenivano ancora nella mia infanzia, per andare da Porto piccolo allo sbarcadere di Santa Lucia, collegando Ortigia alla Borgata, sia per escursioni come quella sui fiumi Anapo e Ciane.

La Siracusa di cui scrive Mauceri era una delle mete del Grand Tour ottocentesco⁵⁴. Non è un caso che qui sia morto von Platen, colto da colera durante la sua permanenza a Siracusa nel 1835; sepolto degnamente nella Villa Landolina (che, come già ricordato, più tardi sarebbe divenuta sede di uno dei musei archeologici più importanti d'Europa), dove noi ragazzi che avevamo scelto il tedesco come seconda lingua, andavamo annualmente ad onorarlo.

Già nel 1874 – pochi anni dopo che Siracusa era ridiventata capoluogo di provincia (1865), trasferito a Noto dal governo borbonico (1837) – era uscita una piccola *Guida illustrata di Siracusa*, anonima, con un repertorio iconico realizzato attraverso deliziosi disegni in bianco e nero⁵⁵. Si suppone che essa abbia costituito un antecedente tenuto in considerazione da Mauceri.

Questa guida è caratterizzata da un certo disordine espositivo: mi limito a citare le indicazioni pratiche poste, anziché all'inizio o alla fine del volume, a metà della trattazione e la sconnessa, almeno in parte, numerazione delle pagine. Assai carenti risultano le informazioni sulla Siracusa medioevale, a cominciare dal Castello Maniace del quale non si fa parola, mentre la «Casa Lanza» di via Amalfitania e la «Casa Montalto» di via Coronati sono semplicemente «Avanzi di case antiche». Manca inoltre un qualsiasi approccio di tipo urbanistico, al quale si preferisce l'elencazione dei singoli monumenti.

Detto questo, va riconosciuto al volumetto, e a chi lo ha scritto, il merito di un costante riferimento alla storiografia antica (Tucidide, Diodoro, Cicerone, Livio) e alla recente storiografia locale (Fazello, Mirabella, citato in particolar modo, Claudio Arezzi [Arezzo]), spesso passata al vaglio di un raffronto critico. È inoltre apprezzabile il fatto che l'autore non ha circoscritto la presentazione di Siracusa alle vestigia greche e romane, come ancora alcune guide della prima metà dell'Ottocento⁵⁶. Colpisce la valorizzazione della facciata (barocca) della Cattedrale: «D'un gaio e semplice, ma perfetto disegno è la facciata, molto lodata in architettura moderna. Ricca di colonne e di statue di pietra e di marmo»⁵⁷ e l'accenno al Teatro Comunale, che già nel 1872 si era incominciato a costruire: «Teatro del Palazzo Comunale. Un nuovo già se ne costruisce nel luogo dove sorgea il Monastero dell'Annunziata in via Roma [...]. In essa vedesi sfolgorare il genio d'una bizzarra architettura, e di un non comune disegno»⁵⁸. Infine, seppure col disordine espositivo di cui si è parlato, le indicazioni riguardanti scuole, uffici, alberghi e trattorie danno un'immagine della città come centro animato, proiettato anche verso l'ospitalità, e non solo contenitore delle antichità di un passato grandioso ma lontano.

La Siracusa di Mauceri presentata nella *Guida* del 1908 è una città ricca di architetture e ricordi del mondo greco, attinti dalla sua cultura classica; colpisce il richiamo frequente a

⁵³ MAUCERI 1908, p. 4.

⁵⁴ «Nel 1786, il viaggio di Goethe in Italia rappresenta un momento importante contro la standardizzazione dell'itinerario classico, che fino ad allora aveva fissato il limite meridionale della penisola a Roma. Il resoconto dello scrittore tedesco, pubblicato tra il 1816 e il 1829, diventerà una nuova guida per il viaggiatore romantico dell'Ottocento, richiamando sempre più stranieri nel Mezzogiorno e soprattutto a Napoli» (DELLI QUADRI 2014, p. 746).

⁵⁵ GUIDA ILLUSTRATA 1874.

⁵⁶ Ad esempio, la *Guida per le antichità di Siracusa* scritta dall'abate Luigi Bongiovanni del 1818 o la *Guida alle antichità di Siracusa* di Vincenzo Politi del 1835.

⁵⁷ GUIDA ILLUSTRATA 1874, p. 27.

⁵⁸ Ivi, p. 36.

Tucidide, Diodoro Siculo, Cicerone, Plutarco, citati puntualmente senza risparmio di spazio⁵⁹. Questo retroterra è però arricchito da apporti più moderni come quelli dei siciliani Mirabella, Capodieci, Amari, Cavallari, Holm, cui si aggiungono continui riferimenti, che avremo modo di vedere in alcuni esempi, alle ricerche *in fieri* di Paolo Orsi. Se enorme è l'attenzione riservata al mondo antico, lo sguardo dello studioso scivola invece con una certa indifferenza sulle bellezze del barocco, ai suoi occhi collegato alla distruzione della «bella cittadina medioevale» che altrimenti sarebbe stata Ortigia, complici il terremoto del 1693 e l'ignoranza degli uomini. Così via Maestranza, ricca di bellissimi palazzi settecenteschi, è semplicemente «il corso più elegante della città»⁶⁰ e la magnifica facciata della cattedrale, col suo «prospetto tutto di pietra bianca, decorato di statue in calcare rappresentanti la Vergine, S. Marziano e S.^a Lucia, è di un barocco non spregevole»⁶¹. Talvolta il giudizio sui monumenti è palesemente negativo: «Chiese modeste, ma interessanti, [...] mostrano tracce pregevoli di stile ogivale offuscate qua e là dalle barocche sovrapposizioni di tempi posteriori»⁶². E non una parola sullo splendido Teatro Comunale inaugurato pochi decenni prima dell'uscita della nostra *Guida*, nel 1897, probabilmente 'colpevole' ai suoi occhi della distruzione di antiche case preesistenti⁶³.

2.1. Eterogeneità di linguaggi e tipi testuali

È stato più volte evidenziato come il linguaggio delle guide turistiche sia composito, in quanto afferisce alla storia, alla geografia, alla sociologia. Opportunamente dunque annota Antonella Elia:

Quello che fu definito, al tempo [prima metà dell'Ottocento], come un nuovo genere testuale nasceva dall'unione di diverse tipologie testuali già esistenti (testi storici e geografici, itinerari e *road books*, antiche guide turistiche, *travel books*). L'obbiettivo era offrire al turista un testo unico, più compatto e leggero⁶⁴.

Accanto alla funzione informativa, evidenziata dalla studiosa come principale, mi sembra altrettanto importante quella pragmatica che concerne il «suggerire, far fare», componente regolamentativa, legata all'intento stesso di organizzare il viaggio e di guidare i passi lungo un determinato percorso⁶⁵. Tale componente è esplicita nelle informazioni di servizio poste subito all'inizio del volume, che ci proiettano in un mondo ormai lontanissimo⁶⁶. Le sezioni della *Guida* sono *INDICAZIONI UTILI*, I. *LA CITTÀ*

⁵⁹ «La grande conoscenza della produzione storico-letteraria sulla Sicilia e la lucida selezione in essa apportata [...] ha costituito probabilmente uno dei precedenti più autorevoli per la definizione dei caratteri peculiari di un genere letterario ancora oggi assai diffuso, vale a dire quello delle guide turistiche alle antichità siciliane» (GIAMMELLARO 2009, p. 374).

⁶⁰ MAUCERI 1908, p. 67.

⁶¹ Ivi, p. 10. «Archit., secondo nuovi documenti, D. Pompeo Picarale» (ivi, p. 34): quest'architetto pochi anni dopo Mauceri avrebbe dedicato un saggio pubblicato nel 1911.

⁶² In anni successivi riscontriamo qualche parola di apprezzamento per questo stile: «Nella prima metà del settecento si ha una vera, caratteristica fioritura di barocco, di una sobrietà ed equilibrio ben lontani dal convenzionale e dall'artificioso» (MAUCERI 1921, p. 47). Così pure in *Siracusa, fiore dei miei ricordi* è ricordato il «magnifico palazzo in piazza Duomo dei Beneventano del Bosco» (MAUCERI 1941, p. 69).

⁶³ Ricordato in MAUCERI 1941. Qui cfr. *supra*, p. 124.

⁶⁴ ELIA 2018, p. 133.

⁶⁵ SANTULLI 2010, p. 27.

⁶⁶ Degli alberghi si segnala che sono dotati di illuminazione elettrica; per gli spostamenti viene data la tariffa delle vetture a uno o due cavalli! (p. 4), tra le quali esplicitamente legate a un intento promozionale appaiono la statistica comparativa dei morti di «tubercolosi pulmonare per ogni mille abitanti» (p. 6; era la malattia più temuta, all'epoca!) – in cui Siracusa, preceduta da Catania, è all'ultimo posto in un elenco che comprende alcune città

MODERNA, II. LA STORIA, III. TOPOGRAFIA DELL'ANTICA CITTÀ, IV. IN GIRO PER LA CITTÀ, V. ESCURSIONI NEI DINTORNI, distinte tra loro dal punto di vista tipografico (più piccoli i caratteri della 3^a e della 4^a sezione, intermedi quelli delle INDICAZIONI).

Corposa è l'introduzione 'storica' alla visita della città, che partendo dalle origini greche arriva fino al governo borbonico, arricchita una carrellata di uomini illustri siracusani, a partire dagli inarrivabili Archimede e Teocrito fino agli «eroi di Custozza» Vincenzo Statella e Gaetano Fuggetta. L'exkursus, più particolareggiato per quel che riguarda il mondo greco, dà conto delle molteplici vicende della città sotto romani, bizantini, normanni, arabi, aragonesi e spagnoli. Duro il giudizio sugli arabi, che, secondo Amari, ridussero la città a «un laberinto di rovine, senz'anima vivente»⁶⁷ e sulla «dominazione spagnuola, dalla quale, come tutte le altre città della Sicilia, fu dissanguata e tiranneggiata»⁶⁸. Assai negativa l'opinione sul repressivo governo borbonico, con le fucilazioni di patrioti e la privazione, per Siracusa, della «dignità di capoluogo»; nuova vita si ebbe dalla «rivoluzione» del 1860, che restituì alla città vita e decoro⁶⁹.

Il tono delle rievocazioni non è mai serio, ma lascia spazio a una componente emotiva che mostra umana partecipazione alle vicende, spesso drammatiche, narrate⁷⁰ e al tempo stesso mette a suo agio il lettore: «Però se Siracusa trionfava sui nemici esterni, sventura volle che fosse dilaniata da intestine discordie le quali, come vedremo, furon causa della sua caduta», «Disgraziatamente, questa scintilla di libertà venne presto spenta con l'uccisione di Dione», «Tristi tempi si preparavano per la povera Siracusa», «È probabile, come dicesi, che essa sia stata adoperata per carcere, e che i Siracusani abbiano qui rinchiusi dei poveri prigionieri ateniesi», «Si dice, senza alcun fondamento, che in essa sia stato rinchiuso [...] quel povero Filosseno»⁷¹.

Nell'apparato introduttivo e via via anche in inserti storici incastrati nella visita vera e propria alla città, importante è l'evidenziazione delle fonti, spesso classiche (in particolare Tuciddide, Diodoro, e Cicerone, come si è già detto):

È [il tempio di Atena] del più bello stile dorico, e secondo Diodoro, venne costruito al tempo dei Geomori, poco prima che Gelone s'impadronisse del governo della città (V sec.). Lo stesso storico, a questo proposito, narra un aneddoto: certo Agatocle, deputato per la costruzione, si servì delle pietre destinate al tempio, per fabbricare la sua casa; ma, a causa di tanta empietà, fu colpito dal fulmine e i Geomori confiscarono i suoi averi⁷².

Nell'antichità questa fonte doveva essere grande e bella, perché Cicerone, parlando di essa, dice: incredibili magnitudine⁷³.

europee alle quale sono aggiunte Algeri, Boston e New Orleans – e l'indicazione «ACQUA POTABILE di montagna di ottima qualità» (*ibidem*).

⁶⁷ MAUCERI 1908, p. 23. Come Amari – ma già Capodieci – preferisce chiamarli *saraceni*. Ha tuttavia parole di ammirazione per il comandante Ben Avert, morto eroicamente combattendo contro Ruggero d'Altavilla e per la «gagliarda resistenza della cittadella» che contrastò l'assedio per ben cinque mesi.

⁶⁸ Ivi, p. 24. Più avanti nel testo si parlerà delle distruzioni operate ai tempi di Carlo V, «quando non si ebbe ritegno di adoperare gli antichi ruderi per la fabbrica dei bastioni di cinta della moderna città» (ivi, p. 80).

⁶⁹ MAUCERI 1908, p. 25.

⁷⁰ «Mauceri, anche nelle descrizioni più attente ai dati tecnici, nonostante l'accurata scientificità che permea i suoi scritti, riporta spesso accenti personali. [...] Notazioni personali che non prevalgono mai sulla ricostruzione geografico-storica» (SCAVONE 2009, p. 410).

⁷¹ MAUCERI 1908, rispettivamente pp. 19, 20, 21, 85 e 107.

⁷² Ivi, pp. 33-34.

⁷³ Ivi, p. 62.

Le latomie (dal gr. λατομια) altro non erano che cave di pietra [...] Cicerone le chiama: *Opus ingens magnificum regum ac tyrannorum*⁷⁴.

Questi sono i νεώσοιζοι (tettoie di raddobbo) ai quali accennano Tucidide e Diodoro. Infatti il grande storico della guerra del Peloponneso (VII, 22), parlando della battaglia avvenuta nel gran porto fra Ateniesi e Siracusani dice che *le triremi siracusane si lanciarono tutte ad un tratto nel mare, trentacinque movendo dal gran porto e quarantacinque dal piccolo, ov'era il loro arsenale*⁷⁵.

Tali citazioni possono essere funzionali, nelle guide, a promuovere una certa meta di viaggio attraverso il riferimento a personaggi storici o personaggi illustri legati al territorio⁷⁶. E quando un'asserzione non può appoggiarsi all'*authority* di una fonte precisa, Mauceri ricorre a formule impersonali come *si dice (che)*, *dicesi*, *si vuole che* e nello stesso significato *vuolsi*, *non è improbabile che*, *è (molto) probabile (che)*⁷⁷; forme impersonali del resto ben accette in questa tipologia testuale⁷⁸.

Del corredo storico fanno parte pure le epigrafi, cui lo studioso dedica grande attenzione, delle quali si cita qui la più consistente:

Fra e centinaia di epigrafi ivi trovate, quasi tutte in greco e di una sobrietà mirabile, è notevole una che ricorda Santa Lucia. Essa, tradotta, dice così: «Euskia, la irreprensibile, vissuta buona e pura per anni circa 25, morì nella festa della mia S. Lucia, per la quale non vi ha elogio condegno; (fu) cristiana, fedele, perfetta, grata al suo marito di molta gratitudine (molto meritevole al suo marito) (lezione Orsi)»⁷⁹.

Le parti storiche e quelle descrittive riguardanti la topografia della città si differenziano anche per l'uso dei tempi verbali: passato remoto nel primo caso, presente nel secondo. Insistita nelle descrizioni la deissi spaziale⁸⁰:

Questo nuovo e grande quartiere [...] occupava tutto il territorio che si stende fra il sobborgo di santa Lucia e Santa Panagia, confinando ad est e a nord col mare Ionio, ad ovest coi sobborghi di Tica e di Temenite, e a sud col porto piccolo⁸¹.

Sull'architrave, entro edicolette, si osservano, nel centro, la Pietà, a destra il Battista, ed a sinistra la Maddalena. [...] Accanto è la cappella di S.a Lucia con la bella statua della Titolare [...]⁸².

Dirimpetto si osserva l'antica porta quattrocentesca della CHIESA DI SAN TOMMASO oggi murata⁸³.

⁷⁴ Ivi, p. 83.

⁷⁵ Ivi, p. 97. La citazione, evidenziata dal corsivo dall'autore, è tratta da LO FASO PIETRASANTA 1834-1842, IV, p. 58.

⁷⁶ ELIA 2018, p. 132.

⁷⁷ MAUCERI 1908, rispettivamente pp. 34, 107 (*si dice*); 21, 66, 85 (*dicesi*); 30 (*si vuole che*); 102 (*vuolsi*); 83, 88 (*non è improbabile che*); 80, 85 (*è probabile che*).

⁷⁸ Tra gli altri, ELIA 2018, p. 144.

⁷⁹ MAUCERI 1908, pp. 93-94. Come si diceva, il nome del grande archeologo con cui Mauceri lavorò a Siracusa, ricorre più volte in questo scritto. Vedi ancora, ad esempio «È innegabile altresì la presenza di popolazioni sicule com'è risultato dalle scoperte compiute da Paolo Orsi» (ivi, p. 17), «Dell'antica dimora funebre dei secoli IV-VII, oggi, come bene osserva il prof. Orsi “non abbiamo che lo scheletro denudato delle gallerie già ricche di marmi e pitture, dei cubicoli scintillanti di mosaici, [...] tutto scomparve in seguito ad insistenti secolari devastazioni» (ivi, p. 94). Sul loro rapporto, non sempre facile (oltre che su quello con l'altro mentore, Corrado Ricci), si veda LEVI 2009.

⁸⁰ Per la deissi spaziale come per quella temporale, ELIA 2018, pp. 145-146.

⁸¹ MAUCERI 1908, p. 29.

⁸² Ivi, p. 37.

⁸³ Ivi, p. 69.

Appresso si vedono due grandi scale che conducevano alle altre due cavee⁸⁴.

E la deissi temporale. Nell'andirivieni tra passato e presente su cui è costruito il discorso, è molto frequente *oggi* (appena visto in un esempio che precede): «[...] e costruì le celebri mura che da lui vennero denominate di Dionigi e che cingevano la terrazza siracusana, oggi conosciuta in gran parte col nome di Taracati»; «PALAZZO DANIELE, oggi del cav. Abela.»; «Sepolcri del II periodo si notano anche nell'antico Plemmyrion (oggi Maddalena od Isola)»⁸⁵.

Molto presente è *una volta*, che nella sua vaghezza può essere riferito anche a un passato relativamente recente: «LATOMIA DEI CAPPUCCINI, [...] così chiamata perché posseduta *una volta* dai monaci di quell'ordine, i quali la coltivarono, trasformandola in incantevole giardino»; «LATOMIA DEL CASALE, così detta perché *una volta* apparteneva ai marchesi dello stesso nome, ma conosciuta volgarmente con l'altro di *Intagliatella*»⁸⁶. O sideralmente lontano: «[...] Marcello si dice abbia pianto, contemplando la moribonda città, una volta così potente e invincibile»⁸⁷.

Non mancano inserzioni di *microtesti letterari*, fortemente diversificati dalle parti informative che abbiamo appena visto, e caratterizzati da un'evidente componente soggettiva, nella quale si coglie l'amore di chi scrive per la sua città e l'amarezza per quanto in essa è stato distrutto:

In mezzo a tanti ricordi dei secoli trascorsi, sui quali l'ala del tempo ha lasciato il suo stampo, percorrendo vie strette e tortuose, fra il grido dei venditori, il chiasso dei monelli e i battibecchi delle donnicciuole, che ricordano le Siracusane ritratte da Teocrito, si affaccia ad un tratto allo sguardo del viaggiatore l'orizzonte più bello di cielo e di mare che possa mai trovarsi nei paesi del Mezzogiorno [...]. Dall'uno [il piazzale di San Giacomo] il mare ampio, le acque nitide, trasparenti, o le onde inferocite, spumanti; dall'altra [la terrazza Aretusa], il porto sereno, ampio, tranquillo, in semicerchio, quasi descritto da un immenso compasso, su cui si specchiano i colli Iblei seminati di case, di villaggi e di oliveti, e nel cui seno si svolgono i più bei tramonti, che allietano il dolce clima del paese. E l'una e l'altra scena fiancheggiata, in opposto sito, dall'Etna maestoso, lontano, ma colto per intero dallo sguardo come un cono dalle forme regolari, ora biancheggiante di neve, ed ora nereggiante nell'azzurro del cielo⁸⁸.

La falce inesorabile del tempo e la tristizia degli uomini han parte interamente distrutto, e parte mutilato insigni e venerandi monumenti. [...] Quanti profondi pensieri e qual muto linguaggio nascosti in quei cocci che rimangono a testimoni di un gran centro di vita!⁸⁹

Ci volle la barbarie delle straniere dominazioni e la vandalica cupidigia dei ricchi per distruggere un edificio di così grande importanza; ma il sorriso di natura vi rimane sempre come al tempo di Timoleonte, e gli abitanti han dato il nome di Paradiso a questo luogo amenissimo, dove oleggiano l'arancio e la rosa, e l'occhio sui distende pel verde della campagna e per l'azzurro del cielo e del mare⁹⁰.

Questi inserti letterari, che non troverebbero posto in una guida moderna, si pongono decisamente al di fuori rispetto alle caratteristiche evidenziate in alcuni studi recenti a proposito del testo specialistico, che «privilegia l'aspetto denotativo, ha uno scopo informativo ed è privo di elementi connotativi, il tecnico descrive con distacco e precisione referenziale

⁸⁴ Ivi, p. 89.

⁸⁵ Ivi, rispettivamente pp. 19 (similare un esempio a p. 101), 69 e 108.

⁸⁶ Ivi, rispettivamente pp. 97 e 100. La Latomia dei Cappuccini è proprietà demaniale dal 1866.

⁸⁷ Ivi, p. 107.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 30.

⁹⁰ Ivi, p. 82.

l'oggetto di studio»⁹¹ e sembrano puntare piuttosto a un coinvolgimento emotivo del lettore-visitatore⁹².

Destinatario della guida è il turista dotto e raffinato, designato coi termini (*colto*) *visitatore*, *viaggiatore*⁹³, *forestiere*. Le sue apparizioni nel testo sono quasi sempre inglobate nei consigli che l'autore gli dà:

Il complesso, le catacombe siracusane hanno una grande importanza, storica, artistica e anche religiosa, e meritano tutta l'attenzione del colto visitatore⁹⁴.

Il visitatore non tralascerà certamente di recarsi al fiume Anapo: una gita incantevole che una volta goduta, non si potrà mai più dimenticare⁹⁵.

Casa dei viaggiatori presso il castello, aperta dal proprietario per comodo del forestiere⁹⁶.

Il visitatore che volesse formarsi un'idea delle tombe sicule [...] bisogna che vada nella penisola di Thapsos [...]»⁹⁷.

Volendo andare a Pantalica, bisogna che il visitatore prenda la via di Floridia (occorre una giornata intera con carrozza a due cavalli e una guida pratica dei luoghi) e che dal sito, denominato Fusco, prosegua a piedi per raggiungere la più vasta e imponente necropoli dell'isola⁹⁸.

Sepolcri del II periodo si notano anche nell'antico Plemmyrion (oggi Maddalena od Isola), dove il forestiere potrà recarsi comodamente, noleggiando una barchetta alla marina di Siracusa, per attraversare il gran porto⁹⁹.

Dalla distribuzione di una di coteste necropoli, *il visitatore potrà* finalmente rilevare che poco lontano ed all'ingiro di Ortigia, come è stato dimostrato di recente dalla scoperta di una bella tomba preellenica nel sito della casa Migliaccio (oggi Hôtel des Étrangers) erano stabilite popolazioni sicule, antichissime [...]»¹⁰⁰.

Tipici del 'linguaggio prescrittivo', con valore iussivo, il costruito impersonale «bisogna che» (un valore assai vicino ha «meritano tutta l'attenzione del colto visitatore», che vale, a tutti gli effetti, 'bisogna che le osservi attentamente') e i futuri «non tralascerà certamente di recarsi», «dove potrà recarsi comodamente», «potrà finalmente rilevare»¹⁰¹; «richiami diretti al destinatario» funzionali a un suggerimento¹⁰², magari integrato da qualche informazione

⁹¹ NIGRO 2006, p. 53.

⁹² «[...] il discorso delle guide fa spesso ricorso a espressioni di forte impatto sul lettore. [...] La funzione poetica, per dirla con Roman Jakobson, aiuta a coinvolgere il lettore emotivamente, gli suggerisce impressioni e atmosfere che troverà sul posto» (DESPERATI 2012-2013, p. 52).

⁹³ Visto in un esempio qui a p. 128.

⁹⁴ MAUCERI 1908, p. 95.

⁹⁵ Ivi, p. 98. Similmente nella monografia riscontriamo: «Recarsi a Siracusa e non vedere il suo bel fiume incantevole, pittoresco [...] è lo stesso che perdere il merito della gita» (MAUCERI 1904, p. 44, dove ritroviamo un'analoga pressione sul lettore a proposito del Castello Eurialo, che di poco precede nel testo. Qui cfr. *supra*, nota 24).

⁹⁶ MAUCERI 1908, p. 101. Apprendiamo a riguardo una notizia che riguarda il fratello Luigi, al quale quest'opera è dedicata. Proprio lui aveva disegnato la bella palazzina di carattere ellenico (Cfr. MAUCERI 1941, p. 12).

⁹⁷ MAUCERI 1908, p. 107.

⁹⁸ Ivi, p. 108.

⁹⁹ Ivi, pp. 108-109.

¹⁰⁰ Ivi, p. 109.

¹⁰¹ Sul valore iussivo dell'indicativo futuro SERIANNI 1988, pp. 444-445.

¹⁰² SANTULLI 2010, p. 27.

preziosa (occorre una giornata con carrozza a due cavalli e una guida pratica dei luoghi per andare a Pantalica). Il viaggiatore è accompagnato attraverso l'indicazione di percorsi ottimali (*IN GIRO PER LA CITTA', ESCURSIONI NEI DINTORNI*) da un enunciatore la cui «voce soggettiva incarnata nel pronome di prima persona, scompare, sostituita da una presentazione il più possibile distaccata e trasparente», nei quali «la scenografia mima il percorso guidato da una guida in carne e ossa»¹⁰³. Con questo intento, di sospingere verso ciò che viene considerato il meglio della città, sono fondamentali gli aggettivi di apprezzamento spesso al superlativo¹⁰⁴. Nel testo l'uso degli elativi è abbastanza sobrio e si addensa nella parte museale. Abusato è l'aggettivo di apprezzamento *notevole*, replicato più volte nella stessa pagina («Notevoli le piccole fiale di vetro, gli ornamenti personali di età cristiana e bizantina, e i frammenti di pitture cimiteriali. [...] Notevole, in fondo alla sala, la statua funebre di Giovanni Cardinas»¹⁰⁵). Nell'esempio che segue è eccezionalmente usato al superlativo: «Fra le tre pale di altare della nave settentrionale, rappresentanti san Zosimo, San Marziano e la Madonna, notevolissima è la prima»¹⁰⁶.

Tra gli altri superlativi, molti rimandano a un godimento estetico di fronte alla bellezza di un panorama, di un edificio, o di un manufatto: «testine elegantissime», «Magnifica statua fittile di Grammichele», «luogo amenissimo», «LATOMIA DEI CAPPUCCINI, [...] così chiamata perché posseduta una volta dai monaci di quell'ordine, i quali la coltivarono, trasformandola in un'incantevole giardino», «Il tempio doveva essere splendidissimo e ricchissimo»¹⁰⁷. *Meraviglioso/meravigliosamente* serve a sottolineare, oltre che un fatto estetico, lo stato di conservazione di un reperto o la qualità di un fenomeno: «[...] le mura si vedono quasi ancora intatte e meravigliosamente conservate», «Una preziosa pelike»¹⁰⁸, «meravigliosamente conservata», «l'eco meravigliosa»¹⁰⁹. Oggetto di sottolineatura è anche, nella visita al Museo, la singolarità di un reperto: «Assai rare sono le monetine minuscole d'argento», «Medaglioni molto rari in bronzo», «rarissime figure comiche»¹¹⁰.

Altro elemento importante inerente alla componente regolativa del linguaggio delle guide è il discorso procedurale¹¹¹, un guidare e precedere i passi del visitatore attraverso verbi di movimento abbinati a verbi di percezione visiva, con forme impersonali e col gerundio:

Incominciamo il nostro giro da piazza del Duomo perché essa è nel cuore della città e anche perché nella contigua piazza Minerva si trovano gli avanzi di uno dei più bei templi antichi¹¹².

Dalla piazza del Castello [...] si risalisce a destra per via Amalfitana [...] e *si va* in piazza Archimede, dove sorge il PALAZZO LANZA del sec. XV. [...] *Scendendo* per via Maestranza, il corso più elegante della città [...] si va ad imboccare la via Giudeca¹¹³.

¹⁰³ ANTELMÌ 2010, p. 37. Eccezionalmente, tuttavia, compare nel nostro testo la messa in scena della propria persona da parte di chi scrive: «Il Serradifalco ritiene che questi avanzi, di evidente stile ionico, debbano ascrivarsi al tempio di Giove, innalzato da Ierone II; *io, invece, seguo l'avviso* di chi crede che facessero parte dei portici, che attorniarono l'antico agorà, nell'epoca ellenistica e romana (III e II sec. A. C.), ricordati da Cicerone (Verr. IV, 52, 53, 11)» (MAUCERI 1908, p. 77).

¹⁰⁴ NIGRO 2006, p. 59; ELIA 2018, p. 146.

¹⁰⁵ MAUCERI 1908, p. 41.

¹⁰⁶ Ivi, p. 37.

¹⁰⁷ Ivi, rispettivamente pp. 58, 60, 82, 97, 100 e 101.

¹⁰⁸ Per il significato, qui cfr. *infra*, nota 142.

¹⁰⁹ MAUCERI 1908, rispettivamente pp. 11, 54 e 84.

¹¹⁰ Ivi, rispettivamente pp. 56, 57 e 58.

¹¹¹ SANTULLI 2010, p. 28; SANTULLI 2018, pp. 177-179.

¹¹² MAUCERI 1908, p. 33. Esempio questo di plurale didattico – SERIANNI 1988, p. 210 –, riscontrabile anche altrove, ad esempio «Dopo aver esaminato l'antico tempio, *osserviamo un po'* la chiesa cristiana» (MAUCERI 1908, p. 34).

¹¹³ Ivi, pp. 66-67.

Percorrendo la stradetta che fiancheggia la chiesa di San Nicolò, si giunge alla Latomia di Santa Venera¹¹⁴.

Scendendo per il bel corso Vittorio Emanuele, poco prima di arrivare nella villetta, si nota la così detta FONTANELLA DEGLI SCHIAVI¹¹⁵.

Percorrendo il ciglio settentrionale dell'Epipoli fino a Scala Greca si possono ammirare [...] bellissimi avanzi delle mura dionigiane¹¹⁶.

Queste parti che hanno anche la funzione di raccordo, in cui chi scrive traccia dei microitinerari all'interno della città non di rado fornendo delle informazioni supplementari, sono scritte in corpo minore rispetto al testo; i nomi dei monumenti, in maiuscolo – alcuni contrassegnati da asterisco – costituiscono talvolta il titolo di altrettanti paragrafi (lo vediamo qui in PALAZZO LANZA e FONTANELLA DEGLI SCHIAVI). Annota in merito Francesca Santulli:

Un [...] effetto di enfaticizzazione e valutazione è ottenuto attraverso lo sfruttamento sistematico del codice tipografico, che consente di realizzare una vera e propria gerarchia di valori e quindi di trasmettere implicitamente importanti consigli [...]. Al di là dell'abitudine, frequentissima, di distinguere le parti informative di sfondo (storia, tradizioni, ecc.) con l'uso di caratteri più piccoli, ciò che è più interessante e significativo è l'alternanza di corpi e stili all'interno del percorso di visita. [...] Il giudizio sul singolo luogo, monumento, dipinto, si concreta infine, in modo più tipico e sintetico, nell'asterisco, simbolo grafico considerato di grande utilità pratica e sistematicamente adottato a partire dal Baedeker¹¹⁷.

Ricostruendo una graduatoria delle cose notevoli alla luce degli asterischi possiamo osservare che «*» contrassegna il R. MUSEO ARCHEOLOGICO, al quale è dedicato circa un quinto del volume (18 pagine su 109), il TEATRO GRECO, la LATOMIA DEL PARADISO, le CATACOMBE di S. Giovanni, l'ANAPO E FONTE CIANE, l'EPIPOLI-CASTELLO EURIALO-ANTICHE MURA¹¹⁸; «*» invece PALAZZO BELLOMO, CASTEL MANIACE, PALAZZO MONTALTO, il TEMPIO DI ARTEMIDE, l'ARA [DI IERONE], l'ANFITEATRO, la CRIPTA DI SAN MARZIANO E CHIESA DI SAN GIOVANNI, la LATOMIA DEI CAPPUCCHINI¹¹⁹, mentre, inespiegabilmente, nessun asterisco viene dato al TEMPIO DI ATENA¹²⁰.

2.1.1. *Tra lessico e grammatica*

Grande attenzione è riservata, oltre che ai nomi ufficiali dei luoghi, ai nomi in uso localmente. In tal modo si sottolinea «l'attendibilità e l'autorità della fonte»¹²¹, dando al tempo stesso ascolto al proprio «parlar materno»:

¹¹⁴ Ivi, p. 67.

¹¹⁵ Ivi, p. 72.

¹¹⁶ Ivi, p. 106.

¹¹⁷ SANTULLI 2010, p. 29.

¹¹⁸ MAUCERI 1908, pp. 39, 79, 82, 92, 98, 101.

¹¹⁹ Ivi, pp. 63, 64, 67, 70, 87, 88, 91, 97.

¹²⁰ Ivi, p. 33 (a differenza della attuale guida verde del Touring che gliene assegna uno, *SIRACUSA E PROVINCIA* 1999, p. 46).

¹²¹ DESPERATI 2012-2013, p. 51.

A 27 metri di distanza, nel mare, zampilla una fonte d'acqua dolce, chiamata 'occhio della Zilica'¹²².

[...] SAN GIOVANNI BATTISTA, volgarmente chiamata «San Giovannello» [...] ¹²³.

Appena usciti dalla città, presso il sobborgo Sant'Antonio, e precisamente nella vasta area destinata a piazza d'armi, luogo volgarmente detto 'pozzo ingegnere' [...] ¹²⁴.

Ciò che forma l'attrattiva principale è la celebre fonte Ciane (cioè fonte azzurra), costituita da una gran polla circolare e profonda, volgarmente detta la 'Pisma' [...]. Vicino vi è un'altra sorgente più piccola, chiamata 'Pismotta'¹²⁵.

LATOMIA DEL CASALE, così detta perché una volta apparteneva ai marchesi dello stesso nome, ma conosciuta volgarmente con l'altro di 'Intagliatella'¹²⁶.

L'Epipoli (città alta) giace sulla punta culminante dell'altipiano, nel sito che più propriamente è detto Buffaloro, e faceva capo al celebre castello (chiodo dalla larga base) il quale dominava tutta la città qual perno di difesa [...] ¹²⁷.

Il visitatore che volesse farsi un'idea delle tombe sicule [...] bisogna che vada nella penisola di Thapsos, volgarmente detta Magnisi [...] ¹²⁸.

È da notare che alcune denominazioni sembrerebbero riprese, più che dal parlare del popolo, dagli storiografi di riferimento: così quello del porto Grande (*Porto maggiore* nella guida anonima del 1874) – che viene indicato costantemente come *il gran porto*, parola che ritroviamo in due storici di riferimento, Mirabella e Amari¹²⁹. Porto Piccolo – del quale a tutt'oggi si mantiene l'antico nome *porto Lachio* – è chiamato [*porto*] *Laccio*¹³⁰. Prima di affrontare il denso tema della letterarietà della lingua di Enrico Mauceri, è opportuno accennare ad alcuni tecnicismi che arricchiscono e complicano il suo discorso; parole che appartengono a

¹²² MAUCERI 1908, p. 61. Non ho mai sentito questo nome a Siracusa, ne trovo notizia in CAPODIECI 1813, ad esempio «Alfeo fiume detto Pocchio della Zilica», I, p. 144.

¹²³ MAUCERI 1908, p. 67.

¹²⁴ Ivi, p. 77. Una spiegazione parziale di questo nome è in MAUCERI 1941, già ricordata qui al paragrafo 1.1.

¹²⁵ MAUCERI 1908, pp. 99. Entrambe le denominazioni in FAZELLO 1573, p. 153. Sospetterei anche qui delle interferenze colte, legate alla tradizione storiografica; successivamente in CAPODIECI 1813, II, pp. 287, 324.

¹²⁶ MAUCERI 1908, p. 100.

¹²⁷ Ivi, p. 101.

¹²⁸ Ivi, pp. 107-108.

¹²⁹ Ad esempio nella citazione di Tucidide, «Trentacinque navi de' Siracusani partirono dal gran Porto e quarantacinque dal minore» in MIRABELLA 1613, p. 38 (ricordato in MAUCERI 1908, pp. 26, 100, 107); per Amari si veda, ad esempio: «Sappiamo da Bekri [...] che Siracusa, grande città, occupava la penisola [...] e che il gran porto apprestava stazione d'inverno alle navi» (AMARI 1854-1872, II, Libro Quarto, p. 436; ricordato anche lui in MAUCERI 1908, pp. 23, 97). A volte le differenze coi nomi attuali sono minime, ma tali da incuriosire. Così la contrada Teracati, tra i quartieri Neapolis e Acradina, viene con lieve alterazione vocalica chiamata *Tarucati*, *Giudecca* col raddoppiamento della postonica è chiamata invece *Giudeca* (che riprende però più da vicino il sic. *Iureca*). Non si tratta di stravaganze snobistiche di chi scrive: entrambi sono attestati in Capodieci (CAPODIECI 1813; MAUCERI 1908, rispettivamente pp. 111, 243, 244; 95, 159. E, ancora, Mauceri preferisce *Castel Maniace* e *Dionigi* (i due tiranni e il famoso «Orecchio»; cfr. riguardo alla toscanità e letterarietà del secondo, ROHLFS 1966, p. 403) alle forme attestate nella toponomastica locale. Da tener presenti alcuni antecedenti storiografici: Capodieci scrive «Castello Maniaci» (CAPODIECI 1813, ad esempio, I, p. 173; II, p. 188), e *Dionisio* (limitandomi ad un esempio, «prigion di Dionisio», CAPODIECI 1813, I, p. 242), Mirabella attesta solo «Castel Maniaci» (MIRABELLA 1613, pp. 24, 41) e preferisce di gran lunga *Dionigi* (ivi, pp. 34, 38, 88 ecc.) a *Dionisio* (*hapax*, ivi, p. 91). *Dionisio* è la forma adoperata in GUIDA ILLUSTRATA 1874, p. 56.

¹³⁰ MAUCERI 1908, p. 30. MIRABELLA 1613, p. 39; CAPODIECI 1813, II, p. 266. Tali denominazioni evidentemente assunte dalla lingua colta non trovano posto in un libro volutamente di tono minore come MAUCERI 1941, che preferisce quelle comuni di *Porto Grande* e *Porto Piccolo*, rispettivamente pp. 36, 68, e pp. 12, 28, 68.

settori specialistici. All'ambito scientifico rimandano parole come calcare *miliolitico*¹³¹, *morbilità*¹³². Alla sfera storico-giuridica è da ricondurre, invece, *petalismo*¹³³; e, ancora, il latinismo *predio* 'podere'¹³⁴.

Folta la presenza di tecnicismi di ambito archeologico e architettonico, dei quali portiamo solo qualche esempio, la cui origine dotta è sempre evidenziata dal *GDLI*: *arcosolio*, «Nel resto [delle catacombe] si osserva una quantità di arcosoli polisomi¹³⁵, cioè a dire gallerie a bocca arcuata aventi tutto il suolo occupato da sarcofagi (sepulture di famiglia o di corporazioni)»¹³⁶; *cavea*, «la cavea – *κοίλη* – scavata tutta nella viva roccia è scompartita in nove cunei – *κερκίδες* →»¹³⁷; *cubicolo*¹³⁸; *orchestra*, «Degne di osservazione sono pure l'orchestra e la cantoria», «Il pavimento dell'orchestra, e forse le prime due file di sedili, erano coperti di marmo»¹³⁹; *metopa*, «Nello stesso muro settentrionale esiste l'antico architrave con alcuni triglifi, ma mancano disgraziatamente le metope e la cornice»¹⁴⁰; *nave* col significato di

¹³¹ MAUCERI 1908, p. 9. *Miliolitico*, termine altamente specialistico, di evidente ambito geologico, non trova posto in nessuno dei repertori da me consultati. Offre un riscontro la *Carta geologica dell'isola di Sicilia*, che fa riferimento al calcare miliolitico, oolitico [*oolite* per il *GDLI* è «Granulo, aggregato sferico o subsferico sotto la cui forma si presentano vari minerali] e marnoso del Plemirio [sic] presso Siracusa» (*CARTA GEOLOGICA* 1885).

¹³² «Le statistiche sanitarie della *morbilità*» (MAUCERI 1908, p. 13). *Morbilità* è presente nel *GDLI* che sottolinea l'ambito medico e nel *GRADIT*, che oltre al significato obsoleto di 'stato di malattia' evidenzia quello pertinente al nostro contesto, dato come specialistico, di «frequenza percentuale di una malattia all'interno di un gruppo».

¹³³ «Ermocrate [...] in virtù della legge sul *petalismo*, venne esiliato» (MAUCERI 1908, p. 19). Ne ravviso la presenza nel *GDLI*: «Antica istituzione giuridica della città di Siracusa, analoga all'ostracismo, che prendeva il nome dal fatto che i cittadini esprimevano il voto, segretamente, scrivendo su foglie d'olivo», che lo contrassegna come voce dotta, con esempi di scrittori come Girolamo Bocalosi e Melchiorre Gioia, e nel *GRADIT*, per il quale è un termine specialistico della storia; è interessante constatare la presenza della parola in Mirabella, ovviamente in riferimento a Siracusa: «Onde insuperbitosi il popolo volse in Siracusa costituire la legge del Petalismo» (MIRABELLA 1613, p. 18).

¹³⁴ «Nel *predio* Cassia», «nel *predio* Adorno» (MAUCERI 1908, pp. 94-95). Non ammesso nel repertorio di *SABATINI COLETTI*, il suo basso uso è testimoniato nel *GRADIT*; il *GDLI* specifica che è voce dotta attinente all'ambito della Storia del Diritto e cita esempi letterari tratti da Carducci, Deledda fino al recente Volponi; assente dal *PILLIN*. La parola è in più di un caso adoperata da CAPODIECI 1813, in cui la prima occorrenza è in I, p. 111.

¹³⁵ Per *polisomo* come specialistico dell'archeologia non ho trovato una vera e propria definizione; ne trovo notizia nella Enciclopedia dell'arte antica della Treccani: «In contrada Granieri, a 20 km a N-O di N., si trova un complesso sistema di catacombe: "grotta del Murmuro", "grotta delle Monete", "grotta delle Lettighe"; quasi tutte hanno pianta rettangolare con uno o più ingressi, arcosoli monosomi o polisomi e diversi gruppi di sepolcri a baldacchino» (BONACASA 1963).

¹³⁶ MAUCERI 1908, pp. 92-93. Poco dopo nel testo «l'*arcosolio* di Pellegrina» (ivi, p. 93); «pitture e mosaici che ornavano gli *arcosoli* e i cubicoli più ragguardevoli» (ivi, p. 94), «*arcosolio* di Marcia» (ivi, p. 95). Assente da *SABATINI COLETTI* e *GRADIT*, è dato come specialistico dell'archeologia dal *GDLI*: «Sepolcro scavato nel tufo delle catacombe, di dimensioni maggiori dei loculi, o costruita [sic] in muratura e sormontata da una nicchia ad arco, e riservata ai personaggi illustri».

¹³⁷ MAUCERI 1908, pp. 79, 89. La *cavea* è, riportando qui la definizione di *SABATINI COLETTI*, «Nei teatri antichi, spazio per il pubblico strutturato in gradinate»; il *GRADIT* segnala il termine come specialistico del linguaggio architettonico, laddove il *GDLI* lo dà come attinente all'ambito storico.

¹³⁸ Qui esemplificato alle note 79 e 136. Il *GRADIT*, che ne rileva l'appartenenza all'ambito archeologico, dà come secondo significato «nelle catacombe, camera sepolcrale che fungeva anche da cappella»; «nelle catacombe, spazio sepolcrale» per *SABATINI COLETTI*, similmente il *GDLI* fornisce l'accezione di 'loculo'.

¹³⁹ MAUCERI 1908, pp. 36, 80. Dove la parola ritorna poche righe più avanti. *SABATINI COLETTI* sorvola sul significato antico, laddove il *GRADIT* lo dà come specialistico della storia del teatro: «nel teatro greco, spazio in terra battuta e di forma semicircolare, compreso tra la scena e la gradinata e destinato all'azione drammatica del coro», accezione alla quale il *GDLI* abbina quella ecclesiastica di «luogo in cui [...] si dispongono [l'insieme dei cantori e dei sonatori che eseguono brani di musica sacra]», valida per la prima occorrenza qui riportata in riferimento al Duomo.

¹⁴⁰ MAUCERI 1908, p. 33. Sia il per il *GDLI* che per il *GRADIT* *metopa* appartiene al linguaggio architettonico, mentre per *SABATINI COLETTI* piuttosto a quello dell'archeologia; il primo chiosa: «Nella trabeazione dorica settore di muro quadrangolare [...] compreso fra due triglifi [i quali coprivano le aperture per l'inserzione delle travì] al di sopra dell'epistilio». *Triglifo*, sulla cui appartenenza all'ambito dell'architettura tutti i repertori

‘navata’¹⁴¹.

Nella visita al Museo, molto particolareggiata, i reperti sono indicati con le originarie parole greche:

Notevoli, nel secondo palchetto, *aryballos* di vetro bleu con fregi ondulati sul ventre di color verde-mare e qualche filetto giallo [...]. Alla sala, armadio contenente una preziosa *pelike*, meravigliosamente conservata, con Amazonomachia e con la firma del pittore vascolare Polignoto.

Figurine, fra cui notevole una grande con capelli lunghi sparsi sugli omeri e alto *kalathos*¹⁴².

Come si vede, il linguaggio ha delle asperità che potremmo definire autoreferenziali: lo studioso non si preoccupa di chiosare (via via o magari in un glossario alla fine del volume) i termini altamente specialistici in cui vive profondamente immerso; e anzi inserisce, come nel caso di *cavea*, termini in caratteri greci, dandone per scontata la decodificazione (siamo però in un’epoca nella quale per chi aspirava alla cultura, e dunque anche per il «colto visitatore» cui si rivolge Mauceri, il liceo classico era la scuola d’elezione).

La lingua di Enrico Mauceri è di stampo ottocentesco e letterario, come è già stato evidenziato per altre sue opere:

Il diario di Mauceri, per quanto concerne la scrittura, è condotto con una prosa ancora tardo-ottocentesca (Rapisardi e Carducci sono i riferimenti letterari citati dallo stesso autore). È del resto la scrittura che si riscontra in tanta parte della saggistica italiana di storia dell’arte dell’inizio del secolo, e che ritroviamo in tutta l’ampia produzione scientifica dello stesso Mauceri; e che nella lontananza sfumata del ricordo ha il colore sbiadito di certi dagherrotipi che accompagnano le sue guide preparate per la collana Italia artistica di Corrado Ricci, edite dall’Istituto italiano di arti grafiche di Bergamo. Si veda, per esempio, il volume su *Siracusa e la Valle dell’Anapo* uscito nel 1909, che accompagna il lettore fissando malinconicamente il degrado in cui allora giacevano talora numerosi monumenti architettonici e siti archeologici¹⁴³.

Ricordando l’importanza per l’autore delle fonti storiografiche non solo antiche ma anche moderne, è da rilevare che la letterarietà di alcune scelte lessicali e grammaticali ha come suo sistema di riferimento, in generale, una rete intertestuale interna all’italiano scritto, e in maniera più specifica e come abbiamo visto via via, l’italiano dei moderni storici siciliani.

concordano, è, citando il *GRADIT*, «elemento decorativo del fregio dorico, in alternanza con la metopa, costituito da una lastra quadrangolare di pietra o terracotta che presenta tre scanalature verticali».

¹⁴¹ MAUCERI 1908, p. 37. Il *GDLI* segnala quest’accezione come tipica del linguaggio architettonico e letterario (similmente il *GRADIT* preferisce marcarlo come termine architettonico, non comune); che non stupisce di trovare in Vasari, attestata in *LE PAROLE DELL’ARTE*, e che appare sconosciuta agli scrittori del Novecento rappresentati nel *PTLLIN*.

¹⁴² MAUCERI 1908, rispettivamente pp. 54 e 58. *Ariballo* e *calato* sono per il *GDLI* entrambi voci dotte, rispettivamente di ambito archeologico, «Piccolo vaso greco arcaico per profumi e oli, ovale, con il collo stretto e a una sola ansa», e, di ambito storico, «Canestro di giunco o di canna, a forma di tronco di cono, svasato verso l’alto (usato nell’antichità, era anche attribuito di divinità come Demetra, Gea, Giove, Serapide, ecc.)». Solo il secondo è presente nel *GRADIT*, come termine non comune, specialistico dell’archeologia. *Pelike* è invece esclusa dai nostri repertori; abbiamo notizia del suo significato attraverso la Enciclopedia italiana della Treccani: «Nome di un tipo di anfora greca, la cui parte inferiore si rigonfia in modo da somigliare a un otre (gli archeologi tedeschi infatti designano questa forma col nome di anfora otriforme). Il tipo appare nella ceramica attica, sia a figure nere che a figure rosse, verso il 530 a. C.» (MINGAZZINI 1935). E lo ritrovo, anche qui senza chiosa esplicativa, in *SIRACUSA E PROVINCIA* 1999, p. 37. Più succinta in questo caso è la parte dedicata al Museo: tre pagine su settanta, pur se più fitte di quelle della nostra *Guida*, contro le diciotto su centonove di Mauceri. Traduzioni di termini greci o comunque specialistici compaiono solo in alcuni casi: «*spinakes* (quadretti votivi)», e con procedimento opposto, «statuette lignee (xoàna)», entrambi ivi, p. 38.

¹⁴³ SCIOLLA 2009, p. 62.

Colpiscono in alcuni casi opzioni fonomorfolologiche e sintattiche antiche e letterarie: la preposizione articolata *pel* («pel quale», «pel verde»¹⁴⁴) abbandonata già dal Manzoni della quarantana¹⁴⁵; il toscano-letterario *sur* in posizione prevocalica («sur una colonnina», «sur un basamento»¹⁴⁶; antico, già in declino nella seconda metà dell'Ottocento¹⁴⁷, e tuttavia oggetto di correzione rispetto alla scrittura di Mauceri nel testo del 1897 (presente nel *PTLLIN*, in 13 opere a partire da Malaparte). L'imperfetto della II coniugazione in *-ea*¹⁴⁸, *avea*, *solea*, *dovea*¹⁴⁹, che troviamo in alternanza con le forme con la labiodentale, era diffuso nell'italiano ottocentesco, e usato anche da Amari e Capodiecì¹⁵⁰.

Da notare l'uso in sovraestensione di *cotesto*¹⁵¹, spia di incertezza nella competenza linguistica:

Fino a pochi anni dopo il 1860 Siracusa era piazza forte, e come tale era cinta da grosse muraglie e da fortilizi [...]. Di coteste opere di fortificazione ora non rimangono che le batterie disarmate alla punta dell'isola, coll'annesso castel Maniace.

Dalla distribuzione di una di coteste necropoli, il visitatore potrà finalmente rilevare che poco lontano ed all'ingiro di Ortigia [...] erano stabilite popolazioni sicule, antichissime¹⁵².

Più numerose le attestazioni di quest'uso, anaforico, nella monografia, di cui cito un esempio: «Jerone morì, nella sua Etna, l'anno 467 a.C. L'ultimo di cotesta gloriosa progenie [...] fu Trasibulo»¹⁵³. L'uso sovraesteso è anche in Amari¹⁵⁴.

Per quanto riguarda la fonomorfolologia, la letterarietà delle preferenze linguistiche di Mauceri nasce in parte dall'adozione di una variante rara, desueta rispetto a parole e forme che già ai primi del Novecento si erano andate affermando; in molti casi in antitesi alle scelte definitive del capolavoro manzoniano ma in conformità con testi di riferimento come quelli degli storici siciliani Mirabella, Capodiecì, Amari. Tale è il caso di *cemeteriale*¹⁵⁵,

¹⁴⁴ Rispettivamente pp. 61 e 82. Ignorato da *SABATINI COLETTI*, letterario per il *GRADIT*, che rimanda a *per*, al cui esponente il *GDLI* riporta come disusate le preposizioni articolate, dando, tra gli altri anche un esempio poetico carducciano.

¹⁴⁵ VITALE 1986, p. 38. Ha tuttavia ancora una ventina di attestazioni novecentesche nel *PTLLIN*, da Flaiano a Siciliano.

¹⁴⁶ MAUCERI 1908, rispettivamente pp. 46 e 87.

¹⁴⁷ SERIANNI 1988, p. 295. Attestato, tra i nostri repertori solo nel *GDLI*, s.v., che cita, dopo i *Promessi Sposi*, un esempio prosastico carducciano; presente in Amari: ad esempio «sur una barca» (AMARI 1854-1872, II, Libro Terzo, p. 155). Mauceri lo inserisce rispetto al testo del 1897, pp. 42, 71.

¹⁴⁸ SERIANNI 1988, p. 350. In particolare SERIANNI 2009, p. 46, per quanto riguarda la scrittura epistolare di Carducci.

¹⁴⁹ MAUCERI 1908, rispettivamente pp. 37, 82; 66; 103.

¹⁵⁰ *Avea* è presente anche nell'autobiografico MAUCERI 1941, pur nell'ambito di alternanze, *avea*, pp. 13, 33, 40. Particolarmente ricorrente in AMARI 1854-1872 e CAPODIECI 1813. MAUCERI 1908, rispettivamente pp. 37, 82; 66; 103.

¹⁵¹ *Cotesto* è in declino da Manzoni in poi rispetto alla variante con l'occlusiva dentale sonora; in regresso entrambe nella lingua scritta del Novecento dei non toscani: «Sono peraltro numerosi gli scrittori contemporanei, anche molto autorevoli, in cui di *codesto* non c'è traccia. E, a rigore, l'area semantica di *codesto*, sia pure rinunciando ad alcune possibilità espressive, può essere quasi sempre ricoperta da *questo* o da *quello*» (SERIANNI 1988, p. 236).

¹⁵² MAUCERI 1908, rispettivamente pp. 9 e 109.

¹⁵³ MAUCERI 1904, p. 16. Sempre in sovraestensione, nella forma con la labiodentale sonora, è riscontrabile questo dimostrativo nella prosa più colloquiale di MAUCERI 1941, pp. 7, 9, 68, 76.

¹⁵⁴ Limitandoci a un esempio: «Lo argomento e divisione cronologica del presente lavoro è esposto a capo del primo libro. *Cotesto* disegno non coincide con quello dell'Accademia delle Iscrizioni, seguito dal Wenrich» (AMARI 1854-1872, I, *Introduzione*, p. XXX).

¹⁵⁵ MAUCERI 1908, p. 41. Non è presente in *SABATINI COLETTI*, il *GRADIT* rimanda a *cimiteriale*, contrassegnandolo come di uso solo letterario; è disusato e letterario per il *GDLI*, che cita solo Cecchi. Significativamente nessun esempio di scrittori novecenteschi si trova nel *PTLLIN*.

*conchiudere*¹⁵⁶, *coverchio*¹⁵⁷, *coverto*¹⁵⁸, *scovrire*¹⁵⁹ e *scoverta*¹⁶⁰, accomunati dall'opzione per la labioddentale¹⁶¹; l'assibilazione *edifizio*¹⁶²; *forestiere*¹⁶³; *laberinto*¹⁶⁴; *scoltura*¹⁶⁵; *spagnuolo* sempre col mantenimento del dittongo¹⁶⁶.

Dal punto di vista lessicale, si osservino, ancora, i seguenti termini: *fattoria*, «Siracusa [...] prima che colonia greca fu forse fattoria fenicia»¹⁶⁷; *giure* 'diritto' nel senso di 'sistema di leggi', «nel giure feudale»¹⁶⁸; *plaga*, «in quella vasta plaga denominata del Fusco»¹⁶⁹; *speco*, «Attigua alla

¹⁵⁶ MAUCERI 1908, p. 18. Non presente in *SABATINI COLETTI*, letterario per il *GRADIT*, che rimanda a *conchiudere*, e disusato per il *GDLI* che lo riporta sotto quest'esponente, con una folta documentazione letteraria che arriva fino a Gadda e Pavese. Alle quali non si può non aggiungere Pirandello. Poco numerose le attestazioni del *PILLIN*, che da Banti e Gadda arrivano fino a Magris. Attestato nei nostri storici siciliani (alcuni esempi sono in *MIRABELLA* 1613, pp. 60, 100; *CAPODIECI* 1813, I, p. 109; II, pp. 91, 109, *AMARI* 1854-1872, *passim*).

¹⁵⁷ MAUCERI 1908, pp. 42, 43. Ma *coperchio*, *ivi*, pp. 48, 54. *Coverchio* – alternato a *coperchio* – è in *CAPODIECI* 1813, I, pp. 113, 300.

¹⁵⁸ Aggettivo, MAUCERI 1908, p. 91, ma *coperto*, p. 105.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 78.

¹⁶⁰ Sostantivo, *ivi*, pp. 17, 88-89, 109. *Hapax* in *CAPODIECI* 1813, II, p. 233.

¹⁶¹ Per *scoverta* e *scoverto* VITALE 1986, p. 28. Scelte che il *GDLI* dà come disusate – *scoverta* e *scoverto* –, o antiche – *coverto* e *coverchio* –, o letterarie – *scovrire* –, e significativamente oggetto di rinvio alle varianti con la labiale da parte del *GRADIT* (che omette però *coverchio* e *scoverta* usato come sostantivo), hanno poche attestazioni tra gli scrittori del Novecento del *PILLIN*. In linea con le correzioni manzoniane (VITALE 1986, p. 35) sono invece apocopi postconsonantiche *neppur* (p. 17), *furon* (pp. 19, 36, 37, 80), *vien* (p. 29), *han* (pp. 30, 82). Cfr. MAUCERI 1908.

¹⁶² MAUCERI 1908, alle pp. 39, 63, 69, 72, 78, 82, che prevale su *edificio*, p. 96; parola manzoniana oggi disusata nella testimonianza del *GDLI*, letteraria per il *GRADIT*, che dà come esponente principale *edificio*, e non compresa in *SABATINI COLETTI*, con poche attestazioni nel *PILLIN* per la lingua degli scrittori del Novecento.

¹⁶³ MAUCERI 1908, pp. 101, 108. È presente nel *GRADIT* che rimanda a *forestiero*, del quale è dato come variante letteraria; il *GDLI* lo registra all'esponente principale *forestiero*, e cita tra gli altri Goldoni, G. Bentivoglio, Marcello, registrando tra i vari significati anche quello che qui interessa di «Che si reca in un luogo per diporto; turista, visitatore»; possiamo aggiungere alcune attestazioni novecentesche del *PILLIN*: 7 opere, da Fenoglio a Bufalino.

¹⁶⁴ MAUCERI 1908, pp. 10, 23, quest'ultima, citazione di Amari, nel quale riscontriamo altre occorrenze (*AMARI* 1854-1872, I, Libro Primo, p. 456; II, Libro Terzo, p. 98 ecc.) e già in *Mirabella* (*MIRABELLA* 1613, pp. 43, 56) e *Capodieci* (*CAPODIECI* 1813, I, p. 253); escluso da *SABATINI COLETTI*, di basso uso per il *GRADIT*, è antico e letterario per il *GDLI* – rimandano entrambi al termine odierno –; il *PILLIN* segnala solo due autori, Malaparte e Gadda, tra i quali il primo scrive, come nel nostro caso, «un laberinto di vicoli»; familiare da sempre alla competenza linguistica di Mauceri perché in Ortigia esiste, centralissimo, il vicolo chiamato «via Laberinto».

¹⁶⁵ MAUCERI 1908, pp. 45, 46, 86; assente da *SABATINI COLETTI*, è di basso uso per il *GRADIT*, antico e letterario per il *GDLI*, che rinviano a *scultura*; l'esemplificazione del secondo, che riporta, tra gli altri, anche un esempio dannunziano, mostra come le due forme siano convissute a lungo. *LE PAROLE DELL'ARTE* attesta l'insistito uso vasariano del termine, mentre il *PILLIN* non è in grado di fornire alcuna attestazione novecentesca.

¹⁶⁶ MAUCERI 1908, pp. 9, 24, 37 ecc. Lo studioso adotta qui, antimanzonianamente, la variante letteraria dell'aggettivo, in linea con tutta una tradizione alla quale *Mirabella* e *Amari* sono conformi, di gran lunga subalterna, negli esempi del *PILLIN*, alla forma con la chiusura del dittongo.

¹⁶⁷ MAUCERI 1908, p. 109. Se il *GRADIT* lo registra come termine specialistico commerciale ormai obsoleto, la spiegazione – «agenzia commerciale creata da mercanti europei in paesi stranieri come base per i loro traffici» – ci soddisfa solo in parte; il significato si chiarisce alla luce della definizione del *GDLI*, che lo dà come antico: «Emporio commerciale creato da una nazione [...] in paesi stranieri per mantenersi relazioni di traffico», pur se con qualche esempio che arriva fino a Cattaneo e Barilli; sconosciuta all'esemplificazione del *PILLIN* nell'accezione che c'interessa, la parola è in *Amari*, seppur di uso rarissimo: «apiron la via agli accordi commerciali e alla fondazione delle *fattorie* nelle città marittime d'Affrica e del Levante» (*AMARI* 1854-1872, III, Libro Quinto, p. 14).

¹⁶⁸ MAUCERI 1908, p. 26. Antico e letterario per il *GDLI*, letterario per il *GRADIT*; il *PILLIN* cita solo *Il Gattopardo* e Barbero; è attestato in *Amari*: «non potendosi in *giure* musulmano mutar nè la quantità nè il modo della riscossione» (*AMARI* 1854-1872, II, Libro Quarto, p. 352).

¹⁶⁹ MAUCERI 1908, p. 87. Proprio quell'area è designata invece da *Mirabella* col termine più comune di *contrada* (p. 84, «Nella *contrada* denominata il Fusco»); la letterarietà della scelta di Mauceri è confermata da tutti e tre i repertori consultati, tra i quali mi sembra particolarmente convincente la chiosa del *GDLI*: «Regione terrestre per lo più molto vasta o sconfinata e lontana da chi parla, talora indicata in modo vago rispetto a un punto cardinale; territorio (e nell'uso moderno ha una connotazione letteraria)», che lo contrassegna come voce dotta con esempio

chiesa di San Giovanni è una porticina (suonare il campanello) che immette in un giardinetto, donde [...] si accede nello speco che dà principio alle famose **CATACOMBE»¹⁷⁰; *tremuoto*, «famoso quello [fenomeno] del 1506 pel quale, come attesta il Fazello, in seguito ad un tremuoto, la fonte si essiccò e le acque ricomparvero in vari luoghi dell'isoletta, specialmente vicino la spiaggia del porto piccolo»¹⁷¹. *Tremuoto* deve aver incontrato molta fortuna nella tradizione scritta siciliana. Lo ritrovo in un testo di Pitrè che ha visto la luce solo in anni recenti, ma che certamente attesta la familiarità della parola alla competenza dell'etnologo: «San Niccolò della Kalsa [...] sorgeva nella piazzetta che è ora di Santo Spirito [...]. Il *tremuoto* del 1823 la danneggiò gravemente»¹⁷².

Sul piano sintattico, sia pure nell'ambito di alternanze con le forme che progressivamente si sono imposte pure nella lingua scritta, le opzioni per *vi ha 'c'è* («Vi ha una tela del celebre Michel. Da Caravaggio»¹⁷³); e soprattutto l'enclisi pronominale col pronome atono *-sì*: *dicesi, trovansi, trovavasi, trovansi, veggonsi*¹⁷⁴ (forma doppiamente antimanzoniana perché la sappiamo oggetto di correzione anche sul piano fonologico¹⁷⁵), *vedonsi, presentavansi, discutevasi, vuolsi, scorgonsi*¹⁷⁶. Stilema, questo, non ignoto al linguaggio più semplice di *Siracusa, fiore dei miei ricordi*¹⁷⁷.

Frequenti le relative participiali¹⁷⁸: «Le vie strette, tortuose, confuse e qua e là formanti quasi un vero laberinto», «statue in marmo rappresentanti San Pietro e San Paolo», «fiume *scaturente* dal monte Lauro, col gran muro sviluppantesi lungo il ciglio nord»¹⁷⁹.

Da segnalare *e però* 'perciò' («Siracusa è capoluogo di provincia, e però in essa han sede i principali uffici pubblici», «Ma dopo la guerra ateniese, essa non è più ricordata, e però è molto facile che non abbia avuto importanza militare in seguito alla costruzione delle mura di Dionigi»¹⁸⁰) e con lo stesso significato *adunque* («Non è, adunque, improbabile che [...] Ierone

da Dante fino a Leopardi, Carducci, Moretti, Barilli, Sinisgalli; una decina di autori novecenteschi sono citati in merito dal *PILLIN*, da Vittorini a Mazzucco.

¹⁷⁰ MAUCERI 1908, p. 92. Letterario per tutti e tre i repertori, fra i quali il *GDLI* fornisce esempi soprattutto poetici e il *GRADIT* cita Petrarca e Poliziano; sulla base del *PILLIN* possiamo aggiungere un unico autore di narrativa del Novecento, Consolo.

¹⁷¹ MAUCERI 1908, p. 61. Ma *terremoto*, pp. 34, 37. La citazione di Fazello è: «Al mio tempo ancora, cioè l'anno MDVI, la detta fontana [Aretusa] si seccò tutta, ma in quel mentre, in terra ferma, cioè nello stretto, e nel lito del porto di marmo [denominazione con cui si indicava Porto piccolo; MIRABELLA 1613, p. 126: *porto marmoreo*], sorsero fuori molti fonti» (FAZELLO 1573, p. 130). La parola è usata da Amari in riferimento alla catastrofe del 1693: «Su l'abbazia che fu in parte distrutta dai *tremuoti* del 1693, si veggano, oltre il Fazello, i diplomi del XII secolo presso Pirro, Sicilia Sacra, p. 396, 456, 977, 1004» (AMARI 1854-1872, II, Libro Quarto, p. 388, nota 4). Ma già, sempre con questo stesso referente, Capodiecchi (I, pp. 29, 73, 123). Non compreso nel repertorio *SABATINI COLETTI*, che non riporta né questa forma né quella dittongata, *tremoto* (al cui esponente compare anche la variante dittongata) è antico e letterario per il *GDLI*, con esempi che da Dante arrivano fino a Carducci e Cecchi; il *GRADIT*, che rinvia alla forma non dittongata, ne rileva la toscantità. Per il Novecento, il *PILLIN* rimanda solo ad Angioletti e Consolo.

¹⁷² PITRÈ 1999, p. 25.

¹⁷³ MAUCERI 1908, p. 96. Antico e letterario per il *GDLI*, con esempi, tra gli altri, di Leopardi, Manzoni – che però spesso lo corregge in direzione dell'uso moderno –, Carducci (pochi tuttavia gli esempi rilevati nella scrittura prosastica di quest'autore da SERIANNI 2009, pp. 47-48); molto frequente in AMARI 1854-1872, *passim*.

¹⁷⁴ MAUCERI 1908, rispettivamente alle pp. 21, 66, 85; 64, 71; 36; 78, 96; 103.

¹⁷⁵ VITALE 1986, p. 30. Sul ripudio dell'enclisi in Manzoni si veda anche MASINI 1977, p. 11.

¹⁷⁶ Rispettivamente alle pp. 105 (ma *si vedono*, pp. 80, 103, e *si veggono*, p. 104); 81; 81; 102; 102-103. In generale l'uso dell'enclisi della terza persona è frequentissimo in AMARI 1854-1872, *passim*, è invece stranamente sporadico in MIRABELLA 1613: *dicesi*, pp. 62, 66.

¹⁷⁷ MAUCERI 1941, *allineavansi, dicevasi*, rispettivamente alle pp. 28 e 31.

¹⁷⁸ Impiego che sopravvive nell'italiano odierno in registri formali e letterari (SERIANNI 1988, p. 405, che cita il Carducci del celebre *Sogno d'estate* e inoltre Moravia e Calvino).

¹⁷⁹ MAUCERI 1908, rispettivamente pp. 10; 36 (altri esempi col verbo *rappresentare* sono alle pp. 37, 38, 96); 98; 104.

¹⁸⁰ MAUCERI 1908, pp. 12, 30. Assente ai due esponenti *però* ed *eppurò* nel *GRADIT* nel significato che qui interessa, è invece registrato da *SABATINI COLETTI* come letterario all'esponente *eppurò*, nel significato di 'perciò', mentre il *GDLI* alla voce *Però* – a proposito della quale aggiunge che può essere preceduto dalla congiunzione *e* –

Il abbia fatto costruire questa grande ara»¹⁸¹), che può essere funzionale anche a una ripresa del discorso dopo una digressione («Erano cinque, adunque, i quartieri che formavano la grande metropoli della Sicilia»¹⁸²).

3. *Alcuni punti fermi: uno sguardo d'insieme*

La visita di Siracusa proposta da Mauceri è, rispetto alla piccola guida anonima del 1874, una sintesi sistematica e di più vasto respiro, nella quale lo studioso ha messo a frutto con ben altra tempra la sua conoscenza del mondo classico e della storiografia locale. Parte essenziale ne è, alla maniera delle guide di oggi, un corredo di fotografie anziché di disegni. Nel solco di quel piccolo testo Siracusa è vista non più come un contenitore di antiche bellezze, ma come una città vera – nella quale ci si muove, a piedi, in barca o in carrozza – finalmente con le sue strade e le sue piazze, oltre che coi suoi monumenti. E che, insieme alle antichità, offre al visitatore splendori tardomedievali. Grande è il rilievo dato all'approccio storiografico, secondo una concezione nobile, oggi superata, della guida sentita come un libro di storia – ma anche di archeologia, di storia dell'arte – rivolto a un viaggiatore colto, capace di decodificare i piccoli inserti in greco e in latino che troviamo nel testo. Significativo del cambio di passo delle guide di oggi è il fatto che il recente *Siracusa e provincia* del Touring Club taccia su autori come Livio, Fazello, Mirabella, Amari, limitandosi a citare solo Tucidide, Diodoro e Cicerone. Il «colto visitatore», che vedeva in Siracusa una meta privilegiata del Grand Tour, nell'arco di un secolo si è trasformato in turista bisognoso di informazioni pratiche, che gli servono anzitutto a non sprecare il suo tempo ottimizzando i percorsi di visita¹⁸³.

Mi sembra di poter confermare che la lingua di Mauceri è saldamente ancorata all'Ottocento, e all'Ottocento scritto in particolare, del quale si registrano vocaboli e opzioni grammaticali che nel corso del Novecento¹⁸⁴ verranno per lo più abbandonate anche nella lingua letteraria. Più volte abbiamo avuto modo di citare Carducci, a preferenza di Manzoni, come riferimento di alcune predilezioni dell'autore; ma è presente anche il Manzoni della ventisettana, con scelte che non saranno assunte nell'edizione definitiva del suo capolavoro. Abbiamo già visto che questa lingua – della quale si è evidenziato il debito verso l'italiano degli storici siciliani di riferimento – non arretra dinanzi al tecnicismo più impervio, con delle proposte che certo avrebbero meritato delle chiose, spaziando fra vari ambiti, da quello geologico («calcare *miliolitico*»), a quello commerciale, a quello giuridico e a quelli, dominanti, dell'architettura e dell'archeologia (*metopa*, *triglifo*; e inoltre l'uso di alcune parole greche, talvolta trascritte nei caratteri della lingua d'origine). Se un intento in qualche modo divulgativo è visibile nell'introduzione storica, nella quale abbiamo ravvisato una certa colloquialità, più ostiche rimangono, per l'addensarsi di termini specialistici legati all'archeologia e all'architettura, la visita al Museo, corposa e particolareggiata, e quella alla zona archeologica.

rileva oltre alla letterarietà, anche l'arcaicità del significato consecutivo¹⁸⁰, esemplificato a partire da Uguccione e Rinaldo d'Aquino; sporadicamente presente, nel caso di Moravia, nell'esemplificazione del *PTLLIN*. Il dato che mi sembra più interessante è il reiterato uso da parte di AMARI 1854-1872, *passim*.

¹⁸¹ MAUCERI 1908, p. 30.

¹⁸² Ivi, p. 88. Ignorato da *SABATINI COLETTI*, è obsoleto per il *GRADIT*, che rimanda a *dunque*, e disusato e letterario per il *GDLI*, che cita molti esempi soprattutto medioevali e rinascimentali, da Pier delle Vigne a Beltramelli e Giovanni Gentile; è presente nella scrittura di Mirabella (*MIRABELLA* 1613, pp. 67, 88, 91 ecc.), *hapax* in *CAPODIECI* 1813, II, p. 100, e AMARI 1854-1872, I, Libro Secondo, p. 319.

¹⁸³ Può essere interessante controllare le prime attestazioni delle parole *turista*, *viaggiatore* e *visitatore*, *forestiero*. Limitandomi a citare il *GDLI*, al quale gli altri repertori si allineano, la prima è relativamente recente: 1837, mentre *viaggiatore* e *visitatore* risalgono rispettivamente al XVII e al XIV secolo. *Forestiero*, che Mauceri adopera nella variante *forestiere*, è del XIII secolo.

¹⁸⁴ A cominciare dall'enclisi pronominale della terza persona, eliminata da Pirandello sin dalla prima edizione in volume dell'*Esclusa* del 1908 (*SALIBRA* 1990, p. 76) coeva alla nostra *Guida*.

Interessanti, infine, sono risultati i raffronti interni alla scrittura di Mauceri. Il saggio *Siracusa* del 1904 è scritto, come abbiamo visto, più per essere letto, magari prima della visita, che per accompagnare il viaggiatore in precisi itinerari. *Siracusa, fiore dei miei ricordi* (1941) nasce da uno sguardo personale, in cui i ricordi del cuore si sposano a un inquadramento sociologico della borghesia illuminata siracusana. Geografia umana del contemporaneo (o quasi, perché sono gli anni dell'infanzia e della prima giovinezza, quindi gli ultimi decenni dell'Ottocento) e preziosa miniera di episodi della vita cittadina, che mostra una Siracusa meno periferica di quanto potevamo immaginarci, visitata come è stata dai Reali, da Jessy White e da Renan. Il raffronto tra la *Guida* del 1908 e quella del 1897 ci ha fatto vedere in alcuni passaggi della prima la ricerca di una lingua più letteraria ma, nel contempo – come sembra dimostrare la soppressione della ricca bibliografia e di una sovrabbondanza di indicazioni e di aneddoti – anche di una fruizione più agile. Nell'una e l'altra, infine, abbiamo evidenziato la componente del suggerire, dell'accompagnare il forestiero, del guidarlo verso i luoghi più belli della propria città, nell'additare un'antichità ancora più remota rispetto all'amatissimo mondo greco:

Dalla distribuzione di una di coteste necropoli, il visitatore potrà finalmente rilevare che poco lontano ed all'ingiro di Ortigia [...] erano stabilite popolazioni sicule, antichissime, costrette a poco a poco a ritirarsi sui monti, dopo che furono espulse dalle coste, in seguito alla conquista greca. È dallo studio di esse che si possono far risalire di qualche secolo le origini di Siracusa, la quale prima che colonia greca fu forse fattoria fenicia, certo centro e convegno di popolazioni sicule primitive¹⁸⁵.

¹⁸⁵ MAUCERI 1908, p. 109. Con minime differenze il passo è già in MAUCERI 1897, p. 89.

BIBLIOGRAFIA

Dizionari e repertori

BONACASA 1963

N. BONACASA, *Noto, Catacombe di*, voce in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma 1963 (consultabile on-line www.treccani.it).

CARTA GEOLOGICA 1885

Carta geologica dell'isola di Sicilia, Roma 1885 (consultabile on-line <https://diazilla.com/>).

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2009.

GRADIT

Grande Dizionario Italiano dell'uso, a cura di T. De Mauro, I-VI, Torino 1999-2000 (aggiornamento 2003 e 2007).

LE PAROLE DELL'ARTE

Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo, a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte (consultabile on-line <http://mla.accademiadellacrusca.org/>).

MINGAZZINI 1935

P. MINGAZZINI, *Pelike*, voce in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1935 (consultabile on-line www.treccani.it).

PTLLIN

Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento, a cura di T. De Mauro, Torino 2007.

SABATINI COLETTI

Il Sabatini Coletti. Dizionario della Lingua Italiana, Milano 2007 (edizione on-line 2008).

Studi e edizioni

AMARI 1854-1872

M. AMARI, *Storia dei musulmani di Sicilia*, I-III, tt. 4, Firenze 1854-1872.

ANTELMi 2010

D. ANTELMi, *Viaggiatori e testi: identità discorsive*, «EC», s. speciale, 6, IV, 2010, pp. 35-42.

CAPODIECI 1813

G.M. CAPODIECI, *Antichi monumenti di Siracusa* [...], I-II, Siracusa 1813.

CIPOLLA 2009

G. CIPOLLA, *Enrico Mauceri e la scoperta dell'Annunciazione di Antonello da Messina a Palazzolo Acreide*, in ENRICO MAUCERI 2009, pp. 297-305.

DELLI QUADRI 2014

R.M. DELLI QUADRI, *L'editoria di viaggio nella Napoli dell'Ottocento*, in *VisibileInvisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*, atti del VI congresso AISU (Catania 12-14 settembre 2013), a cura di S. Adorno, G. Cristina, A. Rotondo, Catania 2014, pp. 744-752.

DESPERATI 2012-2013

D. DESPERATI, *Il racconto dei luoghi. Note sulle guide turistiche a stampa e digitali*, tesi di Laurea Magistrale in Comunicazione, Informazione, Editoria, Università degli Studi di Bergamo, A.A. 2012-2013.

ELIA 2018

A. ELIA, *Il linguaggio del turismo: Wikivoyage e l'evoluzione delle guide turistiche online*, «Trakya Üniversitesi. Edebiyat Fakültesi Dergisi», 15, 2018, pp. 119-155.

ENRICO MAUCERI 2009

Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione, atti del convegno internazionale di studi (Palermo 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo 2009.

FAZELLO 1573

T. FAZELLO, *Le due decche dell'Historia di Sicilia [...] divise in venti libri [...]*, Venezia 1573.

GIAMMELLARO 2009

P. GIAMMELLARO, *Enrico Mauceri e la Sicilia antica*, in ENRICO MAUCERI 2009, pp. 373-376.

GUIDA ILLUSTRATA 1874

Guida illustrata di Siracusa, Siracusa 1874.

LEVI 2009

D. LEVI, *I luoghi e l'ombra incerta del tempo. Enrico Mauceri e due suoi mentori, Corrado Ricci e Paolo Orsi*, in ENRICO MAUCERI 2009, pp. 77-85.

LO FASO PIETRASANTA 1834-1842

D. LO FASO PIETRASANTA, *Le antichità della Sicilia [...]*, I-V, Palermo 1834-1842.

MASINI 1977

A. MASINI, *La lingua di alcuni giornali milanesi dal 1859 al 1865*, Firenze 1977.

MAUCERI 1896

E. MAUCERI, *Siracusa nel secolo XV*, Siracusa 1896.

MAUCERI 1897

E. MAUCERI, *Guida archeologica ed artistica di Siracusa*, Siracusa 1897.

MAUCERI 1904

E. MAUCERI, *Siracusa*, Palermo 1904.

MAUCERI 1907

E. MAUCERI, *Taormina*, Bergamo 1907.

MAUCERI 1908

E. MAUCERI, *Guida di Siracusa*, Siracusa 1908.

MAUCERI 1909

E. MAUCERI, *Siracusa e la Valle dell'Anapo*, Bergamo 1909.

MAUCERI 1914

E. MAUCERI, *Breve guida del R. Museo Archeologico di Siracusa*, Siracusa 1914.

MAUCERI 1921

E. MAUCERI, *Siracusa*, Firenze 1921.

MAUCERI 1925

E. MAUCERI, *Siracusa antica*, Firenze 1925.

MAUCERI 1928

E. MAUCERI, *Siracusa*, Roma 1928.

MAUCERI 1940

E. MAUCERI, *Siracusa nei miei anni lontani*, Bologna 1940.

MAUCERI 1941

E. MAUCERI, *Siracusa, fiore dei miei ricordi*, Bologna 1941.

MAUCERI 1957

E. MAUCERI, *Come fu rinvenuta l'Annunziata di Antonello*, «Brutium», 5-6, 1957, p. 9.

MIRABELLA 1613

V. MIRABELLA, *Dichiarazioni della pianta dell'antiche Siracuse, e d'alcune scelte medaglie d'esse, e de' principi che quelle possedettero [...]*, Napoli 1613.

NIGRO 2006

M.G. NIGRO, *Il linguaggio specialistico del turismo. Aspetti storici, teorici e traduttivi*, Roma 2006.

PITRÈ 1999

G. PITRÈ, *Goethe in Palermo nella primavera del 1787*, Palermo 1999.

ROCCO–MAUCERI 1903

S. ROCCO, E. MAUCERI, *Girgenti. Da Segesta a Selinunte; con 101 illustrazioni*, Bergamo 1903.

ROHLFS 1966

G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, I. *Fonetica*, Torino 1966.

SALIBRA 1990

L. SALIBRA, *Lessicologia d'autore. Studi su Pirandello e Svevo*, Roma 1990.

SANTULLI 2010

F. SANTULLI, *La guida turistica come genere: tratti costitutivi e realizzazioni testuali*, «EC», s. speciale, 6, IV, 2010, pp. 25-34.

SANTULLI 2018

F. SANTULLI, *I tempi verbali come tratto distintivo: memoria e anticipazione nei generi del discorso turistico*, in *Pragmatik – Diskurs – Kommunikation. Festschrift für Gudrun Held zum 65. Geburtstag / Pragmatica – discorso – comunicazione. Saggi in omaggio a Gudrun Held per il suo 65^{mo} compleanno*, a cura di A.-K. Gärtig, R. Bauer, M. Heinz, Vienna 2018, pp. 174-185.

SCAVONE 2009

V. SCAVONE, *Città, paesaggi, territori nelle geografie di Enrico Mauceri*, in ENRICO MAUCERI 2009, pp. 407-411.

SCIOLLA 2009

G.C. SCIOLLA, *L'autobiografia di Enrico Mauceri e le memorie degli storici dell'arte tra Ottocento e Novecento*, in ENRICO MAUCERI 2009, pp. 59-66.

SERIANNI 1988

L. SERIANNI, *Grammatica Italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, con la collaborazione di A. Castelvocchi, Torino 1988.

SERIANNI 2009

L. SERIANNI, *L'antico e il nuovo nella lingua di Carducci*, «Lingua e Stile», 1, 2009, pp. 41-68.

SIRACUSA E PROVINCIA 1999

Siracusa e provincia. I siti archeologici e naturali, il mar Ionio, i monti Iblei, (Guide d'Italia), a cura del Touring Club Italiano, Milano 1999.

VITALE 1986

M. VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei "Promessi Sposi" e le tendenze della prassi correttoriana manzoniana*, Milano 1986.

ABSTRACT

Il contributo parte dalla guida di Enrico Mauceri, *Siracusa*, del 1908 per soffermarsi su alcuni tratti inerenti al linguaggio delle guide turistiche, del quale è parte fondamentale la componente dell'accompagnare, del suggerire. Grande è il rilievo dato, nel testo di Mauceri, alla storiografia classica e moderna, secondo una concezione nobile, oggi tramontata, della guida sentita come un libro di storia – ma anche di archeologia, di storia dell'arte – rivolto a un viaggiatore colto, in anni in cui non è ancora nato il turismo di massa. Si è ritenuto opportuno evidenziare quanto le preferenze linguistiche e stilistiche dell'autore siano debitorie nei confronti della scrittura degli storici siciliani – anche preottocenteschi – di riferimento, della quale riprendono parole e forme letterarie talvolta desuete, abbandonate da Manzoni e poi dalla lingua scritta del Novecento.

Starting from the case of Enrico Mauceri's guide of Syracuse (1908), the essay focuses on some features of the language generally used in tourist guides and in particular on those expressions that have to do with the intent of accompanying the visitor and offering him suggestions and hints. In his text Mauceri makes great use of classical and modern historiography, according to the high concept of the guide as a book of history – but also of archaeology and of art history. In a period when mass tourism had not yet developed, he addressed to a cultivated tourist. It emerges that Mauceri's linguistic and stylistic preferences are indebted to the writings of even pre-nineteenth-century Sicilian historians, from which he borrows terms and literary forms that are sometimes obsolete, abandoned since the time of Alessandro Manzoni and no more in use at the beginning of the 20th century.