Università degli Studi della Tuscia di Viterbo

Dipartimento di Studi linguistico-letterari, storico-filosofici, e giuridici

Corso di Dottorato di Ricerca in

Scienze Storiche e Scienze dei Beni Culturali - XXXIV ciclo

NARRARE UN CENTRO 'MINORE' ITALIANO. PRESUPPOSTI PER UN MUSEO DELLA CITTÀ DI ORTE

Settore scientifico-disciplinare L-ART/04
Museologia e Critica Artistica e del Restauro

Tesi di dottorato di:
Dott. Yvonne Anna Mazurek

Firma

Coordinatore del corso
Prof. Catia Papa

Firma

Tutore
Prof. Maria Ida Catalano

Firma

A.A. 2020/21

Tutore: Prof.ssa Maria Ida Catalano

NARRARE UN CENTRO 'MINORE' ITALIANO. PRESUPPOSTI PER UN MUSEO DELLA CITTÀ DI ORTE

Questa ricerca prende in considerazione il modello dei musei della città per esplorare nuove strategie di valorizzazione del patrimonio 'minore,' per reinterpretare i beni culturali più trascurati e per trasmettere la storia locale in modo da includere un pubblico allargato. In apertura lo studio affronta il problema di una convenzione narrativa che dipinge i centri italiani unicamente come vestigia di un passato medievale, di un tempo indefinito, messo in scena su uno sfondo bucolico. Questo *cliché* nega alle comunità la possibilità di forgiare identità più complesse e scoraggia i loro membri dal prendere atto del proprio passato più recente, per non parlare del presente e del futuro. Orte (Viterbo), situata sul Tevere a 80 km a monte di Roma, serve come caso di studio per dimostrare che le città "minori" sono più di anonimi satelliti della capitale.

La tesi è divisa in cinque parti. Si apre con l'analisi di due cortometraggi che hanno come protagonista Orte, *Le mura di Sana* (1971) e *pasolini e... "la forma della città"* (1974). Qui Pier Paolo Pasolini difende il patrimonio vernacolare e i paesaggi culturali italiani dallo sviluppo economico del dopoguerra, elevando questa cittadina altolaziale ad archetipo. Il secondo capitolo utilizza collezioni museali, archivi e manufatti locali per rivelare il ruolo storico di Orte come porto fluviale e nodo di trasporto. Nuovi protagonisti fanno luce sul rapporto tra la città e il suo ponte - una struttura che ancora oggi domina lo stemma comunale – e aiutano a ricostruire gli oltre nove secoli di storia locale. Il terzo capitolo esplora i risultati, i fallimenti e le trasformazioni delle strategie di tutela del XX secolo, a partire dagli sforzi per fondare il primo museo di Orte dello studioso locale Giocondo Pasquinangeli. L'azione congiunta di uno straordinario gruppo di funzionari ministeriali, guidati da Luisa Mortari, ha portato infine all'inaugurazione del Museo Diocesano nel 1967. Questo evento ha attirato l'attenzione di Max Hutzel, un fotografo poco studiato che ha documentato il patrimonio "minore" dell'Italia per decenni, catturando rare foto dell'arte, dei monumenti e del paesaggio di Orte. Le strategie di conservazione e valorizzazione della metà del XX secolo sono ormai diventate obsolete e le collezioni locali oggi faticano a coinvolgere i visitatori o a trasmettere il senso del luogo. Il quarto capitolo esplora quindi il modello ideale di museo della città di Andrea Emiliani, un progetto che risuona della visione olistica della conservazione urbana di Pasolini. Descrive poi le buone pratiche di quattro musei visitati in occasione delle recenti conferenze ICOM-CAMOC. Il capitolo conclusivo espone le premesse per un futuro museo della città di Orte attraverso una rete di "stanze," situate sia nel centro che nella periferia. Si tratta di luoghi che espongono il patrimonio locale e collegano il passato di Orte con il presente. Queste proposte vogliono stimolare dialoghi, ricerche e approcci interdisciplinari che sappiano portare alla costruzione di un museo comunitario. Nel complesso, questo studio offre metodi di indagine e pratiche museali applicabili ad altre piccole città e contesti culturali.

Parole chiave: musei della città, patrimonio minore, Orte (Viterbo), Pier Paolo Pasolini, conservazione urbana, ponte, Lando Leoncini, Giocondo Pasquinangeli, Luisa Mortari, Max Hutzel

Candidato: Yvonne Anna Mazurek

Dissertation Supervisor: Prof. Maria Ida Catalano

NARRATING 'MINOR' ITALIAN HERITAGE. PREMISES FOR A CITY MUSEUM AT ORTE (VITERBO)

This research focuses on ways city museums can enhance 'minor' heritage by reinterpreting overlooked cultural assets to make local history more relevant to diverse audiences. At its outset, the study problematizes a narrative convention which type-casts Italian centers as vestiges of an indeterminate medieval past set against a bucolic backdrop. This *cliché* denies communities the possibility of forging plural identities and discourages their members from engaging with the recent past, let alone their present and future. Orte (Viterbo), located on the Tiber 80 km upstream of Rome, serves as a case study to demonstrate that this 'minor' town is more than an anonymous auxiliary of the nation's capital.

The dissertation is divided into five parts. It opens with an analysis of two short films that feature Orte, *Le mura di Sana* (1971) and *pasolini e… "la forma della città"* (1974). Herein, Pier Paolo Pasolini defends Italy's vernacular heritage and cultural landscapes from post-war economic development, raising this center in northern Lazio to the status of an archetype. The second chapter gleans local museum collections, archives and artifacts to reveal Orte's historic role as a river port and transportation hub. New protagonists shed light on the city's relationship with its bridge – a structure that still dominates the municipal crest – and help reconstruct over nine centuries of local history. The third chapter explores the achievements, failures, and transformations of safeguarding strategies since 1900, beginning with the efforts of the local scholar Giocondo Pasquinangeli to found Orte's first museum. The combined efforts of an extraordinary team of Italian government officials, led by Luisa Mortari, finally led to the inauguration of the Diocesan Museum in 1967. This event attracted the attention of Max Hutzel, an understudied photographer who documented Italy's 'minor' heritage for decades, capturing rare photos of Orte's art, monuments, and landscape. Conservation and enhancement strategies from the mid-20th century have grown obsolete and local collections now struggle to engage visitors or to convey a sense of place. Hence, the fourth chapter explores Andrea Emiliani's ideal model of a city museum, a project that resonates with Pasolini's holistic vision of urban conservation. It then describes best practices from four museums surveyed during recent ICOM-CAMOC conferences. The concluding chapter expounds premises for a future city museum at Orte through a network of "rooms," located in both the center and periphery, exhibiting local properties to link Orte's past with the present. These proposals serve as a point of departure for future dialogue, new research, and an interdisciplinary approach to building a community-based museum. Overall, this study offers methods of inquiry and museum practice applicable to other small towns and cultural contexts.

Keywords: city museums, minor heritage, Orte (Viterbo), Pier Paolo Pasolini, urban conservation, bridge, Lando Leoncini, Giocondo Pasquinangeli, Luisa Mortari, Max Hutzel

PhD Candidate: Yvonne Anna Mazurek

INDICE

Abstract in lingua italiana e in lingua inglese iii
Indice v
Ringraziamenti ix
Dedica xii
Elenco delle figure e delle tabelle xiii
Elenco delle abbreviazioni xxiii

NARRARE UN CENTRO 'MINORE' ITALIANO. PRESUPPOSTI PER IL MUSEO DELLA CITTÀ DI ORTE

INTRODUZIONE

Introduzione 1

CAPITOLO I: "LA FORMA DELLA CITTÀ." PIER PAOLO PASOLINI A ORTE

1.1. La scoperta della Tuscia 9
1.2. Smontaggio della cronologia di *Le Mura di Sana* e *La Forma della città* 18
1.2.1. *Le mura di Sana* (Pasolini, 1971, prod. Rosima Anstalt, 00:12:48) 22
1.2.2. *pasolini e… "la forma della città"* (Brunatto, 1974, prod. RAI, 00:15:30) 24
1.2.3. Il riordino della cronologia e della produzione dei due documentari 29
1.3. L'importanza di Orte secondo Pier Paolo Pasolini 39
1.3.1. Città e territorio 39
1.3.2. Sognando casa. Una questione identitaria 44
1.3.3. Contesti odierni. Valorizzare Pasolini *in situ* 49

CAPITOLO II: TUTTE LE STRADA PORTANO A ORTE. LA STORIA DI UNO SNODO DI TRASPORTO ALL'OMBRA DI ROMA

2. Introduzione 56
2.1. L'identità della città. Il nome e il ponte 60
2.1.1. La voce narrante di Lando Leoncini (1548-1634) attraverso *La Fabrica Ortana* (c.1582-1631) 60

2.1.2. Il nome e la metafora del ponte secondo Leoncini 65
2.2. Orte snodo di trasporto. Alcune testimonianze archeologiche e cartografiche.....68
2.3. L'arte della città sul fiume racconta.....78
2.3.1. Dalla costruzione del ponte alla crisi. Il XII-XIV secolo 78
2.3.1.1. La città prende forma. Il XII secolo 78
2.3.1.2. Sfarzo e penitenza. Il XIII-XIV secolo 88
2.3.2. Una stabilità precaria. Il XV-XVI secolo 103
2.3.2.1. Scontri e promesse di concordia. Il XV secolo 103
2.3.2.2. Acque turbolenti. Il XVI secolo 115
2.3.3. Città ausiliaria. Il XVII-XIX secolo 124
2.3.3.1. Disattenzione e subordinazione. Il XVII secolo 124
2.3.3.2. Autocelebrazione e sublimazione. Il XVIII secolo 141
2.3.3.3. Un territorio abbandonato a sé stesso. Il XIX secolo.....167

CAPITOLO III: REALIZZAZIONI, FALLIMENTI E TRASFORMAZIONI. LA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURALE DI ORTE NEL NOVECENTO (1900-1988)

3. Introduzione.....170
3.1. La deriva dell'apertura venturiana (1900-1985) 173
3.1.1. Giocondo Pasquinangeli. Apripista per "un vero e proprio Museo cittadino" 176
3.1.2. L'impegno delle Soprintendenze nella creazione del Museo Diocesano 187
3.1.3. Intenzioni, realizzazioni e fallimenti di un prototipo.....205
3.2. La fotografia d'arte come tutela. Orte documentata da un fotografo indipendente (1967-*circa* 1988).....212
3.2.1. Max Hutzel e *Foto Arte Minore*. Documentare per conservare 216
3.2.2. Orte nelle fotografie di Hutzel.....226

CAPITOLO IV: IL MUSEO DELLA CITTÀ COME MODELLO APERTO

4. Introduzione.....240

4.1. Di fronte al museo "chiuso." Il paradigma del museo della città.....245
4.1.1. Pier Paolo Pasolini e Andrea Emiliani. Una visione condivisa.....246
4.1.2. Il caso di Brescia nel contesto italiano. Un modello rimasto sulla carta.....254
4.1.3. Il museo della città nel mondo. Un dibattito aperto.....263
4.2. Buone pratiche e i musei della città in Europa.....266
4.2.1. Ascoltare la città. Le molteplici voci di Cracovia.....270
4.2.2. Ognuno è incluso. L'accessibilità secondo Leiria.....293
4.2.3. Esporre il sacro e il profano. Alcune scelte di Lisbona.....307
4.2.4. Creare un museo della cittadinanza. La visione sistemica di Barcellona.....323

CAPITOLO V. CONCLUSIONE APERTA. PRESUPPOSTI PER UN MUSEO DELLA CITTÀ DI ORTE

5. Presupposti per un museo della città di Orte.....336
5.1. Possibili porte d'ingresso al museo della città.....339
5.1.1. Orte-Crocevia. Uno spazio allestitivo nella stazione ferroviaria.....342
5.1.2. Restituire Palazzo Nuzzi alla cittadinanza.....351
5.1.3. Storie tutte da raccontare. Le raccolte del Museo d'Arte Sacra.....363
5.2. Una conclusione aperta.....377

BIBLIOGRAFIA

Fonti inediti.....380
Fonti editi.....381
Epigrafie.....383
Interviste.....384
Bibliografia.....384
Sitografia.....401
Filmografia.....407
Documenti legislativi ed esecutivi di enti governativi e internazionali.....407

APPENDICI

A. Trascrizione una conversazione tra Pier Paolo Pasolini e Gideon Bachman (1974/09/13-14), Archivi Cinemazero (Pordenone) 409
B. "Presentazione" di Pier Paolo Pasolini (1970). Trascrizione e Traduzione (IT-EN), Casarsa della Delizia 425
C. Una selezione dei beni culturali ai quali si è avvalso per narrare Orte 431
D. Traduzioni dei documenti del 1127 e del 1224 al riguardo della costruzione e la gestione del ponte sul Tevere ad Orte.....433
E. Trascrizione dei titoli e sottotitoli in *La Fabrica Ortana* di Lando Leoncini, Vol. IV, ASDO 435
F. Trascrizione di alcuni brani di *La Fabrica Ortana* di Lando Leoncini, ASDO.....439
G. Trascrizioni di una selezione di carte riguardo l'attività di Giocondo Pasquinangeli e del Comitato Archeologico di Orte (1900-1925), ASDO 446
H. Trascrizioni di una selezione di carte dedicati alla salvaguardia del patrimonio culturale di Orte e alla sua musealizzazione (1952-1967), ACS-Roma e ASDO 474
I. Trascrizione e traduzione degli appunti di Max Hutzel su Orte, GRI.....501
J. Permessi ottenuti per riprodurre materiale fotografico, cinematografico, e archivistico.507

RINGRAZIAMENTI

Quando Maria Ida Catalano, presente in ogni fase di questo lavoro, portò *La forma della città* alla mia attenzione, sapevo che avrebbe cambiato il mio rapporto con una città che noi pendolari conosciamo piuttosto bene, ma non avrei mai immaginato come, sulle orme di Pasolini, si sarebbe scoperchiato un vaso di Pandora. L'euforia e le sfide che ne sono derivate hanno avuto un impatto su ogni aspetto della mia vita – intellettuale, culturale, linguistico, familiare, personale – per gli anni a venire. Maria Ida Catalano è andata oltre il dovere, soprattutto all'apice della pandemia. Mi avvisava quando rischiavo di sprofondare troppo nelle 'tane del Bianconiglio' e ha saputo arginare la mia confusione, tuttavia rimanendo permeabile a idee che avrebbe potuto liquidare come eccentriche o persino fuorvianti. Con un'incrollabile passione per l'arte e la sua pari generosità, mi ha insegnato che la ricerca e la scrittura sono indistinguibili dalla conoscenza di sé.

Questa ricerca sarebbe rimasta superficiale se non fosse stato per il generoso sostegno del dott. Abbondio Zuppante. Integerrimo, competente, gentile e sempre attivo, il Museo d'Arte Sacra di Orte e l'Archivio Storico Diocesano sono in ottime mani. Pur rispettando le misure sanitarie in vigore, è stato disponibile ad aprire il museo e l'archivio ad ogni richiesta, garantendo condizioni ottimali di visione e lettura. Gli sono particolarmente grato per le sue capacità paleografiche e per la disponibilità a rivedere le trascrizioni di Lando Leoncini, Giocondo Pasquinangeli e di altri autori nascosti nei documenti della comunità. Pur conoscendo la storia di Orte più di chiunque altro, rimane in ascolto di nuove interpretazioni e non da mai una conclusione per scontata. Inoltre, è un membro attivo del suo quartiere, della sua confraternita ed è un nonno amatissimo. Se ogni città potesse vantare un cittadino come Abbondio, la storia potrebbe essere riscritta dai non-vincitori, forse prendendo un corso più speranzoso.

Ci sono altri che hanno aiutato dietro le quinte. Nicholas Stanley-Price era disponibile a incontrarmi regolarmente e, nonostante la sua esperienza lavorativa di portata globale, mi ha sempre trattato come una collega. All'inizio ha sottolineato l'importanza di seguire le attività dell'ICOM e ha dato la giusta importanza al mancato accordo del Consiglio sulla definizione di "museo" nel 2019. Mi ha aiutato a dare un senso ai risultati preliminari e ha riletto le bozze di ogni capitolo e articolo, districando le frasi interlinguistiche che si insinuano nella scrittura bilingue. Ho apprezzato particolarmente lo scambio regolare di messaggi con il dottor Stanley-Price, le cui e-mail sono caratterizzate dalla precisione della sua scrittura accademica e colorate dal suo senso dell'umorismo e dal suo amore per il mondo italiano e islamico. Maria Andaloro mi ha aiutato a capire il dibattito pubblico sulla conservazione del patrimonio culturale che si è sviluppato a Roma tra la fine degli anni '60 e gli anni '70. Ha, inoltre, gettato luce sulla vita quotidiana della Bibliotheca Hertziana in quello stesso periodo, chiarendo il ruolo tecnico svolto dai fotografi a fianco degli storici dell'arte. È stata Emily Pugh (GRI) a rivelarmi un nuovo modo di guardare alla disciplina della storia dell'arte, offrendo uno sguardo al potenziale e alla fragilità della fotografia d'arte digitalizzata. Il suo corso *The Art Historical Image in the Digital Age* (tenuto all'Accademia americana di Roma nel 2019), così come il suo invito a indagare sulla *Foto Arte Minore* di Max Hutzel, sono stati momenti particolarmente salienti di questa esperienza.

Molte istituzioni hanno reso possibile questa ricerca. L'Università degli Studi della Tuscia mi ha concesso uno stipendio per tutta la durata del Dottorato di Ricerca in Scienze Storiche e Scienze dei Beni Culturali, coordinato con tenacità dalla prof.ssa Catia Papa. La professoressa

Patrizia Mania e la dott.ssa Paola Pogliani, membri della commissione interna, mi hanno offerto un supporto puntuale e un *feedback* ragionato, stimolando domande che hanno arricchito l'intero percorso di studio. Come già suggerito, il Museo d'Arte Sacra di Orte e l'Archivio Storico Diocesano hanno fornito risorse indispensabili e il Direttore dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Civita Castellana, il professor Claudio Canonici, si è distinto per la sua competenza e la sua ferma convinzione che le collezioni della Chiesa appartengano alle loro comunità di provenienza. I direttori, quello passato e quello presento, dell'ex Museo Civico di Orte Stefano Del Lungo e Matteo Zagarola, insieme al ricercatore Giancarlo Pastura, mi hanno fatto conoscere le collezioni archeologiche in un periodo di flusso costante e di instabilità. L'Accademia americana di Roma mi ha invitato a svolgere il ruolo di Advisor in Historical Preservation and Conservation, accogliendomi nella loro comunità di studiosi, artisti e bibliotecari. Il bibliotecario Drue Heinz Sebastian Hierl e la direttrice *ad interim* Elizabeth Rodini sono stati particolarmente incoraggianti e le nostre conversazioni interdisciplinari hanno spesso fatto da sfondo a questa ricerca. I suggerimenti incisivi di Elizabeth, in particolare, hanno dato alla mia traduzione della "Presentazione" di Pasolini la sua forma definitiva. Tutto lo *staff* della Fototeca della Bibliotheca Hertziana di Roma ha dimostrato eccezionale generosità; il direttore Johannes Röll mi ha incontrato fin dall'inizio della ricerca per definire una strategia sulla documentazione storica del territorio ortano, Regine Schallert è stata disponibile al telefono durante la pandemia e mi ha prestato i suoi appunti personali su Max Hutzel per oltre un anno, Roberto Sigismondi ha trascorso innumerevoli ore al telefono con me durante il primo *lockdown* per ricostruire la carriera del suo amato maestro, ed Enrico Fontolan mi ha aiutato a comprendere alcuni aspetti tecnici della fotografia analogica. Il dottor Schallert mi ha, inoltre, messo in contatto con Marinella Canale, l'erede di Hutzel, che mi ha incontrato due volte per condividere i ricordi dello zio. Roberto Chiesi del Fondo Pasolini della Cineteca di Bologna ha condiviso con me le risorse bibliografiche, documentarie e cinematografiche del centro, così come Riccardo Costantini di Cinemazero di Pordenone. Andrea Crozzoli, cofondatore dell'Associazione Culturale Cinemazero, mi ha incontrato per ricostruire il lavoro di Pasolini nello Yemen e in altri Paesi islamici. Il Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia ha preso a cuore la mia ricerca. Elisa Miglioranza ha risposto puntualmente a tutte le mie richieste e Piero Colussi ha trovato il tempo di visionare *Le mura di Sana* e *pasolini e... "la forma della città"* per valutare la possibilità di restaurare i due cortometraggi. Le lezioni alla Scuola Pasolini, organizzate dal prof. Paolo Desogus e dalla prof.ssa Lisa Gasparotto, mi hanno fatto conoscere lo spessore letterario della prosa e della poesia di Pasolini, dimostrando un particolare rispetto per le riflessioni di un giovane studioso del settore come me. Le Teche RAI sono state disponibili a rispondere alle mie domande fin dal primo giorno, grazie a Giancarlo Biondi, Francesca Maria Cadin, Carla Consalvi e Andrea Purgatorio. Il CAMOC e i musei della città che mi hanno ospitato mi hanno fatto sentire a casa, pur attraversando il continente europeo: Michał Grabowski al Muzeum Krakowa (Polonia); Daniela Araújo e Joana Sousa Monteiro al Museu de Lisboa (Portogallo); Teresa Macia Bigorra e Joan Roca i Albert al Museo d'Historia de Barcelona o MUHBA (Spagna); Vânia Carvalho, Mário Coelho, e Sara Marques da Cruz al Museu de Leiria (Portogallo).

Scrivere questa tesi in italiano mi ha spezzato più volte, ma cari amici sono corsi in aiuto, ricomponendo le schegge. Questa saga è iniziata con il supporto inestimabile di Paola Maggi e Susi Ostarello: mi hanno spinto a trasformare intuizioni in parole scritte, trasmettendomi un amore per la lingua mai provato. Clara Mantica mi ha aiutato a trasformare un cronogramma sincopata in testo sequenziale. Giovanna Tumino mi ha aiutato a cogliere l'identità tedesca di Max Hutzel come chiave di lettura con cui riorganizzare il paragrafo che lo coinvolge. E il

restauratore Davide Vigliotti, con l'aiuto di Sofia Annarilli, ha pazientemente ripulito e consolidato il mio italiano, rendendo questa ricerca più chiara e coerente.

Gli amici e la mia famiglia mi hanno assistito nelle ore più buie di questa sfida e, per contro, mi hanno regalato gioia e sicurezza. Sono stata spesso ospitata nelle loro case e nei loro luoghi di lavoro nell'arco di questa ricerca: Adele, Caroline, Emelina, Franco, Gianni, Giorgio, Giulia, Honor, Isabella, Lorenza, Marina, Max K., Max R., Romain, Sandro, Sivakami, Shyama, Susi, Thomas, Valentina e Will. La tribù di danzatori di Roma, guidata da Massimo ed Emma, ha lottato per la vicinanza di fronte al distanziamento imposto durante i *lockdown*, dimostrando una capacità alchemica di trasformare qualsiasi esperienza in oro. Poi, ho incontrato Federica Lacomba per caso, in un momento difficile di questa ricerca e, in quel luminoso pomeriggio d'inverno, mi ha assicurato che anche le storie tristi vanno raccontate.
La mia famiglia si limitava prima a mia figlia Jadzia che, nel suo ultimo anno di liceo, ha visto intraprendere questo progetto. È entrata nell'età adulta nell'affollata compagnia di coloro che Machiavelli considerava "la corte degli antichi," mentre lei, invece, preferiva chiamarli "i miei amici morti." Si trovava in prima linea delle mie crisi intellettuali, venendomi in contro con pasti preparati con cura e revisioni di innumerevoli trascrizioni e traduzioni. Marco si è unito inaspettatamente alla nostra famiglia a metà percorso. Ha vissuto le mie difficoltà quotidiane sulla propria pelle, rispondendo alla mia agitazione con empatia e tutelando imperturbabili spazi in cui ci siamo rifugiati entrambi. Radicato per natura, ha preso il timone quando la maternità e lo studio sembravano scontrarsi, ricordandomi che la vera forza deriva dalla ἀγάπη. Spero di avere la capacità di contraccambiare la leggerezza e l'intesa che la sua presenza ha introdotto nella mia vita, così come quella di Jadzia e della mia famiglia di amici.

Grazie.

Alla memoria di Franco Adamo, restauratore
(Lecce, 1955-Vetralla, 2022)

Nelle parole di Amadou Hampâté Bâ…*c'est une bibliothèque qui brûle*.

ELENCO DELLE FIGURE E DELLE TABELLE

Introduzione

Fig. Intro 1. Segnaletica della stazione ferroviaria di Orte.

Capitolo I

Fig. I 1. Pier Paolo Pasolini alla Torre di Chia (Viterbo) nel 1974 (Foto: Deborah Beer, Archivio Cinemazero Images – Pordenone)

Fig. I 2. Fotogramma della scena del Battesimo sul torrente Rio a Chia (VT) da Il Vangelo secondo Matteo (1964) (fonte: Pasolini, Cineforum, 1964).

Fig. I 3. Il profilo di Orte guardando in direzione di Porta San Cesarea prima del 1962 (fonte: La Valle, no. 8, 1962). Il cerchio indica il terreno coltivato e sgombro sul quale da lì a breve sarebbe stato costruito il palazzo denunciato da Pasolini sia in Le mura sia in La forma della città.

Fig. I 4. Fotogramma del profilo della città di Orte nel 1970, ripreso da Pier Paolo Pasolini (fonte: Le mura di Sana, 1971). Il cerchio indica un palazzo costruito alla fine degli anni Sessanta a ridosso dell'altopiano, in corrispondenza dei terreni visibili nella fig. 3.

Fig. I 5. Anna Zanoli sul cantiere del Cenacolo durante la realizzazione del documentario *Il restauro del Cenacolo di Leonardo* (1987) (fonte: https://www.finestresullarte.info/eventi/gallerie-italia-milano-pinin-brambilla-barcilon-anna-zanoli)

Fig. I 6a-b. (a), alberi e macchine parcheggiate in un piazzale vuoto accanto al Campo Sportivo di Orte nel 1970 (fonte: *Le mura*) e, sulla destra (b), gli stessi alberi (spogli) ripresi nel 1973, senza macchine e con una struttura dai colori accesi (fonte: La forma)

Fig. I 7a-b. Sulla sinistra (a), l'immagine di una struttura bianca adiacente al Campo sportivo di Orte nel 1970 (fonte: *Le mura)* e, sulla destra (b), la stessa struttura evidentemente deteriorata nelle riprese del 1973 (fonte: *La forma*)

Fig. I 8. Franco Menichetti (sinistra) e Ettore Zeno (destra) a settembre 2019 con i fotogrammi tratti da Le mura di Sana che li ritraggono

Fig. I 9. Diagramma di flusso che illustra, nell'arco di 50 anni, la ricezione di *Le mura di Sana* (abbreviato *Le mura*) e *La forma della città* (abbreviato *La forma*)

Fig. I 10. Il fianco settentrionale di Orte visto dal Tevere, presso i ruderi del cosiddetto Pontaccio.

Fig. I 11. Fotogramma del campanile ed ex-chiesa di San Silvestro, sede del Museo Diocesano a dicembre del 1973

Fig. I 12. Stemma della città di Orte dell'inizio XX secolo, oggi collocato sul lato orientale di Piazza della Libertà. (Foto: Francesca Mariani)

Fig. I 13. Maria Callas e Pier Paolo Pasolini a Casarsa della Delizia (PN) nel 1969 (fonte: Tom Wolf, Maria by Callas - In Her Own Words (2017))

Fig. I 14. "Supercoop," 1969-1970 (fonte: Casarsa della Delizia. Cinquantenario della Società Cooperativa del Consumo)

Fig. I 15. Stazione ferroviaria di Orte, marzo 2022

Fig. I 16. Fotografia del mercato settimanale di Orte scalo ad aprile del 2022

Fig. I 17. Grafico dei paesi di provenienza dei residenti non di origine italiana, tratto da "Cittadini Stranieri 2021 - Orte (VT)," elaborato secondo dati ISTAT (Fonte: www.tuttitalia.it)

Capitolo II

Fig. II 1. Cima Colle in località Misciano (ex-cimitero ebraico di Orte) in La forma della città (00:07:39-00:08:05)

Fig. II 2. Stemma di Orte post 1575, raffigurato nella tela di Sant'Andrea di Cesare Nebbia, Palazzo Vescovile di Orte;

Fig. II 3. Fotogramma di La forma della città a 00:08:50. Veduta da Porta San Cesareo sul confine tra Lazio e Umbria. N.B. il Tevere, il Ponte, SP59 in direzione di Amelia, le strade locali, località Pitignano sulla sinistra (ora quasi interamente edificata); (sotto)

Fig. II 4. Castellum amerinum evidenziato in rosso nel segmento IV della Tabula itineraria Peutingeriana, segmento IV, copia di Franza Christoph von Scheyb (Vindobona, 1753), fonte "Plate 7-4 von Scheyb"del www.cambridge.org/us/talbert/plates.html)

Fig. II 5. Al-Idrīsī, Tabula rogeriana, [Nuzhat al-mushtāq fi'khtirāq al-āfāq -The book of pleasant journeys into faraway lands]. 1154, copia venduta all'asta nel 2017, Sotheby's, London. N.B. La mappa è orientata con il sud rivolto in alto. Il rettangolo bianco

Fig. II 6. Konrad Miller, copia e traslitterazione della Tabula rogeriana di Al-Idrīsī; collage di Bodleian MS. Pococke 375 e/o il BNF MS. Arabe 2221. N.B. ruma = Roma; arṭ = Orte è evidenziata dal rettangolo bianco (Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Tabula_Rogeriana)

Fig. II 7. Tabula rogeriana di Al-Idrīsī,"Sud de la France et Italie du Nord," c5s2 del BNF MS. Arabe 2221. Orte risulta evidenziata dal rettangolo bianco. (Fonte: http://classes.bnf.fr/idrisi/grand/c5s2.htm)

Fig. II 8a-b. A destra (Fig. 6a), particolare della croce fitoforme nel registro inferiore della campana dell'ex-chiesa di San Silvestro (XII sec.), ora conservata presso il Museo di Arte

Sacra di Orte. A sinistra (Fig. 6b), particolare dell'epigrafe e del tralcio sul registro superiore della medesima campana. (Fonte: Pallottini: 22, 24)
Fig. II 9. Fotografia inedita al termine dei lavori di restauro svolti dall'Arch. F. Sanguinetti, circa 1961, conservata presso l'ICCD. Fonte: ICCD, immagine digitalizzata col titolo "MPI 6062696".
Fig. II 10. Marmi cosmateschi, XIII secolo. Museo d'Arte Sacra, Orte (Fonte: Anselmi e Principi, Il Museo d'Arte Sacra di Orte, 50)
Fig. II 11. Dossale di San Francesco con le storie della vita del santo, seconda metà del XIII secolo. Museo di Arte Sacra di Orte (Fonte: Principi, 2015)
Fig. II 12. Salterio di Stoccarda, IX secolo (Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda, Bibl. Fol. 23 (fonte: https://lastoriaviva.it/il-salterio-di-stoccarda-lepoca-carolingia-per-immagini/attachment/229/)
Fig. II 13. Vannuccio di Viva, Croce astile con reliquie, 1352. Proveniente della Cattedrale S. Maria Assunta, Orte; conservata presso il Museo di Arte Sacra. (Foto: Max Hutzel del 1967-1988, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)
Figure II 14. Vannuccio di Viva, Croce astile con reliquie, 1352. Particolare del tondo superiore (fronte) con Cristo Giudice. Foto: Max Hutzel del 1967-1988. (fonte: GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)
Figure II 15. Vannuccio di Viva, Croce astile con reliquario, 1352. Particolare del tondo superiore dal retro con San Giovanni evangelista. Foto: Max Hutzel del 1967-1988. (fonte: GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)
Fig. II 16. Vannuccio di Viva, Croce astile con reliquario, 1352. Particolare del tondo inferiore (fronte) con anonimo santo diacono martire. Foto: Max Hutzel del 1967-1988. (fonte: GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)
Fig. II 17. Vannuccio di Viva, Croce astile con reliquie (fronte), 1352. Particolare del Cristo crocifisso e la reliquia della Vera Croce. Foto: Max Hutzel del 1967-1988. (fonte: GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)
Fig. II 18. Processione del Venerdì Santo con rimandi barocchi di matrice (neo-?) medievali del 19 aprile 2019. N.B. Le sculture della bara di Cristo e della Madonna Addolorata al centro di un corteo composto di clero, confratelli, donne penitenti e vigili urbani con partecipanti laici ai perimetri della ceremonia.
Fig. II 19. Ciclo delle storie di Giobbe, collocato nell'ex-Ospedale dei Raccomandati, c. 1380 (Foto: A. Zuppante)
Fig. II 20. Anonimo, Italia centrale con quasi tutto il Lazio, fine XV secolo/ inizia XVI. Intagliato in legno. (Fonte: Frutaz). N.B. L'importanza di Orte nel '400, rispetto agli altri centri dell'Alto Lazio, viene suggerita dalle proporzioni delle immagini stilizzate delle città.
Fig. II 21. Porta San Cesarea, Orte. Una fotogramma di La forma della città (1974), 00:09:59 (Fonte: http://www.teche.rai.it/2015/01/pasolini-e-la-forma-della-citta-1974/)
Fig. II 22. Gli stemmi dei Papi Sisto e Niccolo V con lo stemma della città di Orte posto sotto un gonfalone. Provenienza: Porta San Cesareo, Collocazione: Atrio di Palazzo Nuzzi.
Fig. II 23. Gisella Klumm Pasquinangeli, copia del 1909 del dipinto di Filoteo Alberini, Porta San Cesareo prima della sua demolizione, 1886. Orte, ccollezione Primavera (Foto: A. Zuppante, pubblicato in B/N in Per una storia di Orte e del suo territorio, a cura di A. Zuppante, Orte 2006: 131).
Fig. II 24. Cola di Orte, Custodia di Sant'Egidio, c. 1480.
Fig. II 25. Cola di Orte, particolare dell'esorcismo,che ricorda formule compositive tipiche degli ex voto.
Fig. II 26. Cola di Orte, Recto dello sportello sinistro, particolare di Sant'Agostino.
Fig. II 27. e Fig. II 28. Cola di Orte, Recto dello sportello di destra, particolare di Sant'Egidio
Fig. II 29. Cola di Orte, Particolare del sottarco con Sant'Andrea di Viterbo e profeti, collocato all'ingresso della Cappella Mazzatosta (opera di Lorenzo da Viterbo) a Santa Maria della Verità di Viterbo, (Foto: Di Sailko, CC)
Fig. II 30. Saturnino Gatti, Effige di Sant'Egidio, 1480 circa, conservato presso la Cattedrale di S. Maria Assunta (fonte: Anselmi e Principi: 104)
Fig. II 31. Bottega di Cola e Egidio di Orte, 1500-1503. Tempera su tavola a fondo d'oro. Provenienza: Santa Maria dei Raccomandati, Orte. (Foto: fonte ignota)
Fig. II 32. Leonardo da Vinci (attribuzione). Mappa disegnata a colori (Fonte: Frutaz). 1972)
Fig. II 33. Particolare con la città di Orte evidenziata da un rettangolo bianco
Fig. II 34. Stemma della città, 1497. Rilievo per 'frottage' risalente agli anni Ottanta del Novecento di una fonte irrintracciabile (Foto e rilievo: A. Zuppante)
Fig. II 35. Stemma della città murato sopra il lavatoio sotteraneo di Piazza della Libertà, databile al XV secolo per via dell'iscrizione
Fig. II 36. Stemma proveniente dal Catasto Rustico, seconda metà del XVI secolo, ASCO
Fig. II 37. Stemma databile al XVI secolo per motivi stilistici. Provenienza:Palazzo del

Comune, lato Piazza della Libertà (Foto: Francesca Mariani)
Fig. II 38. Frans van de Kasteele (Francesca da Castello), Madonna in gloria col Bambino e i Santi Chiara, Michele Arcangelo, Francesco e Caterina, 1595. Tela ad olio (Foto: Anselmi e Principi, 2013)
Fig. II 39. Francesco da Castello, la Madonna in Gloria con i SS. Chiara, Arcangelo Michele, Francesco e Caterina,1595. Olio su tela. Collocazione originale nella chiesa conventuale dei Cappuccini, conservato presso il Museo di Arte Sacra di Orte. (Fonte: MPI; stampa conservata presso l'ASDO tra le carte del Museo Diocesano)
Fig. II 40. Mauro Giubilio. Carta della Sabina (fonte: Frutaz, 1972. A sinsitra un particolare di Terni e lo sviluppo lungo il fiume Nera del 1617, in contrasto con il particolare della stessa area nella versione precedente della stessa mappa stampata nel 1592. N.B. Il rilievo dato ai ponti sul Nera e sul Tevere. Dopo il crollo del ponte nel 1514, il 'Porto di Orte' (in basso a destra) fu ridotto a un mero attracco come Gallese e Fabrica, mentre venne costruito un 'ponte secco' all'altezza di Otricoli e il Ponte Felice nei pressi di Magliana Sabina.
Fig. II 41. Frammento musivo della Vergine, particolare della scena della Natività dell'Oratorio di Giovanni VII, 705-707. Museo di Arte Sacra di Orte (Foto: fonte ignota).
Fig. II 42. Convento di Sant'Antonio (Fonte: Gioacchini, 1961)
Fig. II 43. Convento di Sant'Antonio (Foto: Uffici Comunali di Orte)
Fig. II 44. Disegno della parete occcidentale dell'Oratorio di Giovanni VII con i frammenti musivi sopravissuti sovrimposti al disegno di Giacomo Grimaldi dal Barb. lat. 2733 (1609-1612) (Fonte: Ballardini e Pogliani, 2013: 208). Posizione del frammento ortano evidenziato in rosso.
Fig. II 45. Lezioni della dott.ssa Lorenza D'Alessandro in cui gli studenti osservano lo stato di conservazione della tela di Sant'Isidoro
Fig. II 46. Particolare di Sant'Isidoro, incisione del 1622, realizzata in occasione della canonizzazione del santo-agricoltore iberico (Fonte: Tacchi Venturi, 1922)
Fig. II 47. Pala d'altare di Sant'Isidoro, provenienza chiesa extra-urbana di San Lorenzo dei Favicchi, conservato presso il Palazzo Vescovile, Orte (Foto: G. Alfano)
Fig. II 48. "Theatrum in ecclesia S. Petri in Vaticano sumptuosissimum hoc theatrum factum ad instantia Ciuitatis Matriti Architecto Paulo Guidotti Burghesio," Incisione del Theatrum del 1622 realizzato nell'occasione (Fonte: Tacchi Venturi, 1922)
Fig. II 49. Cronaca pubblicata della ceremonia della canonizzazione di sant'Isidoro insieme ad altri santi, 1622.
Fig. II 50. Cronaca della processione che seguì la cannonizzazione di sant'Isidoro e altri santi, 1622.
Fig. II 51. Statuette di san Paolo e san Filippo Neri, quest'ultimo canonizzato insieme a Sant'Isidoro (Foto; Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)
Fig. II 52. Particolare della veduta di Orte di Giusti Fontanini (1709-1723 Particolare della veduta di Orte di Giusti Fontanini (1709-1723) N.B. la chiesa extra-urbana di San Lorenzo dei Favicchi in basso a sinistra e i ruderi del ponte segnati 'G' (Fonte: MDZ, https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11347999?page=28)
Fig. II 53. Campana della chiesa extraurbana di San Lorenzo (Foto: F. Giuseppini)
Fig. II 54. Progetto del 1647 per un nuovo ponte sul Tevere a Orte, prodotto dalla Presidenza delle strade e sottoscritto dall'architetto Giovanni Angelo Biancucci. (Fonte: ACS-Roma, Imago Cartografia)
Fig. II 55. Altare Maggiore della Cattedrale di S. Maria Assunta di Orte, inaugurata il 23 ottobre 1648 (foto: A. Zuppante)
Fig. II 56. sulla destra, Stemma della città di Orte in opus sectile del 1648, particolare dell'altare maggiore della Cattedrale
Fig. II 57. Stemma della città del 1649 (fonte: documento manoscritto di provenienza ignota, Foto: A. Zuppante)
Fig. II 58. in fondo pagina, Architrave della porta dell'ex chiesa di San Silvestro con iscrizione dedicatoria del 1697, in occasione dei rinnovamenti portati avanti dal Card. Nuzzi)
Fig. II 59. Ritratto di Cardinale Ferdinando Nuzzi, Fontanini (1709-1723) (Fonte: MDZ, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=584,585)
Fig. II 60. Mappa di Orte e del suo territorio, Fontanini (1709-1723) (Fonte: MDZ, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=22,23)
Fig. II 61. Il cosiddetto Ponte di Augusto a Orte, Fontanini (1709-1723) (Fonte: MDZ, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=60,61)
Fig. II 62. Veduta della città e del territorio di Orte (Fontanini, 1709-1723) (Fonte: MDZ, https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11347999?page=28)
Fig. II 63. Claudio Martigny, Mappa della Diocesi di Civita Castellana e Orte con lo stemma del Card. Tenderini, 1722. Inchiostro e acquarello. (Fonte: http://www.julianellum.it/territorio-e-

urbanistica/vignanello-nel-1821-mappa-del-catasto-gregoriano/)
Fig. II 64. Anonimo, Catasto della Parrochia di San Michele, Orte. 1781. (Fonte: ASDO)
Fig. II 65. Catasto Gregoriano, 1835 (Fonte: ACS-Roma, Imago)
Fig. II 66. Prospetto della chiesa distrutta di San Matteo d'Orte, 1743. Inchiostro e acquarello, Rotilio di Marco, lavoratore (autore); Carlo Felice Cianchella, testimone; Francesco Orlandi, testimone. (Fonte: ACS-Roma Imago).
Fig. II 67. Disegno inedito con veduta della strada crollata fuori della Porta detta Maiotta nella città di Orte (l'attuale Via della Fortezza), 1752. prodotto dal Tribunale dell'AC, Sottoscritto da Vincenzo Erasmo, notaio AC(Fonte: ACS-Roma Imago).
Fig. II 68. Disegno inedito del nuovo muro con suoi pilastri et arconi da farsi per sostenere la nuova strada fuori della Porta detta Maiotta nella città di Orte, 1752 (Fonte: ACS-Roma Imago). N.B. Le due piante del 1752 sono state elevate in occasione della vertenza tra la contessa Carolina Guarnieri e la Comunità di Orte.
Fig. II 69. Bozza del disegno inedito della Porta Sant'Agostino (Orte), senza data. Provenienza sconosciuta (Fonte: Fondazione Marco Besso - Roma); Fig. II 70. Disegno della Porta di Sant'Agostino (Orte), senza data. Provenienza sconosciuta (Fonte: Fondazione Marco Besso - Roma).
Fig. II 71. Testa di Thutmosi III. Nuovo Regno, provenienza: Roma. Ora conservato presso il Museo Civico Archeologico di Bologna (EG 1800). Donata al conte Marsigli da parte del Card. Nuzzi prima del 1712. (Fonte: Picchi, 60)
Fig. II 72. rilievo archaizzante proveniente dalla collezione Nuzzi, poi la collezione Albani, attualmente nei Musei Capitolini, Fontanini (1709-1723) (Fonte: MZD, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=152, 153)
Fig. II 73. Sarcofago con Bacco e Ariadne della collezione Nuzzi, attualmente conservato presso il Museo Pio-Clementino, Fontanini (1923) (Fonte: MZD, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=568, 569)
Fig. II 74. Sarcofago delle stagioni della collezione Nuzzi, attualmente conservato presso il Museo Pio-Clementino, Fontanini (1923) (Fonte: MZD, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=564, 565)
Fig. II 75. Carlo Bizzaccheri, Palazzo Nuzzi, 1710 circa (Foto: Francesca Groppi)
Fig. II 76. Lo studio da parte dell'Università è stato condotto in seguito all'avvio del cantiere di restauro che ha riguardato l'appartamento del cardinale nel 2020-2021.
Fig. II 77. Parete settentrionale dell'appartamento cardinalizio, restauro in corso di Francescca Groppi (Foto: Francesca Groppi)
Fig. II 78. Stemma della famiglia Nuzzi collocato nell'appartamento cardinalizio, Palazzo Nuzzi. 1715, (Foto: Davide Vigliotti, durante i lavori di restauro del 2020-2021)
Fig. II 79. Interno della cattedrale di Santa Maria Assunta, realizzato su progetto di Bizzaccheri e Castrichini (inaugurato nel 1721) (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)
Fig. II 80. Seguace di Andrea Pozzo, altare della Vergine e i Santi Lorenzo e Cassiano, ante 1724, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Orte (Foto: Max Hutzel. GRI. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)
Fig. II II 81. Iscrizione dedicatoria del 1721 in onore del Cardinale Nuzzi, posta nel coro della cattedrale dopo la morte di Nuzzi, durante il vescovado di Tenderini
Fig. II 82. Ritratto del Cardinale Giovanni Francesco Tenderini. Incisione, c. 1739. Intitolato: "Il V. Servo di Dio Gio. Francesco Tenderini Vesc. di Civita Castel" (Collezione: Biblioteca Angelica, fonte: http://www.bibliotecaangelica.beniculturali.it/index.php?it/427/catalogo-ritratti-e-stampe/ritrattizz/1972)
Fig. II 83. Pietro Nelli (1672-1740), Pala dei Santi Michele Arcangelo e Rocco (1736), proveniente dalla chiesa di San Rocco di Orte. La tela funge da cornice per un frammento di affresco raffigurante la Madonna della Purità, immagine dichiarata miracolosa (Fonte: Anselmi e Principi, Il Museo d'Arte Sacra di Orte, 2013: 90)
Fig. II 84. Giovanni Domenico Campiglia, "Tavola generale della provincia di Sabina," 1742, Carta edita dalla Calcografia Camerale. N.B. La strada tracciata da Narni per Civita Castellana, passando per Otricoli (e non per Orte) e il ponte di Magliano. (Fonte: Frutaz, XXXVIII, tav. 90., Le Carte del Lazio, Roma, 1972.)
Fig. II 85. Facciata del Duomo, rimasta inconclusa fino al 1900 (Fonte: Gioacchino, 1961)
Fig. II 86. Particolare della pittura muraria riportata nell'edicola di Piazza Fratini (Fonte: A. Zuppante)
Fig. II 87. Edicola in Piazza Fratini che include il particolare della pittura muraria della fig. 86. Fonte: ICCD)
Fig. II 89. Veduta (fantasiosa) della salita della Rocca (Fonte: Davies, 'Fig. V', The Bulletin of Art, 1886)
Fig. II 89. Disegno inedito da una anonima disegnatrice, Rina Rinaldoni di Senegallia, del

1895/02/21. Conservato presso la Fondazione Marco Besso - Roma

Capitolo III

Fig. III 1. Un'incisione del 1867 raffigurante la città di Orte immersa nella Valle del Tevere, realizzata da De Gouttepagnon per il volume Souvenirs du Régiment des Zouaves pontificaux di Baron de Charrette (1870).
Fig. III 2. Fotogramma di Orte nel 1970 proveniente da Le mura di Sana di Pier Paolo Pasolini (00:08:22)
Fig. III 3. Cartolina postale del nuovo ponte sul Tevere, inviata nel 1904 (Fonte: collezione privata di Abbondio Zuppante);
Fig. III 4. Orte nella Cartografia ACI del 1972 (disegno realizzato sotto la direzione di V. Morana)
Fig. III 5. Fotografia del cantiere per la realizzazione della facciata della Cattedrale di Orte della fine del XIX Sec (sinistra) (fonte: Gioacchini 1961, 26).
Fig. III 6.Cartolina postale con l'inaugurazione della medesima facciata, celebrata il 1° settembre 1901, giorno della festa di Sant'Egidio, patrono della città (destra) (fonte: Abbondio Zuppante).
Fig. III 7a-b. Vannuccio di Viva, "Croce astile in lamina d'argento, verso e recto (Arti applicate)," 1352. Provenienza: Cattedrale di Orte. Fotografia realizzata nel 1876-1900 da Giovanni Gargiolli e conservata presso il Gabinetto Fotografico Nazionale, Archivio MPI, n. MPI6062688 (Fonte: GFN)
Fig. III 8. Copertina della Storia dell'arte italiana, vol. I, di Adolfo Venturi.
Fig. III 9. Pagellina funebre con fotografia di Giocondo Pasquinangeli, senza data (Fonte: collezione privata di Abbondio Zuppante.
Fig. III 10. Faldoni dell'ASDO che contengono le carte sciolte di Giocondo Pasquinangeli.
Fig. III 11a-b. Biglietto postale da Pericle [Novelli Canonico?] a Giocondo Pasquinangeli che riporta notizie sull'opposizione agli ordini del Ministero della Pubblica Istruzione da parte della Congregazione Generale, 9 settembre 1907, fronte e retro (Fonte: Carte Giocondo Pasquinangeli 4, ASDO).
Fig. III 12. Fotografie del cortile dell'ex-Monastero di Sant'Antonio, luogo previsto come sede del Museo cittadino. Il complesso è stato fortemente danneggiato nel Secondo conflitto mondiale. Al suo posto è stato eretto l'ex-Cinema Alberini (Fonte: Gioacchini, 1961: 5-6).
Fig. III 13. Fotografia del chiostro di Sant'Antonio, struttura distrutta da danni bellici (Comune di Orte, ex-sede di Palazzo Nuzzi) (sinistra)
Fig. III 14. Giocondo Pasquinangeli, Planimetria degli spazi dell'ex Monastero di Sant'Antonio da convertire in "Museo Archeologico" di Orte, 1923. (Fonte: Carte Giocondo Pasquinangeli 4, ASDO).
Fig. III 15. Una scheda del 8 giugno 1928 che descrive "Due cippi di travertino" ritrovati in località Seripola, timbrati "S. Melograni" (ICCD e ASDO).
Fig. III 16. Documentazione fotografica (senza data) che potrebbe corrispondere ad alcuni contenuti del Deposito Archeologico, curato dal Comitato presieduto da Pasquinangeli Fonte: ASDO e "Arachne," https://arachne.dainst.org/search?q=)
Fig. III 17. Documentazione fotografica (senza data) che potrebbe corrispondere ad alcuni contenuti del Deposito Archeologico, curato dal Comitato presieduto da Pasquinangeli (Fonte: "Arachne." Particolare di una foto della collezione DAI).
Fig. III 18. "Marshalling yard" ("Scalo di smistamento") e di "Orte Railroad Bridge" ("Orte ponte ferroviario"), selezione di fotografie aeree del 1943/12/08 e 1944/12/17 realizzate dalla US Army Air Corps. (Fonte: http://320thbg.org/strike_photo_pages/strike_108.htm)
Fig. III 19. Copertina del catalogo della mostra La pittura viterbese del 1954
Fig. III 20. Rilievi iniziali del 1953 privi di riferimenti al campanile adiacente. Conservati nel fasc. "MPI, Provincia di Viterbo", presso l'ACS-Roma. Cfr. Appendice H.
Fig. III 21. Planimetria del 1956 con riferimento al campanile adiacente. Conservato nel fasc. "MPI, Provincia di Viterbo", presso l'ACS-Roma. Cfr. Appendice H;
Fig. III 22. planimetria del complesso dopo i restauri, disegnata da C. Berardi (Fonte: Sanguinetti, Bollettino d'arte, 1961.
Fig. III 23. Fotografie inedite dei lavori di isolamento del campanile nel 1957-1961 in cui sono visibili tracce di un pollaio sotto l'arco della parete settentrionale del cortile adiacente al campanile. Conservate nel fasc. "MPI, Provincia di Viterbo", presso l'ACS-Roma.
Fig. III 24. Fotografia inedita della realizzazione delle tre monofore sulla facciata di San Silvestro (1957-1960), modifica del progetto presentato nel 1956 che optava per la realizzazione di un rosone centrale. Fotografia N. MPI6062703, conservato nel fasc. "MPI: Orte," ICCD.
Fig. III 25. Fotografia inedite della facciata dell'ex Chiesa di San Silvestro. Fotografia senza data (presumibilmente del 1953-57) antecedente ai lavori di restauro condotti da Sanguinetti (sinistra). Conservato nel fasc. "MPI, Provincia di Viterbo", ACS-Roma.
Fig. III 26. Fotografia inedita della facciata restaurata, scattata da Max Hutzel nel 1967-1988

(destra). (Fonte: GRI Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)
Fig. III 27. Lettera scritta da Luisa Mortari a Don Giorgio Fanti in cui si indaga sulla sorte dei dipinti di Francesco di Castello provenienti dalla Chiesa dei Cappuccini con il corredo fotografico in allegato.
Fig. III 28. Giovani visitatori al Museo Diocesano che osservano un ostensorio a novembre 2021. (Foto: Abbondio Zuppante).
Fig. III 29. L'inaugurazione del Museo Diocesano di Orte il 9 aprile 1967. (Fotografie: Scalfa, fasc. Museo Diocescano, ASDO)
Fig. III 30. Disegno inerente alla segnaletica stradala per il "Museo d'Arte" e al "Campanile di San Silvestro" prevista all'uscita dell'Autostrada del Sole (Fonte: ASDO); Fig. III 31. Ricevuta del pagamento per la segnaletica stradale in cui si cita il museo (1967); Fig. III 32. Una selezione dei visitatori firmatari del Registro dei visitatori del 1968-69, conservata presso l'ASDO.
Fig. III 33. Fotografia (n. 15791) del cantiere dell'Autostrada del Sole – Lotto 29 di un ponte sul Tevere all'altezza di Sipicciano (VT), a 20 km da Orte. (Fonte: Fondo SOGENE (1926-1977), Serie H/35, 0004846, ACS-Roma. Documentazione prodotta da Industrialfoto di Roma.).
Fig. III 34. Ponte sul fiume Tevere presso Attigliano, progetto di R. Morandi, 1964 (Fonte: Iori, 2006, 1140).
Fig. III 35. Planimetria del sito archeologico in località Seripola presso Orte (Fonte: Nardi)
Fig. III 36. il pilone dell'A1 della riva sinistra all'altezza del sito dell'antico porto di Seripola (foto dell'aprile 2019).
Fig. III 37. Stazione di Orte nel 2020.
Fig. III 38. Fotografia scattata nell'ASDO in cui sono ritratte una fotografia stampata di Hutzel conservata nel faldone "Museo Diocesano" e un'immagine digitale della stessa fotografia a confronto.
Figg. III 39- III 40. Il primo libro dei registri dei visitatori del museo, ASDO, con un particolare dell'immagine registro con la firma di Max Hutzel e Prof. L. Mortari.
Fig. III 41. Ritratto di Max Hutzel (circa 1978) (Foto: Roberto Sigismondi)
Fig. III 42. Rudolf Rochga, Rilievo 6, raffigurante le arti decorative dalla facciata dell'Accademia d'arte di Stoccarda (3m x 3m) c. 1930. (Foto: Gerd Leibrock, CC BY-SA 3.0)
Fig. III 43. Assisi fotografata da Paul Wolff in Kleine Italienfahrt.
Fig. III 44. Gina Lollobrigida, foto per un book dedicato all'attrice (senza data), (Hutzel, Roma);
Fig. III 45. Foto di Totò e Anna Maria Ferrero sul set di Totò e Carolino (1955) di Mario Monicelli, (Hutzel, Roma);
Fig. III 46. Foto di Sophia Loren dal set di Due notti con Cleopatra (1953) di Mario Mattoli, (Hutzel, Roma).
Fig. III 47. Foto di Max Hutzel in veste di attore (nel ruolo di un soldato tedesco) con Alberto Sordi dal set di Tutti a casa (1960) di Luigi Comencini (fotografo sconosciuto, Roma). Le quattro foto soprastanti (inedite) e provengono dall'Archivio privato di Roberto Sigismondi.
Fig. III 48. Figura votiva della Mater Matuta, circa IV sec, Museo Provinciale Campano, Capua (Foto: Max Hutzel, Fonte: "gri_86_p_8_b076_f3_092.jpg", GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)
Fig. III 49. Imposte di Carsoli: Particolare (Fonte: Guglielmo, Il Castello dell'Aquila ed il Museo Nazionale Abruzzese, (1959), cat. 30).
Fig. III 50. Imposte intagliate, S. Maria in Cellis (Carsoli). Conservate presso il Museo Nazionale Abruzzese (L'Aquila) (Fonte:, "gri_86_p_8_b004_f4_020.jpeg," GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
Fig. III 51. Particolare della Visitazione del battente intagliato di destra, 1132. Conservato presso Museo Nazionale Abruzzese (L'Aquila) (Foto: Hutzel, BHR 097107, Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom).
Fig. III 52. Sinistra: Hutzel, Convento di SS. Trinità, Orte (VT) 1960-1988 (fonte: GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
Fig. III 53. Centro: Max Hutzel, Roma, S. Prassede/ episodio di martirio, particolare, parte destra (Fondo Matthiae, Fondazione Zeri).
Fig. III 54. Destra, Schema che evidenzia le parti originali del mosaico integrato nel restauro diretto da Pietro Camuccini, Mausoleo di Santa Costanza (Fonte: Matthiae, Mosaici romani, 1967).
Fig. III 55. Max Hutzel, Foto panoramica di Orte, 1967 (Foto: bh129826, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom).
Fig. III 56. Max Hutzel, foto panoramica di Orte, fianco occidentale, senza data (Fonte: GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
Fig. III 57. Max Hutzel, Foto dell'ex chiesa di San Silvestro e del suo Campanile, 1967 (Foto: bh129359, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom)
Fig. III 58. Serie di foto dell'esterno di San Silvestro (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)
Fig. III 59. Particolare della parte superiore del Dossale di San Francesco, pastiglia (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)

Fig. III 60. Scuola di ambito bregnesco, Padre Eterno, senza data (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
Fig. III 61. Scuola di ambito bregnesco, Padre Eterno, senza data (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)
Fig. III 62. Particolare della Croce Astile di Vannuccio da Viva, senza data (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
Fig. III 63. Scorcio della Croce Astile di Vannuccio da Viva, senza data (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)
Fig. III 64. Chiostro di San Bernardino, 1978? (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
Fig. III 65. Parete del Chiostro di San Bernardino, 2020/07/08.
Fig. III 66. Particolare di un tondo del Chiostro di San Bernardino con segni del filo di battitura, 1978? (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
Fig. III 67. Particolare di un tondo del Chiostro di San Bernardino, 2020/07/08.

Capitolo IV

Fig. IV 1. Copertina di I musei locali del Lazio. Supplemento n°30 del Bolletino d'arte, 1985.
Fig. IV 2. Annuncio dell'ultimo convegno di ICOM CAMOC 2021 tenutosi a Barcellona
Fig. IV 3. Fotogramma da Le mura di Sana (1971).
Fig. IV 4. Fotografia di Paolo Monti di via Nosadella (Fonte: Emiliani e Monti, "Centro storico di Bologna: un censimento fotografico" Arte Illustrata, 4 maggio 1970)
Fig. IV 5. "Orte. Costruzioni abusive," documentazione realizzata da Paolo Monti per Andrea Emiliani. Riprende palazzi di recente costruzione a ridosso del centro storico di Orte tra gennaio e marzo del 1969 (fonte: "Civico Archivio Fotografico Milano," http://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/ricerca?query=Orte).
Fig. IV 6. Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials, "Defining the Museum in Times of Change. A Way Forward," ICOM Webinar (10 December 2020) (Fonte: https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/ICOM-Define-Methodology.pdf)
Fig. IV 7. Mappa pluricentrica del Museum Krakowa in cui sono evidenziati il Thesaurus Cracoviensis, il Muzeum Podgórze e il Muzeum Nowej Huty.
Fig. IV 8. La collocazione della sede di Ulica Pomorska e di Pałac Krzysztofory.
Fig. IV 9. La collocazione della sede del Muzeum Podgórze, la Fabrica di Oskar Schindler e della Farmacia Pod Orłem.
Fig. IV 10. Il nome della città di Cracovia in otto lingue autoctone
Fig. IV 11. #jestemkraków alla Fabrica di Schindler.
Fig. IV 12. #jestemkraków al Museo di Podgórze.
Fig. IV 13. Un presepe esposto nel parco che circonda il centro storico.
Fig. IV 14. Presepe esposto nella libreria storica Księgarnia Pod Globusem.
Fig. IV 15. L'allestimento dedicato ai prigionieri della Gestapo a Ulica Pomorska.
Fig. IV 16. Una selezione dei graffiti lasciati dai prigionieri nelle celle di detenzione tra gli interrogatori della Gestapo.
Fig. IV 17. Una porta proveniente delle celle di detenzione del KGB con graffiti cancellati dai successivi proprietari della struttura.
Fig. IV 18. Allestimento dedicato alle impiccagioni.
Fig. IV 19. Uno sportello che permette, ai visitatori che lo desiderano, di guardare le foto documentaristiche di un'impiccagione.
Fig. IV 20. La curatrice-cittadina Zofia Noworól-Ostrowska.
Fig. IV 21. La genealogia della famiglia di Anda.
Fig. IV 22. Il portacipria dal quale nasce la mostra.
Fig. IV 23. Il post di Facebook in cui il Museo di Podgórze ha annunciato l'allestimento della nuova Bacheca della Memoria, con le strade di Podgórze sullo sfondo.
Fig. IV 24. I laboratori, pur essendo chiusi, rimangono visibili lungo il percorso di visita al Thesaurus Cracoviensis;
Fig. IV 25. Deposito aperto con pareti a rastrelliera.
Fig. IV 26. Copertina del libro divulgativo dedicato al Thesaurus Cracoviensis.
Fig. IV 27. Portali pubblici collocati nel deposito museale.
Fig. IV 28. Il vestito e la mazza del Lajkonik con un'etichetta didattica che richiama l'inventario del museo.
Fig. IV 29. Il corridoio dei depositi mette in dialogo armi e dipinti ad acquarello. Le immagini dipinte raffigurano la cinta muraria che un tempo era protetta proprio dalle armi conservate in questo ambiente museale.
Fig. IV 30. Il deposito dei disegni e delle incisioni.
Fig. IV 31. Il medesimo deposito con opere esposte sulle pareti.
Fig. IV 32 L'ergonometria dei mobili e degli spazi del deposito.
Fig. IV 33. Un'immagine del Lajkonik, testimonianza della cultura popolare, conservata con il dovuto rigore.

Fig. IV 34. Una recente campagna di comunicazione ha creato una serie di diciannove icone in cui viene raffigurato un aspetto emblematico di ciascuna sede museale, impiegando un linguaggio visivo semplice e facilmente leggibile;
Fig. IV 35. Video realizzati con il metodo "Easy to read" per un pubblico non-vedente e normo-vedente.
Fig. IV 36. La Sala Baldassare Fontana di Pałac Krzysztofory allestita come period room "aumentata" con nuove tecnologie.
Fig. IV 37. La sala dedicata alla pluralità di tradizioni devozionali a Cracovia.
Fig. IV 38. Esposizione dei presepi realizzati da bambini nel 2021 con un video dimostrativo di una szopkarka.
Fig. IV 39. L'autrice nella sala dedicata ai presepi nella mostra permanente di Pałac Krzysztofory.
Figg. IV 40. and IV 41. Il video YouTube del 2019 in cui il giovane szopkasz Filip Fotomajczyk (https://www.youtube.com/watch?v=7F9m3VS8yGQ) mostra il presepe che ha realizzato nel 2021. In esso l'artista affronta un tema di forte attualità , ossia la migrazione, e inserisce la citazione "J'accuse" e del filo spinato.
Fig. IV 42. Folle di cittadini in attesa della processione del Lajkonik.
Fig. IV 43. Il Lajkonik saluta la città dal battello.
Fig. IV 44. Spettatori partecipano alle danze e ai combattimenti dalle rive del Vistula, per evitare affollamenti eccesivi.
Fig. IV 45. Il Lajkonik e una cortigiana salutano i passanti sotto il ponte pedonale Ojca Bernatka (foto dalla riva: Y.A. Mazurek; foto realizzate sul fiume: Muzeum Krakowa)
Fig. IV 46. La statua colossale di Vladimir Il'ič Lenin eretta a Nowa Huta nel 1974.
Fig. IV 47. Rilievo di epoca sovieta trasformato da street artists in Sofia, Bulgaria.
Fig. IV 48. Panello didattico dedicato alla recente stagione di vandalismo, rimozione e distruzione di statue dedicate ad eroi della Confederazione americana.
Fig. IV 49. Mappa satellitare con le sedi del Museo di Leiria (fonte: Google Earth).
Fig. IV 50 e IV 51. Planimetria del complesso museale nell'ex-convento di Sant'Agostino (fonte: Museu de Leiria).
Fig. IV 52. Facciata del Museo di Leiria nel 2021.
Fig. IV 53. Varie barriere coinvolte in una visita museale. L'accessibilità è un campo che ci riguarda tutti (autrice: Maria Chiara Ciaccheri)
Fig. IV 54. Mappa tattile del piano terra del museo.
Fig. IV 55. Assonometria esplosa del complesso museale con poltrone.
Fig. IV 56. Libro PECS.
Fig. IV 57. la Signora Maria Graça Rosinha all'ingresso del museo;
Fig. IV 58. La dott.ssa Vanîa Cravalho davanti alla statuetta di Sant'Agostino.
Fig. IV 59. La città e il territorio di Leiria dipinti da giovani leiriensi
Fig. IV 60. Mappa del primo piano del museo con indicazioni sui due percorsi museali. A-B-C parte della sezione geologica e preistorica (A); sezione archeologica (B) e pinacoteca dedicata elle epoche moderna e contemporanea (C). A partire dal primo piano, il percorso si snoda in senso contrario (C-B-A), offrendo la stessa narrazione, ma iniziando dal presente per arrivare infine alla storia naturale del territorio.
Fig. IV 61. Fotogramma di "Uma história com 29 000 anos: recriação imaginada do enterramento do Menino do Lapedo"
Fig. IV 62. Sara Cruz e Mário Coelho preparano materiali per la nuova mostra.
Fig. IV 63. La ciotola per l'acqua del cane guida che accompagna l'informatico del museo.
Fig. IV 64. Inesa Markava preparava l'"Exposição Dançada. Advento" con la partecipazione dei curatori del museo.
Fig. IV 65. I badge di Mário Coelho e di sua figlia, giovane esperta della collezione di Leiria.
Fig. IV 66. L'allestimento dedicato alla Pineta di Leiria, che collega la collezione archeologica alla pinacoteca.
Fig. IV 67. Angolo della mostra allestita con un cronogramma dedicato allo sviluppo industriale locale con video di ex-dipendenti delle fabbriche di plastica.
Figg. IV 68. e IV 69. Oggetti in plastica provenienti dalla casa dei leiriani risalenti agli anni Cinquanta, Ottanta e Novanta del Novecento.
Fig. IV 70. Il Perspectograph di Ana Bonifacio.
Fig. IV 71. La direttrice del museo disegna il Castello di Leiria.
Fig. IV 72. Disegno lasciato da un visitatore sulla vetrina del Perspectograph.
Fig. IV 73. Mappa del Museo di Lisbona.
Fig. IV 74. Logo e planimetria della seda del Museo di Lisbona – Sant'Antonio
Fig. IV 75.Genealogia di Dom Fernando (nome di famiglia di Sant'Antonio)
Fig. IV 76. Trono di Sant' Antonio.
Fig. IV 77. Negozio tipico di Alfama con articoli turistici.
Fig. IV 78. Abitanti del quartiere di Alfama.
Fig. IV 79. Fotografai storica di un trono di Sant'Antonio e bambini del quartiere nel 1907 circa ("Documento PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/000119, " fonte: Arquivio Municipal de Lisboa).
Fig. IV 80. Mappa interattiva del culto di Sant'Antonio nel mondo.
Fig. IV 81. Statuetta di Sant'Antonio proveniente dalle colonie indo-portoghesi.

Fig. IV 82. Immagine e oggetti relative al culto antoniano del Brasile, con un'immagine di Ogum.
Fig. IV 83. Toni Malau, talismano congolese.
Fig. IV 84. Testimonianze del culto laico di Sant'Antonio;
Fig. IV 85. Oggettistica nel bookshop del Museo di Lisbona – Santo Antonio
Fig. IV 86. Planimetria e logo del Museo di Lisbona - Casa Dos Bicos.
Fig. IV 87. L'allestimento di tre frammenti di anfora.
Fig. IV 88. Immagine della musealizzazione dei ritrovamenti della cetaria.
Fig. IV 89. Allestimento dedicato al sito archeologico della cetaria.
Fig. IV 90. Render della mostra Hortas de Lisboa;
Fig. IV 91 e IV 92. Particolari del dépliant della mostra.
Fig. IV 93. Grafico con il logo della medesima mostra.
Fig. IV 94. Mappa degli orti lisbonesi del XII secolo.
Fig. IV 95. Azulejo del XVII sec. che raffigura la vendita di frutta.
Fig. IV 96 Donne in costume nella processione storica del 1947.
Fig. IV 97. La curatrice della mostra Daniela Araújo spiega il metodo con cui ha raccolto testimonianze dagli orticultori lisbonesi.
Fig. IV 98. Uno studio dei semi identificati durante le ricerche propedeutiche alla mostra.
Fig. IV 99. Rappresentanti della Sky Green spiegano il funzionamento dell'orto verticale.
Fig. IV 100. Il sistema di compost creato nel parco di Palaço Pimenta che viene realizzato dal personale del museo attraverso i rifiuti.
Fig. IV 101. Una maquette degli orti urbani realizzati dall'Atelier Prato in occasione della mostra.
Fig. IV 102. L'istallazione delle testimonianze filmate e alcuni oggetti appartenenti agli orticultori.
Fig. IV 103. Mappa del museo policentrico di MUHBA (fonte: Roca i Albert, Joan. MUHBA, City History Museum of Barcelona, Summary of the museum's new strategic plan. Barcelona: MUHBA, 2008).
Fig. IV 104. e IV 105. Mappe delle sedi museali di MUHBA (fonte: https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en)
Fig. IV 106. Grafica della mostra Barcelona Flashback (fonte: https://view.genial.ly/5d932eec695a260f8409091d/presentation-barcelona-flashback)
Fig. IV 107. e IV 108. Esterno e interno della Casa de l'Aigua.
Fig. IV 109. Grafico con le tematiche delle 55 sale del MUHBA (fonte: https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/heritages/muhba-site).
Fig. IV 110. Presentazione delle tematiche affrontate nella mostra Barcelona Flashback (Fonte: https://view.genial.ly/5d932eec695a260f8409091d/presentation-barcelona-flashback).
Fig. IV 111. dott. Joan Roca i Albert, direttore di MUBHA, mostre le strategie di comunicazione adottate nella mostra.
Fig. IV 112. La sala dedicata al tema Escoltar TESTIMONIS ("Ascoltare TESTIMONIANZE") con la Venere di Barcellona visibile sulla sinistra e l'inserto della traduzione (in giallo).
(dall'alto in basso, in senso orario) Fig. IV 113. Joan Roca i Albert guida i membri del CAMOC nella sala Recórrer BARCELONES ("Percorrere BARCELLONE"); Fig. IV 114. Particolare della mappa satellitare riprodotta sul pavimento della sala.
Fig. IV 115. Fotografie documentaristiche esposte tra dipinti e grafici tecnici dedicati alla geografia urbana.
Fig. IV 116. L'allestimento di uno scialle di cotone del 1798 dalla mostra Barcelona Flashback;
Fig. IV 117. L'allestimento di alcuni macchinari nella sede museale dell'ex-fabbrica Nau Oliva Artés, con spiegazioni dedicate alla storia dell'industrializzazione di Barcellona.
Fig. IV 118. e IV 119. Strutture storiche della rete idrica di Barcellona.
Fig. IV 120. l'acquedotto della Trinitat.
Fig. IV 121. Mostra temporanea alla Casa de l'Aigua intitolata Clima i aigua des de Barcino (http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/docs/Casaaiguaa.pdf)
Fig. IV 122. Materiale scientifico relativo alla rete idrica di Barcellona, in vendita presso il bookshop e scaricabile gratuitamente dal sito : https://www.barcelona.cat/museuhistoria/sites/default/files/guiaaiguabcn.478_0.pdf .

Capitolo V

Fig. V 1. Immagine satellitare del Comune di Orte (fonte: Google Earth)
Fig. V 2. Possibili 'porte' di accesso al museo della città di Orte
Fig. V 3. Mappa stilizzata dell'Italia Centrale che sottolinea la centralità di Orte (fonte: Orte Intermodale. Società Centro Merci, 1983)
Fig. V 4. Fotografia della porta della Sala d'Attesa, vista dai binari; Fig. V 5. Planimetria della stazione; Fig. V 6. La segnaletica nel parcheggio antistante la stazione ferroviaria.
Fig. V 7. Rilievo non datato di un rematore in barca, già esposto all'ex-Museo Civico (Foto: Matteo Zagarola)
Fig. V 8. Immagine satellitare del centro storico di Orte, con Piazza della Libertà evidenziata in rosa;

Fig. V 9. Particolare del centro storico in cui vengono evidenziati Palazzo Nuzzi, Palazzo del Comune, il Complesso di San Silvestro, il Palazzo Vescovile, la Cattedrale di Santa Maria Annunciata e Piazza della Libertà (Foto: Google Earth)
Fig. V 10. Facciata di Palazzo Nuzzi vista da Via Matteotti
Fig. V 11. Scansione laser della parete occidentale in fase di restauro (Immagine: Ing. Mauro Proietti e Arch. Raffaelle Ascenzi).
Fig. V 12. Foto del trabattello sotto l'arco trionfale in fase di restauro.
Fig. V 13. Particolare del programma pittorico dopo il restauro (Foto: Francesca Groppi)
Fig. V 14. Ricostruzione ipotetica del monumento funebre del cardinale Nuzzi presso la Cappella di San Brizio, Duomo di Orvieto (realizzata da Maria Elisa Cappelletti).
Fig. V 15. Ricostruzione del monumento all'interno di Palazzo Vescovile di Orte (foto di provenienza sconosciuta c/o A. Zuppante).
Fig. V 16. Collocazione attuale del monumento all'interno della chiesa di San Francesco (Orte) (Foto: Gaetano Alfano).
Fig. V 17. Una selezione di frammenti in marmo policromo restaurata nell'anno accademico 2017-2018 dal Corso PFP1 Progettazione e Restauro del materiale, seguito dalla prof.ssa Maria Grazia Chilosi e dalla prof.ssa Cristiana Beltrami.
Fig. V 18. Segni di lavorazione sulla Stemma cardinalizio, documentazione realizzata da Maria Elisa Cappelletto e Beatrice Stella all'interno del Ciclo Unico di Restauro.
Fig. V 19. Planimetria del piano terra di Palazzo Nuzzi con piano di emergenza e con l'allestimento proposto per il "Progetto di Restauro e riutilizzo di Palazzo Nuzzi" del 28/07/2020 (progettista: Marco Proietti); il cerchio giallo indica l'area occupata dalla proprietà nota come "Palazzo del Comune"
Fig. V 20. Vincenzo Cherubini, Orte in Festa (1960c). Le Celebrazioni della Festa di Sant'Egidio in Piazza della Libertà (Foto: c/o Abbondio Zuppante)
Fig. V 21. Vista della Piazza della Libertà dal Duomo verso l'ingresso posteriore del Palazzo del Comune, angolo via Vittorio Emmanuele. La porta d'ingresso di questa sede museale è evidenziata in giallo (Fonte: Google Maps)
Fig. V 22. Piazza della Libertà allestita per la festa di Sant'Egidio e, sullo sfondo, la Cattedrale di Santa Maria Assunta.
Fig. V 23. Particolare di due prospetti di San Silvestro. Si possono osservare il cordolo di cemento e la tamponatura creata in occasione delle demolizioni realizzate al fine di ripristinare la facies romanica del complesso (Foto: Max Hutzel, 1967 (?), GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
Fig. V 24. Piazza Colonna con i clienti di Bar Colonna, maggio 2020.
Fig. V 25. Fotografia dell'ingresso del Palazzo Vescovile, Orte (Foto: Croberto68, Creative Commons).
Fig. V 26. Planimetria primo piano del Palazzo Vescovile di Orte.
Fig. V 27. Planimetria piano terra del Palazzo Vescovile di Orte (Planimetrie: Studio Raccanello)
Fig. V 28. (Fonte della planimetria ad inchiostro: Studio Raccanello; del disegno: Y. A. Mazurek; delle schede tecniche: Arca System)
Fig. V 29. Grafico 'user friendly' in cui vengono presentati gli elementi chiave di un museo aperto e di un museo chiuso, secondo l'approccio Wikimedia (fonte: Iolanda Pensa, "Tutti i musei italiani su Wikipedia," CC0).
Fig. V 30. Particolare del crocifisso della Croce astile di Vannucci da Viva, 1352.
Fig. V 31. Vannucci da Viva, Croce astile, 1352. Museo d'Arte Sacra di Orte (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
Fig. V 32. Vannucci da Viva, reliquia della Vera Croce, particolare della Croce astile.
Fig. V 33. Croce di Desiderio presso Santa Maria del Solario, Museo di Santa Giulia (Brescia).
Fig. V 34.e V 35. Fotogrammi dal video della mostra Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943, (2018) (fonte: Fondazione Prada, https://vimeo.com/28651030)
Fig. V 36. Cola di Orte, Custodia di Sant'Egido, c. 1475-1480. Conservato presso il Museo d'Arte Sacra di Orte, attualmente in restauro presso il Laboratorio di restauro dell'Università della Tuscia (Fonte: "E011674," GFN).
Fig. V 37. Sei secoli di Sant'Egidio a Orte (Foto: Y. A. Mazurek e Abbondio Zuppante; provenienze: Museo d'Arte Sacra, Cattedrale di Santa Maria Assunta, ASDO, ASCO, gli odierni Uffici del Comune di Orte, collezione privata, Teche RAI).

Tabella

Tabella 0-1. Alcuni musei italiani dedicati alle proprie città

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

A1	Autostrada del Sole
ACI	Automobile Club d'Italia
ACS-Roma	Archivio Centrale di Stato – Roma
ASCO	Archivio Storico Comunale di Orte
ASDO	Archivio Storico della Diocesi di Civita Castellana - Nepi (VT), Sede distaccata di Orte
BHR	Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom
DAI	Deutsches Archäologisches Institut Rom
GFN	Gabinetto Nazionale Fotografico
GRI	Getty Research Institute
ICCD	Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione
MPI	Ministero della Pubblica Istruzione
MZD	Münchener DigitalisierungsZentrum
TCI	Touring Club Italia

Introduzione



Fig. Intro-1. Segnaletica della stazione ferroviaria di Orte.[1]

Per la maggior parte degli italiani, come per i viaggatori internazionali, Orte è nota principalmente per essere uno scambio ferroviario e un casello dell'Autostrada del Sole (Fig. 1).[2] D'altro canto, i materiali turistici – guide, *depliant*, siti web, informazioni della proloco – restituiscono un'immagine stereotipata che potrebbe rappresentare qualsiasi altro borgo viterbese: un centro medievale innestato in un paesaggio bucolico punteggiato da rovine etrusche.[3] Ambedue le dimensioni non lasciano trasparire l'unicità del luogo e rischiano di alterare la possibilità per gli abitanti di trovare un vero senso di appartenenza. Il racconto e la promozione di Orte, inoltre, sono delegati da lungo tempo a voci ecclesiastiche, che a loro volta inibiscono l'interesse da parte della cittadinanza di formulare una aggiornata narrazione di sé. Questo studio, quindi, ha cercato di oltrepassare gli stereotipi in cui è stato costretto il piccolo centro, per ritrovare gli elementi identitari—provenienti sia dalla cultura 'alta' che 'bassa'—

Le citazioni presenti in quest'elaborato seguono lo standard bibliografico del *Chicago Manual of Style*, 17th edition. Per l'annotazione delle date, invece, saranno accolte le raccomandazioni dell'Organizzazione Internazionale per la Standardizzazione (ISO), che prevedono uno stile interamente numerico secondo lo schema anno-mese-giorno, in cui l'anno è indicato per intero, mentre il mese o il giorno, se di una sola cifra, sono preceduti da uno zero: AAAA/MM/GG.

[1] Se non indicato altrimenti, il corredo fotografico che segue è stato perlopiù realizzato da Yvonne A. Mazurek.

[2] In concomitanza con la conclusione dell'attuale ricerca è stata annunciata "Wonders. Scopri l'Italia delle meraviglie," una nuova iniziativa che trova concordanze con le riflessioni sviluppate nelle pagine che seguono. Promossa da Autostrade per l'Italia, essa prevede la creazione di una "piattaforma multicanale che raccoglie i contributi di partner di primaria importanza come la Commissione nazionale italiana per l'Unesco, Touring Club Italiano, WWF e Slow Food Italia, gli Enti territoriali e gli stessi viaggiatori." Cfr. "Autostrade per l'Italia, al via 'Wonders. Scopri l'Italia delle meraviglie,'" *AgenziaCult* (blog), 2022/05/05, https://www.agenziacult.it/cultura/autostrade-per-litalia-al-via-wonders-scopri-litalia-delle-meraviglie/.

[3] Touring club italiano. *Lazio*. Vol. 14. Guida d'Italia del T.C.I. (Milano: L'espresso - Divisione la Repubblica, 2005): 326-327; "Orte, cuore medievale," *Tuscia Turismo* (blog), April 23, 2020, https://www.tusciaturismo.com/comuni/orte/; "Comune di Orte - Vivere Orte - Manifestazioni - Revocazione Storica della Processione del Cristo Morto," consultato 2022/06/08, http://www.comune.orte.vt.it/Home/Guida-al-paese?IDPagina=19130.

che ne hanno fatto la storia.[4] Orte, infatti, non è uno 'dei borghi più belli d'Italia,'[5] né un'area interna da rivitalizzare,[6] ma una cittadina dalle mille sfaccettature, fortemente condizionata, con i vantaggi e con gli svantaggi del caso, dalla sua posizione strategica, dominante sul Tevere e a pochi chilometri a monte di Roma. Per ricostruire il complesso rapporto tra il piccolo centro laziale e la capitale, nonché la transizione da città medievale a società post-rurale, sono state ascoltate sia le voci che la storia ha tramandato sia quelle dimenticate o ignorate, avvalendosi di testimonianze storico-artistiche, archivistiche, letterarie e archeologiche. Instaurando un rapporto dialettico con le istituzioni, si è tentato di offrire un'immagine aggiornata di Orte fornendo nuovi indirizzi di ricerca e suggerendo nuove strategie critiche e esperienziali, come indicato da Andrea Emiliani già nel 1979:

> E non v'è dubbio che, nel quadro degli squilibri territoriali italiani e nella dolente narrazione che ne deve essere fatta, il metodo di lettura delle sopravvivenze (e dunque della storia dei luoghi) non possa se non transitare subito alla più concreta delle testimonianze superstiti, che è quella fornita dal lavoro dell'uomo e delle comunità, […] lo innerva nelle locali peculiarità e insomma lo definisce all'interno di quello spessore così di spazio che di tempo che ogni moderna conoscenza medita, necessariamente, di affrontare. È appena il caso di dire che i materiali della storia dell'arte rivestono il ruolo principale fra le emergenze superstiti, imponendo anzi una verisimile itinerarietà storica e artistica come metodo privilegiato del riconoscimento.[7]

Si è cercato, quindi, di dare rilievo innanzitutto a questa "dolente narrazione," legando tematismi, voci e oggetti a nuove strategie museali in grado di narrare una storia alternativa di Orte, consapevoli del fatto che non è il primo tentativo di affrontare il rinnovamento delle raccolte museali locali. Questa piccola città, infatti, ospita due collezioni di particolare rilevanza, cioè quella del Museo di Arte Sacra e quella archeologica dell'ex-Museo Civico, oggetto di quattro embrionali proposte museali nell'arco di vent'anni.[8] Le prime due, nello

[4] Cfr. Brown, Jim. "The Role of Folk Consciousness in the Modern State: Its Efficacy, Use and Abuse." *Storytelling, Self, Society* 6, no. 1 (2010): 39–57. http://www.jstor.org/stable/41949039

[5] "Borghi," *I borghi più belli d'Italia* (blog), 2016/28/11, https://borghipiubelliditalia.it/borghi/. Cfr. Ludovica Galeazzo, "Museums of the City in Small Centres. The Case of Montepulciano," in *Built City, Designed City, Virtual City: The Museum of the City*, ed. Donatella Calabi, Roma Tre (Roma: Croma - Università degli studi Roma Tre, 2013): 79-92.

[6] Raffaella Calandra, "L'Italia dei paesi fantasma: dalla Sicilia al Piemonte i borghi restano senza abitanti," *Il Sole 24 ORE*, 2019/03/09, https://www.ilsole24ore.com/art/l-italia-paesi-fantasma-sicilia-piemonte-borghi-restano-senza-abitanti-AB9h3raB.

[7] Andrea Emiliani, "I materiali e le istituzioni," in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, vol. I (Torino: Einaudi, 1979): 135.

[8] Il Museo diffuso delle Confraternita Riunite di Orte è la terza realtà museale del luogo, ma a causa della sua enfasi posta sul patrimonio intangibile (*id est* la Processione di Cristo Morto, manifestazione sospesa nel 2020 e tenuta in forma limitata nel 2021), si è preferito concentrare la presente indagine sui beni materiali di pertinenza

specifico, sono state ideate da alcuni giovani storici dell'arte nel 2000-2001. Nel contesto delle XII e XIII Giornate di Studio per la Storia della Tuscia,[9] infatti, è stata lanciata l'idea di fare confluire la collezione archeologica e quella diocesana in un unico museo a Palazzo Novelli, edificio collocato nei pressi della cattedrale, nell'obiettivo di costituire così un Museo della città "in grado di documentare i duemila anni di storia di Orte con un incredibile percorso ideale che dall'archeologia antica è garantito fino al neoclassicismo."[10] Inoltre, nello stesso periodo, durante il corso di specializzazione, si è auspicato un potenziamento dell'attività di studio, di ricerca e di documentazione per la città di Orte, proponendo la creazione di risorse informatiche (un sito internet e una banca dati) dove far convergere dati e itinerari storico-artistici che legano il Museo d'Arte Sacra al territorio. [11] Nel decennio successivo, alcuni archeologi hanno cercato di riconfigurare il deposito dell'ex Museo Civico, ricollocando numerosi reperti al piano terra di Palazzo Nuzzi, senza però definire un nuovo piano allestitivo.[12] Lo scorso anno, nel contesto di una tesi è stato descritto il potenziale turistico del luogo, proponendo lo sviluppo di un ecomuseo per il territorio ortano che preveda strategie di comunicazione aggiornate e coadiuvate da supporti virtuali utili a valorizzare i siti archeologici locali.[13] La scelta di Orte quale caso studio è poi sostenuta dal rapporto consolidato tra l'Ateneo della Tuscia e le istituzioni di Orte. Dall'apertura della Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali nel 1990-1991 a oggi, docenti e studenti sono stati protagonisti di numerosi progetti di ricerca storica, archivistica, storico-artistica e archeologica sul patrimonio ortano.[14] Tali collaborazioni si sono declinate spesso in altre attività, quali convegni, libri, pubblicazioni, tesi di laurea e di dottorato, progetti di catalogazione e cantieri di restauro: attività scientifiche di qualità rivolte alla conoscenza e alla valorizzazione del territorio, che trovano importanti interlocutori

del Comune di Orte e della Diocesi di Civita Castellana. Cfr. "Confraternite Riunite Di Orte," consultato 2022/06/07, http://www.confraterniteorte.it/.

[9] Gian Tommaso Scarascia Mugnozza, prefazione di *Per una storia di Orte e del suo territorio* (Orte: Centro di studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia, Comune, ed Ente ottava medievale, 2006): 11.

[10] Stefano Petrocchi, "Orte: Il Museo della città," in *Per una storia di Orte e del suo territorio* (Orte: Centro di studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia, Comune, ed Ente ottava medievale, 2006): 247–54.

[11] Vera Anelli, "Il Museo Diocesano di Orte: Un Museo territoriale," Tesi della Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei Beni Storico-artistici, a.a. 2000-2001, Relatore: Dott.ssa Maria Cecilia Mazzi, correlatore: Dott. Mario Micheli: 57-60.

[12] Non è stato possibile reperire pubblicazioni a riguardo, se non la "Progettazione per la realizzazione di un Museo Civico a Palazzo Nuzzi," elaborato dall'Ing. Mauro Proietti e da Arch. Raffaelle Ascenzi per il Comune di Orte alla Regione a luglio del 2021. Il progetto viene commentato, in parte, nella conclusione del presente studio.

[13] Erica Lalli, "Orte specchio del passato e cantiere del futuro," in *Carte, pietre e paesaggi di una comunità. Scritti di archeologia e storia*, a cura di Giancarlo Pastura, (Roma: Quaderni del Museo Civico archeologico di Orte, 2021): 13-26.

[14] Nonostante la soppressione del Dipartimento dei Beni Culturali avvenuta nel 2015, la ricerca e l'insegnamento delle materie sono continuate grazie a una redistribuzione nei corsi di laurea in Scienze dei beni culturali, Archeologia e Storia dell'Arte e nel corso di laurea a ciclo unico di Conservazione e Restauro dei Beni culturali.

nell'attuale Museo d'Arte Sacra e nell'annesso Archivio Storico. L'accordo del 2018 tra l'università e l'autorità comunale ha sugellato definitivamente il rapporto con la città.[15] Questo progetto, pertanto, fa riferimento a un retroterra trentennale di ricerche, accordi, materiale edito e inedito, al quale lo studio che segue ha attinto fin dalla sua concezione. L'indagine nasce ancora da un problema concreto, riscontrato dal Laboratorio di Conservazione e Restauro dell'Università degli Studi della Tuscia, una struttura altamente qualificata che offre la possibilità ai musei e alle istituzioni locali di salvaguardare e valorizzare le proprie raccolte. Al momento della riconsegna a conclusione dei restauri, infatti, molte opere corrono il rischio di tornare nelle stesse condizioni ambientali che, in primo luogo, hanno portato al loro degrado, rimanendo oggetto di strategie espositive e di servizi inadeguati. Sono difficoltà endemiche dei piccoli centri italiani e, in generale, del patrimonio considerato 'minore.' Alla base dell'inadeguatezza dei musei locali di garantire idonee condizioni conservative e l'accesso alle collezioni, sia da parte del pubblico generale che delle scuole, spesso vi stanno inadempienze basilari e strategie di comunicazione obsolete che stentano a coinvolgere i visitatori "non del settore." Se nella presente riflessione si concorda con la necessità di un riordino delle collezioni, spiraglio aperto già nel 2000, tuttavia, ciò deve necessariamente avvenire adottando una diversa visione del patrimonio locale, in cui gli elementi che compongono la storia di Orte vengano profondamente ripercorsi e raccontati come un insieme. Tappa obbligata lungo questo itinerario, anche in considerazione del crescente ruolo degli strumenti digitali, è la creazione di una piattaforma condivisa per la catalogazione, la consultazione e la conservazione dei materiali (fisici e digitali).[16] Si ritiene però necessario mettere in discussione il paradigma della collezione che propone "un tipo di narrazione accentrata dal collezionista / curatore,"[17] paradigma qui contestato per ricostituire l'insieme delle conoscenze finalizzandole allo scopo sociale che un museo della città deve avere. Per fare ciò, l'indagine si è concentrata anche sulla storia di Orte del XX-XXI secolo, ponendo la città al centro della narrazione e promuovendo nuove strategie museali che assumano, oltre all'eterogeneità del patrimonio locale, le numerose vie di accesso al luogo, strade reali e metaforiche attraverso cui si snoda la ricerca.

[15] Comune di Orte e l'Università degli Studi della Tuscia (DIBAF), "Convenzione per Attività di collaborazione scientifica" (2018/10/03).
[16] Cfr. Sistema museale nazionale – il progetto di informazione e formazione," Fondazione Scuola dei Beni e delle Attività Culturali. www.fondazionescuolapatrimonio.it/en/training/sistema-museale-nazionale.
[17] Raffaella Trocchianesi, "Oggetti transitivi: il potenziale narrativo dell'oggetto nel progetto espositivo," in *Design vive di oggetti-discorso : design e narrazioni.* Eterotopie 231 (Milano-Udine: Memesi Edizioni, 2014): 73, https://www.torrossa.com/it/resources/an/2968564.

L'attuale studio ha mosso i suoi primi passi dal documentario *Le mura di Sana* (1971)[18] e dal film-saggio *pasolini e… "la forma della città"* (1974), omaggi al piccolo centro in cui Pier Paolo Pasolini ha denunciato la speculazione edilizia a ridosso del nucleo storico della cittadina ~~viterbese~~altolaziale, così dannosa per il suo profilo delineato dal rapporto stringente e costitutivo con il paesaggio circostante.[19] L'enigmatico concetto di "la forma della città" è stato prevalentemente considerato estensione dei suoi contributi giornalistici o, in senso ampio, quelli politici, ma non prodotto critico e metodologico, chiave evocativa di lettura del territorio.[20] I film possono essere letti come precoce manifesto per la salvaguardia del patrimonio dei piccoli centri italiani,[21] in un momento in cui il dibattito nazionale si concentrava sulle grandi realtà di Roma,[22] Venezia, Firenze,[23] e Bologna.[24] Escludendo consapevolmente questi centri di palese grandezza e importanza storica, Pasolini ha elevato Orte, luogo quasi anonimo con poco meno di 8.000 abitanti, ad archetipo.[25] Con i suoi film è stato tra i primi ad affrontare il tema della tutela globale, ponendo sullo stesso piano la città e il paesaggio, il patrimonio minore e quello maggiore, le testimonianze di cultura 'alta' e 'bassa.' Le sue 'documentazioni' cinematografiche consentono a noi oggi di approfondire una serie di tematiche che, nel loro insieme, sono le componenti fondative del museo ideale che si vuole tracciare. I cortometraggi, infatti, rappresentano un manifesto di tutela integrale dell'identità del piccolo centro, senza distinzioni tra forme urbane e ambiente, pietra e cielo, monumenti e cose. La questione identitaria di Orte – come di ogni luogo – permette di dare

[18] Pier Paolo Pasolini, *Le mura di Sana* (Rosima Anstalt, 1971), http://www.teche.rai.it/2015/01/le-mura-di-sanaa/ (non più consultabile a questo indirizzo da dicembre 2021).
Le mura di Sana è spesso fatto risalire al 1974. La scelta di inserire come data il 1971 è spiegata esaustivamente nel paragrafo "1.2 Accenni cronologici su *Le Mura di Sana* e *La Forma della città*" e nelle pagine a seguire.
[19] Paolo Brunatto, *pasolini e... "la forma della città"* (RAI, 1974), http://www.teche.rai.it/2015/01/pasolini-e-la-forma-della-citta-1974/.
[20] Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Scritti Corsari* (Milano: Garzanti, 1975); Roberto Chiesi, "Lo Sguardo di Pasolini. *La forma della città,* Un film di Pier Paolo Pasolini e Paolo Brunatto," *Parol on Line*, 2003, http://www.parol.it/articles/pasolini.htm; Alessandro Viola, *Il fascismo secondo Pasolini (1942-1975)* (Milano-Udine: Mimesi, 2020): 56-67.
[21] Nel 1978 il centro storico di Cracovia (Polonia) e la città di Quito (Equador) sono state tra i primi dodici siti riconosciuti come Patrimonio Mondiale da UNESCO, mentre nel 1979 sono state aggiunte altre città, sempre di grande importanza demografica, politica e culturale, quali Dubrovnik e Spalato (Croazia), Bryggen (Norvegia), Damasco (Siria) e Tunis (Tunisi). UNESCO World Heritage Centre, "UNESCO World Heritage Centre - World Heritage List," UNESCO World Heritage Centre, consultato 2022/05/28, https://whc.unesco.org/en/list/.
[22] "Una storia lunga oltre 65 anni," *Italia Nostra*, consultato 2022/06/08, https://www.italianostra.org/chi-siamo/una-storia-lunga-oltre-50-anni/.
[23] *The UNESCO Courier*, Special Issue: The international campaign for Florence and Venice, gennaio 1967, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000108360.
[24] "Piano di salvaguardia del centro storico," Bologna Online, consultato 2022/05/08, https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/cronologia-di-bologna/1969/piano_di_salvaguardia_del_centro_storico.
[25] "Censimenti popolazione Orte (1871-2011) Grafici su dati ISTAT," Tuttitalia.it, consultato 2022/05/29, https://www.tuttitalia.it/lazio/88-orte/statistiche/censimenti-popolazione/.

corpo alle riflessioni dell'artista, restituendo spazio anche alle voci 'dal basso' dei giovani ortani intervistati nel documentario *Le mura di Sana* (1971), oggi uomini maturi ancora commossi nel ricordo dell'esperienza.[26] Le loro voci, che trovano spazio nella proposta qui elaborata, sono emblematiche del ruolo partecipativo che la cittadinanza può svolgere in un museo – e non Museo – della città. L'utilizzo della 'm' minuscola è una scelta mirata e consapevole, volta a prendere le distanze dall'immagine di "Museo" quale luogo elitario ed esclusivo. Con questo studio, infatti, ci si vuole porre in linea con la crescente tendenza a ricordare la funzione sociale di queste istituzioni (e altre ancora), che dovrebbero essere spazi dialogici, aperti a una pluralità di voci, narrazioni e sfere di azione.[27]

Nell'ascoltare Orte (con tutti i limiti posti dall'emergenza sanitaria), uno dei primi elementi a emergere è stato il tema dell'icona della città, ossia della sua araldica che, attraverso la metafora del ponte, ha fornito importanti indizi sull'identità del luogo. Lo stemma cittadino, infatti, testimonia fin dal Quattrocento la vocazione della città come millenario snodo di trasporto viario, portuale e, successivamente, ferroviario. La presenza delle "chiavi del regno dei cieli" ricorda l'inevitabile legame con la Roma Pontificia,[28] concausa di un lento depauperamento del territorio, che ha visto un cambio di tendenza solo nel secolo scorso testimone di una promettente stagione di tutela e restauro,[29] promossa da un comitato cittadino e concretizzata poi, nel secondo dopo guerra, da alcuni funzionari a cui si deve il ripristino di un complesso romanico nel centro della città, successivamente convertito in Museo Diocesano nel 1967.[30] Questo piccolo museo oggi, come tanti in Italia, stenta ad accogliere e ad attirare nuovi pubblici, nonostante la straordinaria qualità della sua collezione. Sono materiali che meritano di rientrare in una narrazione che sappia restituire un ritratto della cittadina, immagine carica di significati, con le radici nei materiali archeologici e lo sguardo rivolto verso il presente e il futuro.[31] Assumendo la propria unicità e dignità, Orte può cominciare a emanciparsi dalla

[26] La presente indagine approfondirà le interviste fatte da Pasolini ai cittadini di Orte nel paragrafo "1.2.3. Il riordino della cronologia e della produzione dei due documentari."
[27] Cfr. Duncan F. Cameron, "The Museum, a Temple or the Forum," *Curator: The Museum Journal* 14, no. 1 (1971): 11–24, https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x; Stefania Zuliani, *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea* (Milano: Mondadori, 2006); Stefania Zuliani and Silvia Lilli, "Museo," Enciclopedia Italiana, 2015, https://www.treccani.it/enciclopedia/museo_res-7f8218a7-dd85-11e6-add6-00271042e8d9_(Enciclopedia-Italiana).
[28] "A te darò le chiavi del regno dei cieli, e tutto ciò che legherai sulla terra sarà legato nei cieli, e tutto ciò che scioglierai sulla terra sarà sciolto nei cieli" (*Matteo*, 16, 19).
[29] Cfr. "3.3.3 Un territorio pressoché abbandonato. Il XIX secolo.".
[30] Luisa Mortari, *Museo Diocesano di Orte* (Viterbo: Agnesotti, 1967); Salvatore Enrico Anselmi and Lorenzo Principi, *Il Museo d'Arte Sacra di Orte* (Orte: Centro Studi Patrimonio di San Pietro, 2013); Cfr. "3.1.2. L'impegno delle Soprintendenze nella creazione del Museo Diocesano.".
[31] Cfr. "Appendice C. Una selezione dei beni culturali ai quali si è avvalso per narrare Orte."

soggezione che caratterizza il suo rapporto con la capitale e formulare un racconto alternativo facendo sì che, per citare Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo: "alla consueta immagine di un centro maggiore incontrastato—nel nostro caso, rappresentato da Roma—subentra questa volta un'immagine policentrica."[32] Dalle testimonianze storico-artistiche, archivistiche, archeologiche e cartografiche sono emersi infatti dati polifonici capaci di integrare e ribaltare una narrazione storica che, finora, è stata dettata da coordinate culturali stabilite dalle gerarchie diocesane. Lo spoglio archivistico, insieme alla ricerca bibliografica, hanno permesso di elaborare dei presupposti per un museo della città, costituito da molteplici porte di accesso, che sono rappresentate da luoghi 'maggiori' e 'minori' esistenti sul territorio: Palazzo Nuzzi (palazzo cardinalizio del XVII secolo e ex sede municipale), l'ex chiesa di San Silvestro e il Palazzo Vescovile (attuali sedi del Museo di Arte Sacra), nonché la sala d'attesa della Stazione ferroviaria (un nonluogo frequentato da oltre un milione di persone all'anno).[33] Questi snodi si sono individuati da un lato per includere nuovi pubblici nella programmazione museale e, dall'altro, per aprire possibili letture monumentali e anti-monumentali del patrimonio ortano.

Gli strumenti applicati alla ricerca sono stati ecclettici, spaziando dalla canoa all'OCR (*optical character recognition*). Per conoscere il territorio, infatti, si è scelto di pagaiare da Orte a Roma entrando in contatto con la topografia della Media Valle del Tevere[34] ed evocando così l'esperienza dei barcaioli che hanno percorso il fiume dall'antichità all'Ottocento. Sono stati poi effettuati molteplici sopralluoghi nella città e nel territorio di Orte, al fine di rintracciare i punti di ripresa scelti da Pasolini, dalla *troupe* RAI che lo accompagnava e dal fotografo Max Hutzel.[35] Innumerevoli visite al Museo d'Arte Sacra, all'Archivio Storico Diocesano e a Palazzo Nuzzi hanno integrato, a più riprese, la comprensione del piccolo centro laziale. La stazione ferroviaria e il casello autostradale, d'altro canto, sono stati tappa obbligatoria durante il continuo andirivieni tra la Tuscia e le biblioteche, le fototeche, gli archivi e le emeroteche di Roma, come anche le ripetute visite ai fondi Pasolini conservati a Bologna, Pordenone e

[32] Enrico Castelnuovo and Carlo Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana* (Milano: Officina libraria, 2019): 25.
[33] "CLASSIFICA 2008(19 dic.2008) PREPARATO X STAMPA.xls," Comparimento di Roma c/o *Wayback Machine* (19 dic.2008). https://web.archive.org/web/20160304111315/http:/www.rfi.it/cms-file/allegati/rfi/Roma.pdf
[34] Si vogliono ringraziare gli organizzatori della quarantesima Discesa internazionale del Tevere per la loro accoglienza e per l'interesse mostrato per questa ricerca.
[35] Il fotografo ha sollevato questioni simili a quelle poste da Pasolini, benché si sia concentrato sulla fotografia quale atto di tutela nei confronti dei centri minori italiani. Il suo archivio fotografico, con oltre 900.000 negativi, è attualmente conservato presso la Getty Research Institute, mentre stampe positive sono disperse in altre collezioni italiane, americane e tedesche. Cfr. "3.2. La fotografia d'arte come tutela. Orte documentata da un fotografo indipendente (1967-*circa* 1988)."

Casarsa della Delizia. Durante il *lockdown* più serrato, ci si è avvalsi dei fondi fotografici e bibliografici digitalizzati da centri di ricerca italiani, statunitensi e tedeschi. Tra il 2019 e il 2022 sono stati svolti sopralluoghi in oltre 50 musei in sette paesi europei, tra cui i musei della città di Cracovia, Lisbona e Barcellona, avendo così la possibilità di incontrare curatori in veste di *Visiting Scholar*. Infine, si vuole sottolineare l'importanza degli incontri ICOM (International Council of Museums) e quelli ICOM-CAMOC (International Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities), fondamentali momenti di confronto su tematiche che riguardano le città e i musei del mondo intero.

I. "LA FORMA DELLA CITTÀ." PIER PAOLO PASOLINI A ORTE

1.1. La scoperta della Tuscia

Pier Paolo Pasolini (Bologna, 1911 - Roma, 1975) ha lavorato continuativamente nella Tuscia dal 1964 al 1975 per via di un rapporto estetico, ideologico e persino identitario con il territorio viterbese (fig. 1). Nel 1964 ha ambientato le sequenze del Battesimo di Cristo del pluripremiato *Il Vangelo secondo Matteo* sulle sponde tufacee del ruscello di Chia, che evocava il Fiume Giordano gremito di testimoni biblici, caratteristicamente interpretati dalla popolazione locale.[1] Ha scelto il viterbese come *location* per alcune scene di altri tre lungometraggi e di un cortometraggio:[2] *Uccellacci Uccellini* (1966) è stato girato a Tuscania, *Medea* (1969) a Chia, *Decameron* (1970) nei dintorni di Viterbo e a Nepi e *Le mura di Sana* (1971)[3] a Orte.[4] Quest'ultima, inoltre, è comparsa anche nel documentario *pasolini e… "la forma della città"* (1974), un "film-saggio," con scene girate dalla RAI a Orte e a Sabaudia, con l'inclusione di scene provenienti da *Le mura di Sana*, in cui Pasolini introduceva una nuova chiave di lettura per riconoscere e narrare il patrimonio culturale e paesaggistico dei centri minori

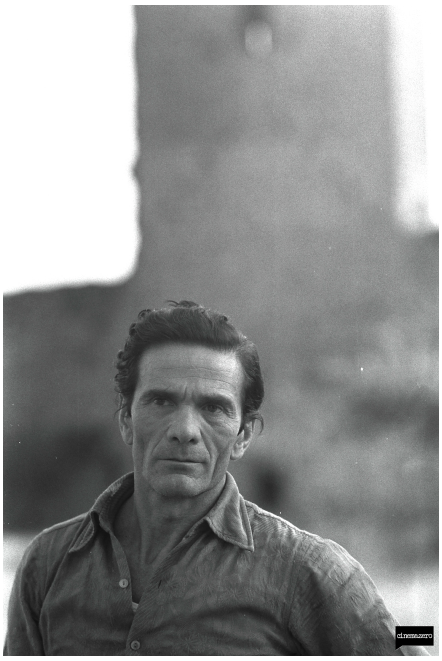


Fig. I-1. Pier Paolo Pasolini alla Torre di Chia (Viterbo) nel 1974 (Foto: Deborah Beer, Archivio Cinemazero Images – Pordenone)

[1] Al riguardo di *Il Vangelo secondo Matteo*, le scene di Chia non sono state le uniche riprese eseguite nel Lazio, dal momento che il teatro di posa è stato realizzato a Roma, mentre alcuni esterni a Monte Cavo e a Tivoli. Il film è stato girato anche in Basilicata, in Puglia e in Calabria e in Sicilia. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione: I film, il cinema*, ed. Laura Betti e Michele Gulinucci, Quaderni Pier Paolo Pasolini (Roma: Assoc. "Fondo Pier Paolo Pasolini," 1991): 111.

[2] Pasolini, *Le regole di un'illusione*: 133, 243, 259.

[3] Pier Paolo Pasolini, *Le mura di Sana* (Rosima Anstalt, 1971), http://www.teche.rai.it/2015/01/le-mura-di-sanaa/ (non più consultabile a questo indirizzo da dicembre 2021). È andato in onda 1974/02/07 come parte del programma *Boomerang. Ricerca in due sere* sul secondo canale RAI.
Il capoluogo dello Yemen del Nord è scritto in arabo in tal modo: "صنعاء" e traslitterato come "*Ṣan'ā'*" e "*Sana'a.*" In questo studio, "Sana" viene usato in riferimento al titolo del film *Le mura di Sana* per conservare la scelta ortografica del regista, mentre più comunemente si ricorrerà a "Sana'a," laddove si parla della città stessa.

[4] Orte risulta raramente tra le *location* di *Le mura di Sana* citate negli scritti dedicati al cortometraggio, mentre testimonianze raccolte nel corso di questa ricerca, come verrà spiegato in seguito, dimostrano come le riprese del piccolo centro siano state effettuate a poca distanza da quelle realizzate a Sana'a nel 1970. Pier Paolo Pasolini, *Le Regole di un'illusione*: 269; Rodrigo Amaro, "Le mura di Sana," IMDb, 2014/03/06, https://www.imdb.com/title/tt0317933/?ref_=ttrel_rel_tt; "PPP, lo Yemen e il sogno di Sana'a. L'appello all'UNESCO del 1974," Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia, 2015/09/30, http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/altre-geografie/ppp-lo-yemen-e-il-sogno-di-sanaa-lappello-allunesco-del-1974/.

italiani.[5] Pur godendo di un recente *cult following*, i cortometraggi sono stati oggetto di un'attenzione critica priva dell'adeguato rigore filologico, che non ha considerato le implicazioni connesse al contesto geografico in cui sono stati realizzati. Alla luce di alcune nuove fonti, inoltre, si è reso necessario un riordino della cronologia di *Le mura di Sana* e di *La forma della città*, in modo da poter comprendere l'evoluzione della componente identitaria nel pensiero pasoliniano, in merito al rapporto indissolubile tra città e territorio.[6]

Tra il documentario del 1971 e quello del 1974, l'artista deve aver meditato sulla sua precedente denuncia della speculazione edilizia, chiarendo i criteri per la salvaguardia dei piccoli centri. Ha scelto il mezzo cinematografico e televisivo per divulgare i temi di un dibattito, per lo più specialistico, sul destino dei beni culturali, promosso fin dal 1955 dalle iniziative di Italia Nostra.[7] Proprio nel decennio successivo, inoltre, venivano pubblicati gli atti della Commissione Franceschini, usciti nel 1967,[8] nonché i frutti delle "Campagne di rilevamento" del 1968-1971 di Andrea Emiliani, storico dell'arte, protagonista del quarto capitolo della presente ricerca.[9] Contestualmente all'azione di Pasolini, emergeva una nuova sensibilità verso l'ecologia, risolta nell'impegno per la tutela del paesaggio di Antonio Cederna e in quello ecologico di Alfredo Todisco, ambedue collaboratori del settimanale *Il Mondo* e del

[5] Paolo Brunatto, *pasolini e…"la forma della città"* (RAI, 1974), http://www.teche.rai.it/2015/01/pasolini-e-la-forma-della-citta-1974/. È andato in onda 1974/02/07 come parte del programma *io e…* sul secondo canale RAI (http://www.teche.rai.it/2015/01/pasolini-e-la-forma-della-citta-1974/).
I critici Hervé Joubert-Laurencin e Roberto Chiesi sono stati i primi a definire *La forma della città* come "film-saggio." Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cineaste* (Paris: Cahiers du cinéma, 1995): 127; Roberto Chiesi, "Lo sguardo di Pasolini. *La forma della città*, un film di Pier Paolo Pasolini e Paolo Brunatto *Parol - quaderni d'arte e di epistemologia*, 2003 (http://www.parol.it/articles/pasolini.htm, 2019/06/30; ripubblicato su http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/roma/il-caso-orte-nel-docu-rai-la-forma-della-citta-1973-di-ppp-di-roberto-chiesi/, consultato 2018/09/02).

[6] Per questa ricerca sono stati consultati materiali conservati nei seguenti archivi: l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi, la Biblioteca centrale RAI "Paolo Giuntella," il Centro di documentazione giornalistica (ovvero l'emeroteca della RAI a Saxa Rubra), gli Archivi del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo (Roma), gli Archivi Pier Paolo Pasolini alla Cineteca di Bologna e il Fondo Bachman negli Archivi di Cinemazero (Pordenone).

[7] Il legame tra Pasolini e Giorgio Bassini, presidente dell'associazione Italia Nostra del 1966-80, è di particolare interesse. La loro amicizia e collaborazione risale almeno al 1955, come documenta una fotografia scattata sul set di *Il prigioniero della montagna* di Luis Trenker. Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini* (Firenze: Giunti, 1995). Cfr. Appendice A "Trascrizione una conversazione tra Pier Paolo Pasolini e Gideon Bachman, Archivi Cinemazero (Pordenone)."

[8] Cfr. Silvia Cecchini, *Trasmettere al futuro: Tutela, manutenzione, conservazione programmata* (Roma: Gangemi, 2012).

[9] Nella sotto citata conversazione con Gideon Bachman, Pasolini umilmente dice di non essere aggiornato sulle novità giuridiche: "Ci sono delle leggi, ma secondo me…non le conosco direttamente. Non te lo so dire, non potrei dire…mi sembra che non siano leggi che proteggano la città nel paesaggio. Forse proteggono dei monumenti." Cfr. Appendice A: 8.

Corriere della Sera.[10] Non a caso, Pasolini ha cercato di trasporre su pellicola proprio il binomio tra forme urbane e paesaggio. Questa visione integrata merita oggi una maggiore attenzione e per tale motivo il documentario *La forma della città* è parte integrante, se non il fulcro, della proposta espositiva per un museo della città di Orte (Capitolo V). Questo materiale cinematografico, infatti, si lega strettamente al passato più prossimo del piccolo borgo, con possibilità di dialogo con immagini storiche della città e del territorio quali mappe, disegni, incisioni e l'araldica cittadina, tutte testimonianze affrontate nel capitolo seguente.

Già nel 1964, con il primo articolo della *Carta di Venezia*, la nozione di monumento storico interagiva con il contesto senza distinzioni gerarchiche.[11] Catastrofi come l'alluvione di Firenze e l'acqua alta di Venezia nel novembre del 1966 hanno determinato una maggiore attenzione internazionale sulle più note città d'arte italiane, mentre il patrimonio minore è passato in secondo piano.[12] L'UNESCO, in quegli anni, stava lavorando intorno alla *Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale culturale e naturale* (1972), che si concentrava, appunto, sui centri maggiori. Pasolini, invece, già nel 1970, lanciava *Un appello all'UNESCO*, come indicato dal sottotitolo di *La mura di Sana*, per riconsiderare la salvaguardia di un patrimonio "arcaico" e "popolare."[13] Concepiva così i suoi manifesti per una tutela alternativa, manifesti ancora validi per il piccolo centro di Orte. Nella scelta tecnico-artistica del documentario, divulgato in televisione, intendeva "difendere qualcosa che non è codificato:"[14]

> Voglio difendere qualcosa che non è sanzionato, che non è codificato, che nessuno difende e che è opera, diciamo così, del popolo, di un'intera storia, dell'intera storia del popolo di una città. Di una infinità di uomini senza nome, che però hanno lavorato all'interno di un'epoca che poi ha prodotto i frutti più estremi, più assoluti, nelle opere d'arte d'autore…nessuno si rende conto che quello che va difeso è proprio

[10] Pier Paolo Pasolini, "La scomparsa delle lucciole," *Scritti Corsari* (Milano: Garzanti, 1975); Pier Paolo Pasolini, "Alfredo Todisco, Breviario di ecologia (6 dicembre 1974)," *Descrizioni e descrizioni* (Milano: Garzanti, 2006): 552.

[11] L'articolo 1 della Carta di Venezia del 1964 legge: "La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico. Questa nozione si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale." ICOMOS, "International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964)" 1965, https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf.

[12] *The UNESCO Courier*, Special Issue: The international campaign for Florence and Venice, 1967/01.

[13] "Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale culturale e naturale" (1972/11/16), "*Patrimonio Mondiale, Unesco Italia*, http://www.unesco.it/it/ItaliaNellUnesco/Detail/188, consultato 2020/12/02.

[14] Francesco Augelli, "Le ragioni della necessità di conservare beni, luoghi e identità culturali nel pensiero di Pier Paolo Pasolini," *Progetto Restauro. Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali*, anno 12, no. numero 41 (inverno 2007): 23, nota 5.

> questo anonimo, questo passato anonimo, questo passato senza nome,
> questo passato popolare[15].

L'idea della *forma della città* metteva in crisi, dunque, le convenzionali strategie di salvaguardia rivolte ai capolavori artistici e all'architettura 'maggiore' e poneva sullo stesso piano le multiformi espressioni del patrimonio 'minore' come, ad esempio, "una stradina da niente, così umile,"[16] esattamente quella immortalata da Pasolini nel tratto che conduce dalla campagna ortana alla Porta San Cesareo, di cui il museo della città di Orte proporrà il fotogramma.[17]

Tutelare la "forma della città*"* significava, per Pasolini, salvaguardare "i vari modi di essere uomini che l'Italia ha prodotto in modo storicamente molto differenziato."[18] La forma della città era "da leggersi […] come *idea* e quindi come idea della città che in Pasolini si sfuma divenendo natura antropizzata."[19] La forma di ogni città viene tracciata, nella sensibilità di Pasolini, dal "confine naturale tra la forma della città e la natura circostante," un contorno che disegna "forma," "struttura," "profilo."[20] Se in senso metaforico la si considera un "volto," la città è resa riconoscibile (e dunque narrabile) dall'incontro tra le voci della sua storia, quali l'architettura, l'urbanistica e il paesaggio. Questo "linguaggio pedagogico delle cose" – simboliche, materiche, morfologiche e "reali" – qualifica ogni identità locale.[21] Non si trattava di un'opposizione tra antico e moderno: ad Orte, l'artista riconosceva una totalità realizzata "a misura d'uomo," medesimo fenomeno riscontrato a Sabaudia in quanto espressione della "realtà dell'Italia provinciale, rustica, paleoindustriale," nonostante la sua fondazione ex-novo

---

[15] Brunatto, *pasolini e "la forma della città*:" 00:10:17 – 00:11:27.
[16] Purtroppo, la "stradina da niente" non c'è più; il riscatto della provincia dalla sua posizione periferica resta ancora un cammino da compiere che, attraverso l'operazione museale prefigurata, si intende sviluppare.
[17] La posizione di Pasolini può essere letta come una radicale applicazione di una tendenza ben definita negli studi della storia dell'architettura italiana. Già nel primo Novecento, infatti, l'architetto Gustavo Giovannoni ha messo a fuoco il tema dell'architettura 'maggiore' e 'minore' in rapporto con l''edilizia nuova', prestando particolare attenzione ai centri storici di Viterbo e Vitorchiano (VT). Francesca Romana Stabile, "Gustavo Giovannoni e la cultura dell'ambientismo," *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura,* n.s. I (2017): 135-146.
[18] Brunatto, *pasolini e "la forma della città:"* 00:14:00-00:14:48
[19] Augelli, "Le ragioni:" 18.
[20] Brunatto, *pasolini e "la forma della città:"* 00:08:25 -00:08:35.
[21] Pasolini, "Paragrafo sesto: impotenza contro il linguaggio delle cose," *Lettere Luterane* (L'Unità/Einaudi, 1976/ 1991): 38-41.
La metafora del 'volto' urbano si trova anche nel saggio del 1972 intitolato "Città e museo: Un problema di metodo" di Andrea Emiliani, testo in cui si legge: "Come 'rivedere', come 'ricostruire' la faccia di una faccia, anche nei suoi aspetti architettonici, e più ancora urbanistici, meglio che con l'aiuto della lingua parlata?" Parallelismi tra le riflessioni di Pier Paolo Pasolini e Andrea Emiliani saranno approfonditi nel secondo paragrafo del quarto capitolo del presente saggio. Cfr. Andrea Emiliani, "Città e museo: Un problema di metodo" in *Dal museo al territorio*. Bologna: Edizioni ALFA, 1974: 98, originalmente dall'Introduzione alle *Collezioni della Cassa di Risparmio di Bologna*. I. I Dipinti, a Cura di F. Varignana, Bologna, 1972.

in epoca fascista. I rapporti tra il borgo e la Valle del Tevere, nel primo caso, e quelli tra la cittadina e il litorale, nel secondo, conservavano memorie storiche, sociali e simboliche specifiche di quelle comunità, allora minacciate dall'incursione della "civiltà dei consumi."[22] Già nel 1962, Andrea Zanzotto, poeta veneto e amico di Pasolini, descriveva questa "coazione brutale" nell'articolo "Architettura e urbanistica informali:" la "traduzione in termini visibili di questo insieme dei fatti si ha nella proliferazione casuale e mostruosa della città, nella devastazione della campagna che sta coprendosi di un caotico e sfilacciato tessuto urbano, nello sfregio, infine del paesaggio, che si sta perpetrando in tutto il paese."[23] Pasolini ha scelto di parlarne usando il "nuovo linguaggio del cinema,"[24] rimandando a un modello archetipico, appunto la forma della città, per stimolare strategie mirate alla salvaguardia del patrimonio tangibile e intangibile, finalizzate alla cura dei segni materiali di un vissuto collettivo.[25]

Orte è divenuto così' un *topos* per via del suo andirivieni tra Roma e la Torre di Colle Casale, situata presso Chia a 13 chilometri dalla cittadina.[26] Nel 1970, infatti, Pasolini ha realizzato un suo sogno acquistando le rovine di questo castello medievale e della sua torre alta 42 metri,[27] già rifugio di eretici nel Duecento,[28] che è diventata "una casa come me," secondo un disegno ideato dall'artista insieme al suo scenografo di fiducia Dante Ferretti.[29] Una volta realizzato il

[22] La critica di Pasolini nei confronti della speculazione edilizia e della scomparsa dei costumi tradizionali non era certo un caso isolato all'epoca. Parallelismi a livello internazionale possono essere rintracciati nel caso estremo del suicidio-protesta dello scrittore e drammaturgo giapponese Yukio Mishima. Stefano Piantini, "Il suicidio come opera d'arte di un controverso scrittore giapponese," *Artribune* (blog), 24 novembre 2020, https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2020/11/suicidio-yukio-mishima-anniversario/.

[23] Andrea Zanzotto, "Architettura e urbanistica informali" originalmente pubblicata in *La provincia di Treviso*, 3, 1962, poi ripubblicata in Andrea Zanzotto, "In margine a un vecchio articolo," in *Il grigio oltre le siepi. geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, ed. Francesco Vallerani and Mauro Varotto (Portogruaro (VE): Ediciclo editori, 2005): 151–86.

[24] Pier Paolo Pasolini, relazione d'apertura alla Prima mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro (1965) pubblicato in *Il cinema di poesia,* poi pubblicato in Pasolini, "Appendice. Un articolo su *L'espresso* (1965/02/07)," *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1972), ePub: 95.

[25] Ringrazio Maria Ida Catalano per aver messo a fuoco il tema della tutela dell'immagine, concetto chiave nel pensiero di Cesare Brandi. Cfr. Maria Andaloro and Maria Ida Catalano, eds., *Il Tempo dell'immagine. Cesare Brandi 1947-1950* (Roma: De Luca, 2009).

[26] Quando si nomina Chia nel viterbese si ride. Viene in mente il detto: "Ma che sei, de Chia?," battuta scherzosa con la quale si intende deridere l'altro per la sua dabbenaggine. Il piccolo paese viene infatti percepito come luogo isolato, incastonato nella natura che però, proprio per questi motivi, per Pasolini rappresentava un esempio autentico della cultura arcaico-contadina.

[27] Trascrizione dell'atto no. RP 8706 of 1970, visionata a Viterbo, richiesta no. 74428/2 in 2019.

[28] Abbondio Zuppante, "L'eresia nella Tuscia del Duecento e il dossale di San Francesco di Orte," *Faleritanum* Anno III, no. n.3 (2018): 13–38.

[29] Maria Grazie Eccheli, "L'infinito abita a Chia. La Casa/Castello di Pier Paolo Pasolini," *Firenze Architettura* 1 (2015), https://doi.org/10.13128/FiA-10652: 15.
Dante Ferretti ha partecipato poi in importanti esperimenti museografici. Ha esplorato il rapporto tra architettura e paesaggio nel progetto 'Riflessi di pietra', del Museo Egizio nel 2006, in occasione delle Olimpiadi di Torino,

progetto, nel cuore del complesso hanno inserito una leggera struttura vitrea collocata tra una doppia cinta muraria e i "burrati ariosteschi,"[30] le irregolari rive tufacee, scavate dai corsi d'acqua e circondate da lecci, con i Monti Cimini in lontananza. Questo rapporto particolare tra l'artista, la Torre e il paesaggio andrebbe restituito in un futuro museo della città attraverso le fotografie del 1974 di Deborah Beer, fotografa che ha frequentato Pasolini a Chia (Cfr. fig. 1).[31] Per Pasolini il luogo è stato una specie di eremo laico dove ha potuto ritrovare una dimensione 'umile' e 'autentica', una dimensione in via di estinzione di fronte al 'miracolo economico' italiano.[32] Lì si è potuto dedicare alla sua creatività. Ha riscoperto il disegno, attività che aveva abbandonato dopo aver lasciato il Friuli nel 1949 e che aveva ricominciato a Chia in maniera quasi ossessiva, come testimoniato da una serie di insistenti ritratti del suo maestro Roberto Longhi ripreso sempre dallo stesso profilo.[33] Lì ha concluso anche la *Trilogia della vita* e ha ideato *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Si è impegnato inoltre nella scrittura giornalistica (raccolta successivamente nei volumi *Scritti corsari* e *Lettere luterane*), nella riedizione di *La nuova gioventù* (volume di poesie friulane in cui la Tuscia appare in alcuni versi) e, in particolar modo, nella stesura di *Petrolio*, romanzo rimasto non-finito.[34]

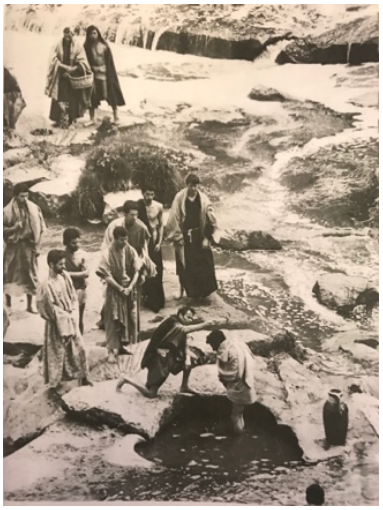


Fig. I-4. Fotogramma della scena del Battesimo sul torrente Rio a Chia (VT) da Il Vangelo secondo Matteo (1964) (fonte: Pasolini, Cineforum, 1964).

La crescente adesione affettiva verso il viterbese da parte di Pasolini si è scontrata con un paradosso: in quegli stessi anni, infatti, il territorio subiva le più invasive trasformazioni urbanistiche della sua storia con il cantiere dell'Autostrada

dove i viali delle necropoli faraoniche venivano suggeriti attraverso il gioco tra sculture, specchi e luci. "Museo Egizio, riapre dopo tre mesi lo Statuario," la Repubblica, 16 aprile 2014, https://torino.repubblica.it/cronaca/2014/04/16/news/museo_egizio_riapre_dopo_tre_mesi_lo_statuario-83798140/, consultato 2020/11/15.

[30] Pier Paolo Pasolini, "Dopo il film sul Vangelo," *Cineforum: quaderno mensile della Federazione italiana dei cineforum*, 1964, vol. IV, no.40 (dic. 1964): 975.

[31] Roberto Costantini (a Cura di), *Inferrabile. Lo sguardo di Pier Paolo Pasolini* (Pordenone: Cinemazero, 2015).

[32] Gianfranco Contini raccontava il suo primo incontro con il giovane e timidissimo Pier Paolo, che si apriva solo quando si trovava davanti a un paesaggio "umile" e "autentico," come quello piemontese dietro casa del filologo. Contini, "Testimonianza per Pier Paolo Pasolini," riportato da Zanoli, *"io e... Pasolini e "La forma della città:"* 14, 16-17.

[33] Simona Campus, "Sotto il segno della contaminazione. Disegni e dipinti di Pier Paolo Pasolini," *ArcheoArte*, no. 1 (2010): 241–62.

[34] Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi (Torino: Einaudi, 1992).

del Sole.[35] I toni dell'artista, inizialmente lirici, sono diventati progressivamente furiosi alla soglia degli anni Settanta. In *Cineforum*, del 1964, ha descritto una sua importante evoluzione tecnica e stilistica, avvenuta durante le riprese del *Vangelo secondo Matteo* (fig. 2), una trasformazione che ha attribuito alla sua immedesimazione con la geomorfologia di Chia:[36] "ne ricevevo un'espressione di grande vitalità (da cui naturalmente non era estraneo tutto ciò che avevo scelto di riprendere, oltre al modo di riprenderlo!) …."[37] Egli associava questa "grande vitalità" stilistica allo sfondo "magmatico" (termine al quale l'autore ricorre sette volte nel testo) del paesaggio visibile nelle scene riprese, come se la genesi ignea delle sponde tufacee avesse informato di qualità effusiva la pellicola, rendendo la sua stessa espressione "più epica," "più moderna," e "più impressionistica-espressionistica."[38] Pasolini è rimasto folgorato da questo lembo di terra, acqua e bosco, attraverso il quale si è visto "ricreato;" nell'artista si è insinuato così l'ossessivo bisogno di acquistarlo come espresso in una poesia del 1967:

> …Ebbene, ti confiderò […]
> che io vorrei essere […]
> dentro la torre di Viterbo che non riesco a comprare,
> nel paesaggio più bello del mondo, dove l'Ariosto
> sarebbe impazzito di gioia nel vedersi ricreato con tanta
> innocenza di querce, colli, acque e botri…[39]

Lo sfregio operato nella seconda metà degli anni Sessanta, in contrasto con l'"innocenza" di questo paesaggio, ha scatenato in Pasolini una rabbia viscerale, evocando più l'Orlando che non l'"Ariosto impazzito di gioia."[40] *Il Vangelo* è uscito nel 1964, due giorni prima dell'inaugurazione dell'Autostrada del Sole, avvenuta simbolicamente nel giorno della festa di

[35] Sarebbe opportuno raccogliere e esporre parti della documentazione fotografica che riguarda la realizzazione dell'Autostrada del Sole nel territorio viterbese. In occasione di questa ricerca, però, non è stato possibile individuare la documentazione che riguarda il tratto di Orte nei faldoni conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma, anche per via dell'accesso limitato durante le chiusure del 2020-2022.

[36] Il luogo, in realtà, non solo è caratterizzato da forme naturali, ma anche da tracce paleoindustriali, come una vasca scavata presumibilmente per macerare la canapa e resti ben leggibili di mulini ad acqua collocati lungo il ruscello.

[37] Pier Paolo Pasolini, "Dopo il film sul Vangelo," *Cineforum: quaderno mensile della Federazione italiana dei cineforum*, 1964, vol. IV, no.40 (dic. 1964): 975. Citato (in parte) da Luciano De Giusti, "Il vangelo secondo Matteo. 1964," *Cinema a forma di poesia* (Pordenone: Cinemazero, 1979): 44.

[38] Pasolini, "Dopo il film sul Vangelo," *Cineforum*, vol. IV, 1964: 968, 972, 975.

[39] Scritto in occasione della prima visita dell'artista a New York; tale intervista concessa a un giornalista immaginario assume la forma di una poesia. Siciliano, *Vita di Pasolini*: 405-406.

[40] Ne parla riferendosi al caso analogo di Sana'a: "Si tratterà forse di una deformazione professionale, ma *i problemi di Sana'a li sentivo come problemi miei. La deturpazione che come una lebbra la sta invadendo, mi feriva con un dolore, una rabbia, un senso di impotenza e nel tempo stesso un febbrile desiderio di far qualcosa,* da cui sono stati perentoriamente costretto a filmare" da Pier Paolo Pasolini, "Pasolini racconta con rabbia l'assurda rovina di una città," *Corriere della Sera*, 1974/06/20: 13 (Enfasi aggiunta da chi scrive).

San Francesco, patrono e unificatore d'Italia.[41] Da lì in poi Orte – porto fluviale da tempi immemorabili, crocevia di antichi sentieri e strade, città-ponte, stazione ferroviaria per il Patrimonio di San Pietro – diveniva, per la maggior parte degli italiani, sinonimo di un casello dell'A1, frutto di un vero e proprio sventramento della Valle del Tevere. Nell'articolo "Nuove questioni linguistiche," sempre del 1964, l'autore ha steso la sua critica sociolinguistica di quest'opera pubblica: "una programmazione dell'infrastruttura di trasporti, che tende a risolvere gli squilibri…tra i diversi mezzi di trasporto, a dare vita in somma ad un sistema integrato su scala nazionale."[42] Non tanto una denuncia alla cementificazione del paesaggio, quanto una perspicace critica al distorto progetto nazionale di "omologazione culturale" attraverso un uso improprio dell'impianto della rete dei trasporti, della comunicazione e, dunque, della lingua e della cultura.[43] Interpretava con una forte connotazione ideologica questo apparente 'progresso' come un "genocidio senza carneficine e fucilazioni," un annullamento delle micro-diversità del mondo contadino, radicato nel "verde" e nei "reali rapporti umani" da parte di un nuovo regime, quello neocapitalistico.[44]

Le mura di Sana e *La forma della città* documentavano l'alienazione del paese dal suo paesaggio, sancita dall'edificazione dei condomini a ridosso dell'altopiano del borgo (figg. 3-4). Il centro viterbese era dunque esemplare di una totalità da proteggere, composta dalle ritualità sociali che avevano modellato l'ambiente dando forma alla città, tematismi affrontati nelle conversazioni tra Pasolini e Ghideon Bachman, approfonditi nelle pagine che seguono e trascritti *ex novo* in occasione di questa tesi:[45]

> Uno che brucia una foresta, io, a questo punto, non avrei pietà. Uno che uccide un altro uomo si capisce perché c'è la passione, chi sa cosa ci può essere in mezzo, ci può essere una malattia, un trauma infantile. Non oserei giudicarlo. Ma uno che distrugge una foresta, si, lo giudicherei. Ecco. Ma per tornare al nostro discorso, occorrono delle leggi che proteggono in modo più totale, insomma, le cose antiche. Cioè, Orte deve essere difesa in quanto tutta la città di Orte, non sui singoli monumenti, eccetera eccetera. È poi c'è una gerarchia, cioè, a questo punto un grande palazzo, una grande chiesa, a questo punto vale

[41] L'intero tratto dell'Autostrada del Sole è stato inaugurato il 4 ottobre 1964. Tullia Iori, "Autostrada del Sole," *Storia dell'Ingegneria*, ed. Alfredo Buccaro, Giulio Fabricatore e Lia Maria Papa, Atti del primo convegno nazionale, Napoli, 8-9 marzo 2006 (Napoli: Cuzzolin, 2006): 1133–1142.
[42] Pasolini, *Empiricismo eretico* (Milano: Garzanti, 2000): 17.
[43] Pier Paolo Pasolini, "Sfida ai dirigenti della RAI," *Corriere Della Sera*, 1973/12/09, 3. Ripubblicato con il titolo "Acculturazione e acculturazione" in *Scritti Corsari* (Milano: Garzanti, 1975).
[44] Pasolini, "Sfida ai dirigenti della RAI;" Pier Paolo Pasolini, "Il genocidio *Scritti Corsari* (Milano: Garzanti, 1975), ripubblicato con introduzione di Piero Ottone, nel settimanale *Epoca,* Collana I Libri del punto esclamativo, no.1968 (1988): 187.
[45] Pasolini, "Sfida ai dirigenti della RAI," *Corriere della Sera*, 1973/12/09: 3.

> un muretto, vale un capitello, vale un tabernacolo, no? Vale una loggia…insomma, vanno difesi anche questi; vale un casale di contadini, ci sono dei casali di contadini, a questo punto, stupendi. Stupendi. Vanno difesi. Un casale di un contadino va difeso come una Chiesa.[46]

Pasolini lanciava così una sfida per rileggere e tutelare il patrimonio storico, artistico, architettonico e paesaggistico di Orte, in chiave integrale e anti-monumentale. Una visione, questa, che un futuro museo potrebbe raccogliere, esibendo materiali del luogo, come testimonianze figurative di artisti locali, quali Annibale e Corina Ceccarelli (fig. V-20).

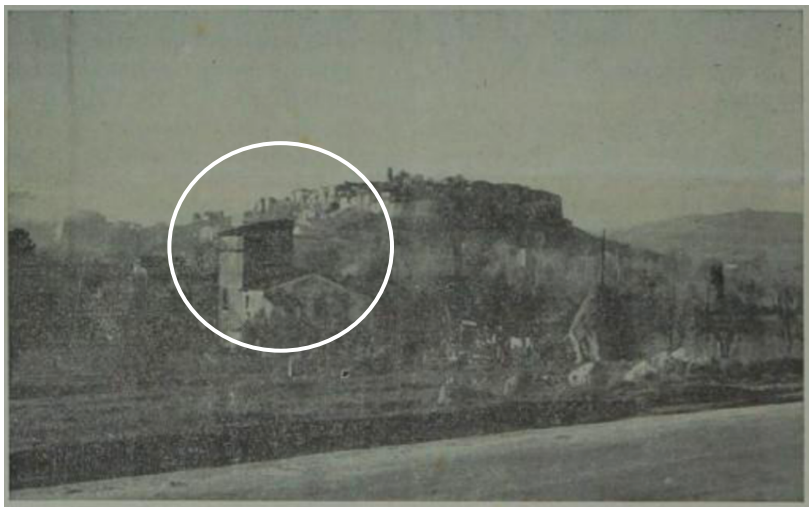


Fig. I-7. Il profilo di Orte guardando in direzione di Porta San Cesareo prima del 1962 (fonte: La Valle*, no. 8, 1962). Il cerchio indica il terreno coltivato e sgombro sul quale da lì a breve sarebbe stato costruito il palazzo denunciato da Pasolini sia in* Le mura *sia in* La forma della città*.*



Fig. I-8. Fotogramma del profilo della città di Orte nel 1970, ripreso da Pier Paolo Pasolini (fonte: Le mura di Sana*, 1971). Il cerchio indica un palazzo costruito alla fine degli anni Sessanta a ridosso dell'altopiano, in corrispondenza dei terreni visibili nella fig. 3.*

[46] Pier Paolo Pasolini, conversazione con Gideon Bachman, "pasolini 056 aa 26 PAS XXV I II 0026 AT CZ GB munich jazz + pasolini – viterbo 1 9-13-14.mp3," 1974/09/03-04, Fondo Bachman, Archivi di Cinemazero, Pordenone. Cfr. Appendice A: 8.

Il suo impegno per la salvaguardia della Tuscia si è esteso, come emerge dalle trascrizioni integrali,[47] ben oltre Orte e Chia, per comprendere Tarquinia, Tuscania, Vetralla, Viterbo, San Martino, Soriano, Bomarzo, Attigliano e Mugnano.[48] Per lui, questa visione di conservazione e valorizzazione decentrata andava applicata dal Ministero della Pubblica Istruzione al più presto:

> Quindi mi sembra che un decentramento per l'Alto Lazio, per il Basso Lazio serve. È assolutamente urgente […] e a questa localizzazione avevo intenzione di andare anche io insieme con questi di Viterbo, e porterò con me spero anche Moravia, Bruno Zevi, adesso chi glielo chiederò…Bassani, come…hai capito? E andrei insieme con loro proprio perché a noi sta a cuore che ci sia questo centro culturale qui…per fare quei salvataggi che possiamo fare.[49]

Pasolini non ce l'ha fatta. Il tentativo di questo studio, dunque, con la prefigurazione di un museo della città, è quello di far propria l'ottica della "forma della città," nell'auspicio di dare un contributo integrato alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio ortano, gettando le basi per un itinerario che progressivamente potrebbe includere la cittadinanza nella sua narrazione.

1.1. Smontaggio della cronologica di *Le Mura di Sana* e *La forma della città*

La storiografia dei due documentari è caratterizzata da notizie contraddittorie sull'ambientazione e datazione di *Le mura di Sana* e *La forma della città*. Fin dagli anni Ottanta si riteneva che i cortometraggi risalissero al 1974, datazione messa in discussione nel corso di questa ricerca grazie allo studio di fonti documentaristiche e di materiale audiovisivo conservati presso istituti sparsi tra Roma, Bologna e Pordenone.[50]

---

[47] Cfr. Appendice A.
Nella primavera del 2022 sono usciti due volumi in lingua tedesca che riportano trascrizioni della medesima serie di conversazioni. Non è stato possibile, purtroppo, consultare tali volumi nell'ambito di questo progetto. Cfr. Gideon Bachman e Fabien Vitali, *Pasolini Bachman | Gespräche 1963-1975* (Vol. I) e Bachman Pasolini | Kommentar | Fabien Vitali (Vol. II). Fabien Vitali e Gabriella Angheleddu, eds. (Maintal, Germania: Abnormal Arts Gallery, 2022) https://www.galerie-der-abseleitigen-kuenste.de/publikation/vol-1-pasolini-bachman-gespraesche-1963-1975-vol-2-bachmann-pasolini-kommentar-fabien.

[48] Nella trascrizione pubblicata da De Giusti, invece, vengono riportati Orte, Bomarzo, 'Artigliano', Cfr. De Giusti, *Cinema in forma di poesia*: 152; nella trascrizione di Cinemazero di Pordenone (consultabile *in situ* ma non pubblicata) Chia e Vetralla non risultano nella conversazione; i centri viterbesi riportati si limitano a: Viterbo, Bomarzo, Mugnano, Tuscania, Tarquinia, San Martino, Soriano e Attigliano, un piccolo centro umbro. Cfr. Appendice A: 4-5.

[49] Pier Paolo Pasolini, conversazione con Gideon Bachman, "pasolini 056 aa 26." Cfr. Appendice A: 15.

[50] Cfr. nota 6 di questo capitolo.

Pasolini viaggiava di continuo; ha visitato e lavorato in ben quattro continenti, non tanto per esteromania, quanto più per ricercare equilibri autoctoni lontani da ambienti *contaminati*. Quando nel 1970, durante le riprese del *Decameron*, si trovava nello Yemen, dove si era appena conclusa una guerra civile, ha avuto modo di osservare la ricostruzione post-bellica dell'antica città di Sana'a e vi ha riconosciuto dinamiche analoghe a quelle già 'sofferte' a Orte: uno sviluppo edilizio promosso dal nuovo regime nella totale noncuranza e disprezzo per la cultura locale.[51] In *Le mura di Sana*, l'intento del regista è diventato quello di documentare tutto ciò che gli aveva fatto accumulare disappunto, rancore e rabbia. Denunciando la distruzione della cinta muraria yemenita, una specie di cordone ombelicale tra natura e uomo, ha dato vita a un'apologia cinematografica in difesa delle culture popolari del mondo intero. La distruzione di antichi luoghi antropizzati gli provocava una sofferenza viscerale ed esistenziale: "i problemi di Sana'a li sentivo come i miei."[52] Malgrado di norma fosse riluttante, al suo rientro a Roma nell'autunno del 1970 ha concesso due interviste in cui testimoniava, in modo esplicito, di aver versato lacrime per la distruzione delle mura di Sana'a.[53] Da lì in poi Pasolini ha intrapreso, attraverso il suo lavoro cinematografico e tramite iniziative pubbliche organizzate *ad hoc*, una battaglia per la salvaguardia di Sana'a e per la sensibilizzazione sull'importanza della tutela dei paesaggi culturali. La presenza di Orte in ambedue i progetti, tuttavia, ha suscitato più confusione che dibattito attorno al rapporto tra la capitale yemenita e il piccolo centro laziale.

Tre anni dopo, avendo trovato la città yemenita irreparabilmente degradata, ha rivalutato lo stato di conservazione del centro laziale e si è impegnato attivamente per la sua salvaguardia. Ha colto quindi l'invito della RAI a partecipare al programma televisivo *io e…*, dal quale è germinato il documentario *pasolini e… "La forma della città"* (1974), testimonianza in cui sono stati riutilizzati alcuni spezzoni provenienti da *Le mura di Sana*. Illustrando numerosi esempi di speculazione edilizia, da così detto Terzo Mondo, oltre commentati, l'artista confessava che "ciò che mi turba e mi ferisce di più è che questo avvenga in Italia."[54] Pasolini è tornato a commentare il contesto ortano per una seconda volta in *La forma della città*, così

[51] Pasolini era assillato dalla ricorrente difficoltà nel rintracciare contesti antichi rimasti *incontaminati*. Sebbene non tollerasse alcun anacronismo nelle proprie inquadrature, quando leggeva Boccaccio o Chaucer–la sua interpretazione risultava sempre innovativa e iconoclasta.
[52] Pier Paolo Pasolini, "Pasolini racconta con rabbia."
[53] Dario Bellezza, "Io e Boccaccio" *Espresso*, 23-24; "Settevolante di Berenice: Sedici domande a Pier Paolo Pasolini," *Paese sera*, 1970.11.14.
[54] Pier Paolo Pasolini, "La forma della città," *Per il cinema*. Walter Siti e Franco Zabagli, eds. I Meridiani (Milano: Mondadori, 2001): 2126.

da scuotere il pubblico italiano affinché prendesse coscienza del pluriforme patrimonio minore e dell'incombente minaccia per la sua sopravvivenza.

Secondo l'artista, la deturpazione della sagoma urbana di Orte era emblematica di un problema universale, tema che è stato oggetto anche di una illuminante conversazione del 13-14 settembre del 1974 tra Pasolini e Gideon Bachman, giornalista e artista apolide che, essendo impegnato in un documentario sulla vita e sul lavoro dell'artista, era solito registrare i loro amichevoli incontri.[55] Questa conversazione, registrata da Bachman su audio bobine oggi conservate presso il Fondo Bachman negli Archivi di Cinemazero (Pordenone), ha restituito le chiavi per comprendere le vicende concernenti i documentari in cui figura Orte e il pensiero pasoliniano sul viterbese. Tale registrazione, con errori di trascrizione, è stata riportata da Luciano De Giusti e pubblicata poi nel volume *Cinema a forma di poesia* del 1979, in occasione della prima retrospettiva dedicata al *corpus* cinematografico di Pasolini.[56] In questa ricerca è stata compiuta una nuova e integrale trascrizione, permettendo un'analisi esatta dell'attività dell'artista nel viterbese e la corretta lettura del suo sguardo sulla perfetta forma di Orte e sull'intera Tuscia.[57]

Per Luciano De Giusti e per Nico Naldini (cugino, collaboratore, segretario-stampa e biografo dell'artista) il debutto del cortometraggio sarebbe avvenuto quattro anni dopo, con la presentazione milanese di *Il fiore delle Mille e una notte*, avvenuta il 20 giugno 1974 in presenza del presidente di Italia Nostra, Giorgio Bassani, e dell'architetto e urbanista Gae

[55] Bachman, poliglotta e apolide di origine tedesca-ebrea, si è trasferito negli Stati Uniti per sfuggire alla persecuzione nazista, per poi tornare in Europa alla fine del conflitto. È conosciuto principalmente per le sue collaborazioni con Federico Fellini, ma conosceva Pasolini già nel 1962 a Venezia in occasione della Mostra del cinema. In seguito, ha frequentato Pasolini sia a Chia sia sui set cinematografici, non come giornalista, ma come collega, specificando che i loro incontri erano "conversazioni" e non "interviste".
Il lavoro giornalistico di Bachman era spesso completato da corredi fotografici realizzati dalla sua compagna Deborah Beer (cfr. fig. 1). Insieme la coppia ha documentato la vita artistica dell'Europa dagli anni Settanta agli anni Novanta. Quasi tutto il loro archivio è conservato presso Cinemazero (Pordenone). Riccardo Costantini, *Pier Paolo Pasolini. Politica Polemica Potere* (Milano: Chiarelettere, 2015).
[56] Luciano De Giusti, ed., "La perdita della realtà e il cinema inintegrabile," *Cinema a forma di poesia*: 152-161; Cfr. Luciano De Giusti, ed., *I film di Pier Paolo Pasolini* (Roma: Gremese Editore, 1983): 152-161.
La trascrizione è stata realizzata tra il 1978 e 1979, in occasione della prima retrospettiva integrale dei filmati di Pier Paolo Pasolini organizzata dai due giovani critici e fondatori di Cinemazero, Piero Colussi e Luciano De Giusti. È stata Graziella Chiarcossi, erede di Pasolini, a introdurre lo stesso De Giusti a Gideon Bachman, il quale ha messo a disposizione le proprie audio bobine in occasione della pubblicazione del 1979. Notizie al riguardo di questa rassegna cinematografica sono state comunicate all'autrice da Luciano De Giusti in una conversazione telefonica nel mese di settembre del 2019.
[57] Appendice A: 15.

Aulenti (e non sul secondo canale RAI nel 1971).[58] Nell'articolo "Pasolini racconta con rabbia l'assurda rovina d'una città," uscito sul *Corriere della Sera* in coincidenza con la proiezione di *Le mura di Sana*,[59] il regista raccontava le motivazioni per le quali aveva realizzato il cortometraggio, ribadendo la sua volontà di salvaguardare i paesaggi urbani e naturalistici. Nell'occasione è emersa chiaramente la sua capacità di trasformare il dolore che provava davanti alla distruzione del patrimonio culturale dello Yemen in impeto creativo:

> Ci tenevo troppo a girare questo documentario. Si tratterà forse di una deformazione professionale, ma i problemi di Sana'a li sentivo come i miei. La deturpazione che come una lebbra la sta invadendo, mi feriva con un dolore, una rabbia, un senso di impotenza e nel tempo stesso un febbrile desiderio di far qualcosa, da cui sono stato perentoriamente costretto a filmare.[60]

Ha assecondato questa "costrizione perentoria" realizzando *Le mura di Sana* in tempi rapidissimi, nella speranza di proteggere l'antica capitale da ulteriori danni. Il documentario, *in forma di appello all'UNESCO*, come indica il sottotitolo, era un grido di aiuto necessario per questa "selvaggia Venezia spazzata dalla polvere." Qui Orte si presentava come una città snaturata dalla speculazione edilizia che, attraverso le immagini del borgo, di un palazzo recentemente costruito a ridosso del centro storico e tramite la ripresa della popolazione locale che esprimeva in prevalenza la sua denuncia, fungeva da monito per il destino di Sana'a.

Fino ad oggi è stata ritenuta valida la tesi, avanzata da Luciano De Giusti nel 1983, che faceva risalire al 1973-74 le sequenze di Orte, realizzate durante l'incontro con la RAI per le riprese di *La forma della città*.[61] Questa tesi pervasiva ha ritenuto che le immagini di Orte (sia quelle in *Le mura* sia quelle in *La forma*) siano state eseguite da Pasolini al rientro dal set di *Il fiore delle Mille e una notte* nel 1973; mentre le sequenze di Sana'a sarebbero state realizzate nel 1970. La questione della datazione dei due film si è riproposta nel 1987 con la pubblicazione della prima cronologia sulla vita e sulle opere di Pasolini, stilata a cura di Nico Naldini. Quest'ultima cronologia faceva risalire tutte le riprese di entrambi i film al 1973, anno del

[58] *Radiocorriere*, Anno XLVIII, n.7, 1971/02/16:14. Il programma viene riportato solo con il nome *Boomerang* ed è andato in onda sul secondo canale alle 21,15. Del programma di 60 minuti sono stati digitalizzati, nel Catalogo multimediale delle Teche RAI, solo i 12 minuti e 48 secondi del contributo di Pier Paolo Pasolini. Per maggior informazioni sul catalogo multimediale: Pubblico Registro Cinematografico, 5305/1 del 1971/01/22, 1971/02/08, 1971/03/12 e 1971/06/18, Archivi del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, Roma.
[59] Pasolini, "Pasolini racconta con rabbia."
[60] Pasolini, "Pasolini racconta con rabbia."
[61] De Giusti, *I Film di Pier Paolo Pasolini*: 141.

secondo viaggio di Pasolini a Sana'a.[62] A Naldini deve essere sfuggito che *Le mura di Sana* era già andato in onda nel 1971 e che la presenza delle bandiere nere a mezz'asta era da ricollegare alla scomparsa del presidente egiziano Nasser, sepolto il primo ottobre del 1970.[63] Pasolini inoltre, descrivendo il contesto in cui è nato il progetto di *Le mura* sul *Corriere della Sera*, nel 1974, ha specificato che quel 18 ottobre 1970 aveva utilizzato la pellicola di 35 mm a colori avanzata dalle riprese del *Decameron*.[64] Dalla cronologia di Naldini è nato, quindi, un ulteriore disguido sul rapporto tra i due cortometraggi, erroneamente accorpati in un unico progetto, ridotti a uno stesso materiale montato contemporaneamente.

La critica si è accorta, in tempi brevi, degli errori di Naldini relativi alla datazione e ha prediletto l'interpretazione di De Giusti. L'ipotesi diffusa, infatti, sostiene che le scene di Sana'a sarebbero state realizzate nel 1970, mentre quelle relative a Orte sarebbero state girate successivamente all'interno di *La forma della città*, in collaborazione con la RAI nel dicembre del 1973 e poi mandate in onda il 7 febbraio 1974.[65]

*****

Nei prossimi sotto paragrafi, si riportano le descrizioni di entrambi i film, insieme alla presentazione di nuove fonti e, infine, alle possibili conclusioni sulla cronologia di *Le mura di Sana* e *La forma della città*. La presente indagine, infatti, ha condotto a un vero e proprio ribaltamento delle datazioni sostenute dalla critica per decenni e a spinto a chiarire il significato che racchiudeva la cittadina laziale per Pier Paolo Pasolini, attribuendo nuovo significato alla sua produzione cinematografica e al suo valore per Orte e per gli ortani.

1.1.1. *Le Mura di Sana* (Pasolini, 1971, prod. Rosima Anstalt, 00:12:48)

Il cortometraggio *Le mura di Sana* si apre con una scena enigmatica: un camion rosso attraversa lo schermo, lasciando il campo a uno spaventapasseri umano immerso in un campo coltivato, apparentemente indisturbato. Nella sequenza successiva, una stele celebrativa ricorda la

[62] Nico Naldini, "Cronologia," *Lettere 1955-1975*(Torino: Einaudi, 1987): CXLVIII; Nico Naldini, *Pasolini, una vita* (Torino: Einaudi, 1989): 376-378.
[63] "Nasser Funeral is Disrupted by Frenzy of Millions," New *York Times* 1970.10.02: 1, https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1970/10/02/76785134.html?pageNumber=1, consultato 2019/10/01)
[64] Pasolini, "Pasolini racconta con rabbia."
[65] *Radiocorriere,* Anno LI, n. 6, 1974/02/03-08: 50-51.

costruzione della strada asfaltata sullo sfondo, frutto delle campagne sponsorizzate dal governo cinese per collegare Sana'a con il porto di Hodeida sul Mar Rosso.[66] Una dritta linea nera lacera l'altopiano, interrompendo le secolari modalità di trasporto su cammello e spianando la via a nuovi beni di consumo verso il *suq*, che se un tempo faceva da sfondo a merci di provenienza arabica, eritrea e indiana, ora è stipato di prodotti anonimi e industriali, come il cibo in scatola e le scarpe di plastica. La scena successiva documenta dei lavori stradali in cui i "corpi spettrali" dei capomastri cinesi controllano i lavoratori locali (molti dei quali poco più che bambini) che setacciano l'asfalto. Pasolini descrive i cinesi come presenze "spettrali," non tanto per la loro fisionomia, quanto piuttosto per il loro rapporto profondamente "irreale," estraneo a quella terra. La nuova e alienante applicazione del bitume interrompe costumi, tecniche e tradizioni locali: crea una frattura nel paesaggio, una volta disegnato solamente dall'elegante profilo della cinta muraria con i suoi mattoni di fango, che costituiva un tutt'uno con le montagne e le aride pianure attorno a Sana'a. Dalla denuncia di questo scempio deriva, con un salto linguistico vertiginoso, il monito secondo cui tutto il mondo (e tanto più l'Italia dei borghi antichi, nel film rappresentata da Orte che vive già quest'"incubo")[67] va protetto dall'incombente minaccia di quei modelli economici e culturali – siano essi di origine cinese, russa o americana – che distruggono le identità locali.[68] Il valore di questa correlazione troverebbe nel museo un suo spazio, grazie a fotogrammi e QR Code, o tecnologie equivalenti, che rinvierebbero il visitatore alle Teche RAI per visionare il documentario del 1971.

Le immagini successive documentano la tipica architettura di fango policroma di Sana'a, mentre la voce narrante equipara la bellezza di tali strutture a quelle delle città d'arte europee. Un salto repentino dallo Yemen all'Italia svela il profilo della città di Orte, la quale, afferma una voce fuori campo, costituisce un caso contiguo in quanto "la distruzione del mondo antico, ossia del mondo reale, è in atto dappertutto. L'irrealtà dilaga attraverso la speculazione edilizia del neocapitalismo; al posto dell'Italia bella e umana, anche se povera, c'è ormai qualcosa di

[66] L'identificazione della strada è stata resa possibile dall'aiuto di Marco Livadiotti, guida e consulente per il settore turistico di Sana'a e dello Yemen, in una conversazione privata avvenuta a Vetralla l'11 settembre del 2020.

[67] Il termine *incubo* non è stato usato in *Le mura*, ma in *La forma* alla conclusione del discorso sulle dune di Sabaudia.

[68] L'immagine dei corpi spettrali anticipava il concetto dell'*incubo* usato da Pasolini alla conclusione di *La forma della città*: "E allora questa acculturazione sta distruggendo, in realtà, l'Italia; allora posso dire senz'altro che il vero fascismo è proprio questo potere della civiltà dei consumi che sta distruggendo l'Italia. È questa cosa che è avvenuta talmente rapidamente che, in fondo, non ce ne siamo resi conto, che è avvenuto tutto in questi ultimi cinque, sei, sette, dieci anni. È stato una specie di incubo, in cui abbiamo visto l'Italia intorno a noi distruggersi e sparire. Adesso, risvegliandoci forse da questo incubo e guardandoci intorno, ci accorgiamo che non c'è più niente da fare". Pasolini, "La forma della città," *Per il cinema*: 2129.

indefinibile che chiamare brutto è poco."[69] Con una modalità che richiama i colloqui di *Comizi d'amore* (1964), Pasolini raccoglie una serie di interviste 'dal basso,' dando voce ai cittadini di Orte e dunque all' "Italia bella, umana" e "povera," voci che il museo della città potrebbe accogliere e presentare per narrare la sua storia del luogo. Dalla Valle del Tevere con campi, boschi e borghi alterati dalla costruzione di edifici nuovi, Pasolini richiama l'attenzione sul "panorama di Orte*,"* sul *"*disegno della città", chiedendo ad alcuni interlocutori:[70] "Lei trova niente da ridire, niente da criticare, su questo panorama?". Un intervistato risponde "Quello lì è il nuovo che fanno intorno a Orte,[71] e quindi mi sta bene," ma i più disapprovano ciò che vedono: "Quella costruzione dà fastidio, perché innanzitutto è brutta per il paese; rovina il disegno paesaggistico, sì." La sequenza ortana in *Le mura* si chiude con una nota di sconfitta: "per l'Italia è finita," giudizio che verrà messo in discussione in *La forma della città*. Il "desiderio reale del popolo yemenita" di proteggere la forma della città, invece, non trova espressione, in quanto la popolazione locale confida nel 'progresso' per migliorare le proprie condizioni di vita.[72] Come una nota di speranza, l'ultima sequenza del film documenta un panorama complesso: inquadra "catapecchie moderne" per poi riprendere le mura e le torri di fango di colore caldo, la stessa tonalità e materia delle case circoscritte dalla cinta muraria, delle pianure e delle montagne sullo sfondo. Infine, Pasolini invoca un manifesto articolato in sei punti, affinché lo Yemen prenda coscienza della propria identità e del fatto che "la [sua] sola ricchezza …è la sua bellezza." Chiede pertanto all'UNESCO di intervenire per conservare tale patrimonio 'minore' prima che venga distrutto da parte di poteri stranieri e sopranazionali.

1.1.2. *pasolini e… "la forma della città"* (Brunatto, 1974, prod. RAI, 00:15:30)

Il documentario *pasolini e… "la forma della città"* è stato realizzato sotto la direzione di Anna Zanoli, storica dell'arte, documentarista e autrice del programma RAI *io e…* (fig. 5), con la

[69] Pasolini, "Le mura di Sana," *Per il cinema*: 2108.
[70] In ordine di apparizione, gli intervistati sono: Raimondo Bari (1926-2001), Franco Menichetti (nato 1945), Erino Ciambella (1931-1999), Gianni, detto 'Vesparo,' Gioacchini (nato 1947), Panfilo Api (1926-2001) e Ettore Zeno (nato 1932).
[71] Anche nel testo a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Orte non risulta tra le location delle riprese, mentre Sana'a è citata insieme con Ad Mukkallah. Si tratta, in realtà, di una notizia errata: le riprese dello Yemen sono state girate sul posto, ma senza prevedere alcuna immagine della seconda città yemenita. Pasolini, *Le regole di un'illusione*: 269.
[72] Questa citazione si riferisce all'ultimo dei sei punti pronunciati da Pasolini in conclusione a *Le mura*: "Ci rivolgiamo all'UNESCO – in nome della vera seppure non ancora espressa volontà del popolo yemenita. In nome degli uomini semplici che la povertà ha mantenuto puri. In nome della grazia dei secoli oscuri. In nome della scandalosa forza rivoluzionaria del passato."

regia di Paolo Brunatto.[73] Zanoli, allieva di Roberto Longhi, come Pasolini, ha invitato l'artista a partecipare alla serie televisiva nel 1973 per parlare della sua opera d'arte preferita. Questa collaborazione con la RAI ha offerto all'artista l'occasione per affrontare temi emersi durante le riprese de *Il fiore delle Mille e una notte*, quando ha ritrovato Sana'a molto più devastata rispetto al 1970, al tempo della prima stagione edilizia documentata in *Le mura*.[74]

Il contributo di Pasolini alla regia di *La forma* disobbediva a ogni schema precostituito. L'artista, infatti, si proponeva sia come soggetto del colloquio sia come co-autore del contenuto visivo, narrativo e stilistico del programma.[75] Dinamiche analoghe sono state ripetute in occasione della collaborazione tra il registra e l'artista Fabio Mauri, durante la realizzazione dell'opera intitolata *Intellettuale. Il Vangelo secondo Matteo di/su Pier Paolo Pasolini*. La performance, ideata da Mauri nel 1975, prevedeva che il film del 1964 venisse proiettato sul petto dell'artista al centro di una sala della GNAM di Bologna. Nel tempo, le fotografie documentaristiche dell'*happening* hanno assunto nell'immaginario popolare la qualità di auto-ritratto, facendo si che la figura di Mauri scomparisse quasi interamente dall'interpretazione dell'opera. [76] Un processo simile si è verificato con *La forma della città*, in cui il film viene percepito come un'opera di Pasolini, mentre in realtà è una produzione televisiva della RAI.



Fig. I-9. Anna Zanoli sul cantiere del Cenacolo durante la realizzazione del documentario Il restauro del Cenacolo di Leonardo *(1987) (fonte: https://www.finestresullarte.info/eventi/gallerie-italia-milano-pinin-brambilla-barcilon-anna-zanoli)*

In questa sede si vuole chiarire il contesto in cui è stato realizzato il film-saggio, nonché le figure coinvolte nella sua realizzazione. Più che un prodotto autoriale, il documentario è stato un 'film-saggio,' una continuazione divulgativa in forma cinematografica degli articoli militanti raccolti successivamente

[73] "Anna Zanoli *Enciclopedia delle donne,* http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/anna-zanoli/, consultato 2020/12/01.
[74] Joubert-Laurencin, *Pasolini*; Roberto Chiesi, "*La forma della città. Un corto di Brunatto* e Pasolini *Cineclub*, n. 28, ottobre-dicembre 1995; Chiesi, *"Lo sguardo di Pasolini"*.
[75] Chiesi, "*La forma della città."*
[76] Queste riflessioni nascono nel contesto del workshop "*Intellettuale,* 1975: Fabio Mauri's Projection Work "Il Vangelo secondo Matteo di/su Pier Paolo Pasolini" allo Studio Mauri e alla Bibliotheca Hertziana di Roma tenutosi il 14 marzo 2022. L'evento è stato organizzato da Benjamin Fellman e ha incluso i contributi di Fabien Vitali (LMU München) e Ivan Barrlafante, Dora Aceto, e Sara Codutti (Studio Fabio Mauri).

nell'antologia S*critti corsari*.[77] Dal momento che nella sua attività giornalistica si è opposto anche ferocemente al potere dei mezzi di comunicazione di massa, ci si può chiedere cosa ha spinto l'artista ad accettare l'invito a collaborare con Zanoli e con la RAI. Pasolini è stato critico nei confronti della politica dei *mass media*, ma non della tecnologia in sé; egli stesso, infatti, si è servito della forza comunicativa della televisione per portare all'attenzione del pubblico più ampio la pericolosità della speculazione edilizia e del consumo del suolo agricolo, ampiamente diffusi lungo la penisola italiana. Questa sua critica dei *mass media* può essere letta come un'operazione in due parti: una teorica, l'altra pratica. La domenica del 9 dicembre 1973, sulla terza pagina del *Corriere della Sera*, faceva uscire l'articolo "Sfida ai dirigenti della RAI," in cui descriveva la RAI come eccelso mezzo tecnico del "nuovo Potere fascista," responsabile della devitalizzazione delle periferie e delle loro comunità.[78] Di fronte a questo "centralismo fascista," l'autore inaspettatamente scagliava una sfida del tutto disarmante: "Io dunque sfido i dirigenti della televisione a dimostrare la loro buona fede e la loro buona volontà, attraverso il lancio della lettura dei libri." Invitava pertanto i produttori televisivi a creare programmi che incoraggiassero gli spettatori a spegnere i propri televisori e a dedicarsi alla lettura e all'immaginazione.[79] Sono gli stessi obiettivi didattici su cui il museo della città vorrebbe costruire il suo dialogo con il pubblico.

Il 21 dicembre del 1973, solo dodici giorni dopo la pubblicazione della "Sfida," incontrava a Orte la *troupe* della RAI, ma unicamente per poter offrire al pubblico televisivo, come aveva precedente affermato, "una cosa utile" e non una mera "esibizione."[80] Il cortometraggio *La forma della città* rappresentava dunque una controproposta singolare alla consueta programmazione televisiva (come *Carosello*, andato in onda un'ora prima del documentario),

[77] Zanoli, *"io e... Pasolini e "La forma della città:"* 8
[78] Pier Paolo Pasolini, "Sfida ai dirigenti della RAI," *Corriere della sera*, 1973/12/09: 3, poi ripubblicato in parte come "9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione," in *Scritti Corsari* (Milano: Mondadori (Epoca!), 1988): 22-24.
[79] Pasolini, *"*Sfida ai dirigenti della RAI."
[80] Si tratta delle parole esatte utilizzate da Pier Paolo Pasolini in risposta privata all'invito di Anna Zanoli a partecipare al programma. Riportato da Zanoli in "Introduzione a *Pasolini e "la forma della città Pasolini sconosciuto* (Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2010): 157-170. In un'intervista con Roberto Chiesi del 1995, Brunatto ha cambiato leggermente il suo racconto degli stessi fatti.
È particolarmente illuminante uno scritto inedito di Paolo Brunatto intitolato "Un'anima bella," tre fogli dattiloscritti conservati presso la Cineteca di Bologna. L'idea di parlare di "la forma della città" è stata la terza proposta fatta da Pasolini, formulata dopo il rifiuto delle precedenti: parlare di un muretto a secco e poi di una fontana della periferia romana nel contesto della vita notturna che vi si svolgeva, i.e. la prostituzione. Cfr. Chiesi, "*La forma della città*," 14-15; Paolo Brunatto, "Un'anima bella. Testo per schede *io e*... Il profilo di due città: Orte e Sabaudia," 1984/08/00, dattiloscritto inedito, fasc. *La forma della città*, Fondo Pasolini, Cineteca di Bologna.

un nuovo tipo di programma, che conferiva strumenti per far fronte all' "acculturazione," alla "disumanità," all' "afasia" e alla "brutale assenza di capacità critiche."[81]

Il film *pasolini e … "la forma della città"* è diviso in quattro parti. Nella prima, Pasolini introduce Orte in quanto esempio di città "deturpata," nella sua "forma perfetta," da elementi estranei. Attraverso le sequenze provenienti da *Le mura di Sana*, dimostra che questo problema riguarda ormai il mondo intero. Nelle successive panoramiche della campagna viterbese, l'artista eleva il paesaggio a origine di quell'eterno equilibrio dal quale sono sorte le infinite forme urbane: la cornice per l'intera storia di ogni "popolo senza nome," come testimoniato dalla "stradina da niente." Infine, le riprese di Sabaudia mettono in luce il fatto che i paesaggi culturali non appartengono necessariamente ai tempi più antichi, ma sono espressioni di un rapporto dinamico e vitale tra l'umanità e l'ambiente, "realtà" che va difesa di fronte alla dilagante minaccia posta in atto da nuovi sistemi di scambio e potere.

Su richiesta di Pasolini stesso, il documentario inizia a Orte laddove, tre anni prima, l'artista aveva ripreso la città e la popolazione locale in interviste riportate in *Le Mura di Sana.*[82] La panoramica successiva inquadra il Tevere dal ponte di collegamento, tra le arterie viarie e l'antico borgo. Sebbene la strada provinciale separi la macchina da presa dalla città collinare, le immagini lasciano trasparire l'equilibrio tra il paesaggio e il nucleo abitato. La sequenza successiva riprende l'artista dietro un'Arriflex mentre parla con l'amico e collaboratore Ninetto Davoli: gli amici si guardano, sfuggendo invece allo sguardo "vuoto" della telecamera RAI, simbolo di una nuova "civiltà" vacua e "irreale." Il borgo laziale, contraltare di quel mondo, è un luogo "puro" caratterizzato da un "giusto antropomorfismo."[83] Le case popolari di recente costruzione, mal disegnate e mal collocate, di contro non fungono da "vere" case, in quanto turbano i cittadini, la città e la sua "pensilità rupestre," gettando nel caos antichi equilibri.[84]

[81] *Radiocorriere*, Anno LI, n. 6, 3/8 febbraio 1974, 50; Pasolini, "Il genocidio *Scritti Corsari* (Milano: Garzanti, 1975/ ed. Epoca, 1988): 191.
[82] Anna Zanoli, "*io e...* Pasolini e 'La forma della città': memoria e ricerca intorno a una trasmissione televisiva:" 23.
[83] Zanzotto, "Architettura e urbanistica informali" (1962/ 2005): 154.
[84] Contini, Gianfranco. "Testimonianza per Pier Paolo Pasolini," *Il Ponte*, n. 4 (1980/04/30): 16; ripubblicato in Pier Paolo Pasolini. Testimonianze, Anna Panicali and Sergio Sestini, eds. Firenze: Salani, 1982. Riportato da Anna Zanoli, "io e... Pasolini e "La forma della città:" memoria e ricerca intorno a una trasmissione televisiva," Paragone, n. 731, Anno LXII, gennaio, 2011, 12-19, Firenze: Sansone, 2011.

Scorrono poi immagini di Sana'a provenienti da *Le Mura*, proponendo una nuova narrazione dei fatti.[85] Pasolini lancia una denuncia magistrale contro il consumismo globalizzato, citando parallelismi tra molteplici città del mondo in via di sviluppo, distrutte da governi di diverso orientamento politico: Persia (i camini di Yazd), Yemen del Sud (Aden e la porta di Ad Mukkallah), Yemen del Nord (le mura di Sana'a) e Nepal (i monumenti di Katmandu e il piano urbanistico di Bhadgaon). Al contrario del documentario del 1971, in *La forma della città* è spostata l'attenzione dalla speculazione edilizia in terre d'oltremare verso i centri minori italiani, esprimendo l'imperativo categorico della loro salvaguardia.

L'artista, attraverso singoli elementi urbanistici, narra vicissitudini dell'intera comunità ortana ponendo sullo stesso piano microstoria e macrostoria. Guardando ai suoi molteplici livelli, decostruisce la gerarchia che convenzionalmente divide le belle arti dalla cultura materiale, i monumenti dall'anonima architettura urbana, gli artisti dagli artigiani e gli architetti dai muratori: "una infinità di uomini senza nome, che però hanno lavorato all'interno di un'epoca che poi ha prodotto i frutti più estremi, più assoluti, nelle opere d'arte d'autore."[86]
Nell'itinerario museale il film-saggio di Pasolini potrebbe introdurre questa duplice chiave di lettura per i beni storico-artistici conservati a Orte, per dare rilievo sia alla loro materialità che al loro contesto di produzione, ma valorizzando soprattutto il loro ruolo di testimonianze secolari della vita di questa città.

Il film-saggio si conclude a Sabaudia, città fondata su terreni bonificati, emblematica del Ventennio. La cittadina laziale viene descritta come "incantevole" per via dei suoi quartieri pianificati, in linea con un'estetica che risale a canoni classici e rinascimentali: "una città a misura d'uomo," dunque, caratterizzata da un'architettura antropocentrica, che si pone in un dialogo armonioso con il territorio. Il fascismo del primo Novecento, inaspettatamente, agli occhi di Pasolini risulta meno violento rispetto al "vuoto" creato dal consumismo dilagante in ogni angolo del mondo.[87]

[85] È stato Pasolini a specificare alla Zanoli "di procurare per il montaggio parti del suo documentario «Le Mura di Sana'a»." Zanoli, *"io e... Pasolini e "La forma della città:"* 21. Alcune immagini durante la narrazione di Pasolini sull'urbanistica forse nepalese, invece, sembrerebbero di provenienza dell'archivio RAI, ma non sono state finora identificate.
[86] Brunatto, *pasolini e ... "La forma della città:"* 00:10:29-00:11:27.
[87] Nelle parole di Pasolini: "Alloro io penso questo: che il fascismo, il regime fascista, non è stato altro, in conclusione, che un gruppo di criminali al potere. E questo gruppo di criminali al potere non ha potuto in realtà fare niente, non è riuscito a incidere, nemmeno scalfire lontanamente la realtà dell'Italia. Sicché Sabaudia, benché ordinata dal regime secondo certi criteri di carattere razionalistico, estetizzante, accademico, non trova le sue

1.1.3. Il riordino della cronologia e della produzione dei due documentari

Come accennato sopra, la storiografia de *Le mura di Sana* e *La forma della città* riporta notizie contraddittorie in merito alle riprese realizzate "nella città di Sanaa' e, parzialmente, nella cittadina di Orte in provincia di Viterbo."[88] Tale situazione è da imputare, con ogni probabilità, alla mancata ricezione e comprensione dei due documentari da parte del pubblico, ma soprattutto dei critici. Già alla rassegna cinematografica di filmati RAI presso il Museo di Arte Moderna (MoMA) di New York, nel 1972, *Le Mura* aveva ricevuto scarsa attenzione e, nel comunicato stampa, si nominava soltanto Sana'a, tralasciando il paragone con Orte.[89] Pasolini stesso si lamentava del fatto che il suo *appello all'UNESCO* fosse caduto nel vuoto:[90] da qui il rinnovato tentativo di attirare l'interesse sulla salvaguardia di Sana'a in due successive manifestazioni di ampio respiro. A Milano, nel giugno 1974, al debutto di *Il fiore delle Mille e una notte* (sopracitato) già veniva proiettato *Le mura*, ma anche in questa occasione la provocatoria contrapposizione tra lo straordinario centro culturale arabo e un piccolo centro provinciale italiano sembrava essere sfuggita sia all'élite milanese sia alla stampa nazionale.[91] Nell'ottobre dello stesso anno Pasolini, insieme al senatore Lelio Basso e all'ambasciatore yemenita Mohamed Al Wazir, teneva una conferenza stampa internazionale a Roma con una proiezione dello stesso documentario. In quella occasione, l'artista commisurava il numero di abitanti dello Yemen con quelli del viterbese (riflessione che sarà commentata nel quarto

radici nel regime che l'ha ordinata, ma trova le sue radici in quella realtà che il fascismo ha dominato tirannicamente ma che non è riuscito a scalfire. Dunque, è la realtà dell'Italia provinciale, rustica, paleoindustriale eccetera, eccetera, che ha prodotto Sabaudia, e non il fascismo." Brunatto, *pasolini e … "la forma della città:"* 00:13:10-00:13:57.

[88] Lettera firmata da Lina Pugni, indirizzata al Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, nel dossier col riferimento al codice 5305/1 del 1971/01/22 (depositata 1971/01/23 con protocollo 918), 1971/02/08, 1971/03/12 e 1971/06/18. Il documento sarà commentato nelle pagine seguenti.

[89] "Italian Film Series Shown at Museum: Films for RAI Radiotelevione Italiana features known and unknown directors Press Release no. 133, MoMA, New York: 3-4.
La proiezione di *Le mura di Sana* al MoMA non è mai stata presa in considerazione dalla critica. La notizia è riportata in un trafiletto del *Radiocorriere*, 29 ottobre – 4 novembre 1972, anno XLIV, n. 44, 29. La rassegna stampa del museo, invece, si trova negli archivi digitalizzati del MoMA. Il documentario, di una durata di 12 minuti, è stato proiettato a New York il 30 novembre e il 4 dicembre del 1972. Dal momento che la versione conservata presso le Teche RAI è di 12'48, il documentario proiettato al MoMA doveva sicuramente prevedere la sequenza su Orte, senza la quale il film avrebbe avuto una durata di circa 10 minuti. La versione proiettata a New York, pertanto, costituisce un contraddittorio con l'ipotesi di Joubert-Laurencin, che verrà analizzata più avanti, secondo cui le immagini di Orte sono state aggiunte a *Le mura* in occasione di un rimontaggio.

[90] "Conferenza stampa Lega Italo-Araba" (Roma, ottobre 1974), testo pubblicato anche in Pasolini, *Per il cinema*: 2122. N.B. L'associazione che ha ospitato l'evento è citata erroneamente, dal momento che non è stata la Lega Italo-Araba, bensì l'Associazione Italo-Araba.

[91] Mario Pasi, "Pasolini padrino di una Milano più umana" *Corriere della sera,* 1974.06.14 e "Solo per una sera Pasolini svela a Milano l'Oriente" *Corriere della sera,* 1974.06.20. Nessun articolo, sia nei giornali che nei periodici, cita Orte, suggerendo che questo borgo laziale non è diventato il punto di partenza per un dibattitto sulla conservazione e riqualificazione delle città storiche italiane, come sperato dell'Architetta Gae Aulenti in occasione della proiezione di *Le mura di Sana* a Milano nel 1974. Franca Romé, "La Milano del duemila," *Il milanese*, 30 giugno 1974.

capitolo del presente saggio), sostenendo che questa condizione era favorevole allo sviluppo di campagne di sensibilizzazione per la tutela del territorio. L'attenzione rivolta a Sana'a ha contribuito a elevare la capitale yemenita a patrimonio dell'umanità nel 1986, ma nessuna attenzione è stata rivolta ad Orte.[92] La proposta di Pasolini, evidentemente, risultava precoce per i tempi. Queste riflessioni, tuttavia, sono confluite in raccolte come, ad esempio, *Inchieste su centri minori*, antologia cardine che ha visto coinvolte molteplici figure, tra cui Enrico Guidoni, curatore del medesimo volume Einaudi, architetto e docente universitario che ha dato vita a un importantissimo contributo sulla storia urbana della Tuscia (e ben oltre), oltre ad essere stato l'ideatore, insieme all'archeologa Elisabetta De Minicis, del Museo della città e del territorio di Vetralla.[93]

Solo negli anni Ottanta sono state gettate le fondamenta per gli studi critici relativi ai due documentari. È stato Gianfranco Contini, filologo, amico e mentore di Pasolini, a rilevare l'importanza di Orte nell'immaginario dell'artista in una conferenza commemorativa a cinque anni dalla sua morte:

> Una chiave del suo ideale di paesaggio Pasolini la fornì in una trasmissione televisiva (…). La rubrica s'intitolava Io e…, era gestita con vera intelligenza da [Anna Zanoli] un'allieva di Longhi …ed era dedicata a un monumento o a un'opera d'arte di cui un intellettuale denunciava la sopravvivenza minacciata. Pasolini scelse "La forma di Orte". E denunciò gli oltraggi edilizî inflitti a questo luogo della Teverina un tempo frugalmente ma nobilmente compatto nella sua pensilità rupestre: un campione dunque dell'ideale bellezza italiana secondo Pasolini, povero, genuino, assoluto, ai limiti del deserto e dell'arsione vulcanica.[94]

Nella incisività della sintesi, Contini è riuscito a condensare lo sguardo del regista, cogliendo appieno il suo impegno per la salvaguardia dei paesaggi culturali. Con le sue parole, inoltre, ha

---

[92] Yvonne A. Mazurek, "Pier Paolo Pasolini's Film *The Walls of Sana* (1971). A Preservationist's Vision and Its Legacy." In *Cities Identity Through Architecture and Arts* (2nd edition). In *Cities' Identity through Architecture and Art. Fourth Edition Conference Proceedings, University of Pisa, Italy/ online, December 14, 2020*, Advances in Science, Technology and Innovation Series, ed. Alessio Cardaci, Nicola Cavalagli, Nabil Mohareb and Sreetheran Maruthaveeran (Cham: Springer, 2022). DOI: 10.1007/978-3-030-99480-8.

[93] Enrico Guidoni, ed., *Storia dell'arte italiana. Inchieste su Centri Minori*, vol. 8 (Torino: G. Einaudi, 1980).
Nel Museo della città e del territorio di Vetralla, ideato e realizzato da Guidoni insieme all'archeologa Elisabetta De Minicis, il pensiero dello stesso Guidoni emerge con difficoltà dalla museografia e dall'esperienza di visita.

[94] Contini, "Testimonianza per Pier Paolo Pasolini riportato da Zanoli, *"io e... Pasolini e "La forma della città:"* 16.
Lo stesso testo viene citato in Naldini, "Cronologia CXLIX-X; Naldini, *Pasolini, una vita*, 378; Joubert-Laurencin, *Pasolini*, 169; Phillipe Duböy, "Pier Paolo Pasolini, *'La forme d'une ville'*," in *Chimeres,* n. 47, automne, (Paris: Association Chimeres, 2002): 53; Chiesi, "*La forma della città*:" 14-15; Chiesi, "Lo sguardo di Pasolini*"* (http://www.parol.it/articles/pasolini.htm, consultato 2019/06/30); Zanoli, "Introduzione a *Pasolini e la forma della città* 157, 161; Zanoli, *"*io e... *Pasolini e "La forma della città:"* 12-19.

fornito importanti indicazioni utili a comprendere sia il significato specifico del luogo, sia il clima intellettuale e creativo in cui è nato il progetto del documentario. Al centro di una delle sedi del museo della città, si vorrebbero esporre le parole di Contini che evocano "questo luogo della Teverina," suggellando, con la trasfigurazione poetica, il piccolo centro al suo paesaggio e annunciando l'itinerario che il visitatore andrebbe a percorrere.

Il testo di Contini, tratto dalla conferenza commemorativa in memoria di Pasolini, rimane un punto di riferimento per tutta la storiografia di *La forma della città*, benché sia stato confuso dai critici degli anni Novanta quale mero commento a *Le mura di Sana*. Nonostante l'evoluzione dei mezzi di distribuzione cinematografica, negli anni Novanta *Le mura di Sana* e *La forma della città* sono rimasti poco rintracciabili. Nel 1995, il critico francese Hervé Joubert-Laurencin ha contestualizzato i documentari della Tuscia all'interno del *corpus* cinematografico del regista in *Pasolini, portrait du poète en cineaste*, strutturando un primo discorso critico sui due cortometraggi.[95] L'interpretazione de *Le mura* è stata magistrale, mentre la conoscenza de *La forma* risultava frammentaria, in quanto il critico, non avendo avuto occasione di visionare il secondo cortometraggio, ha basato le sue conclusioni sulla descrizione di Orte in *La forma della città* fornita da Contini, che poteva tuttavia corrispondere sia all'uno sia all'altro documentario.[96] Joubert-Laurencin ha dedotto che Pasolini doveva aver effettuato tutte le riprese dei paesaggi urbani insieme alle interviste ortane in occasione della realizzazione de *La forma della città.* Secondo il critico, tali sequenze sarebbero state montate successivamente, come se l'inserimento di Orte risalisse a una 'seconda' versione de *Le mura di Sana*, realizzata solo dopo la messa in onda de *La forma* nel febbraio del 1974. Se così fosse stato, la redazione di *Le mura* oggi conservata e digitalizzata presso le Teche RAI sarebbe la versione rimontata; della 'prima' variante invece si sarebbe persa ogni traccia.[97]

[95] Joubert-Laurencin, *Pasolini*, 169: 321.
[96] Joubert-Laurencin, *Pasolini*, 169; Chiesi, "*La forma della città:"* 15.
[97] Non esiste traccia di una 'prima versione' di *Le mura di Sana* nel Catalogo multimediale delle Teche RAI. Secondo dati inseriti nel 1984, l'Anagrafico del Magazzino Centrale TV conserva quattro documenti con il titolo "Boomerang. Mura di Sana (Le)" classificati il 2 gennaio 1984, tutti con l'identificatore Teca C12943 in formato 35 mm. La descrizione del contenuto audio e video è identica: "Le problematiche sociali e politiche dello Yemen esemplificate dai cambiamenti strutturali in atto nella capitale Sana, all'indomani dell'avvento della repubblica di stampo socialista, che ne stanno minacciando la bellezza, confrontati con quelli avvenuti a Orte, su cui vengono intervistati i suoi abitanti." Ci sono cinque numeri di supporto riportati dal Magazzino del Centro archiviazione: 0009297395; nel Magazzino 'S' troviamo i seguenti numeri di supporto: 0000631110 (film), 0000631120 (mag), 0000631130 (film per sottotitoli), 0009172879 (cassetta) dove le tre pellicole hanno tutti una lunghezza di 359 metri, simile alla lunghezza (365 m) depositata per la censura richiesta per *Le Mura di Sana* nel novembre 1971 (poco prima della rassegna al MoMA di New York). Fonte: https://cinecensura.com/cortometraggi/le-mura-di-sana/, consultato 2019/09/04.

La convinzione di Joubert-Laurencin sarebbe rimasta una mera ipotesi se Roberto Chiesi, critico cinematografico e attuale responsabile dell'Archivio Pier Paolo Pasolini di Bologna, non avesse messo in dialogo l'ipotesi francese con la trascrizione del 1979, in cui Pasolini stesso sembrava affermare di aver girato *La forma della città* e di aver inserito un segmento di quel film in *Le mura*:

> Io ho fatto un documentario su questo [problema della difesa del paesaggio] alla televisione: un pezzettino è inserito in *Le Mura di Sana*. Ho aperto una parentesi, parlando dello Yemen, e ho detto: «Per esempio, in Italia c'è una città che ancora come colpo d'occhio, come situazione nel mondo naturale circostante (la collina, il Tevere che passa sotto, i vigneti), insomma è uguale a Sana nel deserto. Però qui che cosa hanno fatto». E ho fatto un'inquadratura in cui, zumando leggermente indietro dalla perfetta forma di Orte, si è scoperto questo gruppo di immondi grattacieli popolari che hanno costruito lì vicino...[98]

Da tale erronea ricostruzione, si evince che Pasolini abbia rimontato un "pezzettino" del documentario televisivo *La forma della città* in *Le mura di Sana*, corroborando l'idea di una prima versione di *Le mura* del 1971 e una seconda versione del 1974.[99] Dal 1995 in poi, la maggior parte dei critici e dei giornalisti ha sostenuto questa cronologia, senza però interrogarsi sull'esattezza della trascrizione risalente al 1979.

Come già accennato in apertura del paragrafo, nel settembre del 1974 Gideon Bachman, che stava realizzando un documentario su Pasolini, ha registrato una sua conversazione con il regista che permette di risolvere le discrepanze tra le date riportate nei documenti depositati presso il Ministero, nonché di confutare sia le ipotesi sulle datazioni sinora accettate dalla critica che la versione sostenuta da Joubert-Laurencin e Chiesi.[100]

La lunghezza delle pellicole è praticamente identica, dunque non sussistono elementi che suggeriscano la distinzione tra una "prima" versione di *Le mura di Sana* e una "seconda" versione rimontata successivamente. La durata delle pellicole superstiti, inoltre, corrisponde alla durata di circa 12 minuti riportata dal MoMA nel 1972.

[98] De Giusti, *Cinema in forma di poesia*, 152. L'enfasi è stata aggiunta da chi scrive.

[99] Lo studioso non ha avuto accesso alla registrazione originale, all'epoca ancora in possesso di Gideon Bachman, per constatare la veridicità della trascrizione.

[100] Joubert-Laurencin, *Pasolini*, 169, 321; Chiesi, "*La forma della città:"* 14-15; Pasolini, *Per il cinema*: 2110, 2123, 3171-3175; Duböy, "Pier Paolo Pasolini:" 53; Chiesi, *"*Lo sguardo di Pasolini*"* (http://www.parol.it/articles/pasolini.htm, consultato 2019/06/30); Claudio Franzoni, "Pasolini a Orte," *Doppiozero*, 12 Gennaio 2012 (https://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/pasolini-orte (consultato 2019/09/07); Davide Turrini, "Yemem, Sanaa sotto le bombe. Quando Pier Paolo Pasolini la filmò e scrisse all'Unesco: 'Salviamo quelle mura'," *Il fatto quotidiano*, 8 aprile 2015 (https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/04/08/yemem-bombe-sanaa-quando-pasolini-scrisse-salviamo-quelle-mura/1571960/, consultato 2019/08/12); Piero Zanini, *"*La forma del tempo," *Altre narrazioni*, Novembre 2015, 106-110. http://storieinmovimento.org/wp-content/uploads/2015/11/Zap35_10-AltreNarrazioni-1.pdf.

Sulle audio bobine, le cui registrazioni si vorrebbere mettere a disposizione dei visitatori nel futuro museo, è stato registrato un dialogo amichevole, seppur sconnesso, in cui Pasolini e Bachman si sono scambiati idee interrompendosi reciprocamente e ciò, sommato alle idiosincrasie linguistiche dell'artista straniero e poliglotta, ha reso necessaria una loro decodificazione per rendere comprensibili i dialoghi.[101] Il senso e i contenuti di quell'incontro sono stati riportati già nel 1974 in un articolo di Bachman intitolato "Cara Tuscia," restituendo un'attendibile versione dell'incontro tra i due amici a poco più di una settimana dai fatti:

> Ciò che si fa in nome del progresso non dev'essere necessariamente brutto. Su questo tema ho fatto un documentario. Nel mio film *Le mura di Sana*, sullo Yemen, ho aperto una parentesi e ho fatto vedere quel gioiello che è la collina sulla quale sorge Orte, quindi ho fatto vedere l'immondo grattacielo che le hanno costruito proprio accanto. La gente di Orte era molto sensibile al problema, erano indignati mentre la costruzione andava avanti, ma nessuno poté fare nulla per impedire lo scempio. Accadde sette o otto anni fa, in epoca in cui la gente si lasciava coinvolgere meno da questo genere di problema. Fu uno di quei classici intrallazzi italiani…[102].

Il resoconto di Bachman, dunque, non fa alcun riferimento all'ipotetico rimaneggiamento di *Le mura di Sana*, conformemente con i documenti di produzione risalenti al 1971.

Importanti indizi vanno cercati in due articoli del 2010 e del 2011 di Anna Zanoli, storica dell'arte, allieva di Roberto Longhi e ideatrice del programma *io e…,* in cui ha descritto le fasi di produzione de *La forma*,[103] permettendo di stabilire con precisione una data delle prime riprese effettuate a Orte. In una nota ha accennato alle similitudini tra alcune immagini presenti in *Le mura* e in *La forma*, evidenziando tuttavia la reciproca indipendenza delle pellicole, mettendo in discussione, ancora una volta, l'ipotesi di un rimontaggio di *Le mura di Sana* nel

[101] Pier Paolo Pasolini, conversazione con Gideon Bachman, "pasolini 056 aa 26." Una lacuna sonora intercorre a 10'09" del 'nastrino' (termine usato da Bachman), nel momento in cui Pasolini sembra ripetere, e dunque ribadire, la frase "ho fatto un documentario." Gideon Bachman, "Cara Tuscia," *Messaggero*, 1974/09/22, 3. "Cara Tuscia" è stata trascritta interamente, rendendola meglio nota, in Silvio Cappelli, *Pier Paolo Pasolini: dalla Torre di Chia all'Università di Viterbo* (Viterbo: Vecchiarelli, 2004). Cfr. Appendice A: 5.

[102] Bachman, "Cara Tuscia." L'enfasi è stata aggiunta da chi scrive.

[103] Già nel 2010 Anna Zanoli ha pubblicato un articolo in cui evidenziava alcuni errori nella datazione riportata da Nico Naldini in merito ai due documentari girati nella Tuscia. Nella nota 16, riporta che le immagini di Orte in *Le mura* e in *La forma* derivavano da riprese girate in momenti diversi. Anna Zanoli. "Introduzione a *Pasolini e la forma della città,"* 157-170. Sottolinea ulteriormente questo fatto in Zanoli, *"io e... Pasolini e "La forma della città:"* 32-33, nota 15: "Non è un taglio della *Forma della città,* è una mini-inchiesta autonoma, girata nello stesso punto d'inizio del documentario RAI. È stata notata la simmetria dei due inserti complementari incrociati, questo in *Le Mura di Sana'a* e lo spezzone delle *Mura di Sana'a* nella *Forma della città.*"

1974.[104] La studiosa ha riportato, infatti, che Pier Paolo Pasolini e Paolo Brunatto hanno girato le riprese de *La forma della città* a Orte il 21 dicembre 1973, un venerdì.[105] Questa data diviene un punto fisso per stabilire con esattezza le due distinte fasi per entrambe le produzioni (figg. 7-8). *In primis*, l'attrezzatura tecnica usata nei documentari non era la stessa. In *Le mura*, Pasolini si rivolge agli ortani tenendo la telecamera sulle spalle e usando un microfono metallico portatile; in *La forma*, invece, Pasolini si trova dietro la macchina da presa montata su un treppiede con un microfono marrone gestito da un audio-tecnico professionista.[106] Le condizioni meteorologiche nei due *set* risultano diverse: nel primo film gli intervistati si riparano sotto ombrelli; in *La forma,* Pasolini sottolinea come "la solita bruma azzurra bruna della grande pittura nordica rinascimentale" offra uno sfondo opaco su cui si staglia il profilo della città. Nell'articolo del 2011, Zanoli ha ricordato, a sua volta, il proprio sollievo per la clemenza del tempo la mattina delle riprese. Mentre nei due cortometraggi la città non è cambiata, i campi in primo piano rivelano che le riprese sono state girate in momenti diversi dell'anno. Anche lo sfondo architettonico racconta il passare del tempo: in *Le mura*, lo spazio nelle vicinanze del campo sportivo di Orte è vuoto; in *La forma*, al contrario, quello stesso spazio è occupato da una baracca arancione. Inoltre, la struttura bianca sullo sfondo appare

[104] Brunatto, "Un'anima bella."
[105] Zanoli, *"io e... Pasolini e "La forma della città:"* 23.
[106] Secondo Anna Zanoli, la pellicola girata da Pasolini con la macchina da presa, muta e su cavalletto, è stata riportata a Roma dopo il pranzo (molto probabilmente tenutosi nella trattoria Da Saverio dove Pier Paolo Pasolini aveva stretto amicizia con Giorgio Giorgi, figlio della proprietaria) del 21 dicembre 1973 e fa parte del materiale sviluppato dalla RAI. Zanoli, *"io e... Pasolini e "La forma della città:"* 23.
Con la testimonianza inedita "Un'anima bella" (1984, sopracitata), Paolo Brunatto ha ricordato il suo ruolo nella realizzazione di questo documentario e ha raccontato che l'ultima volta che ha visto l'autore friulano è stato al termine delle riprese di Sabaudia. Dopo la scena girata sulle dune il regista RAI, nonché responsabile del montaggio dei materiali, ha dichiarato: "fu l'ultima volta che lo vidi."

intatta nel primo film, nel secondo la vernice scrostata svela i tre anni trascorsi tra un documentario e l'altro (cfr. figg. 6-7).

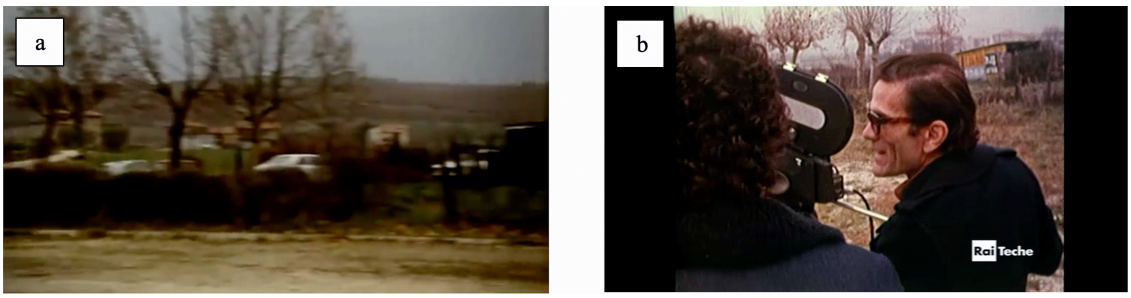


Fig. I-10a-b. Sulla sinistra (a), alberi e macchine parcheggiate in un piazzale vuoto accanto al Campo Sportivo di Orte nel 1970 (fonte: Le mura) e, sulla destra (b), gli stessi alberi (spogli) ripresi nel 1973, senza macchine e con una struttura dai colori accesi (fonte: La forma)



Fig. I-11a-b. Sulla sinistra (a), l'immagine di una struttura bianca adiacente al Campo sportivo di Orte nel 1970 (fonte: Le mura) e, sulla destra (b), la stessa struttura evidentemente deteriorata nelle riprese del 1973 (fonte: La forma)

Gli indizi forniti da Zanoli sono confortati da alcuni documenti che è stato possibile rintracciare negli archivi dell'allora Ministero per il Turismo e lo Spettacolo. Qui è conservata una richiesta per il rilascio dell'autorizzazione, depositata *post factum* il 23 gennaio 1971, e il piano grafico di lavorazione per *Le mura di Sana*. La procedura era una formalità amministrativa avviata in tempi brevissimi, probabilmente per consentire alla RAI di poter trasmettere *Le mura di Sana* a metà febbraio del 1971, meno di quattro mesi dopo aver girato *in situ* e meno di un mese dopo aver depositato l'annuncio d'inizio lavori.[107] In un documento intitolato "Inizio di Lavorazione del Documentario: Le mura di Sanaa," datato 12 marzo 1971 e conservato presso il Ministero per il Turismo e lo Spettacolo (Roma), le riprese ortane vengono menzionate come segue: "…il caso non è tipico dello Yemen anche in Italia succedono fatti di questo genere – e infatti nel documentario c'è una breve parentesi dedicata a un piccolo grattacielo che deturpa il profilo di Orte con le sue mura di cinta…"[108] Questa relazione, firmata da Lina Pugni,

[107] Pubblico Registro Cinematografico, 5305/1.
[108] Pubblico Registro Cinematografico, 5305/1.

a b

rappresentante legale della Rosima Ansalt (casa di produzione di *Le mura*), indica chiaramente che le sequenze viterbesi risalgono al 1970-1971 e che, quindi, le riprese di Orte e quelle yemenite in *Le mura di Sana* sono state filmate contemporaneamente, sconfessando l'ipotesi di un loro rimontaggio: *Le mura*, con entrambe le sequenze di Sana'a e di Orte, risalga al 1970-1971, confutando definitivamente la tesi secondo cui la presenza di Orte nel documentario sia dovuta a una 'seconda' versione del 1974. Come sostenuto correttamente da Zanoli, quindi, le immagini analoghe dei due progetti cinematografici risultano di provenienza diversa; resta aperta, però, la questione della datazione delle interviste di Pasolini agli ortani.

Franco Menichetti ed Ettore Zeno,[109] ortani intervistati in *Le mura di Sana* le cui voci troverebbero posto nella narrazione museale (fig. 8), confermano che Pasolini ha girato la sequenza su Orte nello stesso periodo in cui si è stabilito nella Tuscia, quindi nell'autunno del 1970. I protagonisti raccontano che, insieme ad altri, si erano radunati nel parcheggio del campo sportivo per assistere a una partita di calcio locale: non un venerdì mattina, giorno in cui Pasolini ha incontrato la *troupe* RAI per girare *La forma*, ma una domenica pomeriggio.[110] L'uno riferisce che Pasolini era solo, mentre l'altro ricorda la presenza di altri due uomini. Entrambi confermano che nessuna donna affiancava il regista, escludendo dunque la presenza di Anna Zanoli. Nessuno dei due sa riportare né la data esatta né l'anno di quell'incontro casuale. Zeno, tuttavia, testimonia di aver ricevuto una telefonata da un amico che si congratulava con lui per essere apparso in televisione accanto a Pier Paolo Pasolini.

[109] Intervista inedita a Franco Menichetti e Ettore Zeno, condotta da Yvonne Mazurek con la collaborazione di Abbondio Zuppante, 2019/09/08, presso Palazzo Roberteschi, Orte (VT).

[110] Le riprese effettuate a Sana'a risalgono a 1970/10/18, una domenica. Successivamente il regista è stato intervistato da Emilio Fede a Mogadiscio 1970/10/23. Cfr. E. Salvati, "Pasolini e la RAI," *La TV di Pasolini.* Cineteca, Dicembre 2002, speciale (Bologna: Cineteca di Bologna, 2002): 6.
I primi di novembre, Pasolini ha tenuto una conferenza stampa a Cinecittà dalla quale hanno preso spunto gli articoli nei giornali locali e nazionali per l'intero mese di novembre 1973. Pasolini ha ripreso Orte una domenica non troppo fredda (cfr. indumenti dei tifosi), poco prima di una partita di calcio quando l'Ortana giocava in casa, come indicato dai giocatori in divise bianco/rosse che entrano in campo qualche istante prima delle interviste. Il 1971/02/16, data in cui è andata in onda *Le mura di Sana*, costituisce un palese *terminus ante quem* circa la realizzazione del documentario.



Fig. I-12. Franco Menichetti (sinistra) e Ettore Zeno (destra) a settembre 2019 con i fotogrammi tratti da Le mura di Sana *che li ritraggono*

Ulteriori indizi possono essere desunti dal tipo di abbigliamento indossato dagli intervistati: i giovani, infatti, indossano capi leggeri e non pesanti cappotti invernali mentre, sullo sfondo, calciatori dell'Ortana sfilano in campo con le loro divise rosse e bianche. Il calendario del calcio amatoriale umbro del 1970-1971 riporta la data di quella partita autunnale: Orte-Bastìa, 22 novembre 1970, la prima domenica dopo l'atto di acquisto, da parte di Pasolini, dell'amata Torre di Chia.[111] Quella appena riportata, quindi, è con ogni probabilità la datazione più credibile per le riprese di Orte presenti in *Le mura*, confutando definitivamente l'ipotesi di un rimontaggio avvenuto nel 1974. Il cortometraggio, peraltro, è andato in onda solo una volta negli anni Settanta, cioè nel 1971; da allora in poi non è stato mai più replicato fino al 1989.[112].

[111]Altre date possibili sono riportate nel "Calendario gare" del Campionato dilettanti di prima categoria dell'Umbria: 1970/11/08 (Orte-Deruta) e 1970/12/06 (Orte-Assisi). Tale calendario è stato rintracciato con l'aiuto del dott. Abbondio Zuppante, responsabile del Museo dell'Arte Sacra e dell'Archivio Diocesano di Orte, il quale è stato in grado, inoltre, di identificare gli intervistati e di organizzare l'incontro con Menichetti e Zeno. Grazie infinite.

[112] Il cortometraggio è andato in onda il 1989/07/27 su Rai 2 alle 22:50, nella quarta puntata di *TV d'autore* dopo *Appunti su un film su India.* Cfr. *Radio Corriere*, no. 30, 1989: 99.

In conclusione, privilegiando le testimonianze legate alla produzione dei due film è stato possibile dimostrare come i cortometraggi non siano tra loro congiunti (fig. 9). Ciò che è emerso dalla nuova cronologia è che i documentari hanno segnato momenti diversi nell'arco di un decennio, durante il quale Pasolini ha avuto modo di meditare sull'umile paesaggio della Tuscia.

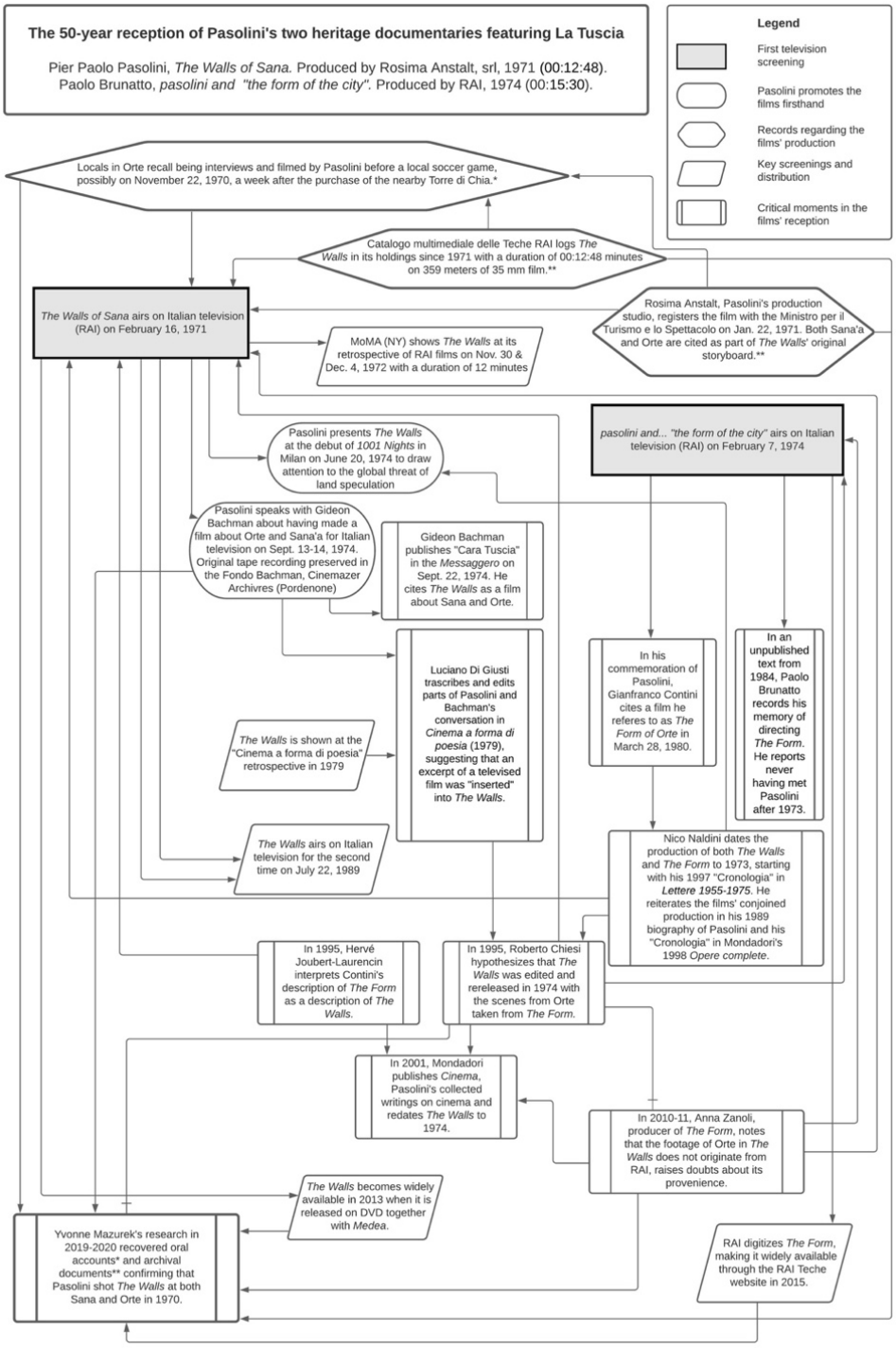


Fig. I-13. Diagramma di flusso che illustra, nell'arco di 50 anni, la ricezione di Le mura di Sana *(abbreviato* Le mura*) e* La forma della città *(abbreviato* La forma*)*

1.2. L'importanza di Orte secondo Pier Paolo Pasolini

1.2.1. Città e territorio

In merito ai due cortometraggi, Joubert-Laurencin si è riferito al paesaggio con una pregnante definizione: "*cette entité complèxe à dèfinir, semi-abstracte et semi-concrète.*"[113] Il tema, completamente nuovo all'interno del lavoro documentaristico di Pasolini, è stato sviscerato dall'artista per la prima volta nella Tuscia.[114] D'altronde, pochi centri presentano come Orte un equilibrio tanto evidente tra pieni e vuoti. L'ameno borgo incorona questa rupe monumentale cinta dal Tevere, nel quale affluiscono acque tributarie dai campi, dalle colline, dalle vallate e dai monti che lo circondano in lontananza. Contini ha sintetizzato la morfologia del borgo descrivendolo come "luogo della Teverina un tempo frugalmente ma nobilmente compatto nella sua pensilità rupestre;"[115] le riprese di *La forma della città* hanno documentato come i ciottoli, il tufo e il travertino – materia stessa della Valle del Tevere – costituiscano sia l'anima che la corazza di Orte.

Joubert-Laurencin coglieva già in *Le mura* questo insieme, come dimostrato dalla descrizione di 'Orte' ripresa nella sua totalità: dai campi in primo piano fino alla collina e al cielo sullo sfondo. Per Pasolini il paesaggio era uno spazio abitato, tematica che è tornato a esplorare tre anni dopo. In *La forma*, il ritmo del film-saggio è scandito dal termine 'città' ripetuto ben 49 volte. Il vocabolo viene quindi associato alla parola "forma" combinata ad una pletora di termini usati come sinonimi: disegno, profilo, perfezione, completezza, interezza, purezza, assolutezza, realtà. Tale pluralità lessicale, in cui risuonano le radici classiche dell'artista, traduttore di Eschilo,[116] ha permesso di ritrarre Orte non come mera acropoli, ma in quanto antica *polis* indivisibile dalla sua cinta muraria e dal suo territorio.[117]

---

[113] Joubert-Laurencin, *Pasolini*: 169.
[114] Joubert-Laurencin, *Pasolini*: 169.
[115] Contini, "Testimonianza per Pier Paolo Pasolini riportato da Zanoli, *"io e... Pasolini e "La forma della città:"* 16.
[116] Eschilo, "Nota del traduttore," *L'Orestiade nella traduzione di Pier Paolo Pasolini* (Torino: Einaudi, 1960, 1985).
[117] Graziella Chiarcossi e Franco Zabagli, eds., *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux. Studi 29 (Firenze: Leo S. Olschki, 2017): 5, 277, 280.
Ulteriori indizi sul ruolo del pensiero greco nell'attività dell'artista potrebbero essere rintracciati nella carta iniziale del dattiloscritto di *Petrolio*, il romanzo non-finito del 1972-1975 (coevo a *La forma della città*) in cui, secondo Chiarcossi e Zabagli: "si può riconoscere una sorta di autoritratto di Pasolini stesso attraverso le letture di tutta una vita" (Chiarcossi e Zabagli: 277). Su un singolo foglio scorre una lista con i nomi di 20 autori classici e, affianco a ciascuno, si trova un appunto al riguardo del suo significato. Le parole 'città' appaiono due volte: "Platone… (tutto: mondo idee…Città)" e "Aristotile… Città."

A differenza della condizione di Sana'a del 1973, Pasolini riconosceva che il borgo laziale conservava ancora la sua "perfezione assoluta," nonostante la presenza di una "cosa estranea" che sfigurava, in parte, l'armonico "profilo della città."[118] Questo profilo si svelava grazie al contrasto con il cielo vuoto e la valle sgombra; la "stradina da niente" con lastricati antichi e sconnessi (in quanto costituiti da selci fluviali) conduceva alle cantine scavate nel *plateau* rupestre, il quale era per Orte una naturale cinta muraria, fornendo anche materiali di costruzione per le porte e gli edifici urbani (fig. 10). Era questo il prezioso equilibrio – tra pieno e vuoto – che Pasolini voleva difendere.[119] In tale contesto, il vuoto diventava "vitale" e perciò "reale." La sapiente estrazione del tufo dalla pancia della città ha fatto nascere nuovi spazi funzionali: pozzi, acquedotti, cantine, lavatoi, celle frigorifere e perfino un luogo di ozio, il ninfeo. Questi sono valorizzati dall'attuale percorso di Orte sotterranea e potrebbero essere promossi, in prospettiva, da una delle prefigurate sedi museali—quella di Palazzo Nuzzi / Palazzo del Comune discussa nel capitolo conclusivo—che dovrebbe affacciarsi sulla fontana ipogea in Piazza della Libertà.



Fig. I-14. Il fianco settentrionale di Orte visto dal Tevere, presso i ruderi del cosiddetto Pontaccio.

[118] In *La forma*, Pasolini sottolinea che il nuovo in sé non è un male; va semplicemente pianificato e ordinato: "Ora cos'è che mi dà tanto fastidio, anzi direi quasi una specie di dolore, di offesa, di rabbia, nella presenza di quelle povere case popolari, che comunque devono esserci? Il problema era semmai quello di costruirle da un'altra parte, insomma, di prevedere di poterle costruire da un'altra parte. Dunque, che cos'è che mi offende in loro? È il fatto che appartengono a un altro mondo, hanno caratteri stilistici completamente diversi da quelli dell'antica città di Orte e la mescolanza delle due cose infastidisce, è un'incrinatura, un turbamento della forma dello stile." Brunatto, *pasolini e "la forma della città*," 00:04:00-00:04:33.
[119] Brunatto, *pasolini e "la forma della città*," 00:10:29.

In tale ottica, la valorizzazione integrale del patrimonio storico-artistico di Orte, immaginata già da Pasolini, potrebbe concretizzarsi solo tramite sistemi che sappiano mettere in dialogo i segni della cultura 'alta' con quelli della cultura 'bassa'. È stato Brunatto, regista di *La forma della città*, a dover trasmettere la visione pasoliniana anche nel montaggio del documentario. Egli ha sovrapposto il commento audio dedicato a "questo passato anonimo, questo passato senza nome, questo passato popolare" come voce fuori campo alle immagini del campanile e dell'ex-chiesa di San Silvestro, già Museo Diocesano di Orte (fig. 11): una concreta allusione al patrimonio artistico della struttura che Luisa Mortari, storica dell'arte e soprintendente, sei anni prima aveva trasformato in museo, in collaborazione con la Diocesi di Orte e Civita Castellana. Se l'arte è "solo il frutto più estremo di un'epoca," la complessa identità della città non può che essere raccontata in maniera integrata, attraverso gli snodi tra comunità, struttura, forma urbana e paesaggio. L'auspicato museo della città di Orte dovrebbe saper interrogare il "disegno della città," ossia la sua morfologia. Il linguaggio figurato dello stemma di Orte, emblema della città, compone monumentalità e geografia del luogo, condensando il rapporto tra le forme urbane e il fiume. La raffigurazione araldica dell'antico valico, posto all'estremo dell'ormai perduta fortezza di Orte, è delimitata da due torri che serrano un arco trionfale e ha come elemento persistente il flusso d'acqua del Tevere che scorre al di sotto (fig. 12). Le componenti del volto urbano sono qui liberamente scomposte e assemblate, visualizzando una mirabile sintesi concettuale del "profilo" della città.



Fig. I-15. Fotogramma del campanile ed ex-chiesa di San Silvestro, sede del Museo Diocesano a dicembre del 1973 (fonte: La forma della città)



Fig. I-16. Stemma della città di Orte dell'inizio XX secolo, oggi collocato sul lato orientale di Piazza della Libertà. (Foto: Francesca Mariani)

La sceneggiatura de *La forma*, però, non è del tutto riuscita. Risulta infatti sminuita la rivoluzionaria conclusione di Pasolini su Sabaudia, in cui la città progettata negli anni Trenta non viene etichettata né identificata con l'ideologia fascista, ma descritta come "incantevole:" una cittadina moderna che trasmette le medesime qualità archetipiche riconoscibili a Orte. Sia dagli appunti di Anna Zanoli, sia da quelli inediti di Paolo Brunatto, si evince che il montaggio ha distorto il progetto originale, dove si sarebbe voluto concedere maggiore spazio alle riprese della cittadina lagunare.[120] Quel sabato mattina, infatti, il ritardo della *troupe*, provocato dalla pioggia, aveva fatto innervosire Pasolini,[121] mentre le raffiche di vento avevano reso molto problematiche le riprese fotografiche e le registrazioni foniche.[122] Le immagini di Sabaudia risultano quindi modeste, se messe a confronto con quelle di Orte, e risentono dell'assenza dell'artista: il suo ritorno frettoloso a Roma aveva obbligato la RAI a ridurre la 'visita' alla città a un giro in *camera-car*, rompendo nettamente il contatto con quel litorale che, nelle

[120] Zanoli, *"io e... Pasolini e "La forma della città:"* 8-44, figg. 5–13; Brunatto, "Un'anima bella," enfasi aggiunta da chi scrive.
[121] Zanoli, *"io e... Pasolini e "La forma della città:"* 26.
[122] Zanoli, *"io e... Pasolini e "La forma della città:"* 26-27.

immagini precedenti, aveva fatto da sfondo al potente monologo dell'autore.[123] L'apice del *film-saggio* coincide pertanto con immagini blande, mentre l'elogio di Pasolini all'urbanistica fascista, un'eresia per quel tempo, si chiude con una discutibile colonna sonora, segno tangibile della mancata paternità dell'autore nei confronti de *La forma della città.*[124]

Ciò nonostante, l'ideale della forma diventa a Sabaudia ancora più evidente nelle parole di Pasolini: "questa architettura di carattere littorio assume un carattere… tra metafisico e realistico… a misura d'uomo. Si sente che dentro ci sono delle famiglie costituite in modo regolare, delle persone umane, degli esseri viventi completi, interi, pieni, nella loro umiltà."[125] La descrizione della città assume un contenuto antropomorfo, una città nella quale l'architettura appare modernissima, ma rimane profondamente antica in quanto rispetta un tradizionale ordine sociale tra ogni suo elemento: l'umano, la famiglia, la *polis.* Negli appunti di Brunatto, dattiloscritto inedito sopra citato, si può individuare come questo modo di leggere gli aspetti sociali di una città trovi rispondenza nell'evoluzione dei contenuti da presentare al programma televisivo. L'idea iniziale di Pasolini era di proporre "una pietra e un muretto di confine. Un oggetto anonimo che racchiude […] l'anima popolare." [126] La seconda idea era stata quella di presentare una piazza con al centro una vecchia, anonima fontana attorno alla quale si potevano radunar borgatari e prostitute di notte. "Ma alla fine, come in una progressione da una pietra, a un muro, a una architettura, fino a un'intera città, Pasolini sceglie di parlare della forma della città, anzi del profilo di due cittadine: Orte e Sabaudia…"[127] La forma della città ingloba, dunque, tutti gli elementi prima immaginati. Resta "intera" e "piena," a condizione che le sue parti rimangano tali. Se la sagoma della città viene "scalfita…lacerata, violata per sempre," secondo Pasolini, diventa inevitabile che quell'atto snaturante ricada dalla *polis* ai *politikoi*, dalla città ai suoi cittadini. Il progetto urbanistico di Sabaudia del 1934 non era *fascista*, non era omologante, in quanto rispettava canoni profondamente italiani, di antica origine albertiana,[128] in quanto permetteva a ogni membro del piccolo centro di svolgere il

[123] Un ritardo imprevisto della troupe RAI ha costretto Pasolini a rientrare a Roma prima della conclusione delle riprese. Sappiamo, infatti, che il regista aveva in programma un incontro nella capitale con il rivoluzionario greco Alexandros Panagulis. Brunatto, "Un'anima bella:" 2.
[124] Chiesi, "*La forma della città."*
[125] Brunatto, *pasolini e "la forma della città,"* 00:12:00.
[126] Brunatto, "Un'anima bella:" 1.
[127] Brunatto, "Un'anima bella:" 1.
[128] Si pensi, in particolar modo, all'immagine albertiana dell'individuo quale perno di una visione concentrica della società, in base a cui la famiglia occupa il secondo 'anello' concettuale, mentre la città costituisce il terzo 'anello.' Leon Battista Alberti, Libri I-III, *Della famiglia* (1433-34).

proprio ruolo nel rispetto della società e della natura.[129] È stato con l'arrivo della speculazione edilizia che l'uomo ha iniziato a incorrere nel rischio di trovarsi senza città, in quanto *polis*, diventando "privo di fratria, di leggi, di focolare" come era accaduto, secondo Pasolini, a Casarsa.[130]

1.2.2. Sognando casa. Una questione identitaria

La scelta di riutilizzare sequenze di Sana'a in *La forma* nel 1973-74 fornisce un tipico esempio del metodo di lavoro di Pasolini: cogliere una percezione *magmatica*, renderla concreta, farla giacere e poi darle nuova forma. Joubert-Laurencin riconosceva in questa metodologia una "*résurgence du* non-finito," parallelamente a un'intenzione di lasciare comunque le opere incomplete per poterle rielaborare in futuri progetti.[131] Per questo motivo, messo di fronte al violato paesaggio della Tuscia, sua terra adottiva in età adulta, Pasolini è tornato a lavorare anche su Sana'a. A loro volta, Sana'a e Orte hanno funzionato da catalizzatori per rivisitare temi già affrontati in Friuli, il paesaggio della sua gioventù.[132]

[129] Insieme ad Alberto Moravia e Dacia Maraini, Pasolini si è fatto costruire una villa sul mare, una casa geometrica, modernissima, con cinque grandi finestre che danno sulle dune e il mare. Gianni Borgna, Alain Bergala, e Jordi Balló, *Pasolini Roma*, Catalogo Della Mostra (Milano: Skira, 2013): 249.
[130] Passaggio dell'*Iliade* citato da Aristotile, *Politica* Libro 1.2, 1253a6.
[131] Joubert-Laurencin, *Pasolini*: 128.
[132] Si prende spunto dal pensiero di Giorgio Agamben, che suggerisce di centrare l'attenzione sugli "anni friulani" della vita e dell'opera pasoliniana. Giorgio Agamben, "Prefazione," *Pier Paolo Pasolini, I turcs tal Friul. I turchi in Friuli* (Macerata: Quodlibet, 2019), 7. Per una breve introduzione alle vicende biografiche di Pasolini, cfr. "Notizie Biografiche" in Pier Paolo Pasolini, *La lunga strade di sabbia* (Roma: Contrasto, 2015): 192-196.

Per comprendere, dunque, le radici del paradigma della *città*, è fondamentale considerare il rapporto di Pasolini con la *casa*, cioè con Casarsa della Delizia (PN), paese natale dell'adorata madre Susanna e paese in cui ha passato gran parte della sua infanzia. Questo è stato anche il luogo in cui si è rifugiato durante il secondo conflitto mondiale e dove ha preso forma la sua identità personale, artistica e professionale.[133] Nel 1969 si trovava in Friuli, sulla laguna di Grado, per filmare la scena della casa del Centauro in *Medea.*[134] Qui coglieva l'occasione per visitare Casarsa insieme alla sua amata amica e collaboratrice Maria Callas. Nonostante gli splendenti sorrisi mostrati nella fotografia che immortalava la loro visita (fig. 13), per il regista era stato un momento di riflessione sull'aspetto che aveva assunto il suo paese di origine negli anni del boom economico: un paese spettrale, cancellato dalla speculazione edilizia e consumato dai processi agricoli industrializzati. In sintesi, Casarsa non era scomparsa in quegli anni, era semplicemente diventata brutta. Una pubblicazione locale, stampata nel gennaio del 1970 e mai considerata dalla critica, ha riportato una sorta di eulogia di Pasolini per Casarsa, in cui l'artista elaborava un lutto per il suo Friuli reale e ideale: chiave di lettura del "fastidio" e della "rabbia" che Pasolini aveva provato davanti al "turbamento della forma" di Orte, in quanto parte costituente del "più bel paesaggio al mondo."[135]



Fig. I-17. Maria Callas e Pier Paolo Pasolini a Casarsa della Delizia (PN) nel 1969 (fonte: Tom Wolf, Maria by Callas - In Her Own Words (2017))

L'artista ha illustrato il rapporto con il paesaggio culturale della sua infanzia nella presentazione del volume *Casarsa della Delizia. Cinquantenario della*

[133] Cfr. Naldini, *Pasolini, una vita.*
[134] Maria Andaloro, "Pasolini and *Medea* in Cappadocia," *Gükküdere and Kiliçukur: the Rose Valley and the Red Valley in Cappadocia*. International Carlo Scarpa Prize for Gardens 2020-2021(Treviso: Fondazione Benetton, 2020): 227.
[135] Brunatto, *pasolini e "la forma della città* 00:04:00-00:04:32; poema senza titolo in cui Pasolini allude alla Torre di Viterbo citato sopra. Siciliano, *Vita di Pasolini*: 405-406.



Fig. I-18. "Supercoop," 1969-1970 (fonte: Casarsa della Delizia. Cinquantenario della Società Cooperativa del Consumo)

Società Cooperativa del Consumo (1919-1969).[136] Il piccolo saggio del 1970, che annunciava alcuni temi chiave poi affrontati lo stesso anno a Sana'a e a Orte, si apriva con l'eufemismo "Mi è difficile scrivere una presentazione a un libro come questo," un libro che in realtà celebrava la vera e propria antitesi degli ideali del poeta-regista.[137] La pubblicazione ripercorreva lo sviluppo tecnologico del Friuli attraverso la storia cinquantenaria della Società Cooperativa del Consumo, una cooperativa di distribuzione alimentare che si era trasformata in supermercato con un'impostazione merceologica di stile americano (fig. 14).[138] Il breve

[136] Pier Paolo Pasolini, "Presentazione," *Casarsa della Delizia. Cinquantenario della Società Cooperativa di Consumo (1919-1969)* (San Vito di Tagliamento: Società Cooperativa di Consumo, 1970): 3-4. Il testo non risulta nella bibliografia di "Pier Paolo Pasolini in Friuli" a Cura di Luciano de Giusti (Pordenone: Cinemazero, 1990): 19-23. Cfr. Appendice B. "'Presentazione' di Pier Paolo Pasolini. Trascrizione e Traduzione (IT-EN), Casarsa della Delizia."
Questo testo è stato segnalato all'autrice dal dott. Fabio Cristante, assessore delle Politiche Culturali e del territorio, Istruzione di Casarsa. Colgo l'occasione per ringraziare il dott. Cristante per il suo caloroso benvenuto a Casarsa e per gli scambi di idee tenutisi al Centro Studi Pier Paolo Pasolini, ma anche per la visita del territorio in bicicletta.
[137] Pasolini, "Presentazione:" 3; il termine "poeta-regista" è usato da Hervé Joubert-Laurencin nell'intero testo *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*.
[138] Indice del volume in Appendice B.

saggio era un'addolorata, ma amorevole commemorazione del borgo ormai snaturato, il cui declino andava di pari passo con l'evoluzione della cooperativa sociale in "Supercoop."[139]

Nella presentazione, Pasolini si pone come un testimone della morte della cultura popolare friulana, affermando: "Casarsa è profondamente cambiata. È il campione di un paese neocapitalistico."[140] Nella descrizione della Casarsa perduta, l'artista da particolare rilievo ai confini urbani: le rogge e un muretto friulano rappresentano il confine oltre cui si svela il potere sublime dell'umile paesaggio della sua infanzia. Inoltre, ha messo subito in evidenza il rapporto antagonistico tra il *progresso* e la 'sopravvivenza' degli antichi segni urbanistici e paesaggistici[141]: la sua riflessione, infatti, parte dalla descrizione di una Casarsa lontanissima nel tempo, senza illuminazione elettrica né treni, in cui *in mezzo alla piazza,* una volta, *passava la roggia*. La roggia, arteria di un sistema di canali risalente alle antichissime bonifiche del Nordest italiano,[142] creava un'"idrografia artificiale," dando dunque a Casarsa la sua *forma*, ormai cancellata dall'asfalto.[143]

Tra il 1969 e il 1970, grazie all'esperienza di Casarsa, Pasolini metteva a fuoco il problema della forma della città e della salvaguardia del *confine* in quanto fulcro identitario: "Il problema – avrebbe detto qualche anno dopo per Orte – della forma della città e il problema della salvezza della natura che circonda la città è un problema unico. Ma sempre si pone il problema di rispettare il confine naturale tra la forma della città e la natura circostante."[144] Le rogge, come poi le mura di Sana'a e la rupe di Orte, erano semplicemente una sineddoche della realtà locale e della sua particolare eufonia con la natura. Secondo tale modello, il benessere di una cittadina poteva essere sintetizzato nella capacità, o meno, di tenere in vita un delicato e dinamico equilibrio. Pasolini assumeva il fenomeno locale di Casarsa come paradigma valido su scala globale. La sparizione progressiva dell'antica rete di canali era sintomatica della morte

[139] La didascalia "SUPERCOOP" celebra il boom economico locale e descrive la foto scorciata dall'alto del supermercato a tre corsie con gli scaffali debordanti di prodotti in scatola: "Ampliato e completo di attrezzature d'avanguardia, dal Maggio 1968 soddisfa le esigenze della spettabile Clientela. Sistemazione merceologica dello Studio NEW FORM del dott. Mario Mascherin di Padova." Appendice B: 21.
[140]Pasolini, "Presentazione:" 3.
[141] Gian Luca Picconi, "La 'sopravvivenza' di Pasolini: modernità delle tradizioni popolari," in *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, ed. Lisa El Ghaoui e Federica Tummillo (Université Stendhal, Grenoble 3, 1-2 dicembre 2011, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2014): 69–78.
[142] Franco Cazzola, "Le bonifiche nella Valle Padana: un profilo," *Rivista di storia dell'agricoltura*, anno XXVII, no. n. 2 (dicembre 1987): 37–66.
[143] Francesco Vallerani, "Tra i borghi, i gelsi e gli argini. Pier Paolo Pasolini e il paesaggio friulano," *Scritti per Alberto di Blasi*, G. Campione, F. Farinelli, e C. Santoro Lezzi, eds. (Bologna: Patron, 2006), https://core.ac.uk/display/41129230: 1755.
[144] Brunatto, *pasolini e "la forma della città*," 00:08:19.

dell'epoca contadina, soppiantata da nuovi sistemi di produzione, consumo e potere. Perdere le rogge a Casarsa significava smarrire un elemento costitutivo: era stato alterato per sempre un insieme primordiale, provocando un'alienazione incolmabile che lacerava lo scrittore: "E queste [rogge] le rimpiangerò per tutta la mia vita," frase che richiamava le lacrime versate, un anno dopo, per le mura di Sana'a.[145] Ma è stato questo stesso *pathos* a dargli la forza di produrre il ricco patrimonio documentaristico dedicato alla salvaguardia della Tuscia, rimasta ancora intatta.

Casarsa ha svelato quindi altri confini: quelli tra l'infanzia e la maturità, tra il mondo e l'interiorità, tra la vita e la morte. Pasolini ha strutturato il testo attorno a queste compresenze: "a causa delle esperienze infantili rimaste inalterate nella memoria – esistono due Casarse nettamente distinte: quella della realtà e quella dei sogni."[146] L'autore è ricorso ad un'antinomia contro l' "irrealtà" della "Supercoop" attraverso una carrellata di immagini della geografia umana di Casarsa: le strade con i bambini che giocavano davanti alla vecchia sede della Cooperativa, alla Latteria, al Sior Lorenzo con i suoi salumi e gli odori di questa cittadina rurale. Accanto alla Casarsa della "realtà" appare quella "dei sogni;" l'autore ci ha restituito delle immagini paratattiche del paesaggio, che ha osservato sorvolando sugli elementi architettonici, artistici e naturalistici del territorio. Facendo qualche passo in una dimensione esclusivamente interiore, ha guardato oltre un muretto (che da bambino trovava così alto da impedirgli la vista) per scoprire una "china in fondo a cui scorre un ruscello," impregnato dall' "acuto odore 'storico' dei tigli."[147] Gli elementi paesaggistici di questo sogno appartenevano a "un tempo" indefinito e dunque eterno, trascendendo passato e presente e persino la morte.

È attraverso la Casarsa dei sogni che Pasolini ha descritto come l'architettura possa inserirsi idealmente nella natura, con un equilibrio conosciuto nel Friuli della sua infanzia e ritrovato, in età adulta, nella Tuscia. Attraverso la duplice esperienza di Casarsa, tra realtà e sogno, il viterbese è divenuto per Pasolini un'arena "onirica," grazie alle sue antiche strutture immerse

[145] Pasolini, "Presentazione:" 4.
[146] Cfr. Appendice B: 16-17; Pasolini, "Presentazione:" 4.
[147] Il profumo del tiglio in questo passaggio richiama, in maniera analoga, la famosa scena della madeleine in *Alla ricerca del tempo perduto*. Addentando il dolce a lui offerto dalla zia, Marcel attinge all'intero microcosmo che Combray, il suo paese di origine, racchiude in lui. Marcel Proust, *Du Côté de Chez Swann* (éditions eBooksFrance, 1913), https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/proust_du_cote_de_chez_swann.pdf: 15-17. Proust appare come fonte d'ispirazione in varie opere di Pasolini come, ad esempio, *Le notte calde*, opera del 1951-1953, dedicata all'ombra di Proust. Cfr. Silvia De Laude, "*Un romanzo aperto verso l'avvenire*? Una vita violenta e il naufragio della 'trilogia romana' aperta da Ragazzi di vita 6 dicembre 2020, lezione di Scuola Pier Paolo Pasolini 2020, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia (PN)/ incontro remoto.

nelle vallate scavate dai corsi d'acqua.[148] Del paese nativo ha descritto la chiesa-madre con il tetto crollato, attraverso il quale intravedeva gli affreschi policromi al suo interno,[149] per poi guardare oltre la chiesa parrocchiale e vedere "una profonda e verde vallata, in fondo a cui scorre un ruscello, […dove] l'aria è stranamente più toscana o laziale che friulana."[150] Trovando la sua terra natìa ormai mutilata nel 1969, lo scrittore trasferiva la sua memoria di Casarsa nel paesaggio ancora ben conservato di Chia, così da trattenervi la sua immagine "astratta," fino a quel momento racchiusa solo nei sogni. Nella fase matura della vita, il vuoto lasciato dalla perdita dei luoghi della gioventù friulana è stato in qualche misura temperato dal progetto per una nuova, ma eternamente antica, casa nella Tuscia.[151]

1.2.3. Contesti odierni. Valorizzare Pasolini *in situ*

"*In their dramatic diversity, my home territories shaped me for multiple attachments, and I, and millions with me, migrate happily, lightheartedly, on the wings of globalization, with multiple places having become home.*"[152]

\- Jette Sandahl

In questo primo capitolo si è mostrato come Pier Paolo Pasolini abbia perseguito, in anticipo sui tempi, la necessità di una tutela globale del patrimonio culturale e naturalistico. Il regista ha veicolato questo messaggio principalmente attraverso un documentario televisivo di sua produzione e un secondo per conto della RAI, in cui il suo ruolo da protagonista travalicava i confini classici tra autore e soggetto. I due cortometraggi, *Le mura di Sana* e *pasolini e… "la forma della città*," attingevano a valori universali quali il senso di casa, di appartenenza e di

[148] La stessa parola viene usata dal regista per descrivere Yazd durante la proiezione di *Le mura di Sana* alla conferenza stampa dell'Associazione Italo-Araba tenuta nell'ottobre del 1974. Cfr. "Conferenza stampa Lega Italo-Araba" (Roma, ottobre 1974), testo pubblicato anche in Pasolini, *Per il cinema*: 2122.

[149] Secondo il dott. Fabio Cristante, assessore alla cultura di Casarsa delle Delizia, Pasolini, insieme ad altri giovani, si sarebbe divertito a "restaurare" gli affreschi di Versutta, pulendo le superfici con cipolle tagliate per far rinvenire i colori.

[150] Pasolini, "Presentazione:" 4.

[151] Nella riedizione dei suoi versi giovanili in friulano, Pasolini ha aggiunto una poesia che descriveva il paesaggio di Chia e quello viterbese come un paradiso, visto dagli occhi di un bambino. Cfr. Pier Paolo Pasolini, "Ciants di un muàrt," *La nuova gioventù* (Milano: Garzanti, 1975): 219-223. Citato anche in Cappelli, *Pier Paolo Pasolini: dalla Torre di Chia*: 23.
È interessante considerare un caso parallelo nello Yemen risalente allo stesso periodo. Naldini, infatti, ha riportato il desiderio dell'artista di voler acquistare casa in un porto sul Golfo Persico (Naldini, "Cronologia:" CXLIX). Nel 1988 sono stati stanziati fondi per il restauro di un albergo in cui l'artista avrebbe voluto stabilirsi. "A Sana'a risanata," *Epoca*, 1988/03/27: 27.

[152] Jette Sandahl, "Home-Town and Other Ambiguous Constructs," conferenza tenuta a Museums & Cultural Landscapes 2016/07/03-09, Milan, http://camoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/4/2018/12/Milan_sandahl.pdf.

socialità, ma soprattutto miravano alla stretta relazione tra cittadino, città e territorio, vivificata dall'informale e quotidiana frequentazione dei luoghi da parte dell'autore. Questo materiale cinematografico ha fornito innumerevoli spunti di riflessione per una rilettura del patrimonio artistico, archeologico, urbanistico, storico, etno-antropologico, rurale e naturale di Orte. Purtroppo, però, il lavoro di Pasolini non è mai stato letto considerando il legame fisico e interiore che l'artista coltivava con il territorio viterbese.[153]

Spesso il regista, ancora oggi, è chiamato in campo da scrittori e giornalisti locali in maniera estetizzante o nostalgica, senza mai distinguere tra gli anacronismi, le polemiche, i consigli pratici e le proposte utopiche avanzate. Le indagini sociali sollevate dai cortometraggi non sono mai state affrontate in nessuno spazio culturale locale, se non occasionalmente nelle aule universitarie. Questa difficoltà a integrare *Le mura* e *La forma* all'interno dei sistemi per la valorizzazione di Orte svela un problema comune a molti contesti di città italiane, piccoli o grandi che siano. In generale il secolo breve—con i suoi conflitti mondiali, il Ventennio, la guerra fredda, il boom economico, gli anni di piombo, la crescente globalizzazione e le correlate migrazioni—, assieme alla sua arte, rimane tagliato fuori dalla narrazione delle storie locali, generalmente ferme tra preistorie rurali e secolo XIX, nonostante le tante memorie, raramente documentate, ancora vive tra la popolazione.

La Orte di oggi, peraltro, è ormai molto lontana dalla Orte degli anni Settanta.[154] Nonostante l'innegabile lungimiranza di Pasolini, infatti, le immagini dei lavoratori dei campi in *La forma* vanno ormai viste come vestigia di una perduta civiltà contadina, una classe portata sull'orlo dell'estinzione negli anni che hanno seguito la scomparsa dell'artista.[155] A poco più di un

[153] Per quanto riguarda gli studi e la divulgazione della presenza di Pasolini nella Tuscia, va riconosciuto il ruolo fondamentale che ha svolto Antonello Ricci, antropologo di formazione, insegnante di mestiere e *story teller* per vocazione. È stato grazie agli eventi teatrali da lui organizzati nel 2002 che l'autrice è venuta a conoscenza di quel patrimonio novecentesco del viterbese rimasto da esplorare e da integrare nella narrazione del territorio. Per altro, in occasione di questa ricerca gli scambi con Ricci sono stati facilitati dal suo ruolo di coordinatore del Master di Narratori di comunità, ospitato dall'Università della Tuscia e dal Laboratorio di Restauro e Conservazione dell'Ateneo. Sono stati particolarmente utili i suoi suggerimenti al riguardo di *Le mura di Sana* e *Lettere luterane* con particolare attenzione al passaggio dedicato alla pedagogia delle cose, trattato nel capitolo finale.
Cfr. Antonello Ricci, *Tuscia un viaggio in leggìo. Itinerari e viaggiatori dell'immaginario nel nostro secolo*, Sette Città, Viterbo 1998; Antonello Ricci, *Il libro dei debiti. Acque uomini pietre. Sonatine per Viterbo*. (Viterbo: Malavoglia, 2004); Antonello Ricci, "Bianciardi in provincia. La provincia in Bianciardi' in Mario Terrosi, *Bianciardi com'era*, Stampa Alternativa, (Viterbo: Stampa alternativa/Nuovi equilibri: 2006): 63-73; Cappelli, *Pier Paolo Pasolini: Dalla Torre di Chia*; Antonello Ricci, *Viterbo città del mare. Tuscia terra di Orson Welles, Pasolini, Fellini*, (Vetralla, Viterbo: Davide Ghaleb Editore, 2016); e Simone Chiani, *Tuscia in Pasolini. Studio onnicomprensivo di un rapporto articolato* (Viterbo: Sette città, 2022).
[154] Nadia Barrella, "Aree deindustrializzate, musei e valorizzazione dell'eredità culturale: possibili strategie per terra di lavoro," *Napoli Nobilissima*, no. III (settembre-dicembre 2017): 138–41.
[155] Eric Hobsbawm, *The Short Twentieth Century. The Age of Extremes: 1914-1991* (London: Abacus, 1994): 289. Si ringrazia il prof. Simone Duranti per la segnalazione di questo passaggio.

decennio dalla realizzazione di quella sequenza, solo il 5% della popolazione attiva di Orte guadagnava la propria vita lavorando nel settore agricolo, mentre il 30% lavorava nel settore industriale (l'industria locale includeva la produzione di precompressi di cemento e laterizi; la lavorazione di asfalti; l'estrazione di inerti e di travertino; Nera-Montoro offriva lavoro negli stabilimenti chimici e Terni in quelli siderurgici) e il 30,5% lavorava nell'ambito dei trasporti.[156] Mentre l'agricoltura e l'industria viterbese vedevano un rapido declino nel corso degli ultimi quarant'anni,[157] l'importanza *trans* portuale di Orte rimaneva costante, se non in continuo sviluppo, come dimostrato dalla recente inclusione di Orte nella rete ferroviaria dell'Alta Velocità (fig. 15).[158] Oggi la città non è più caratterizzata dal lavoro nei campi, ma dai ferrovieri, dagli operatori stradali e dai pendolari. È forse giunto il momento di non giudicare più questo dato con nostalgica rassegnazione, ma di comprenderne la portata e l'importanza: da qui la necessità di indagare la vocazione viaria di questa città, tema che sarà appunto approfondito nel seguente capitolo.



Fig. I-19. Stazione ferroviaria di Orte, marzo 2022

L'inaspettato decesso di Pasolini, però, non ha interrotto il crescente dibattito sui radicali cambiamenti socioeconomici e culturali che erano orami stati avviati su scala nazionale. Parallelamente all'artista, infatti, venivano sollevate riflessioni affini dallo storico dell'arte

[156] Abbondio Zuppante, *Orte* (Viterbo: CARIVIT, 1987): 13-14.
[157] Ad esempio, nella provincia di Viterbo l'attività manifatturiera è calata dal 12% al 9,85 % e il valore totale del settore industriale dal 18,2% al 15% tra il 2008 e il 2017. Cfr. CCIAA, "Sintesi Rapporto economico della provincia di Viterbo 2018," http://cciaaviterbo.it/files/sintesirapportoeconomiapdf-_4519.pdf/.
[158] "Presentata la nuova fermata di Orte nel circuito dell'Alta Velocità," Ferrovia dello Stato Italiane, consultato 2022/04/25, https://www.fsitaliane.it/content/fsitaliane/it/media/comunicati-stampa/2021/5/27/presentata-la-nuova-fermata-di-orte-nel-circuito-dell-alta-veloc.html.

Andrea Emiliani, in particolare in merito all'attenzione dedicata dall'artista ai metodi di lavorazione e ai materiali da costruzione. Entrambi riconoscevano il tufo, il travertino, i mattoni e i sassi quali testimonianze più vere dell'assetto urbano antico di una città, utilizzate e tracciate dalla stessa comunità. Al contrario dell'artista, però, lo storico dell'arte bolognese ha promosso una visione che riconosceva sia il valore delle emergenze superstiti del passato sia i cambiamenti economici e sociali emblematizzati dal vetro, dall'acciaio, dal cemento e dai materiali più moderni. Nel suo storico saggio "I materiali e le istituzioni," ha descritto la mutazione dell'edilizia antica:

> Un mondo così costruito e così lentamente sedimentato è ovviamente destinato a incrinarsi di fronte all'apparizione e all'uso di nuovi materiali; poiché questi ultimi, a loro volta, nutrono internamente e dunque promuovono, sollecitano, una loro vocazione formale. Così come del pari, lavoro diverso, diversi mestieri, altre lingue di lavoro, altre parole. Tutto è proseguito entro l'alveo naturale dell'omogeneità tradizionale fino a quando è durata l'affinità compatibile dei materiali. Ma allorché queste interiori vocazioni non vennero più "estratte" dall'inerzia della materia attraverso la forza e il trattamento manuale, bensì grazie a tecniche meccaniche e di apprestamento seriale, il risultato fu immediatamente diverso. L'incontro infatti tra le forme invocate e le forme procurate non è più completo, sensibile e coincidente come il passato.[159]

Nell'immaginare il declino de "l'alveo naturale dell'omogeneità tradizionale," Emiliani sembrava descrivere un presente intrinsecamente alieno ai linguaggi più antichi, senza però escludere la possibilità di un dialogo tra il passato e gli atti operativi—in senso lato—del presente. I fecondi parallelismi tra Pasolini e Emiliani sono approfonditi nel quarto capitolo, dedicato al museo della città, una categoria museale che promuove appunto narrazioni eterogenee e polifoniche, in sintonia con le realtà urbane di oggi.

[159] Andrea Emiliani, "I materiali e le istituzioni," *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi* (Torino: Einaudi, 1979): 131.



Fig. I-20. Fotografia del mercato settimanale di Orte scalo ad aprile del 2022

Nella prospettiva di una futura divulgazione di *Le mura* e *La forma,* è necessario mediare tra l'idea ingessata di Orte e la realtà odierna. È importante considerare che i due cortometraggi hanno raccontato il *genius loci* di Orte in un modo che rischia di rinforzare, agli occhi dello spettatore odierno, la reputazione di questo borgo quale ennesima "città etrusca e medievale," un *cliché* promosso dalla Guida Touring dal 1964 ad oggi, come anche dai principali canali di promozione turistica.[160] Le riflessioni di Pasolini richiedono di essere storicizzate e comunicate come una visione unisona e per lo più personale, alla quale, però, andrebbero aggiunte altre voci narranti, come quelle degli ortani di epoche e generi diversi (dal passato ai giorni nostri), di provenienza locale e multietnica e di vari ambiti sociali: lo stesso spirito delle interviste svolte dal regista nel lontano 1970, quando voleva ascoltare quello che gli ortani pensavano della speculazione edilizia (fig. 16). Un tale progetto è l'unica strada percorribile per restituire una narrazione composita di questa città che, come tanti altri centri 'minori,' non ha avuto modo di aggiornare la conoscenza di sè, né di tessere racconti più attuali sulla quotidianità che accoglie. Basti pensare che, nel 2021, quasi il 20% dei residenti di Orte risultava essere nato fuori dall'Italia, con un'alta percentuale proveniente dal continente africano (in particolare Nigeria) ed europeo (per lo più rumeni), seguita da una presenza notevole di asiatici (con il Bangladesh in testa) e una minoranza latino-americana (soprattutto honduriani):[161] una multietnicità che supera quella del capoluogo di provincia del 210% (fig. 17).[162] Questo piccolo

[160] Touring Club Italiano, *Lazio (Non compresa Roma s e dintorni)*. 3rd ed. Vol. 15. Guida d'Italia del T.C.I. (Milano: Garzanti, 1964): 230-231.
[161] "Cittadini Stranieri 2021 - Orte (VT)," Tuttitalia.it, consultato 2022/04/25, https://www.tuttitalia.it/lazio/88-orte/statistiche/cittadini-stranieri-2021/.
[162] Nel 2021, il totale di residenti di provenienza straniera a Orte era 19,2%, a Viterbo 9,8%. Cfr. "Cittadini Stranieri 2021 - Viterbo," Tuttitalia.it, consultato 2022/04/25, https://www.tuttitalia.it/lazio/71-viterbo/statistiche/cittadini-stranieri-2021/.

centro è veramente l'emblema di un mondo migrante e in movimento. I cinquanta anni che separano i documentari pasoliniani da noi sono un effettivo spartiacque. Tutti i cittadini—intesi come membri della comunità— necessitano di ponti tra il centro storico e le zone limitrofe.[163] Gli operatori culturali hanno l'imperativo di creare spazi rivolti alla narrazione della storia della città, luoghi dove plasmare una nuova identità locale che rispecchi la composizione e i valori della società di oggi.[164]

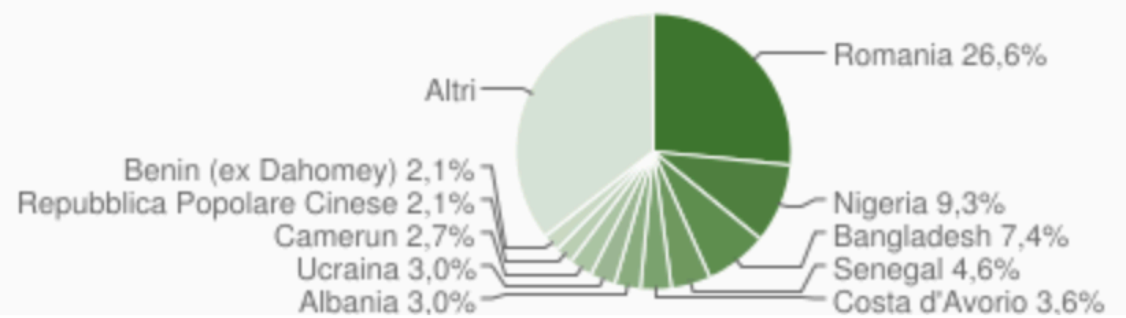


Fig. I-21. Grafico dei paesi di provenienza dei residenti non di origine italiana, tratto da "Cittadini Stranieri 2021 - Orte (VT)," elaborato secondo dati ISTAT (Fonte: www.tuttitalia.it)

*****

Grazie al riordino della cronologia di *Le mura di Sana*, il presente capitolo ha cercato di dimostrare che Pier Paolo Pasolini ha dedicato gli ultimi cinque anni della sua vita, per lo meno, a una battaglia particolarmente precoce per la salvaguardia dei paesaggi umani e culturali, resa ancor più interessante dalla centralità affidata a luoghi generalmente considerati minori. Pier Paolo Pasolini si è trovato letteralmente a casa sia in Friuli che nel viterbese, proprio in virtù della loro marginalità rispetto alle norme egemoniche, ma ha scelto Orte quale luogo archetipico da documentare e da commentare, ponendo sullo stesso piano il patrimonio monumentale e le testimonianze modeste di provenienza anonima, i segni della cultura contadina scavati nei campi e le forme urbane tracciate dagli abitanti della città. Questa ricerca ha provato a chiarire, almeno in parte, il significato del piccolo centro per l'artista, sollevando al contempo nuovi interrogativi: qual è la narrazione dominante della città di Orte? Come rileggere la sua storia alla luce del paradigma tracciato da Pasolini? Quali testimonianze sono

[163] Marlen Mouliou, "Cities and Museums of Cities. Hybrid Discourse and Social Ecosystems," *Athens University Review of Archaeology* 1 (2018): 165–86, http://dx.doi.org/10.26247/aura1.9.

[164] Oltre al tema dell'intercultura, andrebbe dato spazio a una riflessione sui cambiamenti climatici e sui possibili impatti sul territorio ortano. Le minacce idrogeologiche, per la vicinanza del Tevere, insieme alle mutazioni del paesaggio e dell'economia agricola, costituiscono elementi non trascurabili nella gestione del territorio. Un futuro museo della città potrebbe svolgere un ruolo importante anche nella mappatura, nelle previsioni e nella mitigazione di tali instabilità.

state conservate, catalogate, studiate, musealizzate e divulgate finora? Da chi, come e secondo quali criteri? Quali aspetti del patrimonio locale rimangono da conoscere e da comunicare? Qual è il rapporto tra questa produzione cinematografica e la globalità del patrimonio della città e del suo territorio?

Consapevole dell'impossibilità di rispondere a queste domande in maniera esaustiva, questa tesi vuole accogliere lo sguardo di Pasolini, così da porre le basi per una narrazione alternativa della storia di Orte. Un approccio che mira a costituirsi in vero e proprio metodo, attraverso cui imparare a leggere un qualsiasi centro minore italiano nella sua particolarità, per stimolare un'interpretazione polifonica di quelle aree del paese rimaste a lungo subordinate, neglette o silenziate. Un obbiettivo così ambizioso può essere raggiunto solo tramite un metodo di lettura interdisciplinare, arricchito dalla storia dell'arte, dalla storia sociale, dall'archeologia, dalla cartografia, dalla letteratura e—in particolar modo— veicolato dalla museologia.

II. TUTTE LE STRADA PORTANO AD ORTE. LA STORIA DI UNO SNODO DI TRASPORTO ALL'OMBRA DI ROMA

2. Introduzione

> Ogni strumento intellettuale è un ricordo. Di conseguenza anche la assoluta novità del conoscere la vita 'come passato', non ha altri strumenti per esprimersi che questi vecchi ricordi.[1]

Così Pasolini, nella sua recensione di *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino, pone la memoria e la storia quali strumenti chiave per "conoscere la vita 'come passato'". Non a caso, il cineasta ha letto questo romanzo, dedicato alle città della memoria, dei segni, degli scambi, ecc., tra l'esordio di *Le mura di Sana* e la realizzazione di *La forma della città*, negli stessi anni in cui Orte è diventato un *topos* identitario nel suo pensiero.[2] Il lavoro documentaristico sul borgo, quindi, ha rappresentato uno *strumento per vecchi ricordi*, in grado di creare un riverbero vitale tra il palinsesto del passato e il presente.

Il suo racconto del piccolo centro ha rovesciato, di fatto, il paradigma secondo cui le realtà provinciali erano considerate mera periferia rispetto ai centri maggiori.[3] Divenendo il "suo ideale di paesaggio," citando le parole di Contini,[4] Orte è potuta uscire dall'ombra di Roma ed

[1] Pier Paolo Pasolini, "Italo Calvino, *Le città invisibili*" (uscita nel 1973-1974), ripubblicato in *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, I Meridiani (Milano: Mondadori, 1999) e successivamente come "Postfazione," *Città invisibili* (Milano: Mondadori, 2006): 163.
[2] Pasolini, "Postfazione:" 165.
[3] Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, (Milano: Officina libraria, 2019). Il saggio è apparso originariamente all'interno del volume *Storia dell'arte Italiana: Parte 1. Materiali e Problemi, Volume 1. Questioni e metodi* a Cura di Giovanni Previtali, Giulio Bollati e Paolo Fossati (Torino: G. Einaudi, 1978).
[4] Gianfranco Contini, "Testimonianza per Pier Paolo Pasolini," *Il Ponte*, n. 4, 30 aprile 1980; ripubblicato in Pier Paolo Pasolini. Testimonianze, Ed. Anna Panicali and Sergio Sestini, (Firenze: Salani, 1982), riportato da Anna Zanoli, "io e... Pasolini e "La forma della città:" memoria e ricerca intorno a una trasmissione televisiva," Paragone, n. 731, Anno LXII, gennaio, 2011 (Firenze: Sansone, 2011): 16.
Si ricorda, inoltre, l'articolo "Pasolini in Persia" di Gideon Bachman scritto sul set di *Il fiore delle Mille e una notte*, che risale allo stesso periodo della sopracitata recensione di Calvino. Bachman parla di una sorta di catarsi di fronte all'immagine interiorizzata da Pasolini – *his mind's image* – mentre riprende sul *set*: "He works fast, with great precision, and sure of himself. If a set-up is too complicated, he will choose another; if a crew member is clumsy, he will patiently replace him, doing the job, more often than not, himself. Where other directors will manage 10 important shots a day, Pasolini will manage 40. Because the shots seem to be there, ready, in his head, and putting them on celluloid is just a necessary, technical obstacle between his imagination and the viewer. He seems to want to get it over with, free himself of *his mind's image* of his obsession; spew it out as fast as possible. Two cameras 35mm Arriflexes without sound and without blimps, one loading while he shoots with the other. Sound is too cumbersome and time-consuming; he will create it later, in the studio, with the help of a few fragments recorded on location. The director of photography only measures the light, the camera operator hands Pasolini the lenses. The shots are set up by the director himself, decor details are decided or adjusted by him directly, the actors placed, with minimal instructions, in the scene at the last moment, eye at the camera's viewer.

essere riconosciuta in quanto oggetto munito di propri valori identitari.[5] Se nel primo capitolo si è cercato di comprendere il significato della *forma* della città, in questo ci si propone di oltrepassare lo "sguardo recesso" di Pasolini, così da favorire la conoscenza della città e, soprattutto, dei materiali che le hanno dato forma.[6] Entro cornici monumentali, saranno dunque le cose *da niente*, in quanto "opera…del popolo, di un'intera storia, dell'intera storia del popolo di una città," a scandire questo percorso nelle specificità del patrimonio storico-artistico di Orte.[7]

Si vuole raccontare, quindi, la storia dell'insediamento da un punto di vista interno. Il prelato Lando Leoncini fungerà da voce narrante, dalla fondazione di Orte sino al 1630, attraverso la sua opera colossale intitolata *La Fabrica Ortana*: quattro volumi manoscritti dedicati alla storia locale e oggi conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Orte. Grazie alle parole di Leoncini saranno introdotti i temi centrali dell'identità di Orte, che verranno poi messi a confronto con alcune testimonianze archeologiche e cartografiche. Da questa indagine emergerà il ruolo di Orte in quanto snodo di trasporto, nonché l'instabilità che è scaturita dall'interruzione di questa funzione. Verranno esplorati, secondo una divisione in paragrafi, i periodi caratterizzati da sfarzo e penitenza, una stabilità precaria, scontri e promesse di concordia mai raggiunti per via delle "acque turbolenti" che hanno portato alla subordinazione di Orte a Roma. Una storia conclusasi con il tramonto dello Stato Pontificio che vide la cittadina abbandonata a sé stessa.

Si procederà con l'analisi di fonti per lo più monumentali, ponendo ascolto, laddove possibile, alle realtà marginali di Orte. Quest'ultime purtroppo, specie in mancanza della volontà di tutelarle e di ricordarle, sono le testimonianze che soffrono maggiormente la mancanza di

---

One feels strongly that if he could make the film entirely alone, Pasolini would do it." Corsivo aggiunto da chi scrive. Gideon Bachmann, "Pasolini in Persia: The Shooting of 1001 Nights." *Film Quarterly* 27, no. 2 (1973): 25-26. doi: 10.2307/1211558.

[5] Questo approccio viene promosso dal comitato ICOM-CAMOC (International Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities, The International Council of Museums), tema che verrà approffondito nel Capitolo IV. Cfr. Donatella Calibi, "Il museo della città. Un'esplorazione," *Nuova Informazione Bibliografica*, Anno XVI, no. n. 4 (Ottobre-Dicembre 2019): 771–85, https://doi.org/doi: 10.1448/95130; CAMOC, "The City Museums Global Mapping Project," consultato 2021/12/03, https://city-museums-global-mapping.formstack.com/forms/the_city_museums_global_mapping_project_copy_13.

[6] Avinoam Shalem, "The City Objectified: Visual Histories of Withdrawals," discorso inaugurale dell'a.a. 2020-2021 all'Accademia Americana di Roma (AAR Zoom), 2021/10/14 (https://www.youtube.com/watch?v=sh7YcaaxLV0, consultato 2021/05/21).

[7] Brunatto, *pasolini e … "la forma della città,"* 1974. 00:10:29-00:11:27.

tracce materiali che ne tramandino l'esistenza.[8] Il toponimo 'Via del Ghetto' ad esempio, l'attuale Via Poerio in Contrada San Sebastiano,[9] conserva la memoria della presenza ebraica a Orte (אורטה in ebraico).[10] Inoltre, il luogo genericamente chiamato da Pasolini "fondale naturale" in *La forma della città*, è stato identificato, nel corso di questa ricerca, in quanto Cima Colle in località Misciano (fig. 1).[11] Qui, non lontano dal ponte di Orte (potente simbolo della città discusso oltre), erano situate le *sepulchra hebreorum*, il cimitero ebraico menzionato in due testimonianze scritte che risulta abbandonato già nel XV secolo.[12]

Contestualmente al testo leonciniano saranno prese in considerazione testimonianze scritte in forma epigrafica, cartografica e letteraria, riportate in lingua italiana (nell'arco della sua evoluzione), etrusca, greca, latina, araba, ebraica, tedesca, francese, e inglese. Le testimonianze artistiche d'altro canto, quali opere pubbliche, iscrizioni, manoscritti, testi a stampa, dipinti su tavola e tela,



Fig. II-1. Cima Colle in località Misciano (ex-cimitero ebraico di Orte) in La forma della città (00:07:39-00:08:05)

[8] Più avanti, la sezione "4.2.1. Ascoltare la città. Le molteplici voci di Cracovia" offre un importante controesempio alla situazione di Orte. Il Muzeum Krakowa racconta la storia della città attraverso una pluralità di narrazioni e strategie narrative che si basano su una rigorosa ricerca filologica, storica, archeologica e antropologica. Una simile ampiezza di ricerca non è ancora stata intrapresa a Orte e nell'Alto Lazio. Questo studio va quindi letto come un invito ad avviare una nuova stagione di ricerca che possa gettare nuova luce sul passato di Orte, ma anche dare spazio alle questioni che riguardano i suoi attuali abitanti, nella loro diversità.
[9] Aldo Luzzato, *Note sulla presenza ebraica a Orte tra i secoli XIII e XV*, Quaderni dell'Accademia Dei Signori Disuniti della Città di Orte 7 (Orte: Accademia dei Signori Disuniti, 1993): 20.
[10] "Orte," *Italia judaica*, consultato 2021/03/02, https://www7.tau.ac.il/omeka/italjuda/items/show/357.
[11] Si ringrazia il dott. Abbondio Zuppante per aver visionato i fotogrammi del film insieme a chi scrive e per aver identificato la località in occasione di una visita all'Archivio diocesano.
[12] Luzzato, *Note sulla presenza ebraica a Orte*: 13
Un altro racconto 'marginale' della storia ortana si cela nella notevole stagione di mecenatismo femminile intercorsa nel Cinquecento. L'esempio più eclatante è rappresentato dal testamento di Elettra Roberteschi del 1530, che dimostra la committenza del dossale marmoreo presente nella collezione del Museo di Arte Sacra. L'argomento è stato presentato, insieme a un'inedita trascrizione del testamento, alla conferenza intitolata "Il testamento di Elettra Roberteschi, la Cattedrale di Orte e Giulia Farnese," tenuta dalla dott.ssa Nadia Proietti e dal dott. Abbondio Zuppante, 2019/03/8, Palazzo Roberteschi (Orte).
L'opera è attualmente oggetto di una esaustiva campagna di restauro condotta all'Istituto Superiore Centrale di Restauro. Non è stato possibile visionare l'opera in occasione di questo studio. Cfr. Simona Pannuzi, David Fodaro, Giorgia Galanti, Daria Montemaggiori, Nicola Pagani, et al. "Il dossale d'altare dell'antica Cattedrale di Orte (Viterbo): restauro e ricostruzione virtuale delle successive fasi della decorazione policroma e dorata," ed. Maud Mulliez e Caroline Delevoie, Atti del convegno *Virtual Retrospect,* Nov-Dec 2017 (Pessac, France: Archeovision CNRS, 2021): 173-182. hal-03154645.

campane, arredi liturgici, incisioni, sculture, materiale cartografico, sono conservate su supporti ceramici, lapidei, metallurgici e cartacei. Questi manufatti derivano da committenze che spaziano dal mecenatismo pontificio a quello locale di vescovi, confraternite e parrocchie, ma anche dall'anonima volontà popolare.

Mediante l'analisi di questi oggetti di natura eterogenea si vuole comporre una nuova narrazione, che sappia raccontare la storia della città di Orte in quanto snodo trasportuale strettamente legato ai bisogni di Roma. Il rapporto con la Città Eterna può essere descritto come un *disempowerment* continuo: uno smantellamento sistematico della consapevolezza di sé, delle proprie potenzialità e del proprio agire.[13] Si vogliono dunque analizzare i segni che testimoniano come questa cittadina sul Tevere si sia evoluta in porto fluviale, crocevia e città-ponte, funzioni poi assunte, in epoca contemporanea, dalla stazione ferroviaria e dall'uscita autostradale. È stata proprio la sua peculiare posizione geografica a causare la dispersione del patrimonio ortano, ricondotto a Orte nel corso di questo studio. Si vogliono ricordare, ad esempio, le iscrizioni di epoca imperiale e altomedievale di Lambaesis (Algeria), un sarcofago della collezione Nuzzi oggi conservato al Museum of Fine Arts di Boston (USA) e l'incisione stampata dalla casa editrice Cassell and Company con sede a Melbourne (Australia).[14] In conclusione, dalla sua posizione privilegiata Orte ha visto passare il mondo intero, senza però ricavarne particolari benefici.

[13] Cfr. "Empowerment," *Ricerca | Garzanti Linguistica,* consultato il 28 aprile 2021, https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=empowerment. Secondo il Garzanti l'*empowerment*, quindi il processo inverso, viene definito come segue: "Etimologia: ← voce ingl.; propr. 'conferimento di potere'; in pedagogia e psicologia sociale, processo di riconquista della consapevolezza di sé, delle proprie potenzialità e del proprio agire."

[14] Le iscrizioni lambensi saranno discusse nel sottoparagrafo 2.2, il sarcofago nuzziano della Boston MFA nel sottoparagrafo 2.3.3.2 e l'incisione di Davies, stampato a Londra, Parigi, New York e Melbourne nel paragrafo 2.3.3.3.

2.1. L'identità della città. Il nome e il ponte

2.1.1 La voce narrante di Lando Leoncini (1548-1634) attraverso *La fabrica ortana* (c.1582-1631)

Per il futuro museo della città la principale voce narrante sarà quella di Don Lando Leoncini (Orte, 1548-Orte, 1634),[15] che dedicò mezzo secolo al suo racconto della storia della città: *La Fabbrica di Orta, ovvero memorie storiche, sacre e profane di Orte, suoi borghi, territorio, paesi e città limitrofe*[16]. Nella sua ricerca di un supposto tempo aureo, il narratore occupò una "posizione panoramica" dalla quale guardò la sua *Orta* e la pose come epicentro del mondo[17] e del cosmo: una prospettiva onfalica incontrata anche nella cartografia del XVI secolo.[18]

Rispetto al consueto racconto del Quattro- e Cinquecento italiano, il Rinascimento non fu tale per la cittadina di Orte; in questo periodo, infatti, il viterbese perse definitivamente la posizione privilegiata che occupava in seno alla corte papale nel '200. All'epoca di Leoncini la Tuscia non rivestiva più un ruolo centrale per la corte papale, pur rimanendo luogo di ritiro e svago per il clero di alto rango (spesso imparentato con il pontefice di turno), si pensi al Castello Orsini di Vasanello, il Sacro Bosco di Bomarzo, Palazzo Farnese di Caprarola e Villa Lante di Bagnaia – gioielli dai quali gli abitanti locali furono volutamente esclusi in linea con una logica neofeudale.[19]

---

[15] Abbondio Zuppante, "Leoncini Lando," *Dizionario storico biografico della Tuscia* (blog), November 13, 2018, http://www.gentedituscia.it/leoncini-lando/; (consultato il 2 febbraio 2019); Abbondio Zuppante, "Il Leoncini e la storiografia medievale," *Per una storia di Orte e del suo territorio* (Orte: Centro di studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia Comune / Ente ottava medievale, 2006): 168.

[16] Il manoscritto originale non è stato consultato per motivi conservativi. Tuttavia ci si è avvalsi, in numerose occasioni, della trascrizione minuziosa di Giocondo Pasquinangeli, non priva di errori, ma eseguita con massimo rigore e in rispetto delle norme paleografiche vigenti dell'inizio del XX secolo. Cfr. *Fabrica Ortana di Leone Leoncini*. Voll. I-IV, c. 1582-1631 (manoscritto, donato dal conte A. Fratini al Municipio di Orte). Archivio Storico Comunale di Orte; *Fabrica Ortana di Leone Leoncini*. Voll. I-IV. Trascrizione manoscritta da Giocondo Pasquinangeli dal 1898-1902. Archivio Storico Diocesano di Orte. Non si potrà mai ringraziare abbastanza il dott. Zuppante, responsabile dell'ASDO e direttore del Museo di Arte Sacra di Orte, per il suo supporto nel corso di questa ricerca.

[17] Irene J. F. de Jong, *I classici e la narratologia: Guida alla letteratura degli autori greci e latini*, Prima edizione italiana, Studi Superiori. Civiltà Classiche (Roma: Carocci, 2017): 77-78.

[18] Si trovano impostazioni analoghe sia nella tradizione cartografica europea sia in quella asiatica. Nella cartografia della conquista del Messico, ad esempio, la città di Tenotchtitlàn fu raffigurata in maniera concentrica dall'esploratore Hernán Cortés, come anche nella cartografia cinese della seconda metà del XVI secolo osservata dal missionario gesuita Matteo Ricci.
Cfr. Walter D. Mignolo, "The Movable Center: Ethnicity, Geometric Projections, and Coexisting Territorialities," *The Darker Side of the Renaissance: Literary, Territoriality, & Colonization* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995): 219-258.

[19] Enrico Guidoni, "Introduzione," *Storia dell'arte italiana. Inchieste su centri minori*, vol. 8 (Torino: G. Einaudi, 1980): 22.

Per comprendere lo sguardo nostalgico di Leoncini, bisogna ricordare che *La Fabrica Ortana* fu scritta attraverso gli occhi di un parroco che vedeva la sua città natale in declino. Da giovane dimorò a Roma, dove proseguì gli studi giuridici e svolse l'incarico di avvocato concistoriale, a partire dal 1572, e di segretario per Orazio Borghese (fratello del futuro Papa Paolo V).[20] Fu dopo il 1590, anno della morte del giureconsulto e Rettore della Sapienza, che il prelato ortano si recò regolarmente nel piccolo centro laziale e si dedicò alla stesura di *La Fabrica* con un notevole rigore metodologico e un uso sapiente delle fonti d'archivio.[21] Prestò particolare attenzione, inoltre, all'epigrafia di epoca romana ritrovata a Orte, documentando il luogo di ritrovamento e trascrivendo il *titulus* di almeno 14 iscrizioni.[22] L'intento di Leoncini fu quello di documentare e trasmettere la storia della città, che dal 1514[23] vedeva il suo ponte ormai in forma di rudere. Questo racconto, in fondo, si tramutò ben presto da voce a premonizione: senza ponte, infatti, Orte non avrebbe avuto futuro.

Leoncini agì da storico e non da cronista,[24] pratica più consueta ai suoi tempi, per riportare la storia di Orte all'interno di una cosmografia ortocentrica. La sua fu una narrazione idealizzata, se pur prodotta con notevole rigore nella trascrizione di fonti orali e documentaristiche in gran parte andate perdute, come la poesia di Simon Feo discussa sotto. Per questo si distinse da altre figure locali quale, ad esempio, il cronista domenicano Annio da Viterbo (1432-1502), al cui lavoro attinse a malincuore durante le ricerche sulle origini del paese tiberino; lo si deduce da commenti come il seguente: "In questo loco bisogna servirsi di Annio Viterbese et del suo finto Beroso; però tanto quanto se ne cava il vero et non altrimenti et per autorità degli altri scrittori."[25] Avvalendosi dell'*autorità degli altri scrittori*, Leoncini trascrisse i contenuti di innumerevoli testimonianze scritte, includendo, quando possibile, il nome dell'autore, la cronologia del documento e, spesso, notizie riguardo la provenienza delle fonti: metodo

[20] Angelo Barlozzetti, *La Fabrica ortana di Lando Leoncini. Le fonti.* Tesi di Laurea, Facoltà dei Beni Culturali, Università degli Studi della Tuscia, dell'a.a. 1999-2000, Relatore Prof. Massimo Miglio: 99-105. La tesi riporta molte notizie biografiche su Leoncini. Ad Orte risulta Priore della chiesa ortana di San Pietro, Canonico della cattedrale di Santa Maria Assunta e membro della Confraternità del Ss. Rosario. Alla fine degli anni Ottanta fu eletto Rettore della Compagnia di Gesù in Orte e camerlengo. Cfr. Zuppante (2006): 167-170.
[21] Barlozzetti, *La Fabrica ortana*: [pagine mancanti]. Barlozzetti ha individuato molti aspetti del metodo e delle fonti alle quali ha attinto Leoncini: documenti provenienti dagli archivi della confraternita della Madonna dei Raccomandati (per gli atti notarili) o presso gli archivi privati dei Roberteschi, Sordolini e Salomoni; testi della Biblioteca Apostolica e della Sapienza; Atti dei Consigli Comunali per la corrispondenza amministrativa pontifica. Inoltre, cita 63 autori classici, sette autori cristiani e medievali, 40 autori dal XIV al XVI secolo e 66 notai.
[22] Leoncini, IV, 84v-87v.
[23] Leoncini, III, 53v.
[24] Zuppante, "Il Leoncini e la storiografia medievale:" 172-176.
[25] Leoncini, IV, 47r., ACVO.

applicato anche per la questione del toponimo. Nei paragrafi "Orta d'onde detta" e "Orte e la sua etimologia," Leoncini rimanda a Plinio,[26] Varrone,[27] Cicerone,[28] Virgilio,[29] Annio, Francesco La Mazola (cronista e monaco agostiniano vissuto a Orte alla fine del Quattrocento),[30] Giovanni Matteo (autore di un'operetta di cui si hanno poche notizie), Simon Feo (autore locale trattato sotto) insieme ad altri autori meno noti.

La prima pietra di *La Fabrica* fu posta con un'operazione di accatastamento propedeutica alla visita pastorale del 1584, voluta dal Vescovo Andrea Longo, in cui fu necessario fornire "qual più aver si potesse meliore informatione dell'eretioni, entrate, privilegi, oblighi e fondationi" delle chiese ed altre proprietà ecclesiastiche.[31] La ricerca si protrasse dal 1582/1584 al 1630/1631 e subì una battuta d'arresto forse solo per via dello stato di salute dell'autore.[32]

I quattro volumi manoscritti sono composti da un totale di 1575 carte e sono attualmente conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Orte (ASCO), in uno stato di conservazione reso stabile da un recente intervento di restauro, fatta eccezione per una lieve corrosione superficiale legata all'inchiostro originale. Nei due secoli successivi alla morte dell'autore, le notizie sulla fortuna dei codici rimangono sporadiche; venne consultato e citato in testi dell'autore romano Fioravante Martinelli nel 1694 e dell'ecclesiastico sorianese Splendiano Andrea Pennazzi nel 1721.[33] Non sembra essere servito, inspiegabilmente, come fonte per il testo *De antiquitatibus Hortae coloniae Etruscorum* (1708) dell'arcivescovo erudito Justi Fontanini, una narrazione dettagliata e classicheggiante della storia di Orte, scritta in onore del

[26] "Si dice Hortus, secondo Plinio de Naturali historia lib. 9 cap. 4," Leoncini, IV, 45r. L'episodio più famoso tratta la battaglia di Lago Vladimone con una descrizione del laghetto, testo riportato anche sotto il disegno a china del Lago Vadimone presente nel manoscritto del Catasto rustico, XIV secolo, conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Orte. Il codice rimane poco studiato e andrebbero approfonditi i legami con l'opera di Leoncini. Cfr. Gian Carlo Pastura, "Cartografia e territorio: il Catasto rustico dei terreni di Orte tra XV e XVI secoli," *I catasti e la storia dei luoghi*, M. Cadinu, ed. Storia dell'Urbanistica. Annuario Nazionale di Storia della Città e del Territorio, a. XXXI, Serie Terza, 4/2012, edizioni Kappa; Cfr. Plinio, *Natural History*, III, 52: "…*intus coloniae ... De cetero oppidorum veterum nomina custodiunt ager Crustuminus, Caletranus*". (citato in Giuliana Nardi, *Le antichità di Orte. Esame del territorio e dei materiali archeologici* (Testo). Ricognizioni Archeologici in Etruria 4 (Roma: CNR, 1980): 307).
[27] "Varrone nel primo de lingua latina dice delli nomi della città inoltre queste parole…," Leoncini, IV, 46v.
[28] Si precisa che Leoncini si riferisce a un testo di Esiodo riportato, a sua volta, in Cicerone: "come vuole Esiodo appresso Cicerone nelle Epistole familiari, lib. 6º epist 18," Leoncini, IV, 46r.
[29] Viene riportato il nome di Enea in Leoncini, IV, 46v. Cfr. Virgilio, *Aeneide*, VII, 716 (citato in Nardi: 307).
[30] Luigi Fraticelli, *Ad amicum elegia di Simon Feo (Poeta Ortano Secolo XVI)*, vol. 6, Quaderni (Orte: Quaderni dell'Accademia dei Signori Disuniti della Città di Orte, 1991):15.
[31] Lando Leoncini, *La Fabrica Ortana,* manoscritto conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Orte, II, c. 1r citato in Zuppante (2006): 167; Leoncini (nella trascrizione di Pasquinangeli), *Fabrica Ortana*, I, 6-8.
[32] Barlozzetti, *La Fabrica ortana*: [pagina mancante].
[33] Zuppante, "Il Leoncini e la storiografia medievale:" 168.

Cardinale Ferdinando Nuzzi.[34] Dalla prima metà del XIX secolo il testo divenne proprietà del conte Mariano Alberti[35] e nel 1886, grazie a una donazione da parte del suo discendente Augusto Fratini, del Municipio di Orte.[36] In questa occasione il donatore pronunciò l'auspicio di vedere pubblicato il manoscritto, riconoscendo però la difficoltà dell'operazione: La *Fabrica ortana* "non offre uno studio limitato e finito, ma quasi una selva o zibaldone."[37] Forse in previsione di tale sviluppo, Giocondo Pasquinangeli, amministratore romano di nascita ortana, si dedicò all'integrale trascrizione del testo inedito dal 1900 al 1902 con massimo rigore paleografico e codicologico. Alla trascrizione allegò una serie di dettagliati riassunti di ciascun foglio scritto da Leoncini che, però, rimangono consultabili esclusivamente in forma manoscritta e cartacea.[38] La *selva-zibaldone* di Leoncini divenne così di assai più facile consultazione, grazie sia alle copie fedelissime di Pasquinangeli, che alla cura con cui vengono custodite le carte presso l'Archivio Storico della Diocesi di Civita Castellana nella sede distaccata di Orte (ASDO).

Lo studioso che consultasse *la Fabbrica ortana* si troverebbe comunque davanti a un compendio di osservazioni di non facile fruizione, non solo per la struttura caotica e incompiuta, ma anche per la mancanza di un corredo paratestuale. La difficoltà principale rimane sicuramente la mancanza di un indice che possa facilitare la consultazione sia degli scritti che dei temi, spesso ripetuti e rimodulati nell'arco del testo.[39] *La Fabrica ortana*

[34] Zuppante "Il Leoncini e la storiografia medievale:" 168.
[35] Lontanissimo parente di Leon Battista Alberti.
[36] Zuppante, "Il Leoncini e la storiografia medievale:" 168-170.
[37] Alberto Fratini, "Lettera di donazione di *La Fabrica Ortana* al Municipio di Orte," Terni, 1886/12/10. Conservata presso l'Archivio Storico Comunale di Orte e riportata in Barlozzetti, *La Fabrica Ortana:* 2; Abbondio Zuppante, "Il Leoncini e la storiografia medievale:" 169.
[38] Cfr. Appendice E. Per orientarsi negli scritti di Leoncini è stata pressoché necessaria la sempre generosa guida del dott. Abbondio Zuppante. È auspicabile una trascrizione e digitalizzazione sia dell'originale che della versione di Pasquinangeli, quest'ultima sicuramente più fruibile sia per il migliore stato di conservazione che per la calligrafia del XIX secolo assai più leggibile anche con strumenti di *text mining*.
[39] Nel 2000 Valentina Sciarrini ha approfondito la biografia dell'autore all'interno della sua tesi di laurea, di cui allegò quello che viene presentato come l'indice di *La Fabrica Ortana.* L'elenco prodotto, in base a un confronto con il testo originale, risulta però approssimativo sia per quanto riguarda la suddivisione dell'indice che le nomenclature citate. Per consultare il testo servirebbe come punto di partenza un indice esatto dei titoli scrupolosamente proposti da Leoncini, affiancato dai temi individuati da Pasquinangeli nei suoi dettagliatissimi riassunti di *La Fabbrica*. Si è persa, evidentemente, un'opportunità importante. Cfr. Valentina Sciarrini and Università degli studi della Tuscia Dipartimento per la conoscenza e la valorizzazione dei Beni Storici e Artistici, *La Fabrica Ortana di Lando Leoncini tra mito e storia*: Tesi di Laurea: a.a. 1999/2000, relatori: L. Osbat e G. Lombardi (Università degli studi della Tuscia, 2000).
L'indice del volume IV è stato trascritto nell'Appendice E. Trascrizione dei titoli e sottotitoli in La Fabrica Ortana di Lando Leoncini, Vol. IV, ASDO.

meriterebbe un apposito studio, non solo in quanto testimonianza unica della storia di Orte, ma anche per il valore letterario dell'opera in sé.[40]

Non s'intende qui pervenire ad una sintesi esaustiva della raccolta leonciniana, in quanto le notizie e le loro interpretazioni subirono svariate oscillazioni nell'arco della 'costruzione' cinquantenaria dei quattro volumi. In questa sede si vuole evidenziare l'immagine della città così come emerge nel IV volume, composto da una selezione di notizie già trattate nei primi tre volumi e riordinate sotto il titolo *Alcune Pietre scelte dalla Fabrica Ortana, Città dei Falischi posta nel Patrimonio di S. Pietro della Toscana, su la Riva Tiberina, come si legge in detta Fabrica descritta da Lando Leoncini Canonico Ortano*. Queste *Pietre scelte* furono compilate, con ogni probabilità, nel secondo o terzo decennio del Seicento, nell'ultima fase della stesura dell'opera. All'epoca l'autore si trovava in età avanzata e ancora in attesa

[40] Il lavoro di Leoncini rientra in una lunga tradizione di compilazioni geografiche e storiche in Italia. Si possono osservare infatti parallelismi con gli scritti orvietani di Manenti e Monaldeschi, fin'ora rimasti poco conosciuti negli studi ortani. È interessante notare l'utilizzo dei termini *fabbrica* e *cosmografia* in alcuni testi preesistenti e coevi: "Ortas" in Geografo Ravennate, *Cosmografia*, IV, 33 (originale del VIII sec, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 961, XIV sec, ed. J. Schnetz, Lipsia 1940, p. 71); Apiano, Pietro. *Cosmographia*. Edition 1533, Edition 1540, Spanish edition 1548, Edition 1550, Edition 1564, Edition 1575, Edition 1584, consultabile online nell'edizione spagnola: Apiano, Pietro. *La cosmographia de Pedro Apiano*. En Anuers: impresso por Iuan Vithagio. Apianus, P., Girava, J., López de Gómara, F., Gemma Frisius, R., Gemma Frisius, R., Verwithagen, J. (1575) (http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10164517-2, edizione Spagnola del 1548, consultato il 2019.02.27); Anania, Gian Lorenzo, *L'universale Fabrica del Mondo ovvero Cosmografia, di M. Gio. Lorenzo d'Anania, divisa in quattro trattati, ne i quali distintamente si misura il cielo e la terra e si discrivono particolarmente le provincie, città, castella, monti, mari, laghi, fiumi e fonti. Et si tratta delle leggi e costume di molti popoli, degli alberi e dell'Herbe et d'altre cose pretiose, medicinali e de gl'inventari di tutte le cose, di Nuovo poste in luce con privilegio ad istantia di Aniello S. Vito di Napoli*, Venezia 1586. (stampato nel Appresso Gioseppe Cacchis dell'Aquila a Napoli, 1573 e 1576, 1582, and 1596) copia conservata presso la Bavarian State Library Munich, 2015, 13170923, "urn: nbn: de: bvb: 12-bsb11211068-8," downloaded 2019.02.22); Manenti, *Historie di Cipriano Manente da Orvieto. Nelle quali partitamente si raccontano I fatti successi dal DCCCCLXX quando cominciò l'impero in Germania, insino al MCCCC, nuovamente data in Luce*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1561; Bacci, Andrea, *Del Tevere do M. Andrea Bacci medico et filosofo libri tre né quli si tratta della natura et bontà dell'acque e aspecialmente del Tevere, dell'acque antiche di Roma, del Nilo, del Po, dell'Arno, e altri fonti e fiumi del mondo. Dell'uso delle acque e del Tevere in fresco, con nevi, con ghiaccio e salnitro. Delle inondationi e de rimedi che gli antichi Romani fecero e che hoggidi si possan fare in questa e in ogni altra inonatione*. Venezia, Aldo Manuzio, 1576; Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae,* 1577 (http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_borromeo.pdf, consultato il 2019.02.27); Monaldeschi, Monaldo. *Commentari Historici di Monaldo Monaldeschi della Cervara. Ne Quali oltre à particolari successi della Città d'Orvieto, e di tutta l'antichissima e nobilissima Provincia della Toscana, anticamente descritti. I contengono anco in modo di Annali, le cose più notabili che sono successe per tutto il Mondo, dall'edificatione di detta Città di Orvieto.* Venezia, Francesco Ziletti, 1584; Gallucci Giovanni Paolo (1538-c.1621). *Della fabrica, et uso di un novo stromento fatto in quattro maniere per fare gli horologi solari ad ogni latitudine. unito a: della fabrica et uso del novo horologio universale ad ogni latitudine.* Venezia: Gratioso Perchacino, 1590; Leandro Alberti Bolognese, *Descrittione di tutta l'Italia, et Isole pertinenti ad essa. Di Fra Leandro Alberti Bolognese. Nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, e le Signorie delle Città, e dé Castelli; cò nomi antichi, e moderni i costumi de popoli, e le conditioni de Paesi. Con le sue tavole copiosissime.* Venezia, Paolo Ugolino, 1594.

dell'opportunità di stampare il suo *magnum opus*, possibilità proposta (ma mai realizzata)[41] dal bibliotecario vaticano Costantino Gaetano poco prima del 1631.[42] In questo volume Leoncini mise a fuoco due focolai identitari per la città di Orte, pur trattandosi di temi che ricorrono in tutta l'opera: l'origine dell'onomastico e il valore simbolico del ponte.

2.1.2 Il nome e la metafora del ponte secondo Leoncini

Per indagare tali questioni identitarie, l'autore di *La Fabrica Ortana* riportò ed estrapolò informazioni da una fonte locale risalente ai primi anni del '500: la poesia "Ad amicum" (1506-1525), composta in latino da Simone Feo (Orte, m. 1525), medico, fisico e letterato di famiglia dall'origine fiorentina, ma ortana da generazioni.[43] Il testo di 214 versi – un "racconto nel racconto" che rispecchia l'intento di Leoncini[44] – inizia con alcune stanze dedicate all'origine della *casa Fea*, per poi raccontare la sua città, il territorio, il paesaggio e gli uomini di spicco nei campi della politica, delle armi, della Chiesa e delle lettere.[45] Mentre Feo rientrava nella tradizione rinascimentale, come voleva la sua formazione, la lettura di Leoncini sembra riallacciarsi a un clima culturale ormai tramontato. Egli infatti, ignaro del pensiero post-tridentino che avrebbe potuto conoscere durante il suo soggiorno a Roma nel quarto quarto del Cinquecento, conferì al suo paese nativo radici greco-romane, in modo da garantire e conservare la memoria di un passato *aureo*.[46]

Feo aveva proposto tre fonti etimologiche per il nome della "mia patria:" la prima di matrice greca, le altre di derivazione latina. L'origine achea farebbe risalire la fondazione di Orte-Orta-Hortus a "l'argivo Aleso esiliato dai Fati; confinante con la mia patria, infatti, è la terra dei Falisci."[47] *S*econdo Leoncini, che si basò sempre sui versi di Feo, *Orta* sarebbe stata dunque

[41] Questa ricerca vorrebbe portare l'attenzione sull'importanza di questa fonte e auspicare che il futuro museo della città, in collaborazione con altri partner locali, possa cambiare questo destino, individuando sia fondi sia ricercatori in grado di realizzare un'edizione critica dell'opera di Leoncini in vista di una sua pubblicazione negli anni a venire.
[42] Zuppante, "Il Leoncini e la storiografia medievale:" 173-174.
[43] Leoncini, IV, 45v, 46r-v; Fraticelli: 9, 16-17.
[44] Jong, *I classici e la narratologia*: 34-35.
[45] La poesia viene riportata per intero nella *Fabrica ortana* e citata in numerose occasioni nell'arco dei quattro volumi.
[46] Feo, righe 13-59 in Fraticelli, *Ad amicum*: 20-24.
[47] Feo, righe 17-18 in Fraticelli, *Ad amicum*: 22. Notizie dalla fondazione argiva di Falerii Veteres risalgono a Solino, Scrittore latino di geografia (III-IV sec. d. C. circa), (II, 1, 4-7): *quis ignorat vel dicta vel condita… ab Haleso Argivo Faliscam*, cfr. Ivan Di Stefano Manzella, "Lo stato giuridico di Falerii Novi dalla fondazione al III secolo d.C.," *La Civiltà dei Falisci : atti del 15. Convegno di studi etruschi ed italici* : Civita Castellana-Forte Sangallo, 28-31 maggio 1987, a cura di Guglielmo Maetzke (Firenze : L. S. Olschki, 1990), trascrizione di Sergio

fondata dal figlio parricida di Agamennone, che avrebbe chiamato "detto colle et sasso detta dal Verbo greco θις *orthis*, che significa colle et elevato."[48] Una sorta di fantasioso sillogismo, dunque, che non fornisce indizi validi a proposito dell'origine del toponimo, ma svela una sensibilità orografica intrinseca nell'identità di Orte, con l'altopiano tufaceo innestato nelle valli circostanti. Feo descrisse, nei versi seguenti, le colline e la valle del Tevere, costruendo una fallacia patetica: "l'albero di Pallade rende sempre verdi e lo stesso Bacco le coltiva/ Esse danno frutti precoci e di ogni specie, né di esse/ la bionda Cerere nega mai le sue messi./ Circonda le mura natie anche la verde cultura/ degli orti: anche da questi può derivare il suo nome." Questa benedizione pagana suggerisce una seconda origine per il toponimo: la parola *hortus* (ovvero "orto," "giardino" in latino) richiamerebbe un legame etimologico tra il nome della città e la campagna coltivata. Tale legame, seppur suggestivo, rimane ipotetico,[49] anche se numerose fonti medievali dimostrano che la coltivazione di olivi, viti, cereali e prodotti ortofrutticoli costituissero la base dell'economia locale nel tardo medioevo e oltre.[50] Leoncini sottolineò l'importanza del culto di Horta, divinità etrusca della raccolta, sempre citando Feo: "Orte derivò pertanto il nome dal verbo "hortor" / per il fatto che attrae, stimola ed affascina gli uomini./ Venerarono persino la Dea che ha nome Horta / per il fatto che essa incoraggia ciascuno nelle sue iniziative."[51] Nell'immaginario locale del Cinquecento e del Seicento, quindi, *Orta* racchiude "L'Italia, culla di civiltà,"[52] benedetta dagli dèi, nonché la tradizione greca, italica e latina; i campi fertili, il fiume pescoso e i boschi folti e ricchi di selvaggina erano frutto della devozione dei suoi abitanti.

In maniera tautologica, "Ad amicum" funse per Leoncini da testimonianza della fondazione classica della città, che inoltre assunse il simbolo araldico di "Ponte del Tevere" con le chiavi pontificie: un'immagine che legittimò e sancì il rapporto privilegiato del borgo con Roma, centro del potere divino e temporale.[53] Leoncini riportò notizie sulla struttura e sull'emblema

Carloni, consultato il accessed 2021/02/17, https://docs.google.com/document/d/1So45BnJgcLGREAgEmKWp1YN30kKJSxGHjnS7WV3iPgg/edit#.

[48] Leoncini, vol. IV: 46r.

[49] Nardi, *Le antichità di Orte*: 299, nota 18.

[50] Barbara Frale, *La città sul fiume* (Viterbo: Vecchiarelli, 1995): 97.

[51] Feo, righe 49-53 in Fraticelli, *Ad amicum*: 24.

[52] Il testo è riportato da Leoncini nella versione originale, cioè in latino. Cfr. Leoncini, vol. IV, 45v; per la traduzione in italiano, cfr. Feo, riga 3, Fraticelli: 21.

[53] Sulla retorica degli stemmi privati delle famiglie viterbesi nei tempi di Simon Feo, cfr. Massimo Miglio, "Stemmi come immagini Sociali. Johannes Jacob Fugger e Viterbo nel primo Cinquecento," *Famiglie nella Tuscia tardomedievale. Per una storia*. A cura di Alessandro Pontecorvi e Abbondio Zuppante. Atti delle Giornate di Studio per la Storia della Tuscia: XV, *Per una storia delle famiglie nella Tuscia tardomedievale*, Orte 14 dicembre 2008 e XVI, *Per una storia delle famiglie nella Tuscia tardomedievale* (secondo incontro), Viterbo - Orte 18 e 19 dicembre 2009 (Orte: Ente Ottava Medievale di Orte, 2011).

del ponte poche pagine dopo l'*excursus* etimologico, appoggiandosi sempre alla poesia sopracitata, "Parla di questo Ponte Simone Feo predetto in quelli Suoi verbi:"

> Considerati questi confini, volendo passare il Tevere (105)
> vedrai che c'è un ponte dalle ampie arcate.
> Lo si vede essere munito di due torri con
> mura merlate e porte capaci.
> Una strada selciata decora il ponte che comprime le piene
> invernali del Tevere, affinché questo non vada impetuoso. (110)
> Non è a me noto il nome dell'autore che lo costruì,
> potrebbero essere tuttavia i resti del ponte di Augusto.
> I nostri padri posero il ponte come pubblica insegna
> con l'aggiunta delle chiavi, stando ad essi a cuore il vanto della città.
> Tuttavia una parte del ponte crollò al tempo di Leone X,
> Quando l'Albula crebbe con acque vorticose.[54]

Feo offre al lettore di oggi – come anche al visitatore museale di domani – l'unico testo basato su una testimonianza oculare del ponte di Orte, che rimase danneggiato dalle inondazioni del Tevere del 1514 (sotto Leone X, come accennato nei versi sopracitati) e fu definitivamente distrutto dall'alluvione nel 1525,[55] durante il pontificato di Clemente VII. Il ponte divenne *insignia publica*, ovvero stemma della città di Orte, a partire dalla metà del Quattrocento e, nonostante la sua scomparsa risalga a cinquecento anni fa, rimane tale ancora oggi.[56] Il ponte visto da Feo era caratterizzato da "ampie arcate," "due torri," mura crenulate, porte robuste, "una strada selciata," e "l'aggiunta delle chiavi" del Patrimonio di San Pietro. L'elaborata forma descritta da Feo si aggiunge alle notizie riportate anche da altre opere e documenti dell'epoca (figg. 2, 61), che saranno inseriti all'interno del progetto per il nuovo percorso museale di Orte ed evidenziati nelle pagine seguenti. La descrizione di Feo dimostra che il ponte era parte integrante del sistema difensivo urbano: informazione congruente con le conclusioni a cui sono pervenuti recenti studi storici e archeologici.[57] L'attribuzione poetica della costruzione del ponte ad Augusto rimane viva nell'immaginario locale, pur essendo definitivamente smentita dalle fonti archivistiche e archeologiche che accertano, senza ombra

[54] Leoncini, vol. IV, 54v; per la traduzione in italiano, cfr. Feo, righe 105-116, Fraticelli: 30.
[55] Leoncini, vol. IV, 53v. Mentre Fraticelli ritiene che la poesia fu scritta tra il 1506 e il 1525, si può ristringere la cronologia delle righe 105-116 ad un arco temporale più ristretto, corrispondente agli anni 1514-1516. Se è presente, infatti, la notizia del ponte danneggiato sotto Leone X, non si cita il crollo dello stesso avenuto, secondo Leoncini nel foglio sopracitato, sotto Clemente VII nel 1525.
[56] Frale, *La città sul fiume*; Abbondio, "Stemma."
[57] Nardi, 1980: 29-30; 41-42; Del Lungo (2006): 25-55; Giancarlo Pastura, "Indagini preliminari sull'edilizia medievale ad Orte," *Ricerche su Orte e il suo territorio*, a cura di Giancarlo Pastura. Quaderni del Museo Civico Archeologico di Orte, no. 2 (Aquapendente, VT: 2017): 55-62; Giancarlo Pastura, *Tra Monti Cimini e Tevere. Forem dell'insediamento tra VI e XII secolo* (Viterbo: Università degli Studi della Tuscia: 2017): 73-74; Zuppante 2020).

di dubbio, la fondazione medievale della struttura.[58] Il ponte, in tre versi consecutivi, diventa simbolo teocratico: Feo associa in modo stringato Augusto, lo stemma e le chiavi pontificie, sigillando così il legame tra il primo imperatore (e primo *Pontifex Maximus*) e i pontefici moderni (all'epoca, tornati a Roma da Avignone da poco più di un secolo). Le chiavi di San Pietro, "stando […] a cuore il vanto della città," vennero collocate al centro sia del ponte materiale sia dello stemma della città, per dimostrare la fedeltà di Orte verso il maggiore centro di potere religioso, politico, culturale ed economico del Cinquecento. Una lealtà ribadita nell'approfondimento di Leoncini sullo stemma, in cui si specifica come questi includesse l'epigramma "Munus fidelatitas S.R.E.,"[59] ovvero "Dono di fedeltà della Santa Romana Chiesa."[60] Ne risulta un'immagine che può essere letta, da un lato, come dichiarazione di devozione – e subordinazione – ostentata e, dall'altro, come l'auspicio di conservare un antico patto economico tra Orte e Roma, che vede nel piccolo centro uno snodo plurimillenario di trasporto.

2.2. Orte snodo di trasporto. Alcune testimonianze archeologiche e cartografiche

Testimonianze epigrafiche smentiscono l'etimologia proposta da Leoncini, mentre confermano la funzione trasportuale che la città svolse storicamente nella penisola italiana e nel mondo mediterraneo, informazione peraltro ribadita da fonti cartografiche risalenti al medioevo.
Il toponimo della città non trova le sue origini nella lingua greca, né in quella latina, ma nella denominazione etrusca, ricostruibile nella forma di **hurta*.[61] Nessuna iscrizione funebre nel territorio ortano riporta il nome della città.[62] Le testimonianze più pertinenti consistono in nomi personali femminili e maschili rilevati in epigrafi gentilizie rinvenute a Tarquinia, Perugia e Chiusi.[63] Questa provenienza litorale, umbra e toscana ha permesso di ricostruire i movimenti

[58] Tutt'oggi molta letteratura turistica riporta la dicitura "Ponte di Augusto," teoria che ha conosciuto larga dffusione grazie all'elegante incisione pubblicata in Giusto Fontantini, 1708. cfr. Feo, "Ad amicum," riga 110 in Fraticelli, *Ad amicum*: 29-30.
[59] Leoncini, vol. IV, 55v. L'unico stemma giunto a noi che include questa iscrizione ("M~.F.S.R.E.) è contemporaneo alla *Fabrica ortana*. Esso è stato parzialmente tagliato durante la sostituzione del telaio avvenuta in data incerta ed è attualmente conservata nella collezione del Museo di Arte Sacra di Orte presso il Palazzo Vescovile, nell'angolo destra inferiore della tela Sant'Andrea realizzato dal pittore orvietano Cesare Nebbia, post 1575. Si ringrazia Abbondio Zuppante per questa segnalazione. Cfr. Fig. 2 di questo capitolo.
[60] Traduzione suggerita da Abbondio Zuppante in una comunicazione personale del 2021/02/17.
[61] Nardi, *Le antichità di Orte*: 299, nota 18.
[62] Nardi, *Le antichità di Orte*: 297-298.
[63] In seguito alla sua autorevole ricognizione del territorio di Orte, Giuliana Nardi ha specificato: "si conoscono tuttavia anche nomi personali nelle seguenti forme: *hurtinial*, su un coperchio di urna da Perugia, gentilizio

degli abitanti etruschi di Orte nelle regioni limitrofe. Collocata tra montagne, colline, valli e fiumi, la cittadina non si trovava lungo un asse viario principale, bensì in una zona di confine: una regione multietnica caratterizzata dalla compresenza degli umbri, dei falisci, dei sabini e dei latini[64]. Sussistono tracce di reti stradali minori che conducevano ai centri circostanti, spesso coincidenti con tagliate di epoca etrusca e falisca.[65] Già in passato Orte era il perno di una fitta rete di collegamento composta da numerosi sentieri, strade, piccoli attracchi per barche e approdi per traghetti. In questo modo il borgo metteva in comunicazione tre strade consolari del terzo secolo a.C., realizzate per collegare Roma con l'Umbria e con l'Adriatico, facilitando la romanizzazione dell'Italia e gradualmente del mondo conosciuto. Mentre il Tevere rimase la via più agevole per scendere verso Roma, gli spostamenti terrestri furono resi più scorrevoli dallo sviluppo della rete viaria consolare, tra cui è necessario citare la Via Flaminia (l'attuale SS3) che portava a Fano poi Ravenna, passando per Perugia; la Via Cassia (l'attuale SS2) che portava verso Fiesole tramite Clusium (Chiusi); e la Via Amerina per il collegamento tra Veio e Ameria (l'attuale Amelia), passando per Hortae (Orte).[66] Alle strade consolari si aggiungeva una rete viaria secondaria che serviva i centri nei dintorni del Tevere, come Volsinii, Otriculum, Ferentium, Falerii Nova, Sutrium.[67] In epoca medievale, questa viabilità divenne mutevole nei suoi percorsi e collegava pievi, torri, castelli – "tanti quanti i giorni dell'anno" secondo Lando Leoncini[68] – e i centri dell'entroterra della Tuscia, quali Gallese, Vasanello, Soriano, Vignanello, Fabrica, Bassano, Chia, Mugnano e Bomarzo.[69] Di fronte all'evoluzione dei percorsi locali, il ruolo di Orte quale luogo di passaggio e di scambio si mantenne costante. Il dato è confermato dalla presenza di *Castellum Amerinum* (fig. 4), in corrispondenza con l'attuale tratto del Tevere tra la rupe di Orte e Bassano in Teverina,[70]

femminile neo etrusco in funzione di matronimico, che presuppone la forma maschile arcaica *hurtie-na da un prenome maschile **hurtie*; *hurtual*, in un'iscrizione parietale da Tarquinia, anch'esso matronimico dal gentilizio femminile **hurtui*, maschile **hurtu*; *hurtu* su una ghianda missile da Chiusi." Nardi: 298; cfr. Del Lungo (2006): 118.

[64] Frederiksen, M. W., and J. B. Ward Perkins. "The Ancient Road Systems of the Central and Northern Ager Faliscus (Notes on Southern Etruria, 2)." *Papers of the British School at Rome* 25 (1957): 67-203. Consultato 2021/03/29. http://www.jstor.org/stable/40310568.

[65] Nardi, *Le antichità di Orte*: 313

[66] AA. VV. *Barrington Atlas of the Greek and Roman World,* Princeton University Press: 2000.

[67] Il raccordo tra i centri viterbesi, creato dall'Amerina, si riflette sull'attuale conformazione della Diocesi di Orte-Civita Castellana. Questa assunse la sua forma attuale il 5 ottobre 1437 con la bolla di papa Eugenio IV, committente del più antico stemma attualmente rintracciabile e che verrà trattato nelle pagine seguenti.

[68] Leoncini, I,12 citato in Noemi di Francesco, *Carta archeologica del territorio di Orte (IGM F. 137 II NE),* vol. I: 65.

[69] Nardi, *Le antichità di Orte*: 304.

[70] Bassano in Teverina fa storicamente parte del territorio di Orte. Ad esempio, il Lago Vadimone (oggi chiamato il Laghetto: 42°29'02.6"N 12°19'23.4"E) descritto da Plinio, è incluso nel Castasto Rustico del '500 (citato sopra).

segnalato nel quarto segmento della *Tabula Peutingeriana*, una mappa del VII-VIII secolo della *Cosmografia ravennate*, a sua volta copia di una risalente all'epoca tardoantica.[71]

Gli elementi che influenzarono lo sviluppo dell'insediamento, nonché le sue fortune e sfortune nel corso dei secoli, sono stati, chiaramente, molteplici. L'erosione dello sperone tufaceo, le cave di travertino,[72] i giacimenti di ghiaia,[73] i terreni fertili, il rallentamento del Tevere poco a monte del punto in cui confluisce con il Nera, le terme con le loro qualità curative – quello che Leoncini chiama i *bagni* e la *solforata* presso il Ponte[74] – predisposero sicuramente questo luogo a ospitare un insediamento facilmente percorribile, sfruttabile e difendibile, senza soluzione di continuità dal Paleolitico ad oggi. Orte, per via della sua geografia, svolse un ruolo strategico per le popolazioni limitrofe. Questo la rese col tempo, però, un luogo di trattazione, conquista e subordinazione da parte di centri politici, economici e dunque culturali più potenti.

L'identità della cittadina va ricercata, effettivamente, nella forma del suo territorio, che corrisponde a quella del bacino tettonico-sedimentario della regione tosco-umbro-laziale.[75] Quest'area si trova sull'orlo di una transizione tettonica di epoca plio-calabriana, caratterizzata da stratificazioni sedimentarie e vulcaniche.[76] Qui troviamo uno dei pochi diradamenti delle masse collinari appenniniche che creano una situazione privilegiata nel bacino della media valle del Tevere[77]. Circondato da reticoli fluviali, a 80 chilometri dalla costa tirrenica e al centro della penisola italiana, la posizione geografica di questo insediamento lo rese sia un confine naturale (e poi culturale), sia un valico per gli Appennini. Fu dunque un luogo di passaggio tra Nord e Sud, Est e Ovest, nonchè un collegamento tra il Tirreno e l'Adriatico. Da questo luogo acqua, fauna, flora – *sacra, melodiosa, rigogliosa*, secondo Feo[78] – si insinuavano per le campagne romane insieme ai viaggiatori e alle loro merci, arrivando all'ansa del Tevere

[71] Talbert, Richard J.A., *Rome's World: The Peutinger Map Reconsidered* (Cambridge University Press, 2010). http://peutinger.atlantides.org/map-a/. Consultato il 13 febbraio 2019. Cfr. Nardi, *Le antichità di Orte*: 17.
[72] Il travertino viene chiamato "marmore Ortano" da Leoncini, cfr. Leoncini, IV, 55r.
[73] Fatto ricordato nel toponimo La Breccia, località caraterizzata dalla presenza della cava di brecciolino. Cfr.
[74] Leoncini, vol. IV, 54v.
[75] Marco Mancini, Odoardo Girotti e Gian Paolo Cavinato, "Il pliocene e il quaternario della Media Valle del Tevere (Appenino centrale)," *Geologica Romana*, no. 37 (2003-2004): 176.
[76] Marina Marcelli e Angela Napoletano, "L'abitato di Orte: il sistema idraulico ipogeo," *Orte (Viterbo) e il suo terriorio: Scavi e Ricerche in Etruria Meridionale fra Antichità e Medioevo* a cura di Patrizia Aureli, Maria Anna De Lucia Brolli, Stefano Del Lungo, BAR International Series 1545 (Oxford: John and Erica Hedges Ltd., 2006): 75.
[77] Sono i depositi piroclastici, sabbiosi e arenari – una consapevolezza conservata nel toponimo Renaro del lato settentrionale della rupe di Orte – dell'area geologica del Chiani-Tevere che conferiscono a questo suolo la sua qualità eterotopica, dando luogo ad affioramenti di travertino come anche di sorgenti idrotermali. Cfr. Marco Mancini, Odoardo Girotti, e Gian Paolo Cavinato: 182, 195.
[78] Cfr. Feo, righe 62, 29, 44 in Fraticelli, *Ad amicum*: 22-28.

dove sorgeva l'isola Tiberina, nucleo fondante di Roma, per poi giungere infine alla costa, alla città commerciale di Ostia antica, aprendosi agli scambi del Mediterraneo. È la stessa rete alla quale si poggiava Pasolini nel suo andirivieni tra Roma e Orte (fig. 3), che scelse poi di mettere in risalto nei cortometraggi. Egli ritrasse infatti lo svincolo visibile da Porta San Cesareo, allacciando in un'unica ripresa la rupe di Orte con il paesaggio sottostante, il ponte, le stradine locali, alcune strutture recenti, i campi, le colline preappenniniche dell'Umbria e, la *raison d'être* di Orte, il Tevere.

Il peculiare contatto di questo piccolo centro con Roma e con il *mare nostrum*, insieme alla sua fedeltà e subordinazione alla capitale, spiega la presenza di esponenti ortani in alcuni corpi militari stanziati nella provincia romana di Numidia (nell'odierna Algeria). Secondo l'archeologa Giuliana Nardi si può stabilire in *Hortanum* il nome romano di Orte, insieme alla sua condizione giuridica di *municipium*, grazie a due epigrafi: la no. 4194 e la no. 4249 del *Corpus Inscriptionum Latinorum*, ritrovate nella colonia militare di Lambaesis (l'attuale Tazoult), a 20 chilometri da Timgad e a circa 150 in linea d'aria dalla costa meridionale del Mediterraneo.[79] Dallo stesso centro berbero proviene una testimonianza della cristianizzazione degli ortani, attraverso una fonte epigrafica che riporta notizie al riguardo del *martu[r]/orum hortensium* nel IV secolo,[80] il martirio dei santi Mariano e Giacomo associati alla *ecclesia Hortensis* nella lettera sinodale del 646, dimostrando una continuità nel rapporto del piccolo centro con l'oltremare.[81] La presenza ortana nell'Africa proconsolare viene ulteriormente

[79] Cfr. Nardi, *Le antichità di Orte*: 307 in testo in nota 44. Non viene segnalata né la cronologia né la funzione degli scritti. Il no. 4194 assume dimensioni monumentali, alta m. 1,17 e larga m. 0,61, ed è stato esposto nel foro di Marcouna. Il no. 4249 misura m. 0,50 in altezza, m. 0,76 sul lato con una base di m. 1,36 ed è stato ritrovato in un giardino, sempre a Marcouna.
CIL, VIII, 4194 (= DESSAU, ILS, 6852); GEN . VICI / AVG / CN.BAEBIVS / CN.FIL . STELLAT. / CAEREALIS ORT. / FL. PP . ADIECTIS / AT . LEGITIMAM / FL . HS . II . M. N / HS . I. DCC. N/ EX HS . III DCC . N / ET AMPLIVS / INLATIS . REI . P/ HS . I. N. POSVÍT / IDEMQ. / DEDICAVIT
CIL, VIII, 4249 (= DESSAU, ILS, 6852 a): D M S/ CN. BAEBIO. CN. F. [STELL . CAEREALI MVNICIPI . ORTANORVM . ATQVE FALERI[ENSIVM V]ERECVNDEN- SIVM INCOLAE / ET FLAMINI PER[PETVO] ET PRINCIPI INGE[NVI SEJVERI FILIAE . EIVS PARE[NTIBVS] FILI. VIXIT [PATER ANNIJS hedera LXXX. MATER ANNI[S- - -] Consultato presso Wilmanns, Gustav, *Corpus Inscriptionum Latinorum. Inscriptiones Africae latinae. consilio et auctoritate.* vol. VIII (Berlin: Academiae litterarum regiae Borussicae, 1881): 424, 429 (https://arachne.uni-koeln.de/Tei-Viewer/cgi-bin/teiviewer.php?manifest=BOOK-ZID1314679 ; consultato il 16 febbraio 2021).
[80]CIL, VIII, I, n. 7924: *[+] IIII Non(as) Sept(embres) passione martu[r]/orum Hortensium Mariani et/Iacobi Dati lapinti) Rustici Crispi / Tatti Mettuni Bictoris Silbani Egip/tii +]. S(an)c(t)i D(e)i memora- mini in conspectu D(omi)ni / quarum (sic) nomina scit is qui fecit. Ind(ictione) XV +*
Cfr. Eugenio Susi, "Memorie agiografiche e culturali africane nella Tuscia dell'Alto medievo," *Per una storia di Orte e del suo Territorio.* A Cura di Abbondio Zuppante, Atti delle Giornate di Studio per la Storia della Tuscia: XII, Riflessioni storiografiche sulla storia di Orte, Orte 12 febbraio 2000 XIII, Riflessioni storiografiche sulla storia del territorio di Orte, Orte 25 giugno 2001 XIV, Presenze africane e bizantine nella Tuscia tra Tarda Antichità e Alto Medioevo, Orte 5 marzo 2006 (Orte: Ente Ottava medievale, 2006): 158, nota 81.
[81] Susi, "Memorie agiografiche e culturali africane nella Tuscia:" 158-159, cfr. 159, nota 89.

confermata dall'attestazione del culto italico della *Bona Dea*, nonché dalla traslazione delle reliquie dei martiri sopracitati dalla Numidia a Gubbio (PG), avvenuta nel VI secolo, passando per la media valle del Tevere e per la Via Amerina, quindi per Orte.[82] Queste testimonianze religiose sono indicative delle rotte commerciali che collegavano la città fluviale con le coste laziali. Tali scambi economici, commerciali e culturali, favoriti dalle suddette reti di trasporto che rimasero attive durante tutto l'arco del Medioevo, evidenziano l'espansione delle culture di matrice islamica in tutto il Mediterraneo, anche se comunemente è stata tramandata come un'onda di incursioni saracene.[83]

Non rimangono tracce materiali del contatto tra Orte e il mondo islamico di questo periodo, ma la conoscenza della città viterbese viene riportata nella cartografia della corte arabo-normanna di Palermo (fig. 5), realizzata sotto la guida del geografo ḥammūdide al-Idrīsī (1099-1166)[84]. Nel *Kitāb Rugiār* (noto come il *Libro di Ruggero*),[85] al-Idrīsī mette in luce le dinamiche tra Roma e Orte nel XII secolo, descrivendo la cittadina come uno dei tanti insediamenti satellite della capitale, sudditi del suo sovrano:

> Nella città di Roma v'ha il palazzo del sovrano chiamato il Papa. Nessuno è superiore a lui in possanza; i Re sono a lui soggetti e lo considerano eguale al Creatore. Ei governa con equità, ripara le ingiustizie, ajuta i deboli ed i poveri e protegge l'oppresso contro l'oppressore. Le sue decisioni hanno forza sopra tutti i re dei *Rûm* [Roma] e nessuno di loro può opporvisi.
> La città di Roma non si può sufficientemente descrivere; le sue bellezze sono tali e tante che è impossibile lo enumerarle.

[82] Susi, "Memorie agiografiche e culturali africane nella Tuscia:" 157-159.
L'adorazione di numerosi santi africani nel territorio di Orte e della Tuscia fornisce molte notizie, ma poche certezze. Queste attestazioni includono i culti di Sant'Eusebio (Sutri, Ronciglione), Sant'Eutizio (Ferento, Soriano nel Cimino), San Felice (Sutri), di San Giovenale (Barbarano Romano, Orte) e San Senzias (Blera). Cfr. C. Tedeschi, "S. Eusebio," *Inscriptiones Medii Aevi Italie (saec. VI-XII), Lazio, Viterbo, 1*, a cura di L. Cimarra, E. Condello, M. Signorini, P. Supino, C. Tedeschi, (Spoleto: CSAM, 2002); Eugenio Susi, "La cristianizzazione dell'Umbria e della Tuscia," *la Chiesa di Perugia nel primo millennio*. Atti del Convegno di Studi, Perugia, 1-3 aprile 2004, a cura di A. Bartoli, Langelli ed E. Menesto, (Spoleto: CSAM, 2005); V. Fiocchi Nicolai, *I cimiteri paleocristiani del Lazio, I. Etruria meridionale*, Monumenti di Antichità Cristiana, II serie, X (Città del Vaticano: 1988).

[83] E. Cambi, C. Citter, S. Guideri, M. Valeni. "Etruria, Tuscia, Toscana: la formazione dei paesaggi altomedievali," *La storia dell'Alto Medioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, Riccardo Francovich e Ghislaine Noyé, eds. Firenze 1994: 185-186, 196; Abbondio Zuppante, *Orte* (Viterbo: Agnesotti, 1987): 17.

[84] Allaoua Amara e Annliese Nef, "Al-Idrīsī et les Ḥammūdides de Sicile: Nouvelles Données biographiques sur l'auteur du 'Livre de Roger'." *Arabica* 48, no. 1 (2001): 121-27. Consultato 2021/02/19. http://www.jstor.org/stable/4057594.

[85] Il testo viene citato all'apertura dallo storico Massimo Miglio, uno dei più importanti promotori degli studi dedicati a Orte negli ultimi 30 anni. Cfr. Massimo Miglio, "Premessa" in Barbara Frale, *Orte, 1303-1367: La città sul fiume.* (Manziana: Vecchiarelli, 1995): 7.

> Da Roma dipendono molte città o metropoli celebri fra le quali *'ûrt* (Orte), *mâlm.lyâr* (Magliano), *wûstu* (Ostia), *m.ntyânî* (Mentana) e *q.śtâl* (Castello, Civita Castellana?).
> La strada da Roma alla città di *'ankûnah* (Ancona) posta sul mare veneziano [è la seguente]:
> Da Roma ad' *'ûrt* (Orte) due giornate.
> Orte giace a ponento del fiume di Roma (Tevere), è città di mezzana grandezza, ha mercati e mura di terra.
> Presso Orte e [precisamente] al di sopra, il *nahr tûd.r* («fiume di Tuder, Todi»; leg. di Terni, fiume Nera) si unisce a quello di Roma (Tevere) il quale passa vicino alla città di *tûd.r.* Questa (leg. Terni) giace a ponente del suo fiume e sulla sponda a levante (leg. ponente) le sta di fronte la bella città di *'.mâqah* (Amelia). Da Orte, seguendo il fiume [Nera] si va alla città di *nârâwm* (Narnium, Narni) sulla sponda di levante del fiume di Todi (leg. di Terni, fiume Nera). Presso Narni, sulla sponda occidentale del fiume, [è posta] *rât* (Rieti) città popolata e bella.[86]

Al-Idrīsī restituisce l'immagine dell'egemonia di Roma e dei papi nel XII secolo ed elenca per prima Orte (*'ûrt*, trascritta come *arṭ* da Konrad Miller nel 1928, cfr. figg. 6-7) tra le città *celebri dalla quale dipendono*. Il testo, con l'annesso mappamondo, fu commissionato da Ruggero nel 1139 e completato nel 1154[87]. Nonostante vengano segnalati cinque ponti nell'Italia meridionale, non si riportano notizie su quello di Orte, sebbene la sua realizzazione si pose proprio in quel periodo.[88] Si presume, dunque, che il geografo arabo-normanno non avesse effettivamente visitato Orte durante le sue ricognizioni,[89] ma che avesse basato la sua conoscenza degli empori tiberini sulla lettura di mappe precedenti.[90] Con ogni probabilità, , si basò anche sui racconti di mercanti, operai e viaggiatori che si spostavano, ad esempio, lungo le rotte del commercio della seta (importata in forma grezza, ma di elevata qualità)[91] dalle città tirreniche[92] di Genova e Lucca.[93] Quest'attività visse un *boom* a partire dal XIII secolo, grazie

[86] Muhammad ibn Muhammad al-Idrīsī, *Libro del re Ruggero (*ovvero *La delizia di chi desidera attraversare la terra)*, in "L'Italia Descritta nel *Libro del re Ruggero* compilato da Edrisi," trans. Michele Amari and Celestino Schiaparelli (Roma: Reale Accademia dei Lincei, 1876): 87-89. Il testo fu commissionato da Ruggero II attorno al 1138 e concluso nel 1154, insieme a un corredo cartografico.
[87] David Jacoby, "Silk Economics and Cross-Cultural Artistic Interaction: Byzantium, the Muslim World, and the Christian West," *Dumbarton Oaks Papers* 58 (2004): 200, https://doi.org/10.2307/3591386.
[88] Vengono menzionati ponti in pietro e in legno collocati a Messina, Trapani, Castellamare, Taranto e Benevento. Cfr. Al-Idrisi, *Libro del re Ruggero* (1876): 31, 38, 45, 75, 129 (rispettativamente).
[89] Pamela Armstrong, "Merchants of Venice at Sparta in the 12th Century." *British School at Athens Studies* 16 (2009): 317. Consultato 2021/02/19. http://www.jstor.org/stable/40960649.
[90] È interessante notare come la descrizione che accompagna la mappa ruggeriana riporti che Orte collegava Roma con Todi, come indicato dalla Tabula peutingeriana: una linea dritta tracciata da Roma e Tuder, passando per Castello Amerino. Si segnala questa osservazione, mettendo in dubbio la correzione del testo di al-Idrīsī, da parte di Amari che sostitui il nome della città di Todi con quella di Terni.
[91] Jacoby, "Silk Economics:" 200.
[92] Jacoby, "Silk Economics:" 218.
[93] I contatti economici con Lucca furono mediati da molteplici centri toscani e umbri, ma fu proprio a Lucca che gli ortani si recarono per il conferimento dell'investitura notarile. Cfr. Frale: 85-86.

alla graduale integrazione di nuove maestranze e tecniche che posero le basi per la nascente industria italiana dei filati serici.[94] Nei protocolli notarili del XIV secolo di Orte si riscontra sovente il termine *mercantia*,[95] ad indicare le stoffe d'importazione, ovvero non ottenute con lana, lino o canapa locali. Questi prodotti conoscono una particolare fortuna nella prima metà del XIV secolo, come testimoniato dalla presenza di *unum fresum de seta, una riticella di seta*, *legamina sete pro muliere* e *unum taboglolum sete et bamacis* in un inventario del 1348 (scritto in occasione della morte di due genitori che lasciarono due bambine orfane):[96] un indizio, quest'ultimo, per comprendere l'altalenarsi delle stagioni di sviluppo demografico ed economico.

Mai avrebbe immaginato Leoncini che il Tardo Medioevo, e non il passato italico, fu una specie di *epoca d'oro* per Orte, che venne però interrotta da cinque ondate di Peste nera, di cui le più virulente furono registrate nel 1348-1349 e 1364-1365.[97] Dopo questa infelice stagione non si ritrovò mai più, ad Orte, un tale benessere economico, né una simile autonomia culturale e politica. In quel periodo, infatti, pur conservando un rapporto privilegiato con Roma, il centro alimentò una maggior permeabilità con i diversi insediamenti dell'Umbria, delle Marche e della Sabina, come peraltro riportato da al-Idrīsī assieme all'importanza delle due vicine vie Cassia e Francigena.

[94] Jacoby, "Silk Economics:" 228.
[95] Frale, *La città sul fiume*: 89-90, 97-103.
[96] Frale, *La città sul fiume*: 43. Frale traduce i termini dal latino all'italiano come segue: bordure di seta da mettere come ornamento all'orlo della veste, rete di seta per capelli, nastri di seta da donna, e indumento misto di seta e cotone. Per l'inventario completo, cfr. Frale, *La città sul fiume*: 39-44.
[97] Leoncini fornisce ulteriori date della pestilenza: 1348, 1363, 1374, 1399, 1410 e 1522. Leoncini, III, 78v.







(sopra a sinistra) Fig. II-2. Stemma di Orte post 1575, raffigurato nella tela di Sant'Andrea di Cesare Nebbia, Palazzo Vescovile di Orte;

(sopra a destra) Fig. II-3. Fotogramma di La forma della città a 00:08:50. Veduta da Porta San Cesareo sul confine tra Lazio e Umbria. N.B. il Tevere, il Ponte, SP59 in direzione di Amelia, le strade locali, località Petignano sulla sinistra (ora quasi interamente edificata); (sotto)

Fig. II-4. Castellum amerinum evidenziato in rosso nel segmento IV della Tabula itineraria Peutingeriana, segmento IV, copia di Franza Christoph von Scheyb (Vindobona, 1753), fonte "Plate 7-4 von Scheyb"del www.cambridge.org/us/talbert/plates.html)



Fig. II-5. Al-Idrīsī, Tabula rogeriana, [Nuzhat al-mushtāq fi'khtirāq al-āfāq -The book of pleasant journeys into faraway lands]. 1154, copia venduta all'asta nel 2017, Sotheby's, London.
N.B. La mappa è orientata con il sud rivolto in alto. Il rettangolo bianco



Figure II-6. Konrad Miller, copia e traslitterazione della Tabula rogeriana di Al-Idrīsī; collage di Bodleian MS. Pococke 375 e/o il BNF MS. Arabe 2221. N.B. ruma = Roma; arṭ = Orte è evidenziata dal rettangolo bianco (Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Tabula_Rogeriana)



Figure II-7. Tabula rogeriana di Al-Idrīsī, "Sud de la France et Italie du Nord," c5s2 del BNF MS. Arabe 2221. Orte risulta evidenziata dal rettangolo bianco. (Fonte: http://classes.bnf.fr/idrisi/grand/c5s2.htm)

2.3. L'arte della città sul fiume racconta

Percorrendo la collezione del Museo di Arte Sacra, attraverso la metafora del ponte, si svelano le reali ricadute della vocazione trasportuale di Orte.[98] L'andirivieni di mercanti, clerici, pellegrini e viaggiatori lasciò un patrimonio composito, conservato sia nella collezione museale che nei punti nevralgici della città. "It is precisely the combination of different elements from different time-scales – the totality in all its messiness – that is the object of conservation."[99] Nello spirito di tutela e valorizzazione della "totalità" di questo paesaggio urbano, si propone, dunque, un percorso cronologico attraverso l'esame di opere collocate in vari punti della città. Ricontestualizzando una selezione di manufatti, si cercherà di ricucire i rapporti spezzati, dall'obsoleta musealizzazione, con i loro luoghi di provenienza. L'auspicio è di svelare i ruoli vitali e sincronici che essi ebbero nella società locale. Seguendo una cadenza centenaria, si affronterà una pluralità di momenti storici esemplari, anche se non esaustivi, utili a comprendere il *genius loci* di Orte. Ciò restituirà una narrazione della città significativa per il pubblico di oggi e domani, in quanto portatrice di nuova linfa identitaria per un luogo troppo spesso percepito e vissuto come anonimo paese di provincia.

La prima parte di questo paragrafo rifletterà sull'importanza della costruzione del ponte nel XII secolo e sull'impatto culturale prodotto dai nuovi collegamenti: una rifioritura bruscamente interrotta dalla pestilenza del XIV secolo. La seconda ripercorrerà la precaria stabilità ritrovata nel XV secolo e la rottura degli equilibri, nel secolo successivo, a causa del crollo della struttura stessa. La terza, dedicata al XVII e al XIX secolo, riguarderà la città rimasta ormai priva del suo ponte, mettendo a fuoco gli interessi e le dinamiche tra i poteri locali e l'egemonia di Roma.

2.3.1. Dalla costruzione del ponte alla crisi. Il XII-XIV secolo

2.3.1.1. La città prende forma. Il XII secolo

La preminenza di Orte nelle relazioni territoriali è legata alla costruzione del ponte, avvenuta tra 1127 e il 1143 (data *ante quem*): il primo ponte sul Tevere a nord di Roma. Un documento del 1127, conservato presso l'Abbazia di Santa Croce di Sassovivo (Perugia),[100] testimonia gli

[98] Cfr. Appendice D.
[99] John Pendlebury, Michael Short and Aidan While, "Urban World Heritage Sites and the Problem of Authenticity (2009)," in *Managing Change: Sustainable Approaches to the Conservation of the Built Environment*, ed. Jeff Cody and Francesco Siravo (Getty Conservation Institute, 2019): 423.
[100] Il Comune di Orte appare, con lo statuto di magistratura consolare, già nel sopracitato documento del 1127.

accordi intercorsi tra l'autorità ecclesiastica e il cittadino ortano Cencio, figlio di Crescenzio di Leone Cavalleris, che prevedevano la concessione di un appezzamento di terreno per "fare un ponte sul fiume Tevere". Tale documento, accompagnato dal *nulla osta* dei consoli e dei rettori del Comune di Orte, nonché dal consenso del vescovo Rodolfo, specificava che tale struttura si sarebbe dovuta costruire:[101]

> … dove tu vorrai, con un suo ingresso ed una sua uscita, e con ogni utilità che possa essere sufficiente al ponte, in modo che nessuna tassa di attraversamento del ponte possa essere ottenuta da qualunque ambasciatore o pellegrino o itinerante per amore di Dio. Ed inoltre noi soprascritti cittadini promettiamo a te soprascritto Cencio che tu d'ora in avanti otterrai dai mercanti o da chiunque altro attraversi il ponte che tu possa avere in tua potestà ed utilità la chiesa e l'ospedale che edificherai lì, in modo che tu abbia il ponte, la chiesa e l'ospedale sempre liberi, senza alcuna dazione e senza molestia e senza pontanatico [ovvero, un'imposta per l'uso del ponte] nei confronti delle soprascritte persone, ovvero i predicatori e i pellegrini. Inoltre, promettiamo che non faremo nessuna tassa o imposizione e se tu edificherai un molino ad acqua o altra opera, questa rimanga sempre libera e senza comando, e che né il re, né alcun'altra autorità, né il papa possano imporre alcun pedaggio.[102]

Dall'indicazione "ponte sul fiume Tevere dove tu vorrai" si evince che si trattò di una costruzione di nuova fondazione, come confermato dalla datazione medievale rilevabile sui suoi resti nell'attuale località Pontaccio.[103] Tale datazione, di fatto, smentisce la qualifica di "Ponte augusteo," come sostenuto da Simone Feo nel Cinquecento e ribadito da Leoncini e Giusto Fontanini nei secoli successivi.[104] Ciò non esclude, tuttavia, l'ipotesi secondo cui potesse esistere un precedente ponte di epoca romana sito su un ramo dell'Amerina.[105] Si trattò, in definitiva, di un'opera finanziata con investimenti privati e futura fonte di guadagno dal *pontanatico*, pedaggio pagato per l'attraversamento del ponte e riscosso da Cencio. Il documento previde inoltre la costruzione di una chiesa, successivamente consacrata a san Giacomo, un ospizio e un complesso paleoindustriale (comprendente, tra l'altro, un mulino

La chiesa di San Giacomo fu donata all'Abbazia di Sassovivo nel 1158. Cfr. Delfo Gioccachini, *Orte, le contrade e i borghi attraverso la 'Fabrica Ortana'* (Orte: 2001): 235.

[101] V. De Donato, ed. *Le carte dell'abbazia di Santa Croce di Sassovivo*, Firenze 1975, II, pp. 65-66, 71-73. Si ringrazia dott. Abbondio Zuppante per la segnalazione di questi documenti.

[102] "1127 maggio," *Le carte dell'Abbazia di Sassovivo*, (1116-1165). Pubblicate dalla Scuola speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma. vol. II. A cura di A. De Luca (Firenze: L.S. Olschki, 1975): 85-86. Si ringrazia il prof. Carlo Tedeschi per aver fornita questa traduzione inedita dal testo latino. Cfr. Appendice D.

[103] Abbondio Zuppante, "Lo Stemma di Orte" (2020): 2. Articolo in corso di elaborazione, attualmente in forma di documento Word. Reso disponibile per questo studio grazie all'autore.

[104] cfr. Feo, riga 112, Fraticelli: 30; Fontanini, incisione riportato in Fig. 62 di questo capitolo.

[105] Nardi, *Le antichità di Orte*: 306, 312; Del Lungo (2006): 136.

particolarmente remunerativo), che portò a un notevole sviluppo urbanistico ed economico della sponda settentrionale del borgo. In questa nuova urbanizzazione il ponte assunse il ruolo e il significato di ponte-porta: un ingresso monumentale all'antico centro di Orte.[106]

Da ulteriori documenti, conservati presso il monastero umbro di Sassovivo, si deduce che dal XII al XIV secolo sussistette un'intensa rete di rapporti economici e politici tra Orte e gli altri centri della Tuscia, rete successivamente devitalizzata dalla riconquistata supremazia da parte di Roma al rientro della corte papale da Avignone. Trent'anni dopo la concessione a Cencio, nel 1158, la chiesa di San Giacomo fu donata dall'ortano Pietro di Roberta da Mugnano,[107] da sua madre Bellanda e dalla moglie Sofina, all'Abbazia di Sassovivo (lungo la Via Flaminia), insieme all'obbligo annuale di "due misure di grano e tre di spelta, da consegnarsi il giorno dell'Assunta, di due salme di vino in tempo di vendemmia, di quattro zampette di porco a Natale, di un agnello vivo a Pasqua e della quarta parte di tutte le offerte che per testamento venissero lasciate alla Chiesa."[108] Nel tempo, il peso di tale obbligo nei confronti dei monaci di Sassovivo, sommato ad altri oneri dovuti alla città di Orte, fece indebitare la comunità di San Giacomo, costringendola a rivolgersi, nel 1219, a Rinaldo da Viterbo, che risultò il proprietario della chiesa e del mulino annesso fino al 1222.[109] Nel 1224, il ponte e la chiesa di San Giacomo tornarono ad essere parte integrante della città di Orte:

> Dato che nella città di Orte noi Guido, per grazia di Dio vescovo ortano, non abbiamo trovato parrocchie limitate da precisi confini, con l'autorità del signor papa Onorio terzo e nostra, sentito il consiglio del Capitolo ortano, nonché di atri svariati uomini illustri tanto chierici, quanto laici, diamo e concediamo in perpetuo alla chiesa di S. Giacomo del ponte di Orte l'intero borgo come parrocchia limitata e distinta da confini certi, ovvero dalla ripa della città ortana fino al fiume e dal muro merlato delle carbonare fino all'altra carbonara volgarmente chiamata di San Iorio, stabilendo per censura ecclesiastica che nessuno

[106] Altri ponti-porte di XII e XIII secolo si trovavano a Praga (eretto sotto Imp. Carlo IV) e a Capua (eretto sotto Imp. Federico II). Cfr. W. Sauerlander, "Two glances from the North. The presence and absence of Frederick II in the art of the empire; the court art of Frederick II and the 'opus francigenum'," *Romanesque Art*, 2. London; 2004: 195-198.

[107] Mugnano, all'epoca, faceva parte del territorio di Orte.
Pasolini annoverava Mugnano trai i più bei paesi della Tuscia: "Ma poi c'è un paesino dopo Bomarzo, verso Attigliano, e si chiama Mugnano. Beh, sarebbe da prendere tutta la collina su cui sorge il paesetto intero, così, e farne una specie di parco nazionale...perché è di una bellezza...per non parlare di San Martino, vicino Viterbo. Per esempio, potrei farti un elenco di dodici, quindici città". Cfr. Appendice I: 5.

[108] Gioccachini, *Orte, le contrade e i borghi*: 235.

[109] Gioccachini, *Orte, le contrade e i borghi*: 235-236.

> d'ora in avanti osi molestare la detta chiesa di S. Giacomo in detta parrocchia.[110]

L'ampliamento urbanistico rese necessaria, fin dal primo quarto del Duecento, l'estensione del sistema difensivo della città, al fine di includere anche il ponte. Il crescente flusso di passanti e il facilitato accesso alla città, infatti, se da un lato garantirono a Orte un maggiore benessere, dall'altro la resero più vulnerabile.[111] La città, così, fu ben protetta da aggressori esterni, tuttavia le minacce per la sua sicurezza e per la sua stabilità vennero da dentro le mura, fatto reso particolarmente evidente nel Quattrocento.

La costruzione del ponte rivela a noi oggi alcune dinamiche in merito all'organizzazione spaziale e temporale della *civitas Ortana* da parte della Chiesa. Ad esempio, l'obbligo della chiesa di San Giacomo verso Sassovivo, della metà del XII secolo, presentava un'importante giustapposizione tra l'economia rurale (il grano, farro, vino, maiale, agnello) e il calendario liturgico (l'Assunta, il Natale, la Pasqua). Nella sua riflessione sulla misurazione del tempo, Le Goff sottolinea come il tempo della Chiesa, scandito da liturgie e festività, subordinasse i tempi non prestabiliti dei contadini, soggetti ai cicli naturali del sole e delle colture.[112] Nel XI secolo, quando si applicarono le prime *renovatio* della riforma gregoriana,[113] si assistette ad Orte alla domesticazione della società agraria e del suo paesaggio, che si piegarono alle regole della Chiesa e della sua *domus*, la cattedrale dedicata alla Vergine Assunta.[114] La cadenza liturgica, nei termini contrattuali, definiva uno specifico rapporto di potere:

> Nei diversi sistemi socioeconomici e politici il controllo del calendario rende più facile la manipolazione di due strumenti essenziali del potere: l'imposta, nel caso del potere statale, e i censi, in quello del potere feudale... Il nome stesso di 'calendario' deriva dal latino *calendarium* che voleva dire 'libro dei conti', poiché gli interessi dei prestiti si pagavano alle *calendae*, il primo giorno dei mesi romani.[115]

[110] "45. 1224, marzo 2, Orte," *Le carte dell'Abbazia di Sassovivo*, (1223-1227), pubblicate dalla Scuola speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma. Vol. VI, A. De Luca, ed. (Firenze: L.S. Olschki, 1973-1977): 71-72.
[111] L'inclusione del ponte nella cinta muraria si deduce anche dall'obbligo, da parte della chiesa di San Giacomo, di "costruire un muro nel fossato e nella *carbonaria* del borgo," Cfr. *Le Carte dell'Abbazia di Sassovivo*, vol. V, 234 nota 205 riportato in Giacchino (2001): 235-236.
[112] Jacques Le Goff, "Calendario," *Storia e memoria* (Torino: Einaudi, 1977): 409-412, 423-426, 431-434.
[113] Dale Kinney, "Romanità a Roma: le basiliche del XII secolo fra tradizioni e innovazioni," in Luca Creti, ed, *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana : atti del convegno internazionale di studi: Civita Castellana, 18-19 settembre 2010* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2012): 59.
[114] L'intitolazione alla Vergine, secondo la logica di Le Goff, dovette aiutare a sancire la completa sottomissione delle forze della natura, che anticamente prendevano la forma della divinità italica Horta. L'Assunta, in particolare, rendeva ancor più chiara l'idea, in quanto la divinità è rappresentata come una donna asessuata, con il corpo incorrotto dalla morte e immune alle leggi della gravità. Cfr. discussione nel sottocapitolo 2.2.2 per quanto riguardo il culto di Horta a Orte e in Algeria, Le Goff, "Calendario:" 418.
[115] Le Goff, "Calendario:" 408.

Le imposte e i censi, quindi, furono il vero *fil rouge* nella storia di Orte, a partire dalle sopracitate testimonianze medievali fino all'ultimo censimento dello Stato Pontifico, quello del catasto gregoriano del 1820, avvenuto in un periodo caratterizzato da un generale depauperamento della città e dei dintorni.[116]

Il tributo annuale dovuto dalla chiesa di San Giacomo al monastero di Sassovivo offre un chiaro esempio della convergenza tra i tempi dei contadini-cittadini e quelli del Signore, suggellata dalla presenza delle chiavi pontificie poste sulla sommità del ponte.[117] Leoncini riporta una memoria della retorica visiva del ponte: "sulla torre del ponte di Orte era scolpito un leone che sosteneva con le zampe un gonfalone dove comparivano le chiavi di San Pietro e la parola *fede*/ *fides…accompagnata con l'arme della Comunità d'Orta.*"[118] La fede era un sigillo sul ponte, massima espressione della *raison d'être* di Orte, al servizio del potere spirituale e temporale del pontefice, segno stabilizzante del rapporto teocratico tra ecclesiastici e laici.

In maniera meno coatta, ma pur sempre pervasiva, la scansione del tempo modulò anche le sonorità della città, come testimoniato dalla campana (fig. 8), raro esemplare iscritto, del XII secolo, già parte del programma architettonico del complesso di San Silvestro, oggi esposta nel Museo di Arte Sacra.[119] Gettata in bronzo, conserva il suo battocchio originale insieme al coevo ceppo, parte del meccanismo in legno e ferro che ancorava la campana per farla oscillare e suonare dal quarto piano della torre campanaria.[120] Il cimelio prende la forma di "un 'boccale rovesciato' con profilo concavo e spalle arrotondate;"[121] è ornato da due epigrafi in aggetto con andamento circolare: poco sopra il labbro della campana, scorre l'iscrizione "+ *Ad honore(m) D(omi)n(i) n(ost)ri Ie(s)u Chr(ist)i et beati Silvestri confessoris et preposito Leo*" in cui il

[116] Sull'Ottocento nei piccoli centri, Guidoni scrive, "Nelle città, si crea un nuovo modo di vivere borghese, mentre nei piccoli centri lo stile di vita non viene sostituito con un nuovo modello, ma semplicemente depauperato" in Guidoni, *Inchiestiate su centri minori* (1980): 26-27.
[117] La struttura, inoltre, ribadiva il dominio sulla natura e sulla popolazione locale: un viadotto asciutto, sollevato dal letto fluviale, metafora della supremazia della Chiesa.
[118] Citazione di L. Leoncini, *La Fabrica Ortana*, II, 457r-458v. riportato in Zuppante (2020): 3.
[119] La campana faceva parte del primo nucleo della collezione del Museo Diocescano. Cfr. Luisa Mortari, *Museo Diocesano di Orte* (Viterbo: Agnesotti, 1967): 43-44/ 50; Salvatore Enrico Anselmi e Lorenzo Principi, *Il Museo di Arte Sacra di Orte* (Orte, 2013): 65.
[120] Si auspicano future indagini dendrocronologiche sul frammento ligneo del XII Secolo.
[121] La frase 'boccale rovesciato' è una citazione di Lera e Lera, *Sulle vie del primo Giubileo*, 41 riportato in Elisa Pallottini, "La campana medievale iscritta dell'ex chiesa di San Silvestro a Orte: analisi e proposta di datazione," *Opera · Nomina · Historiae*, Numero 7. Pisa, 2012 (http://onh.giornale.sns.it/numero_7_2012.php, consultato 2019/02/28): 13
Per paragoni con altri esemplari, come quella di Canino (VT) oggi conservata al Museo Pio Cristiano, cfr. Pallottini, "La campana medievale iscritta:" 10-13.

signum crucis viene rappresentato come rosetta a cordolo con otto lobi a spirale (fig. 9a); la seconda iscrizione, posta lungo le spalle della campana, conclude la frase iniziata sul labbro, "*qui hoc opus pro rede(m)tione sue*" accompagnata da un tralcio rigoglioso che asseconda e sottolinea l'andamento ritmato delle lettere (fig. 9b).[122] L'iscrizione testimonia la committenza da parte di Leone in funzione della sua redenzione e, in quanto *prepositus*, della salvezza eterna della sua parrocchia.

Non si hanno notizie al riguardo del ruolo specifico che la campana svolse ad Orte ma, di regola, le campane permettevano di scandire la liturgia delle ore per la vita claustrale e per quella ecclesiastica;[123] successivamente, a partire dalla fine del XII secolo, erano legate anche all'attività politica, militare e giuridica dei liberi comuni italiani.[124]

La campana di San Silvestro – invisibile al pubblico, ma onnipresente attraverso i regolari richiami acustici – funse sia da simbolo della crescente presenza ecclesiastica nella città, sia da strumento della nuova regimentazione della vita collettiva.[125] Tale retorica troverebbe un riscontro nella supposta origine commerciale del complesso di San Silvestro, in conseguenza dei due archi a sesto acuto rinvenuti sul lato sinistro dell'ex chiesa durante i lavori di restauro del 1956-1961 (fig. 10).[126] Questi elementi potrebbero indicare una prima vocazione economica e non cultuale della struttura: "Si può suppore che, in origine, essi [trovati murati] fossero aperti e in questo caso, essendo esagerata fonte di luce, si potrebbe arguire che il vano

[122] Le trascrizioni riportate nel catalogo del museo nelle versioni del 1967, 1994 e 2013 sono state recentemente perfezionate nell'autorevole studio, dedicato alla campana, condotto dalla paleografa Elisa Pallottini. Cfr. Elisa Pallottini, "La campana medievale iscritta:" 4.

[123] Al riguardo della vita clustrale, Delfi riporta notizie della presenza di un chiostro fino al 1399, come si evince da un protocollo notarile trascritto da Pasquinangeli, ma non specifica altre indicazioni bibliografiche al riguardo. Delfo, *Orte, le contrade e i borghi*: 204. Sul ruolo delle campane nella vita liturgica, cfr. Éric Palazzo, *Liturgie et société au Moyen Age* (Paris, 2000): 105-111.

[124] P.F. Pistili, "'Campana' in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (1993)," consultato 2021/03/08, https://www.treccani.it/enciclopedia/campana_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale).

[125] La campana di San Silvestro si è conservata insieme alla sua torre campanaria, mentre si presume che già dal XII secolo anche quelle della Cattedrale, San Giovanni in Fonte, di San Lorenzo al Vescovado -- ora scomparse – avrebbero segnato il territorio, insieme al paesaggio acustico.

[126] L'aspetto attuale della chiesa e del campanile di San Silvestro è frutto del ripristino degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, percorso iniziato dal Ministero per i Monumenti del Lazio già nel 1953 "per studiare l'opportunità di salvare l'interessane edificio medioevale ed il suo splendido campanile romanico," con il dichiarato intento di realizzarne un museo nel Protocollo no. 5728 del 3 febbraio 1953, Ministero ai Monumenti di Lazio, conservato nel fascicolo ACS-Roma. La dichiarazione rivela una pregiudizievole salvaguardia di una presunta "medievalità" del palinsesto architettonico, modificata alla fine del I secolo per volere di Cardinale Nuzzi nel 1697, come indicato dall'iscrizione ancora presente sul portale. Le date della campagna fanno riferimento al faldone MPI-Direzione Generale AABBAA, Ufficio Conservazione dei Monumenti, 16/10/2/8, 1963-1959 c.ID 2628: BN 381 VT Prov o-TA 310, 382, conservato presso l'ACS-Roma, consultato 2020/08/26. Il restauro del complesso è stato svolto sotto la direzione dell'architetto Francesco Sanguinetti, argomento affrontato in maniera più approfondita nel prossimo capitolo.

non fosse destinato in origine a chiesa ma a sede di loggia commerciale o confraternita di artigiani."[127] La campana sugellò il passaggio dal ruolo laico del luogo a quello religioso.

Poco prima della metà del XII secolo il complesso fu consacrato e dedicato a san Silvestro, come testimoniato da un'iscrizione che commemorava la deposizione delle reliquie dei santi pontefici Silvestro e Stefano e dei martiri Iacopo, Nonnoso e Sofia *cum filiis suis.*[128] Leoncini riportò il testo della lamina in piombo, andata perduta, in origine incassata nell'altare maggiore della chiesa: "*Anni D(omi)ni MCXLI t(em)p(o)r(e) <d>(omini) Innocentii / <I>I p(a) p(e), reliq(ui)e s(anc)ti silvestri / p(a)p(e) et Stefani p(a)p(e) et Ia(co)bi / et No<nno>so et Sofie cum filiis suis. / Leo presbiter.*" [129] La datazione, 1141, e il nome Leo, verosimilmente il medesimo committente della campana, fanno risalire sia il manufatto bronzeo sia il campanile e l'organizzazione dei tempi liturgici di San Silvestro alla quarta-inizio quinta decade del XII secolo.[130] Nel 1159, Adriano IV emanò una bolla indirizzata a Leone (ancora una volta identificabile con la figura citata nelle epigrafi sopra riportate), all'epoca priore della cattedrale di S. Maria di Orte, documento che termina con la frase: "Il papa, infine, conferma tutte le consuetudini della chiesa ortana."[131]

Con la traslazione delle reliquie di San Silvestro nella suddetta chiesa, atto con valenza sacramentale,[132] il complesso architettonico di San Silvestro assunse dunque il valore di un *axis mundi*, luogo sacro dove tempo e spazio si allineavano.[133] Custodendo le spoglie del santo, la chiesa funse da *locus* dove il potere temporale incontrava quello sovraumano, come sostiene lo storico statunitense Peter Brown riportando le parole di Gregorio Magno:

---

[127] Sanguinetti proponeva altre due ipotesi ancora: la struttura avrebbe potuto fungere da chiesa per essere trasformata nel tempo in loggia e poi ritrasformata in chiesa, oppure che gli archi ebbero un ruolo strutturale per la struttura fin dall'inizio. Cfr. Francesco Sanguinetti, "La ex Chiesa di S. Silvestro a Orte e il suo campanile," *Bolletino d'arte.* IV Serie, no. Fascicolo I-II (gennaio-giugno) (1961): 161, nota 2.

[128] Delfo Gioacchini suggerisce un legame tra il culto di Santo Stefano, papa nel 254-257, e la cristianizzazione di Orte. Cfr. Gioacchini, *Orte, le contrade e i borghi*: 203-204; Pallottini, "La campana medievale iscritta:" 15 nota 56.

[129] Leoncini, *Fabrica Ortana*, II, cc. 181*v* e 460*v*, III, c. 117*r*. citato in Pallotino, "La campana medievale iscritta:" 14, nota 54. Al riguardo del contenuto della trascrizione, cfr. Pallottini, "La campana medievale iscritta:" 15-17.

[130] I dati linguistici, paleografici, tecnici e morfologici della campana sono conformi alla data riportata nella targhetta plumbea. Cfr. Pallottini, "La campana medievale iscritta:" 1-11.

[131] "1159 febbraio 17, Roma (Laterano)," pergamena sciolte, perg. 2, conservata presso ACVO, pubblicato in *Le Pergamene medievali di Orte (secoli X-XV*). A cura di Giuseppe Giontella, Delfo Gioacchni e Abbondio Zuppante (Orte: Ente Ottava Medievale di Orte, 1984): 20-21.

[132] Kinney, "Romanità a Roma:" 61.

[133] Walter D. Mignolo. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. (Ann Arbor, Michigan: Univ. of Michigan Press, 1998): 230-231.

> *Basically this is what a tomb and its relic – its reliquiae, its human remains – was: a* locus *where earth and heaven met in the person of the dead, made plain by some manifestation of supernatural power – some* virtus *– of some* miraculum*, some wonderful happening: 'What sort of reward he has in heaven is shown at his grave; the power coming out of his tomb declares him to be living in paradise.'*[134].

Quindi il potere divino, mediato da presbiteri come Leone, poté eccezionalmente prendere la forma di una guarigione o di un miracolo, ma quotidianamente si manifestò attraverso il nuovo ordine della morfologia urbana (con la realizzazione della chiesa e del campanile), lo sviluppo del territorio (come visto nell'espansione urbana attorno al ponte) e la codificazione del linguaggio visivo locale, come testimoniato dal XIII secolo in poi.

[134] Peter Brown, "Relics and Social Status," *Society and the Holy* (Berkeley, CA: University of California Press, 1982): 225. La citazione all'interno della citazione risale a Gregorio di Tours del VI secolo, come citato da Brown nel testo, in *Gregorii Episcopi Turonensis Historiarum Francorum*. Bruno Krusch and Wilhelm Levison, eds. Scriptorum rerum Merovingicarum tomi 1 pars 2; Monumenta Germaniae Historica. Hannover: Hahn, 1951: 52, 539.



Fig. II-8. Campana del campanile di San Silvestro, 1140. Bronzo. Conservata presso il Museo di Arte Sacra, Orte



Fig. II-8a-b. A destra (Fig. 6a), particolare della croce fitoforme nel registro inferiore della campana dell'ex-chiesa di San Silvestro (XII sec.), ora conservata presso il Museo di Arte Sacra di Orte. A sinistra (Fig. 6b), particolare dell'epigrafe e del tralcio sul registro superiore della medesima campana. (Fonte: Pallottini: 22, 24)



Fig. II-9. Fotografia inedita al termine dei lavori di restauro svolti dall'Arch. F. Sanguinetti, circa 1961, conservata presso l'ICCD. Fonte: ICCD, immagine digitalizzata col titolo "MPI 6062696".



Fig. II-10. Marmi cosmateschi, XIII secolo. Museo d'Arte Sacra, Orte (Fonte: Anselmi e Principi, Il Museo d'Arte Sacra di Orte, *50)*



Fig. II-11. Dossale di San Francesco con le storie della vita del santo, seconda metà del XIII secolo. Museo di Arte Sacra di Orte (Fonte: Principi, 2015)

2.3.1.2. Sfarzo e penitenza. Il XIII e il XIV secolo

Nel XIII secolo la Tuscia teverina vide uno dei più importanti cantieri marmorei dell'epoca: la costruzione del portico della cattedrale di Civita Castellana, struttura classicheggiante costellata da fregi ad *opus sectile* e compiuta nel 1210 dal "Maestro Jacopo *civis romanus*" insieme al figlio Cosma.[135] Lo storico dell'arte Pietro Toesca ne fornisce un riassunto puntuale: "Pilastri, capitelli, trabeazioni, la proporzione d'ogni parte, le cornici intagliate, ritraggono le forme antiche ma liberamente, mentre fanno più nuova l'opera bella le decorazioni di mosaico."[136] A questo clima di *renovatio*, si collegano tre frammenti marmorei a mosaico (fig. 10) conservati presso il Museo di Arte Sacra di Orte, provenienti da una collocazione ignota, appartenente al complesso di San Silvestro. Risalenti alla prima metà del Duecento e attribuiti alla bottega cosmatesca, i manufatti si presentano in marmo bianco, con inserti geometrici in marmo verde e porfido e decorati con antichi marmi colorati di reimpiego.[137] I manufatti erratici suggeriscono che la cittadina fosse "mossa dai fantasmi della sua grandezza antica,"[138] per adoperare un nuovo linguaggio monumentale analogo al riordino delle basiliche romane (turrite), come San Crisogono e Santa Maria in Trastevere.[139] "Chiese a Roma e nei dintorni furono dotate di arredi e pavimenti marmorei nel corso del XII-XIII secolo. Come i porticati con trabeazione, questi elementi 'tradizionali' erano componenti isolate che potevano essere aggiunte o applicate a edifici preesistenti per farli sembrare allo stesso tempo più moderni e storici. Esse conferivano romanità."[140] In piccolo, anche Orte partecipò al riordino artistico secondo un programma centralizzato, avvalendosi di frammenti di antiche ricchezze per

[135] Pietro Toesca, "Il medioevo," *Storia dell'arte italiana,* III (Torino: Unione tipografico-editrice torinese,1927): 588 e fig. 368 in p. 586.
[136] Toesca "Il medioevo:" 588.
[137] Luisa Mortari proponeva una data antecedente per i frammenti, datazione messa in discussione dagli studi di Claussen. Cfr. Peter Cornelius Claussen, *Magistri doctissimi romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Stuttgart: Franz Steiner, 1987), citato in Anselmi e Principi, *Museo di Arte Sacra* (Orte, 2013): 50. Non è chiaro tuttavia se i manufatti risalissero alla bottega cosmatesca oppure alle botteghe di altri marmoraii romani. Meriterebbero un confronto con i fregi a mosiaco delle cornici del chiostro dell'Abbazia di Sassovivo di Foligno, monastero al quale apparteneva all'epoca il Ponte di Orte. Tali decorazioni furono eseguite a Roma da Pietro da Maria tra il 1229 e il 1233 circa. Non è stato possibile approfondire tale confrontoa causa delle restrizioni imposte dall'emergenza sanitaria di marzo 2021. Cfr. Toesca (1927): 590.
[138] Toesca "Il medioevo:" 582.
[139] Peter Cornelius Claussen e Darko Senekovic, *Die kirchen der stadt rom im mittelalter 1050-1300: band 2: s. Giovanni in laterano : Mit einem beitrag von Darko Senekovic über S. Giovanni in fonte (corpus cosmatorum ii, 2)*, forschungen zur kunstgeschichte und christlichen archäologie (Stuttgart: Franz Steiner, 2008): 300, citato in Kinney, "Romanità a Roma: Le basiliche del XII secolo fra tradizione e innovazioni," Luca Creti, *La Cattedrale Cosmatesca Di Civita Castellana*, Atti Del Convegno Internazionale Di Studi (Civita Castellana, 2010/09/18-19) (Roma: L'Erma di Bretchneider, 2012): 56, 62.
[140] Dale Kinney, "Romanità a Roma:" 53.

legittimare l'egemonia papale e clericale che, nel susseguirsi del *Concilium Lateranense IV* (1215), reputò i laici "tenuti a obbedire e non a comandare."[141]

Secondo Jean-Claude Schmitt, medievalista formatosi nella scuola degli Annales, il XIII secolo segnerebbe il momento storico in cui si vide l'inizio di un radicale processo di *acculturazione*. Secondo quest'analisi, la Chiesa fu fautrice di un graduale processo di screditamento della cultura popolare dei centri come Orte, restituendo una percezione peccaminosa delle consuetudini locali. Nei primi anni Settanta del XX secolo, Pasolini attribuì, invece, il fenomeno dell'acculturazione alle forze geopolitiche che oggi vengono identificate con i meccanismi della globalizzazione. Sarebbe più esatto riconoscere che gli ortani furono ben addestrati nell'adeguamento alle richieste dei poteri egemoni per via delle pratiche secolari legate alla penitenza:

> *Pour prendre un exemple, peut-on penser développement si important à partir du XIII siècle du sentiment collectif du péché, et l'essor d'une spiritualité de la pénitence, furent en partie au moins les résultats d'une veritable "acculturation"? Certes l'Église d'alors, et les historiens de la vie religieuse à sa suite, ont interprèté ces phénomènes dans un sens "positif". Mais il faut se demander si la suspicion croissante qui pesa sur les pratiques folkloriques du corps (la danse par exemple), la personnalisation toujours plus poussée de la pastorale grâce à la généralisation du sacrement de pénitence (de l'obligation de la confession annuelle en 1215 aux premiers confessionnaux à la fin du Moyen Age), l'institution au XV siècle d'une éducation religieuse dès l'enfance* […]*, n'ont pas conjointement contribué à intérioriser le sens du péché et à "culpabiliser" tous ces hommes, à masquer à leurs yeux l'"acculturation" qu'ils subissaient les convainquant l'immoralité de leur culture.*[142]

Non si incontrano, infatti, tracce del patrimonio folcloristico della cultura ortana al di fuori della sua espressione religiosa, come le commissioni di oggetti liturgici, la partecipazione alle processioni o feste prescritte dal calendario ecclesiastico nelle occasioni canoniche, con l'eccezione della declinazione locale degli onomastici dei santi patroni. Espressioni intangibili del folclore come della danza, l'esempio citato da Schmitt, sono scomparsi del tutto per via dello sforzo pluricentenario di colpevolizzare coloro che perpetuavano una cultura divergente dal dogma prescritto dalla Chiesa romana.

---

[141] Canone XLIV, "Quarto Concilio Lateranense," consultato 2021/03/11, http://www.totustuustools.net/concili/lateran4.htm=.

[142] Jean-Claude Schmitt, "'Religion populaire' et culture folklorique (note critique)," *Annales* 31, no. 5 (1976): 949–950, https://doi.org/10.3406/ahess.1976.293760.

Si può riconoscere ancora una volta la singolarità di Orte, in quanto perno dell'antica rete viaria, durante questo secolo così fortemente influenzato dal sorgere dell'Ordine dei Francescani. Addentrandosi nella cultura visiva locale del Duecento, è chiaro che Orte fu testimone di importanti tendenze globali, pur rimanendone ai margini. Lo lasciano trasparire l'iconografia e la tecnica esecutiva del dossale di *San Francesco e storie della sua vita* (fig. 1), che apre uno scorcio eccezionale su alcuni eventi locali.[143] Dopo un periodo trascorso nel Borgo di San Giacomo, presso il ponte di Orte, nel 1259 i Frati Minori ottennero la concessione, da parte del vescovo Pietro di Popleto, della chiesa di Sant'Angelo contro il volere del clero locale.[144] Cacciati da lì a breve da "*malorum hominum*," vi tornarono soltante nei primi del '400. [145] La pala d'altare, con ogni probabilità, fu ideata per essere collocata nella chiesa di Sant'Angelo in quanto l'attuale chiesa di San Francesco fu costruita successivamente.[146] Per la comunità ortana, questa tavola cuspidata a fondo oro dovette avere un'importante funzione didattica contro le eterodossie: "Not long after the deaths of their ascetic founders, Franciscans and Dominicans used works of art to adorn their churches and to promote religious renewal, seeking both to convert non-Christians and to inspire nominal Christians to the friars' own fervent piety."[147] Il dossale può essere considerato un concreto esempio sia del modo con cui la chiesa ortana cercò di conformarsi ai canoni lateranensi contro le eresie,[148] sia della propensione degli ordini mendicanti ad usare le immagini quale strumento educativo e politico.

[143] Lorenzo Principi, "Scheda 8. Maestro del Dossale di San Giovanni Battista (Gilio di Pietro?)," *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo.* Mostra alla Galleria dell'Accademia 31 marzo - 11 ottobre 2015 (Firenze). Firenze: Giunti, 2015: 182-183.
[144] Principi, "Scheda 8. Maestro del Dossale di San Giovanni Battista (Gilio di Pietro?):" 182.
[145] Abbondio Zuppante, Il Dossale di *San Francesco* di Orte e l'eresia nella Tuscia del Duecento." *Frate Francesco, Rivista di cultura francescana*, anno 88, Nuova Serie, Aprile 2022, 1, 113-141.
[146] La costruzione della Rocca Albornoz spinse l'ordine a fondare l'attuale chiesa di San Francesco nella sua collocazione più centrale. Cfr. Abbondio Zuppante, "L'eresia nella Tuscia del Duecento e il dossale di San Francesco di Orte," *Faleritanum* Anno III, no. n.3 (2018): 30-31; Cfr. Abbondio Zuppante, "Il Dossale di San Francesco di Orte e l'eresia nella Tuscia del Duecento," *Frate Francesco. Rivista Di Cultura Francescana*, 1, Anno 88 (April 2022): 113–41.
[147] Anne Derbes e Amy Neff, "Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere," Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), and Helen C. Evans. *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004: 494.
[148] Cfr. "Quarto Concilio Lateranense," consultato 2021/03/10, http://www.totustuustools.net/concili/lateran4.htm; Zuppante, "L'eresia nella Tuscia del Duecento:" 13–38; Rebecca Anne Hertling Ruppar, "Early Franciscan Painted Panels as a Response to the Italian Cathars" (in partial fulfillment of the requirements for the Degree Doctor of Philosophy, University of Missouri-Columbia, 2020), https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/79490/RupparRebecca.pdf?sequence=1; Abbondio Zuppante, "Il Dossale di *San Francesco* di Orte e l'eresia nella Tuscia del Duecento," *Frate Francesco, Rivista di cultura francescana*, anno 88, Nuova Serie, Aprile 2022, 1: 113-141.

Eseguita a tempera su tavola nei primi anni della settima decade del XIII secolo, la pala d'altare raffigura san Francesco posto in funzione ieratica su un fondo oro. La mano destra del santo, con le stimmate, è rappresentata davanti al petto, mentre la sinistra sorregge un codice gemmato.[149] La composizione si sviluppa verticalmente, lungo l'asse dell'allungata figura centrale, posta tra quattro esili colonnette tortili realizzate in pastiglia. Con la medesima tecnica sono eseguite sia l'aureola a due fasce concentriche nella cuspide della tavola, sia la cornice a doppia modanatura punteggiata da rosette a rilievo. Quattro scene agiografiche, particolarmente colorate, s'innestano simmetricamente ai lati del santo. All'altezza delle spalle sono dipinte scene ambientate in natura, l'*Impressione delle stimmate* e la *Predica agli uccelli*. Ai piedi del santo, poggiati su una fascia verde che unisce il registro inferiore, si trovano due scene ambientate in contesti urbani, i cui contenuti sono molto rari nell'iconografia francescana: *Il Miracolo della predica ad Alessandria*[150] e l'episodio di un miracolo *post mortem* avvenuto per intercessione di un'immagine del santo. Nella scena alessandrina, in basso a sinistra, è raffigurato un cataro che, grazie a una trasfigurazione miracolosa, tiene in mano un pesce anziché il coscio di cappone che avrebbe voluto esibire per accusare ingiustamente Francesco di non aver rispettato il precetto dell'astinenza del venerdì. Nella seconda scena, in basso a destra, due gruppi si aggregano ai lati e al di sotto di una tavola cuspidata che raffigura il santo a mezzo busto: un dipinto nel dipinto che esemplifica la funzione della pala stessa per gli ortani. In primo piano, a sinistra, una figura in celeste poggia la mano sul petto, suggerendo il sentimento di penitenza; essa guarda negli occhi la figura di fronte a sè, avvolta da un manto azzurro, che stende le braccia, suggerendo il sentimento di perdono. Il gruppo sulla sinistra si scambia sguardi perplessi, mentre il gruppo sulla destra volge lo sguardo in alto verso la pala d'altare, con le mani giunte in preghiera. Lo storico W. R. Cook lesse nella scena la conversione di alcuni catari ortani per opera dell'*inquisitionis haereticae pravitatis*, condotta localmente dall'ordine francescano.[151]

La presenza catara nel viterbese, documentata già dal 1199,[152] divenne, tra il 1242 e il 1253, punto focale della politica del Patrimonio di San Pietro in Tuscia. La motivazione va ricercata nella collaborazione tra Federico II e gli eretici attivi nei governi ghibellini di Viterbo, tra cui

[149] W. R. Cook, *Images of St. Francis of Assisi: Stone and Glass from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy. A Catalogue*, Firenze-Perth: Olschki – The University of W. Australia, Firenze-Perth 1999: 141-142, cat. 115.
[150] Episodio agiografico riportato in *Vita secunda* di Tommaso da Celano, ma ommesso dalla *Legenda maior* di san Bonaventura del 1263. L'introduzione ufficale della biografia bonaventuriana e la successiva distruzione delle biografie precedenti forniscono una data *ante quem* per la realizzazione della tavola, corraborando le conclusioni su base stilistica a cui si è giunti alla metà del Novecento. Per notizie agiografiche su San Francesco, cfr. Zuppante "L'eresia nella Tuscia del Duecento:" 16, 29;
[151] Cook, *Images of St.Francis of Assisi*: 111-112; Zuppante, "L'eresia nella Tuscia del Duecento:" 23.
[152] Zuppante, "L'eresia nella Tuscia del Duecento:" 22-26.

si ricordano Pietro 'Maledetto' e Giovanni di Orte.[153] Il papa indisse, ad esempio, una crociata contro Capello di Chia, condannato nel 1260 (alla vigilia della realizzazione del dossale di San Francesco) in quanto eretico e protettore di eretici tra le mura del suo castello,[154] che settecento anni dopo sarebbe diventato la casa-eremo di Pasolini.[155]

La tavola francescana apre anche uno scorcio sul panorama del mondo euro-asiatico. Nel manufatto si avverte la continuità nella funzione di punto di passaggio che ha sempre caratterizzato Orte, nonché il suo ruolo nell'agevolare il "fenomeno della circolazione figurativa," comunemente associato al clima artistico che nacque nel Vicino Oriente in concomitanza delle Crociate[156]. Come Francesco, che passò da Orte in viaggio verso Roma e oltre,[157] anche artisti tosco-umbri percorsero quel tragitto andando verso la Terra Santa, dove l'ordine s'insediò già nel 1217.[158] Pittori tosco-umbri furono così coinvolti nella creazione di opere mobili, quali pitture e libri miniati, lavorando al fianco di artisti di cultura gotica, veneziana, greco-ortodossa e islamica, provenienti da un territorio che si stendeva dall'Egitto alla Siria, dall'Etiopia all'Armenia, e facendo riferimento anche al mondo persiano e mongolo.[159] In quanto porto teverino e centro francescano, Orte vide passare dunque sul suo ponte, sulle sue strade e sulle sue imbarcazioni coloro che, attraverso una estesa rete attiva, crearono un nuovo linguaggio artistico: "Clearly some artisans traveled extensively, working

[153] C. Pinzi, *Storia della città di Viterbo* (Roma: Tip. della Camera dei deputati, 1887): 355-496 citato in Zuppante "L'eresia nella Tuscia del Duecento:" 23.
[154] Zuppante, "L'eresia nella Tuscia del Duecento:" 26-28.
[155] Abbondio Zuppante, direttore del Museo di Arte Sacra e dell'ACVO, nota che i figli di Capello sarebbero stati normalmente disereditati dalla proprietà del padre, ma sono loro a risultare quali venditori del castello nel 1262 dopo una serie di vicissitudini avvenute tra Roma, Chia e Viterbo. Zuppante suggerisce che la quarta scena del dossale possa raccontare la storia dell'eventuale pentimento di Cappello. L'ipotesi rimane allettante, ma non dimostrabile (condizione riconosciuta dallo studioso stesso).
[156] Il rapporto tra il Dossale di San Francesco ad Orte e il Mediterraneo orientale è stato oggetto di un intervento di Raffaella Menna all'interno del ciclo di lezioni intitolato "La Tuscia prima del corona virus" tenutosi online il 14 maggio 2020. La frase "fenomeno della circolazione figurativa" è stata coniata da Maria Andaloro ed è stata segnalata all'autrice da Raffaella Menna in una comunicazione con chi scrive avvenuta il 2021/03/11. Si ringrazia la prof.ssa Menna per il suo permesso di pubblicare questa riflessione, nata dal suo intervento del 2020.
[157] La presenza di san Francesco a Orte è ricordata da Tommaso da Celano in almeno tre occasioni. Nella *Secunda vita*: "Dopo essersi ristorati con quel cibo, proseguirono fino ad un luogo vicino a Orte, e qui si fermarono per circa quindici giorni. Alcuni di loro si recavano in città a cercare il vitto necessario e riportavano agli altri quanto erano riusciti a racimolare chiedendo l'elemosina di porta in porta, e lo mangiavano insieme lieti e ringraziando il Signore. Se avanzava qualcosa, quando non potevano donarla ai poveri, la riponevano in una fossa, che un tempo era servita da sepolcro, per cibarsene il giorno seguente. Quel luogo era deserto e non vi passava quasi nessuno". Tommaso da Celano, "Ritorno del Santo da Roma nella valle spoletana e Sua sosta nel viaggio," *Vita Prima di san Francesco d'Assisi,* ed. Abele Calufetti e Feliciani Olgiati, Edizioni Messaggero Padova - Movimento francescano Assisi, 1228-1229 (data di pubblicazione ignota): II.14.379, consultato 2021/03/11 (http://www.ofsliguria.it/wp-content/uploads/2017/09/Vita-Prima-di-san-Francesco-TdC.pdf)
[158] Cfr. Thelma K. Thomas, "The Arts of Christian Communities in the Medieval Middle East," Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), and Helen C. Evans. *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004: 450.
[159] Thomas, "The Arts of Christian Communities:" 415.

in urban and rural settings with collaborators who might be fluent in quite different artistic traditions. Patrons in cities, towns, and monasteries communicated with one another about their commissions."[160] L'artista del dossale ortano, di formazione senese o spoletina,[161] fu vicino anche a tendenze internazionali compatibili con l'ambito crociato. Tale cultura artistica si evince dalla punzonatura a racemi, caratteristica dell'ambito umbro-toscano, dalla scelta cromatica del rosso e del blu, tipica dei pittori di tendenza gotica francese, nonchè dall'impiego della pastiglia dorata. Questa tecnica, infatti, è specifica delle botteghe librarie del Vicino Oriente, in imitazione della decorazione a rilievo presente nei preziosi codici sacri, come l'esemplare stretto da Francesco nel dossale.[162] Orte, attraverso il dipinto su tavola, si affacciò su un fenomeno profondamente sincretico tipico del mondo mediterraneo, anche se nessuna bottega locale sembrò aver risposto a questo stimolo artistico.

Il contatto incessante con Roma e con i suoi traffici intercontinentali non portò al piccolo centro solo benefici materiali, ma anche conseguenze nefaste. Dalla fine del XIII secolo alla prima metà di quello successivo, Orte, in quanto mediatore economico, conobbe un periodo di progressiva stabilità religiosa, di benessere economico senza precedenti e di notevole incremento demografico,[163] condizioni bruscamente interrotte dalla Peste Nera. La crescente ricchezza di questo snodo di trasporto è attestata, in particolare, dalle doti sfarzose e dagli inventari degli arredi delle case: la prima metà del XIV secolo fu per Orte "il periodo più felice durante tutto l'arco del Medioevo," secondo la storica Barbara Frale.[164] Questa stessa felicità venne poi interpretata come avarizia e peccato con l'arrivo della pestilenza nel 1348-1349 e poi nel 1363.[165] Nel breve tempo di una generazione, Orte vide scomparire due terzi della sua popolazione. La morte in massa ebbe come conseguenza economica l'inflazione e la carenza

[160] Thomas, "The Arts of Christian Communities:" 422-423.
[161] Il legame con Spoleto è ulteriormente confermato dalla presenza di fra' Andrea di Todi, già inquisitore a Spoleto, nominato come inquisitore di Viterbo nel 1260. Cfr. Zuppante, "L'eresia nella Tuscia del Duecento:" 26.
[162] Nella lezione di maggio 2020 Raffaella Menna ha sottolineato le similitudini tra il dossale di Orte e uno dei trittici, realizzato da un pittore umbro e conservato presso il Monastero di Santa Caterina a Sinai, Egitto.
Per un esempio delle tecniche miste delle botteghe di Acri, cfr. J. Paul Getty Museum, Robert S. Nelson, and Kristen M. Collins. "Virgin Hodegretria," *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006: 145.
[163] Frale, *La città sul fiume*: 21.
[164] Frale, *La città sul fiume*: 40-44.
[165] Frale, *La città sul fiume*: 61, 54-57; La ricerca di Frale usa come terminus la morte del Cardinale Egidio Albornoz, avvenuta a Viterbo nel 1366..

di manodopera, provocando ripercussioni socioculturali dalle quali la città non si sarebbe mai più ripresa:[166]

> La presenza di un sistema di approvvigionamento idrico efficiente e le misure d'igiene pubblica garantita dal Comune…avrebbe dovuto attenuare l'impatto dell'epidemia: ma il traffico continuo di gente che toccava la zona del borgo moltiplicò a dismisura le occasioni di contagio… L'epidemia veniva dall'Oriente, e da Costantinopoli aveva raggiunto verso le diverse regioni d'Europa raggiungendo dapprima le principali città marittime, quali Marsiglia, Venezia, Genova e Roma: Orte legata a quest'ultima da continui contatti di uomini e cose, ricevette il morbo insieme ai guadagni che quel fitto commercio fruttava; a metà del XIV secolo, in sostanza, ciò che per decenni avevo fatto la fortuna della città divenne primo strumento della sua rovina.[167]

Pagando un caro prezzo, il piccolo centro conobbe il contraltare del commercio con gli altri centri italiani e con quelli del Mediterraneo e dell'Oltralpe. L'origine ignota della pestilenza e l'assenza di medicinali in grado di guarire gli infermi spinsero a interpretare il fenomeno come una punizione divina inflitta ai peccatori.[168] Trovandosi con il tessuto sociale sfibrato, il borgo si arrese pienamente al doppio potere papale, temporale e spirituale, adottando nuovi simboli per affrontare questa stagione della sua storia.

Su tale sfondo, nel 1352 la cattedrale di Santa Maria Assunta di Orte[169] (fig. 13) – nucleo religioso, politico ed economico della città – commissionò all'orafo senese Vannuccio di Viva la *Croce astile* come strumento di penitenza e protezione contro la pandemia.[170] Già il padre

[166] Barbara Frale stima un calo demografico del 67% dalla prima metà del XIV secolo al 1367: da una popolazione di circa 5400 abitanti si passò a solo 1850 dopo la seconda ondata di peste. cfr. Frale (1995): 53, 55. Per gli ultimi studi sullo sviluppo della pestilenza trecentesca si segnala la ricerca di Monica Green. Cfr. Monica Green e H. Herausgeber. *Pandemic Disease in the Medieval World: Rethinking the Black Death* (Kalamazoo; Bradford: ARC Medieval Press, 2015).
[167] Frale, *La città sul fiume*: 58.
[168] Concetto esplicitato nelle *Notae Veronenses, 1328-1409* citato (e erroneamente attribuito a un autore viterbese) in Samuel K. Cohn, Jr., "The Black Death: End of a Paradigm." *The American Historical Review* 107, no. 3 (2002): 705 nota 12. Consultato 2021/03/18. doi:10.1086/532493.
[169] *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra di settembre-ottobre 1954 al Museo civico di Viterbo (Agnesotti: Viterbo, 1954): 76-77; Mortari, *Museo Diocesano* (1964): 39-40 cat. 29; Maria Monica Donato, *Siena e artisti senesi: Maestri orafi*, Opera Nomina Historiae, 5/6. 2011-2012 (Pisa: Scuola Normale Superiore, 2012): 127-135; Anselmo e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 56-59.
[170] Il legame tra malattia, punizione e penitenza non è esclusivo della pestilenza del XIV secolo. Ad esempio, fece parte della Regola del Terzo Ordine già dal 1221, come esplicitato in "Dei Frati infermi" (35.X): "E prego il frate infermo di rendere grazie di tutto al Creatore; e che quale lo vuole il Signore, tale desideri di essere, sano o malato, poiché tutti coloro che Dio ha preordinato alla vita eterna, li educa con i richiami stimolanti dei flagelli e delle infermità e con lo spirito di compunzione, così come dice il Signore: "lo quelli che amo, li correggo e li castigo." Se invece si turberà e si adirerà contro Dio e contro i frati, ovvero chiederà con insistenza medicine, desiderando troppo di liberare la carne che presto dovrà morire, e che è nemica dell'anima, questo gli viene dal maligno ed egli è uomo carnale, e non sembra essere un frate, poiché ama più il corpo che l'anima" (http://www.ofsassisi.org/wp-content/uploads/2014/02/La-Regola-non-bollata.pdf, consultato 2021/03/15).

dell'artista, Viva di Lando, insieme a Ugolino di Vieri, era stato co-autore del *Reliquario del Corporale* di Orvieto, eccelso esempio dell'attività orafa senese lungo la Via Francigena. Sulla sua scia, alla metà del XIV secolo, il figlio Vannuccio continuò la tradizione, realizzando il reliquiario ortano in risposta ad un bisogno impellente e vitale di guarigione, redenzione ed esorcizzazione dell'incubo della peste.[171] Gli studi dedicati all'opera, conservata nel Museo di Arte Sacra, si sono concentrati finora su aspetti legati allo stile e alle tecniche esecutive dell'artista firmatario[172], riportando il manufatto al *milieu* artistico toscano. Non è stato, però, mai considerato il clima venutosi a creare a causa della pestilenza che colpì anche Siena in maniera virulenta tra il 1348 e il 1349.[173] Il reliquario cruciforme di Orte è costituito da un'anima in legno rivestita in lamina d'argento sbalzato, cesellato, interamente inciso e parzialmente dorato. Alle estremità di ciascun braccio della croce vi sono otto medaglioni di smalti traslucidi, caratterizzati da una notevole scala cromatica[174] – rosso, blu, viola, smeraldo, arancio, marrone, grigio, nero e oro – e posti in coppia sul fronte e sul retro. Un nono tondo smaltato, raffigurante l'*Agnus Dei*, è posto sul verso in corrispondenza della figura a tutto tondo di Cristo sul fronte, realizzata in argento. Il manufatto contiene reliquie della Vera Croce e dei santi Giuliano, Cipriano, Nicola, Lorenzo ed altri ancora.[175] L'oggetto funse inoltre da croce astile, con la duplice funzione di indicare, a livello visivo, la testa delle processioni officiate dal clero e di incarnare, a livello simbolico, la *via crucis* per le strade della città di Orte in quanto frammento della Vera Croce (fig. 14). Leoncini esplicitò il legame tra l'opera e la sua funzione performativa, mettendola in relazione con le pubbliche processioni supplicatorie:

> Croce anticha di S. Maria
> Oltre li molti calici et ornamenti di detto tempio vi era una croce molto devota e nobile et bella, grande di palmi […] alta di argento ove dentro vi sonno molte hereliqui et trali altri del legno della S.ma Croce di N.S. i carboni di S. Lorenzo martire. Vi sonno molti pietre et bottoni

[171] Frale, *La città sul fiume*: 29.
L'oreficeria senese nella Tuscia del XIV secolo è testimoniata non solo dal Reliquiario del Corporale di Orvieto di Ugolino di Vieri e Viva di Lando, ma anche dal reliquiario di Santa Felicita e da quello di San Flaviano nel Duomo di Santa Caterina di Montefiascone, ambedue firmati da Giacomo di Guerrino. Recenti studi della storica dell'arte Elisabetta Cioni mettono in luce il rapporto tra queste opere e il reliquario di Santa Lucia della Cattedrale di Toledo, commissionato dagli orafi senesi Andrea di Petruccio e Giacomo di Tondino nel 1357 dal Cardinale Egidio Albornoz (evidenziato dall'inclusione dello stemma smaltato del cardinale). Attualmente, il rapporto tra il mecenatismo di Albornoz e la pestilenza rimane da analizzare. Cfr. Elisabetta Cioni, "Per Giacomo di Guerrino, orafo e smaltista senese," *Prospettiva*, no. 83/84 (1996): 56–79.
[172] Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 56-59 cat. 28; Donato, *Siena e artisti senesi*:" 127-135.
[173] William M. Bowsky, "The Impact of the Black Death upon Sienese Government and Society," *Speculum* 39, no. 1 (1964): 18, https://doi.org/10.2307/2850126.
[174] Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 56.
[175] Durante un sopralluogo svolto al Museo di Arte Sacra a febbraio 2021 si è potuto verifare che molti casselli risultano vuoti sia di reliquie sia di etichette. Alcuni scritti risalgono al XIV secolo, altri sembrano di epoca successiva. Il numero totale di casselli è di 17, molti di più rispetto al numero segnalato nella letteratura da Leoncini in poi.

> d'argento et con li 4 Evangelisti. Questa S.ma Croce non è punto dissimile da quelle, che hanno le chiese Patriarcali di Roma che sogliono portare nelle letanie magiori et Rogationi.[176]

Due secoli e mezzo dopo la sua esecuzione, lo storico descrisse dunque il valore votivo del reliquario per gli ortani, oltre a proporre un'attribuzione delle reliquie e descrivere la loro funzione penitenziaria. Leoncini paragonò le usanze locali a quelle romane, offrendo informazioni sull'iconografia e sullo stato di conservazione dell'opera.[177] Fu il degradato stato di conservazione degli smalti, probabilmente, a determinare la scarsa valorizzazione del manufatto nel XX secolo. Grazie al recente restauro svolto dall'Opificio delle Pietre Dure, è oggi possibile proporre una nuova lettura delle immagini incise nei tondi della croce,[178] ma soprattutto comprendere e inserire tali immagini nel contesto di una città che aveva appena superato quella che sarebbe stata solamente la prima ondata della Peste Nera.

Il programma iconografico dell'asse centrale reitera temi di castigo, penitenza, e salvezza con echi apocalittici. Nel catalogo museale del 1967, Luisa Mortari interpretò la figura soprastante come l'Eterno,[179] mentre lo storico dell'arte Lorenzo Principi, nel 2013, descrisse la figura come Cristo Giudice (fig. 15), [180] distinzione importante in quanto riconosce in Gesù il ruolo di sovrano nel momento del Giudizio finale.[181] Il rapporto con il *Libro dell'Apocalisse* viene sottolineato dalla raffigurazione di Giovanni evangelista, autore di questo capitolo del Nuovo Testamento, sull'altra faccia della medaglia superiore (fig. 16). I preziosissimi colori, inoltre, suggeriscono il cielo gemmato e colorato che viene descritto nell'*Apocalisse* 4,2-3: "Ed ecco, c'era un trono nel cielo, e sul trono uno stava seduto. Colui che stava seduto era simile nell'aspetto a diaspro e cornalina. Un arcobaleno simile a smeraldo avvolgeva il trono". Il reggente assiso, che sovrastava anche i partecipanti delle liturgie e delle processioni, è raffigurato a petto nudo con una toga dorata e porpora ed è sorretto da un angelo, confermando

[176] Leoncini, II, c. 86v, parzialmente citato in Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 58.
[177] Sono tuttora presenti sette 'bottoni d'argento,' ad intendere le sferette poste sulle cornici quadrilobate; non sono invece presenti 'molte pietre,' né segni visibili a occchio nudo di incastonature vuote, cadute o rimosse. Leoncini era solito generalizzare sulle opere e non ha lasciato nessuna descrizione dettagliata dei manufatti, fatta eccezione per le iscrizioni romane. La presenza di queste 'pietre preziose' potrebbe essere spiegata dalla pratica diffusa tra i fedeli di apporre gioielli sulle croci, oppure potrebbe trattarsi di un'allusione ai colorati medaglioni smaltati.
[178] Anna Mieli e Elena Nazzari, "Attività di conservazione dal 1 gennaio al 31 dicembre 2016," *OPD Restauro* 28 (Firenze: OPD, 2016): 364 (codice 13402). consultato 2021/03/15. doi:10.2307/44627736.
[179] Mortari, *Museo Diocesano* (1967): 46.
[180] Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra di Orte*: 56.
[181] Un esempio analogo, risalente al V secolo, si trova nella figura di Cristo posta nel catino absidale di San Vitale a Ravenna.

che si tratta di un trono celeste. Cristo Giudice sovrasta l'intera composizione, con Maria e Giovanni in lutto ai suoi lati. La sua figura è in asse con i ricettacoli contenti le reliquie dei santi e della Vera Croce che funge da sfondo in quanto nimbo cruciforme del Crocifisso, figura a tutto tondo posta al centro della croce astile (fig. 17). All'estremità inferiore della croce, è raffigurato un diacono martire, rappresentante di Cristo sulla terra, seduto su una struttura rettangolare assimilabile ad una panca, un cassettone o un sarcofago (fig. 18).[182] I medaglioni riportano sul verso i quattro evangelisti con i tetramorfi, nello stesso ordine in cui vengono rivelati nel Libro dell'Apocalisse:[183] in senso antiorario, Marco (il leone) è posto sul retro di Giovanni, Luca (il vitello) sul retro del diacono martire, Matteo (l'uomo) sul retro della Madonna e Giovanni (l'aquila) in corrispondenza a Cristo in trono. La Croce astile venne così utilizzata per presentare il Giudizio Universale quale metafora del *flagello* della pestilenza, la cui causa andava ricercata nei peccati del mondo: "Uscite, popolo mio, da Babilonia per non associarvi ai suoi peccati e non ricevere parte dei suoi *flagelli*. Perché i suoi peccati si sono accumulati fino al cielo e Dio si è ricordato delle sue iniquità. Pagatela con la sua stessa moneta, retribuitele il doppio dei suoi misfatti. Versatele doppia misura nella coppa con cui mesceva."[184] La via di uscita fu, dunque, pentirsi e retribuire la Chiesa (in forma di tasse, donazioni e indulgenze) in cambio della sua protezione.

Nessuna delle pergamene medievali di Orte riporta notizie esplicite sulla peste, ciò a causa sia del passare del tempo, sia dell'abitudine dell'epoca di distruggere gli oggetti percepiti come impuri. Se ne conserva tuttavia memoria grazie ad alcune manifestazioni culturali intangibili sorte nel periodo delle pestilenze, come ad esempio le processioni celebrate dalle confraternite

[182] Per un confronto formale è stata presa in considerazione la scena della resurrezione di Cristo, realizzata in smalto traslucido, sulla patena pertinente a un Calice trecentesco firmato da Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi. Cfr. Elisabetta Cioni, "Per Giacomo di Guerrino, orafo e smaltista senese:" 66, fig. 23.
Cfr. Michael Camille, "The Body of Death," *The Lifeless Art of Pierre Remiet Illuminator*. (New Haven, CT: Yale University Press, 1996): 179-192.
[183] Ap 4,6-7: "In mezzo al trono e intorno al trono vi erano quattro esseri viventi pieni d'occhi davanti e di dietro. Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto d'uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola".
[184] Ap 8, 4-6, enfasi dell'autore. È interessante notare come nel libro dell'Apocalisse (17,4) la stessa parola venga tradotta in italiano con i termini 'castigo' (Nuova Riveduta) e 'flagelli' (CIE/ Gerusalemme), mentre in inglese il termine 'plague', cioè pestilenza, venga usata ben dodici volte nel Libro dell'Apocalisse, sia nella versione del King James Bible, che in quella del New Revised Version. Non è stato possibile consultare l'etimologia ebraica del passo, proveniente dal libro di Isaia, ma il tema delle pestilenze non è alieno alla Bibbia ebraica (il Veterotestamento). Cfr. Ap 17:1-6 (Is 13; 47; Gr 50; 51). (fonte: (versione CIE/ Gerusalemme come riportati in http://www.laparola.net/testo.php)

come espressione di fede e penitenza.[185] Uno dei più antichi dei dodici sodalizi,[186] infatti, la Compagnia di S. Croce[187] assunse finalità sempre più caritative e assistenziali proprio con l'arrivo della peste.[188] La *Cronica di Pisa*, in analogia al *requiem* del Cristo morto in occasione del Venerdì Santo (fig. 19), descrive il rito funerario del podestà della città, deceduto durante l'ondata del 1382. Il documento evidenzia la funzione propiziatoria delle processioni nei tempi della peste, essendo occasioni durante le quali si componeva il "corpo politico cittadino, delle *élite* laiche e religiose, della loro composizione e del loro grado di subordinazione."[189] Il contesto toscano, pur con le sue notevoli asimmetrie con la realtà ortana, rievoca il potere simbolico e temporale rinchiuso nella Croce astile di Orte, aspetti che la medievalista Cecilia Ianella riassume come segue:

> Durante i periodi di peste, nelle fasi di più grave mortalità, i rituali religiosi assumono pieno significato apotropaico attraverso l'organizzazione di innumerevoli processioni. Le pratiche di pubblica protezione dal male sono insieme 'antidoto e difesa', richiedono la *pietas* di tutti i *cives*, prevedono la delega di difesa salvifica ai santi cittadini ed alle loro reliquie, implicano pratiche penitenziali attraverso la presenza di flagellanti.[190]

Le catene e i cappucci portati dalle odierne confraternite sono espressioni, se pur imparagonabili alle pratiche antiche, di anonimi atti di penitenza. Questi erano svolti da gruppi nei quali tutti i membri agivano da attori paritari in beneficienza della comunità, pur rimanendo al servizio delle gerarchie politiche ed ecclesiastiche.[191] Risale a questo ambito la decorazione parietale del complesso ospedaliero gestito dalla confraternita dei Raccomandati, riconducibile

---

[185] Legami tra la peste e la matricolazione in confraternita è ampiamente attestata a Orvieto. Cfr. Alexandra R. A. Lee, "Confraternities and the Plague in Orvieto: 1340–1410," *Confraternitas* 28, no. 2 (2017): 3–16.

[186] Abbondio Zuppante, "Le Confraternite di Orte e la Processione del Cristo Morto," *La Ricerca Folklorica*, no. 52 (2005): 33. Consultato 2019/04/24. doi: 10.2307/30033291.

[187] Abbondio Zuppante, "Compagnia dei Raccomandati di Santa Maria," 2021 (opera in corso di pubblicazione, gentilmente condiviso con l'autore).

[188] Pergamene n. 60, pergamene sciolta (ex-Fondo S. Croce), Orte, ACVO, riportato in "79. 1362 aprile 8, Orte" Giuseppe Giontella, Delfo Gioacchini e Abbondio Zuppante, eds., *Le pergamene medievali di Orte (X- XV Secoli)*, II (Orte: Ente Ottava Medievale di Orte, 1984): 54; Abbondio Zuppante, "Le Confraternite di Orte e la processione del Cristo Morto," *La Ricerca Folklorica*, no. 52 (2005): 33, https://doi.org/10.2307/30033291.
La Compagnia della Santa Croce viene citata con l'antica denominazione del sodalizio "i fratelli Disciplinati," in quanto membri della Confraternita dei Disciplinati di Sant'Agostino, nome che richiama la Chiesa di Sant'Agostino, tuttora sede della confraternita. Rimane la tentazione di suggerire un eventuale legame tra la confraternita e la commissione della croce astile, ma nessun dato storico permette di formulare tale ipotesi.

[189] Cecilia Iannella, "Culti civici ed epidemie a Pisa nei secoli XIV-XV. Guglielmo di Malavalle e Nicola da Tolentino," *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, no. 129–1 (May 5, 2017): §8. https://doi.org/10.4000/mefrm.3434.

[190] Iannella, "Culti civici ed epidemie a Pisa:" §9.

[191] Ellen Schiferl, "Corporate Identity and Equality: Confraternity Member in Italian Paintings, c. 1340-1510," *Source: Notes in the History of Art* 8, no. 2 (1989): 12–18.

alla prima fase della chiesa annessa, completata nel 1380.[192] I tre registri affrescati raffigurano le storie di Giobbe (fig. 20), profeta che, tra le numerose disgrazie che lo colpirono, fu castigato da Dio con piaghe ulcerose[193] (Giobbe 2,7-8), non dissimili dai bubboni provocati dallo *yersinia pestis*, il batterio comunamente ritenuto responsabile della Peste Nera.

Ci furono nuove ondate di pestilenza nei decenni e secoli successivi, ma nessuna ebbe un impatto di tale violenza e con un prezzo così alto in vite umane come quella della metà del XIV secolo.[194] La devastazione della pandemia non fece venir meno il ruolo di Orte in quanto crocevia viario, sebbene questo venne inquadrato in un nuovo asse geopolitico a favore del "riordino di un antico ordine," frutto della fine della 'cattività babilonese' di Avignone e della conseguente riconquista dell'Urbe e delle sue terre sante.[195] Nonostante la cittadina laziale tentò una lenta ripresa nella seconda metà del XIV e all'inizio del XV secolo, Roma rimase e, secondo Pasolini, rimane "un centro che non lascia spazio alla diversità."[196] Nel medesimo periodo, Orte fu ulteriormente destabilizzata da conflitti interni, che riflettevano gli umori mutevoli e le tensioni della Santa Sede. Valgano da esempio il restauro del *Patrimonium beati Petri*, guidato dal Cardinale Egidio Albornoz, delegato pontefice, autore del *Liber constitutionum* e, in seguito, Cardinale Penitenziere sotto Innocenzo VI;[197] la fortificazione della città, nel 1366, per volere dello stesso Albornoz;[198] il rientro del Papa a Roma nel 1377; le contestazioni tra guelfi e ghibellini; gli scontri tra la frazione fedele agli Orsini e quella dei Colonna, esemplificati dal conseguente abbattimento della Rocca Albornoz nel 1431, da parte degli ortani stessi.[199]

[192] L'iconografia dell'affresco rimane poco studiata, anche perchè la sua collocazione, in quota e incastonata tra pareti di successiva costruzione, rende il dipinto poco accessibile. Per la datazione del complesso di S. Maria dei Raccomandati e dell'affresco, cfr. Francesca Giuseppini, "Analisi del complesso di S. Maria dei Raccomandati di Orte: la chiesa e l'ospedale," *Spolia. Annual Journal of Medieval Studies*. Essays 2020, anno XVI, n. 6 n.s.
[193] Maria Evangelatou. "From Word into Image: The Visualization of Ulcer in Byzantine Illustrated Manuscripts of the Book of Job." *Gesta* 48, no. 1 (2009): 19. Consultato 2021/03/16. doi:10.2307/29764894.
[194] La cauta ripresa dopo la "Pesta Nera" sarebbe cominciata a Orte solo nella seconda decade del Quattrocento, a oltre sessanta anni dall'inizio della pandemia, senza alcuna certezza che un nuova ondata non fosse dietro l'angolo.
[195] Amedeo De Vincentiis, "Nepotismo inefficace. Papi, nipoti e il *Patrimonium* nel Quattrocento," *Le Famiglie Nella Tuscia Tardomedievale: Per Una Storia*. Orte: Centro di Studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia [u.a.], 2011: 33-34.
[196] Castelnuovo e Ginzburg, *Centro e periferia*: 118.
[197] Paul Lecacheux, "Un formulaire de la Pénitencerie Apostolique au temps du Cardinal Albornoz (1357-1358)," *Mélanges de l'école française de Rome* 18, no. 1 (1898): 37–38, https://doi.org/10.3406/mefr.1898.8160; Amedeo De Vincentiis (2011): 35.
[198] Stefano Del Lungo, *L'abitato di Orte nell'antichità e nell'alto medioevo.* (Oxford: John and Erica Hedges Ltd., 2006): 15.
[199] Del Lungo, *L'abitato di Orte*: 12.



(a destra) Fig. II-12. Vannuccio di Viva, Croce astile con reliquie, 1352. Proveniente della Cattedrale S. Maria Assunta, Orte; conservata presso il Museo di Arte Sacra. (Foto: Max Hutzel del 1967-1988, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)



(a destra) Fig. II-13. Salterio di Stoccarda, IX secolo (Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda, Bibl. Fol. 23 (fonte: https://lastoriaviva.it/il-salterio-di-stoccarda-lepoca-carolingia-per-immagini/attachment/229/)



Figure II-14. Vannuccio di Viva, Croce astile con reliquie, 1352. Particolare del tondo superiore (fronte) con Cristo Giudice. Foto: Max Hutzel del 1967-1988. (fonte: GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)



Figure II-15. Vannuccio di Viva, Croce astile con reliquario, 1352. Particolare del tondo superiore dal retro con San Giovanni evangelista. Foto: Max Hutzel del 1967-1988. (fonte: GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)







Fig. II-18. Processione del Venerdì Santo con rimandi barocchi di matrice (neo-?) medievali del 19 aprile 2019. N.B. Le sculture della bara di Cristo e della Madonna Addolorata al centro di un corteo composto di clero, confratelli, donne penitenti e vigili urbani con partecipanti laici ai perimetri della ceremonia.



Fig. II-19. Ciclo delle storie di Giobbe, collocato nell'ex-Ospedale dei Raccomandati, c. 1380 (Foto: A. Zuppante)

2.3.2. Una stabilità precaria. Il XV-XVI secolo

La macrostoria del Quattrocento italiano narra di un trionfale crescendo di rinascita culturale, ma il mecenatismo, la ricerca e la produzione artistica che caratterizzarono le corti italiane influirono minimamente su centri periferici come Orte. Trovandosi nel pieno di una forte depressione economica e in uno stato di perentoria sottomissione allo Stato Pontificio, le nuove conoscenze umanistiche, figlie dell'epoca moderna, furono accolte con resistenza. Si preferì, al contrario, protrarre un'estetica arcaica che assecondava i gusti di una committenza rivolta unicamente a opere di carattere devozionale, utili a confermare la duratura, ma poco ricambiata, fedeltà di Orte verso il Patrimonium di San Pietro in Tuscia.
Nel decisivo saggio *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, lo storico Carlo Ginzburg e lo storico dell'arte Enrico Castelnuovo lanciarono un'avvertenza: "identificare senz'altro la periferia col ritardo significa, in definitiva, rassegnarci a scrivere eternamente la storia dal punto di vista del vincitore di turno."[200] Nel seguente paragrafo, dunque, si cercherà di offrire una descrizione lineare degli sviluppi artistici di Orte durante il Rinascimento, al fine di identificare i fenomeni artistici coesistenti e restituire, così, la realtà culturale del luogo. Esaminando l'arte quattrocentesca verranno considerati, a titolo esemplare, un caso di committenza pontificia insieme a uno legato all'ambito delle confraternite, utili a comprendere le dinamiche artistiche rintracciabili tra il borgo, Roma e le regioni limitrofe (fig. 21). La storia di Orte nel Cinquecento, d'altro canto, è caratterizzata dall'anomalo isolamento del borgo a causa del crollo del ponte. Con la perdita del suo simbolo identitario, nonchè catalizzatore economico, il borgo vide venir meno il suo *status* di riferimento geografico per il Patrimonium, il che provocò un graduale processo di abbandono e il declassamento ad anonimo centro di provincia. Questo inconsueto isolamento del borgo, però, stimolò una nuova ed ecclettica stagione culturale, che sfociò in una relativa libertà di espressione locale e in una tendenza che potrebbe essere descritta come una nostalgia verso una ormai perduta età dell'oro.

2.3.2.1. Scontri e promesse di concordia. Il XV secolo

Ci si addentra nel XV secolo seguendo le orme di Pasolini, sulla *stradina da niente*, a partire dalla porta smantellata di San Cesareo (fig. 22). Per conoscere la vera biografia del centro urbano e del suo territorio è necessario oltrepassare le "contradittorie nostalgie nei confronti di

[200] Castelnuovo e Ginzburg, *Centro e periferia*: 114.

un mondo spesso idealizzato,"[201] così da individuare le testimonianze rimaste mute. Si torna, infine, alla voce narrante di Leoncini per comprendere il passato poco idilliaco di Orte nel Quattrocento, periodo caratterizzato da una notevole instabilità politica che sfociò in aspre lotte civili:[202]

> […] Stella Capitano di genti d'arme, et questo lo tentorno per esser di già scaricata la Rocca al tempo di Martino V° Papa, anno 1430, come ne apare processo in Cancelleria Ortana, quale Roccha fu scaricata per la morte del Sig. Antonio Colonna padrone di Orte, come nel trattato delli padroni di Orta se dirà et anco nel trattato del sito et contrade di Orta più a pieno di essa Rocca: questo solo sia detto qui. Nel'anno 1448 sendo la città di Orta tutta rovinata per le continue discordie fu necessario che il Papa Eugenio IV° ne donasse il subsidio di un anno per reparare la città, il Ponte con la sua Torre, le Porte, le Mura che erano tutte ruinate, et questo per la fedeltà et devotione di essi Ortani verso la S. Romana Chiesa. […] [203]

Il riassunto apre uno scorcio sulle ricadute dei contrasti tra la fazione allineata con i Colonna e quella a favore degli Orsini, qui riportati come legittimi rappresentanti della Chiesa. Porta Cesarea, invece, conserva la memoria dei danni subiti dalle strutture civiche a seguito delle ristrutturazioni sovvenzionate da Eugenio IV (pontefice dal 1431 al 1447) e Niccolò V (pontefice dal 1447 al 1455), un'opportunità propagandistica che non sfuggì al Papa neoeletto nel 1447-1448.

Poggiato a terra nell'atrio di Palazzo Nuzzi si trova l'importante testimonianza dei 'papi umanisti' del Rinascimento romano (fig. 23). Si tratta dei due fregi marmorei a rilievo – fin qui mai indagati in maniera approfondita – una volta posti al di sopra della prima delle due porte di San Cesareo, struttura andata distrutta tra il XIX e il XX secolo (fig. 24). Sui manufatti si rinvengono gli stemmi di Eugenio IV (fregio inferiore a sinistra) e Niccolò V (fregio inferiore al centro), posti a fianco del più antico stemma della città di Orte individuato sino ad oggi[204]. Il fregio funse da dichiarazione, semplice, efficace e accessibile anche per un pubblico

[201] Ivan Crico, "La voce dipinta dei luoghi," *De pictura* 3, 30 novembre 2020 (Roma: Quodlibet, 2021): 299-300. https://www.quodlibet.it/riviste/testata/80m, consultato il 31 marzo 2021. Si ringrazia Monica Fernando per la segnalazione del testo di Ivan Crico, poeta e restauratore friulano, come anche per aver letto una bozza del primo capitolo del presente studio.
[202] Angelo Barlozzetti, "Guelfi e ghibellini contra pacificum statum civitatis Hortanae," *Il Lazio e Alessandro VI : Civita Castellana, Cori, Nepi, Orte, Sermoneta*, *Nuovi studi storici,* Giovanni Pesiri, ed. (Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2003).
[203] Leoncini, I, 429r (trascrizione informale di Vladimiro Marcocci dal file inedito "Leoncini HORTAE_volume generale Leonicini.pdf:" 357, file condiviso con l'autrice dalla Dott.ssa Francesca Giuseppini).
[204] Abbondio Zuppante, "Lo Stemma di Orte" (2020): 1. Articolo in corso di elaborazione, attualmente in forma di documento Word. Reso disponibile ai fini di questo studio per gentile concessione dell'autore.

analfabeta, dell'armoniosa transizione di potere tra i due sovrani. Approccio in netto contrasto con la serie di tumulti scatenatesi dopo la morte di Martino V Colonna nel 1431, che portarono alla deposizione del nipote Antonio Colonna, podestà e governatore di Orte. Con l'elezione di Eugenio IV, la Rocca di Orte, in quanto sede del potere e simbolo della tirannia, fu distrutta dagli stessi abitanti di Orte.[205]

L'emblema sancì la continuità politica e culturale tra un papa e il suo successore alla metà del Quattrocento,[206] trovando riscontro nella coeva bolla pontificia, conservata presso l'Archivio Diocesano di Orte, in cui Niccolò V dichiarò il suo allineamento con le posizioni assunte dal predecessore.[207] Il progetto di musealizzazione prevede, infatti, di esporre gli architravi in dialogo con il materiale archivistico per permettere ai visitatori di notare le varie forme che la retorica politica può assumere. Nel manufatto lapideo, ad esempio, trova spazio una sottile dichiarazione di superiorità del nuovo pontefice rispetto al suo predecessore. La tiara centrale, infatti, posta sopra lo stemma di Niccolò V, risulta leggermente più alta e raffigura un triregno più elaborato rispetto a quello che sovrasta lo stemma di Eugenio IV. Per gli stessi motivi lo stemma niccolino occupa la posizione centrale del registro inferiore, centralità sottolineata dall'incrocio delle chiavi decussate e quello della corda sottostante. Il blasone dominante risulta inoltre più largo rispetto sia allo stemma del predecessore che a quello della città. In forte contrapposizione al generoso mecenatismo del pontefice a Roma, come ad esempio nella rifondazione della Biblioteca Apostolica Vaticana,[208] gli umanisti e gli artisti della corte di Niccolò V, che passarono per Orte durante i loro spostamenti tra i centri maggiori, non ebbero modo di incidere nella cultura artistica locale, soprattutto per via dell'instabilità politica che devastò il borgo laziale nella seconda metà del Quattrocento.

La pacifica transizione tra i due pontefici, infatti, non stimolò la riconciliazione tra i sostenitori degli Orsini e dei Colonna, tanto da arrivare ad una guerra civile entro il terzo quarto del secolo. Dal 1454 al 1463 Orte fu oggetto di numerosi attacchi da parte del conte Everso dell'Anguillara.[209] Nel 1474 Sisto IV constatò "la grave rovina delle mura cittadine," disastroso

[205] Barlozzetti, "Guelfi e ghibellini:" 116-117.
[206] Eamon Duffy, "Protest and Division," *Saints and Sinners*, A History of the Popes; Second Edition (Yale University Press, 2006): 178-180 (http://www.jstor.org/stable/j.ctt5vkscs.9).
[207] "1447 maggio 20, Roma (S. Pietro)" Orte, ACVO, pergamene scolte, perg. n. 128, 402 (400) mm x 552 (548) mm. Trascritto in Giuseppe Giontella, *Le pergamene medievali di Orte: secoli X-XV*. (Orte: Ente Ottava Medievale di Orte, 1984): 99.
[208] Flavia Cantatore, "La Biblioteca Vaticana nel Palazzo di Niccolò V." *Le origini della Biblioteca Vaticana tra umanesimo e rinascimento (1447 - 1534)* (Città del Vaticano: Manfredi, 2010): 383-412.
[209] Barlozzetti, "Guelfi e ghibellini:" 117-122.

effetto di decennali di lotte civili.[210] Dopo otto anni di relativa stabilità si giunse, nel 1489, all'apice della violenza tra le fazioni cittadine, in cui persino la navata del Duomo diventò campo di battaglia.[211] Nel 1492, al disordine generale si aggiunse la peste, ma la crisi sociale e politica sembrò attenuarsi nel 1496 grazie all'intervento del pontefice.[212] Davanti alla nuova serenità *intra moenia*, però, nel 1498 si intensificarono i contrasti con Amelia, città confinante con Orte.[213]

Fu su questo sfondo che l'artista Cola di Orte venne interpellato, nel 1475-1480 per conto della Compagnia di Santa Croce, per realizzare quattro sportelli atti a custodire la statua di Sant'Egidio (fig. 25), santo patrono di Orte. La committenza è confermata dalla presenza di figure incappucciate nell'ultima scena in basso a destra e dall'iscrizione sottostante: "Questi sunno la Compagnia di S. Egidio."[214] I caratteri gotici del testo offrono un indizio paleografico del gusto arcaizzante dei committenti, come anche la qualità vernacolare delle scene agiografiche che richiamano i modi e le formule degli *ex voto* più che la produzione artistica dei grandi centri (fig. 26).[215] Secondo gli storici Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzberg si tratta di una situazione di "autoconsumo artistico," in base a cui l'artista locale utilizza volutamente un linguaggio visivo volgare essendo rivolto ad un pubblico di cittadini appartenenti ad una comunità paesana.[216] L'uso di schemi così facilmente leggibili dovette rassicurare i devoti, colti nel mezzo di una guerra civile, con maggior efficacia rispetto alle innovazioni di origine forestiera.

La custodia di Sant'Egidio proviene dalla chiesa di Santa Croce, struttura incorporata in quella di Sant'Agostino. Nel 1902 versava ormai in stato di abbandono, essendo venuta meno la sua funzione votiva già nel Settecento.[217] Tuttavia nel 1907, durante una stagione di rinnovato

[210] Barlozzetti, "Guelfi e ghibellini:" 124-125. Nel 1476, Sisto IV riconfermò l'indulgenza plenaria al culto di Sant'Egidio, status che rimase in vigore fino al 1563. Cfr. Cavallaro (1994): 116.
[211] Barlozzetti, "Guelfi e ghibellini:" 125-128.
[212] Barlozzetti, "Guelfi e ghibellini:" 141.
[213] Barlozzetti, "Guelfi e ghibellini:" 151.
[214] Mortari, *Museo diocesano* (1967): 19 catalogo 4-7 e Tavola 21.
[215] Castelnuovo e Ginzberg, *Centro e periferia*: 59-60.
[216] Castelnuovo e Ginzberg, *Centro e periferia*: 44
[217] In *Curiosità ortane*, un compendio di memorie orali e notizie storiche, il parroco e studioso Delfo Gioacchini riporta le notizie sulla riscoperta degli sportelli, permettendo di comprendere le dinamiche che portano molte testimonianze di cultura materiale ad andare perse: "Sicchè le quattro tavole dipinte che facevano da sportello alla nicchia del vecchio altare, non più intonate alla nuova costruzione, furono messe da parte. Rimasero dimenticate e impolverate fra i rottami per quasi due secoli. Ai primi anni del 1900 furono ritirate fuori, piuttosto malconce, ma questa volta non già per essere di nuovo usate a fine di culto, bensì per usi pratici: venivano prestate alle donne del popolo della contrada di S. Agostino per esporvi al sole i pomodori spaccati da conserva. Fu per caso che un

interesse per la tutela del patrimonio locale guidata da Giocondo Pasquinangeli, la custodia fu trasportata in cattedrale[218] e collocata a fianco alle porte della sacrestia.[219] Nel 1967 fu integrata nel primo nucleo del Museo Diocesano, a cura di Luisa Mortari[220].

Sulla parte esterna della custodia, sono raffigurati sant'Agostino e il santo patrono di Orte, mentre sui fianchi interni, è dipinto un polittico costituito da sedici riquadri, realizzati su quattro tavole. Queste ultime erano le quattro ante di una struttura che racchiudeva al suo interno una statua lignea policroma raffigurante sant'Egidio e realizzata da Saturnino Gatti attorno al nono decennio del XV secolo (Fig. 30). L'effige fu compiuta successivamente alle ante istoriate e, con ogni probabilità, venne eseguita sul modello di un precedente simulacro. Ciò spiegherebbe il carattere arcaizzante, severo e ieratico dell'opera, che fu realizzata dal principale mediatore della cultura verrochiesca nella Valnerina, il Lazio settentrionale e l'Abruzzo.[221]

Ogni tavola è suddivisa in quattro scene eseguite a tempera: in alto, ogni colonna è sormontata da un inserto cuspidato. L'elemento sulla sommità delle colonne è costituito da una figura a mezzo busto su uno sfondo rosso, sul quale sono rappresentati l'Arcangelo Gabriele sulla sinistra, due serafini monocromi al centro e l'Annunziata sulla destra. Tale registro è diviso dalle scene agiografiche sottostanti tramite un fregio arcuato dipinto su uno sfondo di colore blu, costellato da otto stelle e che scorre per tutta la larghezza della custodia. La vita di sant'Egidio è riportata sulla custodia in undici scene organizzate in due gruppi simmetrici. Sei scene sono accoppiate ai due lati del mobile, così da essere lette da sinistra a destra lungo la prima e seconda tavola. Queste raffigurano storie della nascita del santo fino all'esorcismo. Seguendo la stessa logica compositiva, la terza e la quarta tavola continuano il ciclo

---

fratello della Compagnia, Giuseppe Ornorio, e Don Zefferino Ralli che era allora segretario, ebbero il sospetto che si trattasse di cosa di una certa importanza. La maggior parte delle opere artistiche in possesso della chiesa ortana provengono dalle compagnie di S. Croce e dei Raccomandati, fra tutte le confraternite, indubbiamente le più antiche, le più ricche e le più nobili. … Non c'è perciò da meravigliarsi se ai primi anni del 1900, quando si risveglio la moda per i pezzi antichi, la sacrestia di S. Croce in maniera particolare, fosse meta di continue visite da parte di antiquari, che per pochi soldi si portavano via pezzi di grande valore" Cfr. Delfo Gioacchini, *Curiosità ortane* (Orte: 2001): 69-70.

[218] Anna Cavallaro, "La custodia quattrocentesca con le storie di Sant'Egidio," *Tesori di Orte* (Orte: Ente Ottava Medievale, 1994): 4.
L'opera è stata custodita nella suddetta chiesa almeno fino al 1912 e, secondo la visita pastorale del 1916, si trovava nella cattedrale di Santa Maria Assunta già nel 1916. È stata portata al Museo Diocesano da Luisa Mortari con la costituzione dello stesso nel 1967. Cfr. Mortari (1967): 19.

[219] Mortari, *Museo diocesano* (1967): 19 catalogo 4-7; Lorenzo Principi, "Il Sant'Egidio di Orte: Aperture per Saturnino Gatti Scultore," *Nuovi Studi*, no. XVII (2012): 105.

[220] Il seguente capitolo affronterà la storia della tutela dei beni culturali ad Orte nel Novecento, prestando attenzione alle figure sopracitate.

[221] Principi, "Il Sant'Egidio di Orte:" 106.

iconografico partendo dal postulato del santo e si concludono con la sua morte affiancata dalla dodicesima scena con i committenti inginocchiati al lato della salma del santo. L'iconografia attinge al ciclo della *Leggenda Aurea*, ma presenta due episodi anomali: il rapimento del bambino e il suo allattamento da parte di una cerva, scene forse ispirate alle vite di santo Stefano, san Lorenzo o san Bartolomeo.[222]

All'attuale stato degli studi, la carriera dell'autore rimane un enigma. Il pittore Cola di Orte (Roma, XV secolo - Orte, 1501/1502)[223] fu attivo nel cantiere della Cappella Mazzatosta di Lorenzo da Viterbo (figg. 27-29).[224] Luisa Mortari vide nell'opera richiami alle botteghe di Benozzo Gozzoli (attivo nel convento di Santa Rosa di Viterbo nel '400) e Antoniazzo Romano.[225] Il dibattito che ruota attorno alla vicenda associa Cola di Orte alla figura del Maestro di Chia,[226] ma rimangono tuttora irrisolte le incongruenze stilistiche tra le immagini archaicizzate e le tendenze moderne evidenti nelle opere attribuite al Maestro di Chia. Negli anni della realizzazione della custodia, l'artista "divenne protagonista del rinnovamento culturale della città laziale intrattenendo rapporti con i principali artisti attivi a Roma come

[222] Cavallaro, "La custodia quattrocentesca:" 111.

[223] Il suo catalogo accertato lo colloca come assistente di Lorenzo da Viterbo nel cantiere della Cappella Mazzatosta del 1469, dove eseguì tre *Profeti* e il *Sant'Antonio da Viterbo* (in situ a Santa Maria della Verità di Viterbo); la *Custodia con le Storie di S. Egidio* del 1475-1480 (proveniente della Chiesa di Sant'Agostino, conservato presso il MdAS); affresco staccato di *S. Bernardino* della Collegiata di Santa Maria Assunta ad Otricoli (TR); l'*Assunta* di Porchiano (proveniente della chiesa di San Simeone di Porchiano del Monte, presso Amelia, Terni); Trittico con *Salvatore benedicente* e l'*Annunciazione* (recto), *S. Giovenale* e *Santa Caterina* (verso) del 1470-1475 circa (proveniente di Santa Maria delle Grazie di Orte, conservato presso il MdAS); la *Crocifissione* dell'ex Ospedale ortano del 1480-1490; *La Madonna dei Raccomandati* del 1500 (già pala dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria dei Raccomandati, ora conservato presso il MdAS). Due opere di Cola da Orte sono andate perdute, quali la decorazione di una cappella nella chiesa di S. Maria a Penne in Teverina e due tavole con i santi Fabiano e Rocco nella chiesa degli Agostiniani di Narni. Rimane aperta la paternità degli affreschi di S. Monica nella chiesa di S. Agostino in Bagnoregio, del Redentore nella lunetta del portale maggiore della chiesa di San Famiano a Gallese e della *Pala dell'Assunta* nella Collegiata di Vignanello. Cfr. Fabiano Fagliari Zeni Buchicchio, "La Madonna dei Raccomandati di Orte e i pittori Cola e Giovanni Antonio da Roma," *Biblioteca e Società*, 10.1991, 3/4, (Viterbo: 1991: 17-22; Stefano Petrocchi, "La Madonna dei Raccomandati di Orte: Cola da Orte e Giovanni Francesco D'Avanzarano," Massimo Miglio and Silvia Maddalo, *Tesori di Orte* (Manziana: Vecchiarelli, 1998): 147-166; Anselmi e Principi (2013): 27-32, 39-41; Abbondio Zuppante, "Cola da Orte," in *Gente di Tuscia*, http://www.gentedituscia.it/cola-da-orte/ (consultato il 13 febbraio 2021).

[224] Faldi (1965): 138; Stefano Petrocchi, "Da Lorenzo da Viterbo a Piermatteo d'Amelia: Ipotesi intorno a Nicolaus Pictor alias il Maestro del Trittico di Chia," III serie, XXVIII, 60, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, (Pisa/ Roma: Fabrizio Serra editore, 2005): 176, 179-180; Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 28.

[225] Mortari, *Museo Diocesano* (1967): 20.

[226] Stefano Petrocchi, "La Madonna dei Raccomandati di Orte: Cola da Orte e Giovanni Francesco D'Avanzarano," *Tesori di Orte* (Orte: Centro di Studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia, 1998): 147-166; Petrocchi "Da Lorenzo da Viterbo a Piermatteo d'Amelia:" 175-192; Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 28.

Pinturicchio[227] e Piermatteo d'Amelia."[228] Non è chiara, però, la natura dei loro scambi, che dovettero svolgersi su piani anche diversi da quello artistico. L'affresco della Crocifissione attiguo all'ex-Ospedale è firmato 'N.P', possibilmente un'abbreviazione per *Nicolaus [Cola] pinxit.*

I documenti conservati ad Orte riportano le seguenti notizie su Cola: fu residente ad Orte fin dal 1474 e,[229] in quanto membro della Confraternita dei Raccomandati di Santa Maria, ricoprì l'incarico di rettore dell'Ospedale dei Disciplinati nel 1492.[230] Il suo nome appare nel contratto di pagamento per la tavola raffigurante *La Madonna dei Raccomandati* del 1500-1503 (fig. 31), documento in cui viene registrata una somma versata al figlio di Cola, in quanto il padre morì prima della conclusione del dipinto.[231] Le differenze stilistiche tra la *Custodia* e questa tavola, allo stato attuale degli studi, non permettono di identificare la mano di Cola nel dipinto del primo Cinquecento; non è possibile altresì individuare un eventuale esempio di bottega familiare caratterizzata da repertori condivisi.

Nonostante i caratteri stilistici non consentano un'attribuzione certa della pala d'altare, è possibile analizzare il valore socioculturale dell'opera, sia in relazione alla committenza sia per la coincidenza della commissione con il Giubileo del 1500.[232] L'immagine offre un ulteriore esempio della committenza delle confraternite, una tendenza crescente nel Quattrocento. L'opera fu infatti commissionata dalla Confraternita dei Raccomandati per la

[227] Particolare del sottarco con Sant'Andrea di Viterbo e profeti, collocato all'ingresso della Cappella Mazzatosta (opera di Lorenzo da Viterbo) a Santa Maria della Verità di Viterbo, (Fotografia: Di Sailko 2017/07/10, CC BY 3.0, Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_da_viterbo,_santi_e_profeti_del_sottarco_della_cappella_mazzatosta,_1469,_01.jpg?uselang=it, consultato il 20 marzo 2021)

[228] Lorenzo Principi, "Il Sant'Egidio di Orte: Aperture per Saturnino Gatti scultore," *Nuovi Studi*, no. XVII (2012): 105; Saverio Ricci, "Il Redentore di Orte restituito a Piermatteo d'Amelia," *Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia. Richerche in Abruzzo, Lazio, Marche e Umbria* a cura di G. de Simone, F. Marcelli. *Predella*, 4, 2011 (Pisa: Felici Ed, 2011).

[229] Fagliari Zeni Buchicchio (1991): 17.

[230] Abbondio Zuppante, "Compagnia dei Raccomandati di Santa Maria," 2021 (opera in corso di pubblicazione, gentilmente condiviso con l'autore); Abbondio Zuppante, "Cola da Orte," in *Gente di Tuscia*, http://www.gentedituscia.it/cola-da-orte/ (consultato il 13 febbraio 2021).

[231] Fagliari Zeni Buchicchio (1991):18; Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 40.

[232] In occasione del Giubileo Alessandro IV ordinò l'apertura della Porta Santa che, secondo la lettura di Paola Pogliani della pianta di T. Alfarano: "comportò, assai probabilmente, la distruzione del mosaico la Vergine, S. Pietro e S. Paolo che decorava la lunetta fra le colonne tortili." Tale notizia permette di comprendere le motivazioni che portarono alla completa distruzione dell'Oratorio di Giovanni VII nel 1609 per avanzare i lavori della facciata di Maderno. In questa occasione, alcuni mosaici furono staccati e successivamente dispersi, come ad esempio il frammento musivo del Museo di Arte Sacra di cui si discuterà in seguito. Cfr. Paola Pogliani, "Le Storie di Pietro nell'Oratorio di Giovanni II," *La figura di San Pietro nelle fonti del medioevo: Atti del convegno tenutosi in occasione dello "Studiorum universitatum docentium congressus" (Viterbo e Roma, 5-8 settembre 2000)* (Turnhout, Belgio: Brepols Publishers, 2001): 505, 509, 520.

loro chiesa madre e per l'annesso ospedale.[233] Sotto il manto della Madonna si riuniscono i cittadini eminenti di Orte, insieme a clerici, monache e decine di figure ignote. La scena rappresenta l'unione metaforica dell'intera città, riunita grazie all'intercessione di Alessandro IV Borgia, raffigurato alla destra della Vergine, in posizione genuflessa.

Il pontefice aveva appena emesso un "*breve absolutionis…post factam reconciliationem inter cives et exititios Ortanos.*"[234] La città del ponte avrebbe dovuto ricoprire un ruolo strategico per i pellegrini diretti a Roma, fattore che spinse il pontefice a cercare di contenere le scorrerie del XV secolo, aprendo un nuovo capitolo nella storia di Orte.

[233] Stefano Petrocchi, "La Madonna dei Raccomandati di Orte: Cola di Orte e Giovanni Francesco d'Avanzarano" *Tesori di Orte*, a Cura di Massimo Miglio e Silvia Maddalo (Manziana: Vecchiarelli, 1998): 147.
[234] Barlozzetti (2003): 159, 163.



Fig. II-20. ((sinistra) Anonimo, Italia centrale con quasi tutto il Lazio, fine XV secolo/ inizio XVI. Intagliato in legno. (Fonte: Frutaz). N.B. L'importanza di Orte nel '400, rispetto agli altri centri dell'Alto Lazio, viene suggerita dalle proporzioni delle immagini stilizzate delle città.

Fig. II-21. (a sinistra, a metà pagina) Porta San Cesarea, Orte. Un fotogramma di La forma della città *(1974), 00:09:59 (Fonte: http://www.teche.rai.it/2015/01/pasolini-e-la-forma-della-citta-1974/)*



Fig. II-22. (a sinistra in basso) Gli stemmi dei Papi Sisto e Niccolo V con lo stemma della città di Orte posto sotto un gonfalone. Provenienza: Porta San Cesareo, Collocazione: Atrio di Palazzo Nuzzi.

Fig. II-23. (a destra in basso) Gisella Klumm Pasquinangeli, copia del 1909 del dipinto di Filoteo Alberini, Porta San Cesareo prima della sua demolizione, 1886. Orte, collezione Primavera (Foto: A. Zuppante, pubblicato in B/N in Per una storia di Orte e del suo territorio*, a cura di A. Zuppante, Orte 2006: 131).*







Didascalie delle figg. 25-29: dall'alto a sinistra procedendo in senso orario. Se non segnalato altrimenti, le foto sono di Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Fig. II-24. Cola di Orte, Custodia di Sant'Egidio, c. 1480.

Fig. II-25. Cola di Orte, particolare dell'esorcismo, che ricorda formule compositive tipiche degli ex voto.









Fig. II-26. Cola di Orte, Recto dello sportello sinistro, particolare di Sant'Agostino.

Fig. II-27. Fig. II-28. Cola di Orte, Recto dello sportello di destra, particolare di Sant'Egidio

Fig. II-29. Cola di Orte, Particolare del sottarco con Sant'Andrea di Viterbo e profeti, collocato all'ingresso della Cappella Mazzatosta (opera di Lorenzo da Viterbo) a Santa Maria della Verità di Viterbo, (Foto: Di Sailko, CC)



Fig. II-30. Saturnino Gatti, Effige di Sant'Egidio, 1480 circa, conservato presso la Cattedrale di S. Maria Assunta (fonte: Anselmi e Principi: 104)



Fig. II-31. Bottega di Cola e Egidio di Orte, 1500-1503. Tempera su tavola a fondo d'oro. Provenienza: Santa Maria dei Raccomandati, Orte. (Foto: fonte ignota)

2.3.2.2. Acque turbolente. Il XVI secolo

Nel Cinquecento la topografia divenne protagonista, come testimoniato dalla mappa attribuita a Leonardo da Vinci (fig. 32), in cui l'osservatore si trova di fronte ad una penisola attraversata da masse collinari e torrenti d'acqua, tra i quali si collocano le città, meri punti neri in contrasto con la complessità dello sfondo naturale (fig. 33). L'anonimo disegnatore testimoniava di "un processo di ristrutturazione geografica […] che all'inizio del Cinquecento avevo provocato una duplice censura, politica e artistica, riducendo drasticamente il policentrismo precedente a vantaggio di pochi centri in grado di conservare una certa autonomia."[235]

Si è già avuto modo di analizzare il XVI secolo alla luce dell'attività filologica di Lando Leoncini e della poesia "Ad amicum" di Simone Feo, testo riportato dallo storico nella sua *Fabrica ortana.*[236] Nel seguente sotto capitolo, ci si vuole addentrare nella vita culturale di Orte prima e dopo il crollo del ponte, un punto nevralgico dei nessi tra questa realtà periferica e Roma *caput mundi*.

Al contrario dell'immagine formale della cittadinanza restituita dalla Madonna dei Raccomandati (fig. 31), Leoncini offrì una veduta letteraria della quotidianità sulle rive del Tevere (particolarmente preziosa per via della mancanza di testimonianze iconografiche al riguardo) e della florida attività commerciale derivata dall'industria del trasporto e della navigazione fluviale:[237]

> Quante barche navigano per il nostro Tebro sino a Roma in condurre le grascie infinite sonno de' vari i cittadini (che alle volte sonno insieme) entro nel Tevere. Et quanti danari per questo entrano ogni anno nella città lo sanno li padroni di esse et li loro barcaroli et altri manuali che vivono grassamente essi con le loro famiglie et fanno buone facoltà.[238]

[235] Castelnuovo e Ginzburg (1979/2019): 57-58.

[236] Coerentemente con la volontà di esplorare le espressioni di cultura 'dal basso', sarebbe stato interessante esplorare la figura del poeta-calzolaio Orfeo Marchese, autore di *Le amorose fiamme* (Firenze: Bartolomeo Sermartelli, 1571). La dott.ssa Rita Ruffini ha pubblicato un volume dedicato alla biografia dell'autore, *Orfeo Marchese. Un calzolaio poeta nella Orte del Cinquecento* (Orte: Accademia dei Signori Disuniti, 2012), ma non la sua redazione critica dell'opera letteraria, rendendo questa ricerca al momento impossibile.
Un'altra rarità cinqecentesa a Orte è la notizia di Leoncini riguardo la presenza di un coccodrillo imbalsamato, "quel mostruoso animale," comprato a Roma nel 1527, fu appeso nella Cappella del Santissimo Salvatore della cattedrale di S. Maria Assunta. Questo argomento sarà trattato più estensivamente in rapporto con altri casi simili, al fine di svillupare un'idea di allestimento del museo della città nell'ultimo capitolo di questo sudio. Leoncini, II, c. 82.

[237] Questa attività rimane ben documentata anche nel Trecento. Cfr. Frale (1995): 78-79.

[238] Leoncini, I, cc. 216-217 citato in Abbondio Zuppante e Giulio Nasetti, "Orte-Roma, dal Tevere alla strada ferrata," *Le strade del Lazio* (Roma: Lunario Romano, 1994): 372.

La descrizione, risalente al 1580-1600 circa, offre un'idea dell'importanza del Tevere in quanto punto nevralgico dell'economia e dei trasporti fluviali. Dalla descrizione si evince altresì la concreta utilità che ebbe il ponte di Orte per gli abitanti della città; si comprendono, in tal modo, le conseguenze disastrose che si verificarono con la perdita della struttura, dovuta alle calamità naturali verificatesi nel primo quarto del XVI secolo. Leoncini documenta l'accaduto come segue:

> Per questo Borgo et appresso detta Chiesa passava la via Amerina fra il Ponte che stava sopra il Tevere che al tempo di Leone X cade' per il Diluvio di quei tempi che fu la trigesima prima Inodatione di Roma, come si legge in una Pietra in casa de Signori Illmi- Gastoni con queste parole = Bis denos menses [lettura incerta…] decimo peragente Leone Idibus huc Tiberis vada Novembris adert MDXIIII Die XIII Novembris [...]
> Et ciò fu in un giorno di martedì tra le nove et XII hore di notte et fu questa caduta per li Travi del Ponte di Orvieto che si traversorno sotto li archi di detto Ponte et fecerlo cadere in mezo con due archi che risarcitolo poi con un Pilastro ivi di legno rifatto, che similmente cade' poi al tempo di Clemente 7º li 2 di Dicembre, anno 1524 nonostante la grandissima diligenza usatasi dalla Comunita', ed cosi mai più s'è ristaurato, lassando rupi et balze verso la città contigue a detta Chiesa di S. Giacomo, che cagionò anco la rovina d'essa et che il Borgo anco si riducesse a Cultura il resto delle Case che ivi furono lassate l'anno 1405 per le guerre civili di Guelfi et Gibelini, come in detta fabrica nella 4 parte; et cosi detto Ponte fu reso inutile non solo alli Cittadini ma anco a' Passeggieri, che fu bisognato porvi il Passo con le Barche come fin'hora si costuma.[239]

Gli eventi del 1514 e 1524 comportarono sia danni irreparabili alla struttura civica, sia conseguenze catastrofiche sull'economia e sulla società. Anche la storia locale venne influenzata dall'evento, dato che la perdita del ponte coincise con una sua mitizzazione. Così, come il ponte assunse un'attribuzione augustea in Feo, anche il Tevere acquisì una sempre maggiore importanza negli stemmi. Nelle araldiche databili al XV secolo (fig. 23, figg. 34-35), il ponte veniva rappresentato con i suoi elementi caratteristici, ovvero i cinque pilastri, le due torri, la galleria fenestrata e l'arco trionfale al centro che sorregge la coppia di chiavi pontificie e che viene descritto in forme semplici, compatte e leggermente stilizzate. In seguito al crollo del ponte, si assistette a un duplice atteggiamento nei confronti dell'iconografia degli stemmi: alcuni di essi non subirono sostanziali modifiche iconografiche (fig. 36), mentre altri presentarono piccole modificazioni, quali ad esempio l'inserimento del fiume, rappresentato come tumultuoso, a voler sottolineare la sua terribile forza distruttrice (fig. 37).

[239] Leoncini, Leoncini, IV, 53v. Cfr. Appendice F per la trascrizione del foglio intero, insieme ad altri qui citati.

Dai testi letterari del XVI secolo emerge la palese aspettativa da parte degli ortani che la struttura sarebbe stata restaurata dallo Stato Pontificio. I pontefici, infatti, nel XV secolo eseguirono numerosi investimenti per la ristrutturazione delle infrastrutture del borgo: un esempio è Innocenzo VII che, nel 1484, diede "50 ducati per rifare et reparare il Ponte, strade et condurre l'acqua alla fonte, et questo per la fedeltà et devozione di Orta versa la S. R. C. confermò tutte riforme ordinazioni et Statuti."[240]

La ricostruzione del ponte avrebbe rappresentato, dunque, uno scambio reciproco tra il sovrano e i suoi fedeli sudditi ortani, abitanti di una città che, almeno nei tempi di Leoncini, aveva abbracciato il motto *Munus Fidelitatis S(anctae) R(omanae) E(cclesiae)* (figg. 2, 57). Lo storico ortano "ci informa che sulla torre del ponte di Orte era scolpito un leone che sosteneva con le zampe un gonfalone dove comparivano le chiavi di San Pietro e la scritta *fede*, o più probabilmente *fides*. Tale insegna, scrive Leoncini, *era accompagnata con l'arme della Comunità d'Orta*."[241] L'immagine che si legge nello stemma della città, dunque, è una sintesi del programma comunicativo realmente messo in atto con il ponte: un apparato monumentale, ma in declinazione popolare per esaltare "le entrate trionfali che sancissero il potere e la magnanimità del signore."[242]

L'erudito teologo Giulio Roscio (Orte, 1550 *circa* – Milano, 159), ortano di nascita, ma romano di formazione, s'interessò attivamente alla ricostruzione del ponte e accompagnò l'architetto pontificio Matteo da Castello per valutare le condizioni del sito.[243] In quanto uomo di lettere, scelse di portare la causa all'attenzione del neoeletto papa Sisto V in forma di epigramma:

> I. Per il ponte che si dovrà costruire sul Tevere nel territorio di Orte:
> Questo ponte Cesare fece costruire di candido marmo, nel tempo in cui chiamava uomini bellicosi alle armi crudeli./ Le schiere compatte dei

[240] Leoncini, II, 478v. Citato tra le trascrizioni in appendice di Barlozzetti (2000).
[241] Citazione di Abbondio Zuppante, "Lo stemma di Orte," testo in fase di elaborazione. Cfr. Leoncini, *La Fabrica Ortana*, cit., II, cc. 457r-458v.
[242] Castelnuovo e Ginzberg, *Centro e periferia*: 133.
[243] Delfo Gioacchini, "Sisto V nelle memorie di Lando Leoncini e negli epigrammi di Giulio Roscio" in Giulio Roscio, *Epigrammi in lode di Sisto V* (Orte: Accademia dei Signori Disunti della Città di Orte, 1989): 18. Gioacchini racconta che, il giorno dopo il sopralluogo con Roscio, il tecnico morì per cause naturali, evento che probabilmente non aiutò la causa ortana.
Si sarebbero voluti approfondire alcuni aspetti tecnici riguardo la costruzione dei ponti nel Patrimonio di San Pietro nel XVI secolo, ma non è stato possibile per via del mancato accesso alle biblioteche, sia per la loro chiusura sia per l'impossibilità di prenotare posti nelle biblioteche specializzate. É stato comunque identificato il seguente volume, con l'augurio di poterlo consultare in futuro: Pamela O. Long, *Engineering the Eternal City: Infrastructure, Topography, and the Culture of Knowledge in Late Sixteenth-Century Rome* (Chicago: University of Chicago, 2018).

> romani che l'onore militare costringeva ad andar fuori dei confini della patria erano solite attraversarlo a piedi./ Di qui, spesso, ritornando vittoriosi, condussero nel Lazio i comandanti nemici con le braccia legate dietro la schiena./ Alle tue opere, si aggiunga, o Sisto, anche questo vanto, di aver ridato al Tevere una via che era stata sbarrata.[244]
>
> A Sisto V per il ponte da costruire sul Tevere per una sua generosa iniziativa:
> In un'epoca in cui tutti gli stati erano sconvolti da disordini, tempi felici e pace ridonò Sisto all'Italia./ Mise le briglie al mare e quindi, allestita una veloce flotta, impose ai corsari barbari che incutevano paura di andarsene lontano./ Ora egli getta un ponte sul Tevere, sul quale, per diritta via, possa accorrere rapidamente il soldato di fanteria e il veloce cavaliere./ D'ora in poi, il viandante frettoloso che cosa avrebbe più da temere, andando da una sponda all'altra?/ Non sussistono più pericoli insidiosi di far naufragio. Né dovrà pagare un pesante pedaggio per l'attraversamento né prolungare spesso le attese sotto la pioggia./ Ma passando subito oltre, innalzerà alle stelle Sisto, e Sisto riecheggerà la riva con tutte le acque.[245]

Sisto V, evidentemente, non fu persuaso dai vantaggi militari che sarebbero scaturiti dalla presenza di un ponte sul Tevere, costruito all'altezza di Orte, né dal risparmio economico o dalla gloria "splendente oltre le stelle." [246] La necessità di un ponte sul Tevere divenne comunque palese e la progettazione degli interventi avvenne dopo una serie di studi cartografici e idrografici durati anni. La *generosa iniziativa* di Sisto V si manifestò non nel territorio ortano, bensì in "le Ripe delli Piani di Magliano;"[247] dopo numerosi interventi per rettificare il corso del fiume, nel 1589 iniziarono i lavori per un ponte in Sabina. Completato nel 1600, Ponte Felice mise Orte davanti ad una crisi economica e identitaria in quanto perse il controllo di un monopolio durato quasi quattro secoli.

Alla fine del Cinquecento il piccolo centro rimase assai isolato e, in quanto tale, vide "il rifluire in periferia di artisti già celebri messi in crisi dai mutamenti stilistici in atto, configurando un processo di periferizzazione che relega molte regioni italiane in una condizione di subalternità culturale destinata a prolungarsi nel corso dei secoli successivi."[248] Un caso eclatante di questa tendenza generalizzata è rappresentato dalla tela intitolata *Madonna in gloria col Bambino e i*

[244] Roscio, "Epigramma I. Per il ponte che si dovrà costruire sul Tevere nel territorio di Orte" in Gioacchini (1989): 39.
[245] Roscio, "A Sisto V per il ponte da costruire per Tevere per una sua generosa iniziativa" in Gioacchini (1989): 65.
[246] Roscio, "Epigramma XII. Roma città nuova sotto Sisto V Papa," in Gioacchini (1989): 61.
[247] A. Costantini et al., "Il Tevere e il suo antico corso," *Archeologia e Calcolatori*, no. 10 (1999): 249, 252.
[248] Castelnuovo e Ginzburg (1979/2019): 61.

Santi Chiara, Michele Arcangelo, Francesco e Caterina del 1595, ora conservata nel Museo di Arte Sacra di Orte (fig. 38).[249] Il dipinto fu realizzato da Frans van de Kasteele, noto come Francesco da Castello, pittore formatosi come miniaturista nelle Fiandre, ma operativo a Roma fin dalla metà degli anni Settanta del XVI secolo. Nell'Urbe, il pittore frequentò l'Accademia di San Luca insieme ai suoi connazionali Hans Speckaert e Joos van Winghe,[250] una bottega di buon livello caduta fuori moda rispetto alle correnti artistiche della capitale a fine secolo.
La committenza francescana viene indicata dalla presenza di san Francesco e santa Chiara e dalla provenienza della pala d'altare, la chiesa conventuale dei Cappuccini, complesso raffigurato in cima alle colline nel brano paesaggistico in cui si può riconoscere la città di Orte (fig. 39). Per il fiammingo, già attivo nell'area viterbese,[251] il piccolo centro laziale non emerse come città sul fiume, ma come cittadina integrata nella rete di centri abitati attorno ai Monti Cimini. Nell'opera di Castello si incontrano dunque elementi della cultura umanistica, messa in discussione dalla Controriforma che volle rispondere alla crisi morale e sociale dell'epoca.[252] Ad esempio, per via dei costosi capi indossati e della raffinatissima corazza dell'arcangelo, i personaggi sono legati al mondo del fasto e del lusso,[253] un parallelismo con i membri della comunità ortana rappresentati sotto il manto della Madonna dei Raccomandati. Poiché Orte rimase per lo più al di fuori delle crisi post-tridentine, lo stile 'attardato' dell'artista d'oltralpe non rappresentò alcuna difficoltà per il pubblico locale – in più conventuale – per il quale fu intesa l'opera.

[249] Anselmo e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 47-49
[250] Nicole Dacos, "L'Archange Saint Michel terrassant le démon entre Sainte Claire, Saint François et Sainte Catherine et en présence de la Vierge à l'Enfant par Francesco da Castello," Massimo Miglio e Silvia Maddalo, *Tesori di Orte* (Manziana: Vecchiarelli, 1998): 171-172.
[251] Vera Anelli, "Un caso: la Madonna in gloria di Francesco da Castello," *Informazioni. Periodico del Centro di Catalogazione dei Beni Culturali*, anno X. n. 18, 2002: 47-50.
[252] Strinati, Claudio. "Un frammento d'affresco di Francesco Da Castello." *Prospettiva*, no. 15 (1978): 63 (http://www.jstor.org/stable/24413209, consultato il 30 marzo 2021).
[253] Strinati (1978): 64.

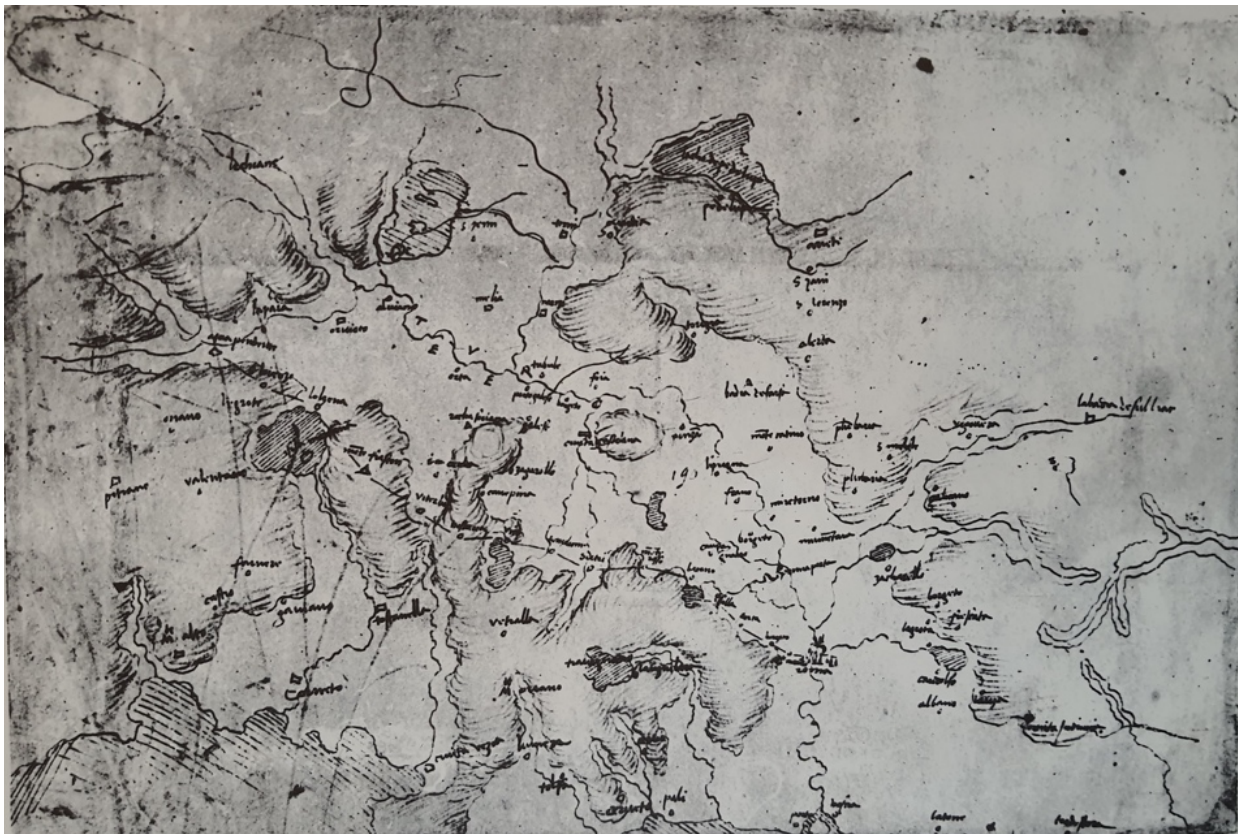


Fig. II-32. (sopra) Leonardo da Vinci (attribuzione). Mappa disegnata a colori (Fonte: Frutaz). 1972)

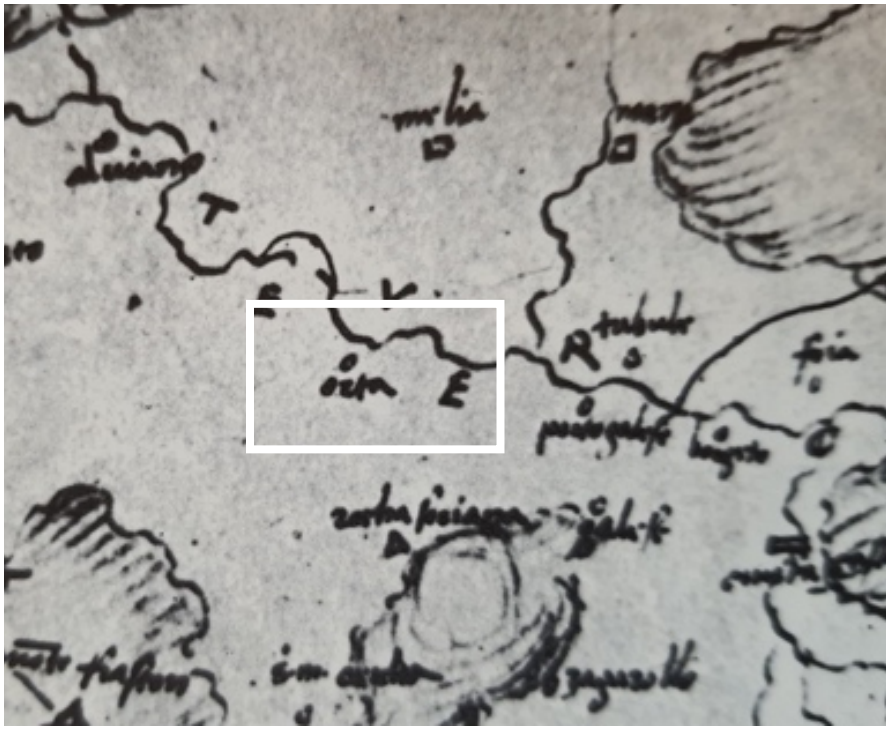


Fig. II-33. (sinistra) Particolare con la città di Orte evidenziata da un rettangolo bianco



Fig. II-34. Stemma della città, 1497. Rilievo per 'frottage' risalente agli anni Ottanta del Novecento di una fonte irrintracciabile (Foto e rilievo: A. Zuppante)



Fig. II-35. Stemma della città murato sopra la fontana sotteranea di Piazza della Libertà, databile al XV secolo per via dell'iscrizione





(sinistra) Fig. II-36. Stemma proveniente dal Catasto Rustico, seconda metà del XVI secolo, ASCO

(destra) Fig. II-37. Stemma databile al XVI secolo per motivi stilistici. Provenienza:Palazzo del Comune, lato Piazza della Libertà (Foto: Francesca Mariani)



Fig. II-38. Frans van de Kasteele (Francesco da Castello), Madonna in gloria col Bambino e i Santi Chiara, Michele Arcangelo, Francesco e Caterina, 1595. Tela ad olio (Foto: Anselmi e Principi, 2013)



Fig. II-39. Francesco da Castello, la Madonna in Gloria con i SS. Chiara, Arcangelo Michele, Francesco e Caterina,1595. Olio su tela. Collocazione originale nella chiesa conventuale dei Cappuccini, conservato presso il Museo di Arte Sacra di Orte. (Fonte: MPI; stampa conservata presso l'ASDO tra le carte del Museo Diocesano)

2.3.3. Città ausiliaria. Il XVII-XIX secolo

2.3.3.1 Disattenzione e subordinazione. Il XVII secolo

> Nel Seicento [...] con della ristrutturazione politica ed economica la situazione tende a stabilizzarsi, ribadendo lo iato che si è aperto nel secolo precedente tra centro e periferia. Ridotti grandemente il numero degli antichi centri municipali, si vengono a imporre codici differenziati, validi gli uni per la metropoli, gli altri per la provincia. Così in una periferia sottomessa e rassegnata le possibilità dello scarto diminuiscono di molto.[254]

Come suggerito nella mappa di Mauro Giubilio del 1617 (fig. 40), la storia di Orte nel Seicento fu profondamente caratterizzata dall'isolamento anomalo in cui la città si trovava a cent'anni dal crollo del suo ponte, tanto è vero che il "Porto di Orte," nel primo quarto del secolo, rimase ancorato al mondo pretridentino. Tale situazione mutò lentamente per via del crescente controllo ecclesiastico sulla vita quotidiana e su quella religiosa della città.[255] Questo periodo storico è tra i meno affrontati dalla letteratura dedicata alla città di Orte. Il seguente capitolo ha lo scopo di riordinare alcune notizie di carattere storico, per comprendere come il piccolo centro si rapportò – o meno – alle direttive indicate dal Concilio di Trento.

Una disposizione del 1603 lascia trasparire come i parroci locali non seguissero le aspettative di Borromeo: ad essi, infatti, fu ricordato di indossare la cotta e la stola nelle processioni; di trascrivere i nomi dei battezzati e degli sposi con maggior precisione; di evitare il lavoro di mercatura e quelli in campagna; di non frequentare giochi e balli; perfino di non portare armi proibite.[256] Il Catechismo del Concilio di Trento fu pubblicato in volgare nel 1567,[257] ma Leoncini lasciò intendere che, ad Orte, la riforma del clero e l'istruzione dei laici cominciarono ad attuarsi solamente nel 1613, durante il vescovado di Monsignore Ippolito Fabrani (1607-1621), figura di origine ortana che impose l'obbligo di frequenza ai sacramenti e al catechismo.[258] Malgrado lo sforzo del prelato, l'accoglienza delle riforme post-tridentine, nel primo quarto del XVII secolo, fu meramente simbolica.[259] Fu durante il mandato del vescovo

[254] Castelnuovo e Ginzburg (1979/ 2019): 130.
[255] Cfr. Delfo Gioacchini, *La riforma post-tridentina nella diocesi di Orte* (Orte: 1969).
[256] Gioacchini (1969): 41-42. La fonte esatta non fu citata dall'autore.
[257] *Catechismo, cioe istruttione, secondo il decreto del Concilio di Trento, a'parochi, publicato per comandamento del santiss. s.n. papa Pio 5. et tradotto poi per ordine di s.santità in lingua volgare dal reuerendo padre frate Alesso Figliucci, de l'Ordine de'predicatori* (Roma : Paolo Manuzio, 1567).
[258] Leoncini, II, 142r-143. Riportato in Gioacchini, *La riforma post-tridentina*: 65-74.
[259] Si hanno notizie sulla costruzione della chiesa di San Lorenzo trans Tiberum (discussa in seguito), consacrata nel 1615. La stessa donazione del frammento musivo, attualmente conservato al Museo di Arte Sacra, può essere

Angelo Gozzadini (1621-1653), discendente di una famiglia nobile bolognese, che venne impostata una nuova gerarchia vescovile per riordinare ogni aspetto delle vite degli ortani. L'impegno venne preso su un piano amministrativo, religioso, artistico e logistico, ma non cambiò il destino di una città di poca importanza per la Chiesa in confronto alle opportunità offerte altrove.[260]

Si ritiene che fu Fabrani, membro dell'ordine di Sant'Agostino, a portare da Roma ad Orte un'opera chiave per l'odierno Museo di Arte Sacra. Si tratta di un frammento musivo (fig. 41), proveniente dall'Oratorio di Giovanni VII (705-707) della Basilica costantiniana di San Pietro a Roma.[261] L'opera fu staccata tra il 1607 e il 1609[262] durante i lavori di demolizione della struttura per la realizzazione della facciata di Maderno.[263] In quegli anni vari frammenti furono dispersi, motivo per cui gli agostiniani di Roma ricevettero due frammenti del ciclo musivo.[264] Alcune vicende romane sono ben documentate nei disegni e negli scritti di Giacomo Grimaldi (fig. 44) e Francesco Maria Torrigio, mentre le vicende ortane rimangono mere ipotesi.[265] Secondo Alfonzo Bartoli, archeologo e ispettore del primo Novecento, gli eremitani romani avrebbero donato il frammento musivo al neoeletto vescovo di Orte, il quale, a sua volta, lo avrebbe dato in dono alle monache agostiniane. Quest'ultima ipotesi si basa sul fatto che, alla fine dell'800, il mosaico medievale si trovasse nel convento di Sant'Antonio (figg. 42-43) delle monache benedettine in cui le monache agostiniane confluirono dopo il 1815,[266] anno in cui il

collegata alla rifondazione del convento delle agostiniane sulla base di un cristianesimo più 'veritiero'. Cfr. Discussione sottostante.

[260] Gozzadini divenne Vescovo di Civita Castellana e Orte il 25 ottobre 1621.

[261] Cfr. Antonella Ballardini e Paola Pogliani, "A Reconstruction of the Oratory of John VII (705–7)," in *Old Saint Peter's, Rome*, ed. Carol M. Richardson et al., British School at Rome Studies (Cambridge: Cambridge University Press, 2013): 190–213, https://doi.org/10.1017/CBO9781107300453.012.
Il ciclo decorativo di cui faceva parte il frammento è menzionato nel *Liber Pontificalis*:"*Iohannes, natione Grecus, de patro Platone, sedit ann. II mens. VII dies XVII. Vir eruditissimus et facundus eloquentia. Hic fecit oratorium sanctae Dei genetricis intro ecclesiam beati Petri apostoli, cuius parietes musibo depinxit, illicque auri et argenti quantitatem multam expendit et venerabilium Patrum dextra levaque vultus erexit.*" Cfr. *Liber Pontificalis* nell'edizione del Duchesne, versione non specificata (https://fontistoriche.org/papa-giovanni-vii/, consultato il 19 marzo 2021).

[262] La data del 1609 viene riportata nell'iscrizione inserita a fianco al frammento medievale, insieme alla provenienza dell'immagine: IMAGO•DEIPARAE/•VIRG[INIS]•EX•SACELLO/•IOANNIS VII•SUPRA•PORTAM•SANCTAM/•VETERIS•BASIL• [ICAE]/ •S•[ANCTI]-PETRI-ACCEPTA/A• [NNO] •M•DC•IX. Transcrizione di Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 12, cat. 1.
Gli altri frammenti sono attualmente conservati presso le Grotte Vaticane, nello Studio del Mosaico in Vaticano, Santa Maria in Cosmedin, il convento di San Marco a Firenze e il Museo Statale delle Belle Arti Puškin di Mosca. Cfr. Pogliani (2003), note 22-29.

[263] Pogliani (2001): 505.

[264] Alfonso Bartoli, "Un frammento inedito dei Musaici Vaticani di Giovanni VII," *Bolletino d'arte*, I, 6, 1907: 22, nota 2.

[265] Ballardini e Pogliani, 2013: 507-508.

[266] Anselmo e Principi (2013): 14.

convento agostiniano di Santa Maria di Loreto fu soppresso. L'analisi di Bartoli rimane coerente e suggestiva, ma priva di testimonianze in grado di dimostrarne la veridicità. Non si ha alcuna certezza su quando, come, dove né con chi il manufatto fosse arrivato ad Orte, una questione in parte accennata anche nella relazione della Visita sacra della cattedrale svolta nel 1933: "Quando e da chi il celebre musaico venne trasportato da Roma ad Orte?"[267]

Non si sa. Il merito di Bartoli è di aver individuato l'appartenenza del frammento con il busto della Madonna alla scena della Natività nel ciclo musivo dell'Oratorio di Giovanni VII.[268] Prendendo spunto dalla concisa indicazione di Adolfo Venturi,[269] l'ispettore documentò il mosaico nella Cattedrale di Orte nel 1907,[270] luogo dal quale fu riscoperto da Luisa Mortari, creatrice del Museo Diocesano, e posto al centro dell'allestimento museale nel 1967.[271] All'attuale stato degli studi, è impossibile ricostruire il percorso storico che portò il mosaico da Roma fino al convento benedettino di Sant'Antonio nel XIX secolo. La struttura è rimasta in disuso dagli anni trenta del Novecento e fu abbattuta per la realizzazione dei giardini pubblici e il Cinema Alberini nel secondo dopoguerra, edificio attualmente in ristrutturazione. L'ipotetico legame con il convento agostiniano di Sant'Antonio non spiega un'eventuale donazione da parte del vescovo Fabrani, in quanto la struttura fu realizzata tra il 1628 e il 1642, durante il vescovado del suo successore, Mons. Angelo Gozzadini.[272] Nel sopracitato documento del 1933, l'ipotesi di Bartoli fu già messa in dubbio a favore di una seconda ipotesi, anch'essa priva di testimonianze definitive, in cui il mosaico sarebbe stato portato dalla chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo dal suddiacono Alberto Magno Romano, di origine ortana, e dato in donazione alla sorella, monaca benedettina presso Orte.[273]

---

[267] Periclo Novelli, "Relazione della Sacra Visita compiuto nell'anno 1933 nella Basilica Cattedrale da Sua Eccellenza Rvmo Monsignor Santino Margaria, 1933," 1933/02/15-17, conservato nel Fascicolo I delle carte di Giocondo Pasquinangeli presso l'ASVCC-O.
[268] Mortari, *Museo diocesano* (1967): 12.
[269] Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*. *Dall'arte barbarica alla romanica*. II (Milano: Casa Editrice Libraria Ulrico Hoepli, 1902): 275.
[270] Bartoli, "Un frammento inedito dei musaici vaticani di Giovanni VII:" 22. http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1347282485906_5_-_Alfonso_Bartoli_p._22.pdf
[271] Mortari, *Museo diocesano* (1967): 11-13.
[272] Cfr. Gioacchini, *Orte, le contrade e i borghi*: 219-221; Francesca Giuseppini, "Le chiese di Orte dal tardo Medioevo all'Età Moderna," Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2020-2021, Relatore: Enrico Parlato, correlatore: Abbondio Zuppante: 84-86.
[273] Periclo Novelli, "Relazione della Sacra Visita compiuto nell'anno 1933 nella Basilica Cattedrale da Sua Eccellenza Rvmo Monsignor Santino Margaria, 1933," 15-17 febbraio 1933, conservato nel Fascicolo I delle carte di Giocondo Pasquinangeli presso l'ASVCC-O: 17.

Di fronte ad una tale decontestualizzazione, rimane difficile comprendere il significato del frammento musivo per Orte. Non è chiaro quale ruolo un tale manufatto, un *contact relic* del culto petrino,[274] abbia potuto occupare nella devozione dei santi e delle reliquie, concrete memorie della Roma cristiana in un'epoca in cui la Chiesa romana cercava di dimostrare la sua esclusiva autenticità.[275]

Nei trentadue anni del suo vescovado, Gozzadini riuscì a portare avanti una politica ben più decisa ed incisiva, come testimoniato sia dai suoi scritti sia dagli oggetti conservati presso il Duomo, il Museo di Arte Sacra, l'Archivio Storico Diocesano e alcune chiese minori di Orte. Attivo nella Sacra Congregazione di Propaganda Fide,[276] il vescovo fu consapevole del valore simbolico delle sue commissioni e per tale ragione non poteva mancare anche una rivisitazione sia del ponte sul Tevere sia dell'immagine del ponte in quanto stemma della città.

Per ciò che concerne la pala d'altare di Sant'Isodoro (fig. 47) si hanno poche informazioni a disposizione. L'opera, conservata presso la sede del Museo di Arte Sacra nel Palazzo Vescovile, è attualmente in corso di restauro presso il Laboratorio di Conservazione e Restauro dell'Università degli Studi della Tuscia (fig. 45).[277] Lo storico dell'arte Salvatore Enrico Anselmi data l'opera a dopo la canonizzazione del contadino iberico, avvenuta il 12 marzo 1622 – solo cinque mesi dopo l'inizio del vescovado di Gozzadini – insieme ai grandi mistici

[274] Scott Montgomery, "Contact Relics," in: *Encyclopedia of Medieval Pilgrimage* (http://dx.doi.org/10.1163/2213-2139_emp_SIM_00235, consultato il 4 maggio 2021).
[275] Un imporante punto di riferimento per questi interrogativi si trova in Enrico Parlato, "Erudizione, archeologia cristiana e apologetica barberina ne "I sacri trofei romani" di Francesco Maria Torrigio," *Francesco Maria Torrigio (1580-1649). San Pietro e le sacre Memorie*, a cura di Daniela Gallavotti Cavallero (Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 2015): 67-77.
[276] Sulla sua tomba nella cattedrale di Civita Castellana, Mons. Gozzadini fu ricordato con la seguente lapide:
D. O. M. ANGELUS HIC IACET PRAENOBILI ORIENTALI GOZZADINA FAMILIA BONONIA TAMEN ORIUNDA NATUS MARCI ANTONII GOZZADINI CARDINALIS AFFINISQUI - SAPIENTIA ET PROBITATE SPECTATUS - ARCHIEP. NIXIENSIS ATQUE PARIENSIS SCOPATUS AEQUE BONONIENSIS - PRO CARD. LODOVICO SUFFRAGANEUS - CIVIT. CAST. DEINDE ET HORTANAE EPISCOPUS FULSIT - IN UTRAQUE CATHEDRALI CANONICATUM MUNIFICE CONSTITUIT- DE IURE PATRONATUS SACRAE CONGREG. DE PROP. FIDE QUAM HEREDEM TESTAMENTO INSTITUIT SYNODICAS PLURIES SALUBERRIMAS LEGES CONSTUIT - STUDIOSE DILIGENTERQUE PROMULGAVIT- OPTIMI PASTORIS NOMEN ADEPTUS - EXIMIIS TANDEM VIRTUTIBUS - ET EGREGIIS OPERIBUS CLARUS -DIEM CLAUSIT EXTREMUM IV KAL. APRILIS A. 1653 - ULIXES GOZZADINI BONONIENSIS ARCHIEPI- SCOPUS THEODOSIENSIS - POSUIT A.D. 1705. (Trascrizione copiata da Gioacchini, *La riforma post-tridentina*: 75-76.
[277] Si ringrazia la dott.ssa Lorenza d'Alessandro per aver permesso la visita in laboratorio del 15 aprile 2021, oltre alla studentessa Ilaria Mannarelli, che si esercita sul suddetto quadro, per aver condiviso alcune fotografie dell'opera.

e istruttori dei nuovi ordini quali Teresa d'Ávila, Ignazio, Francesco Saverio, e Filippo Neri (figg. 46, 48).[278]

Si tratta di una contaminazione tra la cultura alta e le varie declinazioni della pittura volgare. Il culto dell'agricoltore-mistico fu diffuso sia dalla corte papale che da quella reale spagnola tramite trattati che descrissero,[279] in più lingue, la cerimonia della canonizzazione (Fig. 49), nonché le processioni in cui sfilavano gli stendardi con l'iconografia dei santi (Fig. 50). Fu anche grazie alle incisioni dedicate al teatro effimero, realizzato dall'architetto Paolo Guidotti Borghese (fig. 48),[280] che si diffuse dal centro in periferia l'iconografia di questo ed altri santi (figg. 47, 51), così da assicurare un rapido aggiornamento della devozione popolare: una produzione artistica "volgare" realizzata da contadini per un pubblico di contadini.[281]

La pala d'altare di Sant'Isodoro proviene dalla chiesa di San Lorenzo dei Favicchi[282] (fig. 52), struttura ecclesiastica immersa nel paesaggio agrario. La sua campana (fig. 53), fusa durante il vescovado di Gozzadini, testimonia la volontà di scandire le giornate dei contadini in base all'orario liturgico. La volontà di adattare la vita quotidiana ai tempi e luoghi del Signore venne estesa, durante il XVII secolo, anche al di fuori dei confini della città, in modo analogo a quanto osservato in seguito all'espansione urbanistica del XII secolo. Ad Orte si respirava un clima non dissimile all'agenda politica del *pontifex maximus,* sovrano con ambizioni di regnare oltre l'*Urbs*, ovvero su tutti i territori del mondo.

La centralità del santo-agricoltore offrì una visione perfetta per i fedeli legati alle attività dei campi, in quanto l'agiografia racconta che il mistico passò le sue giornate in preghiera mentre

---

[278] Pietro Tacchi Venturi, "La canonizzazione e la processione dei cinque Santi negli scritti e nei disegni di due contemporanei*," La canonizzazione dei Santi Ignazio di Loiola, fondatore della Compagnia di Gesè e Francesco Saverio, apostolo dell'Oriente*. A Cura del Comitato romano ispano per le centenarie onoranze (1922: Tavola inclusa tra pp. 56 e 57) (http://www.fondazioneintorcetta.info/pdf/biblioteca-virtuale/documento322/Canonizzazione1.pdf, consultato il 3 maggio 2021); Anselmo e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 80, cat. 46.

[279] Sant'Isidoro, figura che risale al XII sec, è il santo prottetore di Madrid e della corona spagnola.

[280] Il frontispizio dell'incisione legge: "Theatrum in ecclesia S. Petri in Vaticano sumptuosissimum hoc theatrum factum ad instantia Ciuitatis Matriti Architecto Paulo Guidotti Burghesio Equite Doctore et pictore egregio variis pulcherrimis inventionibus et picturis vita e et miraculorum S. Isidori ornatum et summo decore erectum ad solemnitatem Canonizationis dicti Sancti in quo una eadem die alii quatuor in Sanctorum album relati fuere. 12 Martii 1622.". Trascrizione di António Celso Hunyady Mangucci, "História da azulejaria portuguesa, iconografia e retórica". Évora, Brasile: Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Évora, 2020 (https://www.academia.edu/44874606/Hist%C3%B3ria_da_azulejaria_portuguesa_iconografia_e_ret%C3%B3rica_%C3%89vora_Tese_de_doutoramento_apresentada_%C3%A0_Universidade_de_%C3%89vora_2020, consultato il 3 maggio 2021)

[281] Castelnuovo e Ginzburg, *Centro e periferia*: 43-44.

[282] Cfr. nota 243, per continuare un progetto iniziato da Fabrani, il predeccessore di Gozzadini.
La tesi di laurea di Francesca Giuseppini è stata particolarmente utile per comprendere la collocazione del quadro, sia all'interno della chiesa extraurbana che nel territorio ortano. Giuseppini, "Le chiese di Orte dal Tardo Medioevo all'Èra Moderna:" 62-64, 187-188, cat. 22. È grazie alle sue ricerche che si è potuto associare la chiesa di San Lorenzo all'incisione di Fontanini.

alcuni angeli ararono i suoi campi. Tale evento della storia del santo è raffigurato sia nell'incisione realizzata a Roma, dove è visibile in secondo piano a destra, sia nel dipinto ortano. È interessante notare quanto lo sguardo, il gesto e la posizione delle gambe siano fedeli all'incisione con l'effige del santo presente nel *theatrum* di Guidotti Borghese. Nell'interpretazione locale fu inclusa la figura del mezzadro, inginocchiato davanti a Isidoro, nell'atto di ringraziarlo per aver alleviato la sua sete grazie ai poteri rabdomantici del santo-manovale. È possibile immaginare il modo positivo in cui fu accolto il quadro da parte dei parrocchiani di San Lorenzo. Essi, infatti, si trovarono ad osservare per la prima volta un contadino, ossia un uomo della loro medesima estrazione sociale, finalmente riconosciuto dal proprietario terriero per il quale lavoravano. Un'esperienza che, forse, non avrebbero mai pensato di vivere, ma che probabilmente auspicavano nell'aldilà.

A Civita Castellana, a pochi anni di distanza dalla canonizzazione di sant'Isidoro, fu celebrato un Sinodo indetto da Gozzadini nel 1626 – nel quale partecipò l'anziano Leoncini nella veste di decano del capitolo[283] – in cui fu reso esplicito l'obbligo materiale e spirituale di restaurare la Chiesa. Tale atto doveva segnare il rinnovamento della curatela della comunità e delle loro anime attraverso la riforma dei costumi e dei luoghi di culto.[284] Fu il clero a ribellarsi *in primis* contro le nuove riforme, come suggerito dalla risposta all'editto "il quale dichiarava proibita la caccia, sotto ogni forma e pretesto, ai chierici e ai preti, e li puniva, per l'assenza dal coro e dalla Messa…con una multa che arrivava alla terza parte delle entrate del canonicato, da assegnare alla cattedrale."[285] Nella sua narrazione rocambolesca del Seicento ad Orte, il parroco Delfo Gioacchini restituisce l'immagine di una città frammentata da lotte di classe; il vescovo bolognese esercitò un controllo coatto sul clero locale – un gruppo sociale abituato ai privilegi offerti alla classe dirigente di un centro agricolo – che, a loro volta, esercitarono una serie di abusi sui cittadini e contadini ortani. Sempre per questioni legate ad una battuta di caccia per festeggiare il carnevale del 1631, Gozzadini inoltrò la questione ai suoi superiori della congregazione dei vescovi, lamentandosi dei canonici "vestiti da cacciatori vivendo con loro costumi e abiti non clericali, non ricordandosi d'havere la chierica in testa, né cura de' popoli."[286] La risposta da parte di Antonio Senior Cappuccino, cardinale di Sant'Onofrio e

[283] Notizia riportata in Gioacchini, *La riforma post-tridentina*: 101-102 con la nota bibliografica assai ambigua: *Miscellanea et Visitationes,* 1584-1639, ASDO: 302-303.
[284] Gioacchini, *La riforma post-tridentina*: 90, 94; cfr. *Costitutiones et decreta edita in prima diocesana Synodo civitatis Hortane ad Angelo Gozzadino – Roncilioni apud Franciscum Mercurum*, 1627, ASDO.
[285] Gioacchini, *La riforma post-Tridentina*: 129. Cfr. *Miscellanae, Memoriale Gozzadini*, IV, ASDO: *circa* 65.
[286] Citazione di *Miscellanae, Memoriale Gozzadini*, 27 marzo, ASDO: 64, pubblicata in Gioacchini (1969): 158.

fratello di papa Urbano VIII, fu sorprendente: "…mentre il fatto stia come si suppone, haveranno per bene ch'ella faccio loro [i diversi canonici] grazia di ogni pena."[287] Non si hanno ulteriori elementi per comprendere il motivo per il quale, di fronte ad un vescovo che screditò il comportamento del clero locale, l'autorità romana diede ragione ai canonici. Si tratta, di fatto, di un caso emblematico della differenziazione dei codici *validi gli uni per la metropoli, gli altri per la provincia*, nelle parole di Castelnuovo e Ginzberg sopracitati. Con la "vittoria" del clero-battitore, si assiste al consolidamento di *una periferia sottomessa e rassegnata* ad un ruolo ausiliare che assunse nei confronti di Roma.

Dopo questo episodio, Gozzadini continuò a dedicarsi a uno dei temi di fondamentale importanza per la sua diocesi: la propagazione del culto delle reliquie a partire del 1635 (pratica votiva attivamente incoraggiata ad Orte fino alla metà del XX secolo).[288] In un documento dedicato all'invenzione dei corpi dei santi Marco e Timoteo, il cardinale fece riferimento alle parole di papa Gregorio XV in relazione alla funzione del culto dei santi e delle reliquie nella Controriforma:

> […] a propagare, e stabilire l'ortodossa fede in tutto il mondo, e specialmente in Germania […] ad effetto di collocarle, e riporle a suo talento decentemente, e onoratamente nelle Chiese, monasteri, ed altri luoghi pii, e donarle, distribuirle, e concederle liberamente ai fedeli cui meglio crederà, e piacerà colle medesime facoltà, e privilegi, a questo fine specialmente che Dio, più che si può sia glorificato nei Santi suoi, che l'onore e la gloria de' Santi sia propagato, e che la divozione de' pii fedeli verso di essi maggiormente si accresca e si acceda. […][289]

Dal 1635 al 1651, Gozzadini organizzò tre spedizioni di reliquie di otto santi e vergini martiri, comprottetori di Orte, le cui traslazioni furono festeggiate con processioni che attraversarono tutta la città.[290] Il vescovo, nella volontà di rinnovare l'identità di Orte, decise di ristrutturare l'altare maggiore, decorandone la facciata in *opus sectile* (fig. 55). L'altare, modificato nel 1648 allo scopo di accogliere le nuove reliquie, fu consacrato dal vescovo, insieme alla cattedrale appena restaurata, la domenica del 25 ottobre 1648. La notizia della consacrazione

[287] Citazione di *Miscellanae, Memoriale Gozzadini*, ASDO: 95, pubblicata in Gioacchini (1969): 160.
[288] "Possa la nuova generazione Ortana, leggendo queste pagine, possa conccepire nell'anima una più sentita devozione verso questi Campioni della Fede di Cristo [gli otto S.S. Martiri], cchce, giustamente, furono chiamati: Il Tesoro della nostra Cattedrale" in "Prefazione alla seconda edizione," *I Santi Martiri comprottettori di Orte. Cenni storici*, a cura di Augustinus Bausa e Julius Lenti (Orte: Tipografia Moretti, 1925): 5.
[289] *I Santi Martiri* (1925): 21.
[290] I Santi Martiri sono identificati come: Marco, Timoteo, Dionisio, Apollonio, Aureliano, Dorotea e Faustina. Si possono trovare parallellismi tra queste manifestazioni di fede e le processioni avvenute in occasione della canonizzazione di Sant'Isidoro, etc. *I Santi Martiri* (1925): 20-32, 56-60; 74-76, 107.

è testimoniata sia da documenti d'archivio sia dallo stemma del Gozzadini apposto sul lato destro dello stesso altare, *à pendant* con lo stemma della città (figg. 56-57).[291] Lo schema decorativo dell'altare è realizzato con una decina di marmi policromi (finora non identificati), disposti su nove pilastri decorati con gli stemmi. Ciascuno stemma è applicato sulle estremità dell'altare, le quali sono messe in rilievo da due corpi laterali posti in rientranza. Le due strutture ai lati dell'altare fungevano da cornice teatrale per il canonico che celebrava la messa orientato verso l'abside, in accordo con le norme tridentine. Al centro dell'altare, sotto il volto di un angelo e un Cristogramma, sono raffigurate due palme incrociate e incorniciate da una corona d'oro, simbolo del sacrificio ricordato dal motto della città *Munus Fidelitatis S*(anctae) *R*(omanae) *E*(cclesiae).[292] Nell'iscrizione posta sullo sfondo dello stemma cittadino, testimonianza fin'ora inedita, tale motto è trascritto sul campo in porfido in cui la parola 'fidelitatis' è divisa tra i due lati delle chiavi decussate; il termine risulta così scomposto in due, *fide* e *litatis*, ovvero 'fede' e 'sacrificio', metafora dell'impegno richiesto nel rispettare la riforma tridentina.

Nonostante Don Delfo ritenesse che "il seicento ha massacrato Orte. [Con] La ventata di rinnovamento e di modernità,"[293] questo primo sguardo del mecenatismo post-tridentino rivela che Gozzadini fu rigoroso, sofisticato e lungimirante nella sua volontà di riforme religiose e di sviluppo socioculturale.[294] Fu persino in grado di riportare l'attenzione sull'assenza del ponte sul Tevere ad Orte. Ciò è testimoniato dal progetto, databile al 1647 e sottoscritto dall'Architetto Giovanni Angelo Biancucci, per una nuova struttura da realizzare sotto gli auspici della Presidenza delle strade. (fig. 54).[295] Anche in questo caso, si tratta di un progetto privo di ulteriori informazioni di carattere storico, le quali rimangono tutte da scoprire.

---

[291] "Die 23 octubris 1648. Perche doppo molte fatiche coll'aiuto Divino habbiamo ampliato questa nostra Catedrale coperta e ridotta a perfettione, com'ognuno vede e di [...] anco rendergli dovute gratie. Di qui è c'habbiamo noi destinato per il giorno prossimo di Domenica consagrarla coll'Altare Maggiore con le diverse cerimonie ...". Archivio Capitolare, *Libro dei decreti*, 1624-1702, ASDO, c. 73v". Segnalato da Abbondio Zuppante in una communicazione personale svolta per posta elettronica con l'autrice il 28 febbraio 2021.

[292] Leoncini, vol. IV, (19r) 55r. Abbondio Zuppante segnala che la sigla M.F.S.R.E. è presente nel dipinto di Sant'Andrea Nebbia, commissionato dalla Confraternita dei Raccomandati dopo il 1575.

[293] Gioacchini (1969): 62.

[294] Il mecenatismo di Gozzadini coincise con un periodo di rinnovo urbanistico, come testimoniato da alcune facciate seicentesche del centro storico, un fenomeno rimasto da indagare, in particolare alla luce di una notizia segnalata dal Comune di Orte: "l'aumento del latifondo e della pastorizia e l'incremento dell'arte della lana, con l'ascesa sociale di alcune famiglie." Non fu possibile approfondire tale tema in quanto la notizia è priva di segnalazioni bibliografici. Cfr. "Comune di Orte - Vivere Orte - Storia e Cultura - La Storia del Comune," consultato 2022/05/20, http://www.comune.orte.vt.it/Home/Guida-al-paese?IDDettaglio=18997.

[295] 'Voce: 'Orte' in Collezioni disegni e mappe: Collezione I/ Segnatura: 50," Imago Cartografica, ACS-Roma, http://www.imago.archiviodistatoroma.beniculturali.it/Cartografica/cartografica.html, consultata 2021/02/22.

Tra le notizie riguardanti la città di Orte, va annoverato il rinnovamento di Piazza Colonna e della chiesa di San Silvestro, ricordato nell'iscrizione posta sull'architrave del portale di accesso alla chiesa, risalente al 1697 (fig. 58). Anche in questo caso, purtroppo, non si dispone di ulteriori testimonianze,[296] anche per via dei lavori di isolamento del campanile, terminati nel 1961.[297] Questo intervento strutturale fu voluto dal cardinale Ferdinando Nuzzi, ortano di nascita, ma romano di adozione, e introduce una riflessione sul Settecento ortano.

[296] Questa ristrutturazione va contestualizzata all'interno di una più ampia ondata di rinnovamento urbano, testimoniata da numerosi palazzi del centro storico di Orte. Alcune facciate monumentali documentano una nuova prosperità economica e impongono una rilettura della narrazione presentata dalle fonti clericali e artistiche sopra esaminate. Non è compito di questo studio riscrivere questo capitolo della storia e dello sviluppo urbano di Orte, ma la creazione di un museo locale della città (un'idea esplorata nei capitoli IV e V) richiederebbe la collaborazione di diverse figure, come storici dell'architettura, urbanisti e geografi, che potrebbero gettare luce su quest'argomento.

[297] Sanguinetti, "La ex Chiesa di S. Silvestro a Orte e il suo campanile:" 159–161. Il testo rivela un notevole pregiudizio verso la salvaguardia di una percepita "medievalità" che ha cancellato il palinsesto architettonico nel secondo dopoguerra, tema che sarà trattato nel seguente capitolo dedicato alle strategie di salvaguardia a Orte nel Novecento.



Fig. II-40. Mauro Giubilio. Carta della Sabina (fonte: Frutaz, 1972. A sinsitra un particolare di Terni e lo sviluppo lungo il fiume Nera del 1617, in contrasto con il particolare della stessa area nella versione precedente della stessa mappa stampata nel 1592. N.B. Il rilievo dato ai ponti sul Nera e sul Tevere. Dopo il crollo del ponte nel 1514, il 'Porto di Orte' (in basso a destra) fu ridotto a un mero attracco come Gallese e Fabrica, mentre venne costruito un 'ponte secco' all'altezza di Otricoli e il Ponte Felice nei pressi di Magliana Sabina.



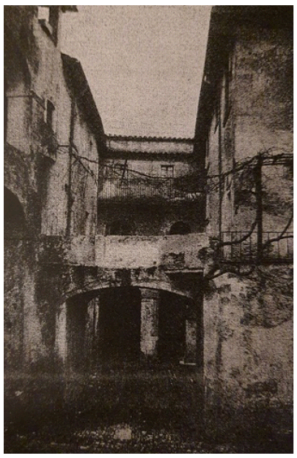




Fig. II-41. Frammento musivo della Vergine, particolare della scena della Natività dell'Oratorio di Giovanni VII, 705-707. Museo di Arte Sacra di Orte (Foto: fonte ignota).
Fig. II-42. Convento di Sant'Antonio (Fonte: Gioacchini, 1961)
Fig. II-43. Convento di Sant'Antonio (Foto: Uffici Comunali di Orte)



Fig. II-44. Disegno della parete occcidentale dell'Oratorio di Giovanni VII con i frammenti musivi sopravissuti sovrimposti al disegno di Giacomo Grimaldi dal Barb. lat. 2733 (1609-1612) (Fonte: Ballardini e Pogliani, 2013: 208). Posizione del frammento ortano evidenziato in rosso.



Fig. II-45. Lezioni della dott.ssa Lorenza D'Alessandro in cui gli studenti osservano lo stato di conservazione della tela di Sant'Isidoro

\



Fig. II-46. Particolare di Sant'Isidoro, incisione del 1622, realizzata in occasione della canonizzazione del santo-agricoltore iberico (Fonte: Tacchi Venturi, 1922)



Fig. II-47. Pala d'altare di Sant'Isidoro, provenienza Chiesa extra-urbana di San Lorenzo dei Favicchi, conservato presso il Palazzo Vescovile, Orte (Foto: G. Alfano)

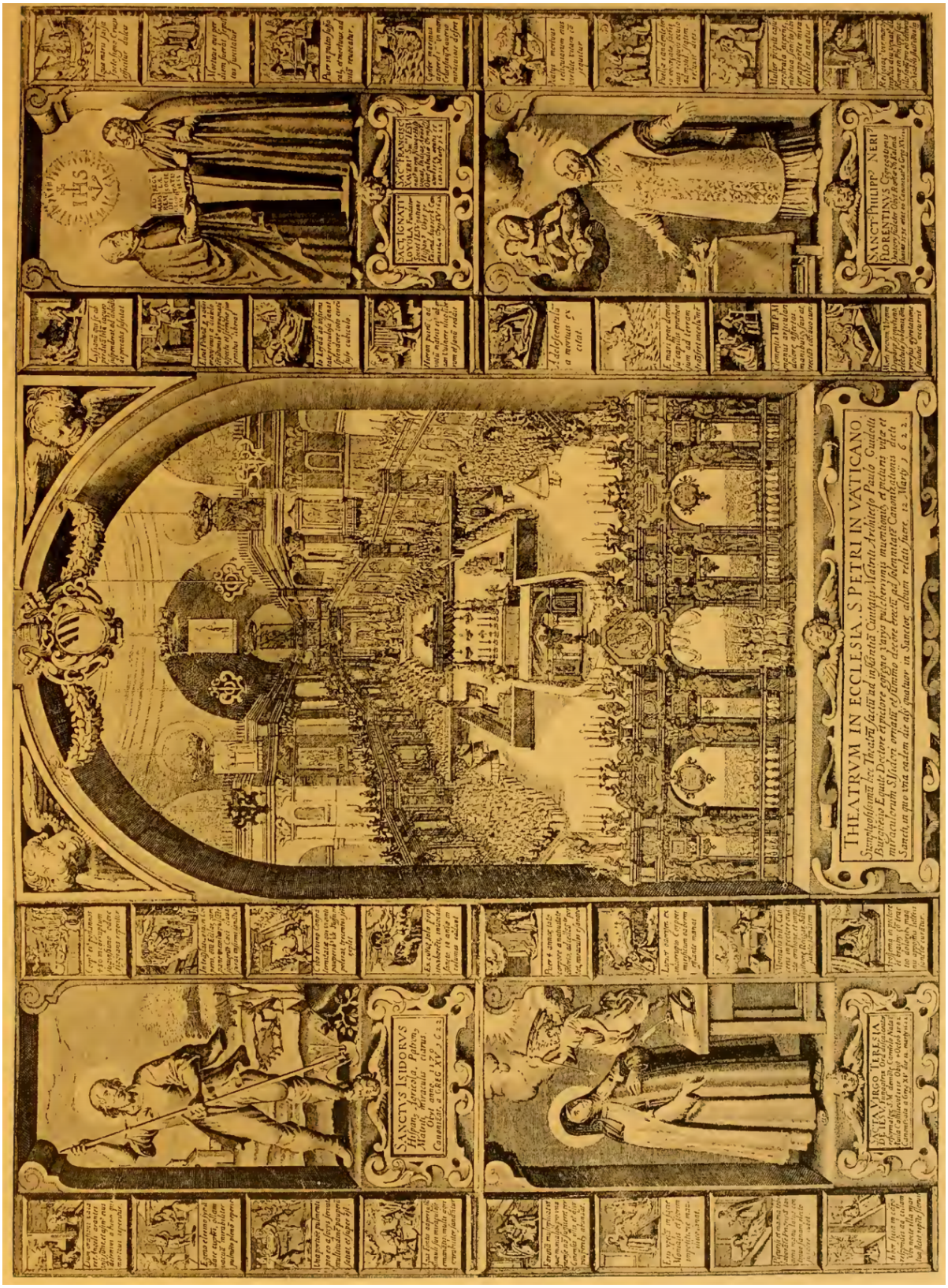


Fig. II-48. "Theatrum in ecclesia S. Petri in Vaticano sumptuosissimum hoc theatrum factum ad instantia Ciuitatis Matriti Architecto Paulo Guidotti Burghesio," Incisione del Theatrum del 1622 realizzato nell'occasione (Fonte: Tacchi Venturi, 1922)



Fig. II-49. Cronaca pubblicata della ceremonia della canonizzazione di sant'Isidoro insieme ad altri santi, 1622.
Fig. II-50. Cronaca della processione che seguì la cannonizzazione di sant'Isidoro e altri santi, 1622.
Fig. II-51. Statuette di san Paolo e san Filippo Neri, quest'ultimo canonizzato insieme a Sant'Isidoro (Foto; Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)

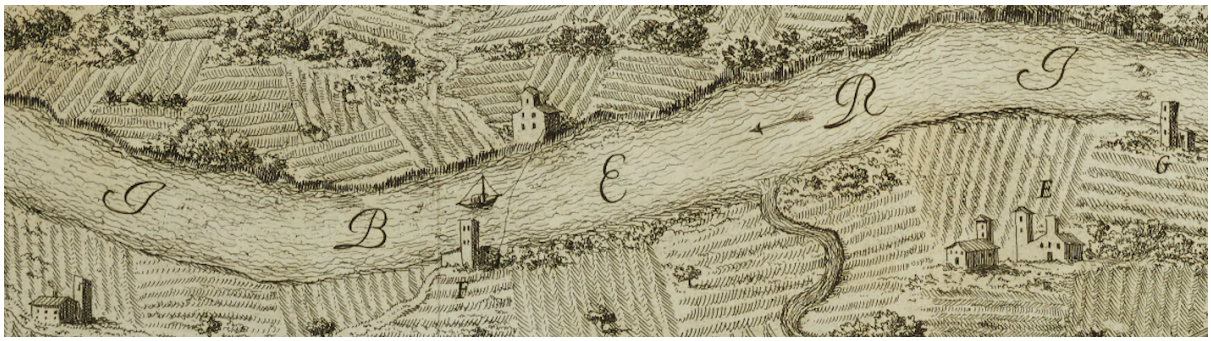


Fig. II-52. Particolare della veduta di Orte di Giusto Fontanini (1709-1723) N.B. la chiesa extra-urbana di San Lorenzo dei Favicchi in basso a sinistra e i ruderi del ponte segnati 'G' (Fonte: MDZ, https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11347999?page=28)



Fig. II-53. Campana della chiesa extraurbana di San Lorenzo (Foto: F. Giuseppini)



Fig. II-54. Progetto del 1647 per un nuovo ponte sul Tevere a Orte, prodotto dalla Presidenza delle strade e sottoscritto dall'architetto Giovanni Angelo Biancucci. (Fonte: ACS-Roma, Imago Cartografia)



Fig. II-55. Altare Maggiore della Cattedrale di S. Maria Assunta di Orte, inaugurata 1648/10/23 (foto: A. Zuppante)

Fig. II-56. sulla destra, Stemma della città di Orte in opus sectile del 1648, particolare dell'altare maggiore della Cattedrale



Fig. II-57. sotto, Stemma della città del 1649 (fonte: documento manoscritto di provenienza ignota, Foto: A. Zuppante)



Fig. II-58. in fondo pagina, Architrave della porta dell'ex chiesa di San Silvestro con iscrizione dedicatoria del 1697, in occasione dei rinnovamenti portati avanti dal Card. Nuzzi)



2.3.3.2. Autocelebrazione e sublimazione. Il XVIII secolo

Gli studi del Settecento a Orte non possono prescindere dalla figura del cardinale Ferdinando Nuzzi (Orte, 1645- Orvieto, 1717)[298] (fig. 59), componente di una famiglia nobile tudertina che occupò una posizione preminente a Orte a partire dalla seconda metà del Seicento. Gli stemmi della famiglia Nuzzi e le iscrizioni monumentali del duomo e di Via Matteotti – per lo più commissionati da Ferdinando in veste di cardinale di Orvieto – permettono di ipotizzare che i Nuzzi, nonostante giunsero a Orte solo nella prima metà del Seicento, riuscirono a radicarsi profondamente e in poco tempo nella città. La loro vita pubblica locale, in realtà, si limitò a poco più di un secolo, come sottolineato dalla cessione enfiteutica di Palazzo Nuzzi al comune negli anni Trenta dell'800.[299] Il giovane Ferdinando inoltre, ortano di nascita, si trasferì a Roma all'età di nove anni per avviarsi a una formazione gesuita. Egli fu educato dai gesuiti prima presso il Collegio romano e poi alla Sapienza, dove studiò diritto civile e canonico prima di intraprendere una carriera nell'amministrazione temporale pontificia.[300] Basandosi sul suo "Discorso intorno alla coltivazione, e popolazione della campagna di Roma" dedicato allo sviluppo economico dell'Agro romano, Clemente XI istituì la Congregazione del Sollievo nel 1701 per promuovere l'agricoltura e l'economia del *Patrimonium*.[301] Nuzzi, in seguito, occupò la carica di chierico della Camera Apostolica nel 1702 e poi venne nominato prefetto dell'Annona fino al 1706. In quest'ultimo ruolo commissionò la costruzione dei nuovi granai presso le Terme di Diocleziano, progettati da Carlo Fontana.[302] Dopo dieci anni nel ruolo di segretario della Congregazione dei Vescovi e regolari, fu infine elevato alla porpora nel 1715.[303]

In quanto autorevole prelato della Curia, Nuzzi fu ben inserito nella cultura e nella politica romana; il suo rapporto con Orte, dunque, fu solamente di natura simbolica e affettiva. Le tracce da lui lasciate nella città natale ebbero lo scopo di dare lustro alle sue origini, nobilitando

[298] Tabacchi, "Ferdinando Nuzzi," *Dizionario Biografico degli Italiani,* Volume 79 (2013) (https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-nuzzi_(Dizionario-Biografico), consultato 2021/03/01).
[299] Busta 50, tit. 11.6, 1777-1873, ASCO; Titolo 11, artt. 6-7, 1777-1834, fascicolo di carte non numerate, ASCO; Busta 11, titolo 1, artt. 10-11, 1818-1877, ASCO. Cfr. Transcrizioni in Anselmi, Salvatore Enrico. *Committenze a Orte in età barocca : cultura gesuita e influenza pozziana : gli Alberti e i Nuzzi* (Roma : Argos, 2006): 199-200.
[300] Tabacchi, "Ferdinando Nuzzi."
[301] Andretta di Stefano, "Clemente XI," *Dizionario Biografico degli Italiani,* Volume 26 (1982) (https://www.treccani.it/enciclopedia/papa-clemente-xi_%28Dizionario-Biografico%29/ , consultato 2021/03/01); *Discorso di monsignore Ferdinando Nuzzi chierico di camera, e prefetto dell 'annona, intorno alla coltivazione, e popolazione della campagna di Roma* (Roma: Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1702).
[302] Tabacchi, "Ferdinando Nuzzi;" Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 54-55.
[303] Tabacchi, "Ferdinando Nuzzi;" Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 55.

lo sfondo della sua biografia culturale.[304] Il suo mecenatismo a Orte funse da strumento di autocelebrazione, per sottolineare la sua elevata posizione sociale e culturale, *status* acquisito assai tardi nella sua carriera.

Nuzzi frequentò il *milieu* culturale di Alessandro VIII Ottoboni (Venezia, 1620-Roma, 1691) e Clemente XI Albani (Urbino, 1649-Roma, 1721)[305], dove ebbe modo di entrare in contatto con gli eruditi dell'epoca. Fu poi nel 1710-1711, durante il soggiorno di conte Luigi Ferdinando Marsili (Bologna, 1658-Bologna, 1731), generale e collezionista di materiali e strumenti scientifici,[306] che, secondo l'inventario del 1712, riportò con sé a Bologna una "Testa d'Iside di marmo basalto con un piedistallo piccolo di alabastro; ed un grande di giallo brecciato, donato al Sig.re Generale da Mosig.re Ill.mo Nuzzi Segretario della Congregazione de Vescovi, e Regolari."[307] Si viene dunque a conoscenza dell'interesse di Nuzzi per le antichità egiziane attraverso una testa di Thutmosi III (fig. 71), attualmente conservata nel Museo Civico Archeologico di Bologna – fin qui mai indagata in quanto testimonianza del collezionismo nuzziano. La conoscenza tra Nuzzi e Marsili suggerisce, inoltre, l'interesse del prelato per il mondo della tecnica e delle scienze – campi in cui Marsili si distinse – nel periodo tra il 1710 e il 1712.[308]

È possibile ipotizzare che fu l'ambiente dell'Arcadia il contesto in cui il prelato conobbe l'erudito friulano Giusto (Justi) Fontanini, tutelare della cattedra di eloquenza all'Università della Sapienza dal 1704 e appassionato di storia, letteratura e archeologia. Fontanini dedicò a

[304] Castelnuovo e Ginzberg, *Centro e periferia*: 141.
[305] Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 54.
[306] Giuseppe Gullino e Cesare Preti, "Luigi Ferdinando Marsili," Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 70 (2008) (https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-ferdinando-marsili_(Dizionario-Biografico), consultato 2021/04/26)
[307] *Donativi fatti alla stanza dell'erudizione antica dell'Instituto delle Scienze da S.E. il Sig.r Gen.le Co. Luigi Marsilij alla Stanza delle Antichità*, gennaio 1712, citato in Daniela Picchi, "Il Generale Luigi Ferdinando Marsili e Le Prime Antichità Egizie Dell'Istituto Delle Sccienze Di Bologna," Emanuele M. Ciampini and Paolo Zanovello, eds. Antichistica. Studi Orientali, 6.2 (Antichità egizie e Italia Prospettive di ricerca e indagini sul campo, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2014): 60.
[308] Se risulta evidente l'interesse di Nuzzi nell'agroeconomia dell'Agro Pontino, rimane da indagare il suo legame con il mondo della scienza e, in particolar modo, con quello della matematica, considerando l'evidente influenza pozziana nei cicli decorativi di Palazzo Nuzzi e nel transetto della Cattedrale di Orte, discussi sotto. Cfr. Ferdinando Nuzzi, "Discorso sull'Agro romano" in Giusto Fontanini, Julius Ruscius e Ferdinando Nuzzi, *Justi Fontanini Forojuliensis De Antiquitatibus Hortae: Coloniae Etruscorum, Libri Tres: Ubi Praeter Historiam Hortanam Alia Non Pauca Res Romanas, Italicasque Illustrantia Proferuntur. Cum. Figuris. Aeri. Incisis : Et Gemina Appendice Monumentorum Ex Codicibus Potissimum Vaticanis : In Quibus Eminet Genuinum Decretum Sancti. Gelasii. I. Pont. Max.*. Editio tertia aucta & recognita (Romae: Ex typographia Rocchi Bernabò ... Prostat apud Pagliarinos Bibliopolas., 1723); Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 86-88.

Nuzzi il suo trattato *De antiquitatibus Hortae coloniae Etruscorum libri tres ubi praeter historiam Hortanam alia non pauca res Romanas, Italicasque illustrantia proferuntur, cum figuris aeri incisis et gemina appendice monumentorum ex codicibus potissimum Vaticanis.*[309] La prima edizione del trattato, pubblicata nel 1708, era divisa in due libri, mentre nella seconda edizione, risalente al 1723, venne aggiunto un terzo libro. All'interno di quest'ultimo vennero riportati testi di due autori ortani, ossia Ferdinando Nuzzi e Giulio Roscio, insieme ad alcune incisioni dedicate al Cardinale Nuzzi, deceduto sei anni prima, e altre raffiguranti la sua collezione di antichità.

De antiquitatibus Hortae coloniae Etruscorum permette di fare un *excursus* nell'iconografia di Orte nel Settecento, trasportando il lettore dal fascino degli arcadiani alla realtà urbanistica e giuridica della città. Il frontespizio della prima edizione (del 1709) presenta la mappa dell'*Ager hortanus in Tuscia* (fig. 60) in cui al *Tiberis* è affidato il centro della composizione e dove si mette in risalto la confluenza del *Nar* all'altezza di Orte. Questo concetto viene ribadito dai dati cartografici e trova una corrispondenza nella stessa mappa, nel fregio decorativo in basso, in cui sono raffigurate le personificazioni dei due fiumi ai lati del carteggio centrale. Sull'altopiano di *Horta* sorge una croce dalla quale dipartono sette strade, tracciate nel paesaggio ondulante e abbracciate dai quattro confluenti del Tevere. Torri di avvistamento punteggiano il territorio in cui l'unico monumento identificato è il *Pons Augustus* (riportato in elevazione e pianta in una seconda incisione, fig. 61), un'attribuzione classica ai ruderi risalenti al medioevo, così da conferire radici nobili ad un luogo che aveva poco da offrire ai viaggiatori alla ricerca del mondo classico.

La veduta della città realizzata da Fontanini (fig. 62), *Hortae conspectus septentrionalis*, mostra il rapporto tra il centro urbano e il territorio. L'ambiente naturale attorno alla città è caratterizzato dai campi ritmicamente coltivati, dalle strade che seguono i contorni della valle, dalle colline, dai boschi cimini e dal Tevere in cui si osservano un traghetto e una barca che scendono il fiume verso Roma. Orte venne dunque rappresentata poeticamente, come una città in cui cultura e natura creavano tra loro un perfetto equilibrio.[310]

Nel 1722, il geografo Claudio Martigny realizzò una mappa della diocesi congiunta di Civita Castellana e di Orte (fig. 63). La cartina, attualmente conservata presso l'ASDO, propone

[309] Cfr. Fontanini, *De antiquitatibus Hortae* (1723).

[310] Sul piano effettivo, nelle parole di Guidoni, "i centri piccoli e intermedi si trasformano in mere supporti per l'agricoltura locale, mentre l'attività politico-amministrativa si concentra nelle città." Cfr. Guidoni, *Inchieste su centri minori*: 26.

un'immagine non bucolica, ma amministrativa del territorio diocesano.[311] Gli elementi naturali sono ridotti al blu del Tevere e alla confluenza del Nera , mentre "Gli alberi denotano li Confini de Luoghi." Il cartografo specifica con precisione la scala di misura e un punto giallo dal quale poter misurare la distanza tra un centro abitato e l'altro. Orte figura come un sito frammentato, tagliato dal fiume il cui corso rende isolato il borgo di San Liberato, una località di Orte posta sulla riva sinistra del Tevere. La Diocesi, inoltre, sembra occupare una posizione di minore importanza rispetto a quella di Civita Castellana: questo potrebbe indicare una possibile rivalità tra le concattedrali (all'interno della quale lo stemma del cardinale Tenderini, posto a fianco a Civita Castellana, potrebbe indicare una committenza filo-civitonica).

Altri due documenti ci raccontano delle campagne di riconoscimento svolte nel territorio extraurbano di Orte nel Settecento. Il prospetto inedito dell

a "chiesa diruta di San Matteo d'Orte" del 1743 (fig. 66) conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato (ACS-Roma), presenta una struttura con il tetto crollato, con conci poggiati instabilmente e un albero – più alto della conca dell'abside – che fuoriesce dalla struttura a navata unica.[312] Tale rappresentazione non sembra potersi ricollegare al fascino delle rovine dei vedutisti, diversamente da come accade, ad esempio, per la colonna spezzata nell'incisione di Fontanini (fig. 62, in basso a destra). È possibile, infatti, che si tratti di un'attenta e particolareggiata descrizione dei beni ecclesiastici, che tiene conto in modo puntuale del loro stato di abbandono e delle relative condizioni conservative, attestate sia dall'artista sia da due testimoni. Il catasto della parrocchia di San Michele del 1781 (fig. 64), conservato presso l'ASDO, documento mai preso in considerazione dalla critica, fu realizzato due anni dopo la divisione del territorio della parrocchia di San Marco.[313] Alla modifica della parrocchia seguirono la costruzione della chiesa di San Michele, collocata al centro del piano di Lucignano, e la fondazione di una nuova parrocchia. Il territorio, rappresentato a volo d'uccello, è caratterizzato dalla presenza di cinquanta proprietà, tra loro distinte con apposita numerazione, e dei maggiori punti di riferimento nel territorio: i ruderi del ponte di San Giacomo, con i cinque pilastri nel Tevere e l'acquedotto, di cui è indicato con precisione il sistema idrico. La mappa espleta correttamente la sua funzione di catasto edilizio e restituisce

[311] Non sono state rinvenute informazioni riguardo la figura di Claudio Martigny. L'unico altro intervento rintracciato consiste nella "Pianta del nucleo Urbano di Rieti" del 1725, a pochi anni dalla mappa della diocesi civitonica e ortana, conservata presso la Collezione civica del comune di Rieti (https://museo.comune.rieti.it/sala-5-2/, consultata 2021/04/30).

[312] Giuseppini, nei suoi studi paralleli, identifica la struttura come la chiesa di San Masseo, nei pressi dell'attuale mattatoio comunale. Giuseppini, "Le chiese di Orte:" 88.

[313] Gioacchini, *Orte, le contrade e i borghi*: 274-275.

uno sguardo autoctono raro su una comunità agricola. Il documento, inoltre, è prodotto solo pochi decenni prima della redazione del Catasto Gregoriano, risalente al 1835 (fig. 65), che "restituisce una prima, rigida e standardizzata immagine di tutti centri abitati."[314]

Due fondi romani conservano altre immagini di Orte alla metà del Settecento; entrambi – fin'ora inediti –gettano luce su problemi relativi al tessuto urbano del piccolo centro. L'ACS-Roma conserva due disegni che documentano il cedimento della rupe di Via Maiotta, ossia la salita che conduce alla odierna Porta della Rocca, a sudovest dell'abitato ortano (fig. 67).[315] I documenti risalgono ad una controversia tra la contessa Carolina Guarnieri e la comunità di Orte, che si concluse con la progettazione del consolidamento della strada, identificabile con l'attuale via della Rocca, e della rupe sottostante (fig. 68).[316] Altri due disegni inediti potrebbero collocarsi nello stesso periodo. I due documenti, anonimi e senza data, sono conservati presso la Fondazione Marco Besso di Roma e raffigurano l'attuale Via della Passeggiata Pubblica (figg. 69-70).[317] In questa sede si vuole promuovere un'ipotesi riguardo i due disegni sconosciuti della Fondazione Besso: avrebbero potuto far parte di un unico progetto intento a prevenire un crollo stradale sul versante occidentale della città, come quello accaduto sull'attuale Via delle Rocca (all'altra estremità della città), così di risanare le infrastrutture dell'abitato in risposta alle insite fragilità geologiche.[318] Il tessuto urbano di Orte dimostra, dunque, quanto la storia della città sia diversa dall'immagine idilliaca proposta da Fontanini nel suo *Horta*.

Le incisioni di *De antiquitatibus Hortae* gettano luce su un altro aspetto della cultura ortana dell'epoca: l'attività antiquaria del cardinale Ferdinando Nuzzi, una collezione smembrata e

[314] Guidoni, *Inchieste su centri minori* (1980): 25.

[315] "AC Cincio inter Illustrissimam Communitatem Civitatis Hortae ex una et Illustrissimam Comitissam Carolinam Guarnieri. Die 2 Junii 1752. Erasmi" sul verso di Collezioni disegni e mappe, Collezione I, 50 - 12/1, Pianta del 2 giugno 1752, proveniente dal Tribunale dell'AC, firmato da Vincenzo Erasmo, notaio AC. (http://www.imago.archiviodistatoroma.beniculturali.it/Cartografica/cartografica.html, consultato il 30 gennaio 2021)

[316] "Disegno del nuovo muro con suoi pilastri et arconi da farsi per sostenere la nuova strada fuori della Porta detta Maiotta nella città di Orte," Collezioni disegni e mappe, Collezione I, 50 - 12/1, Pianta del 2 giugno 1752, proveniente dal Tribunale dell'AC, firmato da Vincenzo Erasmo, notaio AC. (http://www.imago.archiviodistatoroma.beniculturali.it/Cartografica/cartografica.html, consultato il 30 gennaio 2021)

[317] "Disegno della Porta di S. Agostino a Orte," no. inv. 473 e 474, secolo XVIII, conservato presso la Fondazione Besso, Roma (http://www.fondazionemarcobesso.it/cataloghi/fs_photosprints/view/1965, consultato il 29 gennaio 2021)

[318] L'attuale aspetto dei bastioni, che creano lo slargo/ parcheggio sotto la Via Pubblica Passeggiata, riporta similitudini con i disegni che rimangono ancora da comprendere. La storia dello sviluppo moderno del borgo di Orte è poco conosciuta. Si augura che anche Orte possa diventare oggetto di uno studio urbanistico accurato, come lo sono stati molti centri della Tuscia prima della precoce scomparsa di Enrico Guidoni.

ritenuta finora dispersa. La raccolta nuzziana includeva, oltre al busto egiziano citato sopra, un rilievo arcaizzante, riprodotto già nell'edizione del 1709, e due sarcofagi collocati nella Villa suburbana dei Nuzzi[319] e aggiunti nell'edizione del 1723.[320] La collezione venne dispersa in tempi brevi da Innocenzo Nuzzi, nipote ed erede del cardinale, e Giuseppe, suo figlio,[321] per far fronte alle difficoltà economiche attraversate dalla famiglia Nuzzi. Nel progetto del museo della città di Orte, si vuole ricondurre tale collezione ad Orte con strumenti digitali.

Il rilievo arcaizzante (I secolo a.C.), raffigurante Pan con tre ninfe, fu descritto da Locatelli nella sua guida dei Musei Capitolini già nel 1750 (fig. 72).[322] Nel suo *Geschichte der Kunst des Alterthums* del 1763, Johannes Wincklemann considerò l'opera una testimonianza dell'antico contatto tra artisti greci ed etruschi, per via della sua provenienza ortana.[323] La

[319] Notizie riportate nelle didascalie dell'incisione pubblicata nel volume di Fontanini del 1708.

[320] *De antiquitatibus Hortae* ebbe due edizioni: la prima nel 1708 e la seconda nel 1723 con l'aggiunta dei testi: Julius Ruscius, "Narratio de instaurando Hortino Ponte vetustissimo" e Ferdinando Nuzzi, "Discorso intorno alla coltivazione e popolazione della Campagna di Roma."

[321] Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 103.

[322] Musei Capitolini, inv. S614; Eloisa Dodero, "Wincklemann e le sculture di Palazzo Nuovo: una selezione," *Il tesoro di anticchità. Wincklemnann e il Museo capitolino nella Roma del Settecento* (Roma: Gangemi, 2018): 347-350, Cat. W 20. Dodero segnala la descrizione di Locatelli del 1750, ma segnala la presenza del rilievo nella collezione Albani solo tra il 1755 e il 1768.
Cfr. Giampietro Locatelli. fl. 1750: Museo Capitolino o sia Descrizione delle statue, busti, bassirilievi, urne sepolcrali, iscrizioni, ed altre ammirabili, ed erudite antichità, che si custodiscono nel Palazzo alla destra del Senatorio vicino alla chiesa d'Araceli in Campidoglio (Roma: Giampietro Locatelli, 1750): 36 (http://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Farachne.uni-koeln.de%2FMetsDocuments%2Foai_arachne.uni-koeln.de_buch-2141.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=41&cHash=549b2c4f9d9d6916a3a81c13600f49b1, consultato 2021/05/06).

[323] Johann Joachim Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi,* Tomo secondo, Libro ottavo, capitolo I, paragrafo 12. Traduzione di Carlo Fea (Roma: Stamperia Pagliarini, 1783). (https://it.m.wikisource.org/wiki/Storia_delle_arti_del_disegno_presso_gli_antichi_(vol._II)/Libro_ottavo_-_Capo_I, consultato 2021/02/13)
"§. 12. Gli amatori delle antichità giudicano lavoro di quello primo stile un basso-rilievo dei museo Capitolino da me pubblicato rappresentante tre Baccanti ed un Fauno coll'epigrafe ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ (Callimaco fece). Plinio fa menzione d'un artefice di questo nome detto Κακιζότεχνος (biasimatore delle proprie opere), perchè non n'era mai soddisfatto abbastanza; e siccome ha rappresentata in marmo una danza di Spartane, credono alcuni di ravvisarla in questo basso-rilievo. Ma non combinano i tempi, e n'è altresì dubbia l'iscrizione. Questo lavoro è del più antico stile, almeno secondo l'idea che ne abbiamo, e CALLIMACO non vivea certamente prima di FIDIA, benché Felibien, senz'addurne alcuna prova, lo fissi all'olimpiade LX.. Pausania non lo mette al paro de' gran maestri, onde avrebbe a dirsi che in un tempo abbia vivuto da poterli uguagliare. Egli fu, al dire dello stesso Pausania, quello che introdusse nella scultura l'uso del trapano, e immaginò il capitello corintio come dice Vitruvio: altronde veggiamo che il trapano doveva esser già noto all'autore del Laocoonte, che fiorì ne' più bei tempi dell'arte, come appresso vedremo, e l'ha adoperato ne' capelli, nella testa, e nelle profonde pieghe del panneggiamento; e SCOPA, che è probabilmente l'autore della Niobe, come si dirà parimente a suo luogo, edificò nell'olimpiade XCVI. un tempio con colonne d'ordin corintio29. Dovrebbe per tanto questo CALLIMACO aver vissuto al tempo de' più grandi artifti, e prima anche di SCOPA, il quale prima fiorì dell'autore del Laocoonte: la qual epoca non si accorda poi coll'ordine, in cui Plinio novera gli artisti. Questo nome altronde se fosse stato scritto ai tempi in cui fu fatto il basso-rilievo, in quella maniera leggerebbesi, ΚΑΛΛΙΜΑΚΗΟΣ, o come leggesi su un'iscrizione delle ruine d'Amicla, e non già ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ; poichè la X fu immaginata da Simonide non prima dell'olimpiade LXXII, e introdotta in uso pubblico soltanto nell'olimpiade XCIV.. E' quindi probabile che l'iscrizione siavi stata fatta molto tempo dopo il lavoro del basso-rilievo da qualche antico impostore, come il nome di LISIPPO su una statua d'Ercole a Firenze, che sebbene sia antico, è però posteriore ai tempi in cui fu

seconda opera, un sarcofago con scene dionisiache (180 -190 d.C.), fu rinvenuto durante i lavori di ristrutturazione della cattedrale, tra il 1708 e il 1723, e successivamente venne trasferito nella Villa Nuzzi.[324] Il sarcofago confluì nella collezione del Museo Pio-Clementino entro il 1792 e fu collocato nel portico nord del Cortile Ottagonale del Belvedere (fig. 73).[325] Per ultimo, il Sarcofago delle stagioni (270-280 d.C[326]), di valore più umile rispetto alle altre opere, fu rinvenuto durante i lavori di ristrutturazione del campanile adiacente al duomo e successivamente trasportato a Villa Nuzzi. Tra il XVIII e XIX secolo fu acquistato sul mercato antiquario romano da J. Addison Child, uomo di affari e viaggiatore statunitense,[327] che lo trasportò a Boston. Nel 1892, il sarcofago tardo imperiale venne donato al Museum di Fine Arts di Boston (fig. 74).[328]

Sia villa Nuzzi che Palazzo Nuzzi (fig. 75) sono stati oggetto, nei primi anni 2000, di un'approfondita ricerca d'archivio svolta dallo storico dell'arte Salvatore Enrico Anselmi. Negli ultimi anni, inoltre, sono stati studiati dal Laboratorio di conservazione e restauro dell'Università degli Studi della Tuscia. Lo studio da parte dell'Università è stato condotto in seguito all'avvio del cantiere di restauro che ha riguardato l'appartamento del cardinale (figg.

quella scolpita, come vedremo nel Libro X. Capo I. Aggiunga si che questo baffo-rilievo è stato trovato ad Orta, luogo abitato già dagli Etruschi, il che porge un nuovo argomento per farlo creder opera d'etrusco scarpello, giacché ne ha altronde tutt'i caratteri35; sebbene tanta sia la somiglianza fra l'antichissimo stile de' Greci e quel degli Etruschi, che il basso-rilievo posta tenersi per greco, come terremmo per opere etrusche alcuni dei mentovati vali dipinti, se non vi si leggessero scritte greche parole."

[324] Secondo lo schedario dei Musei Vaticani il sarcofago fu "rinvenuto durante la ricostruzione della cattedrale di Orte, poco prima del 1723. Conservato nella Villa Nuzzi a Orte". Dunque, il sarcofago sarebbe stato ritrovato tra il 1708 e il 1723, cioè tra le due edizioni del Fontanini.
L'opera fu succesivamente inclusa nella guida del Museo Pio-Clementino di Visconti del 1796, con un incisione realizzata da Alesssandro Mochetti: "Bacco in Nasso, Sarcofago già in Orte nella Villa Nuzzi" in *Il Museo Pio-Clementino descritto da Ennio Quirino Visconti Direttore del Museo Capitolino - Tomo quinto - Dedicato alla Santita di Nostro Signore PIO SESTO Pontefice Massimo. Edito da Luigi Mirri / Mercante di quadri incontro il Palazzo Bernini. In Roma MDCCXCVI con Privilegio Pontificio* (https://www.abebooks.com/BACCO-NASSO-Sarcofago-gia-Orta-Villa/30353832996/bd, consultato 2021/02/21)

[325] "Sarcofago con scene dionisiache: incontro di Dioniso e Arianna e sc... [MV.951.0.0]," *Musei Vaticani Catalogo Online : Inventario* (https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.951.0.0, consultato 2021/02/13)

[326] P. Kranz, Jahreszeiten-Sarkophage, ASR 5, 4 (Berlin 1984), 214, Kat.Nr. 117, Taf. 53,3. Si ringrazia Stefano De Angelis per il suo aiuto nel procurare questo testo durante il lockdown del primavera 2021, oltre al suo aiuto nel riordino delle notizie delle antiquità nuzziane.

[327] Paul F. Jamieson, "Coming Down the Raquette – Setting Pole Rapids to Sunday Rock," *The Quarterly.* Vol. XXXIII, 1978/10/04 (Canton, NY: *St. Lawrence County Historical Association*, 1978): 8. Consultato 2021/04/21, https://www.slcha.org/quarterly/issues/v023no4.pdf.

[328] Edward Robinson, "Report of the Curator of Classical Antiquities," *Annual Report for the Year ... (Museum of Fine Arts, Boston)* 17 (1892): 12–21; "Museum_135809.jpg," *Arachne*, DAI Roma (https://arachne.dainst.org/entity/1130339?fq=facet_kategorie:%22Einzelobjekte%22&fl=20&label=Mit%2024 5213%20verkn%C3%BCpfte%20Objekte&q=connectedEntities:245213&resultIndex=1, consultato 2021/02/21)

76-77), eseguito da giovani restauratori in formazione presso l'ateneo[329]. Sulla base di sguardi interdisciplinari, questo progetto di ricerca vuole valorizzare sia il patrimonio ortano sia le conoscenze nate dallo scambio tra storici dell'arte, restauratori, e responsabili delle istituzioni locali – con l'auspicio di coinvolgere un pubblico più ampio – per realizzare il museo della città di Orte.[330]

Il palazzo fu realizzato su progetto di Carlo Francesco Bizzacheri (Roma, 1656-Roma, 1721), allievo di Carlo Fontana, membro dell'*entourage* di Clemente XI e protagonista del Roccocò romano. La facciata tripartita di Palazzo Nuzzi – con i "fianchi delicatamente richiusi su sé stessi"[331] – può essere letta sia come risposta alla facciata convessa di Palazzo di Montecitorio nel progetto di Carlo Fontana del 1696, ma anche come soluzione di matrice borrominiana.[332] I tre piani del palazzo sono scanditi da fascioni continui e le finestre del piano nobile recano timpani ornati da ghirlande con motivi nastriformi. Questa tipologia decorativa riprende il disegno degli ornamenti del piano nobile del convento di San Luigi de' Francesi a Roma, complesso progettato da Bizzacheri tra il 1709 e il 1712, negli stessi anni in cui fu progettato il palazzo ortano.[333] Il portale monumentale, posto in asse con la balconata, unisce la piazza trapezoidale antistante con l'ampio atrio del complesso. Il progetto del museo della città si augura di accompagnare Palazzo Nuzzi nella sua transizione da sede della giunta comunale a palazzo della cittadinanza.

Le decorazioni pittoriche degli ambienti di rappresentanza di Palazzo Nuzzi simulano un peristilio, ispirandosi all'illusionismo di Andrea Pozzo e al pensiero gesuita che vide

[329] Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*; Francesca Groppi, "Muzio Scevola e Porsenna nel palazzo Nuzzi a Orte. Restauro e diagnostica di un dipinto murale" Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2019/2020, relatrice: Dott.ssa Sabina Vedovello; Davide Vigliotti, "Sinergie per il recupero dell'arco in stucco e finti marmi di Palazzo Nuzzi a Orte. Storia dell'arte, restauro, tecniche diagnostiche e documentazione digitale" Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2020/2021, relatrice: Dott.ssa Sabina Vedovello.
Per il progetto di laurea la dott.ssa Francesca Groppi ha affrontato il restauro di una porzione dei dipinti murali collocati nell'ex camera da letto del cardinale Ferdinando, mentre il dott. Davide Vigliotti ha svolto la sua abilitazione sugli stucchi dell'arco trionfale. Grazie a una borsa di perfezionamento organizzata dall'Università degli Studi della Tuscia e finanziata dal Comune di Orte e dalla fondazione CARIVIT, è in corso il cantiere di restauro volto al completamento delle superfici decorate dell'ambiente.
[330] Nel 2018 si sono conclusi i lavori sul monumento funebre del Cardinal Ferdinando Nuzzi. Dato che l'opera fu commissionata per la Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, essa non racconta la storia della città di Orte, ma il suo presente. Per questo motivo il monumento sarà trattato nel quarto capitolo della tesi. Cfr. ACVO, *fascicolo Nuzzi,* testo dattiloscritto firmato e datato "Alessandro Camilli, 1930".
[331] Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 82, nota 85.
[332] Nina A. Mallory and John L. Varriano, "Carlo Francesco Bizzacheri (1655-1721)," *Journal of the Society of Architectural Historians* 33, no. 1 (1974): 44, https://doi.org/10.2307/988837.
[333] Mallory (1974): 41-42.

l'iconografia trionfalistica come applicazione dell'empirismo scientifico[334]. Il programma decorativo ostenta il potere e l'agiatezza del prelato attraverso una profusione di ori, rilievi a *trompe l'oeil*, colonne tortili, capitelli composti, marmi policromi e mascheroni. L'architettura illusionistica è un chiaro rimando ai cantieri pozziani: un riferimento erudito ai trattati di prospettiva, ma anche all'iconografia e alla composizione degli affreschi di palazzo Contucci a Montepulciano (1701-1702).[335] Nel cantiere toscano, infatti, fu attivo il pittore Antonio Colli: artista presente nel cantiere della chiesa del Gesù a Frascati a cavallo del XVII e del XVIII secolo, contemporaneamente a Bizzacheri. L'allievo di Pozzo fu inoltre attivo a Viterbo nel 1712[336] durante il cantiere del convento di Santa Caterina.[337]

Sopra il camino del salone e là dove fu il camino nell'appartamento del cardinale, si rinvengono dei tondi con raffigurazioni a *grisaille* di due patrizi romani, rispettivamente Marco Curzio e Muzio Scevola (fig. 77), simboli di coraggio e sacrificio nel nome del loro popolo.[338] Sebbene si tratti di simboli appropriati per un ambiente commissionato da una figura che si vide come patrizio di un'importante *gens*, non trova altrettanta corrispondenza con i dati biografici del mecenate.

La scansione degli spazi fornita dal colonnato tortile nella sala consiliare è sostituita, nell'appartamento cardinalizio, da cariatidi monocrome recanti cesti dorati, colmi di frutta. Il ciclo decorativo – privo di un vero e proprio programma iconografico – rientra in uno stile roccocò di scuola romana provincializzato.[339] Sulla chiave di volta dell'arco che divide l'appartamento troneggia l'imponente stemma nuzziano (fig. 78), mentre nessuno stemma della città finora rinvenuto può essere riferito ad una committenza nuzziana: il palazzo del cardinale fu concepito come ambiente privato e come luogo di rappresentanza per celebrare Ferdinando e il casato Nuzzi e non Orte e gli ortani.

[334] Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 68-69.
[335] Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 87-88.
[336] Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 88.
[337] In quanto docente dell'Istituto Superiore d'Industria e dell'artigianato nell'anno scolastico 2001-2002, l'autrice ha potuto constatare il precario stato di conservazione dell'ex-cappella. L'ambiente è stato utilizzato inizialmente come aula di educazione fisica, con grave danno a carico dell'apparato decorativo in stucco, ed in seguito come aula magna del medesimo istituto.
Dal 2004 al 2010 l'autrice ha potuto inoltre condurre due cicli di attività didattiche dedicate alla scuola di Andrea Pozzo nell'ex-cappella, in veste di insegnante di storia dell'arte per la School Year Abroad di Viterbo. Non è stato possibile attingere ad altre informazioni riguardo le vicende conservative degli stucchi e degli affreschi.
[338] Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 88-90.
[339] Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 96.

Fin dalla metà del XVII secolo la famiglia Nuzzi si interessò sistematicamente alla ricostruzione della cattedrale di Santa Maria Assunta, ma furono i lavori intercorsi tra il 1709-1721 a definire l'aspetto complessivo della chiesa così come lo vediamo oggi.[340] Ferdinando Nuzzi fu il più importante sostenitore del progetto, nonché mediatore tra Bizzaccheri, il medesimo architetto del suo palazzo, e Gregorio Castrichini, rettore del collegio gesuita di Terni.[341] L'interno della chiesa madre è dominato dalla monocromia del travertino e dagli stucchi, che tracciano forme severe lungo i corpi architettonici quali i sottarchi, i pennacchi e la cupola (fig. 79). Il candore della navata centrale si interrompe solo nei bracci del transetto che ospitano affreschi a *trompe l'oeil* realizzati da un seguace di Pozzo; le due monumentali macchine d'altare, che rimandano agli ambienti del piano nobile di Palazzo Nuzzi, furono realizzate con tele applicate a muro e raffigurano l'una la Vergine e i santi Lorenzo e Cassiano (di committenza nuzziana) (ig. 80) e l'altra san Nicola di Bari (di committenza della famiglia Paglia). Nonostante il cantiere della cattedrale fu terminato solo all'inizio del Novecento, nel 1721 i lavori si trovavano in uno stato di avanzamento tale da permettere l'inaugurazione del Duomo (fig. 81), di cui vescovo Giovanni Francesco Maria Tenderini (Carrara, 1690-Civita Castellana, 1739) (fig. 82) risulta celebrante.

L'erudizione dei circoli dell'Arcadia e il pensiero scientifico gesuita non si innestarono nella psiche ortana, ancorata ad un'economia agraria che non permetteva di interessarsi alla cultura dell'epoca dei Lumi. Le vicende settecentesche della chiesa di Santa Maria della Purità, in quanto testimonianza monumentale del mecenatismo "dal basso," offrono un contraltare al mondo della famiglia Nuzzi. L'umile edificio a navata unica fu costruito nel terzo quarto del Seicento dalla Compagnia dei Muratori e poi dedicato a san Rocco, patrono degli operai.[342] A sessant'anni della sua fondazione, attraverso una serie di eventi che rimangono da chiarire, la chiesa fu ridedicata alla Madonna della Purità. Al centro del quadro, si trova un affresco di modestissima levatura proveniente da una casa privata di Orte che fu dichiarato miracoloso dal vescovo Tenderini – lo stesso che inaugurò il Duomo una decina di anni prima – nel 1733.[343]

[340] Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 53.
[341] Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca*: 63-64.
[342] Giuseppini, "Le chiese di Orte:" 75.
[343] Confraternità S. Rocco, 1733, ccc. 1r-4v e fasciolo cucito tra le carte 13 e 14, 1v-2v, ASDO. Ripartato in Anselmo e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 90.

Tenderini chiamò Pietro Nelli per realizzare una tela, compiuta nel 1736,[344] che servisse a chiudere la nicchia dove era custodita la statua di San Rocco, così da poter inglobare il frammento del dipinto murario ritenuto miracoloso, per questo san Rocco figura accanto all'Arcangelo Michele in venerazione dell'affresco della Madonna della Purità (fig. 83). La fondazione del nuovo culto popolare funse da "strumento d'identificazione e di aggregazione,"[345] in una diocesi che conobbe ben tre immagini miracolose della Vergine durante il vescovado di Tenderini.[346] Dall'altro la confraternita dei muratori, esautorata, fu resa conforme con un programma centralizzato che rese il loro oggetto di culto ausiliare rispetto alla scelta curiale, che a loro volta compirono le indicazioni di Papa Benedetto XIII emanati nel Sinodo del 1725.[347]

Apparentemente le scelte di Tenderini furono premiate anche dopo la sua morte, considerando che il prelato fu beatificato nel 1974. Nella sintesi dell'autorevole storico Claudio Canonici: il vescovo "ripristinò la disciplina ecclesiastica, favorì l'istruzione religiosa dei fedeli, si adoperò per istituire il seminario …, visitò a più riprese la diocesi con un'attenzione particolare alla cura pastorale."[348] Questo tipo di cura pastorale, operata anche da parte dei successori forse meno abili, non apportò nel tempo un benessere culturale o economico alla diocesi, dal momento che gli ortani nel Settecento, come un gran numero di abitanti dei piccoli centri del Patrimonio di San Pietro, vivevano nella miseria e nell'indigenza.

Il 27 ottobre 1786 Goethe si trovava alla prima tappa del suo fortunato viaggio a Roma. Dopo la sua sosta a Terni si avviò verso Civita Castellana, ma non passò per Orte.[349] Senza ponte l'antico porto fluviale divenne uno dei tanti punti di traghettamento sul Tevere. Il viaggiatore,

---

[344] *Esito delli denari dell'elemosine fatte alla Madonna SS.ma della Purità: "*Adi 30 xbre lo Ant.o Can.co Rosci hò ricevuto dall'Ill.ma Sig ra Contessa Cleria [Clelia] Alberti scudi diciassette e mezzo p. una soma d'olio p. la Madonna SS.ma della Purità…. Adi 3 Agosto [1736] Pagati al Sig.r Pietro Nelli scudi venticinque quali sono p. fattura del Quadro, come p. sua ricevuta 1.. Ad seg.nata lettera A – s. 25…" nel fascicolo Chiesa della Madonna della Purità, Chiese e parrocchie Amminnistrazione, 1, ACVO. Riportato in Anselmi (2006): 220.

[345] Castelnuovo e Ginzburg, *Centro e periferia*: 46.

[346] La Madonna del Rosario nella cattedrale di Civita Castellana è un affresco del XIV rinvenuto nel 1736 e inquadrato da una ricchissima cornice dorata (http://www.diocesicivitacastellana.it/cattedrale, consultata il 14 marzo 2021). Abbondio Zuppante ha rinvenuto notizie in merito a una Madonna su supporto fittile, andata perduta, che fu oggetto di una simile devozione a Canepina nello stesso periodo, ma la fonte di questa notizie risulta introvabile.

[347] Claudio Canonici, "Il Settecento religioso a Roma e nel territorio," *La Cattedrale Cosmatesca Di Civita Castellana*, a cura di Luca Creti. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Civita Castellana, 2010/09/18-19) (Roma: L'Erma di Bretchneider, 2012): 267-274.

[348] Claudio Canonici, "Storia Della Diocesi," Storia della Diocesi di Civita Castellana, consultato 2021/05/07, http://www.diocesicivitacastellana.com/index.php/storia.

[349] Johann Wolfgang von Goethe, *Italian journey: 1786-1788*. Ed. W. H. Auden e Elizabeth Mayer (San Francisco: North Point Press, 1982): 111-115.

come anche gli intelletuali del *Grand Tour* al suo seguito, preferirono seguire la Via Flaminia valicando il Tevere all'altezza di Magliana Sabina, a Ponte Felice: percorso promosso dalla rete viaria e dalla cartografia ormai da secoli (fig. 84).



Fig. II-59. Ritratto di Cardinale Ferdinando Nuzzi, Fontanini (1709-1723) (Fonte: MDZ, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=584,585)



Fig. II-60. Mappa di Orte e del suo territorio, Fontanini (1709-1723) (Fonte: MDZ, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=22,23)

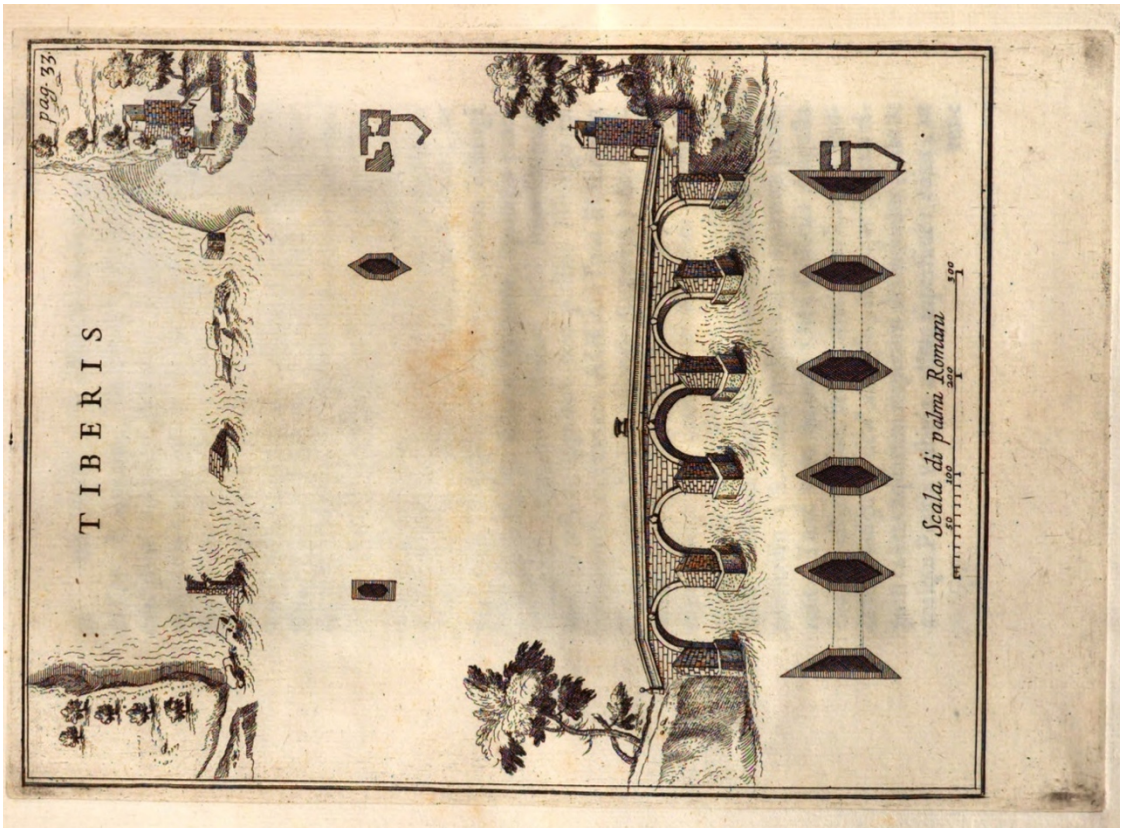


Fig. II-61. Il cosiddetto Ponte di Augusto a Orte, Fontanini (1709-1723) (Fonte: MDZ, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=60,61)



Fig. II-62. Veduta della città e del territorio di Orte (Fontanini, 1709-1723) (Fonte: MDZ, https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11347999?page=28)



Fig. II-63. Claudio Martigny, Mappa della Diocesi di Civita Castellana e Orte con lo stemma del Card. Tenderini, 1722. Inchiostro e acquarello. (Fonte: http://www.julianellum.it/territorio-e-urbanistica/vignanello-nel-1821-mappa-del-catasto-gregoriano/)

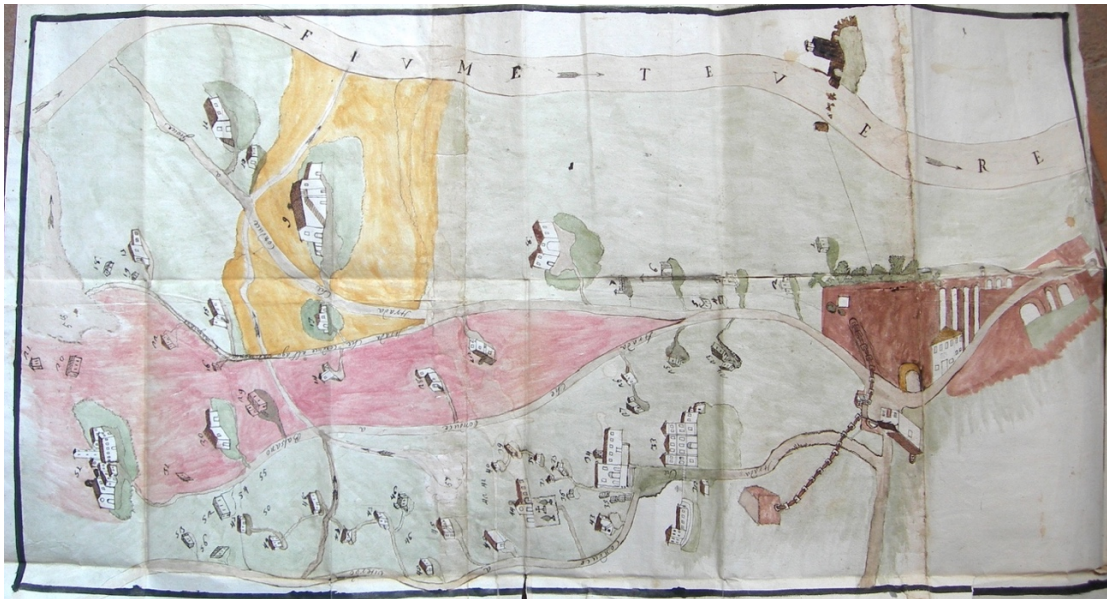


Fig. II-64. (a sinistra) Anonimo, Catasto della Parrochia di San Michele, Orte. 1781. (Fonte: ASDO)



Fig. II-65. Catasto Gregoriano, 1835 (Fonte: ACS-Roma, Imago)



Fig. II-66. Prospetto della chiesa distrutta di San Matteo d'Orte, 1743. Inchiostro e acquarello, Rotilio di Marco, lavoratore (autore); Carlo Felice Cianchella, testimone; Francesco Orlandi, testimone. (Fonte: ACS-Roma Imago).

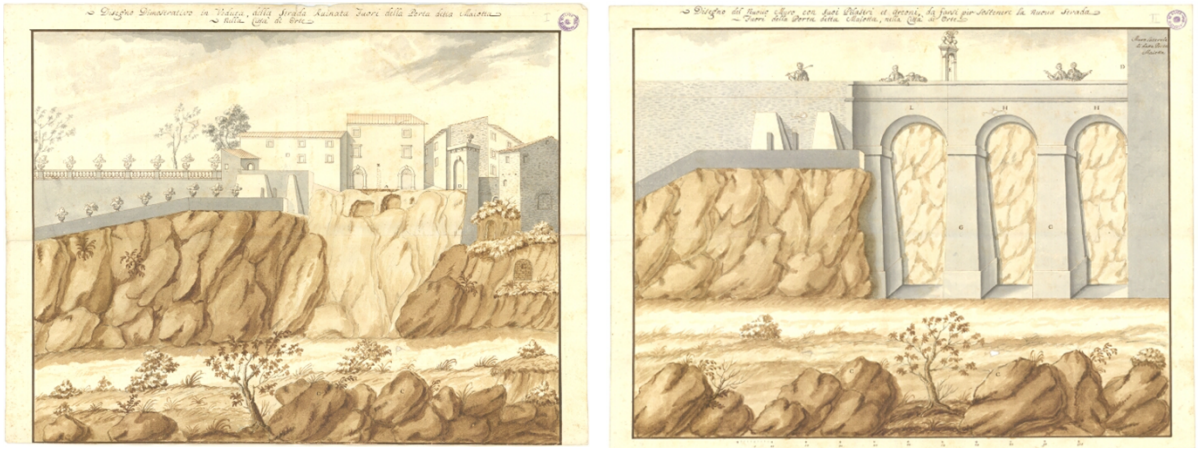


Fig. II-67. Disegno inedito con veduta della strada crollata fuori della Porta detta Maiotta nella città di Orte (l'attuale Via della Rocca), 1752. prodotto dal Tribunale dell'AC, Sottoscritto da Vincenzo Erasmo, notaio AC(Fonte: ACS-Roma Imago); Fig. II-68. Disegno inedito del nuovo muro con suoi pilastri et arconi da farsi per sostenere la nuova strada fuori della Porta detta Maiotta nella città di Orte, 1752 (Fonte: ACS-Roma Imago). N.B. Le due piante del 1752 sono state elevate in occasione della vertenza tra la contessa Carolina Guarnieri e la Comunità di Orte.



Fig. II-69. Bozza del disegno inedito della Porta Sant'Agostino (Orte), senza data. Provenienza sconosciuta (Fonte: Fondazione Marco Besso - Roma); Fig. II-70. Disegno della Porta di Sant'Agostino (Orte), senza data. Provenienza sconosciuta (Fonte: Fondazione Marco Besso - Roma).



Fig. II-71. Testa di Thutmosi III. Nuovo Regno, provenienza: Roma. Ora conservato presso il Museo Civico Archeologico di Bologna (EG 1800). Donata al conte Marsigli da parte del Card. Nuzzi prima del 1712. (Fonte: Picchi, 60)



Fig. II-72. rilievo archaizzante proveniente dalla collezione Nuzzi, poi la collezione Albani, attualmente nei Musei Capitolini, Fontanini (1709-1723) (Fonte: MZD, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=152,153)



Fig. II-73. Sarcofago con Bacco e Ariadne della collezione Nuzzi, attualmente conservato presso il Museo Pio-Clementino, Fontanini (1923) (Fonte: MZD, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=568,569)



Fig. II-74. Sarcofago delle stagioni della collezione Nuzzi, attualmente conservato presso il Museo Pio-Clementino, Fontanini (1923) (Fonte: MZD, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11347999?page=564,565)



Fig. II-75. Carlo Bizzaccheri, Palazzo Nuzzi, 1710 circa (Foto: Francesca Groppi)



Fig. II-76. Lo studio da parte dell'Università è stato condotto in seguito all'avvio del cantiere di restauro che ha riguardato l'appartamento del cardinale nel 2020-2021.

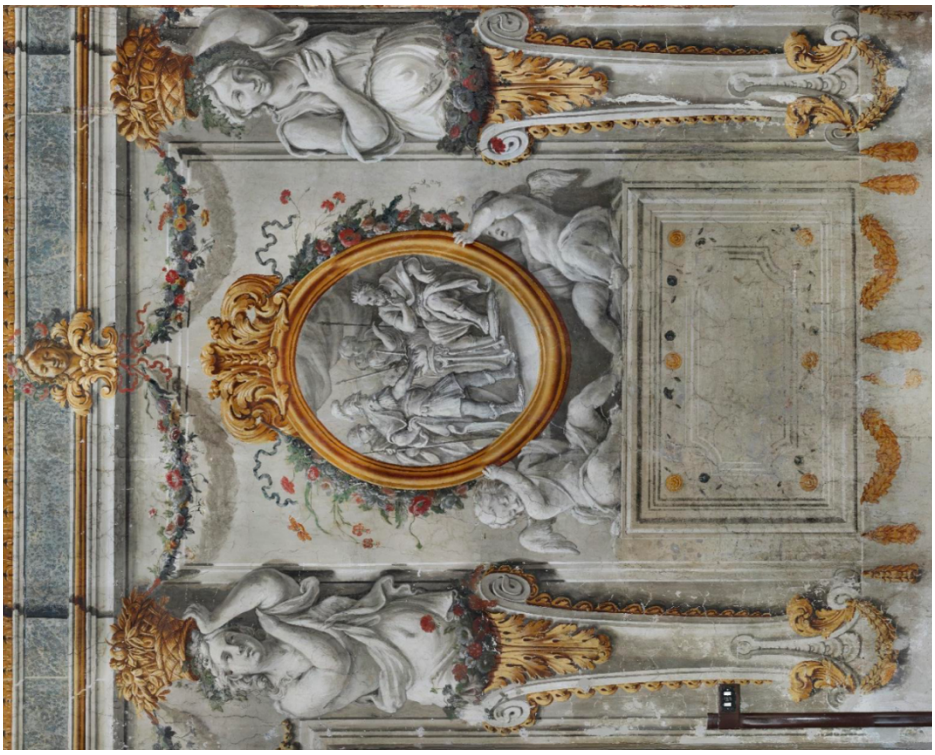


Fig. II-77. Parete settentrionale dell'appartamento cardinalizio, restauro in corso di Francescca Groppi (Foto: Francesca Groppi)



Fig. II-78. Stemma della famiglia Nuzzi collocato nell'appartamento cardinalizio, Palazzo Nuzzi. 1715, (Foto: Davide Vigliotti, durante i lavori di restauro del 2020-2021)

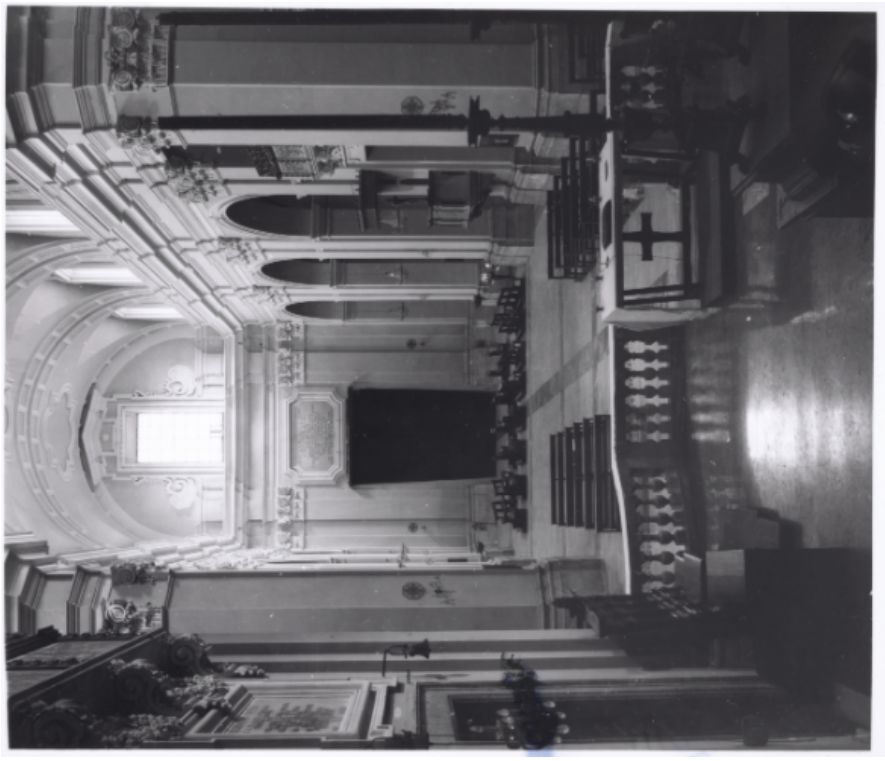


Fig. II-79. Interno della cattedrale di Santa Maria Assunta, realizzato su progetto di Bizzaccheri e Castrichini (inaugurato nel 1721) (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)



Fig. II-80. Seguace di Andrea Pozzo, altare della Vergine e i Santi Lorenzo e Cassiano, ante 1724, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Orte (Foto: Max Hutzel. GRI. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)

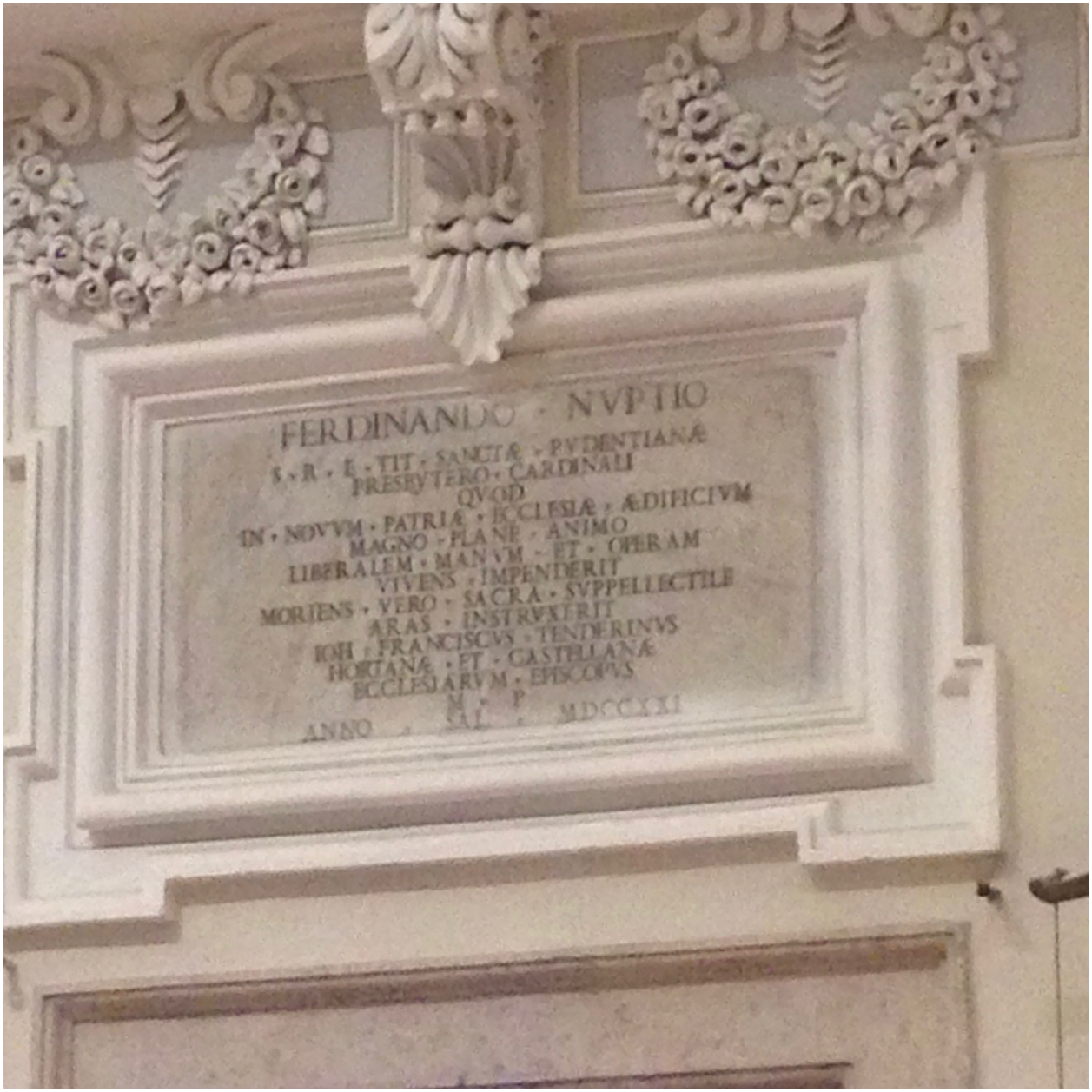


Fig. II- II-81. Iscrizione dedicatoria del 1721 in onore del Cardinale Nuzzi, posta nel coro della cattedrale dopo la morte di Nuzzi, durante il vescovado di Tenderini



Fig. II-82. Ritratto del Cardinale Giovanni Francesco Tenderini. Incisione, c. 1739. Intitolato: "Il V. Servo di Dio Gio. Francesco Tenderini Vesc. di Civita Castel" (Collezione: Biblioteca Angelica, fonte: http://www.bibliotecaangelica.beniculturali.it/index.php?it/427/catalogo-ritratti-e-stampe/ritrattizz/1972)



Fig. II-83. Pietro Nelli (1672-1740), Pala dei Santi Michele Arcangelo e Rocco (1736), proveniente dalla chiesa di San Rocco di Orte. La tela funge da cornice per un frammento di affresco raffigurante la Madonna della Purità, immagine dichiarata miracolosa (Fonte: Anselmi e Principi, Il Museo d'Arte Sacra di Orte, *2013: 90)*



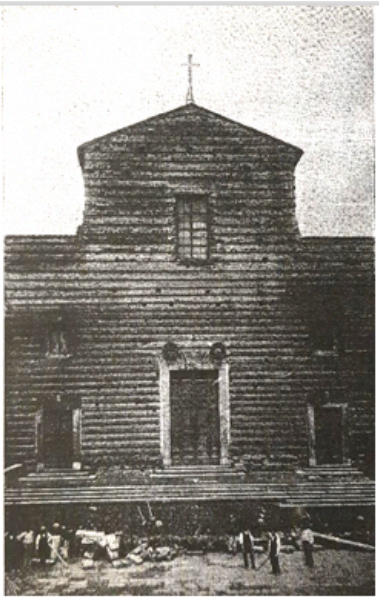






Fig. II-84. Giovanni Domenico Campiglia, "Tavola generale della provincia di Sabina" 1742, Carta edita dalla Calcografia Camerale. N.B. La strada tracciata da Narni per Civita Castellana, passando per Otricoli (e non per Orte) e il ponte di Magliano. (Fonte: Frutaz, XXXVIII, tav. 90., Le Carte del Lazio*, Roma, 1972.)*

Fig. II-85. Facciata del Duomo, rimasta inconclusa fino al 1900 (Fonte: Gioacchini, 1961)

Fig. II-86. Particolare della pittura muraria riportata nell'edicola di Piazza Fratini (Fonte: A. Zuppante)

Fig. II-87. Edicola in Piazza Fratini che include il particolare della pittura muraria della fig. 86. Fonte: ICCD)



Fig. II-88. Veduta (fantasiosa) della salita della Rocca (Fonte: Davies, 'Fig. V', The Bulletin of Art, *1886)*



Fig. II-89. Disegno inedito da una anonima disegnatrice, Rina Rinaldoni di Senegallia, del 1895/02/21. Conservato presso la Fondazione Marco Besso - Roma

2.3.3.3 Un territorio abbandonato a sé stesso. Il XIX secolo

Nel suo riassunto di un testo ottocentesco il parroco ed ex-direttore del Museo Diocesano di Orte, Delfo Gioacchini, sosteneva che "le truppe [napoleoniche]…passarono per Vignanello, Corchiano, nei paesi del Cimino ed in altri luoghi, e poi 'presero la via di ponte Felice, senza venire in Orte…Orte viveva sotto l'occupazione francese, non certo tenera né riguardosa, ma per la vita interna della Chiesa era come non succedesse nulla."[350] Alla cittadinanza, peraltro, furono imposte pesanti tasse che condussero a una carestia entro il 1800.[351] La presenza altalenante e mutevole della Chiesa a Orte delinea chiaramente le dinamiche innescate dal crollo del ponte nel 1514: durante l'ultimo secolo di vita dello Stato Pontificio nell'Alto Lazio, il piccolo centro si trovò in uno stato di profondo isolamento e abbandono.

Mentre il clero ortano godeva di una notevole stabilità, alla cittadinanza furono imposte tasse gravose, che nel 1800 portarono a una carestia. L'altalenante rapporto tra la Chiesa e la popolazione locale - a volte percepito come motore di prosperità e di sviluppo economico, talvolta come esattrice di tasse oppressive con benefici unilaterali - aveva raggiunto un minimo storico all'inizio del XIX secolo, conseguenza di secoli di malgoverno che trovavano la loro origine nella gestione dell'alluvione del 1514 che danneggiò irreparabilmente il ponte cittadino. Durante il suo ultimo secolo, lo Stato Pontificio aveva lasciato questa città in declino e in uno stato di profondo isolamento e abbandono. Ogni investimento nelle infrastrutture e nei trasporti era avvenuto lentamente e senza una visione a lungo termine. Ad esempio, il primo treno per Orte e Foligno partì da Roma il 4 gennaio 1866, ventisette anni dopo la prima ferrovia italiana che collegava Napoli a Portici.[352] Con l'Unità d'Italia, questa linea ferroviaria fu finalmente unita al suo capolinea di Ancona nel 1871, mentre un ponte di ferro, che permetteva al traffico pedonale e alle carrozze di attraversare il Tevere, fu finalmente completato nel 1888: trecentosessantaquattro anni dopo il crollo del ponte simbolo della città.

In conseguenza della povertà dilagante nel territorio, le testimonianze monumentali a Orte in questo periodo furono estremamente limitate, tanto chela facciata della cattedrale rimase incompiuta fino al 1900 (fig. 85). Nella collezione del Museo di Arte Sacra sono conservati

[350] Gioacchini, *Curiosità ortane*: 128-129.
[351] Gioacchini, *Curiosità ortane*: 129, 131.
[352] Zuppante and Nasetti, "Orte-Roma, dal Tevere alla strada ferrata," *Le strade del Lazio* (Roma: Lunario Romano, 1994): 367-384.

solo due ritratti vescovili risalenti al periodo preunitario, ritraenti i vescovi De Dominicis ed Ercolani. Ai ritratti si aggiungono una mitra di seta bianca con ricami in argento e una tela raffigurante Cristo e la Samaritana, copia del primo quarto dell'Ottocento del dipinto di Lavinia Fontana del 1607, attualmente conservato presso il Museo Nazionale di Capodimonte.[353]

In Piazza Fratini, in un'edicola realizzata nel XIX secolo, si conserva un'opera in precario stato di conservazione, testimonianza della devozione popolare (figg. 86-87).[354] L'altare sorregge un frammento di una pittura muraria su pietra risalente al '500-'600 che raffigura la Madonna con il Bambino,[355] che potrebbe risalire all'antica cattedrale di Orte demolita nel Settecento.[356] Si tratta del reimpiego di un oggetto di culto di origine *maggiore* che, una volta sottratto alle campagne di modernizzazione dei luoghi simbolici del centro, divenne una testimonianza *minore,* relegata a una piazza laterale, che permetteva agli abitanti di continuare le loro preghiere in maniera informale, collettiva e anonima: "nei piccoli centri lo stile di vita non viene sostituito con un nuovo modello, ma semplicemente depauperato."[357]

Il pubblico internazionale poteva conoscere Orte tramite gli scritti di George Dennis già dal 1848[358], ma nel suo *Cities and Cemeteries of Etruria* il viaggiatore inglese restituì un'immagine generalizzata del territorio di "Horta" e dei dintorni. Nella seconda edizione del medesimo testo riportò lo stesso racconto, specificando quanto l'arrivo in città in barca trent'anni prima fosse stata "one of the most delightful excursions I ever made in Italy," in contrasto con quello che per lui poteva essere un banale viaggio in treno.[359]
Lo stesso treno permise a un altro viaggiatore britannico, personaggio anonimo di probabile origine gallese, di ripercorre le orme di Dennis. William Davies, d'altro canto, offrì un'immagine pittoresca, sia scritta sia incisa, della città nel 1886 (fig. 88), concludendo che Orte era una città di ruderi "di cui nomi e storie erano dimenticati:"

[353] Anselmo e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 96, 100.
[354] P. Scafetta e A.M. Pedrocchi, "Numero catalogo generale 00250862," Scheda ICCD, 1991.
[355] Si ringrazia la dott.ssa Angela Cerasuola del Museo Nazionale di Capodimonte per questo suggerimento cronologico, fornito per corrispondenza digitale 2021/02/13.
[356] Notizia risalente a Don Delfo Gioacchini e riportata all'autrice da Abbondio Zuppante in una conversazione privata.
[357] Guidoni, *Inchieste su centri minori*: 26-27.
[358] George Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*, vol. I (London: John Murray, 1848): 163-172 (http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/Places/Europe/Italy/_Periods/Roman/Archaic/Etruscan/_Texts/DENETR*/9.html, consultato il 6 marzo 2021).
[359] George Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria* (London: John Murray, 1878): 136-137 (https://archive.org/details/citiescemeteries02denn, consultato 2021/05/05)

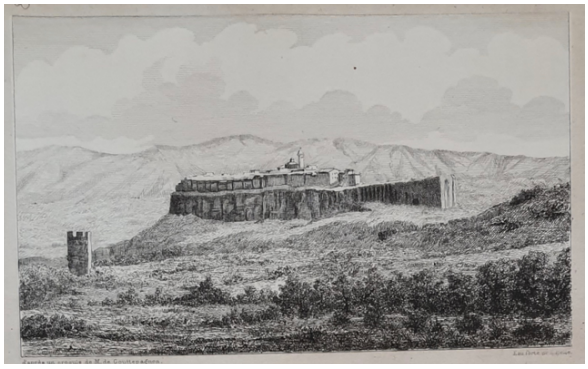
> *Passing the village of Otricoli, the ancient Ocriculum, and the junction of the Nar with the Tiber, we arrive at Orte (fig. v.). The traveller by rail through Central Italy will remember to have seen this picturesquely-situated town in the distance occupying the crest of a lofty elevation. He would not be disappointed were he to visit it. The approach to it is striking. As the road winds upwards the houses are seen rising from the rocks, as though they formed a part of them--old, weather-stained, frowning gloomily from their elevation on the world beneath. One must go back to the old Etruscan time for its origin. Even yet it retains some of the Etruscan character in its architecture. Its life is its own. One wonders what it has to do with the outside world, for no modern use or invention appears to have touched it. Nor is this its only charm. The river as seen from the town is marvellously beautiful. It goes winding through the plain beneath like a silver serpent.*
>
> *The morning hour is the hour for travel in an Italian summer. As we wind down the hill the night mists still linger in the hollow. Following the course of the river, broken mediæval towers stand up here and there on the rocks from the old belligerent days, their name and history forgotten.*[360]

Un simile senso di atemporalità si riscontra in un disegno del 1895 realizzato da un'autodidatta senigalliese di nome Rina Rinaldoni (fig. 89). L'immagine riprende la città dalla stessa porta dell'incisione di Davies, ma dal lato meridionale, fino alla Contrada Sant'Agostino. Il disegno, realizzata da una marchigiana anonima, restituisce l'immagine della "perfetta forma della città" che nasce dalla rupe e si sfuma nei campi della Valle del Tevere, così come venne vista dagli occhi di milioni di viaggiatori senza nome.

Con il progetto del museo della città, sviluppato nel capitolo conclusivo, si vuole cercare di ricucire le profonde ferite socioculturali che l'incuria ha creato nel tempo. Creando occasioni di incoraggiamento e collaborazione con la comunità la si vuole aiutare a elaborare un'idea di sé che vada oltre l'Ottocento e oltre una vaga impressione delle radici etrusco-medievali,[361] giungendo finalmente a conoscere la complessa identità del borgo, custodita anche nell'attualità.

[360] William Davies, "The Tiber: Ostia to Bagnorea," *The Magazine of Art* (London, Paris, New York, Melbourne: Cassell and Co. Ltd, 1886): 137-138, conservato presso la Hathi Trust Digital Library, https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015014676863&view=1up&seq=219, consultato 2021/02/09).
[361] Cfr. Stefano Petrocchi, "Orte: Il Museo della città," *Per una storia di Orte e del suo territorio* (Orte: Centro di studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia Comune Ente ottava medievale, 2006): 250.

III. REALIZZAZIONI, FALLIMENTI, E TRASFORMAZIONI. LA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURALE DI ORTE NEL NOVECENTO (1900-1988)




(sinistra) Fig. III-1. Un'incisione del 1867 raffigurante la città di Orte immersa nella Valle del Tevere, realizzata da De Gouttepagnon per il volume Souvenirs du Régiment des Zouaves pontificaux *di Baron de Charrette (1870); (destra) Fig. III-2. Fotogramma di Orte nel 1970 proveniente da* Le mura di Sana *di Pier Paolo Pasolini (00:08:22)*





(sinistra) Fig. III-3. Cartolina postale del nuovo ponte sul Tevere, inviata nel 1904 (Fonte: collezione privata di Abbondio Zuppante); (destra) Fig. III-4. Orte nella Cartografia ACI del 1972 (disegno realizzato sotto la direzione di V. Morana)

3. Introduzione

Il presente capitolo affronta la storia della tutela del patrimonio ortano nell'arco del XX secolo, periodo caratterizzato da figure chiave quali un magistrato locale, che gettò le basi per la creazione del Museo Diocesano nel 1967, uno straordinario gruppo di funzionari ministeriali guidati da Luisa Mortari, e un fotografo indipendente, animato dal desiderio di utilizzare la documentazione come mezzo di tutela.

In questo momento storico Orte stava conoscendo un rapido cambiamento, in contrasto con il suo caratteristico isolamento provinciale. Queste mutazioni erano imposte dai processi di *nation-building* dei primi anni del Novecento e, negli anni Ottanta, dal confronto con un mondo sempre più globalizzato. Si trattò di un'evoluzione vertiginosa che, urbanisticamente, condusse una cittadina scarsamente popolata e depauperata, così come immortalata nell'immagine incisa da alcune truppe

francesi nel 1867 (fig. 1), a cambiare drasticamente volto negli anni del boom economico, con le relative contraddizioni messe in luce da Pier Paolo Pasolini (fig. 2). L'antico crocevia, sotto il neonato Stato italiano, vide finalmente realizzato il ponte sul Tevere dopo 400 anni di attesa (fig. 3). La struttura, tuttavia, andò distrutta gli eventi del secondo conflitto mondiale, gli stessi che danneggiarono la stazione ferroviaria risalente al 1866 (fig. 18). In ogni caso, a distanza di un secolo l'Italia non viaggiava più su rotaia, ma su gomma, e Orte, in virtù della sua centralità geografica, si trovò sul percorso dell'Autostrada del Sole (fig. 4). Se da un lato questo rappresentava una promessa di sviluppo per la città e per il territorio, dall'altro portò con sè una promozione stereotipata di Orte quale antico borgo "etrusco-medievale". Tale stigma ingessò il piccolo centro, privandolo delle tante sfaccettature che componevano la sua storia e, soprattutto, della capacità di riconoscere e raccontare il suo passato più recente.

La seguente disamina sulla storia della tutela del patrimonio artistico ortano si avvia con la figura di Giocondo Pasquinangeli, erudito locale introdotto nel precedente capitolo per la cura che dimostrò verso il colossale manoscritto di Lando Leoncini. Fu proprio Pasquinangeli, in un suo appunto, a interrogarsi su una sorta di sonnolenza che riconosceva nei suoi concittadini. Correva l'anno 1900, il Duomo era ancora privo della sua facciata, sebbene la costruzione del fabbricato risalisse alla prima metà del Settecento (figg. 5-6).[1] Pasquinangeli, con l'anno nuovo, estendeva il suo impegno di tutela istituendo un Comitato Archeologico, pietra fondante dei nuclei dell'ex-Museo Civico e dell'attuale Museo di Arte Sacra. Le vicende illustrate in questa microstoria, con le loro realizzazioni, fallimenti e trasformazioni, restituiscono lo spaccato di un giovane paese che cercò di rendere la sua provincia, la propria architettura e le sue "Belle arti," persino quelle "minori," parte integrante di una Storia dell'arte nazionale.[2] Grazie allo spoglio dell'Archivio Storico Diocesano di Orte è stato possibile ricostruire una storia inedita, anzi più storie protratte lungo tutto l'arco del secolo. Da queste è emerso come Orte sia stata una palestra per eminenti studiosi italiani impegnati nella realizzazione di un "Museo cittadino," un progetto notevole che, però, non seppe innestarsi nella vita locale, dalla quale rimase sostanzialmente estraneo.

[1] Per completare il ritratto della città di Orte all'inizio del Novecento bisognerebbe riconoscere l'episodica presenza di Filoteo Alberini (Orte 1865 - Roma 1937), inventore e pioniere del cinema italiano. Egli inventò il "kinetografo Alberini," un apparecchio per la ripresa e la proiezione brevettato nel 1895. Nel 1905 fondò a Roma quello che sarebbe diventato, negli anni, Cinécittà (lo "Stabilimento italiano di manifattura cinematografica Alberini e Santoni" (dal 1906 "Cines") e realizzò il primo film italiano, *La presa di Roma*. Per limiti di tempo, non è stato possibile approfondire anche questo capitolo della sorprendentemente ricca storia di questa cittadina laziale. Cfr. "Alberini, Filoteo," Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/filoteo-alberini, consultato 2021/10/21.

[2] Adolfo Venturi, "Indice," *Storia dell'arte italiana*, vol. 1 (Milano: Hoepli, 1901): V-VI, https://doi.org/10.11588/diglit.14090; Pietro Toesca, "Indice generale," *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*. Vol. II (Torino: Unione Tipografico-editrice torinese, 1927): senza numero pagina.



Fig. III-5. Fotografia del cantiere per la realizzazione della facciata della Cattedrale di Orte della fine del XIX Sec (sinistra) (fonte: Gioacchini 1961, 26); Fig. III-6.Cartolina postale con l'inaugurazione della medesima facciata, celebrata il 1° settembre 1901, giorno della festa di Sant'Egidio, patrono della città (destra) (fonte: Abbondio Zuppante).

La ricerca si è basata quasi esclusivamente su fonti d'archivio, sia cartacee che fotografiche; oltre ai documenti riguardanti il museo archiviati nella Diocesi (ASDO), è stato fondamentale, per ricostruire l'attività delle Soprintendenze, poter attingere al carteggio conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma (ACS-Roma). Lo studio del fondo ha fatto emergere la partecipazione, nel progetto per un museo di Orte, di una figura inaspettata quale Adolfo Venturini e ha sottolineato il ruolo svolto dagli allievi di Pietro Toesca, attivi a Orte e nel viterbese tra gli anni Cinquanta e Sessanta.[3] Grazie a queste figure sono stati condotti su due fronti, in un'operazione quindicennale, i lavori di restauro dell'ex Chiesa di San Silvestro, con il suo campanile, e l'allestimento del Museo Diocesano. Le carte—consultate nel 2020-2021, spesso in condizioni sfavorevoli per via dell'emergenza sanitaria in corso—hanno mostrato percorsi travagliati e non sempre unisoni, ma

[3] Il fondo del Ministero della Pubblica Istruzione (ACS-Roma) conserva numerosi documenti che, in complemento con la corrispondenza raccolta presso l'Archivio Storico Diocesano di Orte, restituiscono l'immagine di una Orte tutelata dai principali attori della scuola venturiana. Questa compagine era rappresentata da figure quali Emilio Lavagnino (1898-1963), Carlo Ceschi (1904-1973), Bruno Molajoli (1905-1985), Guglielmo Matthiae (1909-1977) e Luisa Mortari (1909-2000). In questa sede saranno stabilite le coordinate del progetto museale, auspicando che il materiale posso essere approfondito in un futuro studio che sappia porre il caso di Orte all'interno delle congrue iniziative svolte nel Lazio, da Gaeta a Rieti, nello stesso contesto storico.
Cfr. Riccardi, Lorenzo. "Esposizioni e Restauri del Medioevo Laziale: Le icone e la pittura su Tavola," *Tavole Miracolose. Le icone medievali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2012): 11-16; Luisa Mortari, Ente Provinciale per il Turismo di Rieti, and Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, *Mostra delle opere restaurate in Sabina dalle Soprintendenze ai monumenti ed alle Gallerie e il Lazio* (Rieti, 1966); Eliana Billi, "Luisa Mortari in Sabina: l'esperienza del funzionario sul Territorio," in *Luisa Mortari e la tutela in Molise: Atti delle giornate di Studio, Campobasso, Università degli Studi del Molise, 2018/05/24-25*, Elena Carrara and Alessio Monciatti, eds. (Roma: Edizioni Quasar, 2019): 71–83; Fiorenza Rangoni, "Orte. Museo Diocesano," *Bolletino d'arte. I Musei locali del Lazio.* Supplemento N. 30 (1985): 216.

caratterizzati da un esemplare spirito di corpo. Oltre al materiale cartaceo, è stata prodotta una ricchissima documentazione fotografica, come attestano le stampe conservate alla Fototeca della Bibliotheca Hertziana e all'Istituto Centrale per il Catalogo e della Documentazione, nonché le immagini digitali consultate online presso i portali del Getty Research Institute (USA), dell'Istituto Archeologico Germanico (Italia), della Fondazione Zeri (Italia), della National Gallery of Art di Washington (USA), e della Bildarchiv Foto Marburg (Germania).

Dallo studio dei materiali fotografici è emersa, inoltre, la trascurata figura di Max Hutzel, fotografo indipendente di origine tedesca che, nel corso di trent'anni (1956-1988), documentò Orte insieme ad altre migliaia di piccoli centri italiani. Egli chiamava il suo progetto *Foto Arte Minore* e lo concepiva come un corpus di immagini di opere e monumenti che erano destinati a scomparire, anche a causa dell'incapacità dello Stato di comprendere le necessità conservative di un patrimonio considerato di seconda categoria (figg. 24, 44-53, 55-64, 66). L'eccezionale lavoro del fotografo permette di introdurre il secondo focus di questo capitolo: la documentazione fotografica in quanto mezzo di conservazione per singole opere, nonché possibile strategia alternativa per la salvaguardia di Orte. Anche in questo caso è stato possibile ricostruire vicende inedite, nonché comprendere come Orte sia stata oggetto di studio e di tutela da parte di persone e istituzioni di straordinaria importanza e lungimiranza.[4]

3.1. La deriva dell'apertura venturiana (1900-1985)

Nel 1896 la Croce astile trecentesca di Vannuccio di Viva veniva trasportata da Orte a Orvieto per essere esposta al *Congresso eucaristico ed esposizione di arte sacra antica in Orvieto* (5-8 settembre dello stesso anno). Non ci sono giunte notizie riguardo all'attività locale per l'iniziativa, ma si conserva una fotografia (fig. 7a-b) realizzata da Giovanni Gargiolli, direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale,[5] e sono reperibili notizie sulle spese sostenute dallo Stato, quali il trasporto,

[4] In occasione di questa ricerca sono stati contattati i tre autori e gli eredi di Max Hutzel, così da approfondire alcuni aspetti della sua biografia culturale, cercare di comprendere la genesi di *Foto Arte Minore* e contestualizzare le centinaia di fotografie su Orte all'interno di quest'operazione documentaristica in cui la fotografia era vista come un mezzo per salvaguardare il patrimonio di un'Italia considerata, appunto, "minore."

[5] Clemente Marsicola, ed., *Il Viaggio in Italia di Giovanni Gargiolli: Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale, 1895-1913* (Roma: ICCD, 2014); "Gargiolli, Giovanni," n.d., http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/inventari/scheda-fotografo/3; Benedetta Cestelli Guidi, "Adolfo Venturi e il Gabinetto Fotografico Nazionale," in Università degli studi di Roma "La Sapienza," Museo laboratorio di arte contemporanea, e Ilaria Schiaffini, eds. *La Fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*. Roma: Campisano Editore, 2018: 64-74.

l'assicurazione e l'organizzazione della mostra.[6] In un documento, conservato presso l'Archivio Diocesano di Orte,[7] l'oggetto liturgico è giudicato come "una delle migliori cose esposte" da Adolfo Venturi (1856-1941),[8] all'epoca ispettore presso la direzione generale dei Musei e delle Gallerie, poi per decenni autore della famosa *Storia dell'arte italiana*, prima narrazione dedicata all'argomento in maniera unitaria e con uno sguardo nazionale (fig. 8).[9] La mostra orvietana del 1896 metteva a confronto due sguardi apparentemente inconciliabili: l'impegno filologico e il sentimento devozionale. La scarsa attenzione per l'aspetto religioso, da parte delle istituzioni laiche, acuiva la distanza con la popolazione dei piccoli centri, che percepiva i processi di salvaguardia e valorizzazione come una profanazione delle proprie tradizioni.[10] Queste dinamiche generalizzate emersero anche a Orte nel decennio successivo, quando le attività promosse dal Ministero della Pubblica Istruzione trovarono la ferma opposizione delle confraternite e della popolazione stessa (fig. 11a-b).

Le vicende legate alla storia della tutela di Orte nel Novecento—tra sopralluoghi, campagne di schedatura, interventi di restauro, la stesura di un catalogo e la creazione di un museo—erano sintomatiche di una giovane nazione lacerata da problematiche rimaste, in parte, irrisolte fino a oggi. Le discordanze tra tutela e devozione caratterizzarono il progetto per un museo di Orte nel primo quarto del XX secolo. Ciò emerse nel piano, promosso da un notabile locale, che prevedeva la custodia sia di reperti archeologici sia di oggetti di arte sacra.[11] La creazione del "Museo cittadino"

[6] Elisa Camporeale, "The Birth of Sacred Art Exhibitions in Italy / La Nascita Delle Esposizioni Di Arte Sacra in Italia," in *Sacred Art and the Museum Exhibition / L'arte Sacra e La Mostra Museale*, ed. Maya Wellington Gahtan and Donatella Peggazzano, vol. III, Forum Sui Musei e La Religione (Firenze: Lorenza de' Medici Press, 2018): 66.
[7] Giocondo Pasquinangeli, Appunti sulla visita del Prof. Adolfo Venturi ad Orte (12 gennaio 1902), "Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.
[8] Nel 1900, Adolfo Venturi lasciava il suo ruolo di funzionario per il MPI per dedicarsi all'insegnamento della Storia dell'arte italiana, cattedra da lui inventata, come anche il ruolo di funzionario presso l'Università di Roma. Negli stessi anni incominciava la colossale opera, intitolata come la neonata cattedra universitaria, *Storia dell'arte italiana*, sviluppata nell'arco di quarant'anni in collaborazione con Hoepli Editore. Gli oltre 20 tomi erano di fatto una ricerca di radici identitarie attraverso le quali unire le diverse culture: una storia nazionale basata sull'arte paleocristiana (vol. I, 1901) con *terminus* all'architettura del Cinquecento (vol. XI, 1941). Cfr. Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi, dal museo all'università, 1880-1940*, Biblioteca della rivista di storia e letteratura religiosa (Marsilio, 1996): 16-21.
[9] In seguito, Venturi avrebbe assunto la prima cattedra in Storia dell'arte. Cfr. Marco Cavenago, "Venturi, Adolfo," Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 98 (2020), *Treccani.it*, https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-venturi_(Dizionario-Biografico), consultato 2021/11/11; Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi, dal museo all'università, 1880-1940*, Biblioteca della rivista di storia e letteratura religiosa (Marsilio, 1996): 16; Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*.
[10] Elisa Camporeale, "The Birth of Sacred Art Exhibitions in Italy / La Nascita delle Esposizioni di Arte Sacra in Italia," in *Sacred Art and the Museum Exhibition / L'arte Sacra e la mostra museale*, ed. Maya Wellington Gahtan and Donatella Peggazzano, vol. III, Forum sui Musei e la Religione (Firenze: Lorenza de' Medici Press, 2018): 67.
[11] Non a caso, nel 1912, a Viterbo veniva inaugurato il Museo Civico, collezione medievale e moderna costituita da oggetti provenienti dagli edifici religiosi chiusi al culto durante le soppressioni. Nel 1869 il museo fu arricchito da un catalogo redatto da Cesare Pinzi, ampliato da successivi contributi di Corrado Ricci e Antonio Muñoz. Cfr. Simona

si avviò nel terzo quarto del XX secolo per iniziativa, ora condivisa, dell'autorità statale e di quella ecclesiastica.[12] Nel pieno di una coraggiosa stagione storica per la tutela dei beni culturali, quest'operazione era assoggettata alle dinamiche politiche nazionali, oltre a essere complicata dalle caparbie dissonanze tra i gruppi locali. L'immagine appena descritta richiama, tristemente, quella esemplificativamente trattata da Maria Ida Catalano nella sua ricerca sulle coeve vicende di un centro come Capri con la sua Certosa: "un quadro di possibilità apparentemente illimitato, ma in realtà sistematicamente destinato al fallimento."[13]

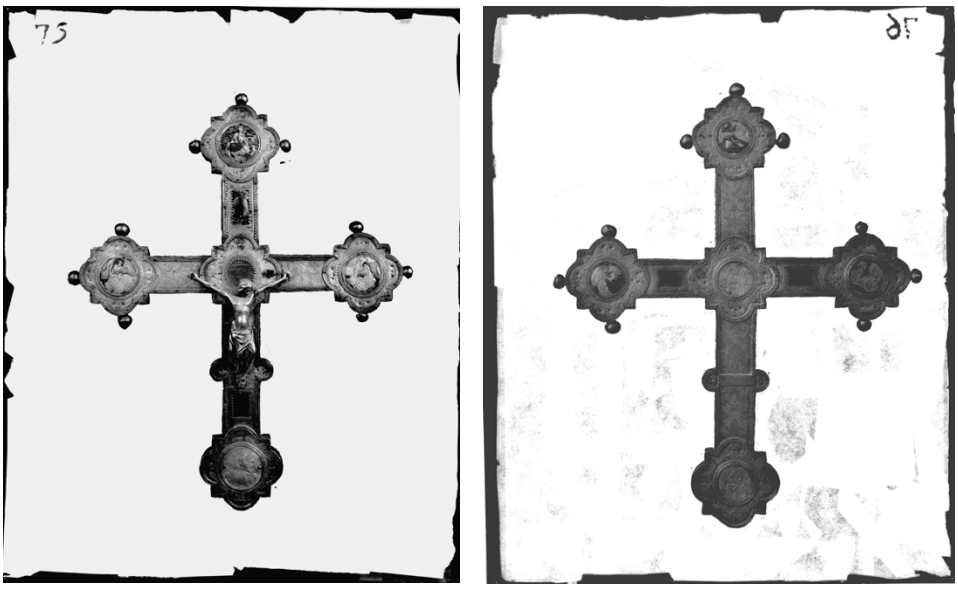


Fig. III-7a-b. Vannuccio di Viva, "Croce astile in lamina d'argento, verso e recto (Arti applicate)," 1352. Provenienza: Cattedrale di Orte. Fotografia realizzata nel 1876-1900 da Giovanni Gargiolli e conservata presso il Gabinetto Fotografico Nazionale, Archivio MPI, n. MPI6062688 (Fonte: GFN)



Fig. III-8. Copertina della Storia dell'arte italiana, vol. I, di Adolfo Venturi.

Rinaldi, "Restauro e tutela a Viterbo tra Ottocento e Novecento," *Biblioteca e società,* 2001, 1-2 (2001): 16. https://www.bibliotecaviterbo.it/biblioteca-e-societa/2001_1-2/Rinaldi.pdf.

[12] Giocondo Pasquinangeli, Lettera a Didaco Garau, Commissario Prefettizio per il Comune di Orte (1923/01/06). "Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO. Cfr. Appendice G per questa lettera e altre carte che riguardano l'attività di Giocondo Pasquinangeli e del Comitato Archeologico di Orte (1900-1925).

[13] Maria Ida Catalano, "'Le graminacee della burocrazia' sul terreno delle idee museali per la Certosa di Capri (1921-1936) / 'Le graminacee della burrocrazia' (The graminaceous plants of bureaucracy) on the ground of museum ideas for Certosa of Capri (1921-1936)," *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, no. 14 (December 12, 2016): 132, https://doi.org/10.13138/2039-2362/1529.

3.1.1. Giocondo Pasquinangeli. Apripista per "un vero e proprio Museo cittadino"[14]

La storia della tutela di Orte nel Novecento è legata all'attività di Giocondo Pasquinangeli (Orte, 24 aprile 1855 - Roma, 20 agosto 1925) a cui si deve, tra l'altro, la trascrizione di *La Fabrica ortana*, testo imprescindibile per ogni studio sulla storia di Orte, scritto dal prelato Lando Leoncini nel XVI secolo (fig. 9). Oltre all'attività di paleografo, condotta con il massimo rigore filologico sin dal 1898,[15] Pasquinangeli fondò il Comitato Archeologico di Orte, dal quale nacque, successivamente, il Deposito Archeologico nel 1901 (nucleo dell'ex Museo Civico di Orte).[16] Il piccolo comitato curò la creazione della collezione comunale di antichità, frutto di una ricognizione territoriale che aveva permesso di mettere in sicurezza numerosi reperti archeologici. Si occupava, inoltre, del censimento del patrimonio artistico conservato nelle chiese della città di Orte e dei comuni attigui, evitando così l'ulteriore dispersione di un patrimonio abbandonato, preda di furti e mercanti d'arte. Pasquinangeli, bibliofilo con limitate conoscenze artistiche, si dedicava alla salvaguardia delle testimonianze archeologiche e delle opere d'arte con mirabile astuzia giuridica, forte della sua posizione di magistrato presso il Ministero di Grazia e Giustizia, il Gabinetto delle Finanze e dell'Istruzione e la Corte di Cassazione di Roma (della quale è stato nominato presidente).[17] Il piccolo centro non avrebbe potuto sperare in un miglior Soprintendente onorario alle antichità e ai monumenti, ma Pasquinangeli rimaneva sempre cauto sull'esito del suo lavoro.[18] Riflettendo sul *zeitgeist* della nazione e sull'avvenire della sua città natale, passava la notte di Capodanno tra il 1900 e il 1901—come d'abitudine—scrivendo: "La rinnovata vitalità nazionale ha profuso intorno a noi e profonde tanti elementi e tanti germi di attività, che altrove sono desiderati ed inverati invano. Non vorranno, non sapranno gli ortani cooperare per la elevazione della loro sorte?"[19]

---

[14] Il termine "Museo cittadino" fu usato da Giocondo Pasquinangeli nella sua lettera a Didaco Garau, Commissario Prefettizio per il Comune di Orte (6 Gennaio 1923), faldone "Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

[15] La sua notevole produttività era dettata dal suo pensionamento coatto, motivato da una grave patologia renale, occorso all'apice della sua maturità intellettuale. Cfr. Novelli Viro, "Nel Trigesima della Morte di Giocondo Pasquinangeli," (1925/09/19): 5. Faldone "Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.
Si dedicò quindi alla trascrizione di documenti medievali e della prima età moderna, conservando testimonianze d'archivio di materiali destinato a scomparire.

[16] Giocondo Pasquinangeli, Lettera a Didaco Garau, Commissario Prefettizio per il Comune di Orte (1923/01/06), faldone "Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

[17] Abbondio Zuppante, "Pasquinangeli Giocondo," *Dizionario storico biografico della Tuscia* (blog), http://www.gentedituscia.it/pasquinangeli-giacomo/, consultato 2021/05/20.

[18] Zuppante, "Pasquinangeli Giocondo."

[19] In questa sede è utile considerare lo scopo educativo che il museo assumeva all'epoca: "Nella presenza del museo le comunità vedevano un aumento del decoro civico, un'eredità del proprio passato, un modo per partecipare alla costruzione di un 'identità nazionale', la capacità di attrarre altri lasciti o donazioni, una attrattiva maggiore net confronti dei viaggiatori. Il museo e la biblioteca, derivata anch'essa dalle librerie d conventi e, a volte, l'archivio, diventavano così tasselli di una visione più ampia destinata ad accrescere e qualificare lo sviluppo cittadino." Cfr. Cecilia Mazzi, *In viaggio con le muse. Spazi e modelli del museo*, Le Voci del Museo 10 (Firenze: Edifir, 2005): 168.





(sinistra) Fig. III-9. Pagellina funebre con fotografia di Giocondo Pasquinangeli, senza data (Fonte: collezione privata di Abbondio Zuppante; (destra) Fig. III-10. Faldoni dell'ASDO che contengono le carte sciolte di Giocondo Pasquinangeli.

Nella discussione sottostante viene messa in rilievo la straordinaria, ma finora ignota, iniziativa di Giocondo Pasquinangeli per creare "un vero e proprio Museo cittadino" a Orte, in sintonia con le linea guida stabilite dai massimi esperti dell'epoca.[20] Questa ricostruzione è emersa dallo spoglio delle carte di Pasquinangeli conservate presso l'ASDO (fig. 10). La ricerca d'archivio mostra come la storia della tutela di questo piccolo centro laziale sia stata ben distinta da quella effettuata dagli eruditi viterbesi più noti, come l'archeologo autodidatta Luigi Rossi Danielli, fondatore del nucleo archeologico del Museo Civico di Viterbo.[21] Essa si intersecava, infatti, con il travagliato dibattito sulla creazione di un'identità nazionale in un'Italia giovane e gerarchica, che stava costruendo una narrazione univoca e—ahinoi—sempre più centralizzata.[22] La microstoria della salvaguardia di Orte rientrava nel quadro storico tracciato già alla fine dell'Ottocento, riassunto da Cecilia Mazzi come segue:

> In linea di massima furono accolte le richieste provenienti dai municipi a difesa dell'integrità del proprio patrimonio senza che fosse possibile, da parte ministeriale, fare valutazioni di merito valide per dirimere le contese in base a ragioni di appartenenza a zone culturalmente omogenee. L'unico requisito chiesto era uno stanziamento minimo a favore del museo, ma senza far cenno ad altri elementi quali la scelta dei locali o del personale impiegato, né ad altri fattori concreti come la quantità e qualità delle opere, le esigenze di restauro, ordinamento e custodia. Le pesanti difficoltà finanziarie dei municipi,

[20] Per l'origine del termine "Museo cittadino;" cfr. nota 12.
[21] Paolo Giannini, "Luigi Rossi Danielli: l'uomo e l'archeologo," *Biblioteca e società*, 2010: 1-2, 7-13. http://www.bibliotecaviterbo.it/biblioteca-e-societa/2010_1-2/cap4_giannini.pdf , consultato 2020/12/01.
[22] Cfr. introduzione alla politica di accentramento in Mazzi, *In viaggio con le muse*: 168.

> soprattutto di quelli minori, causarono ritardi all'istituzione dei musei che spesso rimase generosa e appassionata, ma astratta dichiarazione d'intenti.[23]

L'attività di Pasquinangeli nella pubblica amministrazione, in anni chiave per la costruzione della nazione, lo portava a intessere rapporti con i maggiori esponenti dell'epoca. Di particolare importanza fu sicuramente il suo incontro con Adolfo Venturi, storico dell'arte di cui si è accennato nella nota introduttiva al sotto capitolo. Il 12 gennaio del 1902, viaggiando sul "treno direttissimo" da Roma a Orte, Pasquinangeli accompagnava Venturi a compiere uno di quei tanti sopralluoghi funzionali per la nascente costruzione di una storia dell'arte nazionale.[24] L'episodio dimostrava la volontà di accogliere nel discorso di ampio respiro anche le piccole municipalità,[25] principalmente conducendo operazioni volte a sancire l'inalienabilità di alcune opere d'arte, impedendone la vendita e stendendo le basi per la catalogazione, la conservazione e la musealizzazione del patrimonio artistico locale:[26]

> […] per mandato del Ministero dell'Interno, allo scopo di riferire intorno ad una domanda della Compagnia di S. Croce, si portò in Orte, ed io lo accompagnai […alla] visita in treno direttissimo. Egli doveva riferire sulla domanda fatta dalla predetta compagnia di essere autorizzata a vendere un piccolo quadro della Madonna ed a consegnare al municipio a scopo di custodia le quattro tavole di S. Egidio.[27]

La loro permanenza durò poco, ma durante quelle quattro ore e mezzo videro 25 opere e incontrarono quattro preti e il Sindaco di Orte. I tempi accelerati troverebbero conferma nella frettolosa qualità della scrittura di Pasquinangeli, calligrafo esperto che, in quell'occasione, riusciva appena a stare al passo con i commenti del grande Venturi. Gli appunti permettono di identificare le opere scrutate dallo storico dell'arte, riportate di seguito mediante il titolo che compare nel documento e con il luogo di provenienza segnato tra parentesi:

1. la Madonna (Chiesa di Sant'Agostino)[28]

[23] Mazzi, *In viaggio con le muse*: 167.

[24] Pasquinangeli era una guida ideale per questo territorio, in quanto sia lui che Venturi, in linea con una convinzione generazionale, credevano che: "l'identità delle opere […] presuppone una serie di conoscenze storiche, che solo la frequentazione dei documenti antichi è in grado di garantire." Cfr. Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi, dal museo all'università, 1880-1940*, Biblioteca della rivista di storia e letteratura religiosa (Venezia: Marsilio, 1996): 43.

[25] Venturi aveva modo di conoscere le province laziali in quanto funzionario impegnato nella catalogazione degli arredi sacri nelle pievi rurali, come parte del tentativo di creare un catalogo nazionale in cui inventariare i beni archivistici e artistici, iniziativa che vide la partecipazione di Cavalcaselle già dal 1871. Cfr. Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi, dal museo all'università,* 1880-1940, Biblioteca della rivista di storia e letteratura religiosa (Marsilio, 1996): 81-88.

[26] Mazzi, *In viaggio con le muse*: 166.

[27] Giocondo Pasquinangeli sulla visita del Prof. Adolfo Venturi ad Orte, 1902/01/12. Carte sciolte conservate nel fasc. "Carte Pasquinangeli 4," ASDO.

[28] Ogni oggetto elencato sopra sarà accompagnato da una nota in cui si riportano i commenti di Adolfo Venturi appuntati da Giocondo Pasquinangeli. In "La Madonna, nel cui quadro, lo sfondo dorato, raffigurante stoffa del tempo (broccato) gli parve lavoro del 400, eseguito forse de un artista viterbese. […];" "e che la Madonna è della Scuola del Perugino

2. le quattro tavole di S. Egidio (Chiesa di Sant'Agostino)[29]
3. Crocifisso di legno (Chiesa di Sant'Agostino)[30]
4. Madonna del Rosario (Chiesa di Sant'Agostino)[31]
5. Madonna Addolorata (Chiesa di Sant'Agostino)[32]
6. Madonna col Salvatore (Chiesa dei Raccomandati)[33]
7. Salvatore (Chiesa dei Raccomandati)[34]
8. il campanile di San Silvestro[35]
9. i residui di pittura nella camera del curato (nei vani adiacente all'ex chiesa di San Silvestro)[36]
10. le strisce marmoree (dentro la chiesa di San Silvestro)[37]
11. la Madonna della Pietà (dentro la chiesa di San Silvestro)[38]
12. i due prospetti ad arco con fiori d'acanto (Magazzino archeologico)[39]
13. il quadro di S. Francesco (Chiesa di S. Francesco)[40]
14. la Madonna delle Misericordia (nessuna provenienza indicata)[41]
15. il sarcofaco di Sant'Anajo (nessuna provenienza indicata)[42]

---

splendente di colori col fondo a broccato di oro (*) – che conservazione ora è difficile e che è sconsigliabile l'alienazione di questi lavori."
L'oggetto del sopralluogo è da identificarsi, con ogni probabilità, con *La Madonna col Bambino* di Antonio del Massaro, detto il Pastura, artista attivo nel cantiere del Duomo di Orvieto e nell'appartamento Borgia affianco al Pinturicchio (Mortari, *Museo Diocesano*: 22-23). La provenienza della tavola risale all'Arciconfraternita di S. Croce e il testo fa risalire il dipinto al Quattrocento, mentre la tavola risale al 1490 *circa*. Lo sfondo d'oro ("broccato") e l'attribuzione umbra avvalorano questa ipotesi.

[29] "Le tavole gli parvero il lavoro di un discepolo di Benozzo Gozzoli. Forse le dipinse Matteo di Gualdo, che lavorò anche ad Orvieto. La scuola di Benozzo rivelassi anche dai cherubini rossi.;" "hanno il pregio di non essere state mai ritoccate. Furono dipinte ad Orte? Lo crede possibile, ove si concede che in esse tavole vi sono confratri vestiti col sacco come costumano portare i *fratelli* di S. Croce.;" "– Venturi dopo la visita a Orte ha risposto brevemente al Ministero che le 4 tavole sono della Scuola di Benozzo Gozzoli assai pregevoli."

[30] L'oggetto in questione potrebbe essere il Crocifisso dell'ambito di Bernardino Campilio di Spoleto, fine XV o inizio XVI sec.

[31] "Io gli disse che il Leoncini lo attribuisce ad un giovane pittore ortano. Gli parve lavoro di uno scuolare di Sebastiano del Piombo. Così si […] ebbe col Leoncini che dice vissuto quel Pittore nella prima metà del Secolo 16°; io gli parlai anche degli altri quadri attribuiti al detto pittore e gli promisi che gli avrei poi portato gli estratti del Leoncini.;" "Egli poi mi disse che anche di questo pittore la storia poteva occuparsi; occupandosi d'artisti anche di minor pregio.;" l'opera in questione è Giorgio da Orte, *La Madonna del Rosario* (ante 1571).

[32] "e gli parve una buona copia del Dolce [Dolci]"

[33] "parvero di scuola umbra del 400 (460?). Il quadro dovette essere ivi trasportato da altro posto. La pittura che sta alla parte inferiore nulla a che vedere colla pittura del quadro. Fra questa pittura inferiore ed il quadro vi sta un pezzo di tavola dipinta che rappresenta un candelabro, il quale evidentemente era ai fianchi del quadro […]. Stimò trattarsi di pittura notevole."

[34] "e gli piacque molto, e molto. Trovò aver esso un pregio superiore ai quadri precedentemente veduti. La Pittura è Scuola Umbra, porta l'anno (1497?) ed è notevole il globo che porta in mano il Salvatore (vi sono notate le parte del mondo – pure l'America?);" si tratta del dipinto di Piermatteo d'Amelia, *Redentore*, 1491.
In risposto alla domanda, no. Il globo riporta l'Asia, l'Europa e l'Africa.

[35] "gli parve opera bella da attribuire agli anni fra il 1100 e 1150. Così l'opera della chiesa…"

[36] L'ambiente è andato distrutto durante i lavori di restauro eseguiti dall'Arch. Francesco Sanguinetti (trattato nel seguente sottocapitolo); "[…] ma nulla da essi si ricavò."

[37] "che sono al suolo con mosaici, ed il mosaico sotto l'altare maggiore."

[38] "gli sembrò un lavoro ex-voto non fine, ma non disprezzabile"

[39] "gli parvero lavoro del 1100. Forse furono due pezzi di amboni"

[40] "probabilmente fece parte di un trittico o di altro lavoro campato.;" si tratta del *Dossale di S. Francesco*, settimo decennio del XIII sec.

[41] "disse non potrebbe essere dello stesso autore della Madonna del Rosario Certi volti sono della scuola di Sebastiano del Piombo. E' pittura ritoccata e di non grande pregio."

[42] "è probabilmente del III Secolo forse fu una urna preparata per […] e poi adibiti per lo scopo sacro, cambiandovi il coperchio che reca palme emblema del martirio. Mentre l'urna non lo disse ecc. – simbolo di Bacco – ma ciò disse parlando accademicamente, senza interesse."
Secondo Abbondio Zuppante, il sarcofago si collocato nell'ultima campata di destra della Chiesa di S. Francesco.

16. i due bassorilievi e le due statuette con nicchia (nessuna provenienza indicata)[43]
17. il volto Santo (nessuna provenienza indicata)[44]
18. la Madonna di Piazza di Trojo (L'Episcopio)[45]
19. la Madonna della Pietà (nell'interno dell'appartamento dell'Episcopio)[46]
20. la Madonna dell'Assunta (Cattedrale)[47]
21. la Madonna dell'Annunciata (non specificato, presumibilmente la Cattedrale)[48]
22. la grande croce d'argento (non specificato, presumibilmente la Cattedrale)[49]
23. "le tavolette a mostra del soffitto" (Casa dell'ospedale)[50]
24. la casa del Poggio (*in situ*)[51]
25. la Madonna in mosaico alle Monache (non specificato, presumibilmente il Monastero di Sant'Antonio)[52]

Nel 1903 il Comitato Archeologico dichiarava l'intento di creare "un vero e proprio Museo cittadino". Si trattava di un'iniziativa che coinvolgeva cittadini laici e religiosi, autorità statali, municipali e religiose, come indicato nella prima richiesta di trasportare in salvo alcune opere d'arte presso la Cattedrale, in attesa di una sistemazione più idonea:

> In seguito ad iniziativa del Comitato archeologico ed artistico ortano S. E. Mons. Vescovo Giacomo Alessandro Ghezzi riconobbe la convenienza che vari quadri ed oggetti di pregio, esistenti senza sufficiente custodia in varie Chiese e luoghi dipendenti, siano possibilmente riuniti e collocati a titolo di deposito e per una migliore conservazione nella Chiesa Cattedrale di Orte, rimanendo inalterata la proprietà presso i rispettivi aventi diritto e salvo a provvedere poi per una definitiva sistemazione nei modi dovuti. [53]

[43] "gli parve lavoro contemporaneo, dal 1480 al 1500. (Ciò fu supponendo effettivamente appartener al vecchio altare dell'Assunta fatto fare nella vecchia cattedrale del Roberteschi) – Li stimò lavori di pregio ma non di raro pregio."
[44] "non potrebbe esser lavoro del Pittore Ortano?"
[45] "Per l'episcopio passando la mattina vide la Madonna di Piazza di Trojo – gli parve lavoro di qualche di pregio che dice […]."
[46] "Nell'interno dell'appartamento vide la Madonna della Pietà – è una copia ma di pregio"
[47] "Si scese poi alla Cattedrale – la Madonna dell'Assunta è ritoccata. Il lavoro originale deve esser del 300. Forse il nome del pittore e l'anno 1420 che vi è scritto sotto vi fu apposto da un ritoccatore –;" riferimento a Taddeo di Bartolo, *Madonna advocata* detta *Madonna assunta*, 1420.
[48] "La piacevole Madonna dell'Annunciata – che reca la data 1500 li piacque molto e molto – Disse che il prezzo offerto da qualcuno di lire 10 milla è molto inferiore del valore reale – È Scuola Umbra, più fine, delicata, bella, di vero pregio. Il quadro non è ritoccato e dice si può dire come quando uscì dalle mani del pittore. Ecco perché ha elevato prezzo. Avere un lavoro così originale e conservato non è cosa facile."
[49] "Il prof. Venturi volle poi rivedere la grande croce d'argento che aveva già veduto ad Orvieto dove apparve una delle migliori cose esposte"
[50] "Andò poi a vedere le tavolette a mostra del soffitto alla casa dell'ospedale – Non è cosa comune. Il lavoro dovrebbe essere veduto bene (si guardò alla sfuggita – che sono una camera nuziale?;" "Probabilmente quelli ornamenti ripetuti e […] sono uno stemma"
[51] "gli piacque e gli parve notevole – Non sembra poter trattarsi di opera romana"
[52] "– Quando lo prevenni mi disse: […] che forse trattasi d'un pezzo della cappella dell'oratorio di Giovanni 7° al Vaticano. Ed infatti tale era – Così con tale […] di tanto pregio fu […]. I residui di quest'oratorio fu sparso in molti luoghi. Il De Rossi ne scrisse ma ignorava che un pezzo importante ne fosse pure in Orte – "
[53] Copia estratta dal *Libro delle Adunanze Capitolari,* Adunanza (1903/12/07), "Carte Giocondo Pasquinangeli 4" ASDO.

Il decreto del Ministero della Pubblica Istruzione del 3 novembre 1906 sanciva,[54] infatti, il trasporto di "quattro tavole attribuite alla scuola giottesca raffiguranti la vita e miracoli del nostro Protettore S. Egidio Abate, nonché una Imagine di Maria SSma" dalla chiesa di Sant'Agostino al Capitolo della Cattedrale.[55] Si decise di effettuare il trasporto il 30 agosto 1907, vigilia della festa di Sant'Egidio, santo protettore della città: giorno di notevole valore simbolico per la confraternita che aveva commissionato, nel XV secolo, le quattro tavole che compongono la *Custodia di Sant'Egidio*. Per il Comitato Archeologico era l'augurio e la promessa di restituire dignità all'opera; purtroppo, la richiesta di consegnare il manufatto fu interpretata come un affronto sia dai cittadini laici che dal mondo ecclesiastico, che rifiutarono l'ordinanza (fig. 11a-b). Don Pericle Novelli, Canonico della Cattedrale e membro del Comitato Archeologico, scriveva un addolorato bigliettino postale a Pasquinangeli per raccontare la sfortunata cronaca:

> Il 30 Agosto era tutto pronto per porre al Duomo le tavole del Protettore e alle dieci del mattino eravamo nella Cattedrale insieme al Com.re Manni, D. Zeffirino per la regolare consegna. Veturio non venne rifiutandosi di trasportare i dipinti, perché non fu intesa la Congregazione Generale opponendosi agli ordini del Ministero.
> Io penso che la miglior cosa sarebbe di far venire qui persona del Ministero con mandato assoluto.
> Aggiungo che il Sig. Manni è del parere del Ralli Veturio.

Nonostante il disguido iniziale, a distanza di quattro mesi dallo scontro venne trasferito il dipinto nel Duomo, il che determinò l'avvio di una serie di restauri durati vent'anni, in preparazione della nascita del museo.

[54] Pagina 6, (1906/12/20) "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.
[55] Copia Estratta dal "Libro delle Adunanze Capitolari" (1907/01/03) "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

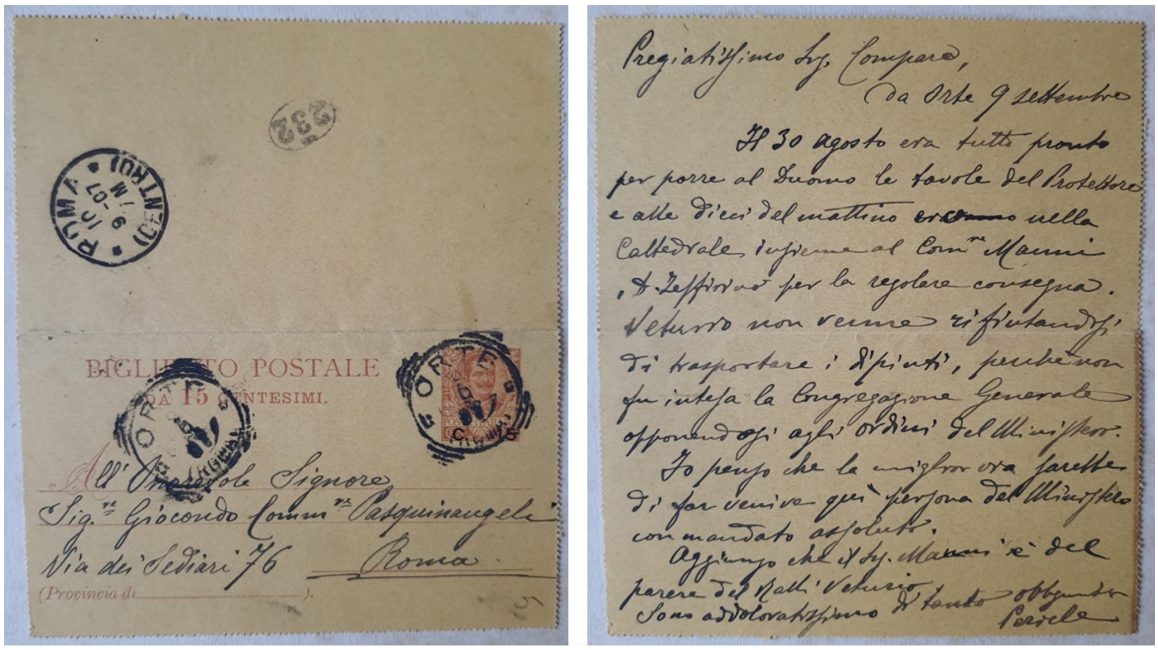


Fig. III-11a-b. Biglietto postale da Pericle [Novelli Canonico?] a Giocondo Pasquinangeli che riporta notizie sull'opposizione agli ordini del Ministero della Pubblica Istruzione da parte della Congregazione Generale, 9 settembre 1907, fronte e retro (Fonte: Carte Giocondo Pasquinangeli 4, ASDO).

Essendo attribuite prima a Benozzo Gozzoli,[56] poi alla scuola giottesca,[57] le quattro tavole della *Custodia di Sant' Egidio* attirarono da subito l'attenzione di Tito Venturini Papari. Il noto restauratore, che lavorò su opere di Raffaello e Caravaggio,[58] fu collaboratore di Federico Hermanin (allievo di Adolfo Venturi e ispettore di zona per Orte)[59] e condusse quattro interventi di restauro su opere altrettanto preziose del patrimonio artistico ortano. Anche questa istanza dimostra come Orte fu oggetto di studio da parte dei massimi esponenti della storia dell'arte italiana, i quali contribuirono attivamente alla creazione del museo ortano, a partire dall'accurato restauro di opere come:

[56] Giocondo Pasquinangeli, Appunti sulla visita del Prof. Adolfo Venturi ad Orte (1902/01/12), "Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.
[57] Copia estratta dal "Libro delle Adunanze Capitolari" (1907/01/03), "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.
[58] Cfr. Tito Venturini Papari, "Per l'arte della conservazione delle antiche pitture" (Roma: Stab. tipo-litografico del Genio Civile 1905); —, "Relazione sui restauri agli affreschi del Correggio nel Duomo di Parma," *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione* 11.1917/ *Cronaca delle belle arti* (1917): 9-10; —, *Sulla questione della dipintura della testa di Theodotus primicerio di S. Maria Antiqua* (Roma: Stab. Tipo-litografico del Genio Civile, 1907); Miriam Merlonghi, "Tito Venturini Papari," Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani - Banca Dati, Data ultima modifica: 2006/09, https://www.archiviostoricorestauratori.it/restauratori/detail?url=https://www.archiviostoricorestauratori.it/api/restauratori/78.json; Gabriella Prisco, "Tecnica esecutiva e conservazione delle pitture murali di epoca romana: il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900," Bollettino ICR / Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, NS 27 (2013): 50-69, 76; Stefania Ventra, "Tito Venturini Papari," in *Restauri di Dipinti nel Novecento. Le Posizioni nell'Accademia di San Luca (1931-1958)* (Roma: Sapienza Università, 2014): 114–15, https://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5116_Ventra_Restauri_Dipinti_900.pdf.
[59] Adunanza Capitolare (1917/04/21) "Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

1. *Custodia di Sant'Egidio* con *Storie della vita di Sant'Egidio e membri della confraternita dei disciplinati oranti (retro), Sant'Agostino e Sant'Egidio (verso)* (Orte, Chiesa di Sant'Agostino), nel 1907,[60] eseguito da Tito Venturini Papari[61]
2. *Madonna con il Bambino* detta *Madonna delle Grazie*, (Orte, sagrestia dell'Ospedale di Santa Croce) nel 1909, eseguito da F. Cochetti
3. *Sant'Andrea apostolo* e *San Vittore* (Vallerano, Chiesa di Sant'Andrea Apostolo), di Gabriele di Francesco da Viterbo, nel 1917, eseguito da P. De Prai[62]
4. *Madonna con il Bambino in trono incoronato da due angeli* (Vallerano, Chiesa di Sant'Andrea Apostolo), nel 1917, eseguito da P. De Prai[63]
5. Redentore benedicente (Civita Castellana, Cattedrale di Santa Maria Maggiore) nel 1918, eseguito da un restauratore rimasto finora non identificato[64]
6. *Madonna dei Raccomandati* (Orte, chiesa di Santa Maria dei Raccomandati), nel 1926, eseguito da Tito Venturini Papari [65]
7. *Dossale di San Francesco* (Orte, chiesa di San Francesco)*, ante* 1927, eseguito da Tito Venturini Papari [66]
8. *Madonna advocata* (*Madonna assunta*) di Taddeo di Bartoli (Orte, Cattedrale di Santa Maria Assunta) *ante* 1927, eseguito da Tito Venturini Papari.[67]

A maggio del 1910, sotto la supervisione del Comitato Archeologico, iniziavano i lavori di sistemazione di alcuni quadri nella Cattedrale. Nello stesso periodo, però, si doveva far fronte a una nuova minaccia al patrimonio artistico locale: la chiusura al culto della Chiesa dei Raccomandati.[68] Pasquinangeli, in dialogo con il Vescovo, trascriveva il decreto del 12 maggio 1916, in cui si aveva notizia dell'aggiunta alla collezione conservata presso la Cattedrale di altri quattro "quadri di pregio" con "la Croce Astile lavoro anch'esso assai pregevole".[69] È l'ultimo atto delle operazioni di tutela di cui si conservi traccia nelle fonti archivistiche, con ogni probabilità interrotte dallo scoppio del primo conflitto mondiale.

Il capitolo conclusivo dell'attività del Comitato presidiato da Giocondo Pasquinangeli iniziava il giorno dell'Epifania del 1923. L'erudito, sempre più indebolito dalle sue condizioni di salute, vedeva

[60] Salvatore Enrico Anselmi e Lorenzo Principi, *Il Museo d'Arte Sacra di Orte* (Orte, 2013): 29.
[61] Venturini Papari restaurò successivamente numerosi quadri nella pinacoteca di Viterbo tra il 1929 e il 1931. Cfr. Simona Rinaldi, "Restauro e tutela a Viterbo tra Ottocento e Novecento," *Biblioteca e società,* 2001, 1-2 (2001): 22-23. https://www.bibliotecaviterbo.it/biblioteca-e-societa/2001_1-2/Rinaldi.pdf.
[62] Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 23.
[63] Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 24.
[64] Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 18.
[65] Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 39.
[66] Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 14.
[67] Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 20.
[68] Comitato Archeologico Ortano, Delibera inviata al Vescovo, al Capitolo della Cattedrale, al Municipio (1910/05/09), "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.
[69] "1° che il quadro del SSmo Salvatore […], 2° che il quadro di S. Sebastiano […], 3° che i due quadri artistici, di scuola umbra, rappresentanti l'Annunciazione e la Maternità […]." Cfr. Copia estratta dal "Libro delle Adunanze Capitolari," Adunanze (1916/09/21), "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

un nuovo spiraglio di speranza per la creazione di "un vero e proprio Museo cittadino" nei locali dell'ex Monastero di Sant'Antonio (figg. 12-13). L'edificio era collocato nei pressi di Palazzo Nuzzi ed era caduto in disuso per via del trasferimento, nel 1922, delle monache benedettine in un palazzo di proprietà della Signora Ninetta Ralli.[70] Pasquinangeli si rivolgeva all'autorità comunale con la seguente richiesta:

> V.S. Illma conosce altresì che tale Magazzino Archeologico – che è Municipale – fu istituito ad iniziativa, che risale al 1901, del Comitato Archeologico Ortano, per depositarci, ma soltanto in via provvisoria, il detto materiale, col finale intento di giungere alla formazione di un vero e proprio Museo cittadino in sede più comunale e degna, ciò che è pure nei voti della parte più eletta dalla cittadinanza ortana, caldeggiati a più riprese da distinti cultori dell'Archeologia e delle Belle Arti, che venuti in Orte, per conto della Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti, il nostro Magazzino ebbero occasione di visitare e di apprezzare.
>
> Il Comitato Archeologico Ortano – che curò sempre, ed a proprie spese, la conservazione e l'incremento del Magazzino Archeologico – mai cessò dal ventilare progetti e lanciare proposte al fine di trovare e di preparare una sede per l'erigendo Museo. Ma se pel passato, purtroppo ogni tentativo rimase sterile; parve ad esso Comitato esser finalmente giunto il momento, propizio al vagheggiato scopo, or anche V.S. Illma sta occupandosi delle destinazioni da darsi ai vari locali dell'ex-Monastero di S. Antonio. Si pensò che fra questi locali non sarebbe difficile trovare una sede adatta per il desiderato Museo. [71]

Lo studioso allegava persino una planimetria (fig. 14), specificando la portata dei lavori di ristrutturazione e il numero degli operai necessari per portare a termine l'operazione.



Fig. III-12. Fotografie del cortile dell'ex-Monastero di Sant'Antonio, luogo previsto come sede del Museo cittadino. Il complesso è stato fortemente danneggiato nel Secondo conflitto mondiale. Al suo posto è stato eretto l'ex-Cinema Alberini (Fonte: Gioacchini, 1961: 5-6); Fig. III-13. Fotografia del chiostro di Sant'Antonio, struttura distrutta da danni bellici (Comune di Orte, ex-sede di Palazzo Nuzzi) (sinistra)

[70] Delfo Gioacchini, *Curiosità Ortane* (Orte, 1961): 5; Giuseppini, Tesi di laurea dell'a.a. 2020-2021: 24-27.
[71] "Orte 6 Gennaio 1923 Illmo Sig. Cav. Uff. Didaco Garau," Commissario Prefettizio per il Comune di Orte (1923/01/06), ASDO.

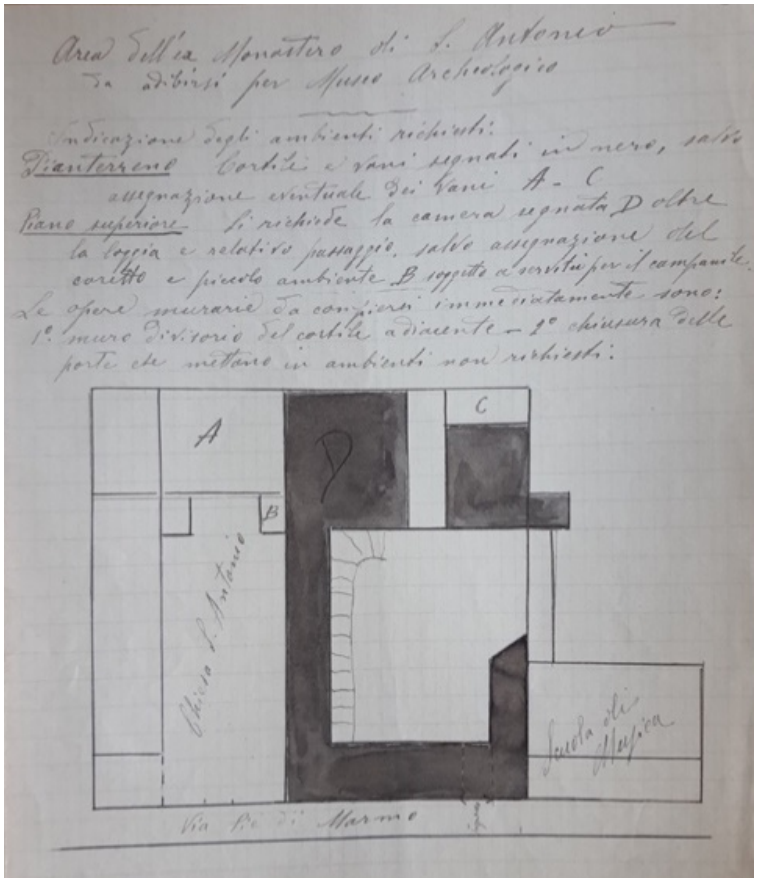


Fig. III-14. Giocondo Pasquinangeli, Planimetria degli spazi dell'ex Monastero di Sant'Antonio da convertire in "Museo Archeologico" di Orte, 1923. (Fonte: Carte Giocondo Pasquinangeli 4, ASDO).

Il 12 febbraio arrivava una lieta notizia, firmata dal segretario comunale G. Argentati che sanciva tramite delibera del consiglio comunale:

> a) di concedere al Comitato archeologico Ortano e per esso al suo Presidente Avv. Comm. Giocondo Pasquinangeli i locali dell'ex Monastero di S. Antonio Abate sopra descritti, per istituirvi la sede del Museo Civico, salvo per la parte adiacente alla relativa Chiesa, per la quale è necessario il consenso del Vescovo sino a quando non sia si ottenuta la sconsacrazione della medesima;
> b) di accordare l'aiuto morale e materiale del Comune mercé la cessione dei materiali disponibili per la mutatura, la cooperazione dei propri operai nei lavori di sistemazione e la concessione di un concorso pecuniario, che finna in Lire cinquecento per una sola volta da prelevarsi dall'art. 114 del Preventivo 1923, destinate alle ricerche archeologiche, facendo obbligo all'Amministrazione Comunale di rifonderle nel venturo esercizio riproducendo lo stanziamento quale sussidio accordato, per lo scopo, dal Ministero.[72]

[72] G. Argentati, Segretario comunale, "N. 11 0 Museo Archeologico" (1923/02/12), "Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

Per via di circostanze rimaste da chiarire, invece, nessuno dei piani per il "nuovo Museo Archeologico Cittadino" fu realizzato.[73] A quattro settimane della sua morte, avvenuta nel 1925, Pasquinangeli scriveva a "Mia cara Gisella," la moglie Gisella Klumm (Pratovecchio, 1873 - Orte, 1964), per condividere le sue ultime volontà, specificando le modalità tramite cui restituire vari libri e manoscritti a diverse persone ed enti, ma soprattutto esprimendo il suo instancabile desiderio di realizzare il Museo di Antichità (concetto ribadito tre volte nel testo).[74] Predisponeva inoltre la vendita di 40 ettari di terra per poter far fronte a tre iniziative finalizzate alla creazione del museo, alla costruzione di una nuova "chiesa nella Borgata della stazione di Orte" e "alla sistemazione dei quadri di pregio nella Chiesa Cattedrale di Orte".[75]

Durante il suo elogio funebre, nell'autunno del 1925,[76] gli ortani ricordavano Pasquinangeli come "cittadino integerrimo"[77] che "pari all'amor della religione ebbe vivo l'amor della patria". [78] Ma il suo impegno per la tutela del patrimonio fu compreso solo in parte, tanto da essere genericamente ricordato come "numismatico intelligente, raccoglitore e conoscitore di antichità, ebbe l'ammirazione di molti illustri personaggi".[79]

Malgrado il fallito tentativo di Pasquinangeli di realizzare un museo a Orte nel corso della sua vita, la sua "generosa e appassionata […] dichiarazione d'intenti" ebbe delle reali ricadute sulla tutela e sulla conservazione del patrimonio ortano. Mezzo secolo dopo, infatti, numerose opere oggetto della sua curatela confluivano nel Museo Diocesano, realizzato sotto la direzione della storica dell'arte Luisa Mortari (figura discussa nel paragrafo seguente).[80] Il Magazzino Archeologico e la concentrazione delle opere d'arte nella Cattedrale, inoltre, evitarono l'ulteriore dispersione del patrimonio artistico e nel giugno del 1928 veniva avviata una campagna di schedatura grazie alla quale Orte entrava ufficialmente nell'inventario del patrimonio nazionale. Questa documentazione è attualmente conservata presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione e, in parte, all'ASDO (fig. 15). Tale impresa meriterebbe uno studio accurato anche per comprendere il rapporto con una inedita serie di fotografie documentaristiche conservata presso il Deutsches Archäologisches Institut e, in formato digitale, sulla loro piattaforma *Arachne* (figg. 16-17). Le sedici foto potrebbero

[73] Il commissario Prefettizio, "Assegnazione al Comitato Archeologico Ortano i locali del Comune" (1923/02/21), "Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.
[74] Giocondo Pasquinangeli, Lettera a Gisella Klumm (1925/07/10), "Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.
[75] Pasquinangeli, Lettera a Gisella.
[76] Novelli Viro, "Nel Trigesima della Morte di Giocondo Pasquinangeli," (1925/09/19), 6. Faldone "Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.
[77] Viro, "Nel Trigesima della Morte di Giocondo Pasquinangeli."
[78] Viro, "Nel Trigesima della Morte di Giocondo Pasquinangeli.".
[79] Goffredo Zaccherini, "Elogio funebre del Commendatore Giocondo Pasquinangeli," Basilica Cattedrale di Orte, 1925/09/25, 5. Conservato nel faldone "Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.
[80] Mazzi, *In viaggio con le muse*: 167.

fornire un'idea della collezione principale dell'auspicato museo archeologico (che tutt'oggi rimane custodito in condizioni precarie). Il nucleo di arte sacra identificato da Pasquinangeli e dal Comitato Archeologico, invece, rimase custodito in cattedrale per mezzo secolo, fornendo le basi per una seconda stagione di tutela che portò alla creazione dell'attuale Museo di Arte Sacra di Orte, struttura prevista già nel 1933 nell'ex Chiesa di San Silvestro da parte del Capitolo della Cattedrale.[81]

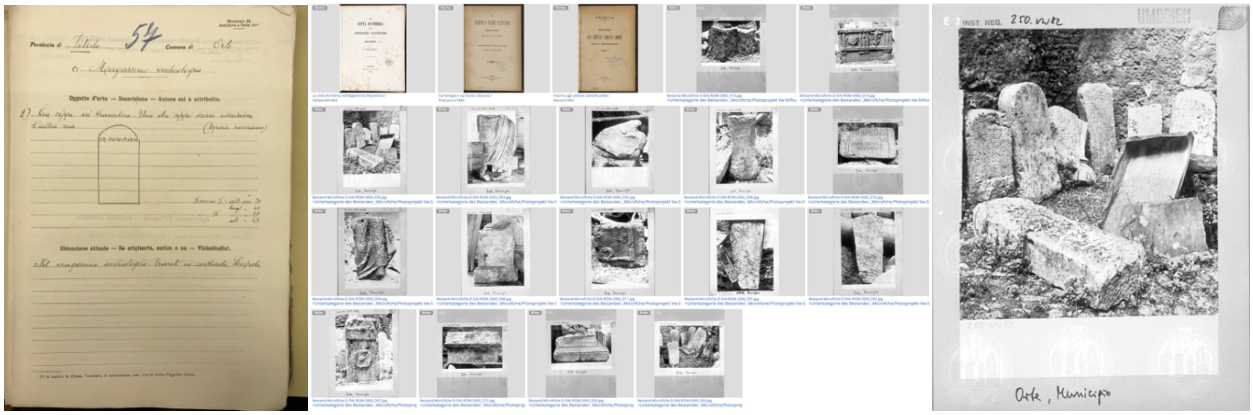


Fig. III-15. Una scheda del 8 giugno 1928 che descrive "Due cippi di travertino" ritrovati in località Seripola, timbrati "S. Melograni" (ICCD e ASDO); Fig. III-16. Documentazione fotografica (senza data) che potrebbe corrispondere ad alcuni contenuti del Deposito Archeologico, curato dal Comitato presieduto da Pasquinangeli (Fonte: ASDO e "Arachne," https://arachne.dainst.org/search?q=); Fig. III-17. Documentazione fotografica (senza data) che potrebbe corrispondere ad alcuni contenuti del Deposito Archeologico, curato dal Comitato presieduto da Pasquinangeli (Fonte: "Arachne." Particolare di una foto della collezione DAI).

3.1.2. L'impegno delle Soprintendenze nella creazione del Museo Diocesano

Alla concessione di creare un museo locale nel 1933 segue un vuoto documentaristico, relativamente alla tutela del patrimonio storico-artistico e archeologico di Orte, che si protrae fino al 1952. Questa lacuna è solo in parte colmata, almeno per gli anni Trenta e Quaranta, da un portale online intitolato *O R T E,* fondato da un amatore locale di nome Vladimiro Marcoccio.[82] Si tratta di una miscellanea

[81] Questa notizia viene riportata da Vera Anelli che cita un documento individuato nel fascicolo "Chiesa di S. Silveestro di Orte" del 1946 conservato presso l'Archivio Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Lazio. Non è stato possibile reperirlo di persona in occasione di questa ricerca. Cfr. Vera Anelli, "Il Museo Diocesano di Orte: Un Museo territoriale," Tesi della Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei Beni Storico-artistici, a.a. 2000-2001, Relatore: Dott.ssa Maria Cecilia Mazzi, correlatore: Dott. Mario Micheli: 6, nota 7.

[82] Il Signor Marcoccio è venuto a mancare di recente. Il sito https://digilander.libero.it/pariscarla/ è attualmente gestito da "pariscarla," figura anonima che dichiara di essere di Orte.
Il sito suggerisce anche l'esistenza di una raccolta di cartoline risalenti almeno all'inizio del XX Sec. Fortunatamente, nell'ottobre del 2021, l'Ente Ottava Medievale ha acquisito un fondo di cartoline inedite che meriterebbe un approfondimento per quanto riguarda sia il contenuto iconografico sia l'evoluzione dell'immagine di Orte.
Considerando la dispersione di questo materiale, le cartoline antiche si presterebbero particolarmente ad attività di *crowd sourcing* come quella svolta nel contesto del progetto europeo *Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities* a Cipro. Sotto la direzione locale di Marinos Ioannides, professore di Geoinformatica presso la Cyprus University of Technology, DARIAH ha curato la digitalizzazione di un archivio digitale dedicato alla documentazione dei beni culturali

di fonti notevoli, tuttavia pregiudicata da una retorica nostalgica e da un'organizzazione secondo criteri assai labili: la trista sorte di molte testimonianze locali novecentesche.

Questa raccolta ha comunque permesso di reperire utili informazioni sul periodo del secondo conflitto mondiale. Per via della sua posizione strategica, tema approfondito nel capitolo precedente, Orte fu oggetto di circa 60 bombardamenti alleati, tra cui quelli ben documentati della 320th Brigade della US Army Air Corps del 1943-44 (fig. 18). Ironicamente, tale disgrazia permise a Orte di accedere a ingenti finanziamenti e di inserirsi in un'esemplare operazione museologica.[83]

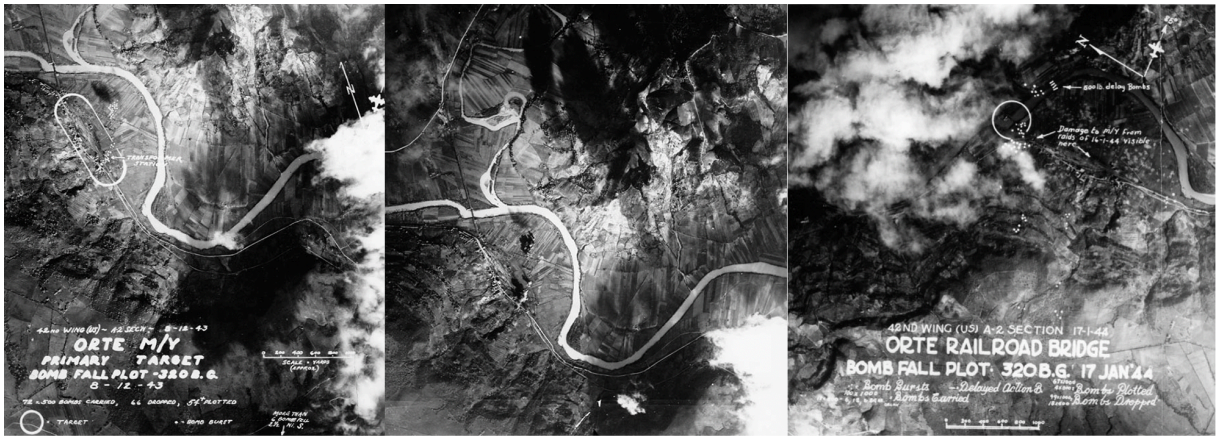


Fig. III-18. "Marshalling yard" ("Scalo di smistamento") e di "Orte Railroad Bridge" ("Orte ponte ferroviario"), selezione di fotografie aeree del 1943/12/08 e 1944/12/17 realizzate dalla US Army Air Corps. (Fonte: http://320thbg.org/strike_photo_pages/strike_108.htm)

Nel secondo dopoguerra, infatti, la cittadina attinse ai fondi destinati ai danni bellici in tempi rapidissimi.[84] A meno di cinque mesi dalla deposizione della richiesta furono stanziate £ 3.500.000 per "i lavori di restauro e di adattamento a Museo Diocesano, dell'ex Chiesa di San Silvestro di Orte." L'idea di istituire un museo a Orte riemerse, quindi, solo nel 1952 e nello specifico negli scritti di Emilio Lavagnino (1898-1963),[85] allievo di Adolfo Venturi e Pietro Toesca, figura chiave nel

tangibili e intangibili in dodici paesi Europei. Al convegno EuroMed 2020, frequentato durante il corso di questa ricerca, sono stati descritti eventi in piazza, i così detti *scan-a-thon*, in cui esperti dei Beni Culturali s'interfacciavano con la cittadinanza per digitalizzare fotografie di famiglia e altro materiale seguendo criteri stabiliti dallo stato dell'arte. In questa maniera, si è venuto a co-creare un fondo iconografico dedicato a una narrazione autoctona della storia cipriota, una concreta alternativa a quella tramandata dalle fonti coloniali britanniche.

[83] Abbondio Zuppante e Giulio Nasetti, in "Orte-Roma, dal Tevere alla strada ferrata," *Le strade del Lazio*, Armando Ravaglioli, ed. (Roma: Newton Compton Editore, 1994): 383-384.

[84] Cfr. Documenti del MPI risalenti al 1954-56 come, ad.es, Prot. 7147 (1945/10/11) e Prot. 112 (1955/01/10), conservati nel fondo MPI-Direzione Generale Antichità e Belle Arti (Viterbo), Div. II. 1945-1955, fila 88 coll. 5-7, id. 2620 e 16/10/2/8 1953-1959, C.ID. 2628 BN 381 e BN 382, ACS-Roma.

Cfr. Appendice H per una selezione di carte dedicati alla salvaguardia del patrimonio culturale di Orte e alla sua musealizzazione (1952-1967), ACS-Roma e ASDO.

[85] Cfr. De Angelis, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti al Soprintendente alle Gallerie e al Soprintendente ai Monumenti, Prot. N. 5225 Div. III^ (1953/07/06). Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo," conservato presso l'ASC-Roma.

Il primo documento in cui Lavagnino propone l'idea del museo a Orte risale al 1952/12/05, ma l'iniziativa fu accolta solo l'anno successivo. Per una trascrizione di questa lettera, cfr. Francesco Sanguinetti, Planimetrie e prospetti dell'ex Chiesa

salvataggio delle opere d'arte durante il secondo conflitto mondiale e, dal 1952, Soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio.[86] Il suo impegno per la salvaguardia di Orte trovava radici nella primavera del 1944 durante la serie di sopralluoghi svolti in veste di ispettore centrale di seconda classe,[87] occasione in cui potè constatare la devastazione del territorio.[88] Immortalato l'"avventuroso coraggio"—per citare Andrea Emiliani—dimostrato durante le numerosi operazioni di salvataggio del patrimonio nazionale, Lavagnino continuò ad approfondire le vicende storico-artistiche nel area viterbese, dimostrando un impegno straordinario per un territorio marginale.[89] Il 17 febbraio 1953, quindi, scriveva al Ministero della Pubblica Istruzione (MPI) per avviare la creazione del Museo Diocesano a Orte così da mettere le raccolte locali in auge:

> si richiama l'attenzione di codesto Ministero sull'importanza artistica della ex Chiesa di S. Silvestro in Orte, pregevolissimo edificio romanico, oggi sconsacrato, abbandonato e pertanto soggetto a eventuali, già prospettate, manomissioni o demolizioni.
>
> D'altro canto da parte di questa Soprintendenza è particolarmente sentita la necessità di istituire in Orte un piccolo Museo Diocesano, dove raccogliere e valorizzare alcuni pregevoli dipinti e oggetti d'arte, provenienti da varie sedi delle Diocesi, oggi provvisoriamente custoditi parte nella Cattedrale e parte in Vescovado, onde evitarne continui spostamenti di sede e, alla fine, probabili dispersioni.
>
> A tale scopo, con l'appoggio del Vescovo di Orte molto favorevole all'iniziativa, sì è pensato a raccogliere tale materiale artistico nella ex Chiesa di S. Silvestro, la quale, opportunamente restaurata, si presterebbe molto bene a divenire sede di un piccolo ma interessantissimo Museo Diocesano, dove potrebbe venir disposto anche il cospicuo materiale archeologico attualmente abbandonato nella sede del Comune.

---

di S. Silvestro, Orte (1953/05/30), Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso ACS-Roma.

[86] Lavagnino Emilio, "Quanto salveremo del patrimonio artistico?," *La Nuova Europa*, II, 3 (1945/01/21): 10; Emilio Lavagnino, "Restauro. Il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra," *Enciclopedia italiana 1938-1948. Appendice II,* vol. II, Roma Istituto dell'enciclopedia italiana, 1949; Lavagnino Emilio, "Il Tempio malatestiano e il suo restauro," *La Piè*, XIX, 1950; Emilio Lavagnino, *Diario di un salvataggio artistico*, in *Nuova Antologia*, CIX (1974), 521:509-547; Raffaella Morselli, *Fuori della guerra: Emilio Lavagnina e la salvaguardia delle opere d'arte nel Lazio,* Milano 2010; Emilio Lavagnino, Amadeo Bellini, e Enzo Bentivoglio, *Offese di Guerra e Restauri al Patrimonio Artistico dell'Italia*, Collana di Edizioni Anastatica 10 (Ginevra Bentivoglio Editoria, 2019).

[87] Paola Nicita Misiani, "Lavagnino, Emilio," Dizionario Biografico degli Italiani, consultato 2021/05/09, https://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-lavagnino_(Dizionario-Biografico).

[88] Del sopralluogo che svolse a Orte il 1944/03/25, Lavagnino scrive: "Siamo quindi andati a Orte. È impossibile immaginare per chi non l'abbia vista cosa sia la zona della stazione di Orte e tutta la parte bassa del paese. I bombardamenti alleati hanno sconvolto e scardinato ogni cosa. I binari che affiorano dal terreno, che sembra abbia ribollito come lava, s'intrecciano come serpi. Non c'è un palo, non un muro, non un pezzo di staccionata ancora a posto. Inutile dire degli edifici. La strada è rappezzata alla meglio, tra un buco di granata e l'altro c'è una specie di tratturo che segue ad un dipresso il tracciato dell'antica strada. A Orte è stato messo al sicuro in certi ambienti sottostanti il Palazzo Vescovile. Ma Orte paese credo si salverà dalla distruzione perché è fuori dalle strade maestre e perfettamente isolato. Non avendo trovato nulla da mangiare ad Orte siamo costretti a ripartire a Magliano proprio verso mezzogiorno, nell'ora classica dei bombardamenti, per fortuna il cielo è nuvolo…" Cfr. "Relazione di Emilio Lavagnino al soprintendente alle Gallerie del Lazio," *Offese di Guerra*, 2019: 178.

[89] Andrea Emiliani, "Pasquale Rotondi ed Emilio Lavagnino. La difesa del patrimonio artistico italiano tra il 1940 e il 1945," in Raffaella Morselli, ed. *Fuori della guerra: Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte nel Lazio,* (Milano: Mondadori, 2010): 31-33.

> Si verrebbe in tal modo a raggiungere il duplice scopo di salvare da preoccupante decadimento un importante monumento medievale e di costituire una interessante raccolta di opere d'arte locali in una cittadina che per ricchezza di monumenti e bellezze di natura merita di essere convenientemente valorizzata.[90]

Il testo esponeva i presupposti e le motivazioni per la creazione di un museo a Orte, negli stessi anni in cui il Ministero di Pubblica Istruzione promuoveva corsi di museografia e formava le figure che avrebbero poi, effettivamente, portato a termine l'operazione.[91] Tali motivazioni ruotavano intorno all'alto rischio di manomissioni, demolizioni, spostamenti, dispersioni e abbandoni che minacciava il patrimonio ecclesiastico nel dopoguerra. Il Soprintendente riconobbe, fortunatamente, il notevole valore celato nella collezione, frutto della ricognizione territoriale svolta da Pasquinangeli all'inizio del secolo, sia per quanto riguarda "alcuni pregevoli dipinti e oggetti d'arte" che per il "il cospicuo materiale archeologico". In generale, le lettere scambiate nel corso dei successivi 15 anni dimostravano l'intento di individuare una soluzione comune sia per il patrimonio artistico che per quello archeologico.[92] Per tale motivo, fin dalla sua nascita, il progetto coinvolgeva una pluralità di istituzioni— Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio; Ministro della Pubblica Istruzione; Diocesi di Civita Castellana, Orte, e Gallese; Comune di Orte; e persino la Soprintendenza dell'Etruria Meridionale—unite in maniera unisona attorno al piano museale di Orte.

[90] Cfr. Appendice H.
[91] Mazzi, *In viaggio con le muse*: 168.
[92] Cfr. Appendice H: lettere del 1953/02/04, 1953/03/06, 1953/06/22, 1956/01/31, e 1961 di Giorgio Maria Fanti (senza data), Cap. VII, Regolamento del 1967, oltre ad altri documenti conservati presso l'ACS-Roma non trascritti in questa sede.
Nel 1985, in occasione dell'"Indagine sui musei locali del Lazio e sulla loro utilizzazione" veniva riportata la notizia di una mostra archeologica ospitata nel Museo Diocesano. Essa accoglieva i reperti provenienti dai contemporanei scavi in località Piane e fu inaugurata nel 1981 per rimanere allestita almeno fino al 1983 (termine del progetto citato sopra).

L'interessamento di Lavagnino per il patrimonio artistico di Orte era legato alle ricognizioni territoriali svolte in preparazione della mostra *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*, tenutasi a settembre-ottobre 1954 al Museo Civico di Viterbo (fig. 19). Nei primi anni Cinquanta il viterbese era sinonimo di innovazione nel campo della conservazione delle Belle Arti, principalmente in virtù del restauro cardine condotto da Cesare Brandi—membro del Comitato d'onore della mostra—sul ciclo pittorico di Lorenzo da Viterbo della Cappella Mazzatosta.[93] I lavori, iniziati a distanza di pochi mesi dai bombardamenti del marzo 1944, avevano portato alla ricomposizione di 20.000 frammenti "miracolosamente ricuperati", come asserito da Lavagnino[94], impiegando un rigore filologico e un metodo archeologico di pari passo al perfezionamento della tecnica del tratteggio.[95] All'epoca il complesso monumentale di Santa Maria della Verità era chiuso al culto e interamente dedicato alla realizzazione del Museo Civico di Viterbo, ora ospitato solo nell'ex-convento della struttura.[96] Da subito fu palese la volontà di estendere i lavori di restauro ad altre opere appartenenti alla collezione museale come, ad esempio, *La Pietà* di Sebastiano del Piombo.[97] Lavagnino apriva il catalogo della mostra dichiarando il suo intento:

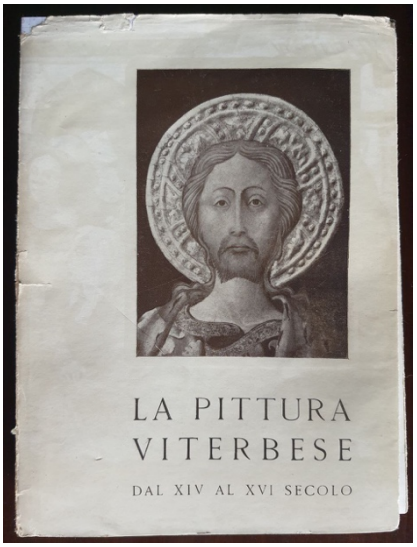


Fig. III-19. Copertina del catalogo della mostra La pittura viterbese del 1954

> [La Soprintendenza] infatti, proseguendo nella sistematica revisione e restauro del ricco materiale artistico del territorio, un lavoro già iniziato dopo i disastri della guerra sotto la direzione dapprima del compianto Soprintendente Aldo de Rinaldis e quindi del professore Achille Bertini Calosso, ha, negli ultimi due anni, quando la direzione dell'ufficio veniva assunta da chi scrive queste note in vista appunto della imminente riapertura del Museo Civico Viterbese - intensificato il proprio lavoro. Ed i risultati sono apparsi tali che si è ritenuto giusto ed utile portarli a diretta conoscenza del più vasto pubblico degli studiosi e di quanti hanno interesse per le cose dell'arte.[98]

[93] *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*. Catalogo della mostra Museo Civico di Viterbo, settembre-ottobre 1954 (Viterbo: Agnesotti, 1954): 4.
[94] Emilio Lavagnino, nota introduttiva, *La Pittura Viterbese Dal XIV al XVI secolo*. Catalogo della mostra Museo Civico di Viterbo, settembre-ottobre 1954 (Viterbo: Agnesotti, 1954): 8.; Cesare Brandi, "Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo," in *In Situ. La Tuscia 1946-1979: Restauri, Interventi, Ricordi*, Paolo Antinucci, ed. (Viterbo: Sette città, 1996): 57.
[95] Cesare Brandi, "Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo Da Viterbo," in *In Situ. La Tuscia 1946-1979*: 56.
N.B. Gli affreschi furono inclusi nel secondo volume di *Storia dell'Arte italiana* (1913) di Adolfo Venturi.
[96] Comunicazione personale tra il parroco Don Elio e l'autrice, *in situ* nell'aprile 2019.
[97] Cesare Brandi, "Il restauro della *Pietà* di Sebastiano del Piombo," in *In Situ. La Tuscia 1946-1979*: 67-86.
[98] Emilio Lavagnino, nota introduttiva, *La Pittura Viterbese Dal XIV al XVI secolo*.

L'idea di un museo dedicato al patrimonio ortano, dunque, si inseriva all'interno di una generale e raffinata visione della musealizzazione quale frutto della "sistematica revisione e restauro del ricco materiale artistico del territorio" a beneficio "di quanti hanno interesse per le cose dell'arte" sia nei grandi centri sia in provincia.

Nella mostra del 1954, nonostante il titolo, veniva dedicato ampio spazio alla pittura medievale e all'oreficeria del viterbese, aspetti curati dalla storica dell'arte e funzionaria Luisa Mortari, una pioniera che si distingueva per la sua visione di una salvaguardia radicata nel territorio, affiancando Lavignino in quest'impegno condiviso. La pittura dal XIV secolo, invece, era indagata prevalentemente da Italo Faldi, collega e futuro docente di Storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi della Tuscia.[99] Tra le 84 opere illustrate nelle tavole del catalogo rientravano cinque tavole del XII-XVI sec. e la Croce astile già esposta a Orvieto nel 1896: tutte opere provenienti dalla Cattedrale ortana di Santa Maria Assunta e riconducibili alla curatela di Giocondo Pasquinangeli.[100]

Il primo scoglio da sormontare per la realizzazione del "Museo cittadino" di Orte era la conversione dell'ex complesso di San Silvestro in sede museale. L'operazione era complicata dalla necessità di consolidare la struttura di fondazione romanica e di restituire decoro a un edificio in stato di abbandono già dal XIX secolo.[101] Dal folto carteggio e dalle dettagliate perizie emerge come figura dominante Carlo Ceschi (1904-1973), allievo di Venturi e Toesca, Soprintendente ai Monumenti del Lazio dal 1952 al 1964 e titolare della cattedra di Restauro dei monumenti presso la Facoltà di architettura di Roma.[102] Alcune richieste, legate alla preparazione del cantiere di restauro, sono sottoscritte da Guglielmo Matthiae, storico dell'arte medievale (formato da Pietro Toesca, ma influenzato anche da metodi archeologici) e futuro Soprintendente all'Aquila e a Roma, figura chiave nel seguente paragrafo dell'attuale capitolo.[103]

Spicca anche l'interessamento diretto per il restauro dei beni ecclesiastici della zona da parte dell'On. Giulio Andreotti, politico di origine laziale, allora Ministro delle Finanze. Andreotti previde infatti, nel 1957, un ulteriore stanziamento di £ 5.600.000 per "i lavori di restauro al Museo Diocesano di

[99] Benedetta Montevecchi, "Luisa Mortari e Le 'Arti Minori,'" in *Luisa Mortari e la tutela in Molise*: 35, 37-38; Riccardi, Lorenzo. "Esposizioni e restauri del medioevo laziale: Le icone e la pittura su tavola," *Tavole Miracolose. Le icone medievali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2012): 32, https://www.academia.edu/2146076/Esposizioni_e_restauri_del_Medioevo_laziale_le_icone_e_la_pittura_su_tavola.

[100] *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*. Catalogo della mostra Museo Civico di Viterbo, settembre-ottobre 1954 (Viterbo: Agnesotti, 1954): 97-99.

[101] Delfo Gioccachino, *Curiosità ortane* (Orte: 1961): 62-64.

[102] Giorgio Rosi, "Necrologio: Carlo Ceschi," *Bolletino d'Art*, V Serie, fascicolo IV (Ottobre-Dicembre 1973): 254.

[103] Guglielmo Matthiae, Lettera indirizzata al Sindaco di Orte e e.p.c. al Vescovo di Orte, Prot. N. 4639, Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, 1955/01/23. Conservato nel fasc. "Museo Diocesano 1," ASDO.

Arte Sacra di Orte" iniziati ad aprile dello stesso anno.[104] Il desiderio di riscoprire, per citare l'architetto responsabile per il restauro di San Silvestro, l'"autentica" *facies* di Orte in quanto "vecchia città di origine etrusca" rivelava una volontà di "smascherare" un passato preromano, libero dal gusto eroico e classicheggiante promosso dal regime prebellico.[105]

La direzione dei lavori del cantiere di San Silvestro era delegata, fin dal 1953, al funzionario Francesco Sanguinetti (sopracitato), architetto attivo nell'area viterbese negli anni Cinquanta e Sessanta, come emerge dal carteggio e dai disegni del MPI (fig. 20).[106] Lo spoglio preliminare del fondo ha dato l'impressione che l'architetto godesse del monopolio sui restauri dei campanili romanici della zona (Orte, Civita Castellana, Ronciglione, Tarquinia ed altri centri ancora). Disinteressato al valore intrinseco di un palinsesto architettonico, con il suo intervento sul complesso di San Silvestro applicava in maniera esemplare il principio della *restitutio in pristinum*,[107] intervenendo sul monumento con l'ardore irreversibile di uno scavo pseudo-archeologico.[108] La vicenda richiamava le dinamiche evidenziate da tante ricerche efficacemente riassunte sul piano metodologico dallo storico dell'arte catalano Xavier Barral i Altet nel suo autorevole volume *Contro l'arte romanica?: Saggio su un passato reinventato*:

> Entrando in un edificio romanico è opportuno oggi chiedersi cosa vi resti di originale, in modo da distinguerlo da quel che è l'opera degli architetti dell'età moderna, in particolare dal momento in cui il gusto per il Medioevo—e soprattutto l'idea dell'arte romanica—si è imposto, nel corso del XIX secolo, come elemento costitutivo di una nazione, di un passato collettivo.[109]

Nel nome della ricerca filologica, architetti come Sanguinetti spogliavano gli edifici, isolandone gli elementi architettonici privilegiati— "l'elegante ed originaria disposizione"[110]— e presentando i

[104] Giulio Andreotti, Lettera al Roberto Massimiliani, Vescovo di Civita Castellana, Orte e Gallese, Ministero delle Finanze, 1957/04/15. Conservato nel fasc. "Museo Diocesano 1," presso l'ASDO; Giulio Andreotti, Lettera al Guglielmo De Angelis d'Ossat, Direttore Generale delle Antichità e delle Belle Arti, MPI, 23 aprile 1959, Conservata presso faldone MPI-Viterbo, 16/10/2/8 1953-1959, C.ID. 2628 BN 381 e BN 382, ACS-Roma.

[105] Francesco Sanguinetti, "La ex Chiesa di S. Silvestro a Orte e il suo Campanile," *Bollettino d'arte* IV Serie, no. Fascicolo I-II (gennaio-giugno) (1961): 159.

[106] "Planimetrie e prospetti. Restauro: Adattamento in Museo dell'ex Chiesa di S. Silvestro." Perizia n. 595, Comune di Orte, Provincia di Viterbo, 1953/05/30. Direttore dei lavori: Dr. Arch. F. Sanguinetti, Disegnatore: C. Berardi (dal rilievo del 1953/04/30). Cfr. Francesco Sanguinetti, lettera al Vescovo di Orte, 1957/04/16, Conservato nel fasc. "Museo Diocesano 1," ASDO.

[107] Questa presa di posizione affondava le radici nel pensiero di Viollet-Le-Duc e Gustavo Giovannoni, avido lettore di Venturi e amico di Carlo Ceschi. Nel carteggio della MPI, dedicato ai restauri nella provincia di Viterbo, si trova anche la firma di Enrico Gui, altra figura da considerare in tale riflessione. Allo stato attuale della ricerca, non è stato possibile approfondire questi nessi, ma si rimanda ad Alessandro Curuni, "Gustavo Giovannoni" in Stella Casiello (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori* (Venezia: Marsilio, 1996): 272.

[108] Sanguinetti, "La Ex Chiesa di S. Silvestro a Orte:" 159.

[109] Xavier Barral i Altet, *Contro l'arte Romanica?: Saggio su un Passato Reinventato*. Roberto Cassanelli, ed. (Milano: Jaca Book, 2009): 10.

[110] Sanguinetti, "La Ex Chiesa Di S. Silvestro a Orte:" 159.

volumi scarni, del tutto moderni in quella loro nuova essenzialità.[111] Nonostante i danni irrecuperabili dell'intervento di ripristino, grazie alla documentazione grafica prodotta nel 1956 (figg. 21-26), fin qui rimasta inedita, si è comunque conservata traccia delle strutture preesistenti. Ciò potrebbe aiutare ad approfondire la questione della funzione originale del corpo principale del complesso, sollevata nello scorso capitolo in merito alla provenienza della campana del XII sec. attualmente conservata nel Museo di Arte Sacra.

Oltre ai disegni sono emerse molteplici fotografie di varie fasi dei lavori di restauro, individuate grazie allo spoglio archivistico dei fondi del ACS-Roma, dell'ICCD e della collezione fotografica del Getty Research Institute (figg. 21-26, 57-58). Allo stato attuale della ricerca, tale documentazione apre la pista a nuove indagini sulle fonti "filologiche" e ideologiche sulle quali si basava l'anastilosi del complesso medievale. A quale periodo storico risalgono le tracce spioventi visibili al di sopra del portone tardo-Seicentesco (eccezionalmente lasciato *in situ*)? La facciata fu messa volutamente in dialogo con il portico medievale della Cattedrale di Civita Castellana? Perché si decise di sostituire la finestra rettangolare con un rosone neoromanico nel 1956? Su quale base fu abbandonata questa scelta a favore della creazione delle 'polifore' in facciata? Alla luce dello studio "Basiliche paleocristiane con ingresso a polifora" del 1957, quale influenza avrebbe avuto Matthiae su questa scelta?[112] Si trattava di un falso storico oppure di un raro esempio, in chiave provinciale, di un fenomeno più consueto negli interventi sulle antiche chiese romane? Domande, anche queste, in attesa di risposte.

[111] Barral i Altet, *Contro l'arte Romanica?*: 9.
[112] Guglielmo Matthiae, "Basiliche paleocristiane con ingresso a polifora," *Bolletino d'arte*, Fasc. II (aprile-giugno - XLII) 1957: 107-121.

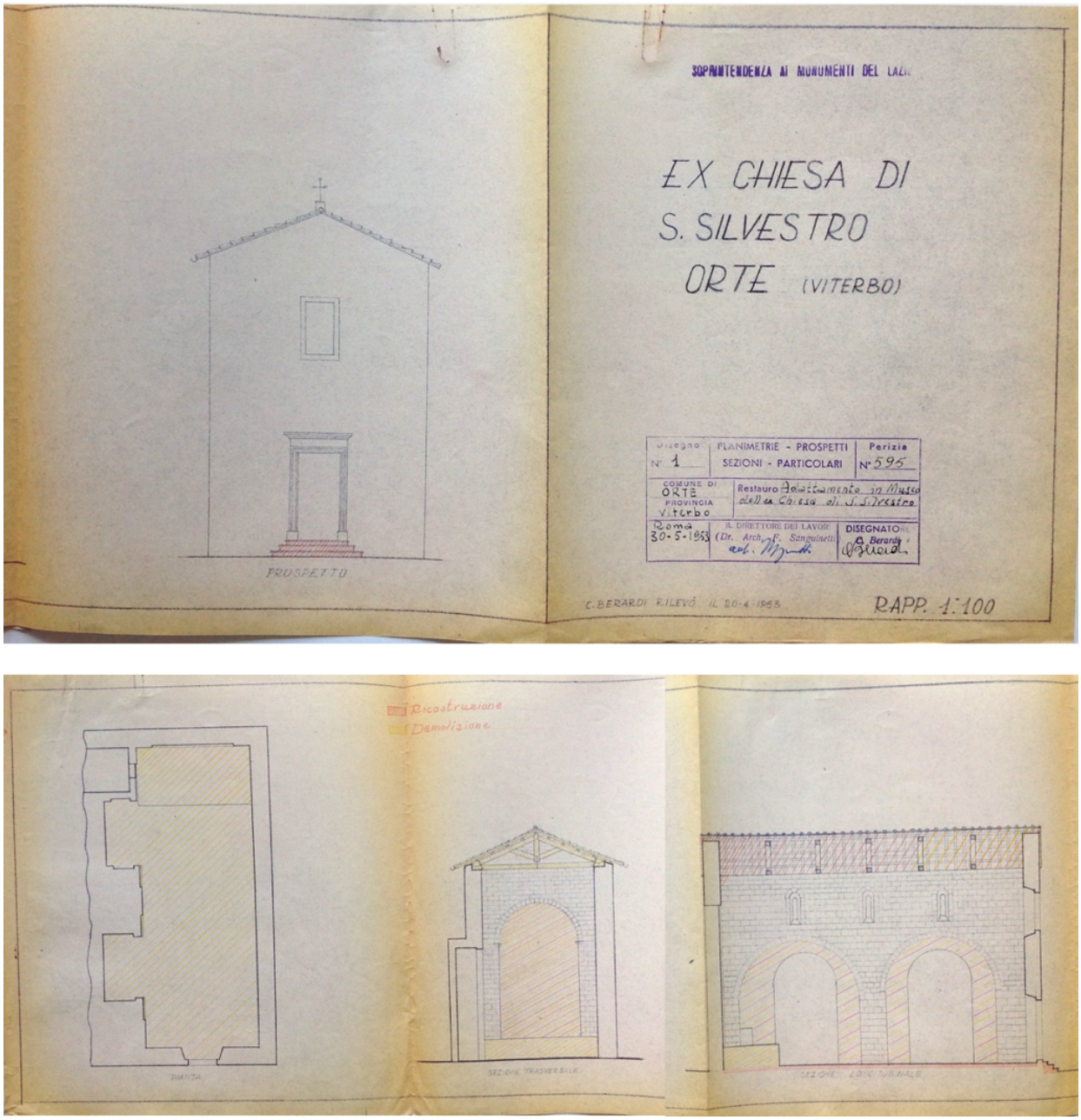


Fig. III-20. Rilievi iniziali del 1953 privi di riferimenti al campanile adiacente. Conservati nel fasc. "MPI, Provincia di Viterbo", presso l'ACS-Roma. Cfr. Appendice H.

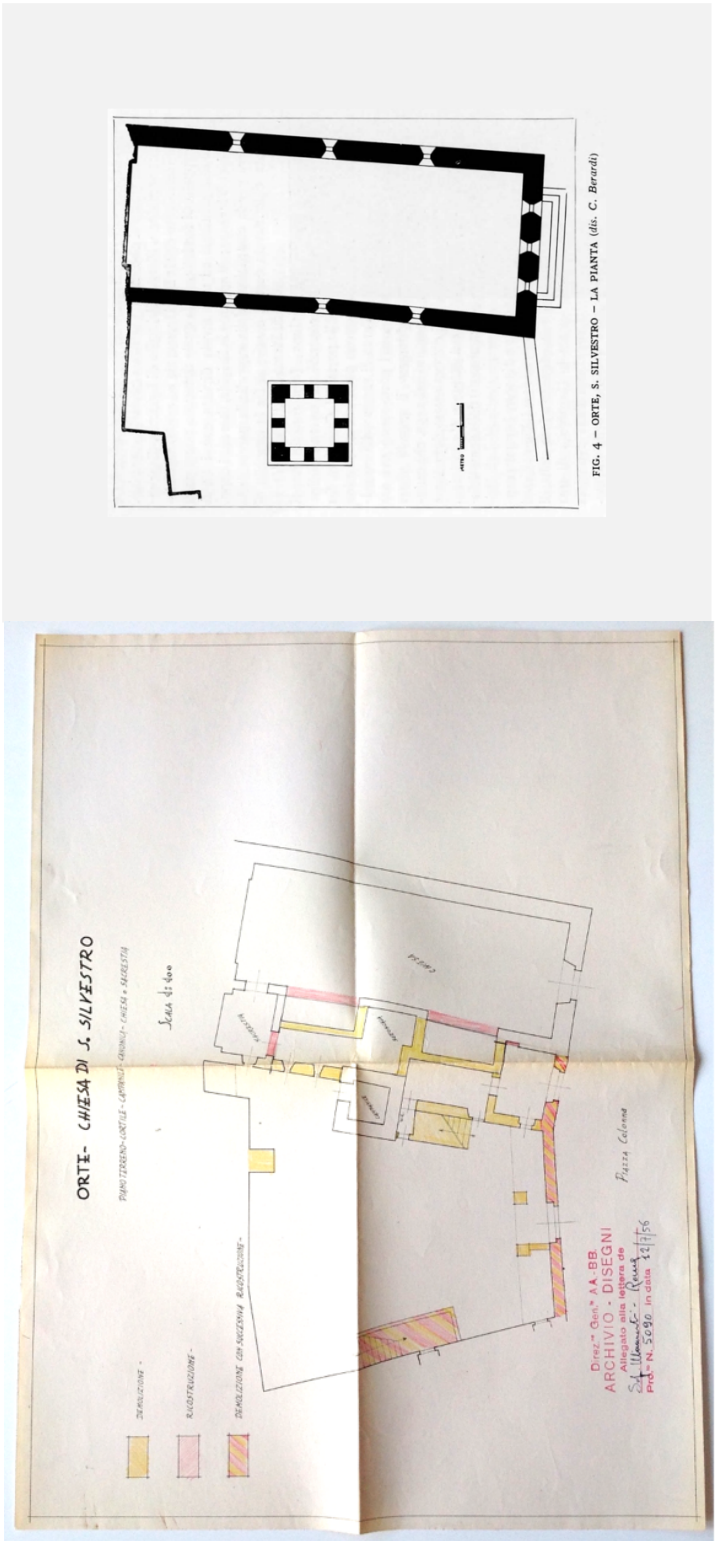


Fig. III-21. Planimetria del 1956 con riferimento al campanile adiacente. Conservato nel fasc. "MPI, Provincia di Viterbo", presso l'ACS-Roma. Cfr. Appendice H; Fig. III-22. planimetria del complesso dopo i restauri, disegnata da C. Berardi (Fonte: Sanguinetti, Bollettino d'arte, 1961.

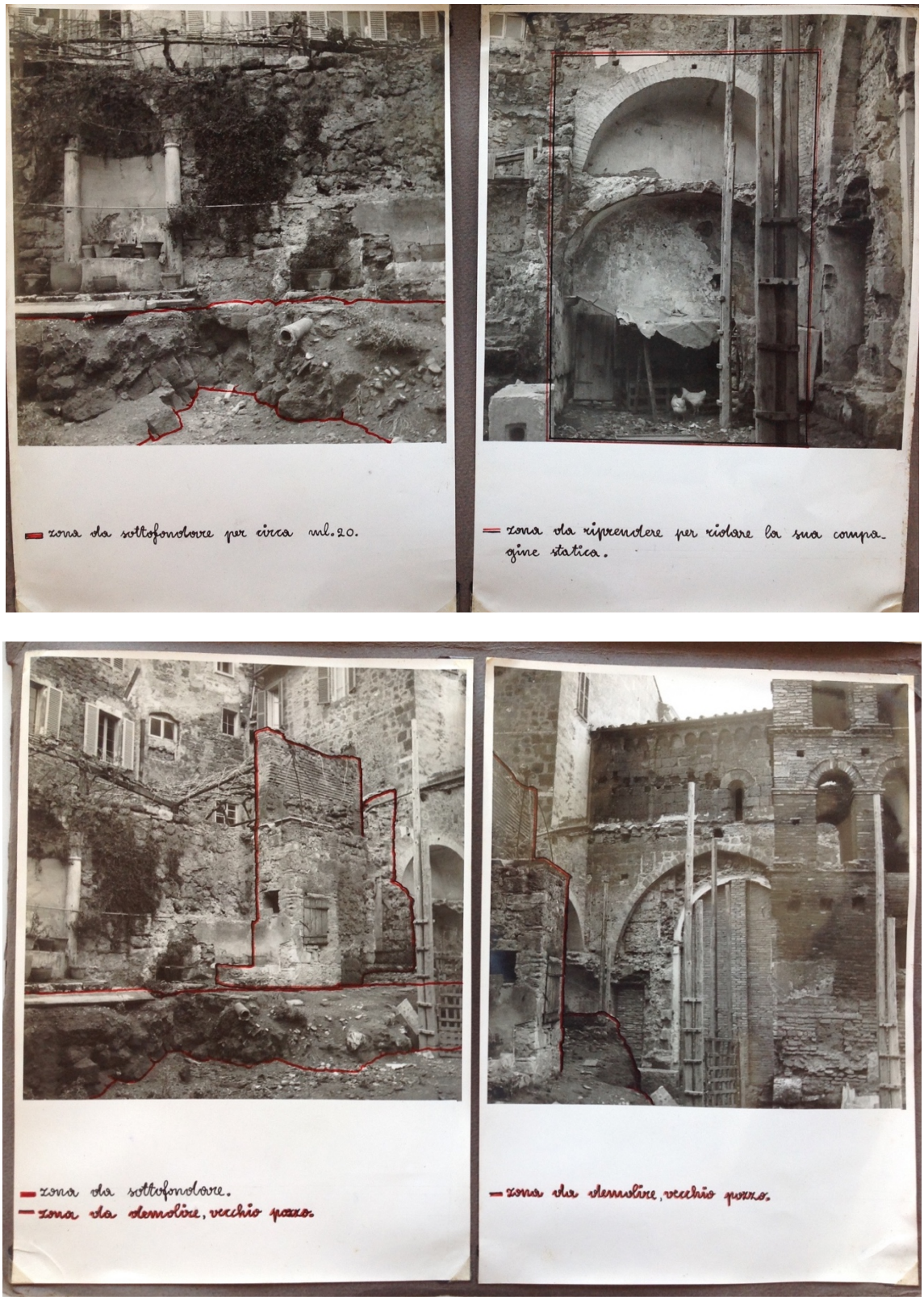


Fig. III-23. Fotografie inedite dei lavori di isolamento del campanile nel 1957-1961 in cui sono visibili tracce di un pollaio sotto l'arco della parete settentrionale del cortile adiacente al campanile. Conservate nel fasc. "MPI, Provincia di Viterbo", presso l'ACS-Roma.



Fig. III-24. Fotografia inedita della realizzazione delle tre monofore sulla facciata di San Silvestro (1957-1960), modifica del progetto presentato nel 1956 che optava per la realizzazione di un rosone centrale. Fotografia N. MPI6062703, conservato nel fasc. "MPI: Orte," ICCD.



Fig. III-25. Fotografia inedite della facciata dell'ex Chiesa di San Silvestro. Fotografia senza data (presumibilmente del 1953-57) antecedente ai lavori di restauro condotti da Sanguinetti (sinistra). Conservato nel fasc. "MPI, Provincia di Viterbo", ACS-Roma; Fig. III-26. Fotografia inedita della facciata restaurata, scattata da Max Hutzel nel 1967-1988 (destra). (Fonte: GRI Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)

Gli archivi hanno restituito, in aggiunta agli scambi epistolari tra gli enti statali, interessanti scorci sulla vita quotidiana che continuava a essere svolta durante il cantiere quadriennale di San Silvestro: storie che ben si presterebbero a nuovo racconto nel futuro museo della città di Orte. In una foto della parete settentrionale del cortile adiacente al campanile sono visibili due galline bianche—forse del parroco citato di seguito—(fig. 23), che lasciano supporre come negli anni Cinquanta, nel centro storico di Orte, venivano conservate abitudini contadine da tempo abbandonate nell'Alto Lazio (in maniera coatta).[113] La stessa documentazione fotografica permette anche di immaginare il disagio del parroco che continuava ad abitare nei paraggi di un cantiere apparentamene interminabile. In una lettera al vescovo del febbraio 1958, Don Giorgio Fanti racconta:

> E invece accaduto che ultimati i lavori di isolamento, tutto è rimasto sospeso. A parte il fatto che la torre è rimasta scalzata nelle fondazioni e che la facciata della chiesa sia distaccata dal muro di sinistra con una crepa notevole, il Parroco è costretto a salire nella propria abitazione a mezzo di una passerella ed [il] pianerottolo della casa parrocchiale è sostenuto unicamente da puntelli, con pericolo che da un giorno all'altro potrebbe franare.
> Più volte tanto io che il mio Eccellentissimo Vescovo siamo stati al Ministero per sollecitare la ripresa dei lavori, che per essere ormai iniziati sin dalla scorsa estate, sarebbe opportuno fossero ultimati per il decoro della Cittadina e per valorizzazione di una pregevole opera romanica.[114]

Queste vicissitudini ci restituiscono la dimensione umana che, nonostante tutto, si celava dietro un'operazione ideata e calata "dall'alto," seppur voluta dalla Diocesi locale. Il carteggio di questi anni testimonia un dialogo tra le parti non ideale, ma cortese: qualità che caratterizza in particolar modo gli scritti della Mortari, funzionaria responsabile della realizzazione del progetto museale.

La figura di Luisa Mortari (1909-2000), all'epoca Funzionario Storico dell'Arte e docente universitaria, poi Soprintendente del Molise, emerge assai tardi nei documenti dedicati alla creazione del museo ortano. L'umiltà dei contesti della sua ricerca e l'essenzialità della sua scrittura rischiano di portare a sottovalutare il contributo di questa studiosa. Ciò rende ancora più utile soffermarsi sul ritratto metodologico tracciato da Maria Andaloro, collega all'epoca della Mortari all'Università di Roma:

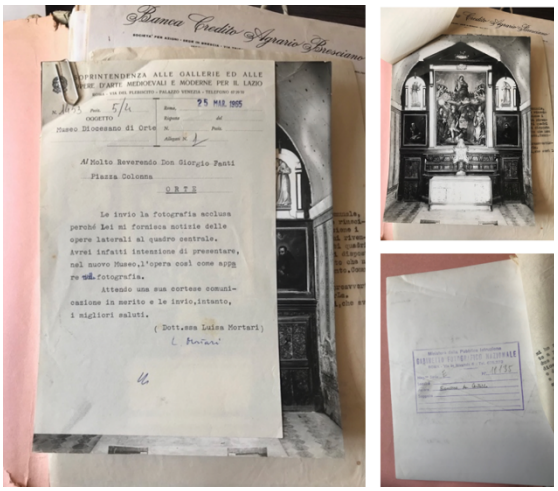
> Nell'esercizio del suo lavoro di storica dell'arte era consapevole di essere sorretta, fra le altre, da due linee guida: dalla necessità di conoscere capillarmente il tessuto del patrimonio artistico di un territorio onde averne

[113] Queste abitudini vivono un discreto revival grazie agli *hipsters* di Brooklyn ormai da una decina di anni e potrebbero sollecitare una nuova rilevanza in un futuro museo della città. Julia Moskin. "Straight from the Home Coop," *New York Times,* 2012/04/03, https://www.nytimes.com/2012/04/04/dining/hatching-your-own-batch-of-eggs.html, consultato 2021/11/06.
[114] Don Giorgio Maria Fanti, Lettera alla Curia Vescovile di Orte (1958/02/03). Conservato presso Faldone "Museo Diocesano 1," ASDO.

> cura e salvaguardarlo e fare un'intelligente opera di tutela e, dall'altra, dall'idea in base alla quale conoscenza e tutela non siano da considerare campi paralleli, ma articolazioni essenziali in grado di interagire reciprocamente si che una buona conoscenza storico-artistica diventa la premessa indispensabile al servizio della tutela e gli esiti della tutela, della conservazione e restauro, diventano da parte loro fonte per una più nitida e puntuale conoscenza delle opere d'arte.[115]

Nell'arco del 1964,[116] in vista della creazione del museo ortano, la studiosa diresse i lavori di restauro sulle tavole della *Madonna dei Raccomandati* (1500), del *Padre Eterno benedicente* (1490-1500), del *Cristo Risorto* (secondo quarto XVI sec.) e dell'*Arcangelo Michele* (1595) di Francesco da Castello, come anche la realizzazione delle vetrine e dei 17 elementi verticali di sostegno per l'allestimento del museo.[117] Grazie a un biglietto scritto a mano dal suo collaboratore Arch. Orseolo Torossi si hanno notizie di una "ricevuta di Vitali per il restauro delle due croci d'argento," nonché di un'altra serie di interventi previsti dalla Mortari, finora rimasti inediti.[118]

Partendo da un'indagine territoriale svolta nel corso del 1965, Mortari si dedicò al progetto allestitivo ed estese il nucleo di opere raccolte da Pasquinangeli, includendo tavole provenienti da paesi limitrofi quali Chia, Vasanello, Gallese, insieme al cofanetto nuziale (prima metà del XVI sec.) anch'esso proveniente da Gallese. Non trascurava neppure il territorio ortano, come indicato dallo scambio epistolare con Don Giorgio Fanti in cui mostra interesse per la sorte di due quadri dopo la loro rimozione dalla chiesa conventuale dei Cappuccini: "Le invio la fotografia acclusa perché Lei mi fornisca notizie delle opere laterali al quadro centrale. Avrei


Banca Credito Agrario Bresciano

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE ED ALLE OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO

25 MAG 1965

OGGETTO
Museo Diocesano di Orte

Al Molto Reverendo Don Giorgio Fanti
Piazza Colonna
O R T E

Le invio la fotografia acclusa perché Lei mi fornisca notizie delle opere laterali al quadro centrale. Avrei infatti intenzione di presentare, nel nuovo Museo, l'opera così come appa re la fotografia.
Attendo una sua cortese comunicazione in merito e le invio, intanto, i migliori saluti.

(Dott.ssa Luisa Mortari)

Fig. III-27. Lettera scritta da Luisa Mortari a Don Giorgio Fanti in cui si indaga sulla sorte dei dipinti di Francesco di Castello provenienti dalla Chiesa dei Cappuccini con il corredo fotografico in allegato.

[115] Maria Andaloro, "Il rigore e l'ardore" in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa*, Mimma Pasculli Ferrara, ed. (Roma: De Luca Editori, 2004): 53.
[116] Secondo Cecilia Mazzi, la legge 1080 del 1960/09/22 definiva "la situazione dei musei non statali, classificandoli in base alla ricchezza delle loro collezioni e prescrivendo l'adozione di un regolamento allo scopo di attuare una profonda revisione della loro organizzazione. Tale legge riconosceva un valore 'nazionale' a quegli istituti (art. 1). Seguirà a quella legge una vasta produzione normativa…" Cfr. Mazzi, *In viaggio con le muse*: 168.
[117] Cfr. Tre perizie firmate da Luisa Mortari 1964/07/12, 1964/07/12, e 1964/09/19 (quest'ultimo redatto dall'Arch. Orseolo Torossi con riferimenti a disegni assenti dalla cartella), documenti conservati nel fasc. "Museo Diocesano," ASDO.
La studiosa dichiara di aver provveduto al restauro del *Cristo Risorto* nel catalogo del museo. Cfr. Mortari, *Museo Diocesano*: 6. Non sono state trovate altre notizie al riguardo tra le carte conservate nell'ASDO.
[118] Notizie emerse per la prima volta in corso di questa ricerca. Orseolo Torossi, Lettera a Don Giorgio (1965/04/28). Fasc. "Museo Diocesano," ASDO.

infatti intenzione di presentare, nel nuovo Museo, l'opera così come appare nella fotografia" (fig. 27).[119] L'intento di esporre il "quadro centrale" di Francesco da Castello tra le due opere, ritenute minori, testimoniava la volontà non solo di conservare la materia dell'opera, ma anche di rievocare il contesto di provenienza, sia a livello spaziale che votivo.[120] Gli archivi dimostrano come le sue ricerche si basassero fortemente sulla documentazione fotografica, un'abitudine condivisa con il suo maestro Pietro Toesca.[121]

Nella nota introduttiva al catalogo del *Museo Diocesano di Orte* (1967), Mortari contestualizza la sede museale e restituisce il significato della scelta di trasformare l'antica struttura in museo:

> Il Museo Diocesano di Orte vede oggi la luce. La sede è la più suggestiva che il luogo potesse offrire: la romanica chiesa di S. Silvestro, situata in una piccola piazza ove sorge una colonna che è uno dei pochi resti della primitiva Cattedrale. Dell'edificio, il più antico che si conservi a Orte, curò il restauro or è qualche anno la Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, (cfr. Bollettino d' Arte, 1961, p. 159), quando esso era da tempo chiuso al culto e versava in condizioni assai precarie. […] La scelta di questa sede è apparsa la più opportuna e la più degna non solo per la bellezza dell'ambiente, ma anche per l'ubicazione dell'edificio, situato nel centro dell'abitato.[122]

Citando la piccola piazza e la sua centralità, la studiosa ricostruiva il rapporto tra il complesso architettonico e il contesto urbanistico, applicando una consuetudine coltivata durante il perfezionamento con il "grande e – da Luisa – venerato Toesca."[123] Si potrebbe interpretare la struttura del suo catalogo del Museo Diocesano come una perfetta applicazione dei principi deontologici toeschiani, così come delineati nel suo *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*.[124]

---

[119] Cfr. Appendix H.

[120] Cfr. Mortari, *Museo Diocesano*: 28; Anselmi e Principi, *Museo d'Arte Sacra*: 46-49.

[121] Monica Aldi, "Istituzione di una cattedra di Storia dell'arte. Pietro Toesca docente a Torino," in *Quaderni storici, Nuova Serie*, Vol. 28, No. 82 (1), Storie di storia: Erudizione e specialismi in Italia (aprile 1993): 107.

[122] Mortari, *Museo Diocesano*: 5-6.

[123] Andaloro, "Il rigore e l'ardore:" 50.

[124] Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*. Il primo libro inizia contestualizzando l'arte paleocristiana tramite le testimonianze archeologiche, dunque non fornisce un paragone appropriato. Il *Libro II. Dalla fine del secolo VIII al secolo XI* mostra invece la stessa impostazione metodologica che Mortari applicava fedelmente: sia il testo del maestro sia quello dell'allieva proseguono con una lettura cronologica dell'architettura, della pittura, della scultura e delle arti minori. La nota introduttiva al *Museo Diocesano* può essere interpretata come il quadro architettonico, seguita dalla lettura di tavole (in cui colloca eccezionalmente il frammento musivo di Giovanni VII), sculture e "oreficerie e varie," ovvero 12 oggetti appartenenti a categorie minori che Toesca suddivide, a sua volta, tra "Stoffe e ricami" e "Arti del metallo. Smalti," sotto paragrafi in cui sia Toesca che Mortari riprendono la cronologia daccapo.
Luisa Mortari, nel 1959, redigeva il catalogo *Il Museo capitolare della cattedrale di Velletri*, il primo museo diocesano del Lazio realizzato da Pietro Toesca alla fine degli anni Venti. Non è stato possibile consultare il volume nell'arco di questa ricerca, ma potrebbe fornire un precedente al presente lavoro. Cfr. Toesca, "Indice generale," *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*: senza numero pagina; Luisa Mortari, *Il Museo capitolare della cattedrale di Velletri* (Roma: De Luca, 1959).

Quando si parla di Luisa Mortari inevitabilmente viene ricordato il garbo con il quale esercitava il suo lavoro.[125] Pietro Petraroia ricorda:

> L'esplorazione attenta del territorio (senza preconcetti metodologici, così come non ne aveva nella vita quotidiana) l'aiutarono a compiere scoperte, restauri e recuperi fondamentali […], pur muovendosi come in punta dei piedi, senza far troppo sentire il potere che sembra incarnato dai funzionari di soprintendenza, ma procedendo piuttosto con la conquista della fiducia e della simpatia dei suoi interlocutori.[126]

Orte e il suo museo costituivano un punto nodale sia nella formazione che nella vita della studiosa. La Croce astile di Vannuccio da Viva del 1532 (fig. 7a-b), in particolar modo, rappresentava una pietra miliare per la Mortari, che diresse il suo restauro nel 1954, insieme a quello di altre opere selezionate per la mostra sulla pittura viterbese dello stesso anno.[127] Come osservato da Benedetta Montevecchi, da lì in poi "l'allora giovane ispettrice avrebbe in seguito sempre incluso [le 'arti minori'] nella propria prassi di lavoro e di studio, come indispensabile operazione di salvaguardia, ma anche come mezzo insostituibile di indagine filologica."[128] La sua ricerca sulla l'arte orafa laziale, scarsamente valorizzata nel Museo Diocesano, rimane a tutt'oggi un caposaldo degli studi sulle cosiddette "arti minori."[129] Negli ultimi anni della sua vita scelse Orte come luogo di sepoltura per il suo amatissimo marito e per se stessa e nel 2000, anno della sua morte, lasciava incompiuta una monografia dedicata alla città.[130] Il manoscritto è in attesa di essere integrato nelle raccolte dell'ASDO, così da poter essere redatto e aggiornato alla luce degli studi su Orte che hanno seguito, nell'ultimo quarto di secolo, le piste tracciate dalla studiosa.[131]

Per quanto riguarda la tutela e la conoscenza del patrimonio storico-artistico di Orte, il lavoro di Luisa Mortari risulta imprescindibile. I suoi studi e il suo approccio metodologico, infatti, possono fornire il retroterra per raccontare una cultura artistica popolare, perlopiù anonima e dimenticata. Solo stabilendo un dialogo tra la cultura 'alta' e gli oggetti legati alla devozione popolare si può superare un senso della storia che si concentra sui 'tesori' locali come mezzo per raccontare in modo più accurato l'identità locale (fig. 28).

---

[125] Elena Carrara, "La formazione della studiosa," in *Luisa Mortari e la tutela in Molise*: 9.
[126] Pietro Petraroia, "Luisa Mortari, Pietro Toesca e il restauro," in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa*: 81.
[127] Benedetta Montevecchi, "Luisa Mortari e le 'Arti Minori,'" in *Luisa Mortari e la tutela in Molise*: 37; Salvatore Enrico Anselmi and Lorenzo Principi, *Il Museo d'Arte Sacra di Orte* (Orte, 2013): 56.
[128] Montevecchi, "Luisa Mortari e le 'Arti Minori:'" 37.
[129] Francesca Pomarici, "La croce astile con figure a sbalzo," In *Tesori di Orte*, Massimo Miglio e Silvia Maddalo, eds. (Manziana: Vecchiarelli, 1998): 51-72; Montevecchi (2019): 50.
[130] Andaloro, "Il rigore e l'ardore:" 54.
[131] Nel 2020-2021 è stato sugellato un accordo per cui l'Archivio ha accolto la richiesta di consolidare le carte di Luisa Mortari, mentre l'Università degli Studi della Tuscia ha incluso la biblioteca della studiosa. Si aspetta un'adeguata catalogazione dei beni per poter revisionare il lascito della studiosa su Orte e sul territorio viterbese.





Fig. III-28. Giovani visitatori al Museo Diocesano che osservano un ostensorio a novembre 2021. (Foto: Abbondio Zuppante); Fig. III-29. L'inaugurazione del Museo Diocesano di Orte il 9 aprile 1967. (Fotografie: Salfa, fasc. Museo Diocescano, ASDO)

Il Museo Diocesano fu inaugurato il 9 aprile 1967, a quindici anni dalla sua ideazione, e in occasione dell'evento il Monsignor Vescovo Roberto Massimiliani attribuiva il progetto museale alla Mortari: "Il Museo è stato allestito nell'ex Chiesa di S. Silvestro a cura della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Lazio, sotto la direzione della Dott. Luisa Mortari,[132] che ha anche provveduto alla redazione del catalogo delle opere esposte."[133] La cerimonia fu immortalata dalle foto di Salfa, una ditta locale che partecipò alla documentazione pubblicata nel catalogo museale della Mortari (fig. 29). Nelle foto, in primo piano, si riconosce il Vescovo, sostenitore della creazione del museo fin dai primi scambi epistolari con l'ormai defunto Lavagnino. Oltre alle autorità ecclesiastiche della Diocesi di Civita Castellana, Orte e Gallese, furono invitati i membri dell'Azione Cattolica e svariati portatori d'interesse:

> Con un manifesto, la cittadinanza è stata invitata a partecipare alla cerimonia e a visitare il Museo, che "nelle mirabili opere d'Arte in esso raccolte, è una perenne e nobile testimonianza della Fede dei Padri."
>
> L'avvenimento ha avuto particolare risonanza attraverso la stampa Italiana ed Estera, ne ha diffusamente parlato la Radio nella rubrica del *Corriere del Lazio*. La Televisione ha effettuato alcune riprese per "La Cronache Italiana" [*Cronaca italiana*].
>
> Tra gli interventi erano: Il Direttore Generale alle Belle Arti Prof. Molajoli, il Vice Direttore alle Belle Arti Dott. Agresti, il Vice Prefetto di Viterbo dott. Pascarella, il Senatore Angelilli, il Soprintendente alle Gallerie e Opere d'Arte del Lazio Prof. Matthiae, l'Ispettore Generale alle Belle Arti

[132] Titolo erroneo: è stato Guglielmo Matthiae allora capo della Soprintendenza. Cfr. Valentino Pace, "Luisa Mortari nel ricordo di chi la conobbe da giovane studioso," in *Luisa Mortari e la tutela in Molise*: 143.
[133] "Inaugurazione del Museo Diocesano di Arte Sacra, Orte," 1967/09/04, Fasc. "Museo Diocesano," ASDO.

> Prof. Ceschi, il Soprintendente ai Musei di Roma Prof. Pacini, il Comandante dell'XIo Deposito Aereonautico di Orte, il Comandante del Gruppo Carabinieri di Viterbo Ten. Col. Fio(r?)letta, il Maestro Mortari dell'Accademia di Santa Cecilia, il Dott. Gigliozzi della Radio Televisione Italiana e Consigliere Comunale di Roma, la Dott. Mortari Direttrice della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, il Prof. Orlando della Segreteria dell'On. Rumor, il Sindaco di Orte Cav. Baldasserini, l'Avv. Pasquinangeli Vice Pretore, il Comm. Camilli, il Dott. Salvandori Assessore al Turismo, Mons; Fanti Vicario Generale; Mons. Gioacchini Priore del Capitolo, Don Riccardi Cancelliere Vescovile, Don Vincenzo Cappetta, nonché i rappresentanti delle stampa romana, esponenti della cultura e dell'Arte di Roma e del Viterbese.
>
> Nel corso della cerimonia hanno parlato successivamente il Soprintendente alle Gallerie e Opere d'Arte Prof. Matthiae, il Vescovo Massimiliani, l'Assessore al Turismo Dott. Salvatori e il Direttore alle Belle Arti Prof. Molajoli.

L'inaugurazione del Museo Diocesano fu un successo straordinario, che vide coinvolti dirigenti ministeriali e giornalisti di portata nazionale affianco ai 'notabili' della politica e dell'economia locale. La presenza di Gigliozzi, Matthiae e Molajoli indicava, inoltre, un interessamento del Gruppo dei Romanisti. L'associazione accademica, nata con l'intento di contribuire alla conoscenza, alla tutela e alla valorizzazione della capitale, in questa sede si interessava allo studio e alla tutela di un piccolo centro di provincia. Allo stesso *club* si aggiungevano altri protagonisti del carteggio dedicato alla creazione del Museo: Andreotti, Faldi, Gigliozzi, Hermanin e Lavagnino**.**

Fu proprio un "Romanista" a riportare l'attenzione sull'importante ruolo svolto dalla cittadinanza nella tutela del patrimonio locale:

> il Direttore Generale Prof. Molajoli si è vivamente compiaciuto con gli ideatori e con i realizzatori del nuovo Museo, esaltando l'alta testimonianza storica e spirituale in esso contenute, nonché l'illuminato civismo degli ortani, i quali in oggi tempo [hanno] gelosamente conservato tanti tesori artistici che altrimenti sarebbero andati irreparabilmente perduti.[134]

Lo scopo divulgativo, se non propagandistico, era espresso anche dalla data d'inaugurazione, cioè l'ultimo giorno della X Settimana dei Musei del 1967,[135] manifestazione dai "chiari intenti educativi, volta ad avvicinare i cittadini alle strutture museali."[136] L'iniziativa, tuttora in vita, fu ideata da Lionello Venturi in uno sforzo di aggiornare le attività di formazione e promozione culturale a livello nazionale. Il programma della X Settimana dei Musei vedeva la raccolta di Orte al fianco di collezioni

[134] (Giorgio Maria Fanti?), Appunti sull'Inaugurazione del Museo Diocesano di Arte Sacra (senza data), Faldone "Museo Diocesano 1," ASDO.
[135] Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'arte delle Marche e Settimana dei Musei Italiani. *Mostra di opere d'arte restaurate. X Settimana dei Musei, 1967/04/02-09, Palazzo Ducale, Urbino* (Urbino: S.T.E.U., 1967).
[136] Elena Gremigni, "Breve storia degli orientamenti teorici e legislativi intorno alla didattica museale in Italia." *Bollettino Telematico Dell'Arte*, no. n. 268 (maggio 2001). https://www.bta.it/txt/a0/02/bta00268.html.

d'arte di importanza mondiale, come quelle di Palazzo Venezia a Roma, di Palazzo ducale a Urbino e di vari Musei Civici dei capoluoghi italiani.[137] La concomitanza tra l'inaugurazione del museo ortano e altri eventi museali risaliva, senza ombra di dubbio, a Luisa Mortari. In quel periodo, infatti la studiosa era coinvolta nella realizzazione della *Mostra di opere d'arte restaurate nel 1967; IX[a] settimana dei musei* allestita nella Sala Barbo di Palazzo Venezia: chiaro esempio della capacità della storica dell'arte di agire sia su grande che su piccola scala.

3.1.3 Intenzioni, realizzazioni e fallimenti di un prototipo

Sebbene l'intento fosse quello di far fronte a "l'arretratezza" e all'"inefficienza delle strutture museali italiane," il modello museale scelto per Orte rimaneva fortemente ancorato ai modelli toeschiani.[138] Nel "Regolamento del Museo Diocesano di Orte" si dichiara il fine del museo: "la conservazione e valorizzazione del patrimonio artistico appartenente alle Comunità Cattoliche di Orte e della Diocesi," premessa ritenuta tuttora valida secondo i criteri ICOM (cfr. discussione della definizione di "museo" nel seguente capitolo).[139] Lo stesso documento delucida i compiti del direttore: "[…] provvederà alla disciplina delle visite nonché alla consultazione del materiale da parte di studiosi […]".[140] Dal documento emerge che il museo fungeva principalmente da luogo di tutela e di ricerca, mentre prevedeva la partecipazione dei bambini e del pubblico di massa solo eccezionalmente, venendo associata la loro presenza a *danni* e altri *disturbi*:

> Il Museo è aperto e visitabile tutti i giorni della settimana e resta chiuso nei giorni delle maggiori festività religiose.
> Nei giorni feriali le visite potranno essere effettuate dalle ore 9 alle ore 12,30 e dalle ore 15 alle 17,30.
> Per le visite è fissato il prezzo del biglietto per L.100 (cento). È consentito l'ingresso libero agli Alunni delle Scuole Medie accompagnati dai loro Insegnanti, durante la Settimana dei Musei: l'ingresso è libero a tutti i visitatori il 1 Settembre di ogni anno, festa del Santo Protettore di Orte: S. Egidio.
> I visitatori dovranno tenere nel Museo un contegno conforme alle regole della civile educazione e non potranno toccare le opere, non potranno

[137] *Mostra di opere d'arte restaurate nel 1967; XI Settimana dei musei, Roma, Palazzo Venezia-Sala Barbo, aprile 1968.* 1968; Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'arte delle Marche, e Settimana dei musei italiani. *Mostra di opere d'arte Restaurate. X Settimana*; Soprintendenza alle gallerie e alle opere d'arte medioevali e moderne del Lazio, Maria Vittoria Brugnoli, Luisa Mortari. 1968. *Mostra di opere d'arte restaurate nel 1967; XIa settimana dei musei, Roma, Palazzo Venezia-Sala Barbo, aprile 1968*. Roma: De Luca Editore.
[138] Gremigni, "Breve storia degli orientamenti teorici e legislativi."
[139] "Regolamento del Museo Diocesano di Orte," senza data. Conservata presso fasc. "Museo Diocesano 1," Fasc. "Museo Diocesano," ASDO.
[140] "Regolamento del Museo Diocesano di Orte."

> fumare o compiere qualsiasi atto che posa portare danno alle opere o recare disturbo agli altri visitatori.[141]

Presupponendo una loro condotta conforme al Regolamento, i giovani visitatori potevano usufruire dell'ingresso gratuito al museo per un totale di otto giorni all'anno. Nel suo breve saggio "L'arte a pagamento" del 1969, Andrea Emiliani interpretava questo tipo di scelta gestionale in chiave emblematica:

> […] concedendo l'ingresso gratuito la domenica e le festività, si incrementa sempre di più l'idea che il museo sia qualcosa come il salotto buono, nel quale ci si reca non certo per vivere, pensare o parlare a proprio agio: ma per annoiarsi, tenuti per la mano dal nonno, col vestitino della festa, a salutare una insopportabile zia Carlotta.[142]

Nonostante il mirabile sforzo di conservare le opere nel loro contesto autoctono, il clima rigido e formale che si veniva a creare attorno a questo "salotto" elitario alienava, nel tempo, la popolazione locale dal suo patrimonio artistico. Questa operazione, in definitiva, soffriva ancora dell'assenza di un legante tra la cultura "alta" e il tessuto sociale di Orte: un eco del rifiuto di consegnare le tavole di Sant'Egidio da parte della Congregazione Generale alle autorità centrali nel 1907 (fig. 11a-b).

Per quanto riguarda il valore attribuito al museo da parte del Comune di Orte, la presenza dell'Assessore al Turismo all'inaugurazione confermava che le autorità locali vedevano l'operazione come un'opportunità di sviluppo. D'altronde l'apertura del museo coincideva con gli anni in cui la Tuscia sembrava godere di una rinnovata attenzione a livello nazionale e internazionale. Nel programma televisivo *Viaggio in Italia* del 1956, il viterbese veniva descritto da Guido Piovene, giornalista e scrittore di respiro internazionale, come "un piccolo regno isolato, separato dal mondo sebbene alle soglie di Roma."[143] La Tuscia, tuttavia, grazie al rinnovo infrastrutturale di cui Orte era protagonista nei primi anni Sessanta, aveva finalmente l'opportunità di sottrarsi a questo isolamento, romanticizzato da Piovene.

Nel 1964, inoltre, usciva la terza edizione della *Guida d'Italia: Lazio* per il Touring Club Italiano (TCI), diffondendo una lettura aggiornata rispetto a quella proposta nella precedente edizione del 1935, uscito durante il Ventennio. [144]

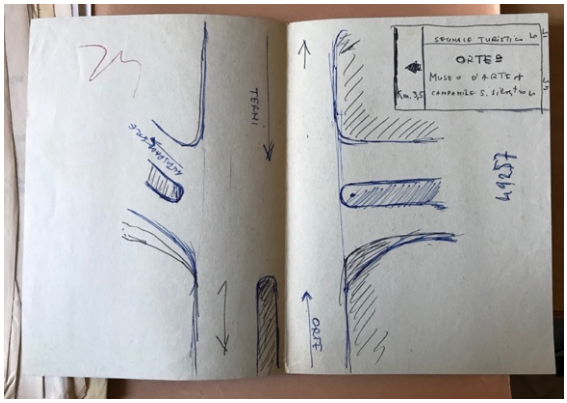
[141] "Regolamento del Museo Diocesano di Orte."
[142] Andrea Emiliani, "L'arte a Pagamento," in *Dal museo al territorio* (Bologna: Alfa, 1974): 40.
[143] Rai Teche. "Viaggio in Italia: ingresso nel Lazio e Viterbo -," 1956/11/05. https://www.teche.rai.it/1956/11/viaggio-in-italia-ingresso-nel-lazio-e-viterbo/. Consultato 2021/11/04.
[144] Nel corso di questa ricerca non è stato possibile reperire questo volume.

Percorrendo la Strada Statale N. 204 (l'Ortana, ovvero la strada che collega la "Torre di Pasolini" con Orte), il racconto della Guida rossa accompagnava i suoi lettori a Orte "su un poggio tufaceo emergente dal fondovalle e dominante un'ansa del Tevere; ha pianta ellittica e aspetto medievale" con "i resti di un [presunto] ponte romano" sullo sfondo.[145] Nel testo si segnalavano il campanile "recentemente restaurato" e l'esistenza del Museo Diocesano di Orte, malgrado all'inaugurazione mancassero ancora tre anni.[146] Nell'elencare dieci opere di prestigio si dava risalto al frammento musivo del VIII sec., alla Croce astile del 1352 e a otto tavole di cui cinque risalenti al Quattrocento, tutte restaurate sotto la supervisione del Comitato Archeologico e/o quella della Mortari. Purtroppo, anche in questo caso la storia di "l'antica *Horta*, città degli etruschi" si limitava a un elenco di ribaltamenti politici avvenuti nel corso del medioevo e che terminavano nel 1437, quando la città "venne aggregata alla diocesi di Civita Castellana". Per Orte il tempo si era fermato a 500 anni prima.[147]

Nell'riedizione del 2005 della Guida Rossa TCI, il racconto, attribuito all'ormai novantenne Italo Faldi (con la partecipazione di Luisa Mortari), rimaneva invariato rispetto a quello di quarant'anni prima: un ulteriore esempio della difficoltà di Orte di aggiornare il modo in cui raccontava sé stessa.[148]

Nello stesso anno in cui veniva rinnovata la Guida Touring, il 4 ottobre 1964—festa del santo patrono d'Italia in quanto unificatore della penisola—veniva inaugurata l'Autostrada del Sole (A1),[149] che facilitava senz'altro l'arrivo di visitatori locali, nazionali e internazionali a Orte. Nel 1967, pochi mesi dopo l'inaugurazione, veniva disegnata la segnaletica stradale prevista all'uscita dello svincolo di allora, inserendo così il piccolo museo nel flusso di traffico tra il Lazio e l'Umbria e tra Napoli e Milano (figg. 30-31). Nel solo 1968-69 si registrava al museo la presenza di persone provenienti da Orte e da Roma, come anche dal Giappone, dal Belgio, dalla Danimarca, dalla Libia e dagli Stati uniti (fig. 32): visitatori provenienti da quattro continenti.

[145] Touring Club Italiano. *Lazio (Non Compresa Rome e Dintorni)*. 3rd ed. Vol. 15. Guida d'Italia del T.C.I. (Milano: Garzanti, 1964): 230-231.
[146] Touring Club Italiano. *Lazio*: 231.
[147] Touring Club Italiano. *Lazio*: 230.
[148] Touring Club Italiano. *Lazio.* Vol. 14. L'Italia del T.C.I. Milano: L'espresso - Divisione la Repubblica, 2005: 4, 326-327.
[149] Tullia Iori, "Autostrada del Sole," in *Storia dell'Ingegneria*, Alfredo Buccaro, Giulio Fabricatore e Lia Maria Papa, Atti del primo convegno nazionale, Napoli, 8-9 marzo 2006 (Napoli: Cuzzolin, 2006): 1131.





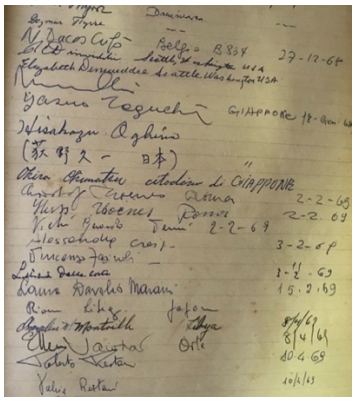
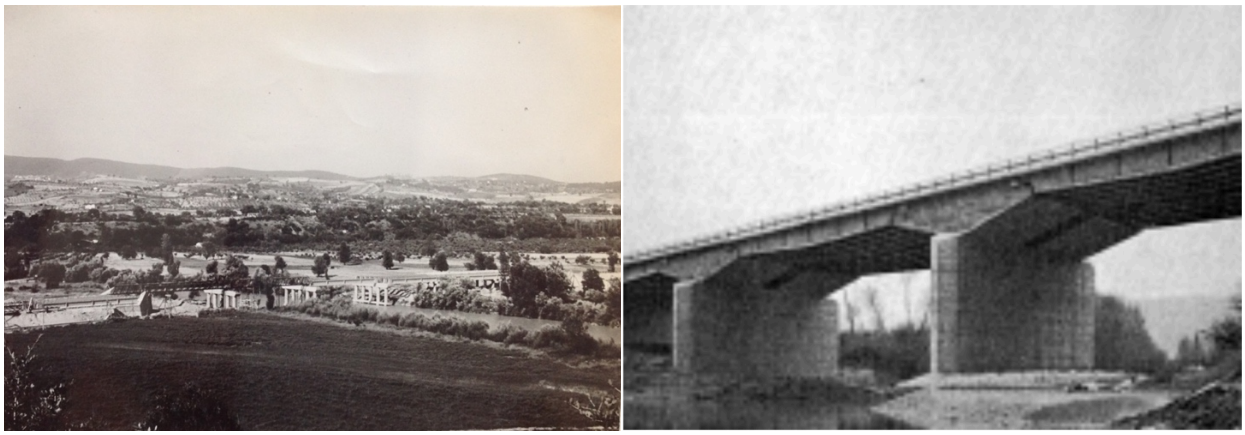


Fig. III-30. Disegno inerente alla segnaletica stradala per il "Museo d'Arte" e al "Campanile di San Silvestro" prevista all'uscita dell'Autostrada del Sole (Fonte: ASDO); Fig. III-31. Ricevuta del pagamento per la segnaletica stradale in cui si cita il museo (1967); Fig. III-32. Una selezione dei visitatori firmatari del Registro dei visitatori del 1968-69, conservata presso l'ASDO.

La realizzazione dell'autostrada, tuttavia, rappresentava anche un momento oscuro nella storia dello sviluppo urbanistico locale, nonché nella gestione del patrimonio paesaggistico e del patrimonio archeologico (fig. 33-4).[150] Contestualmente al cantiere, infatti, si rinvenivano i resti dell'antico porto romano di Seripola: una rara opportunità per incentivare la conoscenza e il prestigio del territorio. I tempi dettati dall'apertura dell'ultimo tratto dell'autostrada, tuttavia, impedivano un adeguato intervento da parte della Soprintendenza e, di conseguenza, la necessaria impresa di tutela. A 60 anni dal ritrovamento nulla è cambiato. Il sito archeologico, infatti, è tuttora in attesa di uno studio monografico o di un vero e proprio piano di valorizzazione, nonostante inglobi in sé, meglio di qualsiasi altro luogo, l'identità di Orte in quanto snodo trasportuale. [151] I reperti rinvenuti durante lo scavo, tra l'altro, sono a malapena inventariati e privi di un piano di musealizzazione (figg. 35-6).
Allo stato dell'arte, quindi, non è possibile mettere in dialogo le collezioni archeologiche di Orte con quelle diocesane, come già suggerivano Pasquinangeli nel 1923 e Lavagnino nel 1953. La catalogazione attualmente in corso al deposito archeologico di Orte, auspicabilmente, permetterà in un prossimo futuro di presentare questo materiale con la dovuta importanza.

[150] Non è stato possibile trovare la cartella SOGENE dedicata al tratto ortano dell'autostrada presso l'ACS-Roma.
Il Dott. Stefano Lungo, archeologo e ricercatore del CNR, si è gentilmente offerto di condividere alcune fonti relative alla scoperta del sito nel 1963-1964, materiale ancora in fase di elaborazione. Per via dell'emergenza sanitaria non è stato possibile accogliere il suo invito. Si auspica che futuri studiosi avranno modo di indagare su questo momento così determinante per lo sviluppo del territorio e dell'identità ortana.
Un'indagine sommaria sul tema suggerisce che il tratto locale è stato realizzato secondo un progetto di Riccardo Morandi, autore del progetto del ponte sul Tevere all'altezza di Attigliano (a una decina di chilometri da Orte) "composto da travi precompresse, con il suo brevetto [di Morandi], di luce pare a 36 m, semplicemente appoggiate su mensole a sbalzo dai piloni." Cfr. Tullia Iori, "Autostrada del Sole:" 1139.
[151] Il sito archeologico rimane poco curato e, perlopiù, tenuto aperto da volontari. Si ringrazia Sergio Barbadoro dell'Associazione sportiva Discesa Internazionale del Tevere per il suo impegno a far conoscere le rive del fiume a pagaia (canoa, kayak, SUP). L'associazione ha scelto Seripola come meta durante la quarantesima edizione della Discesa del Tevere (25 aprile-1maggio 2019), occasione in cui è stato possibile visitare il sito archeologico insieme al dott. Stefano Del Lungo.



(sinistra) Fig. III-33. Fotografia (n. 15791) del cantiere dell'Autostrada del Sole – Lotto 29 di un ponte sul Tevere all'altezza di Sipicciano (VT), a 20 km da Orte. (Fonte: Fondo SOGENE (1926-1977), Serie H/35, 0004846, ACS-Roma. Documentazione prodotta da Industrialfoto di Roma.); (destra) Fig. III-34. Ponte sul fiume Tevere presso Attigliano, progetto di R. Morandi, 1964 (Fonte: Iori, 2006, 1140).



(sinistra) Fig. III-35. Planimetria del sito archeologico in località Seripola presso Orte (Fonte: Nardi); (destra) Fig. III-36. il pilone dell'A1 della riva sinistra all'altezza del sito dell'antico porto di Seripola (foto dell'aprile 2019).

Fin dai primi anni Settanta, nei documenti dedicati al Museo Diocesano è possibile notare un netto cambiamento nell'impegno profuso dalla Diocesi. In quegli anni Luisa Mortari, con cui Don Giorgio Maria Fanti intesseva un carteggio attivo e persino affettuoso, era coinvolta nella diffusione del "modello Orte" nel reatino con la realizzazione del Museo Civico locale, inaugurato poi nel 1974. Nel 1973, inoltre, accettava l'incarico per diventare il primo Soprintendente ai Monumenti, alle Antichità e alle Belle Arti della nascente Regione Molise.[152] Senza la presenza della Mortari il museo si trovava così privo di una guida e i finanziamenti diventavano sempre più difficili da reperire. I problemi conservativi si presentarono fin da subito. L'umidità di risalita capillare—questione

[152] Eliana Billi, "Luisa Mortari in Sabina: l'esperienza del funzionario sul territorio," in *Luisa Mortari e la tutela in Molise*: 71; Adriano La Regina, "Luisa Mortari soprintendente: la difesa del patrimonio artistico del Molise," in *Luisa Mortari e la tutela in Molise*: 85.

endemica nelle zone tufacee—era evidente già negli anni Settanta ed è rimasta irrisolta fino ad oggi.[153]

In quegli stessi anni scompariva dalle carte la firma di Monsignore Fanti, Vicario Generale, sostituita da quella di Monsignore Delfo Gioacchini (Orte, 1918 - Orte, 1999), Priore del Capitolo. Le numerose pubblicazioni di quest'ultimo restituiscono l'immagine di un "appassionato di cose ortane", dedicato alla divulgazione della cultura locale, ma poco incline al rigore filologico e al confronto con il mondo esterno alla sua parrocchia.[154] Alcuni ortani lo ricordano per la sua attività nelle scuole, per il suo interesse nelle Confraternite e per il suo impegno a mantenere viva la partecipazione civica nelle processioni, come quella del Cristo morto accennata nel capitolo precedente. D'altronde, a oggi, Orte è più rinomata nel Lazio per le sue manifestazioni folcloristiche che non per i suoi musei.



Fig. III-37. Stazione di Orte nel 2020

Per quanto riguarda il museo, Don Gioacchini non seppe conservare il legame tra locale e nazionale, ossia tra Orte e gli sviluppi della museografia italiana, prerogativa che invece caratterizzava il progetto sin dalla sua nascita. Nell'ASDO si trovano, ad esempio, questionari, notizie di convegni e altre carte provenienti da esperti museali mai aperte o, quantomeno, mai consultate.[155] La mancata attenzione verso il dibattito museale degli anni Settanta e Ottanta fece sì che il museo di Orte, che aveva saputo lasciar spazio ad "artisti anche di minor pregio" nella Storia dell'arte italiana,[156] cominciava a subire "una regressione totale".[157] Un declino che coincise con l'arrivo, nel 1977, della Direttissima, il treno ad alta velocità che collegava Roma con Firenze in tempi record (fig. 37): una mancata opportunità di sfruttare un rinnovato flusso di visitatori.[158]

[153] Dato condiviso con l'autrice da parte del dott. Abbondio Zuppante, attuale direttore del Museo, durante un sopralluogo a giugno 2020 svolto insieme alla dott.ssa Francesca Mariani, restauratrice e docente del Ciclo Unico di Restauro dell'UNITUS, con l'intento di sviluppare un progetto di monitoraggio dell'umidità del complesso di San Silvestro.
[154] Delfo Gioacchini, *Curiosità ortane* (Orte, 1961): 5.
[155] Cfr. Quattro elaborati del progetto della Regione Lazio "1ª Conferenza regionale sulla politica dei beni culturale ed ambientali" con una lettera di presentazione firmata da Luigi Cancrini; Libretto dell'Associazione nazionale dei Musei di enti locali e istituzionali del 26-29 settembre 1974.
[156] Appunti sulla visita di Adolfo Venturi a Orte di Giocondo Pasquinangeli, 1902/01/12, "Scritti Giocondo Pasquinangeli 4," conservato presso L'ASDO.
[157] Rangoni, "Orte. Museo Diocesano:" 216.
[158] "Ferrovia Firenze-Roma (direttissima)," in *Wikipedia*, consultato 2021/12/31, https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Ferrovia_Firenze-Roma_(direttissima)&oldid=123800642

Né il piccolo centro, né il suo museo partecipavano, così, alla nascita di quella stagione museologica che promuoveva una nuova visione di tutela del patrimonio culturale, secondo una concezione più vicina ai paradigmi introdotti dai documentari pasoliniani. Nel montaggio delle sequenze, Paolo Brunatto, regista di *La forma della città*, introdusse sapientemente il Museo Diocesano nel film, usando una panoramica di Piazza Colonna—fissando la macchina da presa al campanile e sull'ingresso del museo—quale sfondo al famoso passaggio in cui Pasolini dichiarava di voler difendere:

> qualcosa che non è sanzionato, che non è codificato, che nessuno difende e che è opera, diciamo così, del popolo, di un'intera storia, dell'intera storia del popolo di una città. Di una infinità di uomini senza nome, che però hanno lavorato all'interno di un'epoca che poi ha prodotto i frutti più estremi, più assoluti, nelle opere d'arte d'autore…nessuno si rende conto che quello che va difeso è proprio questo anonimo, questo passato anonimo, questo passato senza nome, questo passato popolare.[159]

La presente tesi, in sintesi, vuole essere un primo tentativo di risposta al distacco tra i *Tesori di Orte* e la comunità dalla quale sono stati prodotti, la medesima comunità che troppo spesso è stata esclusa e allontanata dal museo.[160]

Negli stessi anni in cui Pasolini identificava Orte quale *topos* per la salvaguardia del patrimonio culturale e naturalistico, si sperimentavano nuove visioni di curatela in Emilia-Romagna, in Umbria e a Roma grazie al lavoro di Giovanni Urbani (1925-1994), Bruno Toscano (1930-), Massimo Montella (1948-2019) e Andrea Emiliani (1931-2019), quest'ultimo progettista del Museo di Santa Giulia di Brescia—un *laboratorio della storia*—che sarà oggetto di riflessione nel capitolo seguente.[161]

Il fallimento del modello museologico applicato a Orte emerse nei primi anni Ottanta, quando il Museo Diocesano fu censito durante l' "Indagine sui musei locali del Lazio e sulla loro utilizzazione" (1979-1983).[162] Il museo risultava "aperto a richiesta" e non "tutti i giorni della settimana" come previsto dal Regolamento interno.[163] L'insieme veniva giudicato "interessante", ma "privo di un

[159] Brunatto, *pasolini e "la forma della città,"* 00:10:17 – 00:11:27.
[160] Massimo Miglio e Silvia Maddalo, eds. *Tesori di Orte* (Manziana: Vecchiarelli, 1998).
[161] Andrea Emiliani, "Il Museo, Laboratorio della Città," in *I Musei*, vol. IV, Capire l'Italia (Milano: TCI, 1980): 19–45. N.B. Orte figura nell'archivio personale di Paolo Monti nel 1969-70, gli stessi anni delle campagne di rilevamento fotografico dedicati al patrimonio e al territorio centritaliano, coordinate da Emiliani. Monti ha fotografato costruzioni sulla rupe di Orte, nei pressi della palazzina denunciata da Pasolini in *Le Mura di Sana* e in *La forma della città*, da lui descritte come "costruzioni abusive." Allo stato attuale dello studio non è possibile identificare un eventuale nesso tra le Campagne di Rilievo di Emiliani e il lavoro documentaristico di Pier Paolo Pasolini, trattato nel primo capitolo.
[162] Rangoni, "Orte. Museo Diocesano:" 215–16.
[163] Rangoni, "Orte. Museo Diocesano:" 215.

adeguato apparato didattico", mentre l'ambiente "presenta evidenti problemi di umidità che potrebbero provocare danni alle opere".[164] I tempi erano ormai cambiati.

Nel 1985 Bruno Toscano, in veste di professore ordinario nell'Università di Roma e direttore del censimento sopracitato, sottolineava il ruolo sempre più sociale riconosciuto ai musei:

> […] resta il fatto, su cui è difficile accendere dubbi, che avendo da tempo il museo locale cessato di rappresentarsi come il "salotto buono della municipalità" (per usare la sapida definizione di Andrea Emiliani), per la semplice ragione che, di solito, il salotto non è più intrinseco alla configurazione psico-culturale dei gruppi municipali, i materiali del museo avrebbero dovuto essere traslocati in altra apposita stanza chiamata, con un termine che designa egalitaria efficienza, laboratorio. Si rifletta infatti che solo una quota, e non certo la più rilevante, del patrimonio raccolto nei musei locali, a cominciare da quelli a esponente archeologico, è, per così dire, "a funzionamento estetico" e che tutto il resto ha quasi sempre titolo per entrare in altri, importanti circuiti: quello attinente all'intera gamma delle serie storiche, in particolare ove si riconsideri con equilibrio la distanza, spesso più apparente che reale, tra storia nazionale e storia locale; e quello attinente ad una sorta di semiotica del territorio, sulla cui funzionalità agli studi per l'assetto urbanistico non è il caso di insistere. È evidente che attivare questi due circuiti vuol dire, da un lato, immettere organicamente le testimonianze visive storiche nei processi formativi e di qualificazione; dall'altro, riconoscere il nesso tra tutela del patrimonio culturale, museificato o no, e politica del territorio.[165]

3.2 La fotografia d'arte come tutela. Orte documentata da un fotografo indipendente (1967-circa 1988)

L'evoluzione logica di questa analisi porterebbe ad approfondire lo sviluppo dei modelli museologici italiani in base alle premesse indicate da Toscano, Emiliani e Montella. Tale discussione, invece, assieme a quella relativa ai presupposti per un museo della città di Orte, sarà demandata ai prossimi due capitoli. Ciò permetterà di affrontare, in maniera propedeutica, uno dei fili conduttori di questo lavoro: il ruolo dell'immagine e, più precisamente, della fotografia per una nuova narrazione della comunità e del patrimonio ortano.

Per Adolfo Venturi l'utilizzo della fotografia serviva per "vedere e rivedere" i capolavori della storia dell'arte e caratterizzava il suo metodo didattico fin dalle prime lezioni all'Università di Roma.[166] I

[164] Rangoni, "Orte. Museo Diocesano:" 216.
[165] Bruno Toscano, "Introduzione," *I Musei locali del Lazio*: XVII.
[166] Aldi, "Istituzione di una cattedra:" 121.

suoi allievi divulgarono e approfondirono il metodo venturiano, dando sempre maggior peso al corredo fotografico. Per Pietro Toesca il metodo storico-artistico "consiste essenzialmente nel saper vedere",[167] un sapere acquisito da occhi allenati attraverso sopralluoghi alle collezioni d'arte e ai complessi monumentali, oppure, nella quotidianità, attraverso lo studio della fotografia dell'arte.[168] La disciplina assumeva sempre maggior importanza in parallelo con lo sviluppo e la diffusione della tecnologia.[169] Per allievi come Matthiae e Mortari[170] era consuetudine accompagnare allo studio, come anche alle attività di tutela, una documentazione per immagini proveniente da fototeche o da campagne fotografiche realizzate *ad hoc*. Lo si evince dalla fotografia ottocentesca di Giovanni Gargiolli che fu scelta dalla Mortari per il catalogo del *Museo Diocesano di Orte* (fig. 7a-b).[171]

Nei primi anni del Novecento, i principali fotografi d'arte—quali Anderson, Brogi, Hanfstaengl e Bruckmann, Alinari, Lattes, Danesi, e Paraviae—e i loro committenti privilegiavano opere provenienti da (alcuni) centri maggiori e raramente comprendevano opere posteriori al Cinquecento.[172] Quest'approccio si protrasse per tutto l'arco del secolo,[173] influenzando lo studio, l'insegnamento, il restauro e la conservazione dell'arte italiana.

Oggi, con i mezzi di comunicazione digitale e il dilagare dell'immagine, la fotografia dell'arte acquisisce un significato ancora più critico, assumendo un diverso valore, peraltro, in base al fatto che sia fruibile, o meno, su internet e se i loro metadati possono o meno ricondurre l'utente all'oggetto fisico e alla sua ubicazione.

*****

[167] Pietro Toesca, "Lezione del 22 novembre 1911" citato in Aldi, "Istituzione di una cattedra:"120-121.

[168] Cfr. Pietro Toesca, *Aosta*, vol. Fasc. 1, Catalogo delle cose d'arte e di Antichità d'Italia, Seria 1 (Roma: Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, 1911); Paola Callegari e Edith Gabrielli, eds., *Pietro Toesca e la fotografia. "Saper Vedere"* (Milan: Skira, 2009).

[169] Frederick N. Bohrer, "Photographic Perspectives: Photography and the Institutional Formation of Art History," in *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*, ed. Elizabeth Mansfield (London and New York: Routledge, 2002), 246–59.

[170] Maria Grazia Bernardini, "Guglielmo Matthiae," in *Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904 - 1974)* (Bologna: Bononia University Press, 2007): 351–53.

[171] *Il Viaggio in Italia di Giovanni Gargiolli: Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale, 1895-1913*, Clemente Marsicola, ed. (Roma: ICCD, 2014).
Al momento della sua nascita, dunque, il Museo Diocesano di Orte godeva di una documentazione poco aggiornata e di un corredo fotografico colmato solo in parte da Foto Salfa, una ditta locale dedicata per lo più a fotoservizi burocratici (fig. 30). Cfr. Mortari, *Museo Diocesano*; Pagellina funebre con fotografia di Gisella Klumm del 1964 (Fonte: Carte Giocondo Pasquinangeli 4, ASDO).

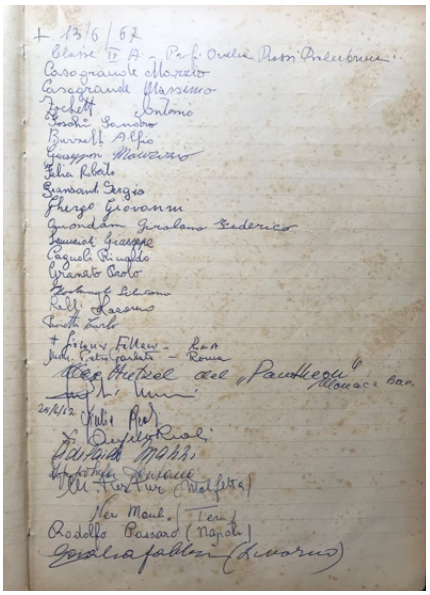
[172] Aldi, "Istituzione di una cattedra:" 120.

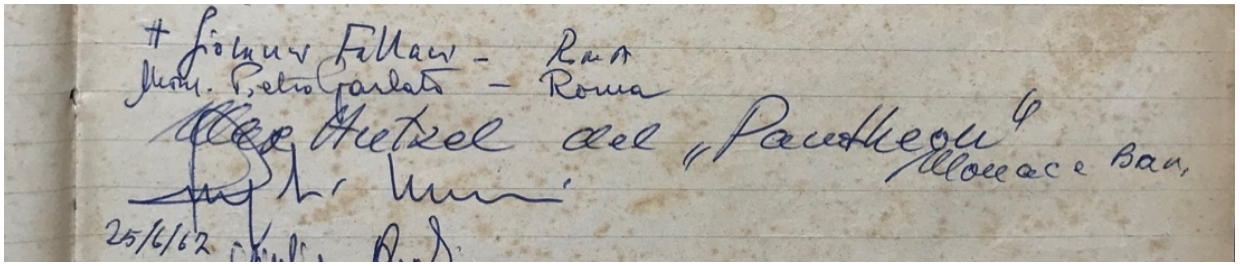
[173] Regine Schallert e Johannes Röll, "La Fototeca della Biblioteca Hertziana (Istituto Max Planck per la Storia dell'arte," in *Immagini e Memoria. Gli archivi fotografici di istituzioni culturali della Città di Roma; Atti del Convegno, Roma, Palazzo Barberini, 3 - 4 Dicembre 2012*, ed. Barbara Fabjan (Roma: Gangemi, 2015): 169–82.

Tra il 1967, anno d'inaugurazione del Museo Diocesano, e la metà degli anni Ottanta, Orte beneficiò dell'attenzione di un fotografo di origine tedesca, Max Hutzel (Möhringen, 1911- Roma, 1988), che si dedicò a una personale operazione di salvaguardia nei confronti del patrimonio culturale ortano. Nonostante ciò, si trovano solo due tracce del passaggio di Hutzel nella cittadina laziale: (1) la stampa di uno scatto dei rilievi bregneschi del Museo Diocesano, conservata nell'Archivio Diocesano (fig. 38) e (2) la firma del fotografo posta nel registro dei visitatori il 13 giugno 1967, di fianco alla sigla della Prof.ssa Luisa Mortari (figg. 39-40).[174] Auto-didatta in materia di storia dell'arte, ma con una eccezionale formazione tecnica, Hutzel era spinto dalla convinzione che la documentazione fotografica fosse uno dei metodi più efficaci per tutelare l'arte e i monumenti dei piccoli centri italiani. Per questo motivo dedicò trent'anni a un progetto ambizioso chiamato *Foto Arte Minore* (1956-1988), una raccolta di oltre 80.000 fotografie stampate e 900.000 negativi[175], descritto dal critico e storico dell'arte Mario d'Onofrio come una "miniera preziosa e inestimabile d'immagini."[176] Di queste, ben 312 fotografie—tutte inedite—furono scattate a Orte tra il 1967 e, circa, il 1988. [177]

[174] Dopo la firma del fotografo si legge "del *Panthéon* – rivista internazionale d'arte – Monaco Bav." Lo spoglio della rivista non ha permesso di trovare traccia del suo lavoro per il periodico, pubblicazione che in effetti si occupava di tutt'altro piuttosto che di "arti minori."
Sopra la firma di Max Hutzel, si trovano le firme di due clerici che hanno firmato accanto al fotografo e al funzionario sono Don Giovanni Fallaci e Mons. Pietro Garlato. Si potrebbe trattare di Mons. Pietro Garlato (1928-2013), vescovo emerito di Tivoli, già Consulta della C.E.I. per i beni culturali ecclesiastici - S.E. Mons. Pietro Garlato, Vescovo di Palestrina. All'inizio della sua carriera il prelato fu attivo nelle attività di AGESCI. La firma di molti bambini sul registro suggerisce l'ipotesi che l'occasione della visita a Orte rientrò nel quadro delle attività degli Scout. "Diocesi: mons. Parmeggiani (Tivoli) su mons. Garlato," https://www.agensir.it/quotidiano/2019/4/29/diocesi-mons-parmeggiani-tivoli-su-mons-garlato-uomo-buono-e-umile-che-ha-amato-la-chiesa-il-paese-e-il-bene-comune/, consultato 2020/04/05.
[175] Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 338.
[176] Citazione di una lettera indirizzata al Getty, 1985/09/13. Cfr. Nota 2, Brent Maddox, "'Bunched Images Begetting Ideas,'" in *Art History through the Camera's Lens*, ed. Helen E. Roberts (Amsterdam: Gordon and Breach, 1995): 385.
[177] In veste di assistente dell'affermato fotografo Paul Wolff, già negli anni Trenta del Novecento Hutzel ha svolto un "Grand Tour" d'Italia in cui ha assistito alla creazione di un libro illustrato da fotografie sia avveniristiche sia cliché di un'Italia rustica e ferma nel tempo (Fig. 43). Cfr. Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 337.







(in alto a sinistra) Fig. III-38. Fotografia scattata nell'ASDO in cui sono ritratte una fotografia stampata di Hutzel conservata nel faldone "Museo Diocesano" e un'immagine digitale della stessa fotografia a confronto (sinistra, in alto; (in alto a destra e sotto) Figg. III-39- III-40. Il primo libro dei registri dei visitatori del museo, ASDO, con un particolare dell'immagine registro con la firma di Max Hutzel e Prof. L. Mortari.

Il fondo fotografico, attualmente conservato dal Getty Research Institute di Los Angeles (USA), riprende centri minori di 15 regioni italiane, documentando il patrimonio artistico e architettonico, nonché testimoniando l'evoluzione del loro stato di conservazione nell'arco di tre decenni[178]. In alcuni casi il suo lavoro rappresenta l'unica testimonianza di opere ormai perdute a causa del tempo e dell'incuria, od oggetto di rifacimenti, furto e abbandono.[179] In *Foto Arte Minore* il paesaggio,

[178] Cfr. Martha Steele et al., "Finding Aid for Foto Arte Minore: Max Hutzel Photographs of Art and Architecture in Italy," Foto Arte Minori - Max Hutzel, Series VI. Lazio (GRI, n.d.), http://pdf.oac.cdlib.org/pdf/getty/spcoll/86.P.8.pdf.

[179] Federico Farina and Roberto Sigismondi, "Max Hutzel: Fotografo e 'Cantore' dell'Abbazia di Casamari," *La Provincia*, 2018/04/29: 39. Ad esempio, Gabriele Barucca nota che una croce che serviva da sopporto a un crocifisso è andata persa dopo il 1970, ma è documentata nella foto GRI, N.6911.H88, Marche, Tolentino, San Francesco, n. 42. Cfr. nota 35, Gabriele Barucca, "Le testimonianze medievali nella chiesa di San Catervo a Tolentino," in *Le Cattedrali. Macerata Tolentino Recanati Cingoli Treia* (Macerata: Fondazione Cassa di Risparmio della provincia di Macerata, 2010): 119.
Max Hutzel ha fatto riferimenti a opere ortane documentate da lui e poi andate rubate. Cfr. Max Hutzel, "*Orte – Die Kirche und das Museum Diocesano S. Silvestro; Die Cattedrale Assunta (Lazio)*," un documento senza data conservato insieme alle foto del Museo Diocesano al GRI. È consultabile in forma digitale in due file intitolati: "gri_86_p_8_b244_f2_000a" e "gri_86_p_8_b244_f2_000b." Si tratta di alcuni frammenti marmorei in parte pubblicati anche da Joselita Raspi Serra in *Le diocesi dell'Alto Lazio*. Spoleto: Centro Studi Italiano sull'Alto Medioevo, 1974. In *Foto Arte Minore* del GRI, nella categoria "Antiquities: Fragments of sculpture", sono ritracciabili le immagini digitali

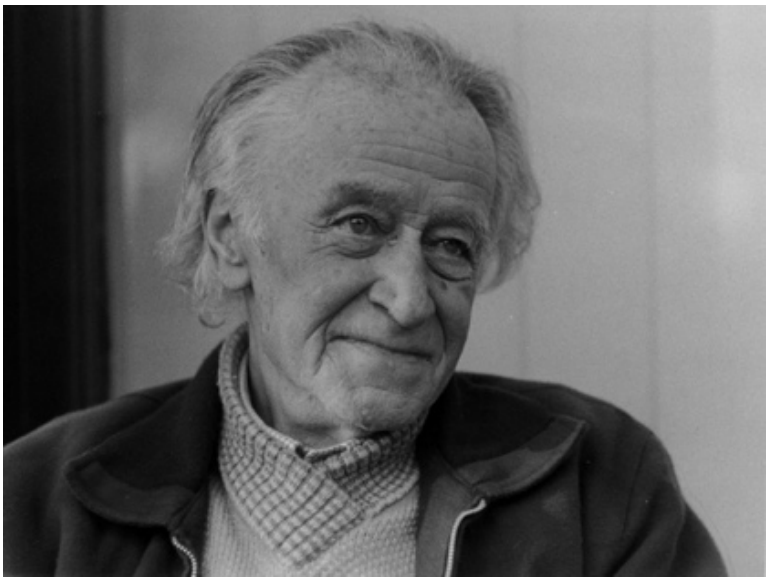


Fig. III-41. Ritratto di Max Hutzel (circa 1978) (Foto: Roberto Sigismondi)

l'archeologia, l'urbanistica e le collezioni d'arte (musealizzate e non) diventano elementi di un racconto comune, che riflette la storia di migliaia di piccoli centri italiani.[180] Ad oggi il lavoro è stato oggetto di solo due brevi saggi scientifici. Le indagini portate avanti nel corso di questa ricerca, di contro, hanno rilevato l'immenso potenziale di questa documentazione.

Il presente paragrafo procederà, dunque, con un *excursus* sugli studi dedicati a Max Hutzel (fig. 41) e al suo *Foto Arte Minore*, per poi stendere una biografia del fotografo con i dati rintracciati nel corso dell'attuale lavoro.

3.2.1. Max Hutzel e *Foto Arte Minore*. Documentare per conservare

Per comprendere appieno la portata e il significato del lavoro di Hutzel a Orte, è necessario contestualizzare il progetto *Foto Arte Minore* all'interno della sua carriera. Quest'analisi è complicata dall'esiguo numero degli studi dedicati all'argomento, che si limitano ad alcuni brevi articoli. In occasione del decimo e poi del ventesimo anniversario della morte del fotografo, il suo assistente Roberto Sigismondi,[181] che da 40 anni collabora con la Fototeca Hertziana, la Kunsthistorische Institut Florenz e la National Gallery of Art Washington, ha condiviso alcuni ricordi del suo maestro

"gri_86_p_8_b245_f1_006.jpg" e "gri_86_p_8_b245_f1_007.jpg" che corrispondo rispettivamente alle immagini 175 e 176 del catalogo digitale con le foto del Museo Diocesano, cfr. http://hdl.handle.net/10020/86p8s06m678.

[180] Le foto di Hutzel risultano pubblicate in non meno di 35 articoli scientifici scritti dal 1965 al 2020, di cui oltre metà scritti dal 2000 in poi.

[181] Caraffa Costanza e Ute Dercks, "Die metiers des fotografen. Roberto Sigismondi," Kunsthistorisches Institut in Florenz, Mostra online inaugurata 2020/09/12 http://photothek.khi.fi.it/documents/oau/00000310.
Oltre agli articoli divulgativi scritti da Roberto Sigismondi, sono state particolarmente importanti le numerose conversazioni telefoniche dedicate al lavoro di Max Hutzel e alle poche foto inedite di Hutzel conservate presso la collezione privata di Sigismondi. I nostri scambi sono avvenuti settimanalmente durante il *lockdown* dal 11 marzo ai primi di maggio del 2020. Lo scambio telefonico ha continuato nell'arco del 2021 quando l'autrice ha potuto incontrare Sigismondi presso la sua abitazione. Ringrazio Roberto Sigismondo per avermi fatto 'conoscere' il suo maestro.
Alla Fototeca della Biblioteca Hertziana, l'autrice ha potuto, inoltre, incontrare Enrico Fontolan, allievo di Sigismondi, per visionare alcune stampe di Max Hutzel insieme.

in pubblicazioni di divulgazione locale[182]. Il primo studio scientifico dedicato a Hutzel, invece, risale a dieci anni fa ed è opera di Regine Schallert, storica dell'arte e collaboratrice scientifica della Fototeca della Biblioteca Hertziana. La studiosa ha svolto una ricerca approfondita presso la Photo Study Collection della Getty Research Institute, al fine di mettere in dialogo due delle più importanti collezioni di *Foto Arte Minore*: la collezione del Getty e quella della Fototeca della Biblioteca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte.[183] Grazie a questo studio comparativo Schallert ha gettato le prime basi solide per una conoscenza adeguata di Hutzel e di *Foto Arte Minore*.[184] Successivamente, nel 2014, alla conclusione della digitalizzazione delle 80.000 stampe fotografiche conservate in California, Tracy Schuster, studiosa presso l'Archivio fotografico della J. Paul Getty Trust, ha pubblicato il secondo e ultimo saggio dedicato a Hutzel. Nel suo elaborato ha descritto il metodo di lavoro del fotografo, il contenuto di *Foto Arte Minore* e l'importanza della collezione per il pubblico americano, sottolineando il valore conservativo della documentazione[185].

Sebbene in occasione di questa ricerca siano stati contattati i tre autori e gli eredi di Hutzel, le informazioni utili a ricostruire una sua biografia culturale continuano a essere scarse. Nacque nella Svevia,[186] non lontano da Stoccarda, città in cui si formò dal 1928 al 1930 come tipografo presso un istituto da lui ricordato come l'"*Akademie oder Schule des ‚Bauhaus' oder des Kubismus oder auch Surrealismus*".[187] L'edificio (fig. 42) era situato a 150 metri dal Weißenhofsiedlung, sede del

[182] Roberto Sigismondi, "Max Hutzel, Il Mio Maestro," *Gazzetta Di Casal Palocco*, 1998/12, n. 232; Federico Farina e Roberto Sigismondi, "Max Hutzel: Fotografo e 'Cantore' Dell'Abbazia Di Casamari," *La Provincia*, 2018/04/29.

[183] Si ringrazia la Dott.ssa Schallert per il suo generoso sostegno a questa ricerca e per la sua disponibilità per posta elettronica e per telefono durante il primo lockdown. Non appena è stato possibile ha lasciato in prestito un segregatore intero dei suoi appunti e fotocopie raccolte al Getty durante il suo *fellowship*. Ha dimostrato una generosità unica anche quando è stato possibile tornare di persona in fototeca nel 2021.

[184] I risultati degli studi sono stati condensati in un breve saggio pubblicato in *Photo Archives and Photographic Memory of Art History*, autorevole volume che rimane un caposaldo per gli studi dedicati alle fototeche e, soprattutto, al loro nuovo significato nell'era digitale Cfr. Regine Schallert, "I tesori nascosti d'Italia. L'archivio dello studio 'Foto Arte Minore' di Max Hutzel," in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ed. Costanza Caraffa, Kunsthistorisches Institut in Florenz, and Courtauld Institute of Art, Italienische Forschungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011): 335–45. Si ringrazia la Dott.ssa Schallert per il prestito di materiali raccolti personalmente alla Getty Research Institute e per il suo generoso sostegno a questa ricerca.

[185] Tracey Schuster, "Foto Arte Minore: The Max Hutzel Collection of Photographs of Art and Architecture in Italy," *Getty Research Journal*, no. 6 (2014): 129–36, https://doi.org/10.1086/675795.

[186] Roberto Sigismondi ha ricostruito questo luogo e questa data di nascita in una conversazione telefonica con l'autrice del 2020/04/13. Queste notizie divergono da quelle riportate nella biografia di Max Hutzel sul sito della Biblioteca Hertziana (https://www.biblhertz.it/de/photographers/max-hutzel, consultato 2020/02/14) e da Tracey Schuster. Roberto Sigismundi ha pubblicato il luogo di nascita, notizie dei fratelli di Hutzel e la data di morte in Federico Farina and Roberto Sigismondi, "Max Hutzel: Fotografo e 'Cantore' dell'Abbazia di Casamari," *La Provincia*, 2018/04/29: 38.

[187] Traduzione in italiano: "l'Accademia o la scuola del Bauhaus' del Cubismo del Surrealismo." Cfr. Lettera di accompagnamento alla campagna fotografica del Museo Campano a Capua, appunti sul Pianterreno, Sale 5-9 (Cfr. "Campania--Caserta--Capua--Museo Campano, 1960-1990," http://hdl.handle.net/10020/86p8s03m022, consultato 2020/06/24).
Durante i regolari incontri telefonici con l'autrice nella primavera del 2020, Roberto Sigismondi ha ricordato di aver ricevuto il libro di Kandinsky da Hutzel con l'istruzione di usare il testo come "materiale di studio." Cfr. Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, trans. Howard Dearstyne and Hilla Rebay, Bauhaus Books 9 (New York: Solomon

Deutscher Werkbund, ideato da Le Corbusier, Peter Behrens e Mies van der Rohe: architetti del Bauhaus.[188] La seconda esposizione del *Werkbond*—movimento con forti legami con quello dell'*Arts and Crafts*—si tenne a Stoccarda nel 1927, sui terreni adiacenti all'accademia d'arte che diventarono, così, la vetrina internazionale del Movimento Modernista. L'educazione artistica di Hutzel avveniva, dunque, in un clima culturale particolarmente dinamico dal punto di vista teorico, artistico, architettonico e persino urbanistico, aspetti che saranno leggibili anche nella sua produzione artistica.[189]

Il passaggio di Max Hutzel dalla tipografia alla fotografia non è documentato, ma Schallert suggerisce che questa scelta artistica potesse essere legata al clima culturale che pervadeva la città di Stoccarda, segnata dall'importante mostra *Film und Foto*, organizzata dal *Deutscher Werkbund* e inaugurata nel 1929 (l'ultimo anno del percorso professionalizzante di Hutzel).[190]

Le competenze acquisite nel campo tipografico, in ogni caso, consentirono a Hutzel di farsi strada nel settore editoriale della Germania degli anni Trenta, partecipando così alla rapida

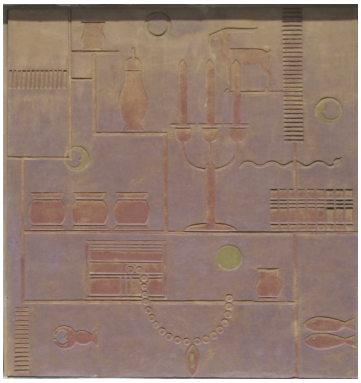


Fig. III-42. Rudolf Rochga, Rilievo 6, raffigurante le arti decorative dalla facciata dell'Accademia d'arte di Stoccarda (3m x 3m) c. 1930. (Foto: Gerd Leibrock, CC BY-SA 3.0)

R. Guggenheim Foundation, 1927). Egli raccontava ai suoi allievi solo di essersi formato al Bauhaus, tramite esercizi di ritaglio e composizione che richiamavano quelli sviluppati da Wassily Kandinsky nel suo testo *Punto, linea, superficie*. Della formazione di Hutzel è bene precisare che ha frequentato un corso di tipografia dal 1928 al 1930 a Stoccarda, presso l'accademia d'arte fondata come Württembergische Staatliche Kunstgewerbeschule zur Förderung der deutschen Kunstindustrie e oggi chiamata Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (l'ABK Stuttgart). Il legame tra l'ABK Stuttgart, il Bauhaus e le tendenze dell'avanguardia tedesca, come anche tra l'artista e la docente Willi Baumeister, sono confermati dal sito ufficiale della stessa accademia d'arte, oltre al comune destino di essere considerati arte degenerata: "During the time of National Socialism, the connection to modernism was cut; here too, artists were forbidden to work, defamed as being 'degenerate'." (http://www.abk-stuttgart.de/en/academy/profile/history-of-abk-stuttgart.html, consultato 2020/06/24). Cfr. Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 336-337, nota 5.
"Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart," wikipedia.it, https://de.wikipedia.org/wiki/Staatliche_Akademie_der_Bildenden_Künste_Stuttgart, consultato 2020/04/02); Arnold Lyongrun e M. J. Gradl. *Masterworks of Art Nouveau Stained Glass*. Mineola, New York: Dover: 83.

[187] A tal riguardo è esemplare una sua visita al Museo Campano di Capua nel 1960, a pochi anni di distanza da quando iniziò a fotografare i centri minori, dove si commosse davanti alle statue di Mater Matuta (fig. 48) e scrisse un appunto, più prosaico del solito, in cui concludeva: "non sono altro che l'arte Bauhaus." Questo è il primo e unico documento, a oggi ritrovato, in cui il fotografo fa riferimento al suo percorso artistico.
L'unico insegnante di cui si può accertare l'attività all'accademia nei tempi della formazione di Hutzel è Rudolf Rochga (Teterow, 1875 – Murrhardt, Germania, 1957), un artista legato al movimento *Jugendstil* fin dai primi anni del '900 (fig. 45). Egli è stato chiamato a decorare la facciata dell'istituto con sei rilievi monumentali celebranti le arti e i mestieri già nel 1930. La loro stilizzazione geometrica e quasi orientalizzante non guarda agli stilemi del Bauhaus, benché si ravvisi una compresenza di design moderno assieme alla tradizione Ottocentesca del Arts & Crafts come anche l'Art Déco. I rilievi di Rudolf Rochga sono databili grazie alle immagini pubblicati nel volume *Führer durch die Württ*. Staatl. Kunstgewerbeschule Stuttgart 1930–31 (Stuttgart: Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., o. J., 1932).

[188] Cfr. *Bauhaus* (New York: MoMA, 1938): 12-14.

[189] Rem Koolhass and AMO, *Countryside, a Report: Countryside in Your Pocket!* (New York: Guggenheim Taschen, 2020).

[190] Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 336-337.

evoluzione della tecnologia fotografica.[191] Tra il 1930 e il 1936[192] lavorò presso la ditta Dr. Paul Wolff & Tritschler, collaborando direttamente con Wolff,[193] rinomato fotogiornalista e pioniere della Leica,[194] in campagne fotografiche commerciali e documentaristiche come quella per le Olimpiadi di Berlino del 1936.[195] Hutzel visse in prima persona, dunque, una stagione della fotografia dominata dall'immagine dell'eroe, promossa da figure come lo storico dell'arte Paul Schultze-Naumburg, che cercavano di annientare ogni forma d'arte che non obbedisse a canoni classicheggianti.[196] Come in parte ammetteva lo stesso Hutzel, la scelta di dedicarsi alla documentazione di soggetti minori può

[191] Anche se Hutzel, dopo l'apprendistato, non lavorò mai più con strumenti di una tale potenza, l'esperienza gli permise di acquisire le competenze per sfruttare appieno i mezzi a sua disposizione, sia sul campo che nella camera oscura. Negli ultimi anni della sua vita Hutzel regalò una copia di *Arbeit!* Berlin: Volk und Reich, 1937 (foto di Paul Wolff e Alfred Tritschler, testo di Paul Georg Ehrhardt) all'assistente Roberto Sigismondi. Hutzel consigliava il volume in quanto manuale didattico dimostrativo su come comporre una fotografia. Qui si descrive l'impiego di fotomodelli o attori messi in posa come dei *tableaux vivants*, nonché di complessi sistemi di illuminazione. Ulrich Prehn conferma questa modalità di lavoro in base ai documenti e ai negativi di Wolff e Tritschold, datati alla metà degli anni Trenta e conservati presso gli Archivi Opel AG in Rüsselsheim am Main (Germania). Cfr. nota 22 in Ulrich Prehn (2015): 375.
A livello tecnico, Hutzel imparò dal maestro a prestare un'attenzione particolare a luce e ombra, una sensibilità resa ancora più acuta da lenti, lampade e macchinari forniti a Wolff direttamente dalla Leica per fare pubblicità alle loro innovazioni tecnologiche. È interessante notare come la documentazione includesse già paradati, nominando in didascalia gli apparecchi impiegati, insieme al numero del modello o addirittura ripresi all'interno delle campagne fotografiche per dimostrarne l'uso. Cfr. Hans Koetzle, "Chronology of the Life and Work of Dr. Paul Wolff and Alfred Tritschler," in *Dr. Paul Wolff & Trischler: Light and Shadow - Photographs from 1920 to 1950* (Berlin: Ernst Leitz Museum, 2019): 98.

[192] Le difficoltà economiche di questo periodo non hanno risparmiato la famiglia Hutzel. Da generazioni essa viveva in una casa di villeggiatura nei pressi di Möringen, dove, si racconta, i suoi antenati avessero ospitato Goethe e Schiller. Il terreno è stato venduto a un prezzo ribassato a causa del progetto di sviluppo che ha portato alla nascita dell'Aeroporto Internazionale di Stoccarda (realizzato nel 1939). Comunicazione di Roberto Sigismondi.

[193] Regine Schallert riporta notizie provenienti da Roberto Sigismondi a riguardo del tirocinio con Wolff. Cfr. Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 337. Ulrich Prehn segnala i corsi di fotogiornalismo che Wolff teneva insieme al suo socio Alfred Tritschler dal 1935 al 1942, cfr. Prehn (2015): 375, nota 22.
Wolff, medico di formazione, creava reportage in linea con il movimento *Neue Sachlichkeit*, per cui il fotoreporter era tenuto ad agire con oggettività e rigore scientifico: "Il suo lavoro è finalità, è documento. Deve riprendere le cose così come stanno davanti a lui." Traduzione dell'autrice. Citazione di Paul Wolff in Paul Wolff e Georg Biermann (1938): 25. L'originale cita: "Seine Arbeit ist Zweck, ist Dokument. Er wird die Dinge nehmen müssen, wie sie vor ihm stehen." Cfr. Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 337, nota 8. Sulla formazione di Wolff, Cfr. Koetzle, "Chronology of the Life and Work of Dr. Paul Wolff and Alfred Tritschler:" 420.

[194] I libri di Paul Wolff erano commissionati sia da enti privati che pubblici e si trattava sia di pubblicazioni indipendenti che, spesso, commerciali, intese per un pubblico generale. Egli diffuse l'uso della Leica con *Meine Erfahrungen mit der Leica. Ein historischer Querschnitt aus fast 10 Jahren Leica-Photographie.* Frankfurt am Main: Breidenstein, 1934 e *Meine Erfahrungen mit der Leica farbig* (1940), cfr. Schuster, "Foto Arte Minore:" 129. Tra i suoi libri di viaggio, si trovano *Griechenland im Auto erlebt.* München: Bruckmann, 1936 (foto di Paul Wolff e Alfred Tritschler, testo di Carl Wiskott) e *Kleine Italienfahrt*. Berlin: Specht, 1938, (foto di Wolff con il testo di Georg Biermann). Koetzle, *Dr. Paul Wolff & Trischler*: 98-99.

[195] Paul Wolff figura anche tra i 191 esponenti di *Film und Foto* con sei delle proprie fotografie. Cfr. Koetzle, "Chronology of the Life and Work of Dr. Paul Wolff and Alfred Tritschler:" 423.
Le notizie della collaborazione tra Hutzel e Wolff derivano dalle ricerche di Regina Schallert nell'archivio privato di Marinella Canale, nipote della vedova di Hutzel, in cui la studiosa ha recuperato negativi con date e luoghi che corrispondevano all'itinerario tracciato da Wolff nell'Appendice di *Italienfahrt*: 31-32. Cfr. Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 337. Secondo la dott.ssa Canale questi materiali sono andati perduti.

[196] La frase 'nobile umanità' venne usata da Paul Schultze-Naumburg in *Nordische Schönheit,* 111, citato da Johann Chapoutot in "From Stone to Flesh: The Body of the New Aryan Man between Aesthetics and Eugenics," in *Greeks, Romans, Germans*, trans. Richard R. Nybakken, 1st ed., How the Nazis Usurped Europe's Classical Past (University of California Press, 2016), 189, https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1f5g5m8.7. Il saggio di Chapoutot approfondisce l'utilizzo della scultura classica per definire la nuova estetica, come ad esempio i suoi corpi ideali 'esposti' alle Olimpiadi del 1936, fotografati in dettaglio da Paul Wolff, il mentore di Max Hutzel discusso in seguito.

essere letta come un rifiuto di tale forma di ideologia, che incatenava ogni espressione culturale a un'univoca "grande" Storia.

Presso la bottega di Wolff, Hutzel intraprese una vera e propria carriera da fotoreporter, affiancando il maestro in alcune campagne di documentazione delle città tedesche che, come nel caso di Francoforte, sono state l'unica testimonianza di strutture distrutte dai bombardamenti del 1944.[197] Da Wolff riprendeva l'idea secondo cui documentare una città significava mostrare le sue specificità: l'urbanistica, gli edifici, i mezzi di trasporto, le attività commerciali, gli elementi grafici, le strutture commerciali e residenziali, ma anche il paesaggio. Il giovane Hutzel, infatti, seguì Wolff lungo la penisola italiana sulle orme di Goethe, per un progetto che culminò nel volume *Kleine Italienfahrt* (1938): un'esperienza del territorio italiano in senso tradizionale, ovvero raccontata attraverso una serie di *clichés* (fig. 43).[198]



Fig. III-43. Assisi fotografata da Paul Wolff in Kleine Italienfahrt.

Sotto altri punti di vista le idee del maestro e dell'allievo differivano, evidenziando il divario generazionale che ormai li separava. Venti anni più tardi, infatti, Hutzel sceglieva di raccontare

[197] Schuster, "Foto Arte Minore:" 129. Relativamente a queste campagne, Regine Schallert ha potuto identificare fotografie delle vetrate del Duomo di Magonza. Comunicato all'autrice per posta elettronica il 2020-04-20.
Cfr. *Alt-Frankfurt. Vierzig Bilder nach Aufnahmen von Paul Wolff.* Frankfurt: Englert & Schlosser, 1923. Wolff continuò la sua documentazione di Francoforte anche dopo la pubblicazione di questo volume. Le foto di Wolff costituiscono tutt'ora la documentazione più importante della *Vecchia Francoforte*, ma la maggior parte dell'archivio di Paul Wolff andò perso durante gli stessi bombardamenti che distrussero la città nel marzo del 1944. Cfr. https://drwolffundtritschler.de.tl/Bildarchiv.htm (consultato 2020/04/01).
Non è stato possibile consultare immagini né di questa pubblicazione, né di un'altra pubblicazione parallela degli anni Trenta. Cfr. *Ins Land der Franken fahren … Eine Mainreise*. Bilder von Paul Wolff. Verhagen & Klasing, 1934.

[198] Cfr. Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 337.
La didascalia in originale leggeva: "Mittelalter in Assisi," cfr. Wolff, *Kleine Italienfahrt* (Berlin: Specht, 1938): 33. Nella foto, Piazza del Comune viene ripresa dall'alto e di scorcio, è un pretesto per cristallizzare la luce mediterranea, tagliando lo spazio con quinte di luci e ombre. Il titolo dirotta l'attenzione sul Palazzo dei Priori sullo sfondo—struttura ripristinata nel Novecento sottolineando la sua *facies* medievale—e sulla sagoma femminile col cesto in primo piano. Wolff tesseva così una favola, cancellando la compresenza dell'architettura medievale con quella Quattrocentesca (il portale sulla destra) e Settecentesca (la fontana al centro dell'immagine).

l'Italia in maniera diametralmente opposta nel suo *Foto Arte Minore*.[199] Evitava infatti le città d'arte e si concentrava sui luoghi, come Orte, dimenticati dalla tradizione persistente del Grand Tour, ricercandone l'essenza e i segni identificativi.[200]

Hutzel continuò l'attività di fotoreporter durante il secondo conflitto mondiale come anche nel dopoguerra e, dal 1953, lavorò come fotografo cinematografico a Roma sui set dei registi neorealisti (figg. 44-47). L'esperienza gli permise di consolidare la propria maestria compositiva, spaziale e illumino-tecnica, nonché di maturare la determinazione a salvare le tracce di un'Italia in mutamento, se non in via di estinzione. A minacciare il patrimonio culturale italiano, però, non era più la guerra, bensì il boom economico e la gentrificazione.[201]

La genesi del progetto *Foto Arte Minore* è poco nota. In una lettera del 1982, indirizzata al responsabile dell'Archivio fotografico del Getty, Max Hutzel la descrive così: "Circa trent'anni fa ho rilevato che negli archivi italiani statali e privati esistenti era stato raccolto soltanto materiale fotografico dei più grandi musei e città, dei più famosi palazzi e chiese; … [e dei] pittori, scultori e architetti noti in tutto il mondo."[202]



Fig. III-44. Gina Lollobrigida, foto per un book dedicato all'attrice (senza data), (Hutzel, Roma);
Fig. III-45. Foto di Totò e Anna Maria Ferrero sul set di Totò e Carolino (1955) di Mario Monicelli, (Hutzel, Roma);
Fig. III-46. Foto di Sophia Loren dal set di Due notti con Cleopatra (1953) di Mario Mattoli, (Hutzel, Roma),
Fig. III-47. Foto di Max Hutzel in veste di attore (nel ruolo di un soldato tedesco) con Alberto Sordi dal set di Tutti a casa (1960) di Luigi Comencini (fotografo sconosciuto, Roma). Le quattro foto soprastanti (inedite) e provengono dall'Archivio privato di Roberto Sigismondi.

[199] Il titolo *Foto Arte Minore* non è riportato nei fondi Hutzel risalenti agli anni Sessanta. Appare con frequenza solo dal 1977 (data *post quem*) essendo usato dai suoi assistenti, assunti allora. Ad esempio, Roberto Sigismondi ha citato l'operazione del suo maestro intitolando il proprio lavoro documentaristico *Foto Arte Italiana.*

[200] Nell'unico centro minore riportato in *Italienfahrt*, Wolff nega l'identità calabrese di Morano Calabro, descrivendolo come "Un borgo senese," ovvero "Bergnest bei Siena," cfr. Wolff, *Kleine Italienfahrt*, 1938: 27.

[201] È interessante notare che Hutzel dimostrava una forte interesse per la documentazione di palazzi romani privati, beni immobiliari al centro di modificazioni e modernizzazioni per accomodare nuovi gusti, cfr. Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 342. Questo aspetto di *Foto Arte Minore* rimane interamente inesplorato; un fruttuoso punto di partenza potrebbe essere la documentazione di reperti archeologici riutilizzati nei palazzi nobiliari di Roma come, ad esempio, quelli dei sarcofagi in Piazza Margana, 24 (Roma) conservati presso l'Istituto Archeologico Germanico, Roma (inv. 68.1204-68.1209).

[202] Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 336.

Negli appunti che spesso accompagnano *Foto Arte Minore*, inoltre, il linguaggio che Hutzel usa per descrivere i suoi soggetti – rozzo, primitivo, popolare – lascia trasparire delle vestigia di romanticismo verso il *Volkskunst*[203]. Hutzel rifiutava esplicitamente una visione gerarchica dell'arte e degli artisti:

> Basta con le chiese e le opere d'arte di Roma e Firenze, basta con Giotto, Michelangelo, Raffaello, Bernini e Bramante, anche i nostri cattedrali, palazzi e chiese qua e là sono opere d'arte di prim'ordine e ricchi di gemme d'arte almeno pari a quelle di Roma e Firenze (traduzione dell'autrice)."
>
> *Basta mit den Kirchen und Kunsttwerken von Rom und Florenz, Basta mit Giotto, Michelangelo, Raffaello, Bernini und Bramante, auch unsere Cattedralen, Paläste und Kirchen da und dort sind Kuntwerke erstter Ordnung und reich an Kleinoden der Kunst, die jenen von Rom und Florenz zumindest gleichkommen* (testo originale)[204].

Tale sintesi rivela i valori estetici che stavano alla base di *Foto Arte Minore*: documentare l'anti-monumentale e le microstorie dell'arte (fig. 48)[205]. Faceva dunque suo il compito di colmare questa lacuna della conoscenza, dovuta alla pratica comune di relegare opere e luoghi all'ombra dei massimi monumenti dell'arte e dell'architettura.



Fig. III-48. Figura votiva della Mater Matuta, circa IV sec, Museo Provinciale Campano, Capua (Foto: Max Hutzel, Fonte: "gri_86_p_8_b076_f3_092.jpg", GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)

Nella seconda metà degli anni Cinquanta iniziava la proficua collaborazione tra Hutzel e lo storico dell'arte Guglielmo Matthiae (Roma, 1909 – 1977)[206], figura attiva nel restauro del Campanile di San Silvestro di Orte nella metà degli anni Cinquanta e, poi, nella realizzazione del Museo Diocesano in

[203] Sulla continuità ed evoluzione tra *das handwerk* del XIX secolo e *kunsthandwerk* del XX secolo, cfr. Stefan Muthesius, "Handwerk/Kunsthandwerk," *Journal of Design History* 11, no. 1 (1998): 85–95. Per la citazione di Max Hutzel, Cfr. Lettera di accompagnamento su Rosciolo dei Marsi (AQ) – S. Maria, documento consultato tra gli appunti di Regine Schallert, raccolti alla GRI nel 2010. Consultabile online: https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE407285, consultato 2020/06/25.

[204] "Leitmottiv: Das unbekannte Italien" incluso negli appunti su L'Aquila – die Basilika S. Bernardino, indicizato tra il 1983/09/29 e il 1983/10/05. Si ringrazia Susanna Ohtenen e Andrea Cecchi per la loro assistenza nella traduzione di questo e altri testi in lingua tedesca.

[205] Oltre a Guglielmo Matthiae, il lavoro di Hutzel era apprezzato e pubblicato da Otto Lehmann-Brockhaus (1909–1999), bibliotecario generale della Bibliotheca Hertziana dal 1962, che ha assunto la direzione dell'Istituto fino al 1977. Cfr. Otto Lehmann-Brockhaus. *Abruzzen und Molise*. Edited by Andreas Thielemann and Martin Raspe. Living Book (Rome: Bibliotheca Hertziana, 2009), http://db.biblhertz.it/abruzzo/index.xml.

[206] "Max Hutzel," Fotografi, Archivio fotografico on-line, ICCD, consultato 2020/02/14, http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/index.php?r=photographers/view&id=41.

quanto direttore di prima classe della Soprintendenza alle Gallerie e ai Monumenti di Roma e del Lazio.[207] Le prime testimonianze della loro collaborazione,[208] rinvenute in occasione di questa ricerca, risalgono alla creazione del catalogo del Museo Nazionale dell'Aquila (figg. 49-51), in cui alcune immagini di proprietà della Getty Research Institute e della Soprintendenza corrispondono a stampe parallele conservate presso la Fototeca della Biblioteca Hertziana.[209] Riportando l'esperienza aquilana a Orte, si può immaginare che fu lo stesso Matthiae a suggerire a Hutzel di fotografare il Museo Diocesano, appena aperto e così ricco di "arte minore".



Fig. III-49. Imposte di Carsoli: Particolare (Fonte: Guglielmo, Il Castello dell'Aquila ed il Museo Nazionale Abruzzese, (1959), cat. 30); Fig. III-50. Imposte intagliate, S. Maria in Cellis (Carsoli). Conservate presso il Museo Nazionale Abruzzese (L'Aquila) (Fonte:, "gri_86_p_8_b004_f4_020.jpeg," GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program); Fig. III-51. Particolare della Visitazione del battente intagliato di destra, 1132. Conservato presso Museo Nazionale Abruzzese (L'Aquila) (Foto: Hutzel, BHR 097107, Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom).

Fin dagli anni Trenta anche Matthiae si dedicava allo studio di complessi monumentali poco noti, indagando il terreno di incontro tra archeologia e storia dell'arte, antichità e cristianesimo, occidente e oriente, architettura e pittura, belle arti e arti decorative, struttura e materia. Per comprendere

[207] Bernardini, "Guglielmo Matthiae," in *Dizionario biografico dei Soprintendenti:* 352; Guglielmo Matthiae, "Lavori della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio. Affreschi in S. Maria in Vescovio," *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, II (agosto - Anno XXVIII 1934): 86–96.

[208] Ne sono un esempio la foto del battente intagliato del XII sec. del Museo Nazionale dell'Aquila appartenente alla Soprintendenza (registrato con il no. 4083) (fig. 49) e le foto della stessa opera, appartenente a Foto Hutzel (fig. 50), ambedue acquisite dall'Hertziana nello stesso momento (registrate rispettivamente come BHR 097112 e BHR 097107). Con ogni probabilità si trattò della stessa campagna fotografica svolta da Hutzel per Matthiae—di soggetti appartenenti sia alle Belle Arti sia alle Arti Minori—dopo la quale il fotografo vendette alcuni negativi alla Soprintendenza abruzzese, mentre altre foto, contemporanee, rimasero di proprietà di Foto Hutzel e furono vendute negli anni all'Hertziana.
Cfr. "Hutzel + Matthiae" in http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/cerca/fotografia (consultato 2020/01/20); Guglielmo Matthiae, *Il Castello dell'Aquila ed il Museo Nazionale abruzzese*, Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia, 101 (Roma: Istituto poligrafico dello stato, 1959): 30.

[209] La foto "gri_86_p_8_b004_f4_020.jpeg" (Fig. 50) corrisponde con Soprintendenza dell'Aquila, n. 4038, BHR 097112. Non è stato possibile rintracciare la versione della Soprintendenza per via della difficoltà a ottenere i permessi dall'ente, tuttora oberato di pratiche legate al devastante sisma del 2009.

appieno questi nessi servivano campagne fotografiche progettate *ex novo,* in grado di far dialogare pareti, spazi, affreschi, mosaici, stucchi e decorazioni marmoree e bronzee *in situ*[210]. Matthiae trovava in Hutzel un fotografo di rara sensibilità, orientato verso un campo artistico comunemente ritenuto secondario, capace di ritrarre una superfice decorata senza estetizzarla, ossia mostrando anche i segni di degrado e gli interventi di manomissione.

Fu Pietro Toesca (1877-1962), maestro di Matthiae[211], a leggere per primo i complessi monumentali come un insieme strutturato e dinamico tra ubicazione, architettura e apparati decorativi. Questo approccio era stato utilizzato, un decennio prima dell'incontro tra Matthiae e Hutzel, nella collana *Artis Monumenta Photographice Edita*, nei cui volumi compariva una successione di fotografie scattate dai fiorentini Bencini e Sansoni (eredi della tradizione Alinari)[212], seguita, in modo insolito, dal testo[213]. Forse fu proprio Matthiae a suggerire al fotografo tedesco il titolo del suo progetto, come contraltare[214]—in chiave volgare—alla collana "monumentale" di Toesca. Come si evince dagli scritti di Hutzel,[215] la terminologia *Foto Arte Minore* era infatti troppo erudita per il suo bagaglio lessicale. La lezione di Matthiae funse probabilmente da catalizzatore per l'operazione fotografica[216],

[210] Attualmente non è possibile indagare eventuali nessi tra Matthiae e gli studi condotti parallelamente da Richard Krautheimer, che prendono spunto da princìpi esposti in *Wandmalerei* da Hans Hildebrandt, storico dell'arte e curatore della mostra *Film und Foto* del 1929. *Cf.* Hans Hildebrandt, *Wandmalerei. Ihr Wesen Und Ihre Gesetze* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Ansalt, 1920). L'opera non viene citata da Matthiae, ma per lo meno richiama studi tedeschi condotti da storici dell'arte con i quali Matthiae era attivamente in dialogo, per lo meno in maniera bibliografica. Cfr. Ernst Kitzinger, *Römische Malerei vom Beggin des 7. Bis zur Mitte des 8. Jahrrhunderts* (Munich: 1935); Richard Krautheimer, *S. Pietro in Vincoli and the Tripartite Transept in the Early Christian Basilica* (Philadelphia: 1941); e Richard Krautheimer et al., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae: Le Basiliche Cristiane Antiche Di Roma (Sec. IV-IX)*, Monumenti di antichità cristiana (Città del Vaticano: Istituto di archeologia cristiana, 1937-1980). Krautheimer era membro esterno del comitato scientifico dell'Hertziana dal 1965 e ha vissuto a Palazzo Zuccari dal 1971 al 1994, continuando i suoi studi dedicati al patrimonio della città di Roma. Cfr. "Lascito Richard Krautheimer," Lasciti e donazioni, Biblioteca Hertziana di Roma, https://www.biblhertz.it/it/richard-krautheimer, consultato 2020/04/23.

[211] "Guglielmo Matthiae," *L'urbe. Rivista romana.* 41/4 (1978): 30.

[212] Cfr. Pietro Toesca, *Monumenti dell'antica Abbazia di S. Pietro al Monte di Civate*, Artis Monumenta Photographice Edita (Firenze: Bencini & Sansoni, 1943); Pietro Toesca, *Gli Affreschi della Vita di San Francesco nella Chiesa Superiore del Santuario di Assisi*, Artis Monumenta Photographice Edita (Firenze: Bencini & Sansoni, 1947); Pietro Toesca, *Gli Affreschi della Cappella di San Silvestro di Santa Croce a Firenze*, Artis Monumenta Photographice Edita (Firenze: Bencini & Sansoni, 1947); Pietro Toesca, *Gli affreschi del Vecchio e del Nuovo Testamento nella Chiesa superiore del santuario di Assisi: Riprodotti in 300 tavole fotografiche in tre volumi a Cura di Bencini e Sansoni*, Artis Monumenta Photographice Edita (Firenze: Bencini e Sansoni, 1948).

[213] Paola Callegari and Edith Gabrielli, eds., *Pietro Toesca e La Fotografia. "Saper Vedere"* (Milan: Skira, 2009): 191.

[214] Carlo Bertelli ha portato l'attenzione su un ulteriore dialogo tra titoli fotografici, in particolare sull'utilizzo da parte di Toesca della parola "*Photographice*," come ha fatto anche la Ditta Danese nella collana *Phototypice expressi* per la loro attività presso la Biblioteca Vaticana negli anni Trenta. Cfr. Paola Callegari and Edith Gabrielli, eds., *Pietro Toesca e la fotografia. "Saper Vedere"* (Milan: Skira, 2009): 190.

[215] Cfr. Hutzel, Max. "Presentazione." In Papi Mellito, *Il volto di Gesù* (Casamari: 1967): 5–6.

[216] Finora non è stato trovato nessun documento in cui Hutzel scriva esplicitamente del suo rapporto con Matthiae. Negli appunti risalenti agli anni '80, Hutzel descrive l'importanza della sua esperienza fotografica trentennale sui mosaici paleocristiani, un lavoro iniziato con Matthiae in preparazione del volume *Mosaici medioevali delle Chiese di Roma* (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1966-1967): *Fotografien lassen in vollem Masse dieses einmalige Wek der Mosaikkunst erkennen und nichtt zuletzt sind diese ein weiterer Beweiss für meine These,dass man*

volta, appunto, a mettere in dialogo le cosiddette arti minori, termine che risale al Quattrocento, ma appartiene, non a caso, al linguaggio toeschiano condiviso con Luisa Mortari.[217]

Le foto commissionate a Hutzel da parte di Matthiae si distinguono per l'attenzione prestata alle superfici e, di conseguenza, per la capacità di evidenziare il palinsesto materico. La voluta oggettività di queste foto—che richiama i gusti della *Neue Sachlichkeit*—permetteva e permette tuttora di identificare pareti, pigmenti, lacune, consolidamenti, ritocchi e strati di pellicola pittorica (fig. 52).[218] In quanto fotografo a servizio della conservazione, quindi, Hutzel operava in maniera parallela a Matthiae (fig. 53), che nei suoi disegni funzionali al restauro dell'ambulatorio di Santa Costanza, ad esempio, evidenziava i bordi dei mosaici tardo antichi tracciando dei contorni tra una lacuna e un frammento originale (fig. 54).[219] Per Hutzel, tuttavia, il deterioramento di una pellicola pittorica assumeva una doppia valenza, essendo sia oggetto di documentazione che soggetto con un valore estetico a sé stante.

Attualmente è impossibile definire il numero esatto di foto commissionate da Matthiae a Hutzel: alcune erano eseguite per conto delle soprintendenze, mentre altre rientrano nelle 2000 del Fondo Matthiae, conservato presso la Fondazione Zeri, e di queste solo 12 sono attribuite al fotografo tedesco.[220] Oggi numerosissime fotografie di Hutzel fungono da corredo illustrativo ad articoli

gerade diese "Arte minore" oder obekannte Kunst unbedingt der Kunstwelt bekannt machen sollte und diesse damit auch unter Denkmalschutz stellen zu lassen (appunti allegati alla documentazione su San Prisco a Capua, GRI).
Comunicato da Hutzel a Roberto Sigismondi, suo assistente dal 1977 al 1988. Nel 1977, Sigismondi accompagnò Hutzel da Matthiae per consegnare una fotografia di Quattro Santi Coronati, oggetto di studio nell'ultimo periodo della vita dello storico dell'arte.

[217] Come ricordato da Ferdinando Bologna, fu Walter Gropius nel suo *Manifesto della Bauhaus* (1919) a esaltare l'importanza dell'artigianato: "Non v'e alcuna differenza qualitativa fra l'artista e l'artigiano […]. Formiamo una nuova corporazione di artefici senza la distinzione di classe che alza un'arrogante barriera tra artigiano e artista." Cfr. Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design: Storia di una ideologia*, Grandi Opere (Laterza) (Bari: Laterza, 1972).

[218] Implicite nello sguardo rimangono le lezioni di Wolff, rintracciabili nella tendenza a inglobare elementi di disturbo antiestetici, come anche dalla capacità di Hutzel di leggere complessi rapporti spaziali tra pareti, spazi vuoti e decorazioni parietali.

[219] Cfr. Alessandro Conti, *Storia del restauro* (Milano: Electa, 1973) fig.130. Questa modalità di documentare i confini tra la lacuna e le tessere originali trova origine nella documentazione dei mosaici ravennati realizzata da Corrado Ricci alla fine del '800 e ai primi del '900.

[220] Un preliminare ricerca ha indicato un totale di 36 libri e articoli nel periodo 1959-2018 che riportano *Foto Arte Minore* a corredo.





Fig. III-52. Sinistra: Hutzel, Chiesa rupestre della SS. Trinità, Orte (VT) 1960-1988 (fonte: GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program); Fig. III-53. Centro: Max Hutzel, Roma, S. Prassede/ episodio di martirio, particolare, parte destra (Fondo Matthiae, Fondazione Zeri); Fig. III-54. Destra, Schema che evidenzia le parti originali del mosaico integrato nel restauro diretto da Pietro Camuccini, Mausoleo di Santa Costanza (Fonte: Matthiae, Mosaici romani, 1967).

scientifici e, senza ombra di dubbio, innumerevoli rimangono ancora da attribuire al fotografo. [221] L'attuale mancanza di notizie è aggravata dalla dispersione dei fondi, che potrebbe essere risolta, però, attraverso l'aggregazione dei cataloghi elettronici (*data merging*). L'operazione, attualmente in corso, permetterà di mettere in dialogo nuovi dati e di creare un corpus di documentazione dedicato ai piccoli centri italiani: uno strumento capace di fornire informazioni utili sia alla conservazione sia alla valorizzazione di un patrimonio rimasto all'ombra dei "giganti" della storia dell'arte e dell'architettura italiana.[222]

3.2.2. Orte nelle fotografie di Hutzel

Max Hutzel trascorse oltre trent'anni attraversando l'Italia "minore" in corriera, in moto e a piedi. Il suo sguardo conservava il punto di vista di un esploratore, le cui foto non miravano alla creazione di una tassonomia illustrata del patrimonio locale, ma a comunicare l'esperienza del luogo, favorendo una sua visione personale ispirata dal contesto e non da categorie prestabilite. In occasione della prima visita a una nuova meta egli si appoggiava d'abitudine alle Guide Rosse del TCI, come suggerito all'epoca a tutti i collaboratori dell'Hertziana. Spesso, a distanza di un decennio, Hutzel tornava sul luogo per approfondire i fotoservizi iniziati in precedenza, cercando un'illuminazione migliore, l'accesso a nuovi complessi monumentali o semplicemente uno scatto migliore di un oggetto ripreso in condizioni poco idonee.[223] Con quest'approccio realizzò a Orte oltre 300 stampe

[221] Una ricerca preliminare realizzata tramite la biblioteca digitale JSTOR ha segnalato oltre 30 articoli in cui sono pubblicate le fotografie di Max Hutzel e in cui viene citato come fotografo.
[222] Costanza Caraffa, Emily Pugh, Tracey Stuber, and Louisa Wood Ruby, "PHAROS: A Digital Research Space for Photo Archives," *Art Libraries Journal* 45, no. 1 (January 2020): 2–11, https://doi.org/10.1017/alj.2019.34.
[223] Il termine *unbekannte* ("sconosciuto") appare spesso negli appunti di Hutzel. Questa citazione proviene dagli appunti che accompagnano le fotografie di San Prisco nella provincia di Caserta.

nell'arco di tre campagne fotografiche, consegnandoci la più completa documentazione fotografica dell'attuale Museo di Arte Sacra di Orte e di alcuni complessi monumentali della cittadina.[224] Se da un lato queste campagne raccontano il borgo attraverso gli occhi di quest'artista-documentarista, dall'altro offrono una visione degli anni caratterizzati dai rapidissimi cambiamenti urbanistici trattati da Pasolini. A Orte il fotografo si dedicò soprattutto alla collezione d'arte, a una mostra archeologica dell'allora Museo Diocesano e a quattro chiese, realizzando alcune foto dei loro arredi e apparati decorativi. L'artista, tuttavia, realizzò numerose riprese anche di palazzi, piazze, vicoli e scorci del territorio, così da creare un fotoreportage della città e dei dintorni come un insieme di riferimenti emblematici.[225] È chiaro che Hutzel conservava lo spirito del fotoreporter (ruolo che ha caratterizzato la prima metà della sua carriera), dato che per lui non era sufficiente una sola immagine fotografica per poter apprezzare Orte nella sua interezza. Le sue fotografie documentano il borgo e il suo museo da vicino e da lontano, restituendo, ad esempio, i principali monumenti della città contestualizzati negli spazi urbani, come anche i particolari più minuti delle opere conservate nel museo. Il suo intenso interesse per la superficie, per l'epidermide dei soggetti, fa risaltare le qualità tridimensionali delle tavole lignee e la plasticità delle figure scolpite sulle croci astili. Le immagini in bianco e nero ridonano corpo alle opere attraverso la resa del "valore tattile" delle superfici e dei volumi, che Hutzel riusciva a cogliere grazie alla sua capacità di rendere le ombre sature e di cogliere una vasta gamma di tonalità.[226] Nel corso di questa ricerca si è tentato di ricomporre una biografia culturale del fotografo, avvalendosi sia del suo lavoro, sia di interviste al principale assistente di Hutzel e ai suoi eredi. La speranza è quella di identificare una chiave di lettura che possa "far parlare" quest'insieme di documenti visivi, per lo più rimasti da catalogare e da valorizzare.

Dagli appunti dello stesso Hutzel, testi assai generali attualmente depositati al Getty (cfr. Appendice I),[227] si è potuta ricostruire una piccola parte della sua attività a Orte. Le note da lui redatte,

[224] La Fototeca della Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom iniziò ad acquistare le foto che Hutzel scattava a Orte nel 1967, data *ante quem* per l'inizio delle sue campagne fotografiche in questo territorio. Molte, ma non tutte le fotografie conservate alla Fototeca sono consultabili presso la Photo Study Collections del Getty Research Institute, cfr. "Orte," *Foto arte minore: Max Hutzel photographs of art and architecture in Italy, 1960-1990,* Boxes 243-245; consultabili online: http://hdl.handle.net/10020/86p8s06m675.

[225] Cfr. Zucker, Paul. "The Aesthetics of Space in Architecture, Sculpture, and City Planning." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, no. 1 (1945): 12-13, doi:10.2307/426254.

[226] Citazione di B. Berenson, *Florentine Painters of the Renaissance,* New York-London, 1896, ripubblicato in Bernard Berenson, "eBook of The Florentine Painters of the Renaissance," The Project Gutenberg, accessed June 21, 2022, https://www.gutenberg.org/files/17408/17408-h/17408-h.htm.

[227] Dal catalogo elettronico, in alcuni casi, non è possibile risalire a quale fotografia si riferisca la descrizione a causa delle numerose foto che ritraggono lo stesso oggetto più volte. Il testo si trova tra le immagini digitalizzate nel catalogo elettronico del Getty. Cfr. immagine 63 e 64, San Silvestro, Museo Diocesano di Orte (https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE323362) e come immagine 55, del Chiesa rupestre della Trinità (https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE325698). Quest'ultimo è scritto in italiano.

fortunatamente, affiancavano sempre le sue fotografie – come era prassi del suo percorso fotografico – anche nel momento in cui *Foto Arte Minore* fu trasferito da Roma a Los Angeles (c. 1983-1990).[228] Un primo testo fu scritto da Hutzel stesso in tedesco, parafrasando la descrizione di Orte della Guida Rossa Lazio (terza edizione del 1964) e stendendo un elenco di oggetti d'arte conservati presso il Museo Diocesano e il Duomo. Dagli appunti si evince che Hutzel non aveva una formazione di storia dell'arte, ma ne era appassionato, il che lo portava a redigere descrizioni molto personali e spesso nostalgiche di un passato immaginario. Mostrava una particolare passione per la stratificazione degli stili, come evidenziato nella sua descrizione del complesso di San Silvestro, dove però riportò osservazioni inesatte in merito alla presunta fondazione della chiesa romanica su un tempio pagano e riguardo un furto, mai accaduto, delle opere più preziose (notizie non confermate che echeggiano una narrazione orale spesso tramandata da figure locali in molti centri della Tuscia. Cfr. Appendice I). Applicava un metodo approssimativo anche nel riportare informazioni sulle opere conservate al museo: errori nella trascrizione dei nomi degli artisti, cronologie talvolta falsate (sia delle opere della collezione museale sia sulla data in cui realizzò alcune foto) e indicazioni stradali vaghe.[229] Un secondo testo, presumibilmente scritto da un assistente del fotografo, riporta una descrizione della Chiesa rupestre della SS. Trinità, l'origine del complesso, la presenza di affreschi, la loro iconografia e i recenti restauri; poche righe scritte in italiano e con maggior precisione.[230]

Senza la possibilità di consultare i negativi conservati al Getty, a distanza è difficile sapere esattamente quando Hutzel eseguì le campagne fotografiche, in quale ordine e in quante riprese. La sequenza cronologica delle campagne fotografiche può essere parzialmente ricostruita consultando alcuni registri di acquisto presso le fototeche, oppure deducendo le informazioni dalle immagini. La Fototeca BHR realizzò il proprio fondo fotografico su Orte negli anni Sessanta, Settanta e poi nei primi anni del XXI secolo, offrendo due principali *terminus ante quem*: 1967 e 1978. Hutzel sicuramente tornò al borgo in un'altra occasione: una mostra al Museo Diocesano dedicata a dei ritrovamenti di tarda epoca etrusca, allestita nel 1981 e rimasta *in situ* per molti anni.[231] Mancano altri punti di riferimento su quest'ultimo decennio della sua vita, periodo in cui Hutzel era particolarmente attivo, come dimostrano l'assunzione di assistenti e, dal 1983 in poi, la maggior sicurezza economica derivante dagli accordi con il Getty.

[228] Comunicazione di Roberto Sigismondi.
[229] Mancano all'appello alcuni frammenti marmorei fotografati da Hutzel e si è persa completamente la loro traccia. Peraltro il testo esplicita: "purtroppo le opera migliori sono spariti per sempre."
[230] "Lazio--Viterbo--Orte--Chiesa della Trinita," consultato 2020/02/12, https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE325698.
[231] Notizie sulla mostra si trovano tra i fogli sparsi nel fascicolo "Museo Diocesano" nell'ASDO.

Le foto stesse permettono di ricostruire molti movimenti del fotografo a Orte: la presenza di gigli su un altare suggerisce un episodio tenutosi a maggio-giugno del 1967 (confermata dalla suddetta firma del fotografo nel registro del museo); una nevicata nel chiostro di San Bernardino segnala un'altra visita d'inverno in occasione di una mostra fotografica, senza data, ma forse in celebrazione dei restauri conclusi nel 1978;[232] in una Piazza Colonna bagnata di pioggia le macchine sono disposte diversamente nei vari scatti, lasciando intuire che, anche nell'arco della stessa giornata, Hutzel poteva tornare più volte per fotografare lo stesso soggetto da molteplici punti di vista.

Hutzel scattò quattro foto paesaggistiche a Orte, applicando le competenze acquisite da Wolff negli anni '30 unitamente a una sua personale capacità, perfezionata in guerra, di fare riprese in condizioni spartane. Ognuna di queste rispecchia il gusto della collezione da cui fu poi acquistata.[233] La fotografia con l'impostazione più classica venne acquisita dalla BHR nel 1967 e ricalca lo stesso punto di vista scelto da tre pittori nell'Ottocento,[234] cioè dalla strada che s'insinua tra i Monti Cimini (fig. 55). Lo scatto sembra ripercorrere il percorso suggerito anche dal TCI: il rudere dell'acquedotto, i filari di alberi, arrivando a "l'antica *Horta*, una città degli etruschi" narrata del Touring Club. Hutzel deve aver poi percorso la strada, suggerita sempre dalla guida, che giunge alla necropoli. Qui voltò le spalle al "conico Cimino" e scattò altre tre fotografie, successivamente acquisite dal Getty. Si tratta di ritratti del fianco meridionale del borgo nel suo contesto urbanistico e naturalistico: "macchie di alberi", valli, orti, speculazione edilizia, *il suo colle tufaceo* e il centro storico inglobato dal cielo (fig. 56). [235]

Per uno storico le foto costituiscono una documentazione suggestiva, ma lacunosa. Per l'artista, invece, questa sequenza raccontava al meglio l'autentico volto del borgo, che negli anni '60 stava attraversando numerose e irreversibili trasformazioni. Nei suoi appunti Hutzel restituisce un'immagine di Orte ormai dimenticata (cfr. Appendice I), riproponendo una generica narrazione che ricalca la nota guida scritta da Italo Faldi:

> Orte - La Chiesa e Museo Diocesano S. Silvestro / La Cattedrale Assunta
> (Lazio)

[232] Francesca Giuseppini, "Le chiese di Orte dal tardo medioevo all'era moderna," Tesi di Laurea aa 2019/2020, relatore: Enrico Parlato, correlatore: Dott. Abbondio Zuppante. Università degli Studi della Tuscia: 30.
[233] Questo riconoscimento territoriale potrebbe avere radici sia nella sua formazione da fotoreporter di guerra sia nelle lezioni di Toesca filtrate da Matthiae.
[234] Cfr. Thoma Hans Mann (1839-1924), *Veduta di Orte*, 1887. Olio su tela; Elihu Vedder (1839-1924), *Orte*, c. 1887 (1991.105.21), National Gallery of Art, Washington, D.C.; Ernest Hébert (1817-1908), *Orte* (Musée Hébert, Paris).
[235] Touring Club Italiano, *Lazio* (1964): 230.

La piccola città di Orte è situata direttamente sull'autostrada Roma-Firenze, ad appena 60 km da Roma. Nessuno può mancare la piccola città, che si trova in alto su una collina di tufo sopra l'autostrada e la valle del fiume Tevere. La città medievale sulla collina di tufo conta oggi appena 2000 abitanti e vive di agricoltura e viticoltura. Nessuno sospetta che questa fosse l'antica città etrusca di Horta, è stata dimenticata. Anche Orte ebbe un ruolo importante nel Medioevo, e fu sempre un pomo della discordia tra la chiesa e i principi, i re e gli imperatori. Anche se è direttamente sull'autostrada, Orte è lontana dal traffico turistico - Roma è troppo vicina. (traduzione DeepL)

Orte – Die Kirche und das Museum Diocesana S. Silvestro / Die Cattedrale Assunta (Lazio)
Das kleine Städtchen Orte liegt heute direkt an der Autobahn Rom-Florenz kaum 60 Km on Rom entfernt. Niemand kann das Städtchen übersehen, dem dasselbe liegt, hoch oben auf einem Tuffsteinhügel über der Autobahn und Tal des Flusses Tiber. Das mittelalterliche Orte auf dem Tuffsteinhügel zählt heute kaum 2000 Einwohner, lebt von Landwirtschaft und Weir bau. Dass es sich hier um die antike Etruskerstadt Horta handeln würde, vermutet niemand, wurde vergessen. Auch im Mittelalter spielte Orte eir bedeutende Rolle, war immer ein Zankapfel zwischen Kirche und Fürsten Königen und Kaisern sogar. Wenn auch direkt an der Autobahn, Orte liegt abseits des Touristenverkehres – Rom liegt zu Nahe (testo originale).





Fig. III-55. Max Hutzel, Foto panoramica di Orte, 1967 (Foto: bh129826, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom); Fig. III-56. Max Hutzel, foto panoramica di Orte, fianco occidentale, senza data (Fonte: GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

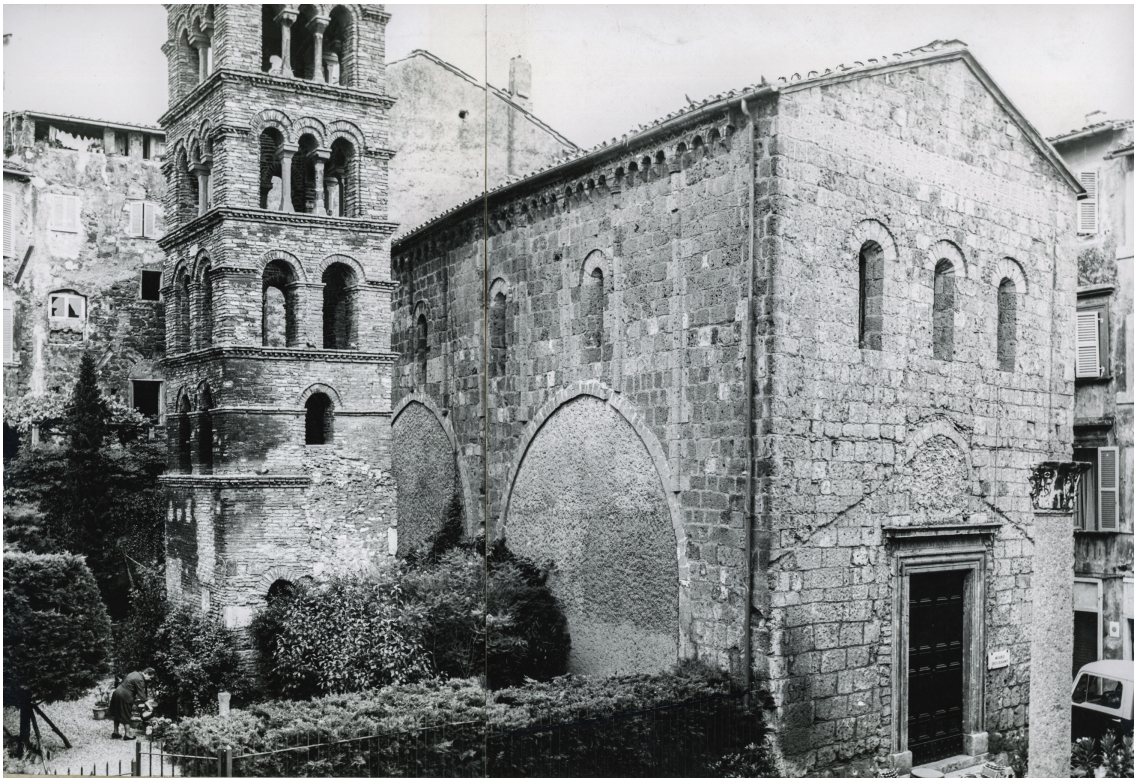


Fig. III-57. Max Hutzel, Foto dell'ex chiesa di San Silvestro e del suo Campanile, 1967 (Foto: bh129359, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom)



Fig. III-58. Serie di foto dell'esterno di San Silvestro (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)

Le fotografie della sede del complesso di San Silvestro, conservate presso l'Hertziana e il Getty, riflettono le priorità divergenti delle due Fototeche al momento dell'acquisto delle immagini. Negli anni Sessanta l'Hertziana intendeva offrire agli studiosi una documentazione metodica dell'architettura e delle collezioni museali. L'istituto acquisì, non a caso, un'immagine di San Silvestro nel 1967 ripresa di tre-quarti (fig. 57). La fotografia, assai canonica nella sua impostazione,

ma precisa e in grado di incardinare la lettura del monumento, consiste di due stampe incollate in modo da creare una fotografia panoramica.[236]

Il Getty, invece, acquisì 14 riprese eterogenee (fig. 58) e realizzate in momenti diversi e distanti nel tempo, come si può evincere dalla vegetazione nelle fotografie d'esterno.[237] La collezione Getty, infatti, non conserva l'archivio Hutzel per intero, ma solo gli scatti più sperimentali, a volte quasi ludici, che riflettono la doppia anima di *Foto Arte Minore*: un'operazione sia documentaristica che artistica. I punti di ripresa divergenti permettono di ricostruire il rapporto particolarmente dinamico di Hutzel con lo spazio antistante la struttura e lasciano immaginare che agiva senza un piano d'azione prestabilito. Il fotografo si posizionò ai tre lati della struttura, avvicinandosi e poi allontanandosi lungo Via Matteotti per riprendere l'ex-chiesa di scorcio, salì le scale della casa difronte all'ingresso e scattò una foto della canonica e del parcheggio antistante il museo. Successivamente immortlò alcune tracce del rosone preesistente sotto le tre monofore di rifacimento (fig. 24) e dettagli del campanile e della colonna posizionata dal Cardinale Nuzzi in Piazza Colonna, sempre attento alla *texture* dei mattoni e ai materiali di recupero usati durante i recenti restauri. Con le sue foto colse una pluralità di informazioni, dando l'idea della piazza come di un insieme di elementi minori e maggiori.[238] Il reportage del Getty non è una documentazione filologica dell'appena restaurato complesso di San Silvestro, ma un racconto che nasce da una percezione gestaltica da vari punti di vista: un reportage di un luogo attraversato per decenni dal fotografo e per secoli dalla cittadinanza.

Durante le campagne fotografiche a Orte, Hutzel dedicò oltre un terzo della sua attenzione alla collezione del Museo Diocesano, raccolta che documentò in almeno tre occasioni differenti. Fotografò tutti i dipinti indicati dalla Guida TCI (1964), prestando particolare attenzione ai bassorilievi in marmo e metallo; persino le tavole dipinte sono diventate quasi dei basso rilievi grazie alla lente e alla lampadina—uno strumento assai modesto—impiegate da Hutzel. Fu particolarmente abile nel tradurre i pieni e vuoti in immagini bidimensionali, come il rilievo dei nimbi o la punzonatura delle superfici dorate e argentate, attraverso giochi di luci e ombre.[239] Sfruttò le qualità riflettenti del fondo d'oro della tavola di San Francesco utilizzando una luce radente, per sottolineare

[236] Nel corso della sua carriera Hutzel vendeva immagini costruite in questa maniera sia alle fototeche sia agli studiosi. Cfr. Hans Ost, "Santa Margherita in Montefiascone: A Centralized Building Plan of the Roman Quattrocento." *The Art Bulletin* 52, no. 4 (1970): 373–89. https://doi.org/10.2307/3048764.

[237] Gli appunti di Hutzel su Orte non possono essere usati per ricavare una cronologia esatta delle campagne fotografiche. Hutzel, infatti, afferma di aver scattato foto del museo nel 1959, ma il museo è stato inaugurato solo otto anni dopo e la struttura, all'epoca, era nel pieno dei lavori di ripristino e restauro.

[238] Hutzel colse l'unicità di San Silvestro, anche perché si trovava di fronte a una chiesa e a un campanile romanico a polifora, soggetti con cui aveva già familiarità grazie alle campagne fotografiche realizzate per Matthiae.

[239] Cfr. Heinrich Wölfflin, "How One Should Photograph Sculpture," in *Art History*, trans. Geraldine A. Johnson, vol. 36, no. 1, 2013: 52–71.

le decorazioni tridimensionali realizzate in pastiglia: cornici incassate, decorazioni geometriche, colonnette tortili e incisioni merlettate agli angoli del dipinto (fig. 59). Questa capacità tattile della sua fotografia riusciva a far emergere l'impronta delle mani degli artisti e degli artigiani, una sensibilità coltivata in giovane età durante la sua formazione nella capitale sveva.

Affidandosi sempre a strumenti assai umili, nonché di dimensioni contenute per poter essere trasportati in moto, Hutzel tornava a fotografare le stesse opere a più riprese: a volte per cogliere l'illuminazione ottimale, altre per valorizzare dei dettagli, come il gesto e i raggi incisi attorno al busto del Padre eterno (figg. 60-61). Laddove l'immagine risultasse sovraesposta interveniva ad acquarello nero, per aumentare il chiaroscuro e facilitare la corretta lettura del soggetto ritratto. A ogni seduta nella camera oscura diveniva più consapevole dei suoi limiti ed errori, puntualmente risolti nelle successive campagne fotografiche a cui giungeva con una maggiore comprensione delle opere e delle condizioni museografiche.
Questi continui cambiamenti e perfezionamenti del percorso tecnico sono rintracciabili, ad esempio, nella Croce astile di Vannuccio di Viva. Nella prima foto la superficie dell'oggetto appare piatta, forse per via della fonte di luce circolare che avvolge e taglia la sfera superiore (fig. 62). In una seconda campagna Hutzel fece in modo di poter fotografare la croce al di fuori dalla teca, dal basso verso l'alto, con uno scorcio che richiamava vagamente i punti di ripresa più dinamici della *Neue Sachlichkeit*: una scelta stilistica che riusciva a comunicare intelligentemente la funzione processionale e devozionale dell'oggetto (fig. 63). Questa nuova ripresa evidenziava, inoltre, l'aspetto polimaterico dell'asta che fungeva da reliquario, mentre la maggiore materialità dell'argento permetteva di leggere anche lo stato di conservazione del medaglione smaltato.



Fig. III-59. Particolare della parte superiore del Dossale di San Francesco, pastiglia (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)





Fig. III-60. Scuola di ambito bregnesco, Padre Eterno, senza data (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program); Fig. III-61. Scuola di ambito bregnesco, Padre Eterno, senza data (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)





Fig. III-62. Particolare della Croce Astile di Vannuccio da Viva, senza data (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program); Fig. III-63. Scorcio della Croce Astile di Vannuccio da Viva, senza data (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)



Fig. III-64. Chiostro di San Bernardino, 1978? (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program) (sopra a sinistra); Fig. III-65. Parete del Chiostro di San Bernardino, 2020/07/08 (sopra a destra); Fig. III-66. Particolare di un tondo del Chiostro di San Bernardino con segni del filo di battitura, 1978? (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program) (in basso, sinistra); Fig. III-67. Particolare di un tondo del Chiostro di San Bernardino, 2020/07/08 (in basso, destra)

A queste si aggiungono le foto del chiostro del Convento di San Bernardino, da cui emergono sia i punti salienti sia delle criticità del progetto *Foto Arte Minore*. Sono state scattate in una giornata di neve alcuni anni prima della chiusura definitiva della struttura: un capitolo di pittura locale per lo più andato perso a causa del degrado e dell'abbandono in cui versa il complesso oggi (figg. 64-67). Situato in una località *Civita deserta*, toponimo che dialoga con le antichissime testimonianze archeologiche rintracciate nell'area, il Convento fu ciclicamente e ripetutamente abitato e

abbandonato[240]. Altri fotografi avrebbero optato per scelte più consuete: documentare l'architettura del complesso, il ciclo pittorico o la mostra fotografica in corso. La sequenza di immagini di Hutzel, invece, dimostra uno spiccato interesse per dettagli come gli stucchi bianchi, pesantemente scialbati forse durante i restauri del 1978, che inquadrano un ciclo di affreschi del 1605.[241] Gli stucchi stessi sono il risultato di un intervento di restauro architettonico particolarmente aggressivo e dissonante, di cui si leggono i segni bianchi del filo di battitura e del compasso utilizzati per la messa in opera dei pesanti rilievi: segni suggestivi, agli occhi di Hutzel, delle mani degli artigiani, mani addestrate in arti in via di estinzione (figg. 65, 67). Entrando nel chiostro Hutzel iniziò a fotografare frontalmente il ciclo pittorico. Una volta nel deambulatorio si dimenticò degli affreschi e cominciò a riprendere di tre-quarti i medaglioni, giocando con la luminosità dei putti bianchi e con le loro ombre proiettate sulle cornici curvilinee, sebbene ciò rendesse illeggibile sia l'iconografia sia la sequenzialità del ciclo pittorico. La campagna fotografica di San Bernardino, conservata presso il Getty, pur essendo stata eseguita in maniera incompleta costituisce, ad oggi, la più esaustiva documentazione del convento.[242]

Il materiale prodotto a Orte, benché carico di entusiasmo, esemplifica alcune perplessità sul lavoro di Hutzel sollevate dalla Fototeca Hertziana, uno dei suoi clienti più importanti. Tuttavia, nonostante *Foto Arte Minore* fosse un'operazione antitetica rispetto al *modus operandi* dell'istituto,[243] questo accoglie, assieme al Getty, la più importante raccolta della documentazione prodotta dal fotografo.[244]

---

[240] Al riguardo del toponimo, cfr. Leoncini, vol. IV, 46r.; Gioacchini, *Orte, le contrade, i borghi*, (Orte: 2001): 243-247; sottoparagrafo "2.1.2. Il nome e la metafora del ponte secondo Leoncini."

[241] Francesca Giuseppini, "Le chiese di Orte dal Tardo Medioevo all'Età Moderna," Tesi di Laurea aa 2019/2020, relatore: Enrico Parlato, correlatore: Dott. Abbondio Zuppante. Università degli Studi della Tuscia: 30.

[242] Lo stato di degrado generale è oggetto di una sorta di turismo che oscilla tra il voyeurismo e il vandalismo. Cfr. Giovanni Rossi Filangieri e Anna Ciriello, "Il Convento di San Bernardino," Essere altrove, https://www.esserealtrove.it/contenuti/urban-exploration/il-convento-di-san-bernardino/, consultato 2020/02/29)

[243] Hutzel rappresentava un punto di riferimento per alcuni studiosi come, ad esempio, lo storico dell'arte Otto Lehnmann-Brockhaus, che si esprime in maniera particolarmente favorevole sulla collaborazione con Hutzel in nota 24 di *Abruzzen und Molise*, Munchen 1983, 8. Scrive: "Ho potuto dare al fotografo Hutzel, che realizzò numerose foto in Abruzzo in accordo con la Fototeca, una lista di '*desiderata'* per le fotografie dei suoi numerosi viaggi, e spesso tornò in Hertziana con buoni risultati" (Traduzione Regine Schallert). *Dem Photographen Hutzel, der im Einvernehmen mit der Photothek zahlreiche Aufnahmen in den Abruzzen machte, konnte ich manche Wünsche für Photographien auf seine vielen Reisen mitgeben, und häufig kehrte er mit guten Ergebnissen in die Hertziana zurück* (Testo originale). Cfr. Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 341, note 23-24.
Le notizie provenienti dallo staff dell'Hertziana, invece, mostrano una certa ambivalenza. Hildegard Geiss, direttrice della Fototeca della Biblioteca Hertziana dal 1960 al 1980, ha avuto vari incontri-scontri con Hutzel in cui richiedeva maggiore sistematicità nella sua documentazione architettonica e artistica. Cfr. Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 343.

[244] La Biblioteca Hertziana venne fondata contemporaneamente alla propria collezione di documentazione fotografica, stabilendo lo stato dell'arte sin dai primi del Novecento con la storica documentazione della Cappella Sistina e della Cappella Paolina in Vaticano. Le due campagne fotografiche furono condotte in stretta collaborazione con Domenico Anderson (1854-1938), che realizzò una raccolta così emblematica da essere tutt'ora considerata un punto di riferimento fondamentale per la disciplina. Cfr. Regine Schallert and Johannes Röll, "La Fototeca Della Biblioteca Hertziana (Istituto Max Planck per La Storia Dell'arte," in *Immagini e Memoria. Gli Archivi Fotografici Di Istituzioni Culturali Della Città Di Roma; Atti Del Convegno, Roma, Palazzo Barberini, 2012/12/03-04*, ed. Barbara Fabjan (Roma: Gangemi, 2015): 170-171.

Hutzel iniziò la sua collaborazione con l'Hertziana nel 1963, nel massimo periodo della sua espansione, agendo in qualità di fotografo *free-lance*, volutamente senza contratto per mantenere la sua indipendenza, ma contribuendo alle campagne fotografiche della Roma medievale e dell'Italia centro-meridionale.[245] Il rapporto durò oltre vent'anni, ma l'Hertziana non condivise mai la sua passione per i soggetti "minori," collocati nei piccoli centri e raccontati in stile di fotoreportage.

Talvolta risultava difficile per le fototeche acquistare le sue foto, non solo perché la scelta iconografica era inusuale, ma anche perché il suo atteggiamento di fronte a un reperto o un edificio non seguiva i criteri metodologici adottati dagli studiosi. Il suo lavoro era caratterizzato da un grande entusiasmo che si traduceva, però, in un metodo incostante e imprevedibile, che comprometteva la possibilità di vendere gli scatti per usi professionali o più ufficiali. All'epoca, infatti, era consuetudine realizzare fotografie di documentazione artistica con una struttura più schematica e, quindi, più adatte allo studio filologico e comparativo di edifici e opere d'arte. Tuttavia, sul campo, Hutzel dimostrava di saper far fronte a condizioni sfavorevoli, arrivando a realizzare foto inconsuete che oggi acquistano maggior valore per via della loro rarità.

Nonostante l'imperfetta qualità della documentazione fotografica che Hutzel produsse a Orte, il suo impegno trentennale ha trasmesso a noi oggi un'eccezionale corpus di immagini, essenziale per lo studio, per la conservazione e per la tutela di un patrimonio che ora, grazie al rinnovato interesse per i centri 'minori,' per la vita rurale e per la transizione digitale,[246] sembra vedere nuove possibilità di sviluppo.[247] Le sue fotografie si sono dimostrate fondamentali nel corso di questa ricerca, sia per lo studio delle collezioni museali che per la ricostruzione della storia del patrimonio culturale di Orte nel Novecento. Alcune immagini di *Foto Arte Minore*, inoltre, sono state scelte come corredo per un nuovo sito internet sviluppato in collaborazione con il Comune di Orte per promuovere il piccolo

[245] Schallert, "I tesori nascosti d'Italia:" 343.
[246] Rem Koolhass and AMO, *Countryside, a Report: Countryside in Your Pocket!* (New York: Guggenheim Taschen, 2020).
[247] *Foto Arte Minore* è diventato un caso studio per l'informatica umanistica grazie all'implementazione nel progetto PHAROS, "un progetto di collaborazione tra quattordici archivi fotografici del Nord America e dell'Europa istituito per creare una piattaforma digitale comune e liberamente disponibile per la ricerca sulle immagini di opere d'arte in tutti i media, sia occidentali che non occidentali, attraverso un accesso consolidato completo alle loro collezioni." Le collezioni di queste fototeche sommano 13 milioni di immagini per i quali si cercano metodologie, ontologie e strumenti condivisi come, ad esempio, dati aperti (open data) e open-linked. Le fotografie di Hutzel dedicate al patrimonio di Orte, anche se in maniera estremamente raccolta, sono oggetto di studio di uno dei massimi esperimenti di catalogazione internazionale e interistituzionale. La confluenza dei dati della GRI e della Fototeca Hertziana, intrapresa durante questa ricerca, sarà depositata presso la Fototeca della Biblioteca Hertziana per colmare almeno alcuni dei tasselli mancanti nella nostra conoscenza della storia del patrimonio ortano e della sua conservazione.
Costanza Caraffa et al., "PHAROS: A Digital Research Space for Photo Archives," *Art Libraries Journal* 45, no. 1 (January 2020): 2–11, https://doi.org/10.1017/alj.2019.34; "Pharos Consortium," http://pharosartresearch.org/, consultato 2019/07/02; "Perché Dati Aperti (Open Data)?," Open Data Handbook, http://opendatahandbook.org/guide/it/why-open-data/, consultato 2021/11/13.

centro.[248] Anche l'inventario del Museo di Arte Sacra, attualmente in corso di aggiornamento, sarà a breve arricchito dalle foto di Hutzel, in modo da creare una piattaforma digitale facilmente consultabile da tutti coloro interessati a comprendere la collezione museale dal 1967 ad oggi.[249]

La documentazione di Hutzel, nell'ottica di un futuro museo della città di Orte, rappresenta una risorsa preziosa, non solo per raccontare il borgo e i suoi abitanti, ma anche per sensibilizzare sia i cittadini che i visitatori sull'importanza del patrimonio artistico, culturale e paesaggistico del piccolo centro, come anche della necessità della sua salvaguardia. Allo stato attuale, *Foto Arte Minore* rappresenta la documentazione più completa della colleziona diocesana, come anche l'unica documentazione del ciclo di affreschi del cortile dell'ex Convento di San Bernardino, oggi caduto in stato di degrado totale. Il corpus fotografico, accompagnato da metadati aggiornati, fornirebbe un eccezionale strumento al servizio degli studi dedicati ai centri e alle arti minori, dal momento che faciliterebbe la comparazione e il dialogo tra le immagini e, di conseguenza, il reperimento di dati e storie inedite sui movimenti degli artisti, degli oggetti, dei materiali e delle tecniche artistiche tra i centri e le regioni limitrofe.[250] Le fotografie potrebbero essere affiancate da dati raccolti in formato GIS e da contenuti arricchiti dalla comunità, portando alla creazione di una banca dati rivolta a una pluralità di fruitori, dagli esperti del settore ai turisti. Questo progetto, non a caso, è incluso tra i presupposti per un museo della città di Orte, oggetto del capitolo conclusivo della presente indagine, ma prima di affrontare il caso specifico del patrimonio ortano si ritiene utile approfondire le strategie, gli approcci e i modelli adoperati in altri musei della città. Il seguente capitolo, quindi, tornerà sulle orme di Pasolini, lungo un percorso che s'intreccia con gli scritti di Andrea Emiliani e da cui emerge una visione museale poco compresa dallo scenario museologico italiano. Tale esperienza trova invece importanti parallelismi con alcune istituzioni attive nel dibattito ICOM, che vedono il museo come un catalizzatore di sviluppi socioculturali, promotore di conoscenze e "laboratorio" inclusivo e interattivo, predisposto ad accogliere tutti membri della comunità.

[248] "Orte Città Museo" (www.ortecittamuseo.org), inaugurato il 31 settembre 2022 in collaborazione con Maria Ida Catalano, Francesca Groppi, Yvonne A. Mazurek, Davide Vigliotti, il Comune di Orte e la Diocesi di Civita Castellana.
[249] Abbondio Zuppante et al. "Museo d' Arte Sacra di Orte." Accessed 2022/01/31. https://museodartesacradiorte.it/.
[250] In occasione della Baltic-Adriatic Summer School on Digital Humanities, del 2022/06/13-17, il Finding Aid di *Foto Arte Minore* è stato accolto come oggetto di studio per identificare *next steps* nella valorizzazione del corpus di Hutzel. L'inventario risultava poco ordinato a livello della programmazione (in formato ead .xml), rivelando che il progetto favoriva la digitalizzazione di massa, lasciando in secondo piano la qualità dei metadati. La quantità di dati rende necessaria una automatizzazione del riordino almeno parziale. Alcune strategie, sviluppate insieme al prof. Benedikt Perak, della Center for Language Research dell'Università di Rijeka, includono sia la geolocalizzazione che il riordino dei metadati. Si pensa, ad esempio, di identificare le categorie artistiche con l'applicazione di vocabolari condivisi e interoperabili (come la Getty Thesaurus of Art and Architecture) ponendo domande a scelta rivolte a un'iniziativa di *crowdsourcing*. Si pensi, in particolar modo, al successo del progetto della prof.ssa Marijana Tomić del Center of Research in Glagotism (Università di Zadar, Croazia) che ha coinvolto volontari virtuali nel *machine learning*, usando il software Transkribus (trascrizioni aiutati dal HTR) nell'analisi di manoscritti glagotici del IX al XIX secolo.

IV. IL MUSEO DELLA CITTÀ COME MODELLO APERTO

"*What is the city, but the people?*"
– Shakespeare, *Coriolanus*, 3:1[1]

4. Introduzione

Nel precedente capitolo è stata analizzata la storia della tutela del patrimonio ortano, caratterizzata, nel tempo, da alcune disfunzioni. Tra il 1979 e il 1983 il Museo Diocesano di Orte è stato oggetto di una "Indagine sui musei locali del Lazio e sulla loro utilizzazione," una mappatura dei musei locali del Lazio svolta dall'Università di Roma, in collaborazione con la Regione Lazio e sotto la direzione di Bruno Toscano (fig. 1).[2] Gli esiti sono confluiti nell'edizione speciale del *Bollettino d'arte. I Musei locali del Lazio* del 1985, in cui veniva evidenziata una sorta di debolezza alla base dell'impegno di Luisa Mortari e di altri funzionari in quei territori considerati "di frontiera." Scriveva Enzo Borsellino che "si può facilmente comprendere quale sia stato l'impegno profuso nella realizzazione di questi musei; un impegno tuttavia quasi sempre a carattere personale e fondato sulla iniziativa e l'interessamento del singolo e non proiettato all'interno di un programma complessivo.''[3] In seguito al trasferimento della funzionaria da Orte, il museo ha cessato infatti di svilupparsi, diventando nel tempo un luogo auto-referenziale,[4] riservato per lo più agli studiosi e ai pochi appassionati.[5] Questa chiusura



Fig. IV-1. Copertina di I musei locali del Lazio. Supplemento n°30 del Bolletino d'arte, 1985.

[1] La citazione è stata segnalata da Ian Jones all'incontro CAMOC 2021 tenutosi a Barcellona. Cfr. William Shakespeare, *The Tragedy of Coriolanus*, consultato 2022/01/12, http://shakespeare.mit.edu/coriolanus/coriolanus.3.1.html.

[2] Enzo Borsellino, "La ricerca: premesse e svolgimento," *Bolletino d'arte. I Musei locali del Lazio.* Supplemento N. 30 (1985): I.

[3] Enzo Borsellino, "Stato ed Enti locali," *Bolletino d'arte. I Musei locali del Lazio.* Supplemento N. 30 (1985): 12.

[4] La condizione dei musei, a livello internazionale, è caratterizzata da un quadro tristemente familiare agli italiani, segnato da crisi istituzionali, dalle conseguenze del Covid-19 sui visitatori e sul personale, da un'economia in continuo mutamento, nonché dalle sfide poste dai cambiamenti climatici. L'ex presidente dell'ICOM Suay Aksoy, già presidente del comitato CAMOC nel 2010-2013, si è dimessa nel giugno del 2020 affermando: "siamo divisi e auto-referenziali." Cfr. "Siamo divisi e autoreferenziali'. Ecco perché l'ex presidente ICOM si è dimessa," Finestre sull'Arte (July 25, 2020), https://www.finestresullarte.info/politica/siamo-divisi-e-autoreferenziali-suay-aksoy-spiega-dimissioni.

[5] In maniera analoga, si può estendere la stessa osservazione allo sforzo di Max Hutzel nel documentare un'Italia *minore*; la mancata integrazione di *Foto Arte Minore* con altri cataloghi sminuisce l'inconfutabile valore del fondo fotografico, in quanto l'informazione rimane decontestualizzata e difficilmente fruibile.

verso l'esterno, per lo storico dell'arte e Soprintendente bolognese Andrea Emiliani, andava letta ed esposta in chiave storiografica:

> […] il museo antico è, in realtà, un'opera 'chiusa': ma se ciò si riferisce al fatto che esso è chiuso proprio per non turbare il modello culturale che quella età e quella società ci hanno proposto e consegnato, ciò non toglie affatto che occorre portare luce entro la deliberata struttura del modello per farlo funzionare a pieno regime, anziché come esibizione passiva o soltanto gratificante di oggetto d'arte. [6]

Per potersi attivare e funzionare, il museo deve saper raccontare non solo la storia, ma anche la sua metastoria,[7] ponendosi come un "laboratorio della città" nel quale i cittadini siano i veri protagonisti della narrazione, nonché produttori di esperienze utili alla loro stessa comunità.[8]

Oltre ai limiti del modello operativo e malgrado il costante impegno della direzione attuale, l'ex-chiesa di San Silvestro è diventata un contenitore inadeguato per la collezione polimaterica della Diocesi.[9] Il mancato monitoraggio del microclima, la precaria manutenzione del tetto e l'ormai storico problema di umidità di risalita, sono solo il sintomo dell'assenza di una pianificazione economica, di adeguati materiali tecnici e di risorse umane appositamente formate: condizioni necessarie a garantire la conservazione e l'attività museale a lungo termine.[10] Per quanto riguarda la comunicazione museale e la divulgazione scientifica, i canali utilizzati sono rimasti assai ristretti e frequentati da poche persone, peraltro già inserite nel contesto. Tutto ciò nonostante la lodevole programmazione di conferenze svolte in concomitanza all'attività scientifica locale, esemplificata dal cantiere di restauro di Palazzo Nuzzi, dalla rifondazione del Museo Civico e dalle numerose ricerche archeologiche,

---

Si ricorda il colossale progetto PHAROS (http://pharosartresearch.org/) che mira a unire i metadati di 31.000.000 fotografie provenienti dai principali archivi fotografici nel mondo, tra cui vengono ospitati i 900.000 negativi di Hutzel e poco meno di 100.000 stampe positive.

[6] Andrea Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale: il caso di Brescia" in Emiliani, Andrea, *Il museo alla sua terza età* (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985): 138-139. Originalmente, il saggio fu pubblicato in *San Salvatore di Brescia: materiali per un museo*. Volume II (Brescia: Grafo Edizioni, 1978): 256-272.

[7] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 137.

[8] Cfr. Andrea Emiliani, "Il Museo, Laboratorio della Città," *I Musei*, vol. IV, Capire l'Italia (Milano: TCI, 1980): 19–45.

[9] Ad esempio, l'impegno di dott. Zuppante è orientato alla promozione dell'unione tra i musei locali in ambienti più idonei. Nel capitolo seguente, verranno presa in considerazione gli spazi della sede distaccata del Museo di Arte Sacra del Palazzo vescovile, residenza la cui origine è precedente al sec. XIII e che nel tempo ha subito varie ristrutturazioni e ampliamenti – tra i quali l'inglobamento nel sec. XVI dell'antica chiesa di San Lorenzo – fino a giungere alle attuali forme tardo-seicentesche. Cfr. "Museo d'arte Sacra Di Orte | Diocesi Di Civita Castellana," http://www.diocesicivitacastellana.it/museo-arte-sacra-orte.

[10] In collaborazione con l'autrice e il dott. Zuppante (Direttore del museo), a giugno 2020, la dott.ssa Francesca Mariani ha progettato un sistema di monitoraggio dell'umidità nella struttura per via delle violente piogge dell'autunno 2019. A gennaio del 2020, l'UR è arrivata a livelli altissimi, rilevato dall'unico *data logger* attualmente presente nel museo. Il progetto di monitoraggio del microclima rimane inattuato.

archivistiche e storico-artistiche in corso.[11] Sta di fatto che, nel loro insieme, le attuali strategie hanno stentato a richiamare nuove fasce di pubblico, sia a livello generazionale che socioculturale.

Non solo il museo è dipeso e dipenderà sempre dalle sovvenzioni, essendo un'istituzione senza scopo di lucro, ma il modello museologico che ha dominato la disciplina nell'Otto- e Novecento risulta ormai obsoleto.[12] Si è cercato di identificare, quindi, controproposte per l'attività scientifica, allestitiva e divulgativa che potessero rendere il museo un alleato delle amministrazioni nel fornire servizi culturali di qualità agli abitanti e ai visitatori.
Prendendo spunto dal pensiero di Pier Paolo Pasolini, circa l'imperativo di raccontare la storia monumentale alla luce della microstoria del mondo popolare, temi affrontati all'inizio di questa indagine, si è cercato un modello museologico adatto alla città di Orte – "città intesa come emergenza e cultura, società e costume"[13] – capace di conferire nuova dignità al piccolo centro attraverso una comunicazione aggiornata del suo patrimonio monumentale, della sua cultura materiale e del suo territorio. Il modello auspicato è stato trovato nel museo della città, categoria museale ancora alla ricerca di una definizione, ma che, proprio per tale motivo, è altamente inclusiva, declinabile e aperta a una pluralità di possibilità per narrare sia la storia locale che la vita socioculturale odierna, nonché capace di favorire una maggiore reciprocità tra la comunità e il suo patrimonio.[14]

*****

Per affrontare quest'ardua impresa, condivisa tra molte realtà museali, questo capitolo fa proprio il principio del "*think globally, act locally*," frase che nasce—non a caso— nell'ambito urbanistico già nel 1915, coniata in *Cities in Evolution. An Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics* dell'erudito scozzese Patrick Geddes.[15] Pensare globalmente e agire localmente, secondo Geddes, significava far convergere conoscenze provenienti dai campi della sociologia, della conservazione, della pedagogia, dell'ecologia e

[11] Si pensa all'attività dell'Ente Ottava Medievale e alla pubblicazione dei *Quaderni Archeologici* da parte dell'Università della Tuscia.
[12] Cfr. Definizione di "museo" secondo art. 1, DM del 23 dicembre 2014, discusso in seguito.
[13] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 115.
[14] Enzo Borsellino, "Stato ed Enti locali," *Bolletino d'arte. I Musei locali del Lazio.* Supplemento N. 30 (1985): 12.
[15] Patrick Geddes, *Cities in Evolution. An Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics* London: Williams and Norgate; 1915. (Google Scholar); "Patrick Geddes," National Library of Scotland, consultato 2022/03/15, https://www.nls.uk/learning-zone/politics-and-society/patrick-geddes/.

della museologia.[16] L'attuale dibattito sul modello di museo della città affronta tutti questi temi, oltre a sondare le nuove frontiere della tutela e della valorizzazione.

La riflessione che segue è suddivisa in due parti. La prima metà indaga il tema del museo della città a livello teorico, ripercorrendo alcuni commenti di Pasolini che coincidono con le strategie di conservazione promosse da Andrea Emiliani per il Centro Storico di Bologna. In seguito, viene esposto il museo della città secondo Emiliani, con un approfondimento sul Museo di Santa Giulia, progetto che ha messo il museo al centro di una integrale rivitalizzazione urbanistica di Brescia: un modello sistemico, purtroppo, "rimasto sulla carta."[17] Progetti analoghi, fortunatamente, hanno preso forma in altre parti del mondo, maturando esperienze regolarmente discusse e valutate dalla comunità museale internazionale. Questo paragrafo si conclude, infine, considerando la ricerca di una definizione di "museo della città" portata avanti dal Consiglio internazionale dei musei (ICOM), organismo che rappresenta musei di 122 paesi e accoglie 32 comitati internazionali dedicati a tematiche sia teoriche che pratiche.

Il secondo paragrafo ha un taglio maggiormente pratico. Si basa, infatti, sull'esperienza fatta sul campo durante gli incontri ICOM della *International Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities* (CAMOC), comitato formato da membri provenienti da 77 paesi al mondo e i loro musei della città.[18] Sono stati individuati quattro casi studio nell'ambito europeo, area geografica in cui si è concentrata l'attività di CAMOC nel 2019-2022, il che ha facilitato all'autrice la partecipazione alle conferenze regolari, frequentate sia online che in presenza in veste di *Student Member*. La ricerca per una definizione aggiornata di museo della città è iniziata nel 2015 al museo della città di Mosca (Музей Москвы) ed è stata approfondita nel 2019 al Museo di Lisbona (Museu de



Fig. IV-2. Annuncio dell'ultimo convegno di ICOM CAMOC 2021 tenutosi a Barcellona

[16] Geddes, nel 1892, ha trasformato una torre di avvistamento di Edimburgo in museo, chiamandolo Outlook Tower: "place of outlook and a type-museum as a key to a better understanding of Edinburgh and its region, but also to help people get a clear idea of its relation to the world at large." Cfr. "Outlook Tower," Geddes Institute: University of Dundee, consultato March 15, 2022/03/15, https://www.dundee.ac.uk/geddesinstitute/outlooktower/.

[17] Vasco Frati, "Il rapporto museo-città: il caso di Brescia," in *I Musei*, vol. IV, Capire l'Italia (Milano: TCI, 1980): 223-228; Massimo Tedeschi, "L'apporto di Vasco Frati alla Città," Corriere della Sera (22 dicembre 2020), https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera-brescia/20201222/281483573986416/textview.

[18] Numero dichiarato dalla Segretaria di CAMOC, Jelena Savić durante il "Annual Report" al convegno CAMOC Barcelona 2021.

Lisboa in Portogallo), durante il Workshop "*Towards a City Museum Watch*."[19] L'anno seguente, inoltre, è stata accolta la proposta di presentare "*Tracing Small Town Memory in Pasolini's Heritage Documentaries. Towards a Burgeoning 'City Museum' at Orte (Italy)*" alla conferenza annuale ospitata dal Museo della città di Cracovia (Muzeum Krakowa in Polonia). [20] L'incontro, posticipato per tre volte a causa delle restrizioni legate alla pandemia, si è tenuto infine a giugno 2021, a solo sei mesi di distanza dal convegno annuale previsto al Museo della città di Barcellona (MUHBA in Spagna) (fig. 2). La vicinanza temporale tra i due eventi ha facilitato, inevitabilmente, un dialogo tra il tema cracoviese "*The Right to the City*," ispirato dal saggio del geografo David Harvey con il medesimo titolo, e il tema di "*Connecting cities, connecting citizens. Towards a shared sustainability*" scelto per il convegno tenutosi in Catalunya. Per approfondire queste innovative pratiche museali, l'autrice ha svolto tre mesi di studio all'estero come *Visiting Scholar* presso i tre Musei della città sopracitati. Quest'opportunità ha permesso ripetuti sopralluoghi, incontri con curatori, personale museale, direttori di musei e visitatori, insieme alla raccolta di materiali bibliografici e prodotti grafici locali.[21]

Da questa esperienza sono tratte le buone pratiche riportate di seguito, con particolare attenzione alla ricerca di una nuova definizione di "museo." Di Cracovia si presenta la pluralità di voci adottata nella narrazione museale, che rende l'attività museale inclusiva e partecipata. Lisbona, invece, si distingue per l'elevata qualità degli spazi espositivi e per la professionalità con la quale vengono musealizzati temi considerati "minori," come la devozione popolare e la cultura culinaria. Il caso di Barcellona offre un esempio unico di una visione sistematica di un patrimonio urbano eterogeneo, raggiunta impiegando strategie di comunicazione innovative. Ai protagonisti degli incontri CAMOC si aggiunge il Museo di Leiria, una realtà più modesta degli esempi citati, ma che è stata in grado di trasformare un'antica istituzione malfunzionante

[19] Marlen Mouliou, "Moscow Workshop: 'Redefining the City Museum in the 21st Century,'" *CAMOC. Museums of Cities Review*, no. 4 (2015): 30–32; Elif Çiğdem Artan, "After the CAMOC 'Towards a City Museum Watch' Workshop," *CAMOC. Museums of Cities Review* 2 (2019): 16–17.

[20] Yvonne A. Mazurek, "Tracing Small Town Memory in Pasolini's Heritage Documentaries. Towards a Burgeoning 'City Museum' at Orte (Italy)," in *Right to the City* (CAMOC Krakow 2020 (2021), (CAMOC. Museums of Cities Review, 2022).

[21] L'autrice avrebbe preferito condurre i sopralluoghi applicando i principi dell'osservazione partecipata, ma, per via delle restrizioni imposte dalle autorità sanitarie, ha trovato molti spazi espositivi vuoti o con pochissimi visitatori. Nelle note che seguono, l'autrice cerca di ringraziare tutte le persone che hanno facilitato il suo accesso ai complessi in questo periodo, ma teme che sarà impossibile riconoscere ciascuno dei contributi che hanno reso possibile lo svolgimento di queste ricerche *in situ*. È stato, infatti, un lavoro di squadra, spesso virtuale e invisibile. Grazie a tutti.

in un museo pluripremiato e punto di riferimento nel campo dell'accessibilità, sia per la comunità locale che per quella internazionale.

A conferma della selezione fatta, molti dei casi scelti sono stati premiati a livello nazionale, europeo o mondiale nel corso del 2021.[22] Alla luce di queste esperienze, si auspica che la città di Orte possa e sappia intraprendere nuove strade nella direzione di una maggiore consapevolezza dell'importanza della conservazione e della valorizzazione del proprio patrimonio culturale e naturale.

4.1. Di fronte al museo "chiuso." Il paradigma del museo della città

La seguente discussione riprende alcuni punti salienti di *Le mura di Sana* e di *La forma della città* per avvicinare lo sguardo di Pier Paolo Pasolini al pensiero di Andrea Emiliani. Lo storico dell'arte e Soprintendente, attivo negli stessi anni di Pasolini, ha cercato di ideare un modello di conservazione sistematico per il centro storico di Bologna, prevedendo un ruolo centrale dei musei civici. Nei suoi testi divulgativi e nei suoi saggi tecnici, Emiliani sanciva con forza la stretta interconnessione tra il museo e la sua città. Le riflessioni dello studioso hanno trovato la loro massima espressione nel progetto di riqualificazione del centro urbano di Brescia, del 1976-1980, imperniato nel restauro del complesso di Santa Giulia e San Salvatore, poi sede del "museo della città." Qui, per la prima volta nel dibattito italiano, è stato articolato un modello mai attualizzato nel paese con lo stesso ardore, ma spesso ritrovato fuori dai confini nazionali.[23] L'esperienza dimostra come sia ormai da mezzo secolo che si cercano delle linee guida per comprendere quello che significa creare "un museo della città e nella città, che parla della città

[22] Si tratta di riconoscimenti da parte dell'Associação Portuguesa de Museologia (APOM), Society for the History of Technology, e il European Museum of the Year Award. Ciascuno dei premi sarà identificato all'interno di ciascun caso studio.

[23] Per una visione più completa sul dibattito in merito al museo della città in Italia in anni più recenti, cfr. Antonello Negri, Massimo Negri, e Rosanna Pavoni, *Il museo cittadino: formazione, gestione, strutture* (Roma: La Nuova Scientifica, 1983); *Museum International*, Volume 47, Issue 3 (1995); Cristoforo Sergio Bertuglia e Chiara Montaldo, *Il museo della città* (Milano: Franco Angeli, 2003); Adriano Aymonino e Ines Tolić (eds), *Vita delle Mostre*, Milano: Mondadori, 2007; Graziano Campanini e Massimo Negri, eds. *Il futuro dei musei della città in Europa: esperienza e prospettive/ The Future of City Museums in Europe: experiences and perspectives* (Bologna: Bononia University Press, 2008); Donatella Calabi, Paola Marini, and Carlo M. Travaglini, eds., *I Musei della città*, Città & Storia, III.1-2 (Roma: Roma Tre-CROMA, 2008); Daniele Jalla, "Il Museo della città presente," *MuseoTorino*, no. 0 (giugno 2010): 7-13; Donatella Calabi, ed. *Built City, Designed City, Virtual City: the Museum of the City* (Rome: Roma Tre, 2013); Layla Betti and Elena Tonezzer, eds., *La Storia della Città: Esperienze di Narrazioni e Rappresentazioni Museali*, Quaderni Di Archivio Trentino 42 (Trento: Associazione Museo Storico di Trento, 2015); Donatella Calabi, "Il Museo della Città. Un'esplorazione," *Nuova Informazione Bibliografica* Anno XVI, no. 4 (Ottobre-Dicembre 2019): 771–85, https://doi.org/doi:%2010.1448/95130

e attraverso di essa […in grado di promuovere] conoscenza e consapevolezza del suo passato, presente e futuro" nelle sue infinite possibilità.[24]

4.1.1. Pier Paolo Pasolini e Andrea Emiliani. Una visione condivisa

Offre lo spunto, ancora una volta, *Le mura di Sana* (1971), appello cinematografico di Pasolini rivolto a UNESCO per la salvaguardia dell'antica capitale yemenita, un nucleo urbano diviso e unito all'ambiente circostante tramite la sua cinta muraria. A metà film, una scena di danza e musica araba viene interrotta dall'immagine di una mediocre palazzina costruita a ridosso del centro storico di Orte. In questa narrazione il piccolo centro laziale funge da monito per Sana'a: il paesaggio culturale rischia di rimanere predato e snaturato dalla speculazione edilizia. Contro questo pericolo, l'unica difesa viene identificata in una tutela sistematica del tessuto urbano e naturalistico, possibile solo grazie alla partecipazione attiva dei membri della comunità, che devono essere ascoltati e coinvolti direttamente dalle istituzioni nelle questioni che riguardano la città e il territorio, come faceva il regista nelle sue interviste filmate. (fig. 3).

A tre anni del suo debutto televisivo con *Le mura*, Pasolini è tornato a lottare per la conservazione di Sana'a organizzando due proiezioni del film, rivolte a un piccolo pubblico di intenditori.[25] La prima si è svolta nel giugno del 1974, come accennato nel primo capitolo dedicato a Pasolini nella Tuscia, al debutto italiano di *Il fiore di mille e una notte* in collaborazione con Gae Aulenti



Fig. IV-3. Fotogramma da Le mura di Sana (1971).

[24] CAMOC, "The City Museums Global Mapping Project," consultato 2021/12/03, https://city-museumsglobal-mapping.formstack.com/forms/the_city_museums_global_mapping_project_copy_13.

[25] Nel 1974 veniva creato l'Istituto dei Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna: "Per oltre 40 anni ha operato quale organo tecnico-scientifico e strumento della programmazione della Regione nel settore dei beni artistici, naturali, librari e documentari. Come tale, ha promosso e svolto attività conoscitiva e operativa, di indagine e di ricerca, per il restauro e la valorizzazione del patrimonio, la valorizzazione e la conservazione di alcuni elementi paesaggistici (alberi monumentali), per lo svolgimento di ogni funzione relativa ai beni culturali prestando in tali campi la propria consulenza alla Regione e agli Enti locali." Cfr. "Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna," https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/chi-siamo/servizio-patrimonio-culturale-1/istituto-per-i-beni-artistici-culturali-e-naturali-della-regione-emilia-romagna.

e Italia Nostra a Milano;[26] la seconda è stata riprodotta a ottobre dello stesso anno, in occasione di una rassegna stampa ospitata dall'Associazione italo-araba a Roma, in una manifestazione dedicata alla conservazione di Sana'a.[27] I due eventi prevedevano interventi prima e dopo la proiezione, di cui si è conservata solo una trascrizione del dibattito dell'evento romano. Rivolgendosi agli italiani presenti, Pasolini – titolare ormai da quattro anni della Torre di Chia (comune di Soriano del Cimino) – ha ribadito un parallelismo tra lo Yemen e la Tuscia già suggerito nel documentario: "lo Yemen è […come] una nazione formata da Viterbo, Tuscania e magari Soriano del Cimino, ecco... non è difficile arrivare alla gente, e parlare quasi di persona […]. Il tutto è cominciare a farlo, ma penso che i risultati potrebbero essere buoni." [28] In un altro momento della conferenza stampa, l'artista ha specificato la necessità di divulgare, appunto "alla gente," il modello di conservazione urbanistica già sperimentato a Bologna:

> In Italia purtroppo questo problema è stato posto soltanto a Bologna. Ed ha un senso che si faccia questa riunione, che noi italiani ci battiamo per la difesa dell'intero centro urbanistico di una città come Sana'a, proprio perché se non altro abbiamo l'esempio di Bologna che si è posto il problema della autoconservazione, e l'ha risolto.[29]

Nello specifico Pasolini si riferiva al Piano per il centro storico di Bologna del 1969 e al Piano di edilizia economica e popolare del 1973,[30] promosso da Andrea Emiliani (storico dell'arte e Soprintendente), Pier Luigi Cervellati (architetto-urbanista, docente universitario di restauro, nonché assessore al traffico, all'edilizia pubblica e privata e all'urbanistica di Bologna dal 1964 al 1980)[31] e Paolo Monti (fotografo e prima cattedra di fotografia in Italia) (fig. 4).[32] Il canale principale di divulgazione di questo modello è stato la mostra *Bologna: Centro Storico* del

[26] Pier Paolo Pasolini, "Pasolini Racconta con rabbia l'assurda rovina di una città," *Corriere Della Sera* (20 giugno 1974).
[27] Per un'analisi dettagliata dell'impatto reale di Pasolini sulla conservazione di Sana'a, cfr. Yvonne A. Mazurek, "Pier Paolo Pasolini's Film *The Walls of Sana* (1971). A Preservationist's Vision and Its Legacy," in *Cities Identities through Architecture and the Arts*, vol. II, ASTI (Selected Papers from Cities' Identity through Architecture and Art, 4th edition, Università di Pisa/ online: Springer, 2022).
[28] "Conferenza stampa della Lega italo-araba," in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, Walter Siti e Franco Zabagli, ed. Meridiani. Milano: Mondadori 2001: 2118.
[29] "Conferenza stampa della Lega italo-araba:" 2118.
[30] "Piano di salvaguardia del centro storico," Bologna Online, consultato 2022/03/08, https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/cronologia-di-bologna/1969/piano_di_salvaguardia_del_centro_storico.
[31] "Cervellati, Pierluigi," Storia Amministrativa. Iperbole-la rete civica di bologna, World, consultato 2022/03/08, http://www.comune.bologna.it/storiaamministrativa/people/detail/36265.
[32] "Monti, Paolo," Fotografieincomune, consultato 2022/03/11, http://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/autori/AUF-s5020-0000001.



Fig. IV-4. Fotografia di Paolo Monti di via Nosadella (Fonte: Emiliani e Monti, "Centro storico di Bologna: un censimento fotografico" Arte Illustrata, 1970/05/04)

1970[33], vista da un pubblico di oltre 200.000 visitatori, realizzata come anello di congiunzione tra la museografia e l'urbanistica.[34]

In quest'occasione è stata presentata un'immagine polisemica di Bologna, raccontata, peraltro, attraverso una pluralità di discipline. La documentazione fotografica di Monti permetteva di portare la città dentro lo spazio espositivo, ma anche di comunicare l'importanza di una rigorosa campagna di rilevamento e catalogazione del patrimonio urbanistico.[35] Per l'occasione erano visibili i grafici tecnici elaborati da Cervellati per il piano regolatore per il centro storico, [36] sottolineando la volontà di conservare l'edilizia economico-popolare come testimonianza della storia locale,[37] scelta in controtendenza rispetto alla visione dominante dell'epoca.[38] Nel catalogo della mostra, inoltre, erano inseriti approfondimenti dei temi esposti, tra cui un saggio di Emiliani che ripercorreva l'iconografia della città e in cui l'autore indentificava il primo "ritratto" felsineo:

> […] fatta di case e di guglie oggi appena riconoscibili che fa giaciglio a Santa Apollonia dormiente nella parete di ingresso di Mezzaratta, nella Pinacoteca Nazionale […]. Rossa di mattoni e di intonaci, sopporta il lieve peso della Santina addormentata come fosse un giardino, un brolo: ma fatto di storie di povera gente che vive insieme fra quelle mura, e dal fondo dei vicoli si immagina invocare al cielo

[33] AA. VV. *Bologna/ Centro storico*. Catalogo per la mostra Bologna/ Centro storico, Bologna, Palazzo d'Accursio, 1970 (Bologna: Alfa, 1970). Nel piano del volume, vengono riportati Pier Luigi Cervellati, Andrea Emiliani, Renzo Renzi e Roberto Scannavini, con fotografie di Paolo Monti.

[34] Andrea Emiliani, "Città e museo: Un problema di metodo" in *Dal museo al territorio*. Bologna: Edizioni ALFA, 1974: 98.

[35] Andrea Emiliani e Paolo Monti. "Il Centro Storico di Bologna: Un Censimeto Fotografico." *Arte Illustrata*, no. 25/26, Anno III (February 1970): 97-112/ 151-152.

[36] Cfr. Pier Luigi Cervellati, *Bologna centro storico*, in: *L'arte. Un universo di relazioni. Le mostre di Bologna 1950-2001*, a cura di Andrea Emiliani e Michela Scolaro (con foto di Paolo Monti), Bologna: Rolo Banca 1473, 2002.

[37] Luca Gullì e Francesca Talò, "Cinquant'anni di esperienze nella gestione dei centri storici in un caso esemplare / Fifty years of experience in the management of city centres: an exemplary case," *IL CAPITALE CULTURALE. Studies on the Value of Cultural Heritage*, no. 5 (May 8, 2012): 41–61, https://doi.org/10.13138/2039-2362/109; Ilaria Agostini, "Dal restauro urbano al dov'era, ma non com'era. Dialogo con Pier Luigi Cervellati sulla cultura della città storica," *IN_BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura* 4, no. 6 (June 30, 2013): 277–88, https://doi.org/10.6092/issn.2036-1602/3960.

[38] A Cervellati è stato assegnato il Premio "Antonio Feltrinelli" dell'Accademia dei Lincei nel 1973 nel campo dell'urbanistica.

> quella protezione gentile, quasi fosse una nuvola di passaggio nel gran calore pomeridiano di Bologna.[39]

Case, torri, giardini, orti e la cinta muraria erano considerati, per la prima volta, espressione delle "storie di povera gente," testimoniate dai mattoni e dagli intonaci del centro storico. Se l'arte bolognese restituiva l'immagine della città e l'archeologia la sua cultura materiale, l'urbanistica era riconosciuta come la chiara dimostrazione di una *forma urbis* che non conosceva soluzione di continuità tra il passato e il presente.

Il modello promosso nella mostra *Bologna: Centro storico* applicava un metodo messo a fuoco durante le Campagne di Rilevamento, un sistema di documentazione rivolto alla tutela dei beni artistici, archeologici e paesaggistici e messo a punto nell'Appennino tosco-emiliano nel 1969-1972.[40] Erano gli anni in cui Emiliani s'interrogava sulla conservazione del patrimonio culturale e naturale dei piccoli centri nella provincia italiana:

> Ma tutta l'infinita, paziente sedimentazione di opere 'minori' o anche 'piccole,' una volta dilacerata, chi la ricostruirà mai più? Tagliate, ridotte, pasticciate; la cornice in un emisfero e la tela nell'altro; senza dichiarazione di origine, senza anagrafe, senza paternità. L'aspetto morale della questione investe, dunque, anche la coscienza dei cittadini, oltre che le leggi dello Stato. Sono decenni che l'amministrazione artistica invoca, per prima, nuove leggi, nuovi mezzi e prima di tutto la possibilità di istituire finalmente, a cento anni dall'Unità, l'inventario dei beni culturali della nazione.[41]

L'attività di rilevamenti e di documentazione del patrimonio 'minore' era rivolta *in primis* al territorio bolognese, ma, tra la "Documentazione per dott. Andrea Emiliani, Soprintendenza di Bologna,"[42] in uno scatto estemporaneo realizzato da Paolo Monti (fig. 5), appare Orte.[43] La fotografia, intitolata "Orte. Costruzioni abusive," è stata realizzata nell'inverno del 1969 e immortalava strutture di recente costruzione a ridosso del centro storico, lungo Via de

[39] Andrea Emiliani, "Per una storia del 'ritratto' felsineo," in *Bologna: Centro storico*. Catalogo per la mostra Bologna/ Centro storico, Bologna, Palazzo d'Accursio, 1970 (Bologna: Alfa, 1970): 46.
[40] Cfr. Andrea Emiliani, *La vita delle forme nel paesaggio. Problemi storici e considerazioni attuali sulle Campagne di Rilevamento 1968-1971* (Faenza: Fratelli Lega Editori, 2017); Andrea Emiliani, "L'esperienza sul campo. Le campagne di rilevamento dei beni culturali nella provincia di Bologna.," in *L'esperienza sul campo. Per un'analisi del paesaggio appenninico*, ed. Grazia Agostini, Cesare Mari, and Piero Orlandi (Bologna: ALFA, 1981): 1–12.
[41] Andrea Emiliani, "Patate e opere d'arte," *Dal museo al territorio*. Bologna: Edizioni ALFA, 1974: 121. Originalmente pubblicato in *Il Giorno* (1969/02/16).
[42] Nel Fondo Monti del Civico Archivio Fotografico Milano, risultano altre tre foto di Orte. Una non ha una data certa, le altre due risalgono a una campagna fotografica realizzata per Josolita Raspi Serra, *La Tuscia romana un territorio come esperienza d'arte: evoluzione urbanistico-architettonico* (Milano: Electa, 1972).
[43] Paolo Monti (Anzola d'Ossola (VB), 1908 - Milano, 1982) era coetaneo di Italo Faldi, Guglielmo Matthiae e Luisa Mortari.

Dominicis, a poca distanza dalla palazzina ferocemente criticata da Pasolini in *Le mura di Sana* e poi in *La forma della città*.[44] L'immagine era volutamente in contrasto con l'idea di Orte città "etrusca" e "medievale," suggerita da Italo Faldi nella Guida Rossa sia del 1964 sia del 2005, e documentava il volto odierno del piccolo centro. Lo scatto dimostrava come l'ambito culturale in cui agivano Pasolini e il gruppo bolognese fosse vicino alle battaglie d'Italia Nostra, che promuoveva la conoscenza del nuovo aspetto architettonico che stava assumendo l'Italia. Pasolini non era quindi l'unico a promuovere strategie di salvaguardia che consideravano la conservazione e la valorizzazione in maniera sistemica; il gruppo di Emiliani sposò la medesima battaglia per proteggere l'eterogeneità del patrimonio 'minore' dei piccoli centri dalla speculazione edilizia. [45]



Fig. IV-5. "Orte. Costruzioni abusive," documentazione realizzata da Paolo Monti per Andrea Emiliani. Riprende palazzi di recente costruzione a ridosso del centro storico di Orte tra gennaio e marzo del 1969 (fonte: "Civico Archivio Fotografico Milano," http://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/ricerca?query=Orte).

La fotografia scattata da Monti a Orte è stato un caso isolato e, infatti, il piccolo centro laziale è rimasto escluso dal dibattito sollevato da Emiliani. Allo stesso modo, anche l'attività documentaristica di Pasolini non ha avuto ricadute né sul piano urbanistico né sulla gestione del patrimonio culturale. Tuttavia, l'"impegno solitario" di Luisa Mortari, come è stato

[44] Cfr. Fig. III-55. Anche Hutzel, in data ignota, è stato attratto/ripulso dalla speculazione edilizia virulenta che consumava il fianco sudovest di Orte dagli anni Sessanta in poi.

[45] Italia Nostra è stato l'unico *trait d'union* comprovato tra Pier Paolo Pasolini e Andrea Emiliani. Lo storico dell'arte si riferiva a un incontro con il Senatore Cifarelli tenuto da Italia Nostra a Roma a febbraio del 1969 al riguardo della conservazione dei centri storici. Cfr. Andrea Emiliani, "Patate e Opere d'arte (Da *Il Giorno*, 16 Febbraio 1969)." In *Dal museo al territorio*. Bologna: Edizioni ALFA, 1974: 118.

descritto nel *Bollettino 'Arte* del 1985, [46] ha mostrato un'attenta attività di tutela rivolta alle ricognizioni territoriali e alla valorizzazione della storia dell'arte locale, un impegno svolto con massimo rigore nello spirito delle "Norme per la compilazione del catalogo degli oggetti d'arte" del 1888.[47] Il lavoro di Mortari e di Emiliani condivideva, dunque, la finalità di censire il patrimonio storico artistico, ma il modello promosso dalla Soprintendenza del Lazio e l'esperienza poliedrica bolognese si svolgevano su piani differenti.

La visione di Emiliani si distingueva per il suo sguardo complessivo sui nuclei abitativi e sul loro patrimonio, nonché per la sensibilità su tematiche quali la conservazione, la musealizzazione e la divulgazione. Nel suo celebre saggio "Città e museo: un problema di metodo" pubblicato nel 1972, [48] lo storico dell'arte delineava un ritratto della "forma urbana" che ha trovato parallelismi nello sguardo di Pasolini quanto espresso in *La forma della città* (1974):

> Dall'alto dei molti secoli della storia dell'uomo, e del rapporto fra società ed espressione artistica, noi possediamo argomenti sufficienti a meglio intendere, di quel rapporto, l'equilibrio intimo. Il filtro idealistico della nostra cultura ci ha fatto intendere generalmente tutte le ragioni dell'individuo creatore, al di là di ogni confine interattivo che pure dovette esistere. […] Indubbiamente, la forma urbana è il risultato più completo di una costante integrazione fra opere diverse, intersezione spazio-temporale del comunitario e dell'individuale: il suo volto nasce da mille mani e da mille gesti creativi, che tuttavia restano validi in loro stessi. La sua storia è costituita da mille azioni, che da azioni divengono tuttavia anche fattori per altre e nuove azioni che senza quelle non avrebbero eguale forza, realizzazione e forma. La sua storia è infine gesto espressivo e fatica, sudore e fortuna, cultura e condizione economica.[49]

Emiliani offriva una lettura sociale della storia urbana, testimoniata "da mille mani e da mille gesti creativi, che tuttavia restano validi in loro stessi," suggestione che conferma ulteriori sintonie tra il pensiero dello storico dell'arte e del cineasta.[50]

---

[46] Enzo Borsellino, "Stato ed Enti locali:" 12.
[47] "La storia dell'ICCD - ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione," consultato 2022/04/04, http://www.iccd.beniculturali.it/it/chisiamo/la-storia-ICCD.
[48] Cfr. Emiliani, "Città e museo."
[49] Emiliani. "Città e museo:" 116-117.
[50] Andrebbe approfondito il modo in cui Roberto Longhi avrebbe potuto influenzare la lettura del patrimonio storico-artistico dei suoi allievi, tra cui Pasolini e Emiliani. Cfr. "Andrea Emiliani: il patrimonio culturale come luogo del futuro. Biografia," Patrimonio culturale Regione Emilia-Romagna, consultato 2022/03/16, https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/chi-siamo/andrea-emiliani/biografia; Andrea Emiliani, "In attesa delle regioni (maggio 1971)" in *Dal museo al territorio*. Bologna: Edizioni ALFA, 1974: 209-217.

Sempre nel saggio "Città e museo," lo studioso promuoveva il museo come "struttura pubblica di servizi culturali aperti verso il futuro," tracciando nessi tra potenziali funzioni sociali e urbanistica.[51] Nel testo esponeva due convinzioni: le prima era la necessità di documentare e di studiare, "nella loro entità, unità, omogeneità,"[52] il patrimonio artistico,[53] urbanistico, [54] architettonico,[55] e persino linguistico;[56] la seconda era l'importanza del recupero dei grandi contenitori pubblici[57], immobili prestigiosi spesso lasciati in uno stato di abbandono. Per Emiliani era altrettanto importante che queste strutture venissero trasformate in Musei, operazione concreta per invertire i secolari processi di sottrazione del patrimonio,[58] che all'epoca prendevano la forma di "una sorta di indolore privatizzazione burocratica."[59] Egli ha approfondito, inoltre, l'idea di museo quale strumento al servizio degli istituti scolastici,[60] essendo la scuola la "sede privilegiata della costruzione democratica della società e del lavoro."[61] Solo tale approccio poteva tutelare il *genius loci*: "ogni discorso che oggi si fa sulla pianificazione è proprio quello di restituire al territorio sul quale viviamo una omogeneità, una correttezza, una semplicità non artefatta da schemi sovrapposti, ma paragonate all'uomo che sopra vi nasce, vi vive e procrea."[62]

Nel museo utopico descritto sopra— "un museo tutto da inventare" [63]—, Emiliani offriva un quadro antitetico all'immagine del museo statico e auto-referenziale. Nel saggio "Il museo, opera chiusa" del 1973, egli descriveva il museo tradizionale come opera in sé, che si limita a

[51] Emiliani. "Città e museo:" 102.
[52] Emiliani. "Città e museo:" 104.
[53] Emiliani. "Città e museo:" 106-7.
[54] Emiliani. "Città e museo:" 98-99, 113.
Cinquanta anni fa, Emiliani ideava un allestimento con criteri insoliti che, ahinoi, vengono raramente implementati a tutt'oggi: "Come 'rivedere', come 'ricostruire' la faccia di una faccia, anche nei suoi aspetti architettonici, e più ancora urbanistici, meglio che con l'aiuto della lingua parlata?". Fa dunque un appello per la documentazione linguistica: "registrazioni delle parlate locali [come] base per una intera sezione di un museo tutto da inventare: il museo delle voci cittadine."
Nell'allestimento di Palazzo Pepoli di *Genus bonaniae*, si ritrova un allestimento che richiama l'idea di Emiliani nella sala 31 intitolata "Parlano i bolognesi," sala rimasta fuori uso per motivi d'igiene durante le misure sanitarie legate al Covid-19.
[55] Emiliani. "Città e museo:" 101, 109.
[56] Emiliani. "Città e museo:" 99.
[57] Emiliani. "Città e museo:" 102.
[58] Emiliani lascia sottintese le soppressioni napoleoniche, la chiusura dei conventi e la demanializzazione dei beni urbani da parte dell'Italia unità: un patrimonio "sottratto" mai più messo a disposizione della popolazione locale. Cfr. Emiliani, "Città e museo:" 106-107.
[59] Emiliani, "Città e museo:" 105.
[60] Andrea Emiliani, ed., *La Conservazione Come Pubblico Servizio: Ipotesi per un Piano di Tutela, Intervento e Riqualificazione dei Beni Artistici e Culturali Mobili delle Provincie di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna 1971 - 1975.*, Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna 8 (Bologna: ALFA, 1971): 35-41.
[61] Emiliani, "Città e museo:" 115.
[62] Emiliani, "Città e museo:" 99-100.
[63] Emiliani, "Città e museo:" 99.

raccontare sé stessa invece di narrare le opere che custodisce e il loro legame con la comunità e l'ambiente.[64] Con le sue parole evidenziava il netto contrasto tra le pratiche convenzionali e la nuova museologia, rivolta alla trasmissione del rapporto tra patrimonio culturale e ambiente storico e naturale.[65] Erano gli anni in cui si andava confermando una visione composita del patrimonio culturale italiano, fatto di opere d'arte (anche contemporanee!),[66] testimonianze della civiltà contadina,[67] cultura materiale,[68] biblioteche pubbliche,[69] edifici-palinsesti,[70] centri storici[71] e paesaggi umani.[72] Nel breve saggio era esplicitato il bisogno di convertire i musei in luoghi di ricerca[73] ove la conservazione fosse intesa quale "pubblico servizio,"[74] frutto di:

> […] una metodologia "globale" di una storia dell'arte vista come realizzazione formale di una dinamica antropologica sempre varia, fortunata e sfortunata che fosse, ma sempre e comunque tale da fornire il documento più completo, l'informazione qualitativamente e quantitativamente più vasta del passato dell'uomo. Una storia dell'arte globale risponde le richieste: parla entro la sua capacità informativa anche quella storia assente o silenziosa che nessun documento scritto o narrato si è mai sforzato di tramandarci.[75]

Il progetto per un tale museo ha visto una prima applicazione nel piano organico di riqualificazione del centro storico di Brescia e nella conversione del complesso di Santa Giulia e di San Salvatore in sede museale. Iniziato nel 1975, il progetto ha segnato un salto di qualità nel pensiero dello storico sul rapporto tra città e museo. Qui veniva messa in dialogo la storia minore, testimoniata sia dal tessuto urbano che da emergenze archeologiche, con la cultura artistica colta: un "museo della città" in sintonia con la visione di Pier Paolo Pasolini.[76]

---

[64] Andrea Emiliani, "Il museo, opera chiusa," in *Dal museo* al *territorio* (Bologna: Edizioni ALFA, 1974): 51-56.
[65] Luca Basso Peressut, "La città museo," *Letture d'interni*. Francesca Lanz, ed. (Milano: Franco Angeli, 2014): 146.
[66] Marisa Dalai Emiliani, "Il museo e l'arte contemporanea," *I Musei*, vol. IV, Capire l'Italia (Milano: TCI, 1980): 198-219.
[67] Fabio Giuseberti, "Carlo Poni Designer Museale," in *Musei DEA Pratiche e Metodologie. Giornata di Studi dedicata alla memoria di Carlo Poni* (Istituto Villa Smeralda, Museo della Civiltà Contadina, Bentivoglio: Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, 2020): 11–13.
[68] Emiliani, "Il museo, opera chiusa:" 109.
[69] Armando Petrucci e Giulia Barone, *Primo: non leggere. Biblioteche e pubblica lettura in Italia dal 1861 ai nostri giorni*, Milano: Mazzotta, 1976.
[70] Bruno Toscano, "Ripristino, restauro, conservazione" in Andrea Emiliani, Giovanni Fanelli, and Giovanni Romano, eds. *Il Patrimonio Storico Artistico*. Vol. III. Capire l'Italia. Milano: Touring Club Italiano, 1979: 205-216.
[71] "La Carta di Restauro, 1972" in Cesare Brandi, *La teoria di restauro*, Torino: Einaudi, 1977:131-154.
[72] Emilio Bianchi e Michele D'Innella, eds. *I Paesaggi Umani*. Vol. I. Capire l'Italia. Milano: Touring Club Italiano, 1977.
[73] Emiliani, "Il museo, opera chiusa:" 53-4.
[74] Cfr. Emiliani, ed., *La conservazione come pubblico servizio*.
[75] Emiliani, "Il museo, opera chiusa:" 52.
[76] Il termine "museo della città" appare tre volte nel saggio Andrea Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 112, 114, 119.

4.1.2. Il caso di Brescia nel contesto italiano. Un modello rimasto sulla carta

Il progetto di Andrea Emiliani, per il complesso dell'ex monastero di Santa Giulia a Brescia, è stata la prima espressione della volontà di creare un museo della città in Italia, secondo un modello che prevedeva una rilettura della città e una sua rivitalizzazione—dalla museografia all'urbanistica—in base a una programmazione transdisciplinare radicata nel territorio.[77] Il progetto bresciano costituiva una risposta concreta e scardinante rispetto al modello museale 'antico' e 'chiuso,'[78] abbattendo le pareti del contenitore e contaminando l'interno con l'esterno e vice versa. Scriveva Emiliani: "…il museo è morto, viva il museo. La sua vita ha ormai oltrepassato, invadendo ambiente e territorio, i termini concettuali ed istituzionali della sua stessa azione storica."[79]

Nato da una collaborazione trasversale tra Comune, Soprintendenza, architetti, urbanisti e ricercatori, il progetto è stato presentato come "cantiere museografico nazionale," rivolto al decentramento dei Beni Culturali dallo stato centrale a favore di una loro gestione municipale,[80] una vera e propria inversione di tendenza rispetto ai processi di sradicamento che da secoli flagellavano, e flagellano, i patrimoni locali.[81] Il museo della città di Brescia accoglieva una visione conservativa globale, in cui il museo rappresentava il nucleo delle attività legate alla riqualificazione dei Beni Culturali e dell'intero centro storico. A tal fine sono stati individuati e trasformati in sede museale il complesso dell'ex convento di Santa Giulia, la basilica di San Salvatore e l'oratorio di Santa Maria in Solario, sito di fondazione romana con emergenze architettoniche risalenti al periodo longobardo, romanico e cinquecentesco. Da questo palinsesto archeologico e architettonico sono stati ricavati *circa* 14.000 metri quadrati di spazi espositivi[82], utili a ospitare le raccolte comunali provenienti dal Museo dell'Età Romana (1840) con l'*Afrodite alata*,[83] dal Museo dell'Età cristiana (1882),[84] come anche la *Croce di Desiderio* dalla Biblioteca Queriniana insieme a oggetti polimaterici già conservati presso la Pinacoteca Tosio.[85] Il Museo di Santa Giulia accoglieva così, tra i suoi 11.000 oggetti, raccolte di pittura

[77] Francesco Amendolagine, Federico Bulfone Gransinigh, Federica Cecconi, "Il Museo di Santa Giulia a Brescia," in *Arrigo Rudi. Architettura, restauro e allestimento*," a cura di V. Pastor, S. Los e U. Tubini (Venezia: Marsilio editori, 2011): 121
[78] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 138.
[79] Emiliani, "Il museo, opera chiusa:" 56.
[80] Cfr. Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 11-148.
[81] Andrea Emiliani, "Un esempio di déracinement culturale," in Emiliani, *Dal museo al territorio*: 93-97.
[82] "Brescia Musei - Museo Di Santa Giulia," consultato 2022/03/07, https://www.bresciamusei.com/santagiulia.asp.
[83] "Museo del Monastero di Santa Giulia in Brescia."
[84] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 124.
[85] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 124-125.

e scultura locale, provenienti da collezioni private del Sette- e Ottocento, insieme a brani di architettura monumentale ed esempi delle arti applicate dall'epoca moderna fino all'Ottocento.[86] Il racconto della storia della città abbracciava ritrovamenti di età veneta e medioevale, insieme a materiale archeologico emerso durante sia scavi programmati che d'urgenza, come testimoniato dai mosaici della Domus dell'Ortaglia, rinvenuta sotto le fondamenta del museo nel 1967-1971.

Il tema dominante del progetto ruotava attorno al concetto di *res publica*. Per il "cantiere museografico nazionale," Emiliani ha guardato all'impostazione bolognese,[87] inoltrandosi tuttavia in dimensioni sociali, culturali e logistiche rimaste sino a quel momento inesplorate nella pratica museale; perciò "il museo di Brescia è – comunque lo si afferri – un museo della città."[88] Negli scritti di Emiliani il termine "museo della città" ha fatto il suo esordio tra il 1976 e il 1978 e la nuova istituzione veniva definita come:[89] "strumento di organizzazione politica e culturale, poiché costruisce un'immagine assolutamente pubblica delle cadenze culturali cittadine, e la costruisce prevalentemente su opere pubbliche, soprattutto su dipinti chiesastici, così carichi e gravidi di significati e di contenuto."[90] Il complesso monumentale destinato a diventare nuova sede dei musei civici era stato municipalizzato—aspetto chiave per Emiliani—già nell'Ottocento, in seguito alle soppressioni degli ordini e delle congregazioni religiose.[91] Le raccolte museali accennate sopra erano una testimonianza esemplare e innovativa dello sviluppo artistico locale, risultato raggiunto grazie all'applicazione della "nozione corretta di collezionismo civico."[92] In quanto strumento per la costruzione di "un'immagine assolutamente pubblica delle cadenze culturali cittadine," Emiliani proponeva "laboratorio," "cantiere" e "officina" come sinonimi di "museo:"

> Tutte queste considerazioni portano infine a far davvero del museo e del suo allestimento il laboratorio ottimale per una conoscenza capace poi di riverberarsi sulle più generali ed ampie strategie che l'intervento per il centro storico richiede. Il museo di Santa Giulia, dunque, come cellula iniziale,

[86] "Brescia Musei - Museo di Santa Giulia."
[87] Non a caso è stato coinvolto l'urbanista Leonardo Benevolo, responsabile di alcuni studi settoriali avviati nel 1963 in vista del futuro piano regolatore di Bologna. Cfr. Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale," 137; "Piano di salvaguardia del centro storico," Bologna Online, consultato 2022/03/08, https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/cronologia-di-bologna/1969/piano_di_salvaguardia_del_centro_storico.
[88] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 11.
[89] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 112, 116.
[90] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 112.
[91] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 113.
[92] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 118.

> cantiere e officina, per sviluppare conseguentemente indirizzi precisi in campo urbanistico.[93]

Il progetto di Emiliani è coincisa con la volontà politica del Comune di riqualificare l'intero quartiere orientale del centro storico di Brescia. Erano previsti, infatti, scavi programmati nell'area del Foro e del teatro, in linea con lo stato dell'arte della disciplina, e analoghe indagini archeologiche di pari passo agli interventi urbanistici.[94] Il progetto era prospettato come un futuro laboratorio didattico a cielo aperto.[95] Per attuare le proprie responsabilità sociali, Emiliani ha disegnato un "Museo, città e comprensorio" che prevedeva collaborazioni con università, sindacati, associazioni e persino la "costruzione di un'inchiesta-dibattito da condursi in collaborazione con gli insegnanti e nella fattispecie con insegnanti della scuola d'obbligo."[96]

Oltre all'aspetto museologico, lo studioso ha delineato "Un codice per Brescia," ovvero un metodo per decifrare l'immagine della città, utile a gestire i materiali museali e trattare il patrimonio non come corpo statico, ma come progetto. Questo codice, composto da veri e propri punti programmatici, dimostrava una notevole forza anticipatrice, facendo propri dei valori che sono stati promossi dai Musei della città solo a partire dal XXI secolo. Egli sosteneva che l'"immagine assolutamente pubblica delle cadenze culturali cittadine" veniva restituita dalla letteratura – "artistica, odeporica, turistica, amministrative, ecc." [97] – e dalla storiografia,[98] dall'iconografia e dalla fotografia,[99] ma anche dal lavoro politico, legislativo e culturale dall'Unità ai giorni nostri,[100] nonché dalla collaborazione tra Stato, regione, municipio, associazioni, sindacati e scuole. [101] Diversamente il museo rischiava di chiudersi—concetto che veniva ribadito in numerosi studi di Emiliani dell'epoca—e di ridurre la propria funzione a contenitore di oggetti, tutelati, ma alienati dal loro contesto di provenienza.[102] Le lettura storiografica era abilmente affiancata dalle conoscenze locali [103] e raccontata attraverso voci provenienti da specialisti e ambiti sociali diversi tra di loro, in modo da favorire "una osmosi

[93] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 137.
[94] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 119.
[95] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 122.
[96] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 140, 141, 147, 148.
[97] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 140.
[98] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 139-140.
[99] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 140.
[100] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 141.
[101] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 144.
[102] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 138-139.
[103] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 143.

convincente, feconda" con la città e il territorio.[104] Per fare ciò il museo si doveva arricchire di strumenti indispensabili all'attività museale. Il "codice" bresciano, infatti, prevedeva una serie di metodologie, interventi e attività che andavano accordati e verificati in continuazione: la rilettura dei rapporti tra centro e periferia, la creazione di nuovi registri e archivi audiovisivi, il ripensamento dei depositi, l'inclusione nelle raccolte di materiali etnografici e di testimonianze del Novecento, lo sviluppo delle strategie espositive e didattiche, la predisposizione di luoghi attrezzati per svolgere le attività di conservazione e, infine, la formazione di un vero organico museale.[105]

Nel 1980 il modello bresciano è diventato un caso studio nella serie Touring *Capire l'Italia*, [106] ma con il senno del poi Vasco Frati, assessore alla cultura di Brescia all'epoca e autore del saggio "Il rapporto museo-città: il caso di Brescia," ha dichiarato che il progetto di Emiliani "è rimasto sulla carta."[107] Dopo dieci anni dall'avvio del cantiere, infatti, è cominciato a mancare lo spirito collaborativo delle origini. Il "groviglio" di appalti per il restauro e per la riqualificazione del complesso di Santa Giulia hanno pressoché cancellato, [108] nella forma che il museo prendeva al momento della sua inaugurazione nel 1998, ogni segno del "cantiere museografico nazionale."[109]

Nel 1981, in occasione del centenario della nascita del Museo Civico di Bologna, Emiliani ha ricordato come "i primi anni '70 hanno segnato per la cultura artistica e storica italiana un vertice assai alto del dibattito, superiore a quello di molti altri paesi."[110] Il discorso è stato immortalato nel 1985 con la pubblicazione del saggio "Il museo alla sua terza età," basato sul discorso appena citato e incluso nell'omonima antologia di saggi e interviste di Emiliani del 1978-1985. Se, per lo studioso, i Musei italiani erano entrati nella loro terza età attorno al 1945,[111] questi cominciavano a mostrare i primi segni di senescenza già negli anni Ottanta, dal momento che "fra verifica e progetto, […] buona parte di questi stessi progetti o non hanno

[104] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 114.
[105] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 142-145.
[106] Vasco Frati, "Il rapporto museo-città: il caso di Brescia," in *I Musei*, vol. IV, Capire l'Italia (Milano: TCI, 1980): 223-228.
[107] Massimo Tedeschi, "L'apporto di Vasco Frati alla Città," Corriere della Sera, 2020/12/22, https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera-brescia/20201222/281483573986416/textview.
[108] Amendolagine, *et al*, "Il Museo di Santa Giulia a Brescia:" 120.
[109] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale:" 11-148.
[110] Andrea Emiliani, "Il museo alla sua terza età," in Cristiana Morigi Govi and Giuseppe Sassatelli, eds., *Dalla stanza delle antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna* (Bologna: Grafis edizioni, 1984): 18.
[111] Emiliani, "Il museo alla sua terza età:" 17.

progredito o non hanno mai avuto conclusione. Essi sono stati messi in ginocchio, certo, dalla crisi finanziaria locale; ma assai più hanno sofferto dell'imponente deviazione dei bilanci verso le strade della precarietà."[112]

Quella di Emiliani è stata una visione museale precoce, se non utopica, per il contesto italiano, ma che ha trovato esperienze affini nel contesto europeo. Si sono trovati parallelismi, infatti, con le linee guida adottate dal Museo della Storia di Francoforte nei primi anni Settanta: "With the slogans 'place of learning versus temple of the muses!' and 'culture for everyone,' the Historisches Museum launched a process to become, first and foremost, a place of learning open to all strata of the population."[113] L'apertura del Museum of London, nel 1976, dimostrava la chiara volontà di creare, *ex novo,* un museo di storia sociale e urbana nel cuore della città. Sebbene i due esempi sono rimasti punti di riferimento nel panorama dei musei della città, la categoria ha continuato a proliferare e ad evolversi nei successivi 50 anni.

È bene evidenziare, tuttavia, che anche in Italia sono nate numerose proposte museologiche dedicate al patrimonio archeologico e storico-artistico della propria città e del proprio territorio. Il tema è stato affrontato da musei della città, ecomusei,[114] musei urbani,[115] *open air museums*,[116] musei diffusi[117] e musei *nella* città,[118]assumendo però significati diversi a seconda del contesto culturale, amministrativo e territoriale in cui sono stati sviluppati (Tab. 1).[119] Il

[112] Emiliani, "Il museo alla sua terza età:" 9.
[113] Jan Gerchow, "History Museum Frankfurt," in Luca Basso Perusset, Francesca Lanz, and Gennaro Postiglione, eds., *European Museums in the 21st Century.*, vol. 2 (Milano: Politecnico, 2013): 487. https://issuu.com/melaproject/docs/melabook_07_vol2_hq-single_page
[114] Kjell Engström, "L'idée des écomusées s'implante en Suede," *Museum,* no. 148, vol. XXXVII, no. 4 (1985): 206-210, consultato in "Images of the Ecomuseum - UNESCO Digital Library," consultato 2022/05/26, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127347; Hugues De Varine, *Radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale* (Bologna: CLUEB, 2005).
[115] Andrea Emiliani, "Conservazione urbana e trasmissione museale" in Emiliani, Andrea, *Il museo alla sua terza età* (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985): 97-109 (Intervista di Letizia Caruzzo a Andrea Emiliani apparsa nel luglio-agosto 1978 in *Hinterland*, rivista di architettura e urbanistica diretta da Guido Canella. Cfr. Peressut, "La città museo:" 146.
[116] Andrea Emiliani, "La giustaposizione delle culture. Open Air museum nella campagna emiliana," in *Dal museo al territorio*. Bologna: Edizioni ALFA, 1974: 276-288.
[117] Fredi Drugman, *Il museo diffuso*, in "Hinterland," 21-22, 1992: 24-25. Cfr. Dragoni, Patrizia. "Introduzione al Museo Diffuso." MUMO-net. Rete dei Musei in Montagna del Maceratese, consultato 2022/02/16. http://www.mumo-net.eu/it/82/introduzione-al-museo-diffuso.
[118] Andrea Emiliani, *Il museo nella città italiana: vicende storiche e problemi attuali; un progetto per Terni.* (Milano: Motta, 2004); Fabio Roversi-Monaco, "Genus Bonaniae: Museo della Storia di Bologna" in Genus Bononiae, *Palazzo Pepoli: da residenza cittadina a Museo della Storia di Bologna* (Firenze: Giunti, 2014): 9. N.b. l'autore della breve introduzione del 2014 si firma: "Presidente Genus Bonaniae, Musei nella città."
[119] "Riconoscimento e Valorizzazione degli Ecomusei Regionali - Legge Num. 3 Del 11 Aprile 2017," Regione Lazio, consultato 2022/03/07, https://www.consiglio.regione.lazio.it/consiglio-regionale/?vw=leggiregionalidettaglio&id=9309&sv=vigente. Cfr. Hugues De Varine, *L'ecomuseo singolare e plurale* (Udine: Utopie concrete, 2022).

Museo di Roma, in particolare, istituito nel 1929 sotto le direttive di una Commissione coordinata da Antonio Muñoz, è stato il primo museo dedicato alla storia di una città italiana; i locali dell'ex Pastificio Pantanella sono diventati così il luogo per un museo "che accolga i monumenti e i documenti della storia, del costume, delle vicende edilizie, della storia pubblica e privata della città di Roma dal Medioevo ai nostri giorni."[120] Per allinearsi al mutato contesto politico, il progetto è stato poi radicalmente ripensato e, nel 1952, spostato nell'attuale sede di Palazzo Braschi, dando inizio a una serie di riordinamenti nell'arco di tre decenni, seguito dalla chiusura del museo dal 1987 al 2002, anno della riapertura della struttura.[121] Il dibattito su un nuovo modello organizzativo per il museo della capitale ha creato, nel tempo, un terreno fertile per la creazione di altri Musei della città in Italia, ma se da un lato si è compreso il valore di una narrazione policentrica, dall'altro si è perpetrata la tendenza a concentrarsi sul patrimonio monumentale in chiave celebrativa.[122] Il *pattern* che è giunto a noi oggi è caratterizzato da musei collocati in complessi monumentali e interessati perlopiù alla storia della fondazione dei centri urbani, grandi e meno grandi, spingendosi raramente oltre all'Ottocento, se non per sporadici accenni all'arte contemporanea. Delle eccezioni a questa regola sono rappresentate dagli ecomusei urbani, quali l'Ecomuseo Casilino ad Duas Lauros il Museo della Casilina[123] e l'Ecomuseo urbano Mare Memoria Viva,[124] realtà rivolte alla conoscenza e alla valorizzazione

[120] Archivio storico capitolino, *Governatorato di Roma*, Del. n. 7847 del 16 novembre 1929. Citato in Mihaela Ilie e Carlo M. Travaglini, "Per un museo-laboratorio della città a Roma. Note su una vicenda incompiuta, *"Città e Storia*, III, 2008, 1-2 (Roma: Università Roma Tre-CROMA, 2009): 201-224.

[121] Mihaela Ilie e Carlo M. Travaglini, "Per un museo-laboratorio della città a Roma": 210-213; *Il Museo di Roma racconta la città,* a cura di Rosella Leone, Federica Pirani, Maria Elisa Tittoni, Simonetta Tozzi (Roma: Gangemi, 2002).

[122] Cfr. nota 21 del presente capitolo per maggiori indicazioni bibliografiche.

[123] Nonostante la nomenclatura, l'Ecomuseo della Casilina rimane il modello museale più allineato con gli obiettivi condivisi da molti musei della città rappresentati da ICOM. Infatti Claudio Gnessi, Direttore Responsabile e coordinatore della ricerca sull'arte contemporanea, ha descritto il Museo come "un museo diffuso urbano" in una recente conferenza tenutasi all'Università Roma Tre, nel contesto della Round Table Discussion del 13 maggio 2022 intitolata "Ecomusei per la valorizzazione del patrimonio culturale attraverso la partecipazione attiva della comunità" culturale a Cura di Paola Demartini and Michela Marchioti.
Inoltre, il portale internet del museo riporta quanto segue: "L'associazione persegue l'obiettivo statutario di salvaguardare, valorizzazione e promozione del patrimonio ambientale, paesaggistico e culturale del Comprensorio Archeologico Casilino Ad Duas Lauros e dei quartieri limitrofi, attraverso la costituzione dell'Ecomuseo Urbano che, come detto sopra, è recentemente riconosciuto fondato, operante e d'interesse regionale." Cfr. "Chi siamo," *Ecomuseo Casilino* (blog), consultato 2022/05/06, https://www.ecomuseocasilino.it/chi-siamo/.

[124] Sempre in occasione della Round Table Discussion "Ecomusei per la valorizzazione del patrimonio culturale attraverso la partecipazione attiva della comunità," Cristina Alga, co-fondatrice di Mare Memoria Viva, ha chiarito che l'associazione è nata con l'idea di creare un museo del mare, per poi scoprire che quello che era stato creato era un museo della città. Come nel caso dell'Ecomuseo Casilino, i servizi museali si concentravano sulla curatela di testimonianze per lo più intangibili per riflettere sulla storia e sul presente della costa sud-est della città di Palermo: "L'ecomuseo ospita meeting, conferenze, laboratori che trattano temi culturali, ambientali e sociali proposti da imprese etiche ed enti del terzo settore mettendo a disposizione gli spazi interni ed esterni, competenza organizzativa, networking e tutti i necessari servizi logistici." Cfr. "Spazi ed eventi," *Mare Memoria Viva* (blog), consultato 2022/05/24, https://www.marememoriaviva.it/spazi-ed-eventi/.

del territorio urbano, prive di collezioni proprie e quindi sprovviste di un incarico di tutela.[125] Daniele Jalla, storico di formazione ed ex presidente di ICOM Italia dal 2004 al 2010, ha individuato un aspetto intrinseco che perpetua l'autoreferenzialità dei musei italiani tanto criticata da Emiliani mezzo secolo prima. Jalla nota come le soprintendenze territoriali si trovino ad affrontare gli stessi doveri delle amministrazioni locali che, in ultima analisi, creano un ostacolo all'adozione di strategie realmente partecipative:[126]

> […] la loro competenza si limita alla protezione e non include anche la valorizzazione e gestione - diretta o indiretta - del patrimonio culturale. Per questo, da ben più di un decennio, ICOM Italia ha puntato piuttosto su una prospettiva 'museocentrica' assegnando ai musei il ruolo di 'presidi territoriali di una tutela attiva' che, nella proposta di considerarli 'centri di responsabilità patrimoniale', a mio parere, si rafforza e trova un coerente sviluppo.[127]

Il crescente dibattito rivolto alla partecipazione, alla coesione sociale e all'accessibilità promette una nuova attenzione all'esperienza dei visitatori museali, a partire dal pubblico di prossimità, in modo di raccontare la storia urbana secondo criteri trasversali, come quelli adottati da Emiliani già negli anni Settanta.[128]

Alcuni Musei italiani dedicati alla propria città		
Nome del museo	Sede principale del museo	Data di apertura
Museo di Roma	Locali dell'ex Pastificio Pantanella (1930) poi Palazzo Braschi (dal 1952) Roma, Lazio	1930, 1952
Museo della città e del territorio – Vetralla	Antica Torre di Porta Marina, Vetralla (Viterbo), Lazio	1991
Museo della città e del territorio di Monsummano Terme	Osteria dei Pellegrini, Monsummano Terme (Pistoia), Toscana	1998, 2005
Museo di Santa Giulia	Complesso monumentale di San Salvatore – Santa Giulia, Brescia, Lombarida	1998
		cont….

[125] Hugues De Varine, *Radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, ed. Daniele Jalla, vol. 11, Lexis IV, MuseoPoli: Luoghi per Il Sapere; 11 (Bologna: CLUEB, 2005); Hugues De Varie, *L'écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde* (Paris: L'Harmattan, 2017); Consiglio Regionale del Lazio, Legge Num. 3 del 2017/04/11, https://www.consiglio.regione.lazio.it/consiglio-regionale/?vw=leggiregionalidettaglio&id=9309&sv=vigente.

[126] "Daniele Jalla," *ICOM Italia*, consultato 2022/05/26, https://www.icom-italia.org/daniele-jalla/.

[127] Jalla, "Paesaggi culturali e Musei. Il Museo nella sua quarta età," Sistema Museale della Provincia di Ravenna, consultato 2022/05/26, http://www.sistemamusei.ra.it/main/index.php?id_pag=99&op=lrs&id_riv_articolo=1032. Già pubblicato in *Speciale Paesaggi culturali e musei*, No. 59 (2017): 9, nota 34.

[128] Gli scritti dello storico dell'arte rimangono pressoché sconosciuto al di fuori dei confini nazionali, nonostante l'importanza del suo contributo teorico. Nel 2019, anno di morte di Emiliani, il saggio "Il Museo alla sua terza età" ha acquisito una maggiore accessibilità a livello internazionale grazie alla sua ripubblicazione negli atti della ICOM European Conference tenutasi a Bologna, nell'ex Chiesa di San Mattia, il 13-14 Novembre 2017. Cfr. Giuliana Ericani, ed., *The Role of Local and Regional Museums in the Building of a People's Europe. Musei e Comunità in Europa: Passato, Presente e Futuro.*, (Bologna: ICOM Europe/ Italia, 2019): 39-54.

Museo della città - Portogruaro	L'antica Torre di S. Agnese, Portogruaro (Venezia), Veneto	1999
Museo della Città e del Territorio di Cori	Il complesso monumentale di Sant'Oliva, Cori (Latina), Lazio	2000
Museo della città - Aquino	Struttura moderna nel parco annesso alla chiesa monumentale di S. Maria della Libera, Aquino (Frosinone), Lazio	2000
		cont…
Museo della Città – civico e diocesano di Aquapendente	Palazzo Oliva (Vescovile)/ Chiostro della chiesa di San Francesco, Aquapendente (Viterbo), Lazio	2005
Museo della città di Mantova	Palazzo San Sebastiano, Mantova, Lombardia	2005
Museo della Città a Monte Porzio Catone	Locali seicenteschi appartenenti al Duomo, Monte Porzio Catone (Roma), Lazio	2005
		cont…
Museo della Città di Guastalla	Palazzo Ducale, Guastalla (Reggio Emilia), Emilia-Romagna	2009*
MuseoTorino	Museo virtuale con mappa interattiva della città di Torino, Piemonte	2011
Museo diffuso urbano - Ancona	L'antico Ospedale di San Tommaso di Canterbury e dell'ex Pescheria, Ancona, Marche	2011*
Museo della città - Chiari	Locali degli edifici storici che si affacciano su piazza Zanardelli (quali l'ex palazzo del Podestà e locali un tempo adibiti a carceri), Chiari (Brescia), Lombardia	2011
Genus Bononiae Museo nella città di Bologna	Palazzo Pepoli (uno dei cinque sedi di Genus Bononiae), Bologna, Emilia-Romagna	2012
L'Ecomuseo Casilino ad Duas Lauros	Museo virtuale con mappa interattiva della città; Roma, Lazio	2012
Ecomuseo urbano Mare Memoria Viva	L'ex deposito locomotive di Sant'Erasmo, Palermo, Sicilia	2014
Museo della Città "Luigi Tonini"	Collegio dei Gesuiti, Rimini, Emilia-Romagna	Intitolato con l'attuale nome nel 2015
Museo della Città di Livorno	Chiesa sconsacrata di piazza del Luogo Pio (parte del complesso ricuperato per creare l'attuale Polo Culturale Bottini dell'Olio); Livorno, Toscana	2018
MuseoOristano	Museo virtuale con mappa interattiva della città di Oristano, Sardegna	2019*
Museo della Città	Palazzo Sichart, Rovereto (Trento), Trentino-Alto Adige	2019
		* dato rimasto da confermare

Tabella IV-1. Alcuni musei italiani dedicati alle proprie città

Rientra pienamente in questa riflessione anche il Genus Bononiae a Palazzo Pepoli di Bologna, realtà italiana che viene spesso citata nel dibattito internazionale sui musei della città.[129] La sua *mission* sancisce l'importanza del dialogo tra il museo e il proprio tessuto urbano, ma tende a riportare un'identità cristallizzata del proprio contesto:

> Per meglio descrivere e comprendere il "genus," la stirpe dei bolognesi di ieri e di oggi, Genus Bononiae. Musei nella Città si sviluppa attraverso un

[129] Graziano Campanini e Massimo Negri, ed. *The Future of city museums in europe. Experiences and perspectives/ Il futuro dei musei della città in Europa*. Bologna: Bononia University Press, 2008; Francesca Lanz, "City Museums in Transition: A European Overview. Cues for reflections," *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, Vol. 7 (Milano: MeLa Books, 2013): 410-440; Donatella Calabi, "Il Museo della Città. Un'esplorazione." *Nuova Informazione Bibliografica* Anno XVI, no. n. 4 (Ottobre-Dicembre 2019): 771–85. https://doi.org/doi: 10.1448/95130;

> percorso urbano che ne racconta la storia, la vita, le arti e i sogni; utilizza le strade di Bologna come corridoi, palazzi e chiese come sale di un unico grande museo, inserendosi nella struttura istituzionale già esistente e prevedendo un pieno collegamento con le altre realtà culturali, economiche e sociali che animano la comunità locale.[130]

Il previsto "collegamento con le altre realtà culturali," di fatto, traspare poco nell'esposizione. Realizzata dalla fondazione bancaria CARISBO, l'istituzione si pone come museo della storia di Bologna ed è caratterizzata da un elegantissimo progetto allestitivo che, però, presenta una narrazione univoca e assai celebrativa di uno specifico *genus*, ovvero "la stirpe dei bolognesi," concetto obsoleto di una discendenza lineare rispetto alle identità fluide che caratterizzano le città e i cittadini di oggi. Il museo propone un'immagine tipicizzata della città, senza rivolgere attenzione ai contributi locali delle donne bolognesi o degli stranieri; inoltre, tematiche difficili come il Ventennio o la strage di Piazza Fontana, così indicativi del Novecento, non vengono affrontate nella mostra permanente.[131] Si concorda, dunque, con le osservazioni Michał Grabowski, esperta di *Cultural Studies*, nonché operatore museale al Museo di Cracovia:

> *Ekspozycja prezentująca miasto oprócz walki ze stereotypowym, pocztówkowym postrzeganiem czy założeniami edukacyjno-informacyjnymi powinna pokusić się o próbę zilustrowania przeszłości w sposób interdyscyplinarny bez cenzurowania treści, a nie jedynie wybierać „przyjazne" tematy, które łatwo poddać interpretacji czy reprezentacji. O ile próba zwalczenia pocztówkowej wyobraźni za sprawą oferowanych praktyk jest udana, to wspomniany wyżej zabieg rezygnacji z niewygodnych, kontrowersyjnych treści przyczynia się do tworzenia pewnego mitologizowania miasta.* [132]
>
> In addition to combating stereotypes and postcard-like perceptions or educational and informational assumptions, an exhibition should consider representing the city spur itself to try and illustrate the past in an interdisciplinary way and to avoid censoring content, rather than simply choosing "friendly" topics that can be easily interpreted or represented. As much as the battle against picture postcards has been successful in this instance, the aforementioned resignation from addressing uncomfortable and controversial content, to a certain degree, mythologizes the city to a certain extent. (trans. Author).

[130] "Chi siamo," *Genus Bonaniae* (blog), accessed il 2021/09/14, https://genusbononiae.it/chi-siamo/.
[131] Michał Grabowski, "Wystawa-miasto-sieć. Przypadek Genus Bononiae," *Journal of Urban Ethnology*, Kraków 2022, nr 20/22 (forthcoming, shared courtesy of the author); Cfr. Tim Marshall and Joan Roca i Albert, Eds., *European City Museums*, Barcelona: MUHBA (forthcoming).
[132] Grabowski, "Wystawa-miasto-sieć."

Alla ricerca di un modello museale in grado di comunicare la storia di una città con strategie comunicative più complesse, il presente studio si rivolge al dibattito in corso a livello internazionale, partendo dall'esempio di Parigi esposto di seguito.

4.1.3. Il Museo della città nel mondo. Un dibattito aperto

Nel 1880 veniva inaugurato il Musée Carnavalet – spesso considerato il primo museo della città[133] – nel palazzo cinquecentesco del Hôtel de Ligneries (detto Carnavalet) nel cuore del Marais.[134] L'idea è stata suggerita da Georges-Eugène Haussman nel 1866 alla Ville de Paris – "*peut-être comme instrument compensatoire des destructions parisiennes*" –, quando ha reso pubblica l'intenzione di acquisire il complesso rinascimentale per creare un museo dedicato alla storia della capitale francese.[135] A 150 anni dalla proposta del prefetto della Senna il museo chiudeva i battenti per compiere un rinnovamento integrale: restaurando i complessi monumentali e numerose opere; rinnovando l'impianto e i sistemi di controllo del microclima; consolidando i depositi; ampliando le raccolte con testimonianze medievali, rinascimentali e del XX-XXI secolo; sviluppando nuove soluzioni museografiche con particolare attenzione all'accessibilità.[136] Oltre a riordinare i 3.900 mq di spazi espositivi, è stato ripensato il museo stesso, così da cogliere nuove sfide che, nelle parole della direttrice Valérie Guillaume, riguardavano i contenuti della collezione e la loro interpretazione nel tempo:[137]

> *The difficulty for city museums is to keep their collections in synchronicity with the living history and the challenge of these museums is to preserve the memory of uses, not only the objects. Several city museums are developing the biography of objects in their*

[133] Albert K Baragwanath, *More than a mirror to the past: the first fifty years of the Museum of the City of New York.* New York: The Museum, 1973: 5. https://archive.org/details/morethanmirrorto00bara/page/n33/mode/2up. La storia dei Musei della città trascende l'Europa occidentale. La Chicago History Museum (già Chicago Historical Society) è stata fondata nel 1856 e il museo della città di Mosca nel 1885, solo cinque anni dopo la Carnavalet. Per quanto riguarda l'attuale paradigma di museo della città, sono stati il Museo di Londra e quello di Francoforte i primi a mettere in pratica il nuovo modello. Cfr. Ian Jones, *Understanding Cities. A Brief History of CAMOC, an International Committee about Cities* (Self-published, 2021): 14; Tim Marshall, "City History Museums and City Museums in Europe: A Survey," in forthcoming book to be issued by the City History Museums and Research Network of Europe., n.d. (Shared in the form of a Word document courtesy of the author).
[134] Andrea Delaplace, "Musée Carnavalet and Pavillon de l'Arsenal: History of Paris from Two Different Points of View," *CAMOC. Museums of Cities Review* 3 (2021): 19.
[135] "L'histoire | Carnavalet," consultato 2022/01/12, http://www.carnavalet.paris.fr/le-musee/lhistoire; "Musée Carnavalet (@museecarnavalet) • Instagram Photos and Videos," consultato 2022/01/12, https://www.instagram.com/p/CPF8DUQnwBc/.
[136] Andrea Delaplace, "Interview with Valérie Guillaume, Director of the Musée Carnavalet, August 25, 2021." *CAMOC. Museums of Cities Review* 3 (2021): 28-33.
[137] Cfr. Kopytoff, Igor. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process." In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, edited by Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press, 1986: 66-68; Magdalena Wròblewska, "Things in the Museum," in *The Things of Warsaw*, Jarosław Trybuś (ed.) (Warsaw: Museum of Warsaw, 2017): 167-172.

> *exhibitions, and in the Musée Carnavalet this is also particularly important*.[138]

In contrasto con lo sguardo 'retrovisivo' che caratterizzava la narrazione della storia della città all'epoca dei *Grands Travaux*, il Carnavalet voleva valorizzare la polisemia delle proprie raccolte, per "raccontare la storia della città attraverso gli occhi [dei parigini]" dal Neolitico ai giorni nostri.[139]

In quanto eccellenze assolute nel campo, vanno citati anche il Museo di Amsterdam, punto di riferimento nel settore da decenni, che affronta con successo temi legati alla decolonializzazione[140] e il Museo di Mosca, fondatore del comitato CAMOC,[141] attualmente attivo nella narrazione dei distretti locali con il loro inglobamento nella metropoli.[142] Vanno citati anche i Musei di Londra,[143] Francoforte, New York, Istanbul, Tokyo, città del Messico e il recente Nunavut Heritage Centre (Edmonton, Canada), per il loro impegno verso una curatela partecipata e stimolata da questioni riguardanti il passato, il presente e il futuro.

Sulla scia della riapertura del Carnavalet, avvenuta il 29 maggio 2021, il seguente paragrafo vuole addentrarsi direttamente nel dibattito in corso, così come proposto dal CAMOC. L'organizzazione non costituisce né il primo né l'unico progetto dedicato al tema, ma rimane l'esperienza più rappresentativa di un fenomeno mondiale grazie ai suoi 700 membri, distribuiti tra tutti i continenti e provenienti da decine di istituzioni eterogenee che si definiscono, almeno

---

[138] Delaplace, "Interview with Valérie Guillaume:" 29.
[139] Delaplace, "Interview with Valérie Guillaume:" 30-31.
[140] In seguito al restauro integrale della carrozza della regina Wilhelmina, nel 1898, è stata inaugurata la mostra *The Golden Coach* (2021-2022), esposizione che invitava il pubblico a partecipare a una rilettura del programma decorativo sull'epoca coloniale olandese, come ad esempio la rappresentazione degli schiavi, di carnagione scura, accovacciati ai piedi di una personificazione della madre patria davanti alla quale offrono un tributo. "*The Golden Coach is the subject of a current debate, caused by the painting on the left side of the vehicle: Tribute from the Colonies. Depicted are people from the colonies paying tribute to a white youthful woman symbolizing the Netherlands. An increasing number of people are finding this depiction of colonialism inappropriate for national celebrations. […] To achieve a polyphonic and contemporary view, artists from different generations with various cultural backgrounds were commissioned to create artworks in which they reflect on the rituals that encompass the coach, the materiality and craftsmanship of the vehicle, and the colonial past and its impact on the present*." Cfr. "The Golden Coach," Amsterdam Museum, https://www.goudenkoets.nl/en/about-the-exhibition.
[141] Ian Jones, *Understanding Cities. A Brief History of CAMOC, an International Committee about Cities* (London: Self-published, 2021): 19-20. Risulta particolarmente influente la direttrice Glaina Vedernikova, allora direttrice del Museo di Mosca, nella creazione del comitato presso ICOM.
[142] Anna Trapkova, direttrice del Museo di Mosca ha presentato "Moscow without Outskirts: The Research of the Remote Kapotnya District in the Museum of Moscow" a CAMOC Barcelona 2021.
[143] Il Museum of London ha recentemente cambiato nome, diventando il London Museum. La mostra permanente nella storica sede del Barbacan è attualmente in fase di riallestimento per via del trasferimento del museo presso gli ex-mercati di West Smithfield.
È stata la sede del Museum of London, Docklands, che ha fatto scattare per prima l'interesse su questo filone di ricerca a marzo del 2019.

in parte, Musei della città.[144] Il comitato internazionale si delinea, quindi, come un luogo d'incontro; dove membri ICOM si possono confrontare su problematiche concernenti le città e i loro abitanti – ieri, oggi, e domani:

> *CAMOC is about the city and its people—their history, their present and their future. It is a forum for those who work in museums about cities, but also for anyone involved and interested in urban life: historians, urban planners, architects, citizens, all of whom can exchange knowledge and ideas across national frontiers.*[145]

Da decenni la comunità scientifica e museale cerca di circoscrivere questa nuova apertura dei musei verso altre figure professionali, soprattutto quelle rivolte a temi urbanistici. Il museo della città però, citando il museologo belga Jean-Louis Postula, rimane "una definizione impossibile a stabilire."[146] L'impossibilità del compito deriva dal fatto che questa categoria assestante ha "la città e la gente della città" sia come soggetto sia come oggetto dei suoi interventi; sono quindi spazi che prendono una pletora di forme, fisiche e digitali, e che ambiscono a narrare sistemi dinamici, complessi e in costante trasformazione. Allo scopo di "scoprire la diversità dei musei di città di oggi per dimostrare il loro ruolo cruciale nel contesto socio-culturale delle città contemporanee," è stato lanciato *The City Museums Global Mapping Project* (ovvero *Progetto di mappatura mondiale dei musei di città*), alla conclusione dell'ultimo incontro svoltosi al MUHBA (il Museo della Storia di Barcellona) a dicembre del 2021.[147] Questo censimento dichiara di voler "conoscere e sapere di più dei diversi tipi di musei di città nelle diverse parti del globo: dove sono, cosa fanno e come lo fanno," così da raccogliere e fornire dati qualitativi e quantitativi aggiornati.[148] Per poter identificare i parametri dell'indagine si propone di seguito la definizione provvisoria al quale fa riferimento questa ricerca:[149]

---

[144] Joana Sousa Monteiro (Chair, CAMOC – ICOM), "CAMOC, a (very) short story," Talk at CAMOC Barcelona 2021 Annual Conference, December 1, 2021.
Al di fuori della rete ICOM esistono altre organizzazioni dedicate alla ricerca e allo sviluppo dei musei della città, tra cui la International Association of City Museums (IACM), il Council of Europoean Urbanism anf the Cities Program, il UN-Habitat e la City History Museums Network of Europe.

[145] "CAMOC is about the city and its people—their history, their present and their future," *ICOM CAMOC* (website), consultato 2022/01/13, https://camoc.mini.icom.museum/camoc/.

[146] Jean-Louis Postula, *Le Musée de Ville. Histoire et Actualités* (Paris: La documentatio francaise, 2015): 30-31. Come indicato da Postula, la frase "*The museum as a guide to the life of the city*" fa riferimento a un discorso dell'architetto John V. Van Pelt pubblicato dalla American Association of Museums nel 1931.

[147] Il progetto è stato lanciato da CAMOC con la partecipazione della studiosa e architetto Francesca Lanz. Per l'elaborazione dei dati è prevista una collaborazione della NTUE (National Taipei University of Education, Taiwan), del COMCOL (International Committee for Collecting-ICOM) e dell'ASPAC (Asia-Pacific Alliance).

[148] CAMOC, "The City Museums Global Mapping Project - Italian – Formstack," consultato 2021/12/03. https://city-museums-global-mapping.formstack.com/forms/the_city_museums_global_mapping_project_copy_13.

[149] Donatella Calabi, nel 2019, ha pubblicato uno dei più aggiornati articoli sui musei della città in lingua italiana. L'articolo, però, apre con un disguido al riguardo di una definizione dei Musei della città che lei attribuisce a

> Un "city museum" è un museo della città e nella città, che parla della città e attraverso di essa. Benché diversi nelle loro strategie, approcci e modelli, i musei di città hanno al centro del loro interesse e di ciò che fanno la città, l'obiettivo di contribuire al suo sviluppo sociale e culturale, interagendo con le sue diverse comunità, ri-connettendo luoghi e persone, e promuovendo conoscenza e consapevolezza del suo passato, presente e futuro.[150]

I Musei della città, pertanto, non sono meri depositi della storia locale. Oltre alla salvaguardia delle proprie collezioni, s'impegnano a tutelare le loro comunità di riferimento, non solo esibendo le testimonianze del passato, ma indagando l'identità urbana, coltivata attraverso una pluralità di narrazioni e volta a costruire un senso di appartenenza per l'oggi e per il domani.[151] La raccolta dei dati dell'inchiesta CAMOC è condotta in undici lingue e saranno necessari due anni per la pubblicazione delle riflessioni sui Musei della città nel mondo.[152] In attesa di conoscere lo stato dell'arte, è utile ripercorrere alcune tematiche sollevate nei recenti incontri di CAMOC, utili a comprendere che ci troviamo di fronte a una radicale trasformazione nel modo in cui vengono concepiti i musei, che, finalmente, a questo punto della loro evoluzione si devono configurare come "vetrine e specchi delle nostre società laicizzate."[153]

4.2. Buone pratiche e musei della città in Europa

Come ribadito nelle pagine precedenti, la scelta di indagare sulla possibilità di un futuro museo della città a Orte, si basa sull'evoluzione che sta conoscendo negli ultimi decenni il concetto

---

ICOM. Presenta una *proposta* per un "working definition" (cioè una definizione provvisoria) del museo della città promossa dal museologo australiano Amareswar Galla come *la definizione ufficiale* promossa da ICOM: "Centro di un'azione coordinata volta alla rappresentazione culturale della popolazione urbana, tramite: (a) la celebrazione di un'identità comune, il senso delle proprie radici e la valorizzazione delle diverse comunità; (b) l'individuazione delle risorse per le attività di sviluppo culturale della comunità con riferimento al patrimonio culturale e naturale del centro urbano e del territorio circostante; (c) l'istituzione di un centro di coordinamento per la salvaguardia, l'incremento e la comunicazione degli sforzi artistici di tutta la popolazione." Cfr. Amareswar Galla, "Urban Museology: An Ideology for Reconciliation," *Museum International* 47, no. 3 (1995/01/12): 40-45; Donatella Calabi, "Il Museo della Città. Un'esplorazione," *Nuova Informazione Bibliografica*, Anno XVI, no. n. 4 (Ottobre-Dicembre 2019): 771, "https://doi.org/doi:%2010.1448/95130" .

[150] CAMOC, "The City Museums Global Mapping Project."

[151] I Musei della città fungono, in alcuni casi, da veri e propri *think-tank* o da enti di valutazione per progetti civici e per spazi urbani. Si pensi al ruolo di MUHBA nel dibattito sull'archeologia industriale e la musealizzazione di Oliva Artés, ora il *contemporary history laboratory*. Il Pavillon d'Arsenal, uno spazio espositivo e non un museo, ha adottato la consuetudine di esporre proposte urbanistiche in cui la Marie de Paris può accogliere il parere dei visitatori per adattare proposte per lo sviluppo della città.

[152] L'indagine è stata pubblicata in inglese, francese, spagnolo, tedesco, russo, portoghese, italiano, cinese (mandarino), giapponese, coreano e arabo.

[153] Krzysztof Pomian, "Introduction," *Le Musée, Une histoire mondiale: 1. Du trésor au musée.* Paris: Gallimard, 2020: 19.

stesso di 'museo.' Le attuali normative italiane si basano sulla definizione del termine concordata da ICOM nel 2007, il quale ritiene che:

> Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto.[154]

La definizione è stata ratificata in Italia nel 2014 con l'articolo 1 del Decreto ministeriale del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo *Organizzazione e funzionamento dei musei statali*. Il testo è stato ripreso integralmente con la precisazione finale che il museo opera "promuovendo la conoscenza presso il pubblico e la comunità scientifica."[155]

La comunità internazionale ha dedicato l'ultimo decennio alla ricerca di una definizione in grado di confermare le tradizionali funzioni dell'istituzione,[156] ma anche di suscitare un maggior senso civico—concetto anticipato da Andrea Emiliani mezzo secolo fa—in concordanza con gli interessi, le domande e la capacità di lettura dei pubblici eterogenei di oggi. Queste funzioni sociali sono previste nella recentemente approvata definizione di 'museo':[157] "Inclusive/ Diversity (Inclusivo/ Diversità)," "Sustainability (Sostenibilità)," "Accessibility (Accessibilità)" e "Service to Society (Stare al servizio della società)."[158] Tali termini sono stati selezionati dal 41% - 66% dei partecipanti al sondaggio, rappresentanti di 96 comitati ICOM, provenienti da tutti i continenti: dati che testimoniano una visione consensuale, ma anche un crescente sentimento democratico, partecipativo e trasparente (fig. 6).[159] Nell'agosto del 2022, mentre questa ricerca volgeva al termine, l'ICOM ha approvato la seguente definizione di 'museo,' un cambiamento epocale che aspetta di essere integrato nelle normative nazionali e internazionali:

---

[154] L'attuale definizione di "museo" è stata approvata dall'Assemblea Generale di ICOM a Vienna, 2007/08/24. Cfr. "Definizione di Museo di ICOM," ICOM Italia, https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/.
[155] "D.M. 23/12/2014 - Organizzazione e Funzionamento dei Musei Statali," Pub. L. No. (G.U. 10 marzo 2015, n. 57) (2014), http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2018/04/Decreto-Ministeriale-23-12-2014-agg.-02-2018-ECA.pdf.
[156] Roberta Capozucca, "L'Icom non raggiunge un accordo sulla nuova definizione di Museo," *Il Sole 24 ORE*, 2019/10/01, https://www.ilsole24ore.com/art/l-icom-non-raggiunge-accordo-nuova-definizione-museo-ACPQyBo.
[157] "On the Way to a New Museum Definition: We Are Doing It Together!," International Council of Museums, consultato 2022/03/17, https://icom.museum/en/news/on-the-way-to-a-new-museum-definition-we-are-doing-it-together/.
[158] Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials, "The Museum: Report on the ICOM Member Feedback for a new museum definition Independent analysis & report elaborated for the ICOM Define Committee," (2021/06/22): 48. https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/08/ICOM-Define-Consultation-2-Results-Report-enVF.pdf.
[159] Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials, "Defining the Museum in Times of Change:" 48.

> Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale.
> Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità.
> Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.

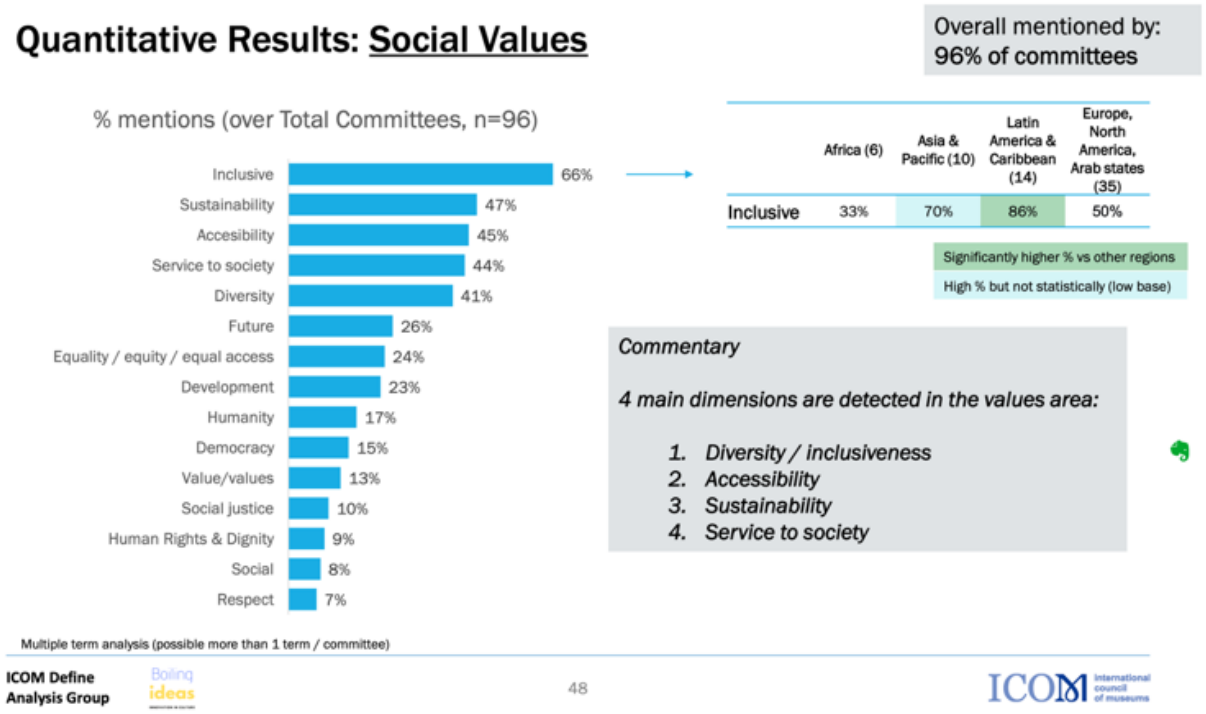


Fig. IV-6. Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials, "Defining the Museum in Times of Change. A Way Forward," ICOM Webinar (10 December 2020) (Fonte: https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/ICOM-Define-Methodology.pdf)

Da anni, infatti, i confini che separano i musei dai loro contesti sociali, culturali e naturali sono sempre più permeabili. Fare cultura in Europa oggi, inoltre, richiede nuove strategie di gestione dei beni materiali, immateriali e naturalistici, secondo linee guida stabilite dalla Convenzione di Faro del 2005, ovvero la Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società. L'accordo sostiene strategie di tutela che stimolino il dialogo tra i Beni Culturali e la società civile:

> La Convenzione di Faro sottolinea gli aspetti importanti del patrimonio culturale in relazione ai diritti umani e alla democrazia. Promuove una comprensione più ampia del patrimonio culturale e della sua relazione con le comunità e la società. La Convenzione ci incoraggia a riconoscere che gli oggetti e i luoghi non sono, di per sé, ciò che è importante del patrimonio culturale. Essi sono importanti per i

> significati e gli usi che le persone attribuiscono loro e per i valori che rappresentano.[160]

Viene quindi ribaltato un paradigma: è la cittadinanza, ora, al centro della tutela e della valorizzazione. La recente Ratifica ed esecuzione della Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società (Legge 1 ottobre 2020, n. 133) favorisce strategie di salvaguardia olistiche e partecipate, come specificato all'articolo 2:

> Per gli scopi della presente Convenzione,
> a. il patrimonio culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone considerano, a prescindere dal regime di proprietà dei beni, come un riflesso e un'espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni in continua evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i luoghi;
> b. una comunità patrimoniale è costituita da persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale, che essi desiderano, nel quadro dell'azione pubblica, mantenere e trasmettere alle generazioni future.[161]

Gli esperti in materia hanno quindi il dovere di adeguarsi ai nuovi criteri normativi e di identificare e di attuare pratiche che rendano il patrimonio culturale—in continua evoluzione—un laboratorio di democrazia e di senso civico. Si è scelto quindi, al fine di indirizzare al meglio il corso di questa ricerca, di individuare a livello europeo dei modelli e delle buone pratiche, come quelle messe in campo dai musei della città di Cracovia (Polonia), Leiria (Portogallo), Lisbona (Portogallo) e Barcellona (Spagna).

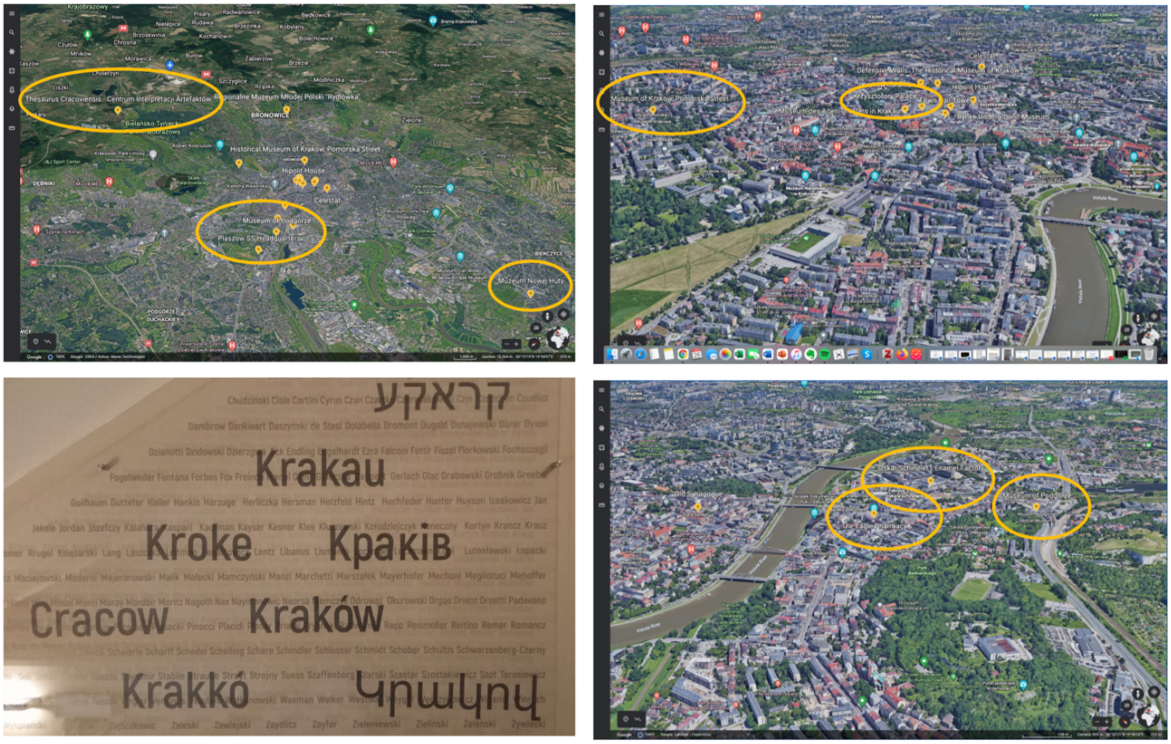
Queste realtà sono accomunate dalla capacità di lavorare in maniera inclusiva e creativa, nonché dall'obbiettivo di promuovere la coesione sociale e lo sviluppo locale con la massima professionalità. Nonostante le loro forme diverse e mutuate, sono istituzioni caratterizzate da una visione che accoglie l'intera città e che da rilievo alla storia urbana e al vissuto odierno. Si tratta di musei diffusi nella città e nel territorio che, evitando contenuti aprioristici, lasciano al pubblico – in tutte la sua diversità – il compito di formulare le narrazioni, informato e guidato dalle attività museali, quali mostre interdisciplinari, percorsi tematici, cataloghi, risorse virtuali, attività artistiche, ricerca e itinerari guidati e non. Incoraggiano la convivenza tra

[160] "Convenzione di Faro," Consiglio d'Europa Ufficio di Venezia, consultato 2022/03/15, https://www.coe.int/it/web/venice/faro-convention.
[161] "Legge 1 Ottobre 2020, n. 133 Ratifica ed Esecuzione della Convenzione Quadro del Consiglio d'Europa sul Valore del Patrimonio Culturale per la società, Fatta a Faro il 27 Ottobre 2005. (20G00152) (GU Serie Generale n.263 del 23-10-2020)," Gazzetta Ufficiale, consultato 2022/15/03. https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/10/23/20G00152/sg.

molteplici interpretazioni delle loro collezioni, facilitando esperienze museali aperte e dinamiche, enunciate da relazioni tessi tra visitatori, opere, luoghi, memorie e dati storici, ovvero interconnessioni creati da percorsi centripeti (arginati dentro una sede museale) e centrifughi (fuoriusciti dal contenitore e articolati nella trama urbana): un modello *open*.[162] Di seguito vengono quindi presentati quattro casi studio indipendenti l'uno dall'altro, ma che condividono l'"obiettivo di contribuire al suo sviluppo sociale e culturale, interagendo con le sue diverse comunità, ri-connettendo luoghi e persone, e promuovendo conoscenza e consapevolezza del suo passato, presente e futuro."[163]

4.2.1. Ascoltare la città. Le molteplici voci di Cracovia

Il Museo di Cracovia (figg.7-9) (Muzeum Historyczny Miasta Krakowa, oppure Muzeum Krakowa o MK in forma abbreviata) mette in pratica una tendenza resa nota dal museologo



(In senso orario) Fig. IV-7. Mappa pluricentrica del Museum Krakowa in cui sono evidenziati il Thesaurus Cracoviensis, il Muzeum Podgórze e il Muzeum Nowej Huty; Fig. IV-8. La collocazione della sede di Ulica Pomorska e di Pałac Krzysztofory; Fig. IV-9. La collocazione della sede del Muzeum Podgórze, la Fabrica di Oskar Schindler e della Farmacia Pod Orłem; Fig. IV-10. Il nome della città di Cracovia in otto lingue autoctone

[162] Questo concetto è stato espresso dalla dott.ssa Sarah Dominique Orlandi, Project manager per la cultura e fondatrice/coordinatrice del gruppo di lavoro Digital Cultural Heritage di ICOM Italia, durante un suo intervento all'interno del webinar "Curare," tenutosi 2022/06/09, alla conclusione del ciclo "Musei e digitale" per Musei in corso (cfr. Fondazione Scuola dei Beni Culturali, https://www.fondazionescuolapatrimonio.it/en/musei-in-corso-musei-e-digitale-webinar/#:~:text=Si%20comincia%2C%20dunque%2C%20con%20%E2%80%9C,relazione%20tra%20musei%20e%20digitalizzazione).

[163] CAMOC, "The City Museums Global Mapping Project."

francese Dominique Poulot: "*a new generation of establishments is more set on provoking memory than on providing a kind of unified narrative*."[164] Il Muzeum Krakowa si distingue per la qualità polifonica della sua narrazione museale, che permette di comprendere appieno la variegata stratificazione di storie di coloro che hanno vissuto e vivono nella città.[165]

Attraverso una rete di 16 distinte sedi espositive, viene mostrata la complessa gamma di sfaccettature che caratterizza la città, permettendo a ciascun visitatore di avere un'immagine del tutto personale di Cracovia. Elemento fondante di questa poliedricità è la capacità di mettere in dialogo le grandi narrazioni, legate ai poteri egemonici e alla dimensione leggendaria, con le voci tipicamente escluse dalle narrazioni istituzionali. [166]

La collezione è nata nell'Ottocento e vanta una collezione costituita da oltre 190.000 oggetti che rispecchiano la cultura materiale, politica e artistica della città dal XIII secolo a oggi.[167] La collezione archeologica è caratterizzata da frammenti fittili e utensili domestici del XIII-XVIII secolo,[168] mentre quella medievale conserva testimonianze della vita domestica, dell'attività delle corporazioni e alcuni oggetti provenienti dall'ambito ecclesiastico.[169] Il museo espone, inoltre, una collezione numismatica e una miscellanea di testimonianze polimateriche della storia urbana dal XVI secolo ai giorni nostri.[170] Le testimonianze sono multipli: disegni, incisioni, fotografie stampate e digitali, dipinti, sculture, apparati teatrali, tessili, mobili, artigianato, cartoline, filatelia, libri e un insieme di memorabilia patriottiche, sovietiche, sindacali e scoutistiche,[171] oltre a una raccolta di oggetti di ambito giudaico, spesso donati e non necessariamente provenienti dalla città.[172]

---

[164] Dominique Poulot, "Uses of the Past – Historical Narratives and the Museum," in *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums: Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 28 June 1 July & 25–26 November 2011*, ed. Dominique Poulot, Felicity Bodenstein, and José María Lanzarote Guiral, EuNaMus Report No. 4, Conference Proceedings, No. 78 (Linköping: Linköping University Electronic Press, 2012), https://ep.liu.se/ecp/078/ecp11078.pdf: 8.

[165] La metafora del prisma è stata suggerita da Michał Grabowski, responsabile di cooperazione internazionale al Muzeum Krakowa, in un incontro con chi scrive il 2022/01/21.

[166] Per un elenco completo delle sedi, cfr. *Muzeum Krakowa*, consultato 2022/02/07. https://muzeumkrakowa.pl/en.

[167] Il numero esatto di reperti è stato comunicato all'autrice da Michał Grabowski in una conversazione privata il 2022/02/01.

[168] Marcin Baran and Anna Bednarek, eds., *Thesaurus Cracoviensis. Artefacts Interpretation Centre* (Krakòw: Muzeum Historyczna Miasta Krakowa, 2018): 15.

[169] Baran e Bednarek, eds., *Thesaurus Cracoviensis*: 19.

[170] Baran e Bednarek, eds., *Thesaurus Cracoviensis*: 21.

[171] Baran e Bednarek, eds., *Thesaurus Cracoviensis*: 29-59.

[172] Baran e Bednarek, eds., *Thesaurus Cracoviensis*: 37.

Convenzionalmente, Cracovia viene presentata come antica sede universitaria;[173] sede reale durante l'epoca d'oro della Confederazione polacco-lituana;[174] città d'arte, di letteratura e di teatro;[175] città di Papa Wojtyła;[176] oppure una città caratterizzata dallo smog[177] e dall'opposizione con Varsavia, che le 'rubò' il titolo di capitale.[178] I cracoviani vengono accusati, da alcuni, di essere corresponsabili dell'Olocausto, in quanto la città ha funto da snodo di smistamento per i campi di concentramento e di sterminio durante l'occupazione nazista.[179]

La macrostoria e la microstoria, attraverso il proprio patrimonio materiale e immateriale, s'intrecciano per restituire racconti più complessi. Ad esempio, storie secondarie restituiscono le memorie dei quartieri che, nel passato, sono state cittadine indipendenti, come Kazimierz,[180] Podgórze[181] o Nowa Huta.[182] Un tema che emerge costantemente è l'interculturalità della città, argomento che viene tradotto in chiave museografica già all'ingresso della sede centrale, dove il nome della città viene presentato nelle otto diverse lingue che fanno parte da secoli del paesaggio sonoro locale (fig. 10): il museo fa da ponte tra la città di ieri e i visitatori – locali e

[173] L'Università Jagiellonica è stata fondata nel 1364 e rimane l'ateneo più antico della Polonia. Cfr. https://www.uj.edu.pl/uniwersytet-z-collegium-medicum/historia.

[174] "La Polonia e la Lituania occupavano nel XIV e XV secolo un territorio enorme, di oltre 1,12 milioni kmq, dove abitavano diversi gruppi etnici e religiosi: polacchi, lituani, tedeschi, russi, ebrei, armeni, tartari, gente di fede cattolica, ortodossa, giudaica e musulmana. Un così grande proliferare di fedi, nonostante il cattolicesimo fosse dominante, spingeva i sovrani a seguire una politica di tolleranza. […] Nella storia della Polonia il secolo XVI viene denominato il 'secolo d'oro,' allora il territorio della Polonia e della Lituania misurava 815 mila kmq e la popolazione era di circa 8 milioni di abitanti." Cfr. Ambasciata della Repubblica Polacca, Roma, "La Storia della Polonia," 2002: 6-8. http://www.alpcub.com/storia_polonia.pdf.

[175] La città viene considerata come una musa per autori, artisti e drammaturghi del calibro di Juliusz Słowacki (1809-1849), Jan Matejko (1838-1893), Stanisław Wyspiański (1869-1907), Czesław Miłosz (1911-2004), Tadeusz Kantor (1915-1990), Stanisław Lem (1921-2006), Jerzy Grotowski (1933-1999), e Wisława Szymborska (1923-2012). Cracovia è riconosciuta dall'UNESCO tra le città della letteratura.

[176] Cfr. Marina Moioli, "La città di Wojtyla: Cracovia in cinque atti," Il Messaggero, April 28, 2014, https://www.ilmessaggero.it/viaggi/mondo/cracovia_cinque_atti-389280.html.

[177] Fino al 2019 il carbone è stato impiegato quale principale fonte di riscaldamento domestico, andando così ad aggravare ulteriormente l'inquinamento urbano.

[178] Varsavia è stata ufficialmente designata capitale nel 1793, ma lo spostamento della capitale polacca da Cracovia è stato avviato tra la fine del XVI secolo e l'inizio di quello successivo. Cfr. Francis William Carter, *Trade and Urban Development in Poland: An Economic Geography of Cracow, from Its Origins to 1795* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994): 187.

[179] Cfr. Wikipedia, "'Polish death camp' controversy," https://en.wikipedia.org/wiki/"Polish_death_camp"_controversy.

[180] Il quartiere ebraico di Cracovia, da non confondere con il ghetto ebraico a Podgórze, è stato creato nel 1939 durante l'occupazione nazista.

[181] Quartiere sorto nell'VIII sec. e che ospita la tomba del fondatore leggendario di Cracovia, il re Krak.. L'odierna Podgórze risale al 1784, quando è stata proclamata libera città da Giuseppe II d'Asburgo e dotata di notevoli infrastrutture, volte ad attirare nuovi abitanti necessari allo sviluppo di questo nuovo polo industriale sulla riva destra del Vistula. Cfr. Katarzyna Bury and Melania Tutak, *The Podgórze Museum. A Guide* (Kraków: The Historical Museum of the City of Kraków, 2018): 16.

[182] Località situata nella periferia industriale, fondata nel 1951 a seguito della trasformazione dell'originario territorio rurale in un polo siderurgico. Cfr. Enciclopedia Treccani. "Nowa Huta," consultato 2022/01/29. https://www.treccani.it/enciclopedia/nowa-huta.





Fig. IV-11. #jestemkraków alla Fabrica di Schindler;
Fig. IV-12. #jestemkraków al Museo di Podgórze.

internazionali – di oggi, grazie a una storia in costante divenire.[183] L'ascolto e la narrazione sono gli obbiettivi cardinali del museo, sia a livello teorico che pratico. La *mission*, peraltro riportata sulle pareti del corridoio che conduce al pannello poliglotta accennato sopra, dichiara: "Sondando il territorio, ascoltiamo Cracovia, documentando la città e raccontando la sua storia."[184] Il museo ascolta – in maniera sinestetica – il suo pubblico, come evidenziato dalle iniziative lanciate nel 2019, in occasione dei 120 anni dalla sua fondazione. Ne è un esempio il concorso *Jestem Kraków* ("Io sono Cracovia"), per il quale sono stati invitati i residenti a inviare fotografie storiche in cui è ritratta la città, anche in secondo piano. In tal modo la cittadinanza ha restituito una nuova narrazione fotografica, poi pubblicata con il titolo *Jestem Kraków. Krakowianie wczoraj i dziś* (*Io sono Cracovia. I cracoviani ieri e oggi*). Il museo è diventato quindi l'amplificatore di un'immagine partecipata e soggettiva della città e dei suoi abitanti, attraverso cui i cittadini stessi hanno potuto "guardarsi dentro."[185] In concomitanza è nata l'iniziativa *#jestemkraków*, che consiste in una serie di specchi, inscritti con l'opportuno *hashtag*, posti agli ingressi delle sedi museali. Negli specchi i visitatori si vedono riflessi, ricontestualizzati e inclusi in ciascun percorso museale (figg. 11-12). Condividendo lo stesso messaggio nell'intera rete, il museo guadagna visibilità e ribadisce la sua politica di inclusione e partecipazione: *#jestemkraków* crea una narrazione in prima persona, raccogliendo tanti esempi della 'mia' Cracovia, così da

[183] All'ingresso di Pałać (Palazzo) Krzysztofory, sede centrale di MK, si legge il nome della città indicato nelle lingue storicamente parlate a Cracovia, quali l'ebraico, il tedesco, lo yiddish, l'ucraino, l'inglese, il polacco, l'ungherese e l'armeno.
I curatori hanno così sfruttato l'importanza dell'ingresso della sede, che affaccia direttamente sulla piazza principale della città, in modo da sottolineare uno dei temi principali della narrazione museale.
[184] Traduzione dell'autrice. Il testo originale riporta: "Opisujemy, dokumentujemy i opowiadamy Kraków. Słuchamy miasta...". La traduzione ufficiale in inglese legge: "Keeping our ears to the ground, we listen to Krakow documenting the city and telling its story." Cfr. "Misja i Strategia," Muzeum Krakowa, consultato 2022/01/25, https://muzeumkrakowa.pl/misja-i-strategia. La traduzione inglese viene esposta all'ingresso di Pałac Krzystofory all'inizio del percorso di visita.
[185] L'autrice ha tradotto il motto "guardarsi dentro" dall'originale "przeglądają się w sobie". Cfr. Ewa Gaczoł, Joanna Geller, and Anna Kwiatek, *Jestem Kraków. Krakowianie Wczoraj i Dziś* (Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2019); https://muzeumkrakowa.pl/o-muzeum.

co-creare una narrazione sulla 'nostra' Cracovia.[186] In maniera analoga il museo sa parlare con il suo pubblico, usando anche linguaggi museologici informali, allestendo, ad esempio, bacheche in piazza e persino nelle vetrine di negozi, abbattendo barriere culturali e socio-economiche e incrementando l'accesso al patrimonio tangibile e intangibile (figg. 13-14).





(sinistra) Fig. IV-13. Un presepe esposto nel parco che circonda il centro storico.
(destra) Fig. IV-14. Presepe esposto nella libreria storica Księgarnia Pod Globusem.

In più occasioni Michał Niezabitowski, il direttore del MK, ha ribadito che un museo della città deve saper presentare la città e suoi abitanti come un insieme; va considerato, quindi, come un luogo capace di far incontrare tutte le sue parti, le sue polarità, le sue minoranze insieme alle maggioranze.[187] Dal momento che gli agglomerati urbani sono spesso teatro di conflitti e divisioni sociali, i musei della città possono rappresentare il luogo dove un paese, benché fratturato, può essere contenuto e salvaguardato nella sua indivisibilità.[188] L'autrice Olga Tokarczuk, durante il discorso tenuto in occasione dell'assegnazione dei premi Nobel 2019 [189], ha lanciato la sfida per una nuova narrazione, "una narrazione tenera" caratterizzata da una qualità empatica, olistica, materna, quasi psicologica:

[186] Natalya Bekhta, "We-Narratives: The Distinctiveness of Collective Narration," *Narrative* 25, no. 2 (May 2017): 164–81.
[187] Michał Niezabitowski, "A City Museum Professional as 'The Tender Narrator,'" in *The Right to the City* (CAMOC Kraków 2021, Kraków, 2021); Michał Niezabitowski, "Municipal Museums and Global Polarization' (Delivered by and Krzysztof Haczewski on behalf of Michał Niezabitowski)," in *Connecting Cities, Connecting Citizens. Towards a Shared Sustainability* (CAMOC Barcelona 2021, Barcelona, 2021).
[188] Michał Niezabitowski, "Municipal Museums and Global Polarization' (Delivered by and Krzysztof Haczewski on behalf of Michał Niezabitowski)," in *Connecting Cities, Connecting Citizens. Towards a Shared Sustainability* (CAMOC Barcelona 2021, Barcelona, 2021).
[189] Olga Tokarczuk, "The Tender Narrator," trans. Jennifer Croft and Antonia Lloyd-Jones (Nobel Lecture, Stockholm, Sweden, 2019/12/07), https://culture.pl/en/article/olga-tokarczuks-nobel-lecture-the-tender-narrator.

> *"Why is this happening?," "What does it mean?," "What is the point?," "Where is this leading?" Quite possibly our minds have evolved toward the story as a process of giving meaning to millions of stimuli that surround us, and that even when we're asleep keep on relentlessly devising their narratives. So, the story is a way of organizing an infinite amount of information within time, establishing its relationship to the past, the present and the future, revealing its recurrence, and arranging it in categories of cause and effect. Both the mind and the emotions take part in this effort.*[190]

Quando il museo è capace di ascoltare una pluralità di voci e di stabilire "un rapporto tra passato, presente e futuro," diventa cassa di risonanza per il palinsesto storico della città, così da mantenere vivi i dibattiti nelle loro complessità e implicite contraddizioni, ovviando a risoluzioni semplicistiche e conclusioni di comodo.[191]

È utile descrivere due contesti in cui il MK narra capitoli difficili della storia locale usando strategie di lettura interdisciplinari e mezzi di comunicazione diversificati. Il primo esempio proviene dal Sentiero della memoria,[192] mentre il secondo da una mini-mostra interamente curata e allestita da un cittadino.[193] Alla sede MK situata in via Pomorska, 2, già sede della Gestapo durante la Seconda guerra mondiale, si possono sentire gli ex prigionieri raccontare le proprie storie, in questo modo si sono evitate soluzioni ormai stereotipate, come le fotografie omologanti con le divise rigate, e si possono conoscere i volti e i sentimenti di queste persone

[190] Tokarczuk, "The Tender Narrator." Traduzione in italiano: "Perché sta succedendo questo?," "Cosa significa?," "Qual è il punto?," "Dove porta tutto questo?". Molto probabilmente la nostra mente si è evoluta verso la storia come un processo per dare significato a milioni di stimoli che ci circondano, e che anche quando siamo addormentati continuano incessantemente a concepire le loro narrazioni. Così la storia è un modo di organizzare una quantità infinita di informazioni nel tempo, stabilendo la sua relazione con il passato, il presente e il futuro, rivelando la sua ricorrenza, e disponendola in categorie di causa ed effetto. Sia la mente che le emozioni partecipano a questo sforzo (Tradotto con www.DeepL.com/Translator).

[191] Come indicato nella nota 8 del capitolo II "Tutte le strade portano a Orte. La storia di uno snodo di trasporto all'ombra di Roma," manca attualmente una base di conoscenze rigorosa e interdisciplinare su cui fondare questa strategia narrativa a Orte. Nonostante ciò, il presente studio vorrebbe indicare futuri percorsi di ricerca, percorsi che potrebbero andare di pari passo con la graduale creazione di un futuro museo della città di Orte. Il MUHBA, il museo della città di Barcellona di cui si parlerà nelle pagine seguenti, costituisce un modello particolarmente utile, capace di far convergere ricerca, museografia e partecipazione della comunità in senso lato.

[192] Il 'Sentiero della memoria' include innumerevoli attività ed eventi, promossi dal museo, che hanno come fulcro tre sedi: la Fabbrica di Oskar Schindler, la Farmacia sotto l'aquila e la Strada Pomorska (Fabryka Emalia Oskara Schindlera, Apteka Pod Orłem, Ulica Pomorska).

[193] L'idea della Bachecha della memoria (*Depozyt Pamięci*) nasce al Museo Podgórze, ma è stata adottata in almeno altre due sedi: la Fabbrica di Schindler e Pałac Krzysztofory, la sede centrale citata sopra. Questi spazi sono aperti alla cittadinanza per esporre oggetti lasciati in prestito in mini-mostre curate indipendentemente per raccontare storie della città 'dal basso'.

Si ringrazia la direttrice Melania Tuta e la sua collaboratrice Katarzyna Bury per la loro disponibilità sia a giugno 2021 che a gennaio-febbraio 2022.



reali (fig. 15).[194] Dal 1980 il MK raccoglie testimonianze delle vittime del terrore nazista e comunista, materiale che oggi è consultabile sia *in situ* sia *online* grazie all'archivio digitale.[195] Queste testimonianze orali, scritte, documentaristiche e fotografiche permettono di ricostruire due stagioni di terrore totalitario, sotto il regime nazista dal 1939 al 1945 e durante le persecuzioni sovietiche del 1945-1956, nei tempi della Repubblica Popolare Polacca.

Visitando le celle di detenzione si possono leggere i graffiti lasciati dai detenuti, assoggettati spesso a interrogazioni brutali e torture. Il racconto, fornito da guide esperte e integrato con memorie della vita dei detenuti prima della cattura, permette di ridare personalità e dignità a donne e uomini troppo spesso rinchiusi nel ruolo di "vittima".[196] Tra i graffiti lasciati dai prigionieri (fig. 16) si legge facilmente quello lasciato da Henryk Sroka (Kraków, 1925- Kraków, 1944), scout e giovane membro dell'AK, l'*Armia Krajowa*, l'esercito nazionale di resistenza polacco contro l'occupazione nazista, morto *in loco* all'età di 19 anni (cfr. fig. 15). Il tono del racconto evita la retorica di stile "martirologico" – termine e visione spesso divulgata dall'Istituto di memoria nazionale in merito alla storia polacca del Novecento – così da restituire l'immagine di un giovane abitante di Cracovia vissuto in un specifico contesto

(in alto) Fig. IV-15. L'allestimento dedicato ai prigionieri della Gestapo a Ulica Pomorska; (in basso) Fig. IV-16. Una selezione dei graffiti lasciati dai prigionieri nelle celle di detenzione tra gli interrogatori della Gestapo.

[194] Si ringraziano il dott. Grzegorz Jeżowski e il dott. Tomasz Stachow, direttore della sede di Ulica Pomorska, per la loro disponibilità e per le loro visite guidate svolte, rispettivamente, a giugno 2021 e gennaio 2022.
[195] "Archive of the Victims of the Nazi and the Communist Terror in Kraków 1939–1956," consultato 2022/01/30, http://krakowianie1939-56.mhk.pl/en/.
[196] Nella mostra *Time to Act: Rohingya voices*, inaugurata il 15 luglio 2019 al Canadian Museum for Human Rights, è stata scelta una strategia analoga per umanizzare i rohingya attraverso un racconto che comprende anche la crisi umanitaria nel Bangladesh e le persecuzioni nel Myanmar: "Some community members are also participants in a voice-driven interactive experience. When you visit the exhibition, you can get to know them and their life experiences through a personal exchange of questions and answers." Cfr. "Time to Act: Rohingya Voices," Canadian Museum for Human Rights, consultato 2022/02/07. https://humanrights.ca/exhibition/time-to-act-rohingya-voices - :~:text=Time to Act%3A Rohingya Voices compassionately portrays the plight of,consider what action to take.

storico.[197] Il museo offre passeggiate guidate nel quartiere per conoscere le storie di altri residenti che hanno condiviso il destino di Sroka o che sono a malapena sopravvissute alla crudeltà della Gestapo, senza mai potersi reintegrare pienamente nella società. Vengono quindi esposti i disagi psicologici che persistono ben oltre la conclusione della stagione bellica. Vengono presentate anche testimonianze ambivalenti di collaboratori e cospiratori contro i Nazisti, come quella dell'agente di polizia Michał Kliś, pseudonimo "Wojtek" (Kraków, 1900-Flossenburg(?), 1944); storie come questa sfuggono a interpretazioni categoriche e permettono ai visitatori di addentrarsi in un periodo storico doloroso e infinitamente complesso.

La difficoltà del racconto viene risolta anche attraverso alcune scelte allestitive. Il museo, infatti, cerca di rispettare le sensibilità del pubblico, consapevole che gli estremi eventi rappresentati appartengono a un dolore collettivo rimasto irrisolto. Per il tema delle impiccagioni, ad esempio, viene lasciata al visitatore la scelta di consultare o meno le fotografie documentaristiche (figg. 17-18). Oltre al materiale risalente all'occupazione nazista, sono esposte testimonianze del periodo stalinista, come una porta di una cella di detenzione della KGB, proveniente da un edificio poco distante







Fig. IV-17. Una porta proveniente delle celle di detenzione del KGB con graffiti cancellati dai successivi proprietari della struttura; Fig. IV-18. Allestimento dedicato alle impiccagioni; Fig. IV-19. Uno sportello che permette, ai visitatori che lo desiderano, di guardare le foto documentaristiche di un'impiccagione.

[197] N.B. Il *Bureau for Commemorating Struggle and Martyrdom* (Biuro Upamiętniania Walk i Męczeństwa), creato all'interno dell' Instytut Pamięci Narodowej fondato nel 1998-1999, dichiara: "The tasks of the Institute include collecting and managing the documents of state security organs, drawn up from July 22, 1944 to July 31, 1990, conducting investigations into Nazi and communist crimes, including crimes committed against persons of Polish nationality or Polish citizens of other nationalities, committed in the period from November 8, 1917 to July 31, 1990." Cfr. Instytut Pamięci Narodowej, "O IPN," Instytut Pamięci Narodowej, consultato 2022/01/30, https://ipn.gov.pl/pl/o-ipn/24154,O-IPN.html.

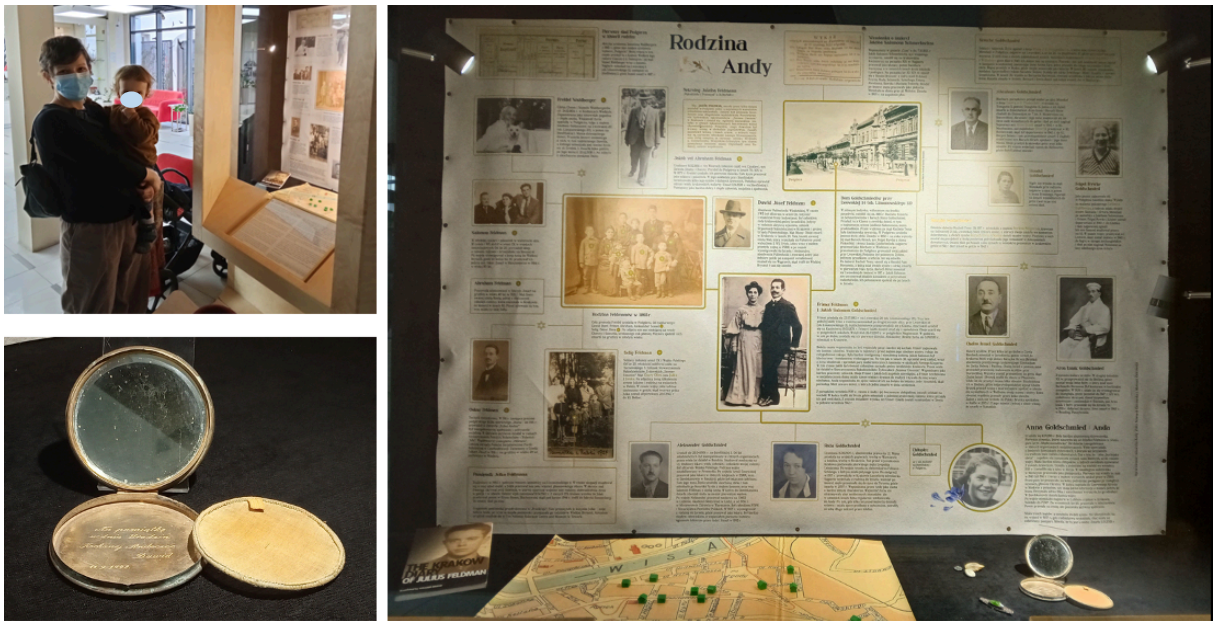
dall'ex-sede della Gestapo (l'attuale sede museale). Le scritte incise nel legno dalle vittime si scorgono tra numerosi segni di abrasione: l'emblematico gesto dell'anonimo proprietario della porta – tornata a essere una cantina privata dopo gli anni Cinquanta – che ha cercato di cancellare le tracce di queste voci evidentemente insopportabili (fig. 19). Con un oggetto tanto umile il museo riesce a raccontare i drammi della tortura e della memoria, così come sono stati vissuti dalle persone, ponendosi, dunque, alla ricerca di strategie narrative che possono conservare tale complessità.

La mini-mostra *Rodziny Andy* (*La famiglia di Anda*), ospitata nella Bacheca della Memoria (*Depozyt Pamięci*) al Museo Podgórze nel gennaio-aprile del 2022, è stata curata da un abitante del quartiere e non da una figura istituzionale: Zofia Noworól-Ostrowska, sociologa di formazione, insegnante di yoga e danza, nonché nipote di un'ebrea polacca sopravvissuta alle persecuzioni naziste (figg. 20-21).[198] Per ovvi motivi nessun oggetto di famiglia è stato tramandato dall'epoca prebellica ad oggi, dunque la Noworól-Ostrowska ha iniziato il suo percorso partendo da un oggetto che risaliva ai primi anni del rientro della nonna Anna (Anda) Goldschmeid (Kraków, 1919-Kraków, 2008) a Cracovia: un portacipria regalato da un corteggiatore di nome Dawid nel 1948 (fig. 22). La cittadina-curatrice si è calata nel tempo per ricostruire le vite, e non le morti, dei parenti solo intravisti nei racconti della nonna; molte figure sono state identificate per la prima volta grazie alle ricerche genealogiche svolte in occasione di questa mostra, che ha permesso di ricostruire sette generazioni di questa famiglia cracoviana dal periodo austro-ungarico all'inizio del secondo conflitto mondiale. La dimensione privata dei Feldman-Goldschmied – più legata ai valori socialisti che non alla religione – ha come sfondo le strade di Podgórze (fig. 23). "*The micro and macro scale show an endless system of similarities*," ci ricorda sempre la Tokarczuk.

Da anni la curatrice dice di vivere un conflitto interiore, in cui si sente divisa tra il dovere di tramandare storie di parenti scomparsi e il desiderio di vivere il presente e lasciar scorrere il tempo.[199] Costretta a "far entrare" la sua storia in una bacheca, si è dovuta chiedere: quali aspetti della storia (non) vanno messi in mostra? qual'è *her-story*? come si trovano le parole per raccontare l'Olocausto? Mettendo in vetrina una parte della sua storia, permette a noi – cracoviani, polacchi, forestieri – di stare in ascolto e di porci le stesse domande.

[198] Si ringrazia la dott.ssa Zofia Noworól-Ostrowska e Mieczysław, il suo giovanissimo figlio, per il pomeriggio passato insieme al Museo Podgórze per parlare della sua esperienza da cittadina-curatrice e del bisogno di nuove strategie narrative. L'incontro è avvenuto il 2022/01/27, ossia durante la ricorrenza del Giorno della Memoria, una data simbolica che ha donato all'incontro valore aggiunto.

[199] Comunicazione personale tra la curatrice e l'autrice.



(In senso orario) Fig. IV-20. La curatrice-cittadina Zofia Noworól-Ostrowska; Fig. IV-21. La genealogia della famiglia di Anda; Fig. IV-22. Il portacipria dal quale nasce la mostra.

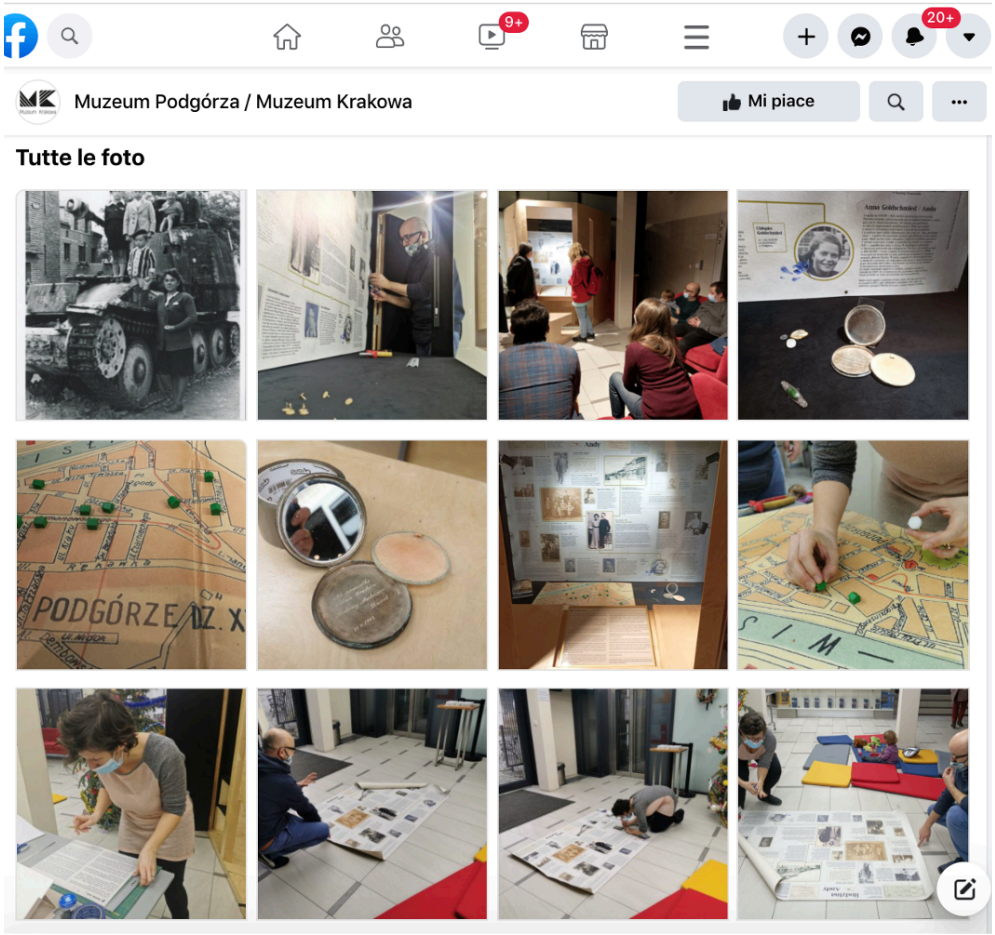


Fig. IV-23. Il post di Facebook in cui il Museo di Podgórze ha annunciato l'allestimento della nuova Bacheca della Memoria, con le strade di Podgórze sullo sfondo.



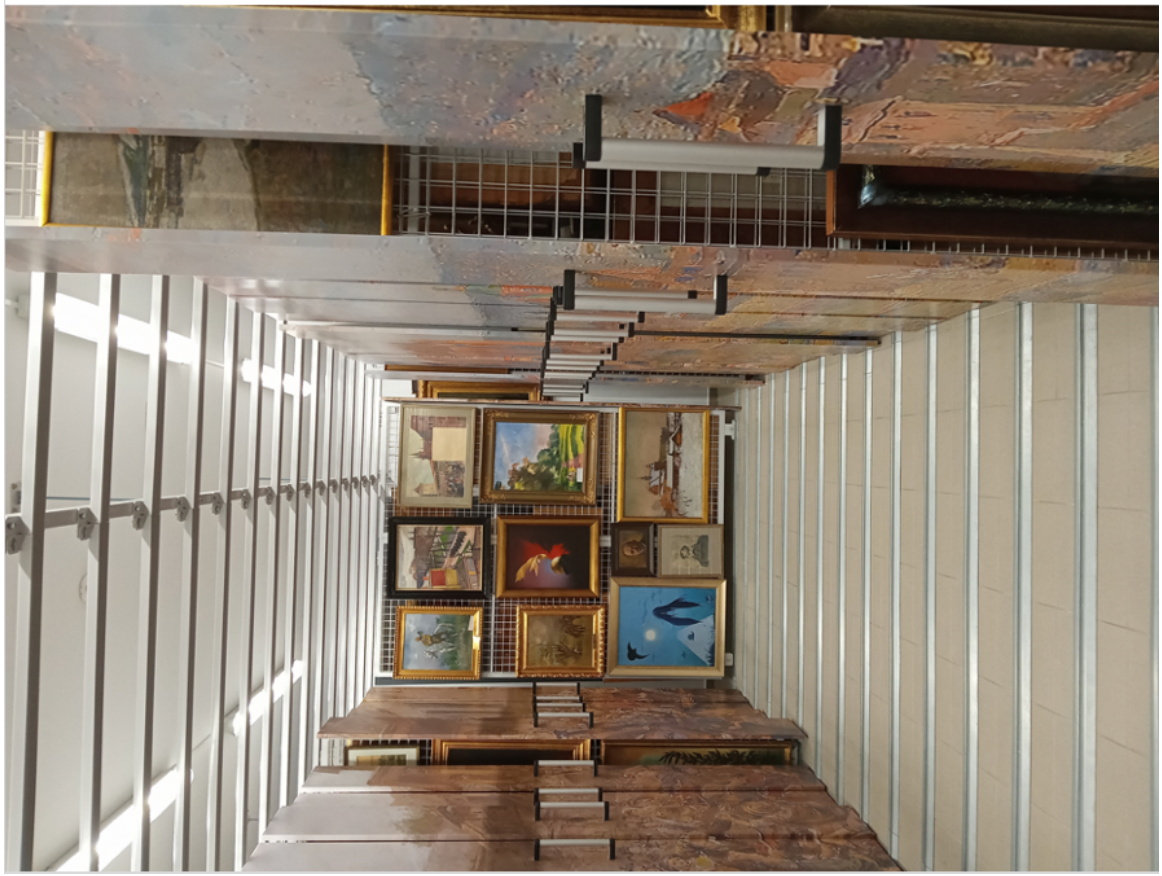


Fig. IV-24. I laboratori, pur essendo chiusi, rimangono visibili lungo il percorso di visita al Thesaurus Cracoviensis; Fig. IV-25. Deposito aperto con pareti a rastrelliera.

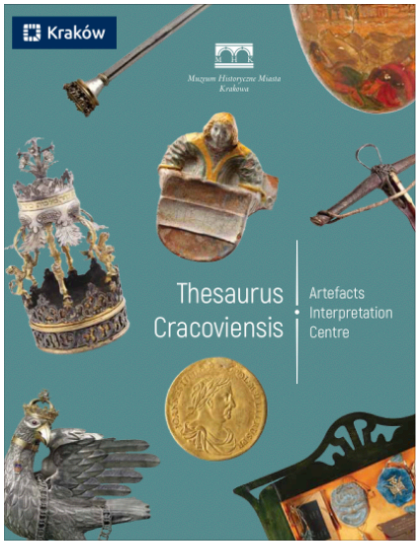






Fig. IV-26. Copertina del libro divulgativo dedicato al Thesaurus Cracoviensis; Fig. IV-27. Portali pubblici collocati nel deposito museale; Fig. IV-28. Il vestito e la mazza del Lajkonik con un'etichetta didattica che richiama l'inventario del museo.

Fin qui si è parlato di come il MK ascolti Cracovia, ma la *mission* del museo pone come secondo obiettivo la documentazione della città. Il compito viene svolto formalmente dal Thesaurus Cracoviensis, il *artifacts interpretation center*, ovvero "centro d'interpretazione dei manufatti": sede museale costituita da un sistema visitabile di depositi (*open storage*) e di laboratori di restauro (*visible laboratories*) (figg. 24-25), capaci di accogliere il pubblico in occasione di eventi programmati.[200] Il MK è stato incluso, nel 2021, tra gli European Museums of the Year (categoria di Special Commendations), riconosciuto "per il suo impegno a democratizzare l'accesso agli oggetti che una volta appartenevano alle sue comunità locali e per la sua determinazione ad aprire conversazioni sulla storia della città attraverso le sue collezioni conservate in deposito, ora rese completamente accessibili."[201] Il museo si rivolge, infatti, a un ampio bacino di pubblico, sia attraverso pubblicazioni divulgative (fig. 26) sia tramite una banca dati interna consultabile *in situ* (fig. 27) e *online* sul sito "Thesauro Digitale".[202] In altre sedi museali vengono messe in evidenza le "schedature," al fine di comunicare l'importanza della catalogazione e dell'inventario, ma anche della funzione conservativa di un museo, cogliendo quindi l'opportunità per educare il pubblico alle mansioni che rimangono spesso nascosti dal pubblico (fig. 28).

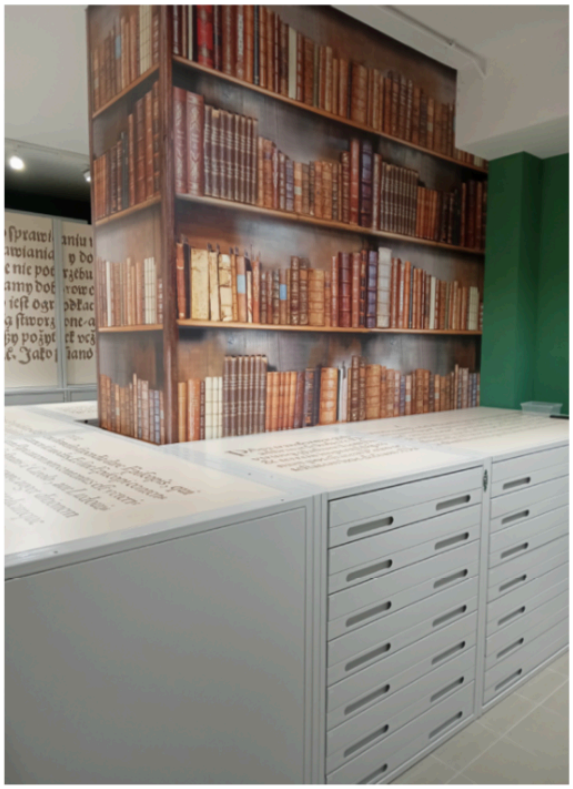
[200] Si ringrazia la dott.ssa Bożena Urbańska, direttrice del Thesaurus Cracoviensis, per la dettagliata visita guidata del 2021/06/29.
Anna Antonini et al., "Discovering Hidden Collections: The MUDEC Open Storage," *Museologia Scientifica*, no. 13 (2019): 103–9, http://www.anms.it/upload/rivistefiles/c9efdd86ed7ce8164d09adce2a7f5b73.pdf.
[201] Testo originale: "The fifth specially commended museum stands out for its commitment to democratize access to the objects that once belonged to its local communities and its determination to open up conversations about city history through its reserve collections, now fully accessible."
Cfr. "The Winners of the EMYA 2020 and 2021 Are Now Announced!," European Museum Forum, May 6, 2021, https://www.europeanforum.museum/en/news/the-winners-of-the-emya-twenty-and-twentyone-are-announced/.
[202] "Users' Collections," Thesaurus cyfrowy, consultato 2022/01/30, http://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/kolekcje.

Il Thesaurus s'impegna, con altrettanto rigore, ad assecondare l'interpretazione personale e indipendente della collezione, aiutando i visitatori a ricontestualizzare gli oggetti attraverso riproduzioni grafiche che fanno da sfondo al percorso (fig. 29).[203] Una visita al deposito permette ai visitatori di tutte le età di far esperienza con gli standard internazionali per la conservazione preventiva adottata dal museo. Qui viene mostrato, ad esempio, come tutti i supporti siano disegnati in modo ergonomico, favorendo il lavoro dei restauratori e la consultazione della collezione (figg. 30-33).



Fig. IV-29. Il corridoio dei depositi mette in dialogo armi e dipinti ad acquarello. Le immagini dipinte raffigurano la cinta muraria che un tempo era protetta proprio dalle armi conservate in questo ambiente museale.

[203] Baran e Bednarek, eds., *Thesaurus Cracoviensis*: 14.









(in senso orario) Fig. IV-30. Il deposito dei disegni e delle incisioni; Fig. IV-31. Il medesimo deposito con opere esposte sulle pareti; Fig. IV-32 L'ergonometria dei mobili e degli spazi del deposito; Fig. IV-33. Un'immagine del Lajkonik, testimonianza della cultura popolare, conservata con il dovuto rigore.

Il terzo e ultimo obiettivo identificato nella *mission* del MK è quello di raccontare la città, mansione che, ancora una volta, viene espletata in maniera fresca, chiara e accessibile.[204] La comprensibilità della grafica utilizzata dal sistema museale annulla, già al primo impatto, il comune preconcetto che vede il museo come un luogo obsoleto e "noioso".[205] Ad esempio, in una recente campagna di comunicazione ad ogni sede espositiva è stata associata un'icona stilizzata e rappresentativa (fig. 34), conferendo al MK un'immagine moderna e facilmente fruibile, comunicando un forte legame tra la collezione e la cultura contemporanea. La conformità stilistica dei loghi, inoltre, mette sullo stesso piano il patrimonio aristocratico, civico, borghese e industriale, ma anche le testimonianze della cultura pagana, cattolica, ebraica e atea. In tal modo è stata aggirata quella gerarchia che, convenzionalmente, propone il periodo della Giovane Polonia (come la casa d'artista a Rydlówka) quale patrimonio più "autentico," se non "superiore" a quello industriale di epoca stalinista (come il Muzeum Nowej Huty discusso in seguito).[206] La riconoscibilità delle forme visive, inoltre, non si rivolge a una tipologia specifica di pubblico, annullando qualsiasi barriera linguistica, cognitiva e culturale. Le stesse strategie grafiche caratterizzano le risorse dedicate all'accessibilità – come la pagina web che accoglie le descrizioni audio realizzate nel 2021 secondo gli standard "Easy to Read" (fig. 35) – in linea con l'orientamento della disciplina, creando materiali rivolti a tutti i visitatori.[207]

---

[204] Ivana Bruno, "Comunicazione e Accessibilità Culturale. L'esperienza di Museo Facile," *Il Capitale Culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage*, no. 20 (2019): 304-305. https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/2068/0.

[205] Carlos Tortolero, "Museums Need to Stop Being Dinosaurs," in *Creating the City. Identity, Memory and Participation Conference Proceedings Malmö University 9-10 February, 2017*, ed. Pål Brunnström and Ragnhild Claesson, Urban Studies (MAPIUS 23) (Malmö University Publications, 2019): 442–58; Alessandra De Angelis, "Penny Siopis' Three Essays on Shame. Questioning the Psychoanalytical M(a)us(ol)eum through Postcolonial Female Art," *The Ruined Archive*, ed. Iain Chambers, Giulia Grechi, and Mark Nash, MeLA Books 11 – RF02 Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices 11 (Politecnico di Milano, 2014): 127–44.

[206] Młoda Polska, Giovane Polonia in italiano, fa riferimento ad "un periodo modernista dell'arte, della letteratura e della musica polacca che copre all'incirca gli anni dal 1890 al 1918. Fu uno degli effetti della forte opposizione alle idee del positivismo e promosse i caratteri della decadenza, del neo-romanticismo, del simbolismo, dell'impressionismo e dell'art nouveau." Cfr. "Giovane Polonia," in *Wikipedia*, August 24, 2021, https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Giovane_Polonia&oldid=122643882.

[207] Comunicazione personale tra Michał Grabowski e la scrivente, avvenuta il 2021/06/25 presso gli uffici del MK.
L'allestimento di Pałac Krzysztofory offre molti strumenti per facilitare la visita alle persone con disabilità, come la segnaletica pavimentale a rilievo oppure angoli tattili dove si possono toccare riproduzioni degli oggetti esposti accanto a didascalie realizzati in braille.



(sopra) Fig. IV-34. Una recente campagna di comunicazione ha creato una serie di diciannove icone in cui viene raffigurato un aspetto emblematico di ciascuna sede museale, impiegando un linguaggio visivo semplice e facilmente leggibile; (a sinistra) Fig. IV-35. Video realizzati con il metodo "Easy to read" per un pubblico non-vedente e normo-vedente.

Per raccontare il patrimonio materiale e immateriale della città viene impiegata un'ampia gamma di soluzioni museografiche. Nel riallestimento di Pałac Krzysztofory, inaugurato il 23 luglio del 2021, la narrazione si svolge in maniera tematica e non cronologica, senza però perdere di vista l'importanza di fornire ai visitatori informazioni diacroniche.[208] Nella Sala Baldassare Fontana, salone del piano nobile che ricorda lo stuccatore svizzero-italiano attivo nel 1700, viene suggerita l'atmosfera in cui s'incontravano i notabili cracoviani del Sette e dell'Ottocento, ritratti nei dipinti allestiti sulle pareti (fig. 36).[209] Se da un lato l'allestimento richiama la tradizione dei *period rooms*, dall'altro si avvale delle nuove tecnologie per integrare la narrazione. Nella seconda stanza i visitatori possono ritrovare i propri volti riflessi in tre

[208] Si ringrazia il curatore Kamil Stasiak per aver trovato il tempo di incontrare l'autrice nonostante i molti impegni, quali i lavori di restauro e il riallestimento del complesso.
[209] Secondo un recente studio, la Sala Baldassare Fontana sarebbe nata come Cappella del Palazzo; l'autrice ipotizza, però, che la presenza del camino decorato e l'iconografia neoclassica degli stucchi lascino il dibattito aperto. Cfr. Maria Zientara, "Baldassare Fontana's Stucco Decoration in the So-Called Chapel at Krzysztofory in the Chapel at Krzysztofory Palace and Its Ideological Message," Krzysztofory, no. 30 (2012): 144.

specchi, incorniciati in maniera analoga ai ritratti dei nobili cracoviani, ricordando lo stratagemma di *#jestemkraków*. Ciclicamente gli specchi vengono animati da registrazioni di danze di vari periodi storici, interpretati da un gruppo di giovani danzatori in costumi d'epoca, così da immergere lo spettatore nello *zeitgeist* dei grandi balli occorsi in spazi come la sala in cui si trovano.[210]

Nella sezione dedicata alle religioni e alla devozione popolare, un antico corridoio si trasforma in architettura sacra tramite gabbie di acciaio che assumono la forma di una navata a tre campate cuspidate (fig. 37). Qui prendono forma interessanti scelte dei curatori, come quella di proporre, ad esempio, una lanterna processionale e una croce astile a fianco a testimonianze appartenenti ad altre fedi e, addirittura, a tradizioni laiche (come un giocatolo per ricordare la festa laica del Giorno del bambino). Sull'altro lato della "navata," si trova una bacheca dedicata alle varie religioni storicamente presenti nella città, delle quali si possono riprodurre canti sacri e interviste tramite *touch screen*.[211] L'organizzazione tematica permette, dunque, di mostrare come le vita spirituale abbia assunto nei secoli molteplici forme, senza però rimarcare le differenze tra le fedi: per un paese come la Polonia, attualmente polarizzato verso un Cattolicesimo militante e autoreferenziale, l'allestimento crea uno spazio per dialoghi multi-prospettici.

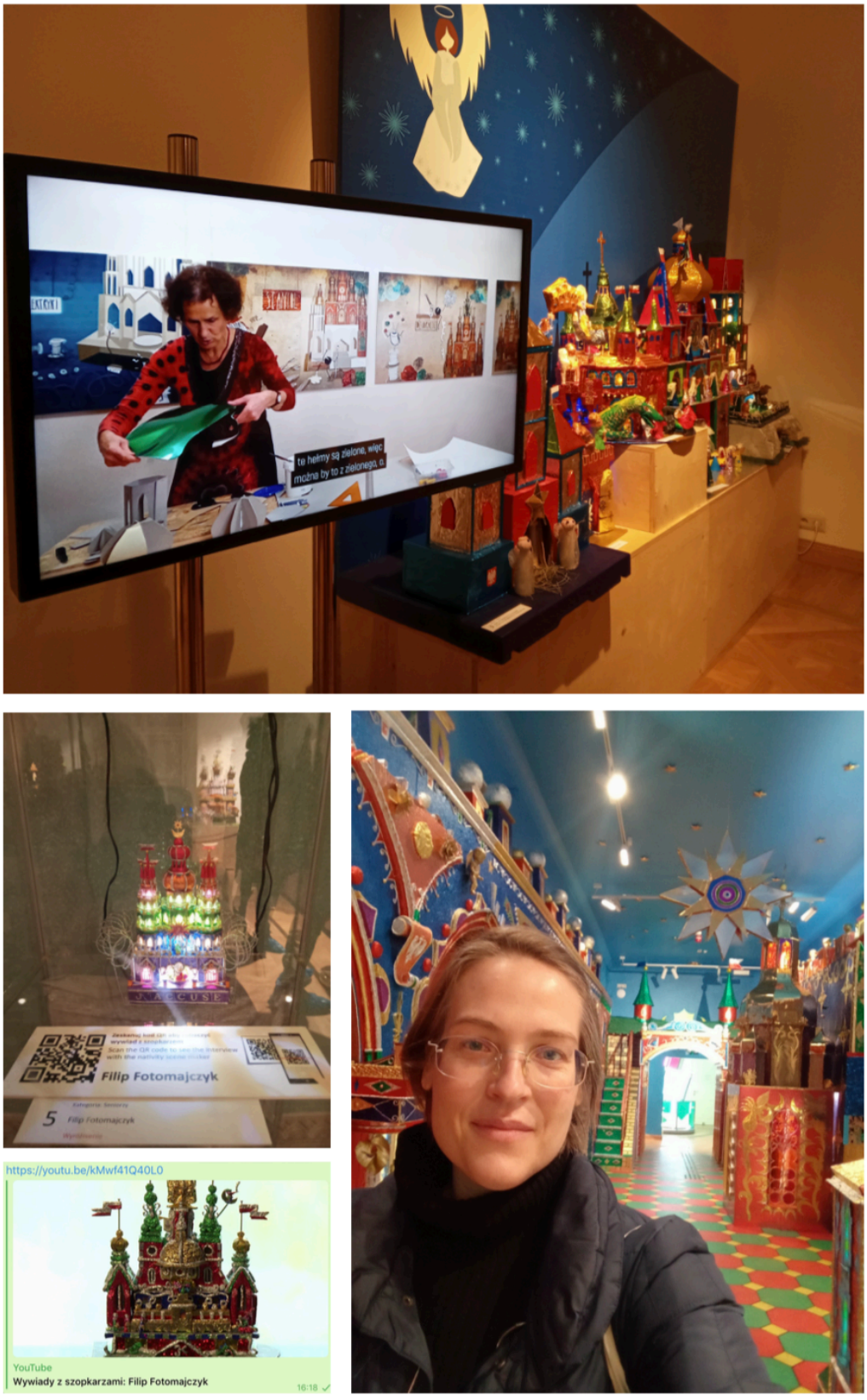
[210] Cfr. Rainey Tisdale, "Do History Museums Still Need Objects?," *History News* 66, no. 3 (2011): 22-3, https://www.jstor.org/stable/42654330.

[211] Si possono ascoltare, ad esempio, Icchak Horowitz (un giovane rabbino), Tadeusz Isakowicz-Zaleski (un prete di rito cattolico armeno) e altre figure religiose della città.





Fig. IV-36. La Sala Baldassare Fontana di Pałac Krzysztofory allestita come period room "aumentata" con nuove tecnologie; Fig. IV-37. La sala dedicata alla pluralità di tradizioni devozionali a Cracovia.



(In senso orario) Fig. IV-38. Esposizione dei presepi realizzati da bambini nel 2021 con un video dimostrativo di una szopkarka; Fig. IV-39. L'autrice nella sala dedicata ai presepi nella mostra permanente di Pałac Krzysztofory; Fig. IV-40.e IV-41. Il video YouTube del 2019 in cui il giovane szopkasz Filip Fotomajczyk (https://www.youtube.com/watch?v=7F9m3VS8yGQ) mostra il presepe che ha realizzato nel 2021. In esso l'artista affronta un tema di forte attualità , ossia la migrazione, e inserisce la citazione "J'accuse" e del filo spinato.

Oltre agli oggetti e alle testimonianze orali, il museo tutela e facilita la trasmissione del patrimonio immateriale della città, spesso agendo da arbitro nelle mutazioni che assumono queste tradizioni. Due sono gli eventi di spicco: i presepi di Cracovia (figg. 38-41), chiamati *szopki* in polacco, e la processione primaverile del Lajkonik, figura caricaturale di un uomo a cavallo che celebra la vittoria sui Tatari nel XIV secolo (figg. 42-45).[212] La storia dei *szopki* s'intreccia con quella del MK fin dal primo concorso pubblico dei presepi, del 1937, quando Ludwig Strojek, direttore degli archivi comunali e responsabile del museo di Cracovia all'epoca, è stato uno dei tre membri della giuria.[213] Da allora il museo ha un importante ruolo nella tutela della tradizione e già dai primi anni Settanta cura la definizione dei criteri .[214] L'istituto ha protetto i presepi, inoltre, dalla critica del regime comunista negli anni Settante e Ottanta, in quanto tradizionale passatempo dei muratori locali.[215] Oggi divulga conoscenze su questa forma di artigianato attraverso mostre, *ateliers* e convegni nel museo e nella città, ma anche a livello internazionale.[216] Contemporaneamente promuove e facilita la comunicazione tra gli artigiani, accompagnando questa tradizione verso la candidatura UNESCO fin dalla fase embrionale del progetto (fig. 38).[217] Il nuovo allestimento di Pałac Krzysztofory è stato l'occasione per coinvolgere un gruppo di *szopkarze*, artigiani dediti ai presepi, in una rara collaborazione: la commissione di un presepe a misura d'uomo, grazie a cui ci si può addentrare in questo incantevole mondo policromatico, per dare omaggio alla sacra famiglia oppure godersi lo spettacolo delle brillanti pareti colorate (fig. 39).

---

[212] La tradizione dei presepi cracoviani risale al XVIII-XIX secolo ed è stata riconosciuta come patrimonio culturale immateriale dell'umanità dall'UNESCO nel 2018. Il fenomeno viene presentato dal museo, insieme alla figura del Lajkonik, come segue: "I presepi tradizionali ricordano la nascita di Cristo, per questo motivo troviamo in ognuno di loro tutta la santa Famiglia: la statuetta del Bambin Gesù, di Maria e di Giuseppe. Molto spesso le fanno compagnia anche i Tre Re Magi, i pastorelli e degli animali. I presepicracoviani, inoltre, ci mostrano anche delle scene con alcuni personaggi storici (re, eroi nazionali, grandi e famosi personaggi Polacchi) oppure leggendari (ad esempio il Trombettiere, il Signore Twardowski). Il personaggio preferito dagli scultori di presepi è il Lajkonik, legato all'invasione deiTartari, quando i traghettatori - chiamati anche pali - con un sotterfugio riuscirono a sconfiggere i Tartari, per poi entrare a Cracovia indossando i loro abiti. In alcuni presepi vengono inseriti dei personaggi abbigliati nelle vesti tradizionali quali: il vestito dei cracoviani e dei montanari, oppure anche dei personaggi contemporanei famosi." Cfr. Il *depliant* informativo di Małgorzata Niechaj, "Il Presepe di Cracovia" (Kraków: Muzeum Krakowa, 2018).

[213] Andrzej Iwo Szoka, "Szopka Krakowska. The Nativity Scene Tradition and the Museum of Kraków," *Volkskunde: Transforming, Not Saving. Intangible Cultural Heritage, Museums and/or the World*, Intangible Cultural Heritage & Museums Project, 3 (2020): 471-72, https://www.ichandmuseums.eu/en/toolbox/theme-issue-volkskunde-transforming-not-saving-intangible-cultural-heritage-museums-and-or-the-world.
Si ringrazia il dott. Szoka per la sua disponibilità a incontrarsi per parlare dell'impegno del museo verso il mondo dei *szopki* a giugno 2021.

[214] Szoka, "Szopka Krakowska:" 474.

[215] Szoka, "Szopka Krakowska:" 476.

[216] Il Museo di Cracovia e l'Istituto di Etnologia e Antropologia Culturale dell'Università Jagellonica hanno recentemente organizzato il convegno internazionale intitolato "Il patrimonio culturale immateriale nella teoria e nella pratica", che si è tenuto presso il Pałac Krzysztofory il 2021/11/08-09.

[217] Comunicazione personale di Michał Grabowski.

Il patrimonio immateriale di Cracovia è uno dei mezzi grazie a cui percepire il pulsare della città; per questo, quando è stata interrotta la tradizione del Lajkonik nel 2020, la città l'ha vissuto come una devitalizzazione. Nel giugno del 2021, quando la processione ha rischiato di essere annullata per il secondo anno consecutivo, il MK ha provveduto ad adattare la tradizione ai bisogni del momento, spostando la processione dalle strade del centro storico al fiume, permettendo alla figura e al suo corteo di attraversare la città in barca lungo il Vistula (figg. 44-45). Il museo ha curato la riformulazione dell'evento, la logistica e la comunicazione, garantendo accesso alla *performance* folcloristica – danze e finti combattimenti che hanno assunto un ruolo scaramantico per i cracoviani – a tutti. Come in altre istanze, MK ha messo in discussione i confini tra cultura 'alta' e cultura 'bassa', unendo così la sua città.









Fig. IV-42. Folle di cittadini in attesa della processione del Lajkonik; Fig. IV-43. Il Lajkonik saluta la città dal battello; Fig. IV-44. Spettatori partecipano alle danze e ai combattimenti dalle rive del Vistula, per evitare affollamenti eccesivi; Fig. IV-45. Il Lajkonik e una cortigiana salutano i passanti sotto il ponte pedonale Ojca Bernatka (foto dalla riva: Y.A. Mazurek; foto realizzate sul fiume: Muzeum Krakowa)

Per concludere questo *excursus* sul Museo di Cracovia è fondamentale evidenziare come l'istituzione abbia saputo affrontare e valorizzare, nel tempo, un'eredità culturale particolarmente difficile. Il tipo di narrazione adottata – appunto "tenera," come suggerita dalla Tokarczuk – preferisce provocare un leggero turbamento piuttosto che abbandonare *a priori* le storie, esponendo così anche i temi scomodi e accogliendo positivamente critiche e perplessità. È utile in questa fase attingere al concetto di *difficult heritage*, così come fu formulato

dall'antropologa britannica Sharon MacDonald:

> *a past that is recognised as meaningful in the present but that is also contested and awkward for public reconciliation with a positive, self-affirming contemporary identity. 'Difficult heritage' may also be troublesome because it threatens to break through into the present in disruptive ways, opening up social divisions, perhaps by playing into imagined, even nightmarish, futures*.[218]

Uno dei patrimoni più contestati dell'identità cracoviana è quello legato al mezzo secolo di regime pro-sovietico. La mera esistenza di due poli museali a Nowa Huta ("città ideale" operaia accennata sopra) attira critiche, come anche la recente mostra *Wańka-Wstańka. Nowohucki pomnik Lenina* dedicata alla statua colossale di Lenin che dominava una piazza centrale del quartiere novecentesco (fig. 46).[219] Un aspetto delle vicissitudini dell'opera che è stato messo in luce è stata la sua rimozione e la scelta di vendere la statua in bronzo a Bengt Erlandsson, imprenditore svedese che l'ha reimpiegata nel suo parco di divertimenti a Värnamo.[220] Per contrasto, i curatori hanno scelto di illustrare decisioni prese in altri contesti, come la trasformazione comica di un rilievo coevo in un teorema di supereroi realizzata da *street artists* in Bulgaria (fig. 47), oppure la recente stagione di vandalismo e distruzione di opere dedicate ai Confederazionisti statunitensi (fig. 48). Senza imporre nessun modo "giusto di fare," il pubblico è stimolato a formulare una propria analisi sulla tutela delle testimonianze storiche, per quanto scomode e sconfortanti.

La narrazione della storia e delle storie cracoviesi non finisce mai con un "vissero tutti felici e contenti." Il museo rimane fedele alla polifonia, persino alla cacofonia, della città, sondando il territorio giorno dopo giorno al fine di ampliare costantemente il suo racconto di Cracovia ieri, oggi e domani, con coraggio e con l'intento di alimentare un senso di coesione e appartenenza.[221]

---

[218] Traduzione DeepL: "un passato che è riconosciuto come significativo nel presente, ma che è anche contestato e scomodo per la riconciliazione pubblica con un'identità contemporanea positiva e autoaffermante. L'"eredità difficile" può anche essere problematica perché minaccia di irrompere nel presente in modo dirompente, aprendo divisioni sociali, forse giocando con futuri immaginati, persino da incubo."
Sharon Macdonald, *Difficult heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond.* London & New York: Routledge, 2009: 1.

[219] Comunicazione personale del curatore della mostra Zbigniew Semik a giugno 2021. È interessante notare che la mostra è stata frutto di ricerche direttamente attinenti al suo percorso di dottorato di ricerca in Storia Contemporanea. Si ringrazia il dott. Semik per la sua disponibilità.

[220] Instytut Pamięci Narodowej - Kraków, "Krótki żywot pomnika Lenina w Nowej Hucie," Instytut Pamięci Narodowej - Kraków, consultato 2022/01/31, https://krakow.ipn.gov.pl/pl4/edukacja/przystanek-historia/96261,Krotki-zywot-pomnika-Lenina-w-Nowej-Hucie.html.

[221] Ciò è particolarmente evidente nell'attuale mostra *Wpólistnienie* (*Coesistenza*) organizzata presso il Museo di Podgórze e dedicata alle esperienze vissute dai cracoviani durante i lockdown del 2020-21. La mostra è stata interamente realizzata con strategie di *crowdsourcing, organizzate* su Facebook, e grazie alla sinergia che nell'ultimo ventennio si è creata tra il Museo e la cittadinanza. Il museo infatti riconosce come i suoi abitanti





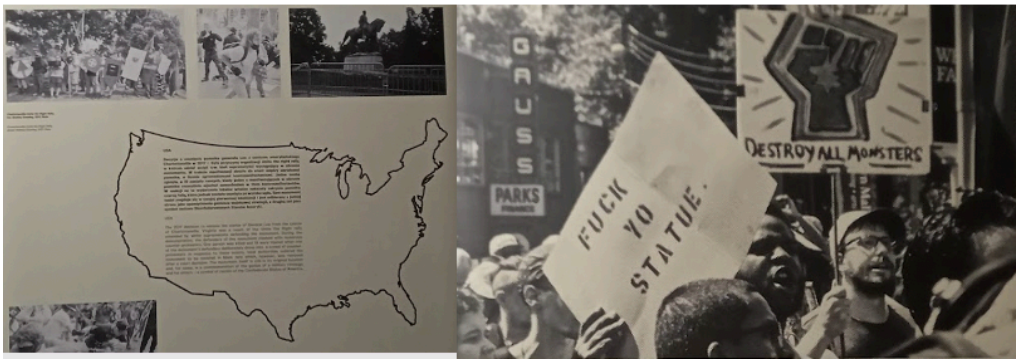
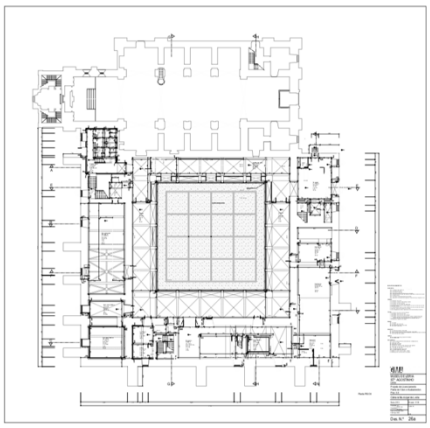


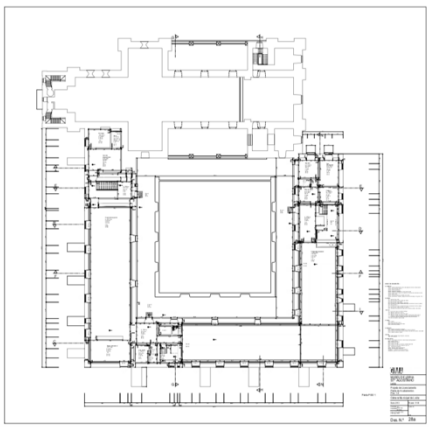
Fig. IV-46. La statua colossale di Vladimir Il'ič Lenin eretta a Nowa Huta nel 1974; Fig. IV-47. Rilievo di epoca sovieta trasformato da street artists in Sofia, Bulgaria; Fig. IV-48. Panello didattico dedicato alla recente stagione di vandalismo, rimozione e distruzione di statue dedicate ad eroi della Confederazione americana.

elaborino il presente tramite strategie autonome e imprevedibili, come nella nel caso del *szopka* del 2020-2021, in cui il Lajkonik è rimasto a non meno di due metri di distanza dagli altri personaggi del presepe (Figg. 38-41). Il museo ha documentato anche voci anonime, come i graffiti legati al tema del vaccino, argomento che ha diviso fortemente la cittadinanza. Una delle installazioni, ad esempio, mostra la scritta "CHI CI VUOLE RIMANERE?" posta sopra la figura di un coniglio, insieme a una siringa e alla scritta "COVID-19".









(In senso orario) Fig. IV-49. Mappa satellitare con le sedi del Museo di Leiria (fonte: Google Earth); Fig. IV-50 e IV-51. Planimetria del complesso museale nell'ex-convento di Sant'Agostino (fonte: Museu de Leiria); Fig. IV-52. Facciata del Museo di Leiria nel 2021.

4.2.2. Ognuno è incluso. L'accessibilità secondo Leiria

"Do we have the capacity to make more and more places where people want to be? And stay longer?" – Theaster Gates[222]

Il Museo di Leiria (MdL) sembra aver raccolto la sfida lanciata da Theaster Gates, artista-attivista e docente universitario di Chicago. Collocato a 150 chilometri da Lisbona, il museo si ritiene un *hub* culturale per la regione di Leiria più che un museo della città, pur abbracciando lo spirito di questa categoria museale in maniera esemplare.[223] Questa analisi si concetra esclusivamente sulla sede centrale, situata nell'ex-complesso agostiniano del Cinquecento, ma il museo include altri tre siti, quali il Castello di Leiria, il Centro di Dialogo interculturale e il

[222] Theaster Gates, Lessons from Chicago Civic Commons: A conversation on belonging with Theaster Gates, 2019/07/25, https://medium.com/reimagining-the-civic-commons/lessons-from-chicago-civic-commons-a-conversation-on-belonging-with-theaster-gates-4a4a9689e157.

[223] È stato invitato, infatti, a partecipare agli incontri CAMOC nel 2016-2017. Cfr. Vânia Carvalho, Antonio Tavares, e Alice Cravo, "Leiria Museum: 100 Years of Constructing a Museum for All," *CAMOC. Museums of Cities Review*, no. 2 (2017): 19–21.

centro di interpretazione di Abrigo do Lagar Velho Lapedo. Le raccolte, frutto di un collezionismo eclettico e discontinuo, risalgono al 1917 e non sono state quantificate, dal momento che il museo, dopo essere stato chiuso per circa trent'anni, ha riaperto i battenti nel 2015 e l'inventariazione è tuttora in corso.[224] Gli oggetti esposti raccontano la geologia della regione; l'archeologia del territorio del periodo paleolitico, romano e medievale; la pittura e la scultura sacra dal XV al XVIII secolo viene affiancata da oggetti ritrovati nei conventi rimasti abbandonati durante le Soppressioni napoleoniche; una seria di dipinti e grafici rappresenta le tendenze artistiche fiorite a Leiria nel Novecento e all'inizio del XXI secolo.

L'*ethos* che l'équipe ha saputo creare al Museo di Leiria fa sì che—in risposta alla domanda posta da Theaster Gates—"la gente ci vuole stare," rimanere e tornare (figg. 49-52). L'istituto è stato infatti premiato nel 2017 come *European Museum of the Year* nella categoria di *Community Participation and Engagement,* ovvero il Silletto Prize, un riconoscimento del Consiglio d'Europa e della European Museum Forum per un museo che si distingue come "punto di orientamento e riferimento posto al centro della propria comunità."[225] L'assegnazione di questo premio, solo uno dei nove riconoscimenti nazionali e internazionali conquistati negli ultimi sette anni,[226] basterebbe a dimostrare lo spirito di cooperazione che unisce i responsabili dell'istituzione con la propria comunità:

> *This award goes to a museum that is a living community in itself, pro-actively serving the residents of both city and region. A light and welcoming atmosphere, unpretentious approach to the history of the city and the region, through a large range of interactive activities offering intellectual and emotional learning and connecting the experience with today's community. Staff and volunteers work together across all the museum's initiatives. The museum coordinates the programming of the city's other heritage sites, in a sustained and systematic cooperation, a place where working in partnership is viewed as both a challenge and an opportunity for pleasant engagement by all its stakeholders.*[227]

[224] Carvalho, Tavares, e Cravo, "Leiria Museum:" 19.
[225] European Museum of the Year, "The Silletto Prize for Community Participation and Engagement," consultato 2022/01/18, https://www.europeanforum.museum/en/winners/silletto-prize/.
[226] 2019: Dibner Award for Excellence in Museum Exhibits | SHOT - Society for History of Technology; 2019: International Project Award | APOM - Portuguese Museology Association; 2018: Cultural Marketing Award | APOM - Portuguese Museology Association; 2018: The Best in Heritage Certificate; 2017: Silleto Award | EMYA - European Museum of the Year Award; 2016: Best Museography Work Award | APOM - Portuguese Museology Association; 2016: Most Accessible Municipality Award | INR - National Institute for Rehabilitation; 2016: Honorable Mention - Best Museum | APOM - Portuguese Museology Association; 2016: Honorable Mention - Physical Accessibility | Access Culture Award. Cfr. "Leiria Museum" consultato 2022/01/18, https://www.cm-leiria.pt/pages/849.
[227] Questo premio va a un museo che è una comunità vivente in sé, che serve in modo proattivo i residenti della città e della regione. Un'atmosfera leggera e accogliente, un approccio senza pretese verso la storia della città e

In Portogallo, fin dal 2004, grazie al regolamento nazionale dei Musei, l'accessibilità e la partecipazione democratica sono ormai uno statuto, imponendo ai musei il dovere di: "*Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade*."[228] Echeggiando questo aspetto delle normative portoghesi, la Convenzione di Faro, approvata dal Consiglio Europeo nel 2005, poi ratificata in Italia (solo) nel 2020, esplicita come l'accesso all'eredità culturale sia funzionale alla coltivazione di valori e pratiche democratiche (articolo 12).[229] Essenzialmente l'accordo "chiede che – secondo Massimo Montella – si agisca per accrescere la consapevolezza del valore del patrimonio e dei diversi benefici che possono derivarne su un piano ambientale, economico e sociale." [230] Trovandosi in un momento storico in cui l'ago della bilancia si sposta dalla musealizzazione alla valorizzazione,[231] il caso di Leiria funge da *exemplum*.[232]

---

della regione, attraverso una vasta gamma di attività interattive che offrono un apprendimento intellettuale ed emotivo e collegano l'esperienza con la comunità di oggi. Il personale e i volontari lavorano insieme in tutte le iniziative del museo. Il museo coordina la programmazione degli altri siti del patrimonio della città, in una cooperazione sostenuta e sistematica, un luogo dove il lavoro in partnership è visto sia come una sfida che come un'opportunità per un impegno piacevole da parte di tutti i suoi stakeholder (Tradotto con www.DeepL.com/Translator). Cfr. Carvalho, Tavares, and Cravo, "Leiria Museum," 21.

[228] Cfr. Articoli 3 comma b, oltre agli articoli 42, 43, 47, 50, 59, 64 e 95 di Lei Quadro dos Museus (Quadro legale dei Musei), Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto, consultato 2021/11/17. https://arquivo.icom-portugal.org/multimedia/LeiQuadrodosMuseus.doc.

[229] Convenzione di Faro del 27 ottobre 2005: Articolo 12 - Accesso all'eredità culturale e partecipazione democratica. Le Parti si impegnano a: a. incoraggiare ciascuno a partecipare: - al processo di identificazione, studio, interpretazione, protezione, conservazione e presentazione dell'eredità culturale; - alla riflessione e al dibattito pubblico sulle opportunità e sulle sfide che l'eredità culturale rappresenta; b. prendere in considerazione il valore attribuito da ogni comunità patrimoniale all'eredità culturale in cui si identifica; c. riconoscere il ruolo delle organizzazioni di volontariato, sia come partner nelle attività, sia come portatori di critica costruttiva nei confronti delle politiche per l'eredità culturale; d. promuovere azioni per migliorare l'accesso all'eredità culturale, in particolare per i giovani e le persone svantaggiate, al fine di aumentare la consapevolezza sul suo valore, sulla necessità di conservarlo e preservarlo e sui benefici che ne possono derivare. Cfr. *Gazzetta Ufficiale,* Anno 161° - Numero 263 (2020/10/23),
https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/2020/10/23/263/sg/pdf

[230] Massimo Montella et al., "La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana / The Faro Convention and the Italian cultural tradition," *Il Capitale Culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage* La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia. Atti del convegno, no. 5 (2016/10/20): 15, https://doi.org/10.13138/2039-2362/1551.

[231] "La Convenzione di Faro sul patrimonio culturale," FAI, consultato 2022/01/19. https://fondoambiente.it/news/convezione-di-faro-patrimonio-culturale

[232] Il museo nasce grazie alla partecipazione dei residenti della città e della regione di Leiria, su stimolo del successo ottenuto dal Museu da Comunidade Concelhia da Batalha. Si tratta del museo municipale del piccolo comune contiguo a Leiria, vincitore del prestigioso *Kenneth Hudson Award for Institutional Courage and Professional Integrity* nel 2013. Cfr. Anna Danilewicz, "Kilka Uwag o Dostępności Muzeów Na Przykładzie Portugalii. Batalię Wygrała Batalha," *Muzealnictwo*, no. 54 (2013): 217–23
Secondo il censimento del 2021, il Comune di Batalha contava 15.533 abitanti, mentre quella di Leiria 128,640. Il caso di Batalha potrebbe sembrare più idoneo come paragone alla realtà di Orte, però la gestione del Museo di Leiria ha dimostrato maggior stabilità e successo nel tempo. Cfr. https://www.citypopulation.de/en/portugal/admin/10__leiria/

Per i curatori di Leiria[233] l'accessibilità non è una questione morale, ma semplicemente pratica.[234] Per evitare il *museum fatigue* e per favorire "lo studio, l'educazione e il diletto," ciascun visitatore deve potersi sentire a suo agio durante l'esperienza museale.[235] Alla base vi è un pensiero molto pragmatico e democratico: ciascun essere umano, nell'arco della vita, è costretto ad affrontare limitazioni e barriere fisiche, sensoriali e cognitive, di conseguenza l'accessibilità museale, prima o poi, riguarda tutti, che sia in maniera permanente, temporanea o situazionale (fig. 53).[236]

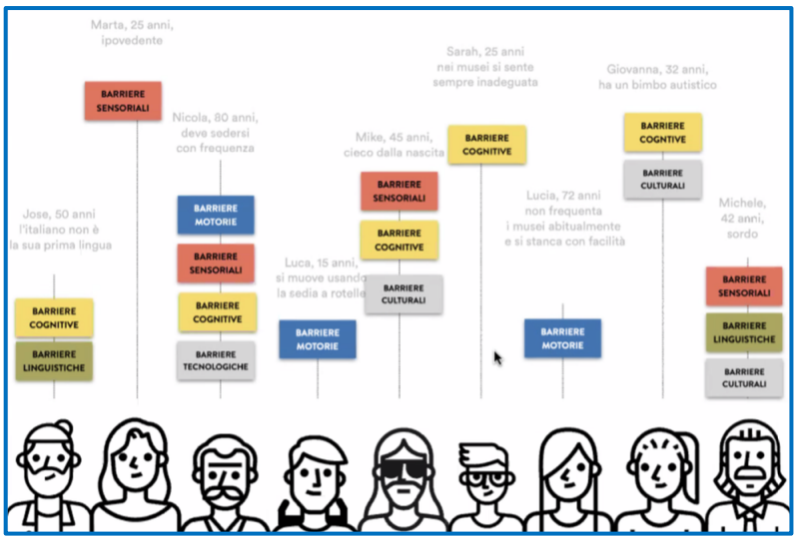


Fig. IV-53. Varie barriere coinvolte in una visita museale. L'accessibilità è un campo che ci riguarda tutti (autrice: Maria Chiara Ciaccheri)

In questo museo regionale l'accessibilità è applicata in maniera quasi impercettibile, traducendosi in una sensazione di inclusività per tutti i membri della comunità e di apertura verso il maggior numero possibile di visitatori. Il risultato non è perfetto, né lo scopo pienamente raggiunto, ma come ricorda Sina Bahram, esperto statunitense di accessibilità digitale e non-vedente, "*Inclusion is not a binary pursuit with a finite destination. Inclusion is a state of thinking and acting toward a shared purpose based on a commitment to iteration,*

[233] Nel corso di questa ricerca è stato svolto un sopralluogo al Museo di Leiria in cui si è avuta l'occasione di conoscere i curatori, parlare delle loro strategie di ricerca e d'allestimento, ma anche osservare sia gli operatori museali al lavoro che una classe di giovani studenti liceali in visita. Si ringrazia, per la loro calorosa accoglienza, Vânia Cecília Marques Carvalho, archeologa del Comune di Leiria e coordinatrice del museo; Mário Jorge Vinhais Dias Pires Coelho, storico dell'Arte del Comune di Leiria; Sara Luísa Pedrosa Marques da Cruz, ricercatrice, coinvolta anche nel Centro di Dialogo Interculturale di Leiria. È stato un piacere incontrare altri membri della "squadra", quali i responsabili dell'accoglienza, della sicurezza, della pulizia, della digitalizzazione, della conservazione e della documentazione.
Inoltre, l'autrice vorrebbe ringraziare la dott.ssa Maria Chiara Ciaccheri per aver suggerito il Museo di Leiria come caso studio per questa ricerca.
[234] La dott.ssa Carvalho ha ribadito il punto più volte durante le nostre visite al museo il 16-17 novembre.
[235] Benjamin Ives Gilman, "Museum Fatigue." *The Scientific Monthly* 2, no. 1 (1916): 62–74.
Si fa riferimento alla vigente definizione di "museo" secondo ICOM (attualmente in corso di riformulazione): "Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto."
[236] Maria Chiara Ciaccheri, "Accessibilità," lezione del 19 aprile 2021 all'interno del corso "Storia della Critica d'Arte" della prof.ssa Maria Ida Catalano, tenuto in forma telematica e in presenza all'Università degli Studi della Tuscia.

refinement, and self-improvement."[237] A Leiria questa *forma mentis* può essere rintracciata in due diversi fili conduttori che attraversano i percorsi di visita: l'accoglienza e i nessi con la città e il territorio.

Già l'ingresso del Museo di Leiria lancia un chiaro messaggio al visitatore, che percepisce di entrare in un luogo rivolto all'accoglienza e privo di barriere. Le sale possono essere visitate seguendo percorsi facilitati, usufruendo delle più classiche visite guidate oppure in autonomia, godendo della possibilità di scegliere tra numerose opzioni in costante miglioramento.[238] Il primo pannello, ad esempio, collocato alla destra dell'ingresso, è una mappa tattile creata per visitatori ipovedenti (fig. 54). Inizialmente questo strumento era poco utilizzato, per questo motivo, in un secondo momento, è stata integrato con una seconda mappa per visitatori vedenti, cioè una planimetria grande e facilmente leggibile (in forma di un'assonometria esplosa) in cui i tre piani della struttura sono sovrapposti per comunicare meglio l'organizzazione degli spazi espositivi e i loro accessi (fig. 55). In generale ai visitatori viene offerta la possibilità di proseguire accompagnati da un addetto o in autonomia grazie a una guida stampata in *braille*, seguendo la segnaletica plantare del percorso museale o usando un libro PECS[239] (fig. 56), un *depliant* stampato in quattro lingue, il tutto potendo godere delle indicazioni della custode, la Signora Maria Graça Rosinha (fig. 57).[240] L'unico manufatto esposto nell'ingresso, privo di una teca, ma posizionato in

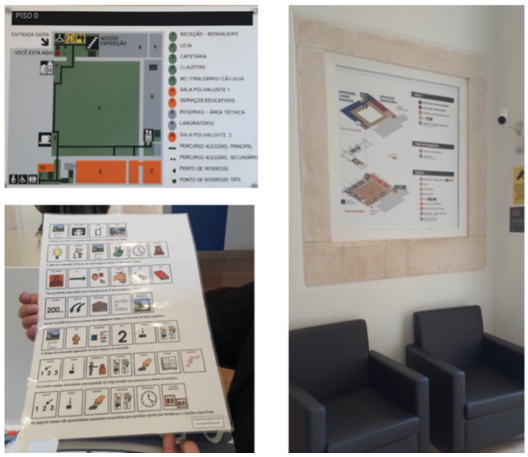


Fig. IV-54. Mappa tattile del piano terra del museo; Fig. IV-55. Assonometria esplosa del complesso museale con poltrone; Fig. IV-56. Libro PECS.

[237] Sina Barham, "The Inclusive Museum," *The Senses: Design Beyond Vision*. Lupton, Andrea and Lipps, Ellen (eds). Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 2018: 34.
[238] Essendo un museo dedicato all'accessibilità, recentemente è stata sostituita la porta d'ingresso per permettere a tutti i visitatori di poterla aprire in maniera agevole, pur assicurando la sicurezza della struttura. Comunicazione personale tra la direttrice del museo e chi scrive.
[239] PECS, un acronimo per "Picture Exchange Communication System": "è un Sistema di comunicazione aumentativa/alternativa unico sviluppato negli Stati Uniti nel 1985 da Andy Bondy, PhD, e Lori Frost, MS, CCC-SLP. É stato utilizzato all'inizio per studenti con diagnosi di autismo in età prescolare nell'ambito del Delaware Autism Program. Da allora, PECS è stato utilizzato con grande successo in tutto il mondo con migliaia, di studenti di tutte le età e con una varietà di difficoltà cognitive, fisiche e comunicative." Cfr. https://pecs-italy.com/il-picture-exchange-communication-system-pecs/.
[240] La Signora Rosinha parla unicamente il portoghese, ma si è dimostrata più efficace nel suo lavoro di qualsiasi impiegato poliglotta finora incaricato dell'accoglienza. L'équipe ha unanimemente scelto di continuare la collaborazione con lei nonostante il profilo apparentemente inidoneo.





(destra) Fig. IV-57. la Signora Maria Graça Rosinha all'ingresso del museo;
(sinistra) Fig. IV-58. La dott.ssa Vanîa Cravalho davanti alla statuetta di Sant'Agostino.

maniera strategica, è una statuetta di Sant'Agostino, che proviene dall'ex-convento stesso, come se il dottore della Chiesa accogliesse i visitatori che entrano a "casa sua" (fig. 58). A fianco di Sant'Agostino, sotto una delle due mappe, sono posizionate due poltrone, mobili comodi e moderni che invitano al riposo – qui come nelle gallerie e nei luoghi di sosta sparsi nel museo – per poter meglio cogliere la memoria e l'identità leiriense.[241]

La narrazione museale non è monopolizzata dalle voci degli adulti, ma è frutto di collaborazioni intergenerazionali. Poco dopo l'inaugurazione della nuova sede del MdL, infatti, sono stati invitati dei giovani leiriani a elaborare un dipinto in tempera su carta che raffigurava il paesaggio locale (fig. 59).[242] L'attività è stata filmata e usata nel video orientativo (proiettato in *loop* in uno spazio apposito al primo piano) come sfondo alla narrazione della storia del territorio. Ai visitatori vengono raccontati i legami tra la collezione, la città e il territorio, attraverso una narrazione che si avvale sia di immagini di valenza storica che di interpretazioni dei giovani leiriani. Nel video, sempre con l'obbiettivo di promuovere il senso di appartenenza di tutta la comunità, non si raccontano solo il centro storico e il suo castello, ma si lascia spazio anche alla storia della vicina zona industriale, sorta grazie alla presenza dei folti boschi (fonte di materie prime) e del mare. L'opera dei giovani locali (di dimensioni che superano i 2 metri x 3) non è ufficialmente catalogata, ma è conservata con cura nel deposito, con la consapevolezza del valore di questo lavoro.

[241] Carvalho, Tavares, and Cravo, eds., *Museu de Leiria*, 16.
[242] Comunicazione personale di Mário Jorge Vinhais Dias Pires Coelho con l'autrice.



Fig. IV-59. La città e il territorio di Leiria dipinti da giovani leiriensi

La museografia ribadisce il valore dell'accoglienza e dell'inclusione, limitando le barriere fisiche al meglio e disegnando percorsi privi di una gerarchia nel racconto espositivo. Il piano terra è privo di barriere architettoniche, mentre il primo piano prevede tre punti di accesso – due rampe di scale e l'ascensore – che permettono di seguire la narrazione dell'esposizione in maniera coerente e comprensiva.

Il piano terra è dominato dal cortile cinquecentesco, che viene usato sia per manifestazioni sia come spazio comune di svago per piccoli e grandi. Da un lato è collocato uno spazio polivalente che funge da ambiente per attività didattiche, sala riunioni, punto ristoro durante eventi speciali e spazio espositivo di natura informale. Il lato opposto del cortile accoglie un *atelier*-ufficio, il deposito per materiali didattici, il deposito archeologico (con microclima differenziato in base alla natura dei materiali) e un piccolo laboratorio di restauro: spazi che rimangono chiusi al pubblico, come anche il piano intermezzo dove è collocato il deposito dei dipinti e oggetti realizzati in tecniche miste.

Al primo piano trovano spazio una mostra permanente, che si articola lungo un'ala del complesso, e un ambiente dedicato a mostre temporanee che cambiano di anno in anno,[243] per un totale di 4000 mq di spazi espositivi.[244] La mostra permanente, da un punto di vista tematico, esplora le origini del luogo, il castello, il periodo romano, la pineta, la città e la diocesi, oltre alla realtà contemporanea e all'evoluzione dell'identità locale. Il percorso è concepito in modo da essere bi-direzionale: accedendo dalle scale principale i temi si snodano in maniera cronologica, dall'epoca preistorica al presente (indicato come A–B–C nella fig. 60); accedendo dall'ascensore, invece, si passa dall'arte dell'epoca industriale, alla collezione diocesana, a quella archeologica, per concludere la visita con una riflessione geologica del territorio (indicato come C–B –A nella fig. 60).

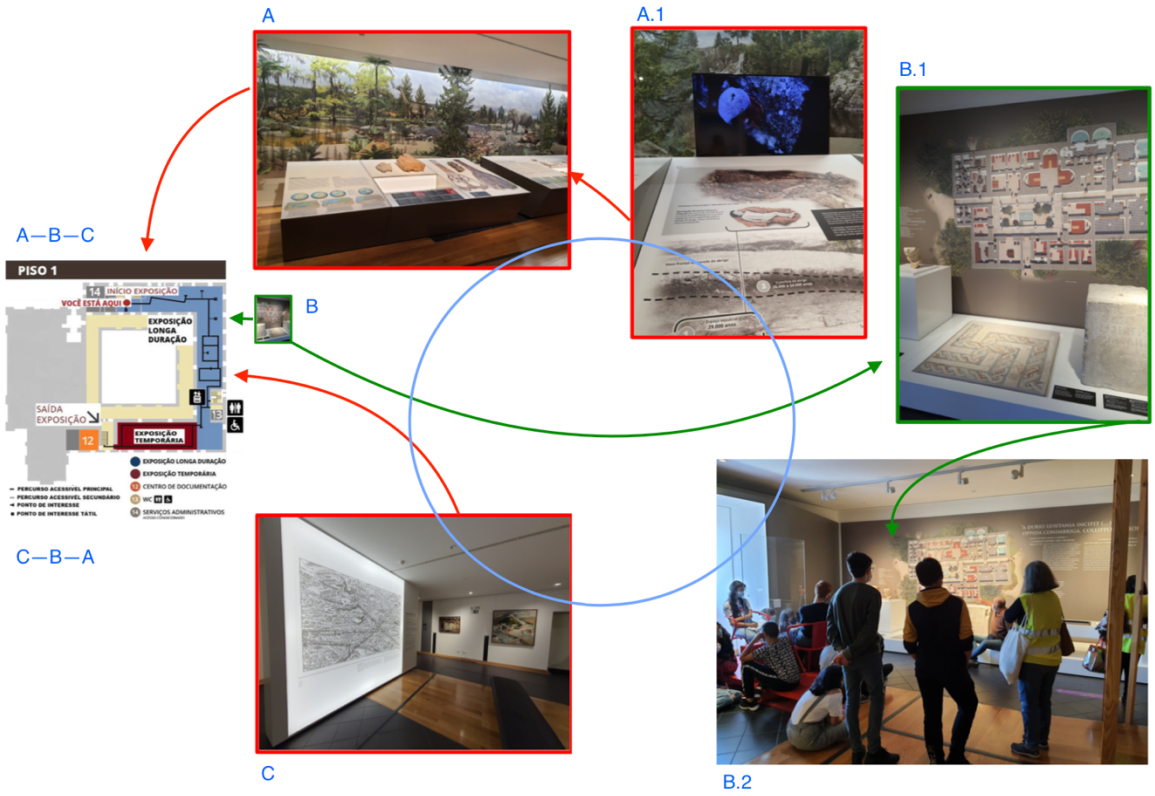


Fig. IV-60. Mappa del primo piano del museo con indicazioni sui due percorsi museali. A-B-C parte della sezione geologica e preistorica (A); sezione archeologica (B) e pinacoteca dedicata elle epoche moderna e contemporanea (C). A partire dal primo piano, il percorso si snoda in senso contrario (C-B-A), offrendo la stessa narrazione, ma iniziando dal presente per arrivare infine alla storia naturale del territorio.

[243] L'emergenza sanitaria del 2020-2022 ha portato al protrarsi di due anni della mostra *Plasticidade – Uma História dos Plásticos em Portugal*.
[244] Comunicazione personale di Vânia Carvalho, direttrice del museo, con l'autrice.

Il Museo di Leiria si pone soprattutto come un luogo analogico, preferendo curare la qualità dell'esperienza in situ piuttosto che la sua immagine virtuale. Questa scelta, però, non deve far pensare che i materiali multimediali non siano curati nei minimi particolari. L'allestimento dedicato all'insediamento paleolitico nella Valle di Lapedo, presso Abrigo do Lagar Velho – luogo in cui è situato il Centro di interpretazione del patrimonio, una delle sedi del MdL –, si articola tra testo, oggetti, repliche tattili, immagini, ricostruzioni grafiche e una riproposizione storica realizzata dalla collaborazione tra attori professionisti e un comitato scientifico di archeologi. In questo caso i pannelli didattici sono scritti e redatti da 26 esperti di vari settori, in modo da assicurare un linguaggio e contenuti condivisi.[245] Oltre ai testi e all'apparato grafico, è stato realizzato un video intitolato *Menino do Lapedo*,[246] dedicato al ritrovamento più significativo, cioè una ricostruzione ipotetica dell'inumazione di un(a?) giovane risalente a 29.000 anni fa, frutto di una collaborazione interdisciplinare tra archeologici, museologi, attori e cinematografi.[247] È un esempio lampante di Design inclusivo (*Inclusive Design*), in quanto rappresenta un tentativo di includere il maggior numero di visitatori senza differenziare l'esperienza di un gruppo dall'altro. Il concetto di Inclusive Design viene promosso sempre più attivamente anche negli Stati Uniti, per i motivi spiegati da Sina Bahram, l'informatico citato sopra:

> *Universal design is the act of considering all audiences, or as many as we can, at the beginning of a project, and iterating upon this consideration until we arrive at a solution that is usable by far more people than if we had not taken such a design tack. Inclusive design is a newer term, used by many contemporary designers and advocates. While "universal" implies a potentially unattainable burden for designers and developers, "inclusive" is an invitation. It's warm, and it aligns with the basic values of most people. We include our friends, our loved ones, and so on. Inclusive design recognizes that people have multiple forms of identity and difference, including age, ability, language fluency, socioeconomic status, cultural background, and so on. Accounting for those differences doesn't mean making everyone the same.*[248]

[245] Per evitare antiche diatribe, ad esempio, si è giunti alla decisione di esporre tutte le opere segnalando le relative provenienze topografiche e non politiche. ciò consente di sottrarre la narrazione dalle dispute relative allospostamento dei confini politici tra comuni; per la stessa ragione, all'interno del museo non è esposta la cartografia del territorio.
Comunicazione personale tra la dott.ssa Vanîa Cravalho e l'autrice.

[246] Cfr. "The burial of the Lapedo Child 29,000 years ago: an imagined reconstruction": (https://www.youtube.com/watch?v=GX1O7H1XiX8)

[247] Ana Cristina Araújo e Ana Maria Costa, "O paleolítico superiore e as primeiras manifestações do homem anatomicamente moderno na região de Leiria," *Museu de Leiria.* Vânia Carvalho, Antonio Tavares, and Alice Cravo, eds (Leiria: Municipio de Leiria, 2019): 89-99.

[248] Bihram, "The Inclusive Museum," 25.



Fig. IV-61. Fotogramma di "Uma história com 29 000 anos: recriação imaginada do enterramento do Menino do Lapedo"

A Leiria gli allestimenti evitano di creare nicchie distinte per i diversi pubblici, abbassando barriere cognitive, sensoriali, motorie, linguistiche e tecnologiche in generale.[249] Le strategie inclusive impiegate nel video sul sito di Lapedo sono molteplici. L'angolazione del dispositivo permette ai visitatori di visionare il contenuto sia in piedi che da seduti. Le barriere linguistiche sono state abbattute eliminando la narrazione vocale, sostituita dalla ricostruzione di un paesaggio sonoro girato nel bosco nei dintorni del sito archeologico, che permette a una guida appositamente formata di raccontare il contenuto *ad hoc* per i visitatori vedenti e non. L'interpretazione dei personaggi da parte di attori professionisti trasmette l'informazione in maniera semplificata, senza banalizzare il significato dell'antichissimo rito funebre. Mentre il filmato è proiettato in bianco e nero, alcuni particolari vengono resi a colori, mettendo in rilievo novità scientifiche emerse dalle analisi diagnostiche come, ad esempio, l'ornamento in dente di cervo (*cervus elaphus*) deposto insieme alla salma, avvolta in un tessuto di color rosso, tintura realizzata tramite pigmenti derivanti da un mollusco marino (*littorina obtusata*) (fig. 61).[250]

L'accessibilità dei servizi promossi nasce direttamente dal carattere variegato del personale museale e dal loro metodo di lavoro aperto e orizzontale. Mentre modelli di gestione orizzontale sono noti in contesti museali metropolitani come Wellington (Nuova Zelanda) e Londra (UK), ambedue città-capitali, il caso di Leiria dimostra che nuove modalità lavorative possono nascere anche 'dal basso' e in provincia.[251] Nel suo lavoro antologico sui musei della città, Francesca Lanz esplicita come il museo possa fungere non solo da specchio di processi interculturali, ma anche da generatore di nuovi processi sociali inclusivi, in base alla filosofia

[249] Il 19 aprile 2021, nell'ambito del corso di *Storia della Critica* tenuto dalla prof.ssa Maria Ida Catalano, l'autrice ha svolto alcune ore di lezione durante le quali è stata invitata la dott.ssa Maria Chiara Ciaccheri, esperta di accessibilità museale. Nel corso dell'incontro, l'esperta ha approfondito questo modello di inclusione e ha citato il successo del Museo de Leiria.
Si ringrazia la dott.ssa Ciaccheri per il suggerimento e per aver facilitato il contatto iniziale con la direzione del museo portoghese.
[250] Araújo e Costa, "O paleolítico superiore e as primeiras manifestações," 94.
[251] Si pensa alla struttura organizzativa informato dallo spirito del popolo Maori che viene applicato nel Museum of New Zealand (Te Papa) a Wellington che prevede l'integrazione tra i dipartimenti per creare coesione nelle attività del museo: https://www.tepapa.govt.nz/learn/research.
Il Museo di Londra viene accennato in seguito.

di "*openness as a way of working*". Cita Jack Lohman, già direttore del Museo di Londra, come esempio calzante:

> *Here [at the Museum of London], the architecture, the exhibition design and the museum narrative reflect the idea that , as Jack Lohman recently said at the 2012 CAMOC conference, "a [city] museum should not only [be] taking energy from the city in which it is, but also creating new energies and synergies with other cities in the world," and, first and foremost, it should "not only provide access but genuine openness to all voices, adopting openness as a way of working*."[252]

A Leiria, il contenuto scientifico viene sviluppato da tre figure appartenenti a discipline diverse (archeologia, storia e storia dell'arte) (fig. 62). Il personale include uomini e donne di tutte le età, persone nate a Leiria, in altre città e persino in un'ex-colonia portoghese; il tecnico del GIS è non udente, mentre l'informatico è non vedente e si sposta con un cane guida (che ha una ciotola per l'acqua sempre a disposizione) (fig. 63).[253]





Fig. IV-62. Sara Cruz e Mário Coelho preparano materiali per la nuova mostra; Fig. IV-63. La ciotola per l'acqua del cane guida che accompagna l'informatico del museo.

L'immigrazione non è un tema da trattare, ma una realtà quotidiana; lo si nota nella collaborazione con Inesa Markava, ballerina di origine bielorussa, ma residente a Leiria da 20 anni, che ha preparato l'"Exposição Dançada. Advento" nell'autunno del 2021 (fig. 64).[254] L'evento è stato parte di una serie, realizzata insieme al personale museale, in cui la collezione è stata interpretata, in questa occasione, attraverso un dialogo di gesti dipinti e danzati. L'intervento non si limitava a un pubblico di bambini, ma includeva le famiglie intere.

[252] Francesca Lanz, "Galleries of Modern London, Museum of London," *European Museums in the 21st Century*, vol. 2. Luca Basso Perusset, Francesca Lanz, and Gennaro Postiglione, eds. (Milano: Politecnico, 2013): 464. https://issuu.com/melaproject/docs/melabook_07_vol2_hq-single_page

[253] Nel recente MOOC offerto da ICOM *Creating Meaningful and Inclusive Museum Practices,* è stata sottolineata l'importanza di una gestione museale che includa figure interdisciplinari: "*rooted in museum management structures, opening spaces within leadership positions is a necessary step in fostering the agency of historically marginalized communities. Respecting their right to tell their own stories and to determine how they are told must be a priority for museums working with vulnerable groups. This would help institutions build trust with communities and ensure that their stories are interpreted and exhibited with the rigour they deserve*." Cfr. ICOM *Creating Meaningful and Inclusive Museum Practices*, consultato 2021/11/03 https://www.futurelearn.com/courses/meaningful-inclusive-museum-practices/1/todo/103603

[254] Velcrodesign, "'Exposição Dançada. Advento', by Inesa Markava," Rede Cultura 2027 Leiria, consultato 2022/02/03, https://www.redecultura2027.pt/en/programme/exposicao-dancada-advento-by-inesa-markava.





Fig. IV-64. Inesa Markava preparava l'"Exposição Dançada. Advento" con la partecipazione dei curatori del museo; Fig. IV-65. I badge di Mário Coelho e di sua figlia, giovane esperta della collezione di Leiria.

L'amministrazione stessa ha identificato strategie per conciliare i doveri professionali e quelli familiari. Dovendo i curatori lavorare spesso di sabato e domenica, i figli frequentano il museo regolarmente; nel tempo sono diventati giovani esperti di alcuni aspetti degli spazi e delle opere. Per questo motivo la squadra ha chiesto al municipio di riconoscere i giovani come membri del Centro di dialogo interculturale, consegnandogli un distintivo che chiarisce al pubblico il loro ruolo nel funzionamento dell'istituzione (fig. 65). L'accoglienza è un altro *way of working*, per citare nuovamente la Lanz.

Si torna, dunque, al quesito di Theaster Gates: "*Do we have the capacity to make more and more places where people want to be? And stay longer*?" Sì, una persona si ferma volentieri al Museo di Leiria. Già dal benvenuto da parte della statuetta di Sant'Agostino, all'ingresso, si percepisce che il complesso è un luogo realizzato per i leiriani, che parla dei leiriani e, soprattutto, che è stato realizzato con i leiriani. Questa qualità ha fatto sì che più di una scuola e un SRA si siano rivolte al MdL dopo i lockdown del 2020-2021, per poter usufruire dei suoi spazi comuni pur nella massima sicurezza.[255]

[255] Comunicazione personale da Vânia Carvalho.



Fig. IV-66. L'allestimento dedicato alla Pineta di Leiria, che collega la collezione archeologica alla pinacoteca.

Per ultimo si vuole riconoscere il rapporto che il MdL è riuscito a tessere con il territorio, creando accordi tra le voci del passato e del presente. Nella mostra permanente, il passaggio dall'antichità all'epoca moderna avviene attraverso il "Pinhal de Leiria": una scenografia tattile e sonora realizzata da decine di aste di pino che richiamano gli alberi della pineta locale, elemento caratteristico del paesaggio locale che è stato alla base dello sviluppo dell'economia industriale e turistica locale (fig. 66).[256] La "chioma" del bosco è suggerita da strisce di cartone di color verde bosco, sulle quali sono iscritti i nomi di personalità storiche che si sono dedicate alla salvaguardia del patrimonio locale: una genealogia di 'padri fondatori' del museo tradotta in un linguaggio visivo leggero e facilmente leggibile.

Le voci non provengono esclusivamente dagli archivi, ma sono state raccolte anche tramite strategie partecipative, come la raccolta di testimonianze orali (fig. 67). In occasione della recente mostra *Plasticidade – Uma História dos Plásticos em Portugal*, realizzata in collaborazione con il dipartimento di antropologia dell'Università di Coimbra, sono stati intervistati operai, dirigenti delle fabbriche di plastica e loro familiari, per raccontare la storia della manifattura e dell'economia locale.

A modo suo la plastica è diventata un '*difficult heritage*', il che avrebbe potuto polarizzare il pubblico. Invece il museo ha scelto di contestualizzare lo sviluppo di questo settore cronologicamente per raccontare l'evoluzione del nostro rapporto con questo materiale rivoluzionario dalla prima metà del Novecento, per arrivare ai pregi e ai difetti del suo uso nei giorni nostri. Basata interamente su principi di *crowd-sourcing*, la mostra *Plasticidade* ha

[256] Nel 2017, l'80% del bosco è andato distrutto in un incendio; per tale ragione il tributo alla foresta è stato particolarmente sentito dai visitatori.

narrato la storia attraverso oggetti provenienti dalle case dei leiriani (figg. 68-69).[257] L'eccezionale risultato è stato sancito a livello internazionale con il riconoscimento del Dibner Award for Excellence in Museum Exhibits nel 2019, [258] consegnato dalla Society for the History of Technology. [259]



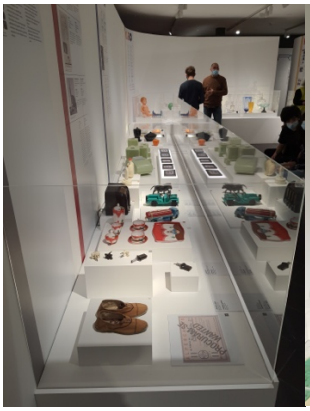




Fig. IV-67. Angolo della mostra allestita con un cronogramma dedicato allo sviluppo industriale locale con video di ex-dipendenti delle fabbriche di plastica; Figg. IV-68. e IV-69. Oggetti in plastica provenienti dalla casa dei leiriani risalenti agli anni Cinquanta, Ottanta e Novanta del Novecento.

Per concludere, è utile tornare a un presupposto del comitato scientifico: il museo mira a essere un punto di partenza più che una destinazione, un *teaser* dove nascono dubbi e domande che stimolano i visitatori a conoscere altri Musei e altri siti nel territorio. Questa intenzione si traduce in museologia.[260] Durante il restauro del complesso, infatti, sono state valorizzate alcune finestre specifiche, punteggiando il percorso di visita con scorci in qualche modo legati a ciò che si sta osservando, come ad esempio i reperti archeologici pervenuti nel castello posizionati a fianco alla finestra che fa da cornice a questo luogo cardine per il territorio. (fig. 70). Questo aspetto è stato enfatizzato nel tempo grazie all'inclusione della "Perspectograph," ovvero una installazione realizzata dall'artista locale Ana Bonifacio.[261] Questa prende la forma di una pedana, in acciaio rosso, sulla quale sono poste in maniera speculare due sedie sulle

[257] Maria Elvira Callapez, Raquel Ferreira Coimbra, Sara Marques da Cruz, Vânia Carvalho, and Susana França de Sá. *A exposição Plasticidade – Uma História dos Plásticos em Portugal: um processo participativo no Museu de Leiria.* MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares, no. 12 (December 15, 2020). https://doi.org/10.4000/midas.2537.

[258] https://www.historyoftechnology.org/wp-content/uploads/2019/11/Dibner-2019.pdf

[259] SHOT: [a North American scientific society founded in 1958] dedicated to the historical study of technology and its relations with politics, economics, labor, business, the environment, public policy, science, and the arts."/ "dedicato allo studio storico della tecnologia e delle sue relazioni con la politica, l'economia, il lavoro, gli affari, l'ambiente, le politiche pubbliche, la scienza e le arti." Cfr. "About Us," Society for the History of Technology (SHOT), March 13, 2017, https://www.historyoftechnology.org/about-us/.

[260] Comunicazione personale con Vânia Carvalho.

[261] Si ringrazia l'artista per il suo permesso di pubblicare un'immagine dell'opera e di creare un "Perspectograph" nel futuro museo della città di Orte.

quali i visitatori possono sedersi per disegnare su uno schermo in plastica trasparente (figg. 71-72). La struttura si ispira al velo albertiano, che vuole la "pittura come finestra aperta." [262] È uno spazio dove il visitatore è libero di ricalcare fedelmente il castello, ritrarre l'amica seduta di fronte oppure dove infrangere tutte le regole: "*In her artistic work [Bonifacio] places, as primordial reflections, the relationship of proximity and intimacy with the spectator and the individual and collective appropriation of the public space as a place full of plurality and a natural stage for democracy*." [263] Unendo così teorie partecipative e pratiche democratiche, il Museo di Leiria ha raggiunto esemplarmente l'obbiettivo di rendere il museo un vero ponte tra cultura e cittadinanza.



Fig. IV-70. Il Perspectograph di Ana Bonifacio; Fig. IV-71. La direttrice del museo disegna il Castello di Leiria; Fig. IV-72. Disegno lasciato da un visitatore sulla vetrina del Perspectograph.

4.2.3. Esporre il sacro e il profano. Alcune scelte di Lisbona

Il Museo di Lisbona (Museu de Lisboa) si presenta come "Un Museo. Cinque Luoghi," essendo suddiviso in cinque sedi: Palácio Pimenta, Santo António, Teatro Romano, Casa Dos Bicos, e Torreão Poente (fig. 73).[264] Formalmente fondato nel 1908, gode di un nuovo modello

[262] Comunicazione per posta elettronica in cui Sara Marques da Cruz riporta testi condivisi dall'artista.
[263] Comunicazione per posta elettronica in cui Sara Marques da Cruz riporta testi condivisi dall'artista.
[264] I nomi officiali delle sedi (in inglese): Pimenta Palace, Saint Anthony, Roman Theater, Casa Dos Bicos, West Tower (questo ultimo è attualmente chiuso per lavori di restauro).
La *mission* del Museo di Lisbona: "*The Museum of Lisbon is composed of five sites: the main one at the Pimenta Palace, for the long-term exhibition hall and a temporary exhibition pavilion; the Roman Theater museum site, including the former theatre ruins; the site dedicated to the life of Saint Anthony and to the religious and pagan festivities; the West Tower site at the main city square for temporary exhibitions and events and the 'Casa dos Bicos' archaeological site*."
Joana Sousa Monteiro, "Becoming a City Museum. New Approaches on Time, People and Urban Heritage at the Museum of Lisbon," in *The Future of Museums of Cities*, CAMOC: ICOM International Committee for Collections and Activities of Museums of Cities (Frankfurt: CAMOC ICOM, 2019): 102.

gestionale dal 2014 sotto la direzione della museologa, manager e attuale presidente di CAMOC (2016-2022) Joana Sousa Monteiro, figura che accompagna i 70 impiegati[265] in questa evoluzione dell'istituzione da museo della storia della capitale portoghese a museo della città di ultima generazione "*lying halfway between cultural policies and urban policies*".[266] L'attuale strategia museale sviluppa allestimenti e programmazioni fondate su quattro pilastri:

- ***Time:*** *not only embracing the historical past but also the recent past and the present, and even future prospects, however, not necessarily in chronological views;*
- ***People:*** *engaging systematically with groups of city inhabitants, both people born in the city and any type of migrants, coming from other parts of Portugal or from abroad. Increasing diversity awareness;*
- ***Disciplines and themes:*** *broader, multidisciplinary approaches to both collecting and exhibiting. The traditional exhibition frame within the fields of decorative arts, documents and archaeology is complemented with contemporary art, science artefacts, industrial heritage, and intangible heritage, including documentation of oral history;*
- ***Debates:*** *being available as a cultural space to experiment and discuss identity issues, urban cultural problems and cultural diversity, and thus promoting regular debates and talks*.[267]

Per attuare questa visione, l'attività museale viene svolta in maniera interdisciplinare, seguendo logiche diacroniche e sincroniche che attingono a linguaggi interculturali. Il racconto assume forme molteplici, come mostre, ricerche, passeggiate, dibattiti, pubblicazioni, partenariati trasversali, eventi gastronomici e attività ludiche svolte sia in presenza che in rete.

Il Museo di Lisbona, fondato nel 1942, conserva una collezione ecclettica di circa 100.000 pezzi, organizzata in quasi 50 collezioni di diverse tipologie.[268] Documenta la storia di Lisbona e le sue trasformazioni urbane attraverso pitture, sculture, fotografie, incisioni, piastrelle, ceramiche, mobili, tessuti, armi, oggetti numismatici e strumenti scientifici. Sono degne di nota le testimonianze relative al terremoto del 1755, come anche gli *azulejos* (antichi e moderni),

[265] Comunicazione personale tra Joana Sousa Monteiro e l'autrice, intervistata a Palacìo Pimenta il 23 novembre 2021. Si ringrazia la dott.ssa Monteiro e il Deputy Director Davide Felicismo, per le ore che mi hanno dedicato e anche per l'invito di partecipare, in qualità di "Visiting Scholar", alla visita presso il Museo di Lisbona nell'autunno del 2021.
[266] Nel testo originale, la Monteiro cita il direttore di MuHBA, Joan Roca, come autore di questa definizione di museo della città di nuova generazione. Cfr. Joana Sousa Monteiro, "An Impossible Future Is the Most Probable: An Experience at The Museum of Lisbon," in *City Museums as Cultural Hubs: Past, Present and Future*, CAMOC: ICOM International Committee for Collections and Activities of Museums of Cities, 2020 (Kyoto: CAMOC ICOM, 2020): 154-5.
[267] Monteiro, "Becoming a City Museum:" 100.
[268] "Collections," Museu de Lisboa, consultato 2022/03/17, https://www.museudelisboa.pt/en/collections; "Museum of Lisbon," in *Wikipedia*, October 11, 2021, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Museum_of_Lisbon&oldid=1049351491.

tipiche piastrelle dipinte, fiorite in epoca barocca e realizzate ancora ai giorni nostri. La sede del teatro romano comprende un sito archeologico del I secolo a.C. e un'ex-fabbrica di valigie in cui vengono conservate testimonianze dal VI secolo a.C. fino al XX secolo, con un focus sul materiale di epoca romana. La collezione dedicata al culto di Sant'Antonio risale al 1962 e comprende oggetti eterogenei che rispecchiano la diffusione della devozione popolare del santo nelle sue espressioni locali e globali.[269]



Fig. IV-73. Mappa del Museo di Lisbona; Fig. IV-74. Logo e planimetria della seda del Museo di Lisbona – Sant'Antonio

[269] Pedro Teotónio Pereira, "Introduction," *Museu de Lisboa. Santo António. Guia - Guide* (Lisboa: CML/ INCM, 2016): 11.

Nell'autunno del 2021, l'Associazione Portoghese di Museologia (APOM) ha riconosciuto due premi al Museo di Lisbona per la mostra itinerante *Valha-nos Santo António! Artesanato em tempo de Covid-19*. *Coleção Mário Coelho*, svolta presso la sede di Santo António da dicembre 2020 a giugno 2021 (fig. 74) [270] e per la mostra temporanea *Hortas de Lisboa. Da Idade Média ao século XXI* a cura di Daniela Araújo e Mário Nascimento, presso la sede di Palácio Pimenta (ottobre 2020-dicembre 2021).[271] Facendo leva su questi traguardi, la presente discussione vuole evidenziare le buone pratiche museologiche ravvisabili negli allestimenti dedicati a due tematiche: il culto di Sant'Antonio e la produzione di cibo, in quanto punto d'incontro tra il sacro e il profano, tra il popolare e l'aristocratico, tra il passato e il futuro.

Citando la ricercatrice e museografa Raffaella Trocchianesi, l'allestimento della sede di Santo António si presenta in "forma di racconto […] strutturato secondo una matrice narrativa fondata su elementi organizzati secondo specifiche gerarchie in una sintassi funzionale ai contenuti da mostrare."[272] L'insieme fa sì che l'allestimento monografico comunichi in maniera efficace ed elegante i nessi tra il personaggio storico e il quartiere circostante, la dimensione globale della devozionale popolare e il valore del culto per la cultura laica lisbonese a tutt'oggi.

Nato Fernando Martins (Lisbona, c. 1191-Arcela (Padova), 1231), Sant'Antonio viene riconosciuto innanzitutto quale cittadino lisbonese che si è distinto per le sue capacità di

[270] Non è stato possibile visitare questa mostra nel 2020-2021 per via delle restrizioni sugli spostamenti. Per questo motivo la seguente discussione si baserà sulla mostra permanente nella sede di Santo António.
[271] I titoli delle mostre in italiano: *Gli orti di Lisbona. Dal Medioevo al XXI secolo* e *Aiutaci Sant'Antonio! Artigianato nel tempo di Covid-19. Collezione Mário Coelho*. Cfr. "Museu de Lisboa distinguido pelos Prémio APOM 20/21," Museu de Lisboa, consultato 2022/02/09, https://museudelisboa.pt/pt/acontece/noticias/museu-de-lisboa-distinguido-pelos-premio-apom-2021.
Nel 2021, inoltre, al museo è stata riconosciuta una menzione d'onore per l'elevata qualità dei video sul canale YouTube "Museu de Lisboa", la cui selezione è stata ampliata in occasione dei *lockdown* legati alla pandemia: https://www.youtube.com/channel/UCtsFzhi5scFk0z04zg8Yrjw.
[272] Raffaella Trocchianesi, "Oggetti transitivi: il potenziale narrativo dell'oggetto nel progetto espositivo," in *Design vive di oggetti-discorso: design e narrazioni.*, Eterotopie 231 (Milano-Udine: Memesi Edizioni, 2014), 68, https://www.torrossa.com/it/resources/an/2968564.

intellettuale, oratore e docente di teologia presso le prime università europee.[273] È nato nel quartiere di Alfama ed è entrato all'età di 18 anni nel vicino Monastero di San Vicente de Fora,[274] tanto da ritrovare ancora oggi, nel quartiere, un forte attaccamento alla figura di Sant'Antonio (all'epoca Dom Fernando) (fig. 75). Per la processione svolta in occasione dell'onomastico del santo, il 13 giugno, il quartiere si anima di decorazioni e dei folcloristici 'troni' (altarini dedicati al santo), tradizioni di origine popolare che ancora si adattano alla realtà globalizzata che caratterizza oggi l'abitato (fig. 76).[275]



Fig. IV-75.Genealogia di Dom Fernando (nome di famiglia di Sant'Antonio)

Il quartiere nel quale è situato il museo è permeato da una pluralità di influenze culturali, dai retaggi storici alle dinamiche postmoderne che spesso accompagnano un'economia rivolta al turismo. Per molti mesi all'anno il quartiere fa da sfondo a un impietoso turismo di massa, giornalmente rifornito dalle navi da crociera che attraccano a qualche centinaio di metri dal cuore di Alfama. Tutti i giorni della settimana si può assistere a spettacoli Fado, il famosissimo genere di musica nato nel medesimo quartiere, che sembra adeguarsi ai vari *target*. Sembrano onnipresenti i negozi di pseudo artigianato riempiti di oggettistica e gadget in maiolica realizzati con processi industriali, spesso importati dalla Cina e venduti da commercianti per lo più nativi del Bangladesh (fig. 77). La convivenza di questi elementi non può essere considerata un vero e proprio sincretismo ma, con la tipica apertura della città-porto di Lisbona,[276] il museo cerca di conoscere i volti mutevoli della città e aprirsi a un ampio pubblico con il quale poter dialogare e co-creare i contenuti espositivi.[277]

[273] Insegnò a Bologna, Tolosa, Montpellier e Padova e fu il primo membro dell'ordine francescano ad assumere una cattedra di teologia. Cfr. Henrique Pinto Rema, OFM, "Biography of Saint Anthony of Lisbon," *Museu de Lisboa. Santo António. Guia - Guide* (Lisboa: CML/ INCM, 2016): 16-17.
[274] Pinto Rema, "Biography of Saint Anthony of Lisbon:" 16.
[275] Joana Sousa Monteiro, Daniela Araújo, and Rui Coelho, "Thrones and Seeds – Migrant Cultures Flow in Lisbon: New Challenges, New Perspectives", in *Museums of Cities and Contested Urban Histories*, CAMOC: ICOM International Committee for Collections and Activities of Museums of Cities (Mexico: CAMOC ICOM, 2018): 86–89.
[276] Paulo Almeida Fernandes and Ana Paula Antunes, eds., *Convivencia(s). Lisboa Plural: 1147-1910* (Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC, E.M., 2019).
[277] Comunicazione personale con Daniela Araújo del 2022/03/13.

La sede di Sant'Antonio si colloca a fianco dell'omonima Chiesa, nei pressi della casa natìa del Padre della Chiesa, a pochi passi dalla cattedrale di Lisbona e al confine con Alfama (figg. 78-79).[278] Il Museo di Lisbona nel tempo ha stimolato e aiutato gli abitanti a perpetuare la tradizione dei troni, un patrimonio immateriale che stava scemando:



(In senso orario) Fig. IV-76. Trono di Sant' Antonio; Fig. IV-77. Negozio tipico di Alfama con articoli turistici; Fig. IV-78. Abitanti del quartiere di Alfama; Fig. IV-79. Fotografai storica di un trono di Sant'Antonio e bambini del quartiere nel 1907 circa ("Documento PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/000119," fonte: Arquivio Municipal de Lisboa).

[278] *Museu de Lisboa. Santo António. Guia - Guide* (Lisboa: CML/ INCM, 2016): 48-49.

> *One of the traditions that have lately been revitalised by the Museum is the making of "thrones of St. Anthony," which are placed all over downtown, in windows, staircases and food stands. Some of the thrones, based on an old Catholic tradition, are made by elderly people from the neighbourhood and placed in immigrants' shops (regardless if they are Hindus or Muslims) in order to catch the attention of others.*
> *In Alfama, we can map foodscapes of spicy samosas, typical Lisbon food (cabbage soup and sardines), and international fast food like hamburgers and hotdogs […]. The result is a cosmopolitan melting pot where we can feel a certain thrill out of food neophilia, in people keen to try the typical Lisbon and the migrants' exotic specialities*.[279]

Un tale sincretismo caratterizza il culto di Sant'Antonio fin dai primi contatti tra gli esploratori portoghesi e i territori dell'Africa sub-sahariana nel Quattrocento, espressioni religiose che hanno continuato a evolversi in ogni angolo del mondo attraverso dinamiche missionarie e coloniali.[280] La narrazione dell'allestimento veicola una comprensione ottimale sia della devozione popolare sia dei sistemi di potere che ne hanno fatto uso.[281] Nell'ingresso del Museo di Sant'Antonio viene esposto un cronogramma affiancato da una mappa interattiva; toccando lo schermo si può assistere alla processione di Sant'Antonio nelle varie forme che ha assunto, come ad esempio nelle comunità del Sud-est asiatico, o in Amazzonia, o nelle comunità statunitensi di discendenza portoghese (fig. 80).[282] Nella bacheca dedicata alla statua votiva del santo sono presenti testimonianze materiali della divulgazione del culto, come le statuette indo-portoghesi del XVII secolo, realizzate in avorio, in cui il panneggio del frate francescano assume un sinuosità più longilinea e quasi ieratica rispetto alle figure contemporanee di provenienza europea, informate dei canoni estetici mediterranei (fig. 81). Diversa ancora è la narrazione del santo tra i discendenti degli africani schiavizzati nel nord-est del Brasile, dove Sant'Antonio, oltre ad assumere un'iconografia guerriera, acquisisce il nome di Ogum (fig. 82). In quel contesto votivo, una piccola figura del santo può fungere da amuleto se inserito nel corpo attraverso un taglio sub cutaneo, consuetudine che ricorda i primi contatti tra i portoghesi e il reame del Congo nel XV-XVI secolo.[283] In quest'ultimo caso, però, le figurine

[279] Monteiro, Araújo, and Coelho, "Thrones and Seeds," 87-88.
[280] Jorge Fonseca, "Meztiza Lisbon," in *Convivencia(s) Lisboa Plural: 1147-1910*, ed. Paulo Almeida Fernandes and Ana Paula Antunes (Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC, E.M., 2019): 68–89.
[281] Ivan Karp, "Musei e comunità: la politica dell'intervento culturale pubblico," in *Musei e Identità: Politica Culturale e Collettività*, Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer, and Steven D. Lavine, eds., Lexis IV, MuseoPoli: Luoghi per Il Sapere; 3 (Bologna: CLUEB, 1995): 8.
[282] La selezione dei video è stata effettuata online, prevalentemente su YouTube, da parte dell'antropologo Pedro Teotónio Pereira, coordinatore di questa sede museale. Si ringrazia il dott. Pereira per i due incontri e per le visite guidate della collezione nel mese di novembre del 2021.
[283] Fonseca, "Meztiza Lisbon:" 73.

di Sant'Antonio non venivano inserite sotto la pelle, ma appoggiate al corpo: il *Toni Malau* protegge il proprietario da infortuni in caso di malattia o durante viaggi marittimi (fig. 83).[284] Al contrario delle figure di Ogum, la piccola scultura congolese non è una testimonianza di scambi schiavistici, bensì di relazioni diplomatiche tra l'Europa e i reali congolese riconosciuti dal trono portoghese nel XVII secolo, insigniti con titoli nobiliari e spesso istruiti presso università iberiche.[285]



(In senso orario) Fig. IV-80. Mappa interattiva del culto di Sant'Antonio nel mondo; Fig. IV-81. Statuetta di Sant'Antonio proveniente dalle colonie indo-portoghesi; Fig. IV-82. Immagine e oggetti relative al culto antoniano del Brasile, con un'immagine di Ogum; Fig. IV-83. Toni Malau, talismano congolese.

[284] Museum of Lisbon/ EGEAC, *Testemunhos Da Escravatura*, Passado e Presente - Lisboa Capitale de Cultura Ibero-Americana (Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC, E.M., 2017): 18-19.
[285] Fonseca, "Meztiza Lisbon:" 73-74.



Fig. IV-84. Testimonianze del culto laico di Sant'Antonio;
Fig. IV-85. Oggettistica nel bookshop del Museo di Lisbona – Santo Antonio

In parallelo alle complessità antropologiche e storiche del culto di Sant'Antonio, il museo lascia intendere che la forza della devozione locale risiede nell'amore trasversale che tutti i lisbonesi coltivano per il loro protettore. Per i credenti si tratta di un taumaturgo in grado di convertire eretici, di far parlare i neonati, di rinsaldare piedi recisi, di predicare ai pesci, ecc.[286] Nell'ambito laico il santo viene invocato per rintracciare oggetti introvabili, per cambiare le sorti della vita (lotterie, ecc.), o per assistere le donne single nella ricerca dell'amore (fig. 84).[287] Sant'Antonio ama i lisbonesi, i lisbonesi amano lui: un rapporto commutativo che rinforza un senso di appartenenza alla comunità. Questo sentimento di *local pride* si traduce facilmente in oggettistica, che da secoli fa circolare l'immagine del santo insieme alle sue storie e al denaro.[288] Il bookshop del museo, nel suo piccolo, non fa altro che protrarre questa consuetudine radicata nei costumi tradizionalmente assunti dal culto di Sant'Antonio (fig. 85).

La cultura allestitiva del Museo di Lisbona dimostra un'inconsueta astuzia e creatività nel narrare tematiche profane che spesso si dimostrano difficili da musealizzare. Alla sede di Casa

[286] Cfr. "Miracoli," *Sant'Antonnio di Padova*, consultato 2022/02/09. https://www.santantonio.org/it/miracoli.
[287] Comunicazione personale di Pedro Teotónio Pereira con l'autrice.
[288] Come illustrato nella Fig. 85, attualmente è in voga l'acquisto, nei gift shop, di statuette pop monocrome, disponibili in varie misure e in vari colori appariscenti.

Dos Bicos, l'allestimento minimalista del nucleo archeologico nella cetaria (Gruppo B, fig. 86) applica la classica lezione di Umberto Eco a un contesto molto umile: "un tragitto che mi conduca […] a entrare veramente 'dentro' a una sola opera" rende "quella visita al museo un'esperienza memorabile."[289] Il commercio e la lavorazione del pesce nel porto romano di Olisipo (l'attuale Lisbona) vengono restituiti grazie a tre frammenti di anfore. Il profilo di ciascuna tipologia è riproposto graficamente sulla parete tramite un disegno tecnico in grandezza naturale, secondo lo stesso stile che caratterizza gli scritti – leggibili, chiari ed eleganti – e gli apparati didattici – un video, una ricostruzione assonometrica del medesimo complesso romano e didascalie essenziali –(fig. 87).[290] La piccola selezione di reperti è esposta in una bacheca sospesa, realizzata interamente in vetro e illuminata in modo che i bordi rettilinei possano gettare ombre sulla parete bianca, accompagnando lo sguardo verso i ritrovamenti architettonici. L'antica parete impermeabilizzata delimita 37 metri quadri di vasche, dove venivano macerati gli scarti di pesce per produrre il condimento conosciuto come *garum* (figg. 88-89). Per far da ponte con questa antica testimonianza industriale, è stato scelto un breve brano di Strabone dedicato a Olisipo in cui il geografo descrive la larghezza e la profondità del fiume Tago e l'efficacia del porto e la prima qualità della pesca locale. Attraverso questa dimensione documentaristica, è la voce di un'autorità antica che stimola il dialogo tra lo spazio espositivo e il territorio.

Il sito si trova nelle fondamenta di Casa Dos Bicos, l'ex-residenza di Brás de Albuquerque, figlio del Viceré dell'India, andata in gran parte distrutta nel terremoto del 1755. La struttura, inaugurata nel 2014, ha completamente reinterpretato il luogo per poter ospitare la Fondazione Saramago sui piani superiori e per valorizzare gli scavi, scoperti negli ultimi decenni. In questa piccola sede del Museo di Lisbona si fa esperienza del palinsesto storico, una possibilità a titolo gratuito, priva di barriere architettoniche e aperta sei giorni a settimana.
Il nucleo archeologico in sé è modesto, ma il contesto così dignitoso da creare una cornice capace di stimolare e di accogliere tematiche sia personali che collettive. Il nucleo archeologico di Casa Dos Bicos è curato secondo quei criteri di architettura degli interni che hanno reso la

[289] Umberto Eco, "Il Museo nel terzo millenio", Conferenza tenuta al Museo Guggenheim di Bilbao il 25 giugno 2001: 1. http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf
[290] Un frammento del video e dell'apparato didattico è stato caricato sul canale YouTube del museo, con il titolo "Capt. III - A paisagem - Casa dos Bicos (https://www.youtube.com/watch?v=cxTQlWDdEC0).

scuola portoghese sinonimo di eccellenza.[291] Il luogo offre stimoli intellettuali e sensoriali, creando un fenomeno descritto chiaramente dall'artista visivo Paolo Rosa (Studio Azzurro):

> Nei musei intesi come luoghi d'elaborazione, lo spettatore viene coinvolto all'interno di un insieme di opere progressive capaci di attivare la sua esperienza. Diviene un luogo che accoglie un racconto non più solo da leggere ma da vivere, dove la persona viene chiamata a un ruolo attivo, coprotagonista di un sistema che amplifica e sfrutta le sue potenzialità cognitive e sensoriali.[292]

Nel Museo di Lisbona gli stimoli cognitivi e sensoriali mettono in dialogo non solo il contenitore e il contenuto, ma anche l'esperienza provata dentro il museo e quella vissuta tra le vie della città. Ad esempio, l'illuminotecnica di Casa Dos Bicos testimonia la spiccata sensibilità lisbonese per la luce, dovuta alla particolare atmosfera creata dall'incontro delle acque del Tago e dell'Atlantico.[293] Le sardine, come quelle macerate qui 2000 anni fa, sono sul menù di ogni locale nei dintorni e, grazie a una proposta di *branding* avviata dal municipio nei primi anni 2000, sono diventate delle simpatiche 'mascotte', acquistate dai visitatori come anche dalle persone del luogo: un gadget economicamente accessibile e gradito a tutti.[294]

[291] Gli scavi archeologici risalgono al 1981-1982 e 2010 e la sede museale è stata inaugurata nel 2014. Il progetto museografico è stato curato da P-06 Atelier, ambientas e comunicação, Lda con la partecipazione di Nuno Gusmão e Joana Proserpio. L'impianto architettonico è stato curato dall'Atelier Santa-Rita Arquitectos Manuel Vicente e João Santa-Rita con la collaborazione di Tiago Anastâcio.
[292] Paolo Rosa, "Dai musei di collezione ai musei di narrazione," *DISEGNARECON*, December 31, 2011, 130, https://doi.org/10.6092/issn.1828-5961/2578.
[293] Cfr. La mostra "The Light of Lisbon" del 2019": https://www.museudelisboa.pt/en/events/the-light-of-lisbon.
[294] Comunicazione personale di Daniela Araújo con chi scrive.



Fig. IV-86. Planimetria e logo del Museo di Lisbona - Casa Dos Bicos; Fig. IV-87. L'allestimento di tre frammenti di anfora; Fig. IV-88. Immagine della musealizzazione dei ritrovamenti della cetaria; Fig. IV-89. Allestimento dedicato al sito archeologico della cetaria.

Per esplorare l'identità e gli stili di vita dei lisbonesi, il cibo è stato scelto anche come percorso di ricerca, coordinato dall'antropologa Daniela Araújo e culminato nella recente mostra *Hortas de Lisboa* (figg. 90-93). Lo studio della storia degli orti urbani dal Medioevo a oggi ha fornito una nuova chiave di lettura sociale, superando le canoniche etichettature sugli abitanti e sulla città.[295] Il percorso si è dunque concentrato sulla coltivazione di frutta e verdura, una pratica ampiamente documentata nella città almeno dal XII secolo, una tradizione che continua grazie anche ai 9,5 ettari di orti pubblici (800-900 lotti in totale) gestiti dal Municipio di Lisbona.[296] La ricerca si è articolata sia sul piano storico sia su quello antropologico, per una durata di quattro anni. Il progetto ha coinvolto una squadra interdisciplinare di collegi museali (dalla direzione all'ufficio marketing), in collaborazione con una rete trasversale di oltre 20 partner tra cui il Comune, l'Associazione *Colher para Semear*, l'iniziativa europea Lisbon Green

[295] Oltre ai cittadini provenienti dalle ex-colonie portoghesi, nel 2015 più di 170.000 immigrati provenienti da Brasile, Europa dell'Est e Asia sono stati registrati nell'area metropolitana di Lisbona. Cfr. Joana Sousa Monteiro, Daniela Araújo, and Rui Coelho, "Thrones and Seeds – Migrant Cultures Flow in Lisbon: New Challenges, New Perspectives," in *Museums of Cities and Contested Urban Histories*, CAMOC: ICOM International Committee for Collections and Activities of Museums of Cities (Mexico: CAMOC ICOM, 2018): 87.

[296] Comunicazione personale di Daniela Araújo all'autrice. La si ringrazia per le ore passate insieme sia al museo, sia al convegno CAMOC di Barcellona: momenti di sintonia che rendono i soggiorni all'estero un tesoro per tutta la vita.

Capital 2020, la Scuola di Agricoltura dell'Università di Lisbona e gli studi di architettura Norigem e Parto Atelier.[297]

Oltre alla condivisione degli spazi di lavoro, i curatori hanno coltivato insieme un orto all'interno di una lottizzazione municipale per oltre un anno, per mettere in pratica – e alla prova – le loro osservazioni. Le loro conversazioni si sono estese dagli uffici e dagli spazi espositivi del museo alle strade della città. Come ricorda Trocchianesi:

> Abitare la città significa per de Certeau (2001) concepire lo spazio attraversato giorno per giorno come se si trattasse di utilizzare una scrittura; è un modo per sfuggire alla pianificazione e al controllo di chi l'ha disegnata mediante l'attuazione di tattiche deambulatorie "astute," e per contribuire a una incessante riformulazione della sua storia (Di Cori 2002). Questo tipo di città è anticelebrativa, minimalista, acentrica; ha piuttosto infiniti nodi, passaggi, […][298]

L'osservazione partecipata dell'orticultura ha permesso allo storico Mário Nascimento e alla Araújo di ripensare la storia quotidiana di Lisbona, influenzando sostanzialmente le loro

[297] Joana Sousa Monteiro, "Cultivating Good Ideas," in Daniela Araújo and Mário Nascimento, eds., *Hortas de Lisboa. Da Idade Média ao Século XXI* (Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC, E.M., 2021): 12-19; cfr. https://upfarming.org/pt-pt/.

[298] Raffaella Trocchianesi, *Design e narrazioni per il patrimonio culturale* (Sant'Arcangelo di Romagna (RN): Maggioli Editore, 2014): 7. Con riferimento a Michel de Certeau, *L'invention du quotidien* (Paris: Union générale d'éditions, 1980) e Paola Cori, "Margini della Città," *Antropologia* 2 (July 1, 2013). https://doi.org/10.14672/ada2002102%p.



(In senso orario) Fig. IV-90. Render della mostra Hortas de Lisboa; Fig. IV-91 e IV-92. Particolari del dépliant della mostra; Fig. IV-93. Grafico con il logo della medesima mostra.

.







Fig. IV-94. Mappa degli orti lisbonesi del XII secolo; Fig. IV-95. Azulejo del XVII sec. che raffigura la vendita di frutta; Fig. IV-96 Donne in costume nella processione storica del 1947.

pubblicazioni scientifiche, come quella sulla toponimia e i processi di urbanizzazione. In generale esperienze come questa permettono ai curatori di infondere vita in concetti spesso troppo teorici e sterili, come dimostra la scelta di Nascimento di animare alcune incisioni storiche, da lui impiegate per raccontare la trasformazione del tessuto urbano, non con le parole, ma con i colori (fig. 94).[299] Il contatto con l'orticoltura ha permesso di far incontrare l'esperienza sul campo con il linguaggio museografico, come si ravvisa nello sfondo sonoro, suggerito dal canto degli uccelli e dal ronzio delle api, che accompagna un tratto della visita. Stimoli di questo tipo, infatti, permettono al visitatore di provare esperienze sensoriali che danno corpo alle informazioni fornite durante il percorso.

L'esperienza dell'orto si lega, storicamente, con l'alimentazione delle classi popolari, come ricorda un *azulejo* del XVIII Secolo, in cui viene riportata una scena di mercato in cui un uomo benestante acquisisce frutta – e nessun ortaggio – dalle contadine, fatto confermato dalle ricette reali riportate dall'Infanta Maria del Portogallo nel suo ricettario del XVI Secolo (fig. 95).[300] La mostra e i suoi metodi di ricerca hanno permesso al museo di dedicare spazi a una contro-narrazione rispetto a quella romanticizzata dei cortei storici del Novecento (fig. 96).

Affrontando un argomento vivo, appartenente sia al passato che al presente, la mostra è diventata un veicolo di partecipazione cittadina e un crogiuolo di nuove pratiche museali e politiche locali. L'inconsueta tematica della mostra ha immediatamente attratto l'attenzione di nuovi pubblici, come quello degli orticoltori o di famiglie poco assidue alla frequentazione dei musei. Ad esempio, le ricerche etnografiche hanno coinvolto decine di persone appassionate

[299] Mário Nascimento, "The Presence of Vegetable Gardens in Lisbon Toponymics," in Daniela Araújo and Mário Nascimento, eds., *Hortas de Lisboa. Da Idade Média ao Século XXI* (Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC, E.M., 2021): 26-34.
[300] Nascimento, "The Presence of Vegetable Gardens": 30-31.

del proprio orto, che hanno prodotto un dettagliato studio sulla qualità e sui metodi di coltivazione, dati – e semi – depositati al comune di Lisbona per poter stimolare buone pratiche e per informare il dibattito sulla gestione dei terreni locali (figg. 97-100).[301] All'interno della mostra venivano riportate le voci degli ortolani, i loro racconti, il loro interesse per la coltivazione della terra e la condivisione di ricette, dando spazio alla personalità e all'esperienza insostituibile di ciascuno (fig. 101).[302]

Oltre all'impatto scientifico e sociale, la mostra di Palácio Pimenta è riuscita a esporre possibilità future che vengono già sperimentate in contesti analoghi su scala globale. La 'vertical farm,' ovvero l'orto verticale di Sky Green, è stata importata in occasione della mostra per far conoscere modalità di produzione ortofrutticola attualmente in uso a Singapore, una nazione che deve affrontare un'altissima densità demografica e una drammatica mancanza di autonomia alimentare (fig. 99). Nel parco di Palácio Pimenta, antistante la mostra, un gruppo di impiegati ha deciso di avviare un sistema di compost – con la guida dei permacultori della Facoltà di Agraria di Lisbona, partner della mostra – per gestire i rifiuti prodotti sia dalla gestione del parco sia dall'alimentazione (fig. 100).[303] Anche gli urbanisti locali sono entrati nella dialettica; l'Atelier Prato ha riflettuto sul ruolo dell'architetto nella trasformazione ecologica di Lisbona, elaborando per otto strutture dei progetti che accoglievano orti urbani verticali in spazi esistenti e particolarmente idonei alla coltivazione del cibo (fig. 102).

Nel complesso, *Hortas de Lisboa* ha dimostrato che il museo della città di Lisbona è interessato a produrre una conoscenza della storia locale, prendendo a cuore le questioni relative al benessere socio-economico della città. La mostra ha promosso la diversità e la coesione sociale, ha rafforzato i partenariati tra giardinieri, agricoltori, consumatori e ricercatori; ha diffuso informazioni sull'importanza delle filiere corte nella produzione alimentare; ha dato visibilità ad alcune associazioni, consentendo loro di diventare economicamente autonome. Il processo

[301] Il dibattito è rappresentato da una ricca pluralità di voci, riportata nel catalogo della mostra. Alcuni autori, tra i quali Rita Folgosa, riportano una visione centralizzata della gestione degli orti municipali, mentre altri, come Isabel Rodrigo, sostengono l'importanza di uno sviluppo che nasca localmente e 'dal basso', per favorire maggiore l'autonomia alimentare. Cfr.
Rita Folgosa, "Municipal Horticultural Parks," e Isabel Rodrigo, "Some Thoughts on Urban Produce Gardens in Europe" in Daniela Araújo and Mário Nascimento, eds., *Hortas de Lisboa. Da Idade Média ao Século XXI* (Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC, E.M., 2021): 115-119; 136-139.
[302] All'ingresso di questa parte della mostra viene evocata l'esperienza sonora che accompagna la coltivazione dell'orto, come il canto degli uccelli e il ronzio delle api.
[303] Il Museo di Lisbona è il primo museo in Portogallo a smaltire una parte dei rifiuti organici con un proprio sistema di compostaggio. Comunicazione personale di Joana Sousa Monteiro all'autrice.

che ha dato vita al progetto ha trasformato il museo cittadino in un *hub* per partner e stakeholder che hanno co-creato attività e materiali di notevole valore scientifico, sociale, politico e creativo.



(In senso orario) Fig. IV-97. La curatrice della mostra Daniela Araújo spiega il metodo con cui ha raccolto testimonianze dagli orticultori lisbonesi; Fig. IV-98. Uno studio dei semi identificati durante le ricerche propedeutiche alla mostra; Fig. IV-99. Rappresentanti della Sky Green spiegano il funzionamento dell'orto verticale; Fig. IV-100. Il sistema di compost creato nel parco di Palaço Pimenta che viene realizzato dal personale del museo attraverso i rifiuti; Fig. IV-101. Una maquette degli orti urbani realizzati dall'Atelier Prato in occasione della mostra; Fig. IV-102. L'istallazione delle testimonianze filmate e alcuni oggetti appartenenti agli orticultori.

4.2.4. Creare un museo della cittadinanza. La visione sistematica di Barcellona

L'incontro CAMOC del 2021 è stato ospitato dal Museo di Storia di Barcellona (Museu d'Història de Barcelona o MUHBA), inaugurato sotto il regime franchista nel 1943.[304] La collezione ammonta a 32.500 oggetti e viene conservata presso El centre de col·leccions, centro di studio, restauro, catalogazione e conservazione che funge anche da deposito dei reperti

[304] MUHBA, "80 years of history: towards the citizenship museum," Museu Historia de Barcelona, consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/80-years-history-towards-citizenship-museum.

archeologici provenienti dagli scavi urbani.[305] La collezione archeologica, che cresce di circa 3.000 oggetti all'anno, è particolarmente consistente e accoglie materiali risalenti al periodo neolitico, protostorico, romano, tardoantico e medievale.[306] I reparti moderni e contemporanei raccolgono oggetti eterogenei confluiti nella collezione municipale: oggetti domestici (tra cui maioliche decorative, mobili, tessili, numismatica, album fotografici, machine per uso domestico), arredi liturgici (tra cui pale d'altare, censori, lampe), dipinti e sculture commemorative di proprietà municipale, frammenti di sculture risalenti agli sventramenti urbani, segnaletica urbana e macchinari industriali. Oltre ai beni mobili, il MUHBA coordina la conservazione e la valorizzazione di alcuni beni municipali di natura monumentale, come anche "informale,"[307] quali il complesso di Plaça del Rei (che include la Casa Padellàs, il Saló del Tinell, la Cappella di Santa Àgata e l'area archeologica sottostante), la casa della guardia del Parco Güell, il Rifugio 307, il sito archeologico di Santa Caterina, MUHBA El Call, la Domus de Sant Honorat, Turó de la Rovira e la Casa de l'Aigua.[308]

Il MUHBA oggi si definisce "*a heritage center of urban knowledge and citizen-building*" (fig. 103).[309] All'apertura del convegno CAMOC nel dicembre 2021, il direttore di MUHBA Joan Roca i Albert ha condiviso alcune riflessioni sull'importanza di narrare una città: fin quando la sua storia rimane sconosciuta, una città non è in grado di presentarsi né ai suoi abitanti né ai suoi visitatori. Non basta la mera decostruzione di narrazioni ritenute anacronistiche, dato che ciò impoverirebbe di significati il racconto, lasciando un vuoto nell'immaginario collettivo.[310] I musei della città si trovano nella posizione di poter usare le collezioni e la ricerca come strumenti a servizio della società civile. Hanno una vocazione intrinseca a costruire narrazioni a partire da dati frammentari, permettendo a un pubblico eterogeneo di sentirsi partecipe.[311] I Musei della città, in definitiva, possono fungere da laboratori di democrazia e, per questo, il

[305] Si ringrazia Emili Revilla Cubero, responsabile della collezione archeologica del Centro Col·leccions, per la visita al deposito del 2021/12/14 e per la sua esaustiva introduzione ai sistemi di gestione, anche informatica, delle collezioni MUHBA.
[306] "Les Col·leccions del MUHBA," Museu Historia de Barcelona, consultato 2022/03/18, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/ca/colleccions-fons-i-arxiu/colleccions/les-colleccions-del-muhba.
[307] Shruthi Ramesh, Bhagyasshree Ramakrishna and Shriya Dhir, "Curating Informalities: Syncretism of Social Innovation in the City," CAMOC 2021 Barcelona, MUHBA, December 1, 2021.
[308] MUHBA, "80 years of history: towards the citizenship museum."
[309] Joan Roca i Albert, "Innovating in Times of Pandemic: Decalogue for a Citizens' Museum," *MUHBA Butlletí*, no. 36 (December 2020): 2.
[310] Il dott. Roca i Albert ha una formazione da geografo urbano e ha lavorato come insegnante di geografia ed economia in una scuola superiore locale per oltre 10 anni prima di diventare direttore di MUHBA. Il modo in cui coordina "Team MUHBA" è fortemente connesso alla sua vocazione per la divulgazione e la formazione di qualità.
[311] Joan Roca i Albert, "Opening speech," CAMOC 2021 Barcelona, MUHBA, 2021/12/01.

MUHBA dichiara di volersi evolvere non come museo della città, ma come museo della cittadinanza.[312]

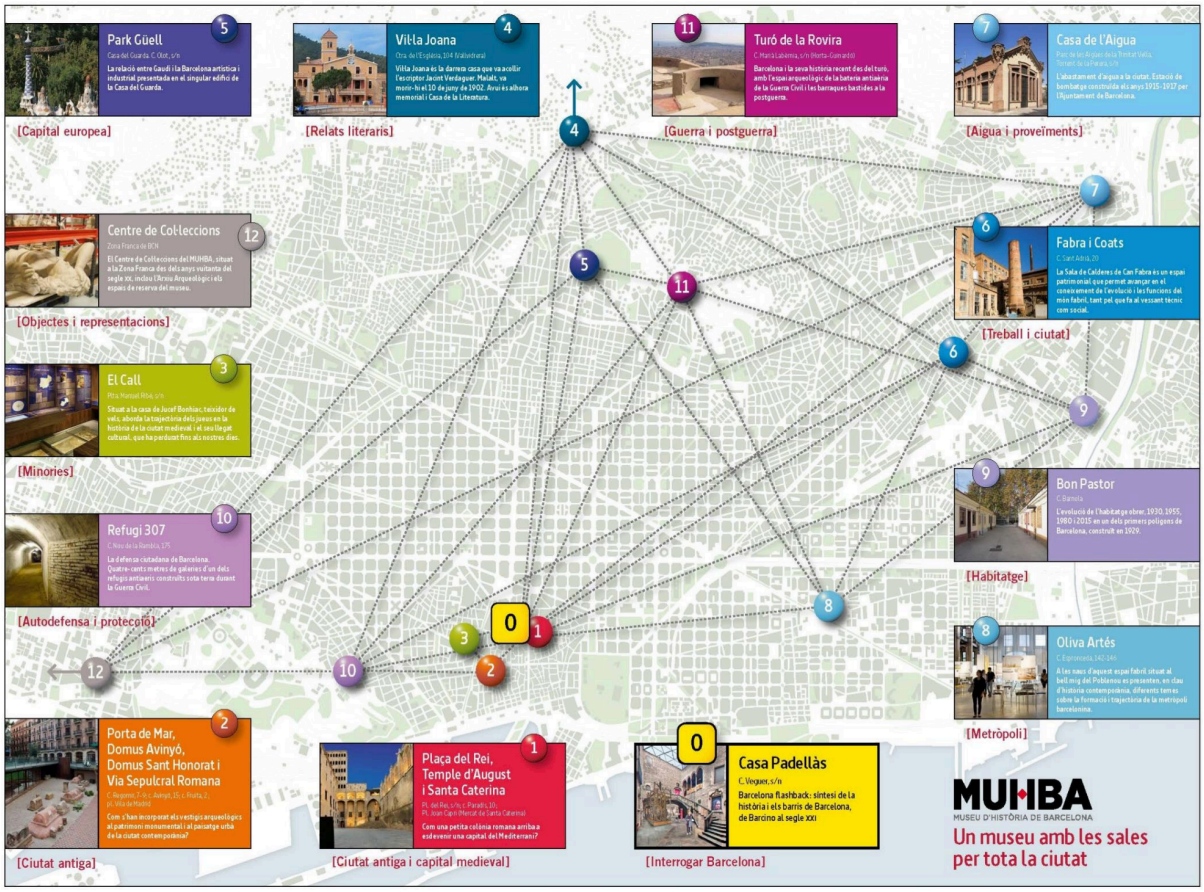


Fig. IV-103. Mappa del museo policentrico di MUHBA (fonte: Roca i Albert, Joan. MUHBA, City History Museum of Barcelona, Summary of the museum's new strategic plan. Barcelona: MUHBA, 2008).

L'istituzione ha sfruttato le chiusure del 2020-2021 come occasione per riorganizzare il suo portale web, fatto che ha innescato un'integrale ristrutturazione del concetto stesso del sistema museale.[313] L'idea è partita dalla premessa che il vero museo è la città stessa e solo lei può raccontare i venti secoli di trasformazione da *Barcino auguste* in BCN.[314] Il MUHBA si considera, quindi, il custode di 55 'stanze' divise in 17 sedi museali, secondo una rete che

[312] Joan Roca i Albert, "A Decalogue proposal for city museums in a time of pandemic," ICOM-CAMOC *Museums of Cities in the Time of Pandemic* (online meeting), 2020/10/27 (https://www.youtube.com/watch?v=D8l3wSdBmqw); MUHBA, "80 years of history: towards the citizenship museum."

[313] La discussione sulla ristrutturazione virtuale e concettuale di MUBHA si basa soprattutto sugli interventi formali e informali di Elena Perez Rubiales, ricercatrice alla UAB e curatrice a MuBHA, tenuti il 2021/12/01 in occasione dell'incontro CAMOC 2021 Barcelona.
Si ringrazia Joan Roca i Albert, Teresa Macià i Bigorra, Emili Revilla Cubero e Joaquin Brugada Perich per gli incontri, le visite guidate, i permessi e per la calorosa accoglienza a MUHBA nel dicembre 2021.

[314] Nel museo viene citato BCN, il codice IATA per l'aeroporto internazionale Josep Tarradellas Barcelona-El Prat, anche come riferimento al turismo di massa che ha interessato Barcellona nelle ultime decadi.

collega centro e periferia (figg. 104-105, 109). Ciascuna stanza presenta i suoi contenuti sia in maniera cronologica sia tematica, rispecchiando la presentazione dei contenuti digitali:

> *The configuration of the Barcelona History Museum as a polycentric network museum, with the rooms distributed throughout the city, allows for weaving cross-sectional views between heritage spaces and diverse territories to establish conceptual relationships with a multiscale vision of the city.*
> *A model of a sustainable polycentric museum does not equate to a set of autonomous micromuseums but, on the contrary, to a set of interconnected and conceptually complementary spaces, capable of generating a cohesive, transversal and plural narrative of the city's history*.[315]

Il sito web del museo fornisce sette "porte" attraverso le quali entrare nelle 55 stanze del MUHBA;[316] l'efficace metafora della porta offre una pluralità di approcci disciplinari, tematici e logistici, che comprendono il patrimonio,[317] le attività,[318] le conoscenze del museo,[319] la ricerca e l'istruzione,[320] la storia di Barcellona,[321] la geografia e cartografia,[322] e il tema di scuola-museo.[323] Queste "porte" fungono da snodi virtuali che, seguendo le logiche digitali, permettono agli utenti di personalizzare connessioni ("gli *open link*") e percorsi di conoscenza ("i *thread*") all'interno di una rete pluridimensionale, coerente, ma aperta, in cui ogni spazio

[315] Elena Perez Rubiales, "Museum narratives. The city in 55 rooms" (Abstract), CAMOC 2021 Barcelona, MuHBA, 2021/12/01.
[316] Mònica Blasco and Edgar Straehle, "The Seven Doors of MUHBA. From Website to Knowledge Hub," *Muhba Butlletí*, no. 36 (December 2020): 17.
[317] "Heritage spaces, collected objects and archaeological and documentary archives of the museum, to delve into the history and heritage of the metropolis of Barcelona and its neighborhoods." Cfr. MUHBA, "Heritages," Museu Historia de Barcelona, consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/heritages.
[318] "The museum's activities are organised according to presentation formats: exhibitions, publications, visits, itineraries, urban history and heritage dialogues, conferences, congresses and seminars..." Cfr. MUHBA, "Formats," Museu Historia de Barcelona, consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/formats.
[319] "MUHBA media library-archive, with the record of research and activities in all formats and with the digital version of written, audiovisual, sound, visual and other documents generated by this activity."MUHBA, "The Museum's Knowledge," Museu Historia de Barcelona, consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/museums-knowledge.
[320] "Research and education in urban history and heritage on the strategic issues of Barcelona's trajectory, as a result of the confluence between the Museum, universities, study centers and interested citizenship that drives the MUHBA at local and international level." Cfr. "Research and Education," Museu Historia de Barcelona, consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/research-and-education.
[321] "A selection of materials from the MUHBA from which to weave an open and questioning history of Barcelona, in six periods and from different perspectives." Cfr. "The Ages of Barcelona," Museu Historia de Barcelona, consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/ages-barcelona.
[322] "Geographies that bring together from the perspective of urban cartography the most diverse phenomena of Barcelona's trajectory over the centuries, until recent times." Cfr. MUHBA, "Geographies and Cartographies," Museu Historia de Barcelona, consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/geographies-and-cartographies.
[323] "Learning to read and interpret the city, building knowledge about the history and heritage of Barcelona. The museum goes to the schools and the schools to the museum." Cfr. "School Museum," Museu Historia de Barcelona, consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/school-museum.

conserva un suo ordine interno senza imporre uno schema di lettura al fruitore.[324] In questa sede si vuole descrivere come questa visione radicale sia stata applicata in occasione di due eventi molto diversi tra loro: una mostra temporanea intitolata *Barcelona Flashback* nella sede centrale di MUHBA e una passeggiata organizzata nel contesto di archeologia industriale della *Casa de l'Aigua* (Casa dell'Acqua) a Trinitat Nova, quartiere popolare nel nordovest della città (figg. 107-108).[325]



(In senso orario) Fig. IV-104. e IV-105. Mappe delle sedi museali di MUHBA (fonte: https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en); Fig. IV-106. Grafica della mostra Barcelona Flashback (fonte: https://view.genial.ly/5d932eec695a260f8409091d/presentation-barcelona-flashback); Fig. IV-107. e IV-108. Esterno e interno della Casa de l'Aigua; Fig. IV-109. Grafico con le tematiche delle 55 sale del MUHBA (fonte: https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/heritages/muhba-site).

[324] Per ulteriori informazioni sulle caratteristiche dell'*open linked data*, cfr. Europeana, *Linked Open Data - What Is It?*, 2012, https://vimeo.com/36752317.
[325] In questa sede non è affrontato il meritevole impegno del MUHBA nel promuovere la lingua catalana come veicolo di conoscenza per la storia e la cultura locale.

Il sistema museale trova il suo perno nel complesso di Plaça de Rei - Casa Padellàs, nucleo fondante di MuHBA.[326] Dall'ottobre 2019 al dicembre 2021[327] la sede ha ospitato *Barcelona Flashback. Kit d'història en 100 objectes*,[328] mostra temporanea e progetto pilota dal quale si vorrebbe sviluppare una futura mostra permanente (fig. 106).[329] Il percorso poneva tre interrogativi: "Da dove veniamo, chi siamo e dove stiamo andando."[330] Queste domande trovavano risposta in un particolare dialogo tra virtuale e materiale, permettendo al visitatore di vedere oggetti, documenti e immagini che raccontavano la storia di Barcellona.
La mostra non imponeva una narrazione precostituita.[331] All'ingresso il pubblico era accolto dal suono di un battito cardiaco – del cuore di Barcellona – e si trovava davanti a uno specchio – in maniera analoga allo stratagemma *#jestemkraków* del MK– in cui la propria immagine veniva poi oscurata per cedere il posto a proiezioni di fotografie storiche di barcellonesi.[332] Organizzate per tema, le foto ponevano in primo piano azioni e non persone, eventi o luoghi: si trattava di una scelta semantica. Considerando che i racconti si sviluppano grazie alle azioni, la storia di Barcellona veniva presentata attraverso una serie di verbi legati alla vita urbana: "nutrire," "lavorare," "combattere," "abitare," "imparare," ecc.[333]

Il percorso si articolava in cinque sale, organizzate per tema: (1) *Escoltar TESTIMONIS* ("Ascoltare TESTIMONIANZE"), (2) *Construir RELATS* ("Costruire STORIE"), (3) *Recórrer BARCELONES* ("Percorrere BARCELLONE"), (4) *Connectant CIUTATS* ("Connettere

[326] La storia del complesso testimonia lo sviluppo urbano di Barcellona a partire dall'epoca romana che è documentata dal sito archeologico emerso nei sotterranei del complesso. Il sito, in particolare, è stato scoperto agli inizi del Novecento, nel periodo in cui Casa Padellàs è stata prima demolita e poi ricostruita nella posizione in cui è tuttora visibile.
[327] Dal 2019/10/10 al 2019/12/31, è stato visitato da 9.696 visitatori. Cfr. "Memòria de l'any 2019. Museu d'Història De Barcelona," http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/docs/MEMORIAMUHBA2019.pdf.
Le statistiche del 2020-2021 sono fortemente influenzate dalle chiusure imposte dalla pandemia e rimangono difficili da interpretare.
[328] Barcelona City Council, "'Barcelona Flashback': An Exhibition for Discovering the History of the City through a Hundred Objects | Info Barcelona | Barcelona City Council," consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/infobarcelona/en/tema/culture-and-leisure/barcelona-flashback-an-exhibition-for-discovering-the-history-of-the-city-through-a-hundred-objects_864624.html. (Tradotto con DeepL)
[329] Comunicazione di Joan Albert i Roca durante una visita guidata della mostra il 2 dicembre 2021.
[330] José Ángel Montañés, "Barcelona s'explica en 100 objectes," *El País*, 2019/10/11, https://cat.elpais.com/cat/2019/10/10/cultura/1570735383_988550.html.
[331] La mostra è pensata per essere visitata in 60 minuti ("Barcelona in an hour"), una strategia pensata in base alla capacità di concentrazione del pubblico.
[332] Lo specchio svolge lo stesso ruolo qui che a Cracovia nell'iniziativa *#jestemkraków*, descritto nel sotto paragrafo dedicato al Museo di Kraków.
[333] La scelta è stata esplicitata da Joan Albert i Roca durante la visita guidata della mostra, avvenuta il 2021/12/02 con i membri di CAMOC. Si ritrova una strategia simile a quella adottata nel video "Here is MUHBA (English Version)" (MUHBA, 2021). https://www.youtube.com/watch?v=uKSD1m7uiCU

CITTÀ"), (5), *Llegir PATRIMONIS* ("Leggere PATRIMONI"). I sostantivi erano presentati al plurale e gli oggetti, letteralmente, parlavano, ponendo domande e commenti grazie a nuvolette che richiamavano il linguaggio dei fumetti: in questo modo gli interrogativi assumevano persino maggiore importanza dei fatti raccontati nelle didascalie e nei pannelli più tradizionali (fig. 111-112).



Fig. IV-110. Presentazione delle tematiche affrontate nella mostra Barcelona Flashback (Fonte: https://view.genial.ly/5d932eec695a260f8409091d/presentation-barcelona-flashback); (in basso a destra) Fig. IV-111. dott. Joan Roca i Albert, direttore di MUBHA, mostre le strategie di comunicazione adottate nella mostra.

L'informazione così esposta permetteva di fruire la mostra in autonomia (in lingua catalana o inglese), di contestualizzare con facilità la collezione nei diversi momenti storici e di riflettere sui temi sollevati dagli oggetti stessi. L'atmosfera creata era informale, nonostante le impeccabili basi scientifiche sulle quali si sviluppava la mostra. Spesso venivano introdotti elementi storiografici, nello spirito promosso dall'antropologo Igor Kopytoff, secondo cui lo sguardo "biografico" può restituire una lettura più ricca e più completa di una "cosa" e del suo percorso di vita:[334]

> *In doing the biography of a thing, one would ask questions similar to those one asks about people: What, sociologically, are the biographical possibilities inherent in its "status" and in the period and culture, and how*

[334] Una strategia simile fu adottata nel museo della città di Varsavia. Cfr. Jarosław Trybuś, ed., *The Things of Warsaw* (Warsaw: Museum of Warsaw, 2017).

> *are these possibilities realized? Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far, and what do people consider to be an ideal career for such things? What are the recognized a "ages" or periods in the thing's life, and what are the cultural markers for them? How does the thing's use change with its age, and what happens it when reaches the end of its usefulness?*[335]

L'esempio più eclatante di questa scelta curatoriale è stato l'allestimento della cosiddetta *Venere di Barcellona*, la prima opera esposta all'ingresso della mostra, nella sala dedicata all'ascolto delle testimonianze. Attorno alla statuetta di bronzo si collocavano tre commenti scritti in prima persona (fig. 111), tra cui la storia della famiglia Morales-Velasco (immigrati dall'Andalusia) che ha trovato la statuetta nel loro orto nella periferia della città. Nelle scritte si percepiva l'orgoglio del museo che, nel 1955, ha celebrato l'opera come simbolo della gloria augustea. Si poteva quasi sentire la voce della statua che raccontava la propria 'disgrazia,' ossia quando è stata scoperta la sua vera natura moderna. Lo spettatore si ritrovava così a leggere fonti e a costruire una propria interpretazione: un esercizio facilmente applicato a ciascuno dei 99 oggetti esposti successivamente.



Fig. IV-112. La sala dedicata al tema Escoltar TESTIMONIS ("Ascoltare TESTIMONIANZE") con la Venere di Barcellona visibile sulla sinistra e l'inserto della traduzione (in giallo).

[335] Igor Kopytoff, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process," in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986): 66-67, https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.004.

Nella sala intitolata "percorrere [le] BARCELLONE," dedicata alle geografie metropolitane, erano presentate statistiche demografiche legate allo sviluppo urbano, sia a livello umano che geografico e architettonico. Qui erano esposte tabelle grafiche, mappe, paesaggi dipinti e fotografie contemporanee, poste come *un Kit d'història* di strumenti analitici, ovvero una cassetta degli attrezzi critici (fig. 112). Riprodotta sul pavimento, la città assumeva una scala ridotta, una soluzione cartografica adottata anche al Museo Podgórze (Cracovia) e in *Hortas de Lisboa* (Lisbona). Questa soluzione suscitava una reazione apparentemente universale, per cui i visitatori s'impegnavano a cercare i luoghi familiari per poi metterli in relazione l'uno con l'altro, sperimentando le logiche geografiche in maniera soggettiva e ludica (figg. 113-115).



(dall'alto in basso, in senso orario) Fig. IV-113. Joan Roca i Albert guida i membri del CAMOC nella sala Recórrer BARCELONES ("Percorrere BARCELLONE"); Fig. IV-114. Particolare della mappa satellitare riprodotta sul pavimento della sala; Fig. IV-115. Fotografie documentaristiche esposte tra dipinti e grafici tecnici dedicati alla geografia urbana.

Un concetto chiave del pensiero gramsciano, ribadito nel convegno CAMOC, è che la città viene creata dalle azioni dei suoi cittadini: "in essa la catena sociale non pesa su pochi, in essa ogni cosa che succede non è dovuta al caso, alla fatalità, ma è intelligente opera dei cittadini."[336] Impiegando un linguaggio museografico accessibile, il MUHBA è riuscito – e riesce – a incontrare la cittadinanza per parlare delle città di ieri e di oggi, in modo da trovare soluzioni sociali e urbanistiche sostenibili per il domani.[337]

Un museo in grado di applicare una visione sistematica riesce a creare nessi tra il micro e il macro. Ad esempio, in *Barcelona Flashback*, uno scialle di cotone stampato a blocchi in stile "indiano" testimonia la storia sociale - e non quella dei circoli elitari - del XVIII secolo, quando l'industria locale fiorì, attirando nuovi residenti per popolare la forza lavoro richiesta (fig. 116). Come confermato da studi analoghi sull'industria tessile francese: "*Printing textiles is really a form of applied chemistry and in the second half of the eighteenth and the first decades of the nineteenth century, French scientists and craftsmen co-operated and worked closely together to the benefit of this very lucrative industry*."[338] In generale il MUHBA impiega la cultura materiale per raccontare nessi tra la moda, la scienza, l'economia, l'industria, l'urbanistica e la demografia, temi messi regolarmente in correlazione con argomenti d'attualità come l'immigrazione.

Il sistema museale di MUHBA è frutto anche del suo stesso impegno a tutelare e valorizzare l'archeologia industriale di Barcellona. Da oltre venti anni il museo lotta per la regolamentazione della speculazione edilizia, sensibilizzando il pubblico – insieme ai governanti locali – sull'importanza di questo patrimonio in quanto testimonianza dello sviluppo delle periferie, della storia di generazioni di migranti alla ricerca di lavoro e del trasferimento della manifattura oltremare.[339] Questi aspetti sono resi evidenti in uno degli

[336] La rivista è stato l'unico testo critico citato nel discorso "Why is it important to discuss a city from a geopolitical perspective?" di Oriol Nellio, docente di Geografia all'Università Autonoma di Barcelona e partner di ricerca del MUHBA, in occasione del convegno CAMOC Barcelona 2021. Cfr. Antonio Gramsci, "La Città Futura," Archivio Gramsci, 1917, https://www.marxists.org/italiano/gramsci/17/cittafutura.htm#i.

[337] Equip MUHBA, "Museu de la ciutat, mirall i portal de Barcelona Línies estratègiques," 2019: 5. http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/docs/LiniesEstrategiques2019.pdf

[338] Hanna Elisabeth Helvig Martinsen, "The History of Printing Cotton in France in the Second Half of the Eighteenth and First Decades of the Nineteenth Century" (Toronto, University of Toronto, 2015): iii. https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/82430/1/Martinsen_Hanna_2015_PhD_thesis.pdf.

[339] Il museo si pone come intermediario culturale, avente il duplice scopo di educare i cittadini locali al diritto all'alloggio e di fare da intermediario tra il municipio e gli investitori immobiliari. È attivo anche in progetti che prevedono di convertire alcuni ex-complessi industriali in sedi universitarie e centri dedicati all'alta formazione e al settore artistico. Comunicazione di Joan Roca i Albert durante il *urban trekking* con il comitato CAMOC.

itinerari di *urban trekking*, in cui si parte dalla 22ª zona per visitare un'area urbana costellata da ex-fabbriche e nuovi progetti di tendenza, per poi concludere la visita a Nau Oliva Artés, un'ex fabbrica di armi convertita in una sede MUHBA dedicata alla storia dell'industrializzazione locale (fig. 117).[340] Il museo si pone come "*un laboratori ciutadà que integra les perifèries al cor del coneixement, incentivant la recerca, les col·leccions i la programació pública*," una visione testimoniata attraverso sedi museali a Casa de l'Aigua de la Trinitat, Fàbrica Fabra i Coats, Cases del Bon Pastor, Nau Oliva Artés.[341] Mette in discussione i simboli convenzionali della città, riconoscendo la giusta importanza ai siti di 'minore' interesse culturale, come gli spazi urbani che, tuttavia, sono proprio i luoghi vissuti quotidianamente dalla maggioranza dei cittadini barcellonesi.



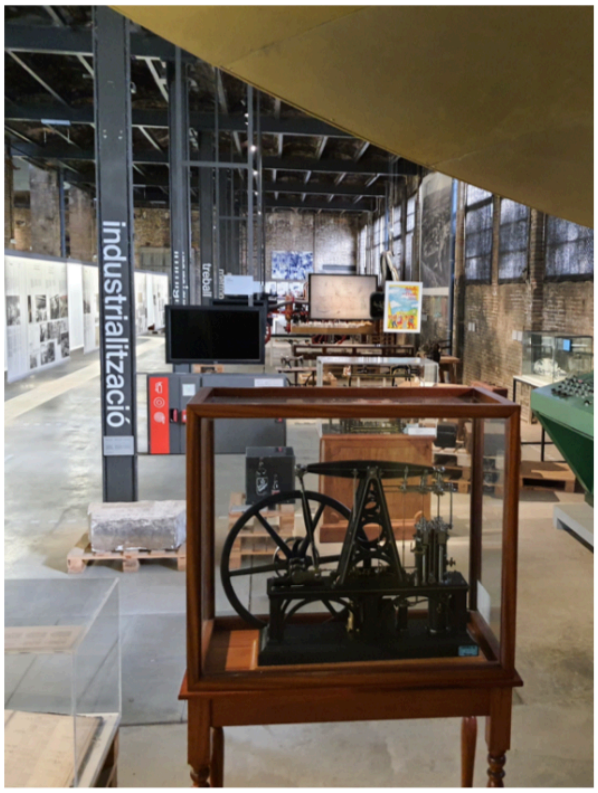


Fig. IV-116. L'allestimento di uno scialle di cotone del 1798 dalla mostra Barcelona Flashback;
Fig. IV-117. L'allestimento di alcuni macchinari nella sede museale dell'ex-fabbrica Nau Oliva Artés, con spiegazioni dedicate alla storia dell'industrializzazione di Barcellona.

[340] La passeggiata è stata parte integrante dell'incontro CAMOC che è stato ospitato nella sede monumentale del Barrio Gotico per due giorni; l'incontro si è poi concluso nella sede dedicata alla storia industriale, con uno spettacolo di danza contemporanea ispirata ai gesti degli impiegati della fabbrica.
[341] Equip MUHBA, "Museu de la ciutat, mirall i portal de Barcelona Línies estratègiques," 2019: 12. http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/docs/LiniesEstrategiques2019.pdf

Il MUHBA coltiva una dialettica tra centro e periferia tramite una valorizzazione radicalmente policentrica, come si evince dalla scelta di creare una sede museale a Trinitat, un quartiere spesso associato all'immigrazione e alla povertà.[342] Dal 2015 il museo lavora per "*La consolidació de la Casa de l'Aigua com a conjunt patrimonial de primer ordre per explicar la història del medi ambient a Barcelona i la noció de sostenibilitat històrica, a partir del proveïment d'aigua a la ciutat*" (figg. 118-119).[343] Durante la visita museale si possono percorrere le strutture di distribuzione realizzate nel 1915-1917 e, risalendo la galleria dell'acquedotto, si arriva alla cisterna principale, per poi concludere la visita nella sezione dedicata al *Clima i aigua des de Barcino* (Clima e acqua di Barcino [l'antica città di Barcellona]) (fig. 120).[344] Il percorso è stato elaborato grazie agli approfondimenti scientifici emersi dallo studio sistematico dell'intera rete idrica della città. Alcune pubblicazioni tecniche sono rese disponibili gratuitamente sul portale MUHBA o messe in vendita a prezzi modesti nei bookshop del museo (figg. 121-122). Rivolta a una divulgazione pluriforme, la Casa de l'Aigua coltiva rapporti con amministratori e studenti locali,[345] usando le proprie strutture come spazio culturale dove svolgere laboratori artistici, ma anche per riflettere sulla gestione delle risorse pubbliche, promuovendo la sostenibilità ecologica e la coesione sociale.[346]



Fig. IV-118. e IV-119. Strutture storiche della rete idrica di Barcellona; Fig. IV-120. l'acquedotto della Trinitat; Fig. IV-121. Mostra temporanea alla Casa de l'Aigua intitolata Clima i aigua des de Barcino (http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/docs/Casaaiguaa.pdf)

[342] Joan Roca i Albert, "At the Crossroads of Cultural and Urban Policies. Rethinking the City and the City Museum," in *The Future of City Museums. Book of Proceedings* (Frankfurt: CAMOC. Museums of Cities Review, 2019): 19.
[343] Equip MUHBA, "Linies Generals Programacio MUHBA 2019-2023," 2019: 6. http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/docs/LiniesGeneralsProgramacioMUHBA2019-2023.pdf
[344] Per il turista, Trinità Nova è riconoscibile in quanto *terminus* delle linee L3 e L11 della metropolitana; al contrario, per molti barcellonesi il quartiere non è associato a eventi culturali, come la passeggiata organizzata da MUHBA l'11 dicembre, ma esclusivamente ad aspetti negativi della citta, quali l'immigrazione e lo spaccio .
[345] Roca i Albert, "At the Crossroads of Cultural and Urban Policies," 21-22.
[346] Equip MUHBA, "Museu de la ciutat, mirall i portal de Barcelona Línies estratègiques," 2019: 4. http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/docs/LiniesEstrategiques2019.pdf

Nell'insieme, MUHBA porta avanti una battaglia: "*To fight the fight for history is especially important at a time in which revisionism is making great efforts to blur political and social responsibilities*."[347] Promuove la lettura autonoma della pluralità di fonti e fornisce ai visitatori strumenti con i quali possono costruire una propria comprensione del passato, a servizio del presente e di un futuro sempre più incerto. L'istituzione lotta su vari fronti per conservare e far conoscere le molteplici storie della città di Barcellona, coinvolgendo la cittadinanza a tradurre idee e informazioni in impegno civico.



Fig. IV-122. Materiale scientifico relativo alla rete idrica di Barcellona, in vendita presso il bookshop e scaricabile gratuitamente dal sito (https://www.barcelona.cat/museuhistoria/sites/default/files/guiaaiguabcn.478_0.pdf)..

[347] Joan Roca i Albert, "At the Crossroads," 16.

V. CONCLUSIONE APERTA. PRESUPPOSTI PER UN MUSEO DELLA CITTÀ DI ORTE

> Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole.
>
> - Italo Calvino, *Le città invisibili*[1]

5. Presupposti per un museo della città di Orte

Alcune realtà avanguardistiche in Europa—i Musei di Cracovia, di Leiria, di Lisbona e di Barcellona—mostrano come il museo della città sia un modello capace di unire le attività di tutela e valorizzazione del patrimonio locale. L'intento di questa tipologia museologica è di invertire una tendenza che vede da parte dei visitatori una sempre maggiore difficoltà nel riconoscersi nelle istituzioni museali.[2] Ciò è possibile affiancando alle funzioni tradizionali — collezionare, conservare, esporre e comunicare — importanti funzioni sociali, come l'accessibilità, l'inclusione, la partecipazione, la sostenibilità economica ed ecologica.[3] Si tratta di un modello articolato e aperto, particolarmente adatto a creare rete tra le diverse istituzioni territoriali e a riavvicinare il pubblico al suo patrimonio. Più di altri modelli museali il museo della città è capace di parlare ai giovani, promuovendo una didattica e stimolando la co – creazione per raccontare il passato, radicandolo nel presente e rivolgendolo al futuro. Gli spazi espositivi, i contenuti curatoriali, i metodi di lavoro e gli stili di comunicazione sono pensati per fornire ai visitatori e ai cittadini strumenti critici che permettano loro di arrivare a una propria interpretazione delle collezioni, stimolando un'esperienza diretta con le multiformi testimonianze storiche, contemporanee e territoriali.

La creazione di tale forma museale non può che avvenire tramite processi partecipati, che sappiano coinvolgere esperti interdisciplinari, nonché rappresentanti delle istituzioni e dei diversi interessi locali (cittadini del luogo e non, scuole, associazioni, confraternite ecc.). A tal

[1] Italo Calvino, *Le città invisibili* (Milano: Mondadori, 2014): 11.
[2] La difficoltà di riconoscersi nei contenuti museali è un tema che è stato approfondito nel recente webinar, "Educare al patrimonio culturale," ospitato da ICOM Italia il 2022/04/21.
[3] Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials, "The Museum: Report on the ICOM Member Feedback for a new museum definition Independent analysis & report elaborated for the ICOM Define Committee" (2021/06/22). https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/08/ICOM-Define-Consultation-2-Results-Report-enVF.pdf.

fine, il presente capitolo elabora una serie di proposte calate nella pluralità delle forme che assume il patrimonio ortano, propedeutiche alla progettazione di un museo della città di Orte. Benché la ricerca resti aperta, forse come ogni ricerca, si vogliono gettare qui le fondamenta per un museo che aspiri ad essere museo della cittadinanza, guidati dalla *working definition* proposta da CAMOC, che vede il museo della città quale promotore di "sviluppo sociale e culturale" che interagisce "con le sue diverse comunità, ri-connettendo luoghi e persone, e promuovendo conoscenza e consapevolezza del suo passato, presente e futuro."[4] La pandemia ha vanificato tutti i tentativi fatti in questa direzione, ma la ricerca è proseguita in modo tale da preparare, per una stagione di dialoghi con interlocutori istituzionali e civili, diversi portatori di interessi istituzionali e civili, attori della scena cittadina.[5] Ciò nonostante, rimane l'imperativo di creare una collaborazione aperta tra membri di un team con competenze diverse provenienti da campi che includono la storia dell'arte, l'archeologia, l'archivistica, l'antropologia, l'architettura, la linguistica, l'informatica umanistica, la comunicazione e il *project management*.

Chi scrive è consapevole che i seguenti spunti progettuali rischiano di risultare avveniristici e perfino scomodi, in quanto rappresentano una rottura con i modelli di valorizzazione adoperati per tutto il secolo scorso a cui il territorio è assuefatto. Per restituire dignità a un luogo storicamente subordinato, questi suggerimenti sono imperniati su un'ipotesi di dislocazione, così da amplificare la pluralità delle voci, nell'obbiettivo di renderle protagoniste di una nuova narrazione del luogo. La prefigurazione quindi di una rete museale con vari sedi risulta utile a stimolare una visione di salvaguardia e di valorizzazione del patrimonio locale inteso nella sua

[4] CAMOC, "The City Museums Global Mapping Project," consultato 2021/12/03, https://city-museums-global-mapping.formstack.com/forms/the_city_museums_global_mapping_project_copy_13.

[5] Il presente lavoro vuole offrire un valido contributo per le amministrazioni locali, con particolare riferimento agli articoli 11 e 12 dello Statuto Comunale ortano, dedicati, rispettivamente, alla Tutela del patrimonio naturale-storico-artistico e culturale e alla Tutela e valorizzazione del territorio Comunale. Art. 11 Tutela del patrimonio naturale-storico- artistico e culturale: 1. Il Comune definisce con le altre istituzioni e associazioni locali l'adozione di misure idonee a conservare e difendere l'ambiente per eliminare le cause di inquinamento atmosferico, acustico, idrico. 2. Promuove ed opera in collaborazione con enti di ricerca ed istituzioni, culturali, locali, nazionali ed internazionali, lo sviluppo la salvaguardia e la fruizione del patrimonio culturale, etnico, linguistico, storico, artistico ed archeologico. 3. Favorisce i collegamenti con comunità di emigrati residenti all'estero. 4. L'Amministrazione, al fine di conseguire obiettivi generali di politica socio-culturale, ha facoltà di assegnare, di volta in volta e ove se ne presenti l'esigenza, ad un soggetto associativo il ruolo di essere punto di riferimento, di coordinamento e di integrazione delle attività delle altre forme associative. Tale scelta è motivata anche dall'esigenza di realizzare una più razionale ed ottimale utilizzazione delle risorse economiche che il Comune annualmente mette a disposizione dei soggetti associativi interessati; Art. 12 Tutela e valorizzazione del territorio Comunale: 1. Il Comune garantisce la partecipazione dei cittadini ai procedimenti di pianificazione territoriale. 2. Favorisce la valorizzazione ed il recupero del centro storico come patrimonio irrinunciabile del territorio Comunale e polo privilegiato dell'attività culturale e sociale cittadina. Comune di Orte, "Statuto Comunale," 2010/03/08, http://www.comune.orte.vt.it/Portals/1231/SiscomArchivio/Statuto/statuto.pdf.

globalità e in *all its messiness*." [6] Questo capitolo delinea un piano per avvicinarsi alla sensibilità del pubblico di oggi e per educare a rompere i pregiudizi che separano gli studiosi dalla cultura pop e confondono i confini convenzionali tra la cultura 'alta' e quella 'bassa.' Quello che si vuole esporre è un piano di massima, che educhi al patrimonio allontanandosi da una divulgazione erudita e avvicinandosi alle sensibilità dei fruitori di oggi. Il seguente capitolo presenta, quindi, una selezione di luoghi ed oggetti provenienti prevalentemente dalle collezioni diocesane e municipali, capaci di promuovere strategie espositive allineate con alcuni punti cardine stabiliti nell'arco dell'attuale ricerca. La proposta si basa innanzitutto su una visione di tutela integrata e anti-monumentale, suggerita da Pier Paolo Pasolini nel film-saggio *La forma della città* (1974). Essa, quindi, mira a riconoscere il valore identitario racchiuso nel paesaggio urbano e nel suo patrimonio artistico, archivistico e archeologico, ma allo stesso tempo vuole affrontare le crisi identitarie che caratterizzano i nostri tempi. Guardando a strategie museologiche e museografiche sperimentate in altre città, si vogliono rafforzare i nessi tra le opere e il territorio, oltre a dar voce a protagonisti della storia emersi durante laa ricerca, come Lando Leoncini o altre voci del Novecento. I luoghi scelti per raccontare queste storie costituiscono i possibili fuochi del futuro museo della città di Orte. Si tratta della stazione ferroviaria, di Palazzo Nuzzi / Palazzo del Comune, dell'ex chiesa di San Silvestro e del Palazzo Vescovile. La conclusione non può che rimanere aperta, augurandosi la futura partecipazione di altri attori che vogliano prendere e portare avanti il testimone, per giungere alla effettiva co-creazione di un museo della città di Orte (fig. 1). Si procede anche con la consapevolezza che i continui cambiamenti, fisiologici di ogni città, necessiteranno riletture periodiche e conseguenti cambiamenti di rotta: oscillazioni che la prefigurazione di un museo vivente implica per rendere la sua narrazione rilevante e sempre attuale.

[6] John Pendlebury, Michael Short and Aidan While, "Urban World Heritage Sites and the Problem of Authenticity (2009)," in *Managing Change: Sustainable Approaches to the Conservation of the Built Environment*, ed. Jeff Cody and Francesco Siravo (Getty Conservation Institute, 2019): 423.



Fig. V-1. Immagine satellitare del Comune di Orte (fonte: Google Earth)

5.1 Possibili porte d'ingresso alle 'stanze' del museo della città

Il 3 ottobre 2018, sulla base di un accordo di collaborazione scientifica deliberato dalla Giunta Municipale il 20 dicembre 2016, è stata firmata la "Convenzione per Attività di collaborazione scientifica" tra il Comune di Orte e l'Ateneo della Tuscia. Il Comune, rappresentato dal Avv. Angelo Giuliano, sindaco dal 2016 al 2021, si è impegnato a un contributo di 5.000 euro:[7]

> per l'acquisto dei materiali per l'allestimento dei laboratori di restauro adibiti presso ambienti comunali ed a fornire per ogni tesi […] la cifra di 1.000 euro. Tale cifra concerne l'acquisto di materiali, la documentazione fotografica, grafica e le indagini diagnostiche relativi alle opere selezionate per essere sottoposte ad intervento di restauro. Il Comune si impegna a rendere idonei all'accoglienza spazi di propria

[7] Tale convenzione ha durata di cinque anni e fa riferimento agli ambienti dell'ex-anagrafe situati al Piano Terra di Palazzo Nuzzi, di cui è allegata la pianta. In questi ambienti, a novembre del 2020, è stata trasferita la farmacia comunale per una "durata stimata di due mesi", a causa di lavori di manutenzione straordinaria nel locale in cui è situatala farmacia. Il trasferimento temporaneo si è però prolungato fino a febbraio del 2022, in virtù del ruolo indispensabile che la farmacia ha ricoperto durante la crisi sanitaria; ciò, tuttavia, ha reso impossibile la conversione di tali ambienti in laboratori di restauro. Gli uffici demografici erano già in fase di trasferimento, dal momento che era in progetto lo spostamento degli uffici comunali nell'ex-caserma dei carabinieri, "per garantire un risparmio energetico e di riscaldamenti." Cfr. "Palazzo Nuzzi, traslocano gli uffici comunali," Tusciaweb.eu, 2019/11/19, http://www.tusciaweb.eu/2019/11/lavori-corso-trasferiti-gli-uffici-demografici/; "Lavori in corso, la farmacia comunale si sposta a palazzo Nuzzi," Tusciaweb.eu, 2020/11/13, http://www.tusciaweb.eu/2020/11/lavori-corso-la-farmacia-comunale-si-sposta-palazzo-nuzzi/; Gaetano Alaimo, "Inaugurata la nuova farmacia comunale di Orte," *Newtuscia Italia* (blog), 2022/02/21, https://www.newtuscia.it/2022/02/21/inaugurata-la-nuova-farmacia-comunale-di-orte/.

> proprietà ad uso degli studenti e dei docenti dell'Università della Tuscia.[8]

Mentre, dall'altro lato, l'Università:

> si impegna a collaborare con il Comune nella progettualità dando in uso i fondi librari, individuando le opere da sottoporre ad intervento di restauro, assumendo la responsabilità tecnica e scientifica dello svolgimento dei lavori, condividendo i risultati e concordando le forme della valorizzazione.

In forza di tale Convenzione e della possibilità di sviluppare un progetto museale a Palazzo Nuzzi, nell'anno accademico 2018-2019, sono state avviate cinque tesi di laurea del Ciclo Unico in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, aventi a oggetto opere di proprietà municipale, diocesana, delle Confraternite Riunite di Orte.[9] Tra questi è rientrato un cantiere di restauro presso la camera del Cardinale Nuzzi, al piano nobile dell'omonimo palazzo, sempre al fine di "instaurare un rapporto non episodico di collaborazione."

Va però sottolineato che il tempo in cui l'attuale progetto è stato concepito, elaborato e articolato (2018-2022,) è stato dominato dalla pandemia del Co-vid 19, che ha reso impossibile l'avvio di laboratori partecipativi rivolti alla cittadinanza e alla scuola, per non parlare delle auspicate iniziative indirizzate all'integrazione degli immigrati: pratiche deontologicamente necessarie alla creazione di "un museo della città e nella città, che parla della città e attraverso di essa."[10] Le misure di 'distanziamento sociale' si sono innestate, peraltro, in un contesto amministrativo già caratterizzato da forte instabilità e dalla mancanza di una visione a lungo termine per lo sviluppo culturale della città e del territorio. I dialoghi, necessari a concretizzare gli accordi stipulati, nel tempo sono stati più volte interrotti e, nonostante la disponibilità

[8] Comune di Orte e l'Università degli Studi della Tuscia (DIBAF), "Convenzione per Attività di collaborazione scientifica" (2018/10/03).
[9] Sofia Annarilli, "La tela dei santi Ambrogio e Girolamo con la Vergine Incoronata. Un nuovo contributo per la biopulitura e la sostenibilità nel restauro," Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2021/2022, relatrici: Dott.ssa Sabrina Sottile, prof.ssa Maria Ida Catalano, dott.ssa Francesca Riccio, prof.ssa Claudia Pelosi; Sara Barreca, "Una tavola di Gabriele di Francesco nel Museo d'Arte Sacra di Orte. Intervento di restauro e verifiche sperimentali di un sistema di pulitura green," Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2019/2020, relatore: Dott. Giorgio Capriotti; Maria Rosaria Caira, "Scoperta e recupero di un Crocifisso ligneo maitanesco," Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2019/2020, relatrici: Dott.ssa Maria Ida Catalano e Cristina Caldi; Francesca Groppi, "Muzio Scevola e Porsenna nel palazzo Nuzzi a Orte. Restauro e diagnostica di un dipinto murale," Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2019/2020, relatrice: Dott.ssa Sabina Vedovello; Davide Vigliotti, "Sinergie per il recupero dell'arco in stucco e finti marmi di Palazzo Nuzzi a Orte. Storia dell'arte, restauro, tecniche diagnostiche e documentazione digitale," Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2020/2021, relatrice: Dott.ssa Sabina Vedovello.
[10] CAMOC, "The City Museums Global Mapping Project."

espressa, non è mai stato avviato un vero gruppo di lavoro costituito da figure transdisciplinari, in grado di svolgere ricerche condivise.

A fronte di una realtà politicamente e socialmente difficile, che pure si è cercato di sondare nella volontà di mettersi in ascolto delle esigenze e delle potenzialità locali, spinti dalla volontà di superare rigidità e divisioni amministrative e sociali si sono scelte strade alternative secondo una visione non disgiuntiva che, al contrario, prevede partecipazione, scambi e reti. A questo scopo si è scelto di potenziare il ruolo simbolico che svolge la stazione ferroviaria di Orte. Con l'intento di rompere barriere disciplinari e amministrative si è quindi prospettato un aggiornamento del ruolo e dei significati di Palazzo Nuzzi e delle sedi attuali del Museo d'Arte Sacra, nonché si è valutato di sfruttare la posizione strategica di Piazza della Libertà per promuovere un dialogo più consapevole tra i cittadini (fig. 2). Questi accessi rappresentano punti di partenza da testare con l'attivazione di laboratori partecipati che coinvolgano i protagonisti della cultura di Orte e della sua amministrazione come la cittadinanza. In tali sedi, sia sul versante reale che virtuale, dovranno aprirsi a incontri periodici con un comitato cittadino,[11] laboratori didattici rivolti a insegnanti e alunni, dibattiti pubblici sulla storia dello sviluppo urbanistico di Orte, visite guidate per pubblici specialistici (dai ricercatori e amministratori locali ai professionisti del settore edile), la creazione di una comunità wikimedia dedicata alla documentazione del patrimonio ortano, e *scanathon*.[12]

Tale proposta guarda alle buone pratiche individuate tra le avanguardie europee nei campi dell'accessibilità (Leiria), della narrazione inclusiva (Cracovia), dell'eloquenza allestitiva (Lisbona) e della programmazione sistematica (Barcellona).

[11] Nell'ambito di questa ricerca è stato pubblicato online un questionario intitolato "Orte e tu per tu. Verso un museo della tua città" in cui si è cercato di conoscere le preferenze dei visitatori dei musei ortani. È stato avviato con l'intento di ospitare incontri in piazza per approfondire tematiche insieme ai partecipanti, intenzione rimasta irrealizzata a causa del protrarsi dell'emergenza sanitaria. Nonostante i limiti dell'esperienza, sono state raccolte 44 risposte di cui il 63,6% ha espresso il desiderio di far parte di un comitato cittadino. Al momento, si può affermare che il comitato è costituito da 28 volontari.

[12] Per *scanathon*, s'intende l'organizzazione di eventi rivolti alla digitalizzazione di materiali d'archivio e *crowdsourced* come, ad esempio, fotografie storiche raccolte da privati. *Wiktionary*, 2022/03/30, https://en.wiktionary.org/w/index.php?title=scanathon&oldid=66287430.



Fig. V-2. Possibili 'porte' di accesso al museo della città di Orte

5.2.1. Orte-Crocevia. Uno spazio allestitivo nella stazione ferroviaria

L'ex sala d'attesa della stazione ferroviaria, se inclusa nel museo della Città, potrebbe accogliere la stanza dedicata al tema Orte-Crocevia (figg. 3-4), dimensione funzionale connotata ancora da forte identità attuale. Per milioni di pendolari e viaggiatori, difatti, "Orte" rappresenta ancora oggi uno snodo, che sia per l'uscita dell'autostrada Napoli-Milano o per la fermata ferroviaria. Nel 2007, ultimo anno in cui sono stati aggiornati i dati, quella ortana è risultata essere la quinta stazione più frequentata nel Lazio, con i suoi 3.091 passeggeri giornalieri, e le prime quattro erano ubicate tutte a Roma.[13] La stazione ha 448 metri quadrati di spazio commerciale a disposizione, con servizi igienici pubblici e un numero limitato di barriere architettoniche.[14] Mentre pochi autisti dell'Autostrada del Sole si fermano a Orte, i viaggiatori di Trenitalia, al contrario, rimangono spesso in attesa delle tante coincidenze con treni regionali, interregionali e ad alta velocità. Questa frequentazione involontaria della stazione spinge a individuare l'ex sala d'attesa—un nonluogo rimasto chiuso per anni[15]—quale

[13] "CLASSIFICA 2008(19 dic.2008) PREPARATO X STAMPA.xls," Comparimento di Roma c/o *Wayback Machine* (2008/12/19). https://web.archive.org/web/20160304111315/http://www.rfi.it/cms-file/allegati/rfi/Roma.pdf
[14] "CLASSIFICA 2008(19 dic.2008) PREPARATO X STAMPA.xls."
[15] Cfr. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Editions du Seuil, 1992).

possibile ambiente allestitivo dedicato a un tema specifico del patrimonio locale e, di conseguenza, quale moderna porta d'ingresso alla città di Orte (figg. 6-7).



Fig. V-3. Mappa stilizzata dell'Italia Centrale che sottolinea la centralità di Orte (fonte: Orte Intermodale. Società Centro Merci, 1983)

Attualmente, la stazione di Orte non offre quasi nulla ai visitatori, né per conoscere il passato di Orte, né per esplorare la sua storia più recente. All'uscita della stazione, al centro del parcheggio antistante, si trova una segnaletica moderna in caratteri chiari che annuncia l'arrivo alla "CITTÀ DI ORTE". Si tratta di un sommario tentativo di accoglienza che sopperisce, in minima parte, alla mancanza di strutture ben più necessarie, come sistemi di ricezione che elucidino sulle offerte turistiche e culturali (musei, siti archeologici, le Terme di Orte, ecc.), sui servizi alberghieri e gastronomici della zona e sul trasporto locale (purtroppo limitato) (fig. 6). Dalla stazione, in definitiva, rimane difficile farsi un'idea del territorio circostante e raggiungere mete diverse da Orte Scalo, quartiere cresciuto caoticamente dalla fine dell'Ottocento, segnato dai danni bellici, ricordati da Emilio Lavagnino[16] e dalla speculazione edilizia attiva dal dopoguerra ad oggi.[17]

[16] Cfr. "3.1.2. L'impegno delle Soprintendenze nella creazione del Museo Diocesano."
[17] Nel quadro di questa ricerca, sarebbe stato più che opportuno includere un'analisi storica del quartiere. Per via del limitato accesso agli archivi e di ulteriori complicazioni legate all'emergenza sanitaria, è stato impossibile reperire testimonianze adeguate alla ricostruzione di una vera e propria storia di Orte Scalo, località che offre spunti di riflessione importanti sia sulla mancata pianificazione urbanistica che sull'evoluzione demoantropologica di una comunità composta da ortani da generazioni, romani pendolari, immigrati e migranti. Questo tipo di ricerca, inoltre, andrebbe svolta da un'équipe interdisciplinare in grado di raccogliere testimonianze orali e materiali 'informali,' un progetto che un futuro Museo della città potrebbe promuovere, andanda ad applicare strategie di partecipazione rivolte a una maggior coesione sociale, come osservato nel caso del Muzeum Podgórze, ramo del Museo di Cracovia.

Come già detto, l'ex sala d'attesa si presterebbe a diventare, al contrario, la principale porta d'ingresso del museo della città e di Orte stessa. Si ricorda, a tal proposito, la metafora utilizzata dal MUHBA, che vede la città di Barcellona come il vero e proprio museo, mentre il museo della città funge da curatore delle 55 "stanze". La stazione di Orte, d'altro canto, ha già un bacino di utenza precostituito – 1.128.215 transitanti stimati –, predisposto all'ascolto per via dei tempi imposti dall'attesa delle coincidenze.[18] Così questo luogo potrebbe evolversi, da mero punto di 'partenza da Orte', a emblematico e funzionale luogo d'accesso per scoprire la città e il territorio.



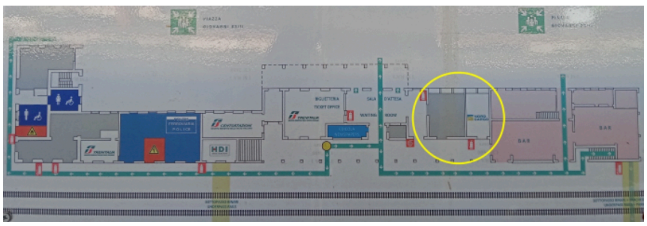




Fig. V-4. Fotografia della porta della Sala d'Attesa, vista dai binari; Fig. V-5. Planimetria della stazione; Fig. V-6. La segnaletica nel parcheggio antistante la stazione ferroviaria.

Ontologicamente, l'allestimento di una sezione di un museo cittadino richiederebbe un vero e proprio gruppo di lavoro costituito da membri eterogenei. In questa sede, tuttavia, si vogliono promuovere alcune strategie allestitive, individuando una selezione di materiali in grado di comunicare il significato storico e attuale di questo incrocio ferroviario. Consapevoli dell'impossibilità di esporre oggetti di valore in un contesto privo di sistemi di sicurezza, l'esposizione dovrebbe esibire riproduzioni 2D e 3D insieme a materiali audio-visivi in formato

[18] "CLASSIFICA 2008(19 dic.2008) PREPARATO X STAMPA.xls."

stampato e digitale. La sala potrebbe raccontare il complesso ferroviario e i suoi dintorni, nonché le ricerche ancora da compiere riguardo alla sua fondazione pontificia, all'attesissima costruzione del ponte sul Tevere alla fine del XIX secolo, agli oltre sessanta bombardamenti che hanno colpito Orte Scalo solo nel 1943-1944 e alla ricostruzione post-bellica a cui si deve l'attuale forma della stazione. Quest'ultima tematica si collegherebbe al tema della speculazione edilizia, concretizzato nei vari palazzi nelle vicinanze, dando adito alla proiezione di *La forma della città*. Così il film-saggio, che denuncia la mancata tutela del territorio, potrebbe essere contestualizzato e valorizzato *in situ* tramite uno schermo e reso accessibile grazie a un link alla Teche RAI con QR-Code, così che i viaggatori potrebbero fruire del cortometraggio autonomamente sul proprio gadget, anche durante il proseguio del viaggio. Sarebbe un'occasione per sfruttare i permessi già concessi al Comune di Orte per la divulgazione di *La forma della città* presso il sito web *Orte Museo Città*, un tentativo di collaborazione avviato nel contesto di questa ricerca nell'estate del 2021.[19]

Per comprendere l'operazione svolta da Pasolini e la sua "ideale bellezza italiana," verrebbero ribadite le parole di Gianfranco Contini, in cui Orte viene raccontata attraverso l'armonioso rapporto tra il nucleo urbano e il paesaggio circostante e i danni inflitti a questo territorio, cogliendo la sorprendente bellezza delle umili forme urbane, come anche le emergenze monumentali e non: strade, case, piazze, chiese, e opere d'arte. Il testo potrebbe essere trascritto su una parete o su uno schermo sospeso al centro della sala, così da permettere ai visitatori di contemplare—visita dopo visita—la tensione tra la frugale, ma nobile compattezza della "pensilità rupestre" e "gli oltraggi edilizî:"

> Una chiave del suo ideale di paesaggio Pasolini la fornì in una trasmissione televisiva (…). La rubrica s'intitolava Io e…, era gestita con vera intelligenza da [Anna Zanoli] un'allieva di Longhi …ed era dedicata a un monumento o a un'opera d'arte di cui un intellettuale denunciava la sopravvivenza minacciata. Pasolini scelse "La forma di Orte". E denunciò gli oltraggi edilizî inflitti a

[19] L'iniziativa risale al periodo in cui il Comune di Orte è stato commissariato, da maggio a settembre 2021, quando, per iniziativa della dott.ssa Virginia Rizzo, il progetto di un museo della città è stato annunciato come una strada da percorrere nello sviluppo delle risorse culturali locali. L'iniziativa, tuttavia, è rimasta inattuata dopo la fine del mandato del Commissario. Cfr. "Viterbo News 24 - Diocesi, Comune e Università Uniti per 'Orte Città Museo,'" consultato 2022/04/29, https://www.viterbonews24.it/news/diocesi,-comune-e-universit%C3%A0-uniti-per-orte-citt%C3%A0-museo_117531.htm; android, "'Orte Città Museo', presentato il progetto di un Museo della Città a Palazzo Nuzzi," *ONTUSCIA* (blog), 2021/10/01, https://www.ontuscia.it/orte/orte-citta-museo-presentato-il-progetto-di-un-museo-della-citta-a-palazzo-nuzzi-345905; Redazione, "Comune, diocesi e università uniti per 'Orte città museo,'" *TusciaTimes.eu (.it)* (blog), consultato 2022/04/29, https://www.tusciatimes.eu/comune-diocesi-e-universita-uniti-per-orte-citta-museo/; "Orte città museo, presentato il progetto," Tusciaweb.eu, 2021/10/01, http://www.tusciaweb.eu/2021/10/orte-citta-museo-presentato-progetto/.

> questo luogo della Teverina un tempo frugalmente ma nobilmente compatto nella sua pensilità rupestre: un campione dunque dell'ideale bellezza italiana secondo Pasolini, povero, genuino, assoluto, ai limiti del deserto e dell'arsione vulcanica.[20].

Nella sala si potrebbero fornire ai visitatori gli strumenti per potersi addentrare a Orte in autonomia, come mappe—antiche e moderne—, informazioni logistiche, coordinate GIS e materiali divulgativi scritti e audio-visivi. Questo sarebbe, d'altro canto, il luogo ove iniziare la decostruzione dell'univoca narrazione di Orte quale città etrusco-medioevale per affermarne, al contrario, il ruolo di perno di un sistema policentrico e polisemico che potrebbe interrompere le convenzionali gerarchie tra testimonianze 'maggiori' e 'minori', così da dare spazio alla costruzione di narrazioni sempre moderne e attuali.[21]

Il concetto stesso di "forma della città" mette in gioco l'equilibrio tra cultura e natura circostante, dato che la rupe edificata è essa stessa una linea di demarcazione, fulcro, *limes*, tra l'insediamento e il paesaggio. Il rapporto tra gli ortani e il Tevere, così vicino alla stazione, si presterebbe particolarmente a tale riflessione, dal momento che la vocazione trasportuale è la *raison d'être* di Orte crocevia. Il tema fluviale verrebbe incarnato dal rilievo (non datato) di un rematore in barca, già esposto all'ex-Museo Civico, che potrebbe essere esposto mediante una riproduzione 3-D e tattile proprio nella sede ferroviaria (fig. 7). Percorrendo ancora il filo conduttore del fiume, un pannello didattico – adattato per abbassare barriere sia sensoriali che linguistiche – introdurrebbe alle fonti degli archivi comunale e diocesano che ci tramandano i rapporti lavorativi e ludici con il fiume (i traghettatori, i barcaioli, i *Ludi teberini* per festeggiare Sant'Egidio), come anche la narrazione di tutte le minacce che il corso d'acqua ha storicamente posto alla comunità. Un caso eclatante è stato raccontato dall'erudita cinquecentesco Lando Leoncini in *La fabrica ortana*, ovvero la distruzione del ponte a seguito di una serie di inondazioni agli inizi del Cinquecento. Usando una strategia espositiva simile a quella già vista sopra per le parole di Contini, verrebbero



Fig. V-7. Rilievo non datato di un rematore in barca, già esposto all'ex-Museo Civico (Foto: Matteo Zagarola)

[20] Contini, "Testimonianza per Pier Paolo Pasolini", riportato da Zanoli, "io e... *Pasolini e "La forma della città'*," *Paragone* (2011): 16.
[21] Quest'ultima frase viene adoperata dalla prof.ssa Maria Andaloro quando parla dell'eterna rilevanza della ricerca, contesto parallelo, che rimane appunto "sempre giovane."

esposte immagini digitalizzate sia del manoscritto originale che della trascrizione novecentesca,[22] Verrebbero raccontati i tempi epici della stesura del manoscritto, alcuni dei suoi contenuti, la storia della conservazione e della trascrizione e del paratesto di Pasquinangeli: un'applicazione della *biography of the thing*, per fare conoscere la vita del libro-oggetto, secondo il metodo dell'antropologo Igor Kopytoff, come fatto dal MUHBA con la cosiddetta Venere di Barcellona.[23] Per dare vita al testo quadricentenario verrebbero registrate letture in alta qualità, con interpretazioni di attori professionisti, o di una persona con una forte pronuncia ortana, o eventualmente di provenienza straniera, che possa agire da portavoce per i nuovi abitanti di Orte.

Questa sede si presterebbe ad accogliere le due tematiche ripercorse nel capitolo "Tutte le strade portano a Orte," ossia l'evoluzione dello stemma della città, dal Quattrocento a oggi, e un *excursus* cartografico che permetterebbero di richiamare alcuni manufatti esposti, secondo questo progetto, come si vedrà oltre, a Palazzo del Comune. L'allestimento assumerebbe lo spirito di un "laboratorio di storia," ricordando le lezioni di Andrea Emiliani, con lo scopo di stimolare l'alfabetizzazione visiva, ovvero la capacità di leggere immagini in maniera critica. Al contrario dei modi rigidi e statici spesso adoperati nelle scuole, questo spazio racconterebbe le fonti attraverso un linguaggio facilmente comprensibile, impiegando strumenti tecnologici, ma anche strategie cinestetiche. Ad esempio, la riproduzione sul pavimento della sala di una grande immagine satellitare della città, in alta risoluzione, attiverebbe la curiosità dei visitatori, spronandoli a esplorare la città e il territorio, una strategia usata con successo nei Musei di Cracovia, Lisbona e Barcellona. Vedere Orte e la Valle del Tevere sotto di sé stimolerebbe confronti tra la realtà e le riproduzioni cartografiche. L'evoluzione della città si rivelerebbe così da sola, rendendo evidenti i cambiamenti socioeconomici del Novecento.

Saranno visibili gli ortani intervistati nel 1970 da Pasolini, Franco Menichetti ed Ettore Zeno, che attualizzano la Orte del Novecento, accompagnati da sequenze di *Le mura di Sana* proiettate nelle stesse modalità viste sopra per *La forma della città*.[24] Ciò costituirebbe lo spunto per parlare della produzione del film nel 1970, esponendo le fotografie di Deborah Beer,

[22] Un'introduzione all'importanza delle fonti storiche acquisisce particolare rilievo e può essere messa in dialogo con temi attuali quale il *fake news.*
[23] Igor Kopytoff, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process," in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986): 66-67, https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.004.
[24] Cfr. Il sotto paragrafo 2.2.3 di questo studio, intitolato "Il riordino della cronologia e della produzione dei due documentari."

la fotografa che, come si è visto, ha immortalato la presenza di Pasolini a Chia, e mettendo a disposizione registrazioni delle conversazioni tra Pasolini e Gideon Bachman, a proposito della salvaguardia della Tuscia (e dello Yemen). Come illustrato nel primo capitolo di questo studio è stata la memoria degli ortani intervistati a consentire la ricostruzione della corretta cronologia del cortometraggio qui presentata. Parallelamente, però, si vorrebbe dare risalto alla ricezione locale degli elogi e delle denunce di Pasolini. Questa sezione dell'allestimento sarebbe tutta da inventare, auspicando la partecipazione di Menichetti e Zeno in qualità di portavoce, al fine di aprire un dibattito locale sullo sviluppo urbanistico avvenuto finora e per mettere a fuoco i vissuti, i bisogni e i desideri della comunità. Verrebbero organizzati incontri e condotte interviste, grazie a cui addentrarsi in questi due film che per gli ortani costituiscono, almeno in parte, un *difficult heritage*.[25] Tale percorso vorrebbe, e dovrebbe, includere tutta la città—ortani di varie età, di generi diversi, di origini multietniche e di tutti gli orientamenti religiosi e sessuali—per parlare del valore dei paesaggi storici e dei crescenti bisogni di una città e di una cittadinanza che si trasformano nel tempo.[26]

La principale criticità di quest'ultima idea è che, finora, né la stazione né il suo quartiere, Orte Scalo, sono mai stati oggetto di approfonditi studi storici e urbanistici, nonostante l'importanza socioeconomica della ferrovia dai tempi del Patrimonio di San Pietro ad oggi.[27] Comunemente essi non vengono considerati come capitoli degni di nota nella storia della città. Da centosessant'anni il treno facilita l'andirivieni tra Orte e Roma; l'ottimo collegamento, insieme all'abbordabile costo della vita in provincia, fa sì che i dintorni della stazione siano abitati da persone provenienti da città, regioni e nazioni molto diverse. È la trasposizione in chiave moderna delle stesse dinamiche di spostamento che hanno condotto ad esempio in età romana alcuni ortani in Algeria, o nel XII secolo dei mercanti arabo-normanni verso Orte, come testimoniato da al-Idrīsī nel *Libro del re Ruggero*.[28] Oggi, per strada si può sentir parlare un francese con cadenze dell'Africa occidentale e si possono vedere donne portare vestiti

[25] Al riguardo di *difficult heritage*, cfr. "4.2.1 Ascoltare la città. Le molteplici voci di Cracovia."
[26] Intervista inedita a Franco Menichetti e Ettore Zeno, 2019/09/08, condotta da Yvonne Mazurek con la collaborazione di Abbondio Zuppante presso il Palazzo Roberteschi, Orte (VT). Cfr. "www.trenidicarta.it - Prospetto cronologico dei tratti di ferrovia aperti," consultato 2022/04/28, http://www.trenidicarta.it/aperture.html.
[27] Cfr. R. Melisi, "Le opere del regime. La nuova ferrovia da Civitavecchia a Orte" in *Le vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano*, Volume 36 (1928); Abbondio Zuppante e Giulio Nasetti, in Armando Ravagliol, Ed., "Orte-Roma, dal Tevere alla strada ferrata," *Le strade del Lazio* (Roma: Newton Compton Editore, 1994): 367-384; Antonella Parisi, "La linea Roma-Orte," *La maravigliosa invenzione. Le strade ferrate del Lazio* (Roma: Gangemi Editore, 2003): 37-39.
[28] Cfr. "2.2. Orte snodo di trasporto. Alcune testimonianze archeologiche e cartografiche" del presente studio, paragrafo in cui viene accennata la presenza ortana in Africa settentrionale e quella islamica a Orte nel Medioevo.

realizzati in *wax print*, ovvero colorati tessuti di cotone stampati a cera, come anche il *jilbab* e il *niqab*.[29] Spesso si tratta dei genitori dei bambini che frequentano la Scuola primaria Sirto Sacchetti, a 200 metri dalla stazione: residenti stabili o di passaggio che sono sistematicamente esclusi dalla narrazione della città. Le loro storie, ormai tasselli della storia locale, rimangono da conoscere. Andrebbe assolto così un impegno suggerito nell'articolo 11, comma 3 dello Statuto Comunale, per cui il Comune "favorisce i collegamenti con comunità di emigrati residenti all'estero" tramite la Tutela del patrimonio naturale-storico-artistico e culturale. In definitiva, si ritiene che il carattere eterogeneo dei viandanti, nonché degli abitanti stessi del quartiere, renda la stazione ferroviaria un luogo particolarmente adatto alla divulgazione di conoscenze utili a risvegliare sentimenti di orgoglio cittadino e coesione sociale. Per raggiungere questi obiettivi le barriere linguistiche e culturali andrebbero abbassate, adottando strumenti analogici e strategie multimediali già ideate presso altre realtà, come ad esempio il Museo di Leiria.

Nel museo della città di Orte, l'inclusione dovrebbe essere la modalità operativa, collaborativa e creativa, sia per gli operatori culturali che per i visitatori.[30] Un museo della città, come la città stessa, dovrebbe essere un organismo vivo, che si adatta al suo ambiente in continuazione. Citando Sina Bahram, esperto (non vedente) di accessibilità tecnologica, si ricorda che: "*Inclusion is not a binary pursuit with a finite destination. Inclusion is a state of thinking and acting toward a shared purpose based on a commitment to iteration, refinement, and self-improvement*."[31] Nel tempo, il percorso allestitivo di questa sede, nonché dell'intero museo della città, potrebbe anche raccogliere una serie di registrazioni, brevi *podcast* e *sound bites*,[32] realizzati sia da esperti che da cittadini, in maniera analoga alle testimonianze degli orticoltori lisbonesi, raccolte dall'antropologa Daniela Araújo in occasione della mostra tematica al Museu de Lisboa.[33] Si pensi, ad esempio, alla possibilità di collaborare con le famiglie dei ferrovieri, da generazioni presenti ad Orte, utilizzando gli spazi del dopolavoro ferroviario

[29] "Abiti tradizionali per donne islamiche nel mondo," 2020/05/18, https://unasognatriceinviaggio.com/abiti-tradizionali-per-donne-islamiche/.
[30] Maria Chiara Ciaccheri, *Museum Accessibility by Design: A Systemic Approach to Organizational Change* (Arlington, VA: American Alliance of Museums, 2022).
[31] Sina Barham, "The Inclusive Museum", *The Senses: Design Beyond Vision*. Lupton, Andrea and Lipps, Ellen (eds). Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 2018: 34.
[32] Un ottimo modello per un tale progetto si troverebbe nel programma radiofonico intitolato "Gettoni di letteratura," registrazioni di una durata di cinque minuti: "Cinque immagini, cinque istantanee, cinque aspetti poco noti di una vita." Cfr. "Gettoni di letteratura," Rai Play Sound, https://www.raiplaysound.it/programmi/gettonidiletteratura/.
[33] Daniela Araújo and Mário Nascimento, eds., *Hortas de Lisboa. Da Idade Média ao Século XXI* (Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC, E.M., 2021).

antistanti la stazione, attualmente limitati ad uso bar. Andrebbero incluse anche voci femminili, poco raccontate nei documenti d'archivio, e le attuali testimonianze della transizione dalla vita contadina a quella digitale.[34] Tali materiali potrebbero arricchire l'allestimento della stazione, col sostegno di un archivio digitale,[35] reso accessibile tramite un portale internet come *Orte Città Museo*.[36] Risorse e strategie narrative come quelle sopracitate rappresenterebbero un modo concreto per costruire una alternativa storica che si basi direttamente sull'esperienza dei membri della comunità, antitetica ai racconti celebrativi che appiattiscono l'eterogeneità dei vissuti della comunità, una comunità che vive sia in centro che periferia (figg. 1, 8-9).



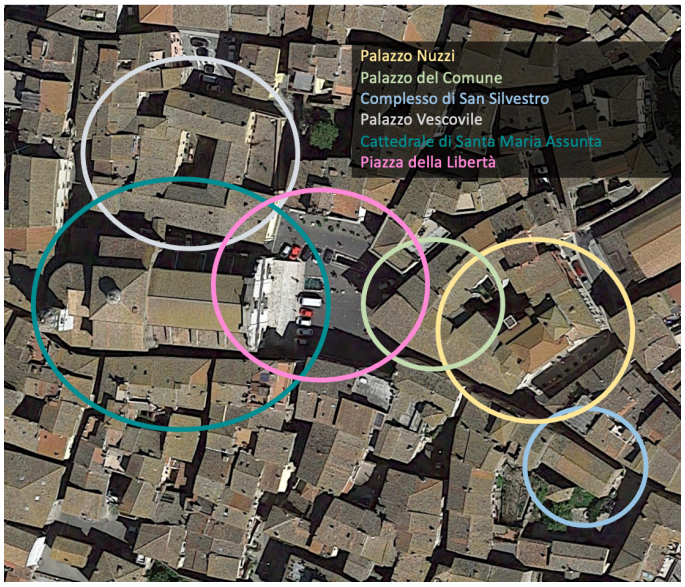


Fig. V-8. Immagine satellitare del centro storico di Orte, con Piazza della Libertà evidenziata in rosa;
Fig. V-9. Particolare del centro storico in cui vengono evidenziati Palazzo Nuzzi, Palazzo del Comune, il Complesso di San Silvestro, il Palazzo Vescovile, la Cattedrale di Santa Maria Annunciata e Piazza della Libertà (Foto: Google Earth)

[34] Sarebbe utile registrare, inoltre, gli aneddoti degli ortani nel momento in cui hanno scoperto la strana fama di cui gode nel mondo la loro città. Grazie all'autostrada e alla ferrovia, milioni di stranieri hanno transitato per Orte e si ricordano del loro soggiorno in città. In una mattina di maggio 2022, durante una chiacchierata informale tra l'autrice e due ortani, sono emerse storie di Orte ricordata dagli abitanti di Parigi, di Istanbul e di Chicago: piccoli racconti di Orte-crocevia da collezionare!

[35] Questo tipo di documentazione permetterebbe a visitatori di conoscere Orte in previsione di una sosta o approfondire i temi incontrati al museo mentre continuano il loro viaggio altrove. Queste risorse rinforzerebbero l'efficacia didattica della comunicazione museale, ma potrebbero anche facilitare la visita da parte di scolaresche, di famiglie con bambini e anziani, di visitatori stranieri, di persone con difficoltà cognitive o di chiunque voglia semplicemente approfondire la conoscenza della città e del territorio di Orte.

[36] Maria Ida Catalano, Francesca Groppi, Yvonne Anna Mazurek e Davide Vigliotti, "Orte – Verso un museo della cittadinanza," consultato 2022/04/30, https://www.ortecittamuseo.it/.



Fig. V-10. Facciata di Palazzo Nuzzi vista da Via Matteotti

5.1.2 Restituire Palazzo Nuzzi alla cittadinanza

La musealizzazione e la valorizzazione di Palazzo Nuzzi—sede del Comune di Orte fino al 2020, attualmente in stato di abbandono, ma recentemente ridestinato a ospitare gli uffici comunali—pone maggiori punti interrogativi. La scelta d'uso infatti determina vincoli rilevanti. Inoltre, senza una visione museografica sono state trasferite sul luogo le raccolte archeologiche dell'ex Museo Civico nell'obbiettivo di esporle. Attualmente il materiale non è accessibile, né accuratamente catalogato. Dal punto di vista di questa ricerca entrambe le situazioni rappresentano un limite. Di tale limite ci si è fatti parzialmente carico, ponendosi l'obbiettivo di sensibilizzare l'amministrazione comunale a scelte diverse che qui vengono prospettate anche alla luce di accordi presi.

Nel presente paragrafo si vogliono sottolineare le potenzialità portate alla luce dalle indagini storiche e dalla recente attività di restauro dedicata alle committenze nuzziane. Verranno quindi presentati temi e materiali utili a strategie divulgative e a proposte espositive che concernono il palazzo, i restauri effettuati, la destinazione civica che il Comune ha deliberato. Come nel caso di Orte Scalo, saranno necessari in futuro altri studi e il coinvolgimento di altre figure

professionali per poter restituire veramente questa residenza cardinalizia e patrizia alla cittadinanza (fig. 10).

È stata sugellata la scelta di impiegare Palazzo Nuzzi come parte integrante di una rete museale estesa sul territorio da un'apposita convenzione del 2021 tra l'amministrazione locale, la diocesi di Civita Castellana e il dipartimento DIBAF dell'Università degli Studi della Tuscia, dichiarazione d'intenti per promuovere una collaborazione scientifica finalizzata alla costituzione del museo della città di Orte e di un annesso laboratorio di restauro.[37] È stato creato inoltre il portale *Orte Città Museo* per divulgare tale volontà,[38] ma a pochi giorni dalla convenzione, con l'elezione della nuova amministrazione comunale si è avviato un processo—punto cardine della campagna elettorale—per riportare gli uffici comunali proprio a Palazzo Nuzzi. A ciò si sono aggiunte le condizioni conservative del palazzo, che rendono necessari lavori di consolidamento della struttura in previsione antisismica, il completamento degli interventi di restauro del ciclo decorativo del piano nobile e un progetto per la valorizzazione dell'insieme. Tuttavia, in vista di una possibile convivenza tra funzioni amministrative e attività museali, che l'amministrazione locale sembra prediligere, possono essere identificate, già in questa fase, alcune priorità per la valorizzazione del luogo che dovrebbe raccontare efficacemente i suoi 300 anni di rilevanza architettonica e storica, privata e pubblica:

1. Sarebbe importante dare risalto alle funzioni che nel tempo il palazzo ha assunto, procedendo nel contestualizzare la figura del Cardinale Nuzzi, nato sì a Orte, ma di origine tudertina, vissuto a Roma e morto a Orvieto. Alla narrazione delle innegabili opere magnatizie del cardinale, superstiti nella *facies* architettonica del monumento e in frammenti plastici sopravvissuti e ancora da catalogare, andrebbero affiancate altre storie legate alla vita del palazzo nel corso del XVIII secolo, recuperabili solo grazie a nuove ricerche archivistiche di cui si intravedono in filigrana le tracce e grazie a taluni oggetti di vita quotidiana emersi dai recenti scavi urbani.
2. I lavori di restauro che il palazzo ha finora accolto andrebbero valorizzati, nonché tutelati dagli eventuali interventi strutturali che verranno effettuati. Tutti i risultati delle operazioni conservative dovrebbero essere comunicati coinvolgendo settori della popolazione, così da rendere i contenuti

[37] Comune di Orte, Diocesi di Civita Castellana, e Università degli Studi della Tuscia (DIBAF), "Convenzione per attività di elaborare e realizzare un progetto di costituzione del 'Museo della città di Orte'" (settembre 2021).
[38] Maria Ida Catalano, Francesca Groppi, Yvonne Anna Mazurek, e Davide Vigliotti. "Orte – Verso un museo della cittadinanza," consultato 2021/09/31, https://www.ortecittamuseo.it/.

socialmente utili. Da quest'ultimo punto di vista si ipotizza un potenziale didattico e divulgativo sui materiali che coinvolgerebbe il mondo della scuola e del lavoro.

3. Sarebbe necessario considerare le vicende della funzione civica del luogo, dove dall'Ottocento sono stati ampliati gli uffici comunali, recentemente dislocati e poi di nuovo ridestinati all'antica sede. La definitiva decisione del Comune offre l'opportunità di evidenziare il rapporto tra il palazzo signorile e il confinante Palazzo del Comune, struttura prospiciente Piazza della Libertà, ovvero cuore urbanistico e sociale del piccolo centro con la sua fontana ipogea, antica fonte pubblica di approvvigionamento idrico e attuale ingresso all'affermato percorso di Orte Sotterranea.[39]

Nel corso di questa ricerca sono stati individuati due studi dedicati a Palazzo Nuzzi, ma nonostante ciò si ha, a tutt'oggi, una comprensione parziale del complesso monumentale. In *Committenze a Orte in età barocca: cultura gesuita e influenza pozziana: gli Alberti e i Nuzzi* del 2006, Salvatore Enrico Anselmi ha potuto contestualizzare la committenza Nuzzi nel Sei e Settecento romano, ricostruendo l'influenza della scuola pozziana a Orte e il nascente gusto per il roccocò, che ha visto Carlo Fontana protagonista. Notevole è stata la sua decifrazione iconografica dell'apparato decorativo presente nella camera cardinalizia e nella sala di rappresentanza, ovvero la sala consiliare del comune. Tuttavia, le trascrizioni delle fonti inedite dell'epoca sono state caratterizzate da alcune omissioni,[40] talvolta per l'illeggibilità, altre volte per scelte selettive dal punto di vista culturale. Infatti, le notizie riportate evidenziano solo parti dei documenti. Si tratta di "beni inventariati, che comprendono per altro numerosi arredi e mobili" dei quali l'autore non ha ritenuto opportuno rendere conto.[41] Tali esclusioni hanno tralasciato la conoscenza del vissuto quotidiano del palazzo, omettendo, ad esempio, informazioni riguardo la cucina o la "Stanza del Pane."[42] La ricostruzione delle storie "minori" richiederebbe uno spoglio archivistico *ex novo* presso l'Archivio Storico Comunale—che difficilmente è stato accessibile nell'arco del 2020-2021—per ridare dignità e identità a tutti gli abitanti del monumento nel tempo, anche coloro che sono stati a servizio del cardinale e

[39] "Orte Sotterranea," Visita Orte, consultato 2022/09/11, https://www.visitaorte.com/welcome.
[40] Salvatore Enrico Anselmi, "Appendice documentaria," *Committenze a Orte in età barocca: cultura gesuita e influenza pozziana gli Alberti e i Nuzzi* (Roma: Argos, 2006): 139-223, con particolare riferimento alle scelte editoriali come quelli assunti a 193-198.
[41] Anselmi, *Committenze a Orte*: 211, nota 42.
[42] "Inventario/ Di tutto ciò ch'esiste nel Secondo Piano di Palazzo Nuzzi," ASCO, busta 50, tit. 11.5. in Anselmi: 196-198.

della famiglia Nuzzi.[43] Solo dopo aver recuperato maggiori informazioni sul palazzo e sulla sua vita, per valorizzare la struttura si potrebbe attingere anche a strategie poco invasive come, ad esempio, lo specchio/macchina del tempo della Sala Baldassare Fontana nel Palazzo Krzysztofory del Museum di Krakowa (figg. IV-36).

Circa il progetto architettonico, invece, la storica Nina Mallory ha chiarito le relazioni tra Carlo Francesco Bizzacheri,[44] Carlo Fontana e il *milieu* borrominiano, assumendo però nella sua stimolante ricerca un punto di vista romano-centrico.[45] Mancano, infatti, informazioni sulle demolizioni relative al sito del palazzo, che hanno coinvolto l'asse meridionale della città, finalizzate ad allineare la modernizzata Piazza Colonna e la restaurata facciata di San Silvestro con il fianco occidentale di Palazzo Nuzzi: interventi mirati a creare un corridoio che portava direttamente alla cattedrale ristrutturata proprio dal cardinale quasi per intero. Il Palazzo necessiterebbe, quindi, di una rilettura sia urbanistica che architettonica, tale da mettere in dialogo le esaustive informazioni provenienti dagli studi con le testimonianze locali sei e settecentesche, dove reperibili, ricostruendo la trama delle reciproche narrazioni. Anche in questo caso andrebbero riconsultate le fonti, con la speranza di identificare informazioni, eventualmente ignorate negli studi precedenti, sul significato di questo cantiere. Andrebbe capito il ruolo del palazzo nel primo Ottocento e con l'Unità d'Italia, durante il Ventennio e dopo la caduta del Nazi-Fascismo, cercando di comprendere il potere simbolico del luogo agli occhi degli ortani di oggi, trattandosi di un luogo così potente da rientrare tra le promesse elettorali dell'attuale amministrazione comunale.

Aggiornando e adeguando le conoscenze attuali del palazzo, luogo abitato da poche figure nobiliari e da altre rimaste anonime, e utilizzando il materiale ceramico custodito tra le raccolte archeologiche, che contemplano anche vasellame di uso quotidiano dal XVIII secolo ad oggi.

[43] Sono tendenze presenti nella radicale reinterpretazione di determinate piantagioni storiche nel Sud degli Stati Uniti, come la villa di Monticello di Thomas Jefferson, in modo da restituire una conoscenza più complessa della vita del terzo, e spesso ammirato, presidente del paese, per evidenziare scomode realtà che giacciono alla radice del razzismo e del classismo. Cfr. Niya Bates, Susan Ferentinos, and Estevan Rael-Galvez, "Communicating the Value of Inclusive History," *Reframing History*, podcast della American Association for State and Local History, Christy Coleman and Jason Steinhauer, Ed. (20 aprile 2022), https://pod.link/1610366620/episode/e2fb59125a3c0d86fab95daeb2bc2bf6.

[44] Francesco Amendolagine, Federico Bulfone Gransinigh, "Architettura e arte plastica nell'opera di Carlo e Baldassarre Fontana: un connubio perfetto," intervento al convegno internazionale *Carlo Fontana 1638-1714. Celebrato Architetto,* 2014/10/22-24, organizzato dall'Accademia Nazionale di San Luca e la Biblioteca Hertziana Max-Planck- Insitut fur Kunstegeschichte. https://www.accademiasanluca.eu/news/2014/2014.10.22-24_convegno_carlo.fontana/brochure-.pdf.

[45] Nina A. Mallory and John L. Varriano, "Carlo Francesco Bizzacheri (1655-1721)," *Journal of the Society of Architectural Historians* 33, no. 1 (1974): 44, https://doi.org/10.2307/988837.

Prendendo ispirazione dalla mostra *Barcelona Flashback* del MUHBA, si presenta l'opportunità di abbinare la didattica museale con una scelta cinematografica adottata da Pasolini, attraverso la quale il "linguaggio pedagogico delle cose" fa dialogare oggetti dell'epoca messi nella giusta relazione l'uno con l'altro.[46] In tal modo oggetti semplici potrebbero assumere un potere narrativo senza tempo: "*Essi mi insegnavano dove ero nato, in che mondo vivevo e, soprattutto, come dovevo concepire la mia nascita e la mia vita*".[47] Gli oggetti e le persone che hanno popolato Palazzo Nuzzi non esistono più, ma gli inventari ci offrono indizi della loro memoria. Tra i reperti che vanno emergendo dagli scavi urbani in corso, gli archeologi suppongono sia possibile trovare ulteriori testimonianze moderne della cultura materiale: oggetti che, se contestualizzati con cura e coerenza, potrebbero diventare "cose."[48] Tale trasformazione sarebbe possibile, alla luce dei pensieri di Remo Bodei, che sottolinea come nel momento in cui "investiamo intellettualmente e affettivamente gli oggetti, diamo loro senso e qualità sentimentali, li avvolgiamo in scrigni di desiderio o in involucri ripugnanti, li inquadriamo in sistemi di relazioni, li inseriamo in storie che possiamo ricostruire e che riguardano noi o altri."[49] Musealizzare Palazzo Nuzzi significherebbe inoltre intessere le giuste relazioni spaziali e temporali tra i vari oggetti[50] per riconoscere la vita delle "mille persone senza nome," chiamate in causa da Pasolini, che hanno dato forma a Orte.

A questo livello di lettura del palazzo si affiancherebbe l'altro descritto al punto 2. Gli interventi di restauro effettuati nella camera cardinalizia e il recupero del Monumento funebre del Cardinale Nuzzi, che dovrebbe essere situato nell'atrio, verrebbero ad integrare l'itinerario. I dati conoscitivi circa le tecniche esecutive, i materiali diagnostici prodotti durante i recenti lavori consentirebbero di mettere in luce le nuove strategie conservative, stimolando al contempo una pluralità di racconti intorno a cui sarebbe possibile coinvolgere scuole e istituti professionali del territorio. Si pensa anche alla potenzialità offerta dal riconoscimento di antiche tecniche costruttive e decorative, che verrebbero a promuovere una sensibilità verso

[46] Pier Paolo Pasolini, "Gennariello: La prima lezione me l'ha data una tenda," *Lettere luterane* (Torino: Einadi, 1976). Si ringrazia in particolar modo il dott. Antonello Ricci per aver segnalato questo testo già nei primi mesi di questa ricerca.
[47] Pier Paolo Pasolini, "La prima lezione me l'ha data una tenda," *Lettere Luterane* (Torino: Einaudi, 1975): 35.
[48] Nadia Barrella, "Il museo, gli oggetti, la memoria dei luoghi. Spunti di riflessione per un nuovo modo di raccontare la città," *Un Sogno Fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk Intorno alla Poetica del Museo*, Laura Lombardi and Massimiliano Rossi, eds. (Monza: Johan & Levi editore, 2018): 44–52.
[49] Remo Bodei, *La vita delle cose* (Bari: Economia Laterza, 2009): 23. Cfr. Charlotte Èmilie Blasi, "Case d'artista. Il caso particolar della Tuscia viterbese," Tesi di laurea di Laurea magistrale in Storia del Restauro e della critica d'arte, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2017-2018, Relatrice: Maria Ida Catalano, Correlatrice: Patrizia Mania: 34-41.
[50] Bodei: 115-117.

l'artigianato artistico, assente oggi sul territorio, nonostante la cospicua presenza di maestranze edili purtroppo utilizzate a fini meramente speculativi.

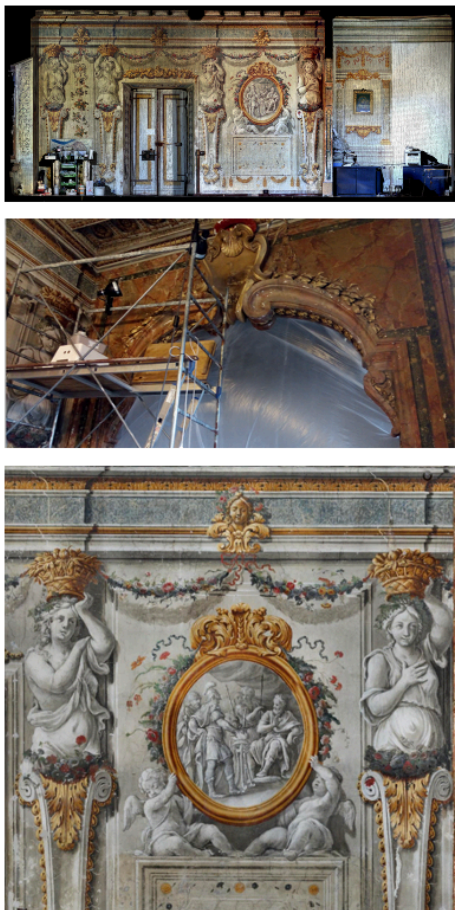


Fig. V-11. Scansione laser della parete occidentale in fase di restauro (Immagine: Ing. Mauro Proietti e Arch. Raffaelle Ascenzi); Fig. V-12. Foto del trabattello sotto l'arco trionfale in fase di restauro; Fig. V-13. Particolare del programma pittorico dopo il restauro (Foto: Francesca Groppi)

Si ricorda, inoltre, che l'allestimento di "un annesso laboratorio di restauro" al piano terra del palazzo – volontà esplicitata nella convenzione del 2018 [51] e poi ribadita dalla convenzione del 2021 [52] – vuole rendere la conservazione—nelle parole di Emiliani—un "pubblico servizio."[53] Allo stato attuale, il Comune non è stato in grado di concretizzare tale impegno, l'Università d'altra parte per sviluppare il servizio avrebbe bisogno di ulteriori finanziamenti specifici. Si presenta comunque l'opportunità, se non l'imperativo, di divulgare le conoscenze emerse dai due poli della committenza nuzziana, ossia il restauro dell'apparato pittorico e degli stucchi nella camera cardinalizia a Palazzo Nuzzi[54] (figg. 11-13) e il restauro del monumento funebre del cardinale Nuzzi (figg. 14-18).[55] L'Ateneo, concordando con il direttore del Museo di Arte Sacra, ha previsto, come accennato, la ricostruzione del monumento nell'atrio di Palazzo Nuzzi. Il busto del cardinale e il suo stemma—gli oggetti di "maggior valore" artistico—sono collocati

[51] Comune di Orte e Università degli Studi della Tuscia (DIBAF), "Convenzione per Attività di collaborazione scientifica" (2018/10/03).
[52] Comune di Orte, Diocesi di Civita Castellana e Università degli Studi della Tuscia (DIBAF), "Convenzione" (2021).
[53] Andrea Emiliani, ed., *La conservazione come pubblico servizio: Ipotesi per un piano di tutela, intervento e riqualificazione dei Beni Artistici e Culturali mobili delle Provincie di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna 1971 - 1975*, Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna 8 (Bologna: ALFA, 1971): 6.
[54] Il cantiere di restauro al piano nobile di Palazzo Nuzzi deve essere concluso; pertanto, i dati sono ancora in elaborazione. Si ipotizza, inoltre, l'avvio dei lavori conservativi ed estetici anche nell'ambiente antistante, ovvero la Sala Consiliare, ma ipotesi è attualmente in fase di trattativa. In attesa dell'auspicato proseguo dei lavori, si attendono le relazioni finali e la relativa documentazione per poter sviluppare un piano di valorizzazione.
[55] Prof.ssa Maria Ida Catalano e prof.ssa Paola Pogliani sono responsabili per la Direzione scientifica di questi progetti. Il primo di questi è stato eseguito dalla prof.ssa Maria Grazia Chilosi e dalla prof.ssa Cristiana Beltrami nell'ambito del Corso PFP1 Progettazione e Restauro del materiale lapideo, a.a. 2017-2018. Il secondo cantiere va collocato all'interno di due tesi di laurea: Francesca Groppi, "Muzio Scevola e Porsenna nel palazzo Nuzzi a Orte. Restauro e diagnostica di un dipinto murale;" Davide Vigliotti, "Sinergie per il recupero dell'arco in stucco e finti marmi di Palazzo Nuzzi a Orte. Storia dell'arte, restauro, tecniche diagnostiche e documentazione digitale."

attualmente nella Chiesa di San Francesco di Orte, mentre altri frammenti lapidei sono conservati in deposito in attesa di una sistemazione permanente. Al contrario dei dipinti murali del palazzo, il monumento non appartiene alla storia della produzione artistica ortana, ma testimonia comunque l'evoluzione del gusto e della pratica del ripristino, come anche dei materiali e delle tecniche dell'epoca. Il manufatto rappresentava l'operazione autocelebrativa della famiglia Nuzzi. Commissionato dal nipote del cardinale, Innocenzo, nel 1718, rientrava nella produzione di Bernardino Cametti, che ha realizzato il programma scultoreo per la Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto (TE).[56] Dalla cappella orvietana veniva rimosso—con "qualche altro ingombro" —nel 1845, in occasione dei restauri degli affreschi del Signorelli e lasciato in giacenza. L'opera giunse a Orte trent'anni più tardi, dove fu parzialmente ricostruito e collocato nel cortile del Palazzo Vescovile.[57] Mentre a Orvieto veniva considerato spurio, ad Orte s'inseriva facilmente tra gli altri esempi del mecenatismo nuzziano (Piazza Colonna, Palazzo Nuzzi, la decorazione del Duomo). L'evento rinforzava la narrazione di un "grande" passato locale, in concomitanza con l'Unità d'Italia e la lentissima ripresa economica, demografica e culturale di Orte alla fine dell'Ottocento.[58]

Il restauro dei frammenti lapidei dello stemma cardinalizio, parte integrante del monumento al cardinale, avvenuto nell'anno academico 2017-2018 presso il laboratorio dell'Università della Tuscia, ha fornito indizi per una nuova lettura dei suoi aspetti materici, insieme alla produzione di una discreta documentazione fotografica e grafica: presupposti per un riallestimento filologico.[59] Le relazioni prodotte dagli allievi del corso di restauro hanno fornito dati inediti sulla lavorazione e sull'impiego dei marmi policromi, dati che si presterebbero a un percorso didattico—da sviluppare sia *in situ* sia con appositi strumenti multimediali—sulla storia parallela dell'estrazione dei materiali lapidei locali (tufo e travertino), una tradizione 'minore' da mettere a confronto con materiali e tecniche esecutive sofisticati, in grado di trasmettere forte valore simbolico. Analogamente, potrebbero essere riletti i finti marmi raffigurati sia nei dipinti di Palazzo Nuzzi che negli altari di scuola pozziana della Cattedrale di Santa Maria Assunta.[60] L'esperienza del MUHBA insegna che il pieno potenziale di una tale proposta

[56] Anselmi, *Committenza a Orte*: 105-112.
[57] Anselmi, *Committenza a Orte*: 105.
[58] Cfr. "2.3.3.3 Un territorio pressoché abbandonato. Il XIX secolo" e "3.1. La deriva dell'apertura venturiana (1900-1985)."
[59] La chiesa di San Francesco funge da seconda sede del Museo delle Confraternite Riunite di Orte. Questo Museo Diffuso non è stato preso in considerazione nel presente saggio, dato che la sua collezione contempla oggetti legati al folclore locale e altri tuttora impiegati in determinate processioni religiose. Si augura una futura collaborazione con un etnoantropologo al fine di prevedere anche questo elemento del patrimonio tangibile e intangibile di Orte. Cfr. "Confraternite Riunite di Orte," consultato 2022/04/30, http://www.confraterniteorte.it/.
[60] Cfr. "3.3.2. Autocelebrazione e sublimazione. Il XVIII secolo."

risiederebbe nella partecipazione, ad esempio, di docenti, di studenti di scuole tecniche e artistiche e di artigiani già dalla fase progettuale del percorso, in modo da sviluppare strumenti realmente attraenti per i giovani e per le figure di settore dell'edilizia, dell'artigianato o della conservazione. Si ritiene che un tale approccio possa far parte di un insieme di strategie volte a coltivare una maggiore consapevolezza verso l'importanza di un'edilizia e di un'urbanistica di recupero delle tradizioni, più lungimiranti.



(in alto a sinistra) Fig. V-14. Ricostruzione ipotetica del monumento funebre del cardinale Nuzzi presso la Cappella di San Brizio, Duomo di Orvieto (realizzata da Maria Elisa Cappelletti); (in alto a destra) Fig. V-15. Ricostruzione del monumento all'interno di Palazzo Vescovile di Orte (foto di provenienza sconosciuta c/o A. Zuppante); Fig. V-16. Collocazione attuale del monumento all'interno della chiesa di San Francesco (Orte) (Foto: Gaetano Alfano); (in basso a sinistra); Fig. V-17. Una selezione di frammenti in marmo policromo restaurata nell'anno accademico 2017-2018 dal Corso PFP1 Progettazione e Restauro del materiale, seguito dalla prof.ssa Maria Grazia Chilosi e dalla prof.ssa Cristiana Beltrami; (in basso a destra) Fig. V-18. Segni di lavorazione sulla Stemma cardinalizio, documentazione realizzata da Maria Elisa Cappelletto e Beatrice Stella all'interno del Ciclo Unico di Restauro.

La riassegnazione del complesso settecentesco a sede municipale costituisce un'importante occasione per dare a Palazzo Nuzzi uno nuovo spirito di *res publica*, principio con il quale Andrea Emiliani ha lanciato il "cantiere museografico nazionale," ovvero il suo progetto del museo della città di Brescia.[61] L'obiettivo principale del mecenatismo nuzziano è stato l'affermazione del potere personale del cardinale quale uomo di cultura e patriarca: scelta da mettere in dialogo oggi con i valori promossi da una sede comunale democratica. Le fonti artistiche restituiscono l'immagine di un uomo illustre, che però ha passato gli ultimi anni a ostentare la sua ricchezza e la porpora, status attesissimo, acquisito tardivamente nel 1715, a 70 anni e a due anni dalla morte.[62] La committenza nuzziana a Orte ha fatto parte del progetto di affermazione del casato di origine tudertina—arrivato in città verso la metà del Seicento[63]—tra il patriziato locale.[64] Una conquista poi disfatta in un secolo e mezzo a causa di una gestione miope della propria fortuna: i progetti portentosi dell'onorato cardinale, infatti, sono stati economicamente disastrosi per il nipote Innocenzo e suo figlio Giuseppe.[65] La storia della casa Nuzzi può essere interpretata come un pessimo esempio di *estate planning*, un fallimento dal quale la Città di Orte ha potuto trarre dei benefici, come la cessione enfiteutica per uso comunale del palazzo di famiglia.[66]

Il terzo livello di lettura, accennato sopra, vuole dare rilievo alla funzione civica di Palazzo Nuzzi e Palazzo del Comune (fig. 19), strutture contigue e comunicanti collocate come fulcro urbano, ovvero all'incrocio tra la piazza centrale e l'asse principale del lato meridionale del centro storico, Via Giacomo Matteotti. Si propone di valorizzare l'antico accesso al Palazzo del Comune recuperando l'ingresso secondario, all'angolo di via Vincenzo Gioberti e Piazza della Libertà,[67] perno della vita pubblica della città, nucleo urbanistico e luogo abitato fin dalla

[61] Emiliani, "Un cantiere museografico nazionale: il caso di Brescia" in Emiliani, Andrea, *Il museo alla sua terza età* (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985): 111-148.
[62] Anselmi, *Committenze a Orte*: 55.
[63] Anselmi, *Committenze a Orte*: 51.
[64] Cfr, "3.3.2. Autocelebrazione e sublimazione. Il XVIII secolo."
[65] Anselmi, *Committenze a Orte*: 102-103
[66] "Enfiteusi tra l'Ill. Casa Nuzzi e l'Ill.ma Com.tà della Città di Orte," busta 50, tit. 11.6, 1777-1873 (cc. 1-2); "Approvazione della cessione enfiteutica di un'ala del palazzo Nuzzi e relativa descrizione," Titolo 11. Artt. 6-7, 1777-1834, fascicolo di carte non numerate, ASCO. In Anselmi, *Committenze a Orte*: 199-200.
[67] Il valore nevralgico di questo punto è ribadito dalla scelta di segnalarci l'ufficio del Pro Loco a Piazza della Libertà 4 (così come segnalato ufficialmente dal portale del Comune di Orte), servizio di fatto svolto presso gli attigui uffici di Orte Sotterranea, gestito dall'associazione Veramente Orte, che usa il locale ad angolo di Piazza della Libertà a Via Matteotti 45. Si auspica la piena integrazione dei servizi da loro offerte, come le visite guidate degli ambienti rupestri: la fontana sotterranea sottostante la piazza principale, i cunicoli e altre strutture annesse, come anche il Ninfeo. Cfr. "Comune di Orte - Vivere Orte - Associazioni e Enti - Turistiche," consultato 2022/05/01, http://www.comune.orte.vt.it/Home/Guida-al-paese?IDDettaglio=19032; "Orte Sotterranea — Visita Orte," consultato 2022/05/01, https://www.visitaorte.com/welcome.

sua fondazione etrusca (figg. 20-21).[68] Da qui, infatti, si gode di una visione privilegiata della facciata monumentale del Duomo, decorata anch'essa con lo stemma urbano risalente al Regno d'Italia, a conferma della stratificata convivenza dello Stato e della Chiesa a Orte (fig. 22). Tale porta sfocia direttamente sull'ingresso alla fontana ipogea – sormontata dall'elegante stemma cittadino del Quattrocento – che funge da accesso al percorso di visita ad Orte Sotterranea. Di qui ci si addentra in una rete di cunicoli, articolati tra una cisterna, una cella frigorifera, una colombaia, pozzi, e altri ambienti sotterranei che raccontano la continuazione millenaria dell'insediamento urbano sull'altopiano e costituiscono uno dei maggiori punti di attrazione turistica per la città (fig. 21).[69] Piazza della Libertà è costellata da ulteriori stemmi osservabili sulle facciate dei palazzi che la circondano (figg. I-12, II-37). Avendo considerato lo stemma come una delle chiavi di lettura del luogo e volendo rendere funzionale il passaggio tra il retro di Palazzo Nuzzi e la piazza si ipotizza l'uso di uno spazio ubicato in corrispondenza dell'edificio Comunale addossato al palazzo nobiliare posizionando in ambienti selezionati all'interno un'altra 'stanza' o 'porta d'accesso' al museo della città (fig. 21). Si tratterebbe di allestire alcune sale dove saranno esposti stemmi cittadini lapidei, documentati anche per via cartacea o dipinti, materiali provenienti dalle raccolte comunali e diocesane, fruibili in riproduzione nella 'stanza' della stazione ferroviaria di Orte Scalo. Gli spazi a cui si pensa sono i magazzini al piano terra collocati sotto altri ambienti al primo piano, con ampie finestre sulla piazza, già usati per ospitare l'Archivio comunale e altre attività. Per pertinenza tematica alla narrazione museale, queste 'stanze' riprenderanno il tema narrativo di Orte-Crocevia, nella convinzione che



Fig. V-19. Planimetria del piano terra di Palazzo Nuzzi con piano di emergenza e con l'allestimento proposto per il "Progetto di Restauro e riutilizzo di Palazzo Nuzzi" del 28/07/2020 (progettista: Marco Proietti); il cerchio giallo indica l'area occupata dalla proprietà nota come "Palazzo del Comune," l'antico Palazzo del Comune.

[68] Una rara testimonianza della continuità abitativa dell'altopiano di Orte è fornita da un lacerto murario di un'abitazione etrusca, rinvenuto durante gli scavi condotti dal Dott. Stefano Del Lungo e ora conservato presso il Museo Civico di Orte. Comunicazione personale tra Dott. Lungo e chi scrive.

[69] Giancarlo Pastura, a Cura di, *La città sotto la città. Ricerche e analisi sulla parte sepolta dell'abitato di Orte.* Orte: Museo civico di Orte, 2017; Visita Orte. "Orte Sotterranea," Consultato 2022/06/11. https://www.visitaorte.com/welcome.

messaggi semplici possano servire da fonte d'ispirazione, suscitando importanti intuizioni, come si è visto ad esempio a Casa Dos Bicos del Museo di Lisbona (fig. IV-86-89).[70]



Fig. V-20. Vincenzo Cherubini, Orte in Festa (1960c). Le Celebrazioni della Festa di Sant'Egidio in Piazza della Libertà (Foto: c/o Abbondio Zuppante)



Fig. V-21. Vista della Piazza della Libertà dal Duomo verso l'ingresso posteriore dell'antico Palazzo del Comune, angolo via Gioberti. La porta d'ingresso di questa sede museale è evidenziata in giallo (Fonte: Google Maps).

[70] Raffaella Trocchianesi, "Oggetti transitivi: il potenziale narrativo dell'oggetto nel progetto espositivo," *Design vive di oggetti-discorso: design e narrazioni*, Eterotopie 231 (Milano-Udine: Memesi Edizioni, 2014): 68.



Fig. V-22. Piazza della Libertà allestita per la festa di Sant'Egidio e, sullo sfondo, la Cattedrale di Santa Maria Assunta.

La 'stanza' museale di Palazzo del Comune vorrebbe consolidare sia i nessi tra la città, il patrimonio culturale e il territorio, sia i legami tra il comune e la cittadinanza. Le strategie da adottare rinforzano quelle usate sempre a Orte Scalo, come la ripetizione della mappa pavimentale qui accompagnata dalla selezione di oggetti in chiave civica. A ciò si vuole aggiungere un plastico della città creato *ad hoc.* Differentemente dall'operazione svolta ad Orte scalo, in questa 'stanza' si vuole mettere in risalto anche il dialogo col centro storico. Verranno esposti esemplari come lo stemma del 1447-1448, il più antico finora rinvenuto, che ora giace a terra nell'atrio di Palazzo Nuzzi (fig. II-29), il manoscritto cinquecentesco del Catasto rustico, attualmente conservato presso l'ASCO (fig. II-42), lo stemma rettangolare che raffigura le acque del Tevere in tumulto, una riproduzione tattile di quello che appare murato nella facciata del Palazzo comunale (fig. II-43), insieme a un altro del Sei – Settecento (da restaurare), attualmente nel cortile comunale in uno stato di abbandono. A ciò si aggiungerebbero le incisioni del "ponte augusteo" dedicate a Ferdinando Nuzzi da Giusto Fontanini (ora conservate presso l'ASDO), interessante contraltare allo stemma pubblico, da affiancare ad una serie di esemplari di stemmi novecenteschi a stampa, conservati presso l'ASCO, che raccontano l'evoluzione del paese dal Regno d'Italia alla Repubblica. L'araldica locale, introiettata e valorizzata come icona nella sua accezione antica, diventerebbe così un

filo conduttore per il visitatore, facile strumento per esplorare anche in autonomia il tessuto cittadino, alla ricerca delle versioni moderne disseminate per tutto il centro storico, dove gli stemmi sono ulteriormente declinati in corrispondenza della suddivisione dello spazio urbano in sette contrade. Da quanto fin qui ipotizzato, sarebbero questi gli spazi dove divulgare informazioni sia turistiche sia culturali e promuovere attività laboratoriali su temi civici, come anche conferenze rivolte ad amministratori locali per tessere legami tra istanze storiche e il presente. Viene spontaneo riproporre, in tale contesto, anche la Bacheca della memoria, strategia partecipativa impiegata durante le mini-mostre del Museo Podgórze e dell'ex Fabrica di Schindler (sedi del Muzeum Krakowa). La bacheca offrirebbe l'occasione al 'curatore-cittadino', di integrare periodicamente la narrazione ufficiale con memorie vive: un modo per accrescere la relazione e la partecipazione del visitatore con Orte, città-museo.

5.1.3. Storie tutte da raccontare. Le raccolte del Museo d'Arte Sacra

Oggi, come ricorda Massimo Montella, è necessario che "si agisca per accrescere la consapevolezza del valore del patrimonio e dei diversi benefici che possono derivarne su un piano ambientale, economico e sociale."[71] Il seguente sotto paragrafo, quindi, vuole spostare l'attenzione dalla musealizzazione alla valorizzazione, esponendo strategie ideali che, pur tenendo conto degli spazi fisici esistenti, esplorino soluzioni radicalmente diverse rispetto a quelle sperimentate fino ad oggi.

Questa ricerca ha già esposto le motivazioni per le quali si ritiene che il Museo d'Arte Sacra, sebbene sia stato un contenitore culturale in linea con i criteri delineati nella prima metà del Novecento, risulti inadeguato ai requisiti richiesti dal pubblico di oggi. Gli elevati livelli di umidità relativa, imputabili alle fondamenta tufacee dell'ex chiesa di San Silvestro e riscontrati già negli anni Settanta,[72] non garantiscono condizioni termo-igrometriche in grado di assicurare una corretta tutela delle raccolte. Queste stesse problematiche, inoltre, limitano l'integrazione di materiali come documenti d'archivio in pergamena o carta, ma anche l'introduzione di strumenti elettronici, come *touch screen*, ormai diventati una norma museografica. In linea generale, si tratta di un ambiente che, per accogliere in maniera adeguata manufatti, visitatori

[71] Massimo Montella et al., "La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana / The Faro Convention and the Italian cultural tradition," *Il Capitale Culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage* La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia. Atti del convegno, no. 5 (October 20, 2016): 15, https://doi.org/10.13138/2039-2362/1551.
[72] Varie segnalazioni sono presenti tra le carte sciolte del fascicolo Museo Diocesano 2, ASDO.

e custodi, richiederebbe interventi e investimenti consistenti. Mentre San Silvestro presenta problemi endemici di conservazione, il Palazzo Vescovile, dove è conservata l'altra parte della collezione diocesana, garantisce un microclima più stabile, anche se non monitorato.

Come prima istanza, è necessario dichiarare che andrebbe individuata una sede alternativa per ospitare il nucleo delle opere del Museo d'Arte Sacra, ora conservate in parte presso l'ex chiesa di San Silvestro e in parte presso il Palazzo Vescovile.[73] La suggestiva sede romanica andrebbe interamente sgombrata per trasformare il 'portagioie' dei tesori di Orte in una sala polivalente—da usare soprattutto nel periodo primaverile ed estivo—per laboratori, conferenze, onorificenze, concerti, ecc. Nel 1967, Luisa Mortari apriva il catalogo *Museo Diocesano di Orte* giustificando la scelta di trasformare questa struttura in sede museale in quanto rappresentava "il più antico [edificio] che si conservi a Orte," criterio che faceva appello al valore simbolico del posto. La storica dell'arte esplicitava anche un orientamento estetico, dato che riteneva la sede come "la più suggestiva che il luogo potesse offrire", individuata quindi nella "romanica chiesa di S. Silvestro, situata in una piccola piazza ove sorge una colonna che è uno dei pochi resti della primitiva Cattedrale." [74] La ricostruzione della storia della tutela locale (cap. III), ha dimostrato che l'attuale struttura, in realtà, ha sofferto della mancanza di precisione filologica da parte dell'Arch. Sanguinetti, che ha agito secondo una visione post-bellica del romanico, facendo, ad esempio, un uso acritico dei materiali moderni (fig. 23).[75] Venuta a mancare la sua autenticità filologica, in aggiunta all'instabilità del microclima, il punto di forza dell'ex chiesa di San Silvestro resta oggi la sua posizione urbanistica. La piazza antistante, infatti, è particolarmente amata dagli ortani, aspetto che andrebbe incoraggiato anche attraverso collaborazioni con le attività commerciali adiacenti, o anche con il proprietario del giardino attiguo, così da garantire un accesso, almeno sporadico, al campanile che si erge nell'area che ospitava il chiostro dell'antico complesso (fig. 24). Il luogo, quindi, andrebbe re-immaginato applicandovi delle diverse chiavi di lettura, come *the biography of the object* o mediante il racconto del monumento con voci narranti locali. Si potrebbero prevedere pannelli, concepiti secondo criteri dell'*Inclusive Design*, con passaggi

[73] Durante l'incontro tenutosi il 2022/05/03 tra il Sindaco di Orte e la prof.ssa Maria Ida Catalano, insieme a rappresentanti della giunta comunale e dell'Università degli Studi della Tuscia, l'Assessore alla cultura ha accennato alla possibilità di convertire in spazio espositivo la Sala di Giobbe (l'ex Chiesa dei Raccomandati, la proprietà dell'ASL che ricorda la tradizione ospedaliera della città) e il Palazzo Novelli (proprietà comunale situata a pochi passi dal Duomo).
[74] Luisa Mortari, *Museo Diocesano di Orte* (Viterbo: Agnesotti, 1967): 5-6.
[75] Cfr. Xavier Barral i Altet, *Contro l'arte Romanica?: Saggio su un passato reinventato*. Roberto Cassanelli, ed. (Milano: Jaca Book, 2009).

del Leoncini, in cui si riportano memorie e testimonianze della Chiesa di San Silvestro, o citare l'abbandono del complesso descritto da Pasquinangeli. Sarebbe il contenitore adatto dove raccontare l'impegno di Luisa Mortari (ortana di adozione) nella salvaguardia del patrimonio artistico di Orte, luogo considerato 'di frontiera' negli anni Cinquanta e Sessanta, o ancora la passione indipendente di Max Hutzel nel documentare la struttura nel suo contesto urbanistico. In parallelo si potrebbe coinvolgere la cittadinanza, raccogliendo fotografie personali che ritraggono la piazza e il complesso di San Silvestro, strategia adottata con successo dall'iniziativa *#jestemkraków* ("Cracovia sono io"), che ha portato alla co-creazione di un catalogo di foto storiche di Cracovia.



Figure V-23. Particolare di due prospetti di San Silvestro. Si possono osservare il cordolo di cemento e la tamponatura creata in occasione delle demolizioni realizzate al fine di ripristinare la facies romanica del complesso (Foto: Max Hutzel, 1967 (?), GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)



Fig. V-24. Piazza Colonna con i clienti di Bar Colonna, maggio 2020.

Lo sgombero dell'ex chiesa di San Silvestro darebbe nuova importanza alla sede secondaria di Palazzo Vescovile, che attualmente consta di una sala conferenze e di due corridoi e in cui vengono esposte tele del XVI-XX secolo, con alcune bacheche contenenti arredi liturgici e paramenti sacri del XVIII-XIX secolo, insieme alla sede ortana dell'Archivio Diocesano. La raccolta conserva testimonianze di opere votive provenienti da chiese del territorio, ma nell'insieme la pinacoteca rimane priva di una qualsivoglia strategia narrativa. Se l'ex sede di San Silvestro venisse allestita con immagini documentarie, come sopraindicato, potrebbe nel contempo venire ad assumere la funzione di sala conferenze, oggi prevista al Palazzo Vescovile. Si presenterebbe così l'opportunità di trasformare il primo piano del Palazzo Vescovile in spazio espositivo, dedicato a mostre temporanee, e in grado di valorizzare la collezione d'arte e i preziosi materiali conservati nell'Archivio Storico Diocesano (figg. 25-27). Per concretizzare e ottimizzare questa visione, si dovrebbe trasferire la collezione del Museo d'Arte Sacra in un deposito, fruibile dal pubblico, ricavato al primo piano dello stesso Palazzo Vescovile.[76] Solitamente i depositi museali "rappresentano il cono d'ombra" delle scelte espositive, in questo caso invece diventerebbero un'attrazione, grazie a cui il Palazzo Vescovile, luogo storicamente connotato dalla sua natura esclusiva, si aprirebbe regolarmente alla cittadinanza in quanto una sede o 'porta' del museo della città.[77] Sul modello del deposito aperto di Thesaurus Cracoviensis del Muzeum Krakowa (figg. IV-24 al IV-32), si dovrebbe situare questo deposito aperto in ambienti con un microclima regolato e monitorato secondo principi di massima sicurezza, offrendo al contempo servizi di qualità ai visitatori (fig. 28). Si tratterebbe di allestire quindi un museo *in progress*, cadenzato da periodiche mostre temporanee volte ad evidenziare una singola opera o un tematismo, progetti pilota intorno a cui testare scelte allestitive e strategie narrative.[78] L'attuale sala conferenze ben si adatterebbe a tale scopo e rappresenterebbe un laboratorio in cui sperimentare con il patrimonio artistico e

[76] Allo stato attuale, si accede al primo piano di Palazzo Vescovile esclusivamente tramite le scale interne. Ad oggi, quindi, non è uno spazio accessibile a tutti, ma al contempo offre ai visitatori la possibilità di accedere ai servizi igienici, un servizio di cui San Silvestro è privo.

[77] Museo e Real Bosco di Capodimonte, "Storie ancora da scrivere "Depositi di Capodimonte. Storie ancora da scrivere," comunicato stampa, 2018/12/13, https://capodimonte.cultura.gov.it/depositi-di-capodimonte-storie-ancora-da-scrivere/.

[78] Si è tratta ispirazione dalla ditta specializzata Arca Systems, autrice dei depositi realizzati su misura al Museo di Capodimonte, che descrive il deposito come "un percorso specializzato, una sorta di 'secondo museo' parallelo alle mostre, riservato agli studiosi." Cfr. "Chi siamo – Arca System," consultato 2022/05/07, https://www.arcasystem.it/chi-siamo/.

archivistico diocesano: una collezione con storie rimaste, ancora oggi, da conoscere e da narrare.[79]



Fig. V-25. Fotografia dell'ingresso del Palazzo Vescovile, Orte (Foto: Croberto68, Creative Commons); Fig. V-26. Planimetria primo piano del Palazzo Vescovile di Orte; Fig. V-27. Planimetria piano terra del Palazzo Vescovile di Orte (Planimetrie: Studio Raccanello)

[79] "Depositi di Capodimonte. Storie ancora da scrivere," *Museo e Real Bosco di Capodimonte*. Comunicato stampa (2018/12/19), https://capodimonte.cultura.gov.it/mdc/uploads/2018/12/cartella-stampa-depositi_19dic.pdf.

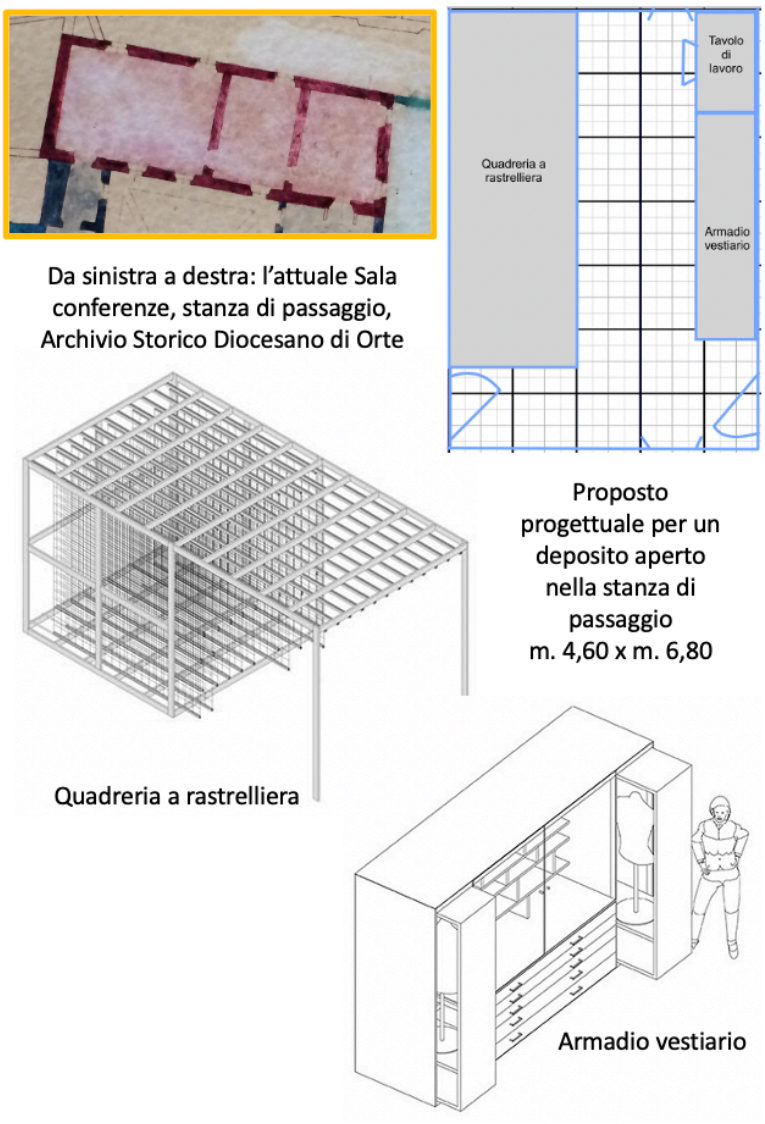


Fig. V-28. (Fonte della planimetria ad inchiostro: Studio Raccanello; del disegno: Y. A. Mazurek; delle schede tecniche: Arca System)

Il deposito potrebbe essere allestito nella stanza di passaggio tra la sala conferenze e l'archivio, in cui i dipinti della collezione di Arte Sacra verrebbero organizzati con quadrerie a rastrelliere, per una migliore accessibilità anche da parte degli addetti ai lavori. Arredi e tessuti, invece, troverebbero collocazione in un "armadio vestiario" che, grazie alle apposite cassette, garantirebbe le condizioni ottimali per la protezione delle stoffe e dei ricami in oro e in argento. All'interno dello spazio deposito, sul modello della *heritage interpretation center* di Cracovia, dovrebbe essere garantito un centro di documentazione informatico, per rendere consultabile l'inventario, la schedatura delle opere e la documentazione fotografica attualmente costituita dalle immagini storiche da Gargiolli a Hutzel, nonché da immagini eterogenee di natura amatoriale, il cui uso dovrebbe essere stimolato, per poi raccogliere e curare anche questo tipo

di produzione. Sarebbe auspicabile, inoltre, una moderna campagna di documentazione fotografica di tutta la collezione, comprensiva della recente documentazione diagnostica effettuata in occasione degli ultimi restauri.

Va sottolineato che tra i musei della città visitati nel corso di questa ricerca, è stato difficile individuare modelli che abbiano saputo inserire una pinacoteca, ad esempio, all'interno della narrazione urbana, possibilità che emergerà solo in una fase più matura della sperimentazione museale. Il deposito aperto, invece, diventerebbe un laboratorio propedeutico a ideare e co-creare un museo aperto, partecipato e accessibile.[80] Sulle orme di Emiliani, questo luogo attingerebbe al concetto di "opera aperta" proposto da Umberto Eco, occasione di stimolo per "un libero intervento interpretativo da parte dei propri destinatari."[81] In linea con le logiche della rete, il centro di documentazione rappresenterebbe lo spazio digitale del museo, similmente con quanto fatto, ad esempio, con il Rijksstudio, portale che permette ai visitatori di allestire mostre digitali, attingendo alla collezione nederlandese, o di ideare un percorso di visita personalizzato e geolocalizzato da realizzare *in situ*.[82] A tali esperimenti ci si potrebbe ispirare con quanto realizzato, sul fronte



Fig. V-29. Grafico 'user friendly' in cui vengono presentati gli elementi chiave di un museo aperto e di un museo chiuso, secondo l'approccio Wikimedia (fonte: Iolanda Pensa, "Tutti i musei italiani su Wikipedia," CC0).

[80] Andrea Emiliani, "Il museo, opera chiusa," in *Dal museo al territorio* (Bologna: Edizioni ALFA, 1974): 51-56.
[81] Umberto Eco, "Il ruolo del lettore," *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, (Milano: Bompiani, 1979/ Apple Books, 2011): 8.
[82] "Rijksstudio," Rijksmuseum, consultato 2022/05/27, https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio.

digitale durante il lockdown del 2020, con la collaborazione tra il Museo Egizio di Torino e docenti locali.[83] Rispetto alla documentazione, sarebbe inoltre auspicabile preferire strategie e contenuti con licenze Creative Commons,[84] "per diffondere la conoscenza libera" in collaborazione con la comunità italiana di Wikimedia (fig. 29).[85] La garanzia di un *open access policy* permetterebbe di creare un ecosistema di contenuti, dati e immagini in linea con gli standard già usati in ambito scientifico, favorendo la collaborazione tra ricercatori, esperti museali e pubblico. Sono queste le nuove 'voci' in grado di avvicinare i patrimoni 'minori' a un pubblico più vasto, garantendo parallelamente nuovi ambiti di ricerca e narrazioni aggiornate.

Si potrebbero avviare, dunque, due progetti pilota, grazie a cui testare l'efficacia dell'operazione, seguendo lo spirito con cui il MUBHA ha lanciato *Flashback Barcelona*, una prova generale per una sezione della mostra permanente (attualmente in elaborazione). Lo scopo sarebbe di studiare in maniera approfondita i singoli oggetti, ricavando possibili collegamenti tra loro, attraverso l'individuazione progressiva di tematismi. L'allestimento di queste mostre dovrebbe avvalersi delle più moderne soluzioni museografiche (mappe, assonometrie, incisioni, fotografie e applicazioni di realtà aumentata potrebbero aiutare a rievocare paesaggi storici[86]) per mettere in evidenza anche i materiali emersi conservati presso l'Archivio Storico



Fig. V-30. Particolare del crocifisso della Croce astile di Vannuccio da Viva, 1352

[83] Esempio citato da Paola Matossi L'Orsa, Direttore Comunicazione Marketing e Relazioni Esterne Museo Egizio, in occasione della lezione "Promuovere, comunicare," tenutasi online il 27 maggio 2022, ospitata dalla Fondazione dei Beni Culturali durante il corso *Musei e digitale*.

[84] Le modalità di mettere un museo online adottando l'approccio Wiki sono varie: Wikipedia, Wikisource, Wiki voyage, OpenStreetMap, Wikimedia Commons, e WikiData. Cfr. Iolanda Pensa, "Tutti i musei italiani su Wikipedia," lezione tenuta online il 24 maggio 2022 all'interno del corso *Musei in corso. Progetto di informazione e formazione per il Sistema museale Nazionale*, ospitata dalla Fondazione dei Beni Culturali.

[85] "Chi siamo," *Wikimedia Italia* (blog), consultato 2022/05/27, https://www.wikimedia.it/chi-siamo/.

[86] A. Gamberini e Chiesa, A., *Delle cagioni e de' rimedi delle inondazioni del Tevere con Pianta del corso del Tevere e sue adiacenze dallo sbocco della Nera fino al mare e profile di livellazione del medesmo*, Roma 1744.

Diocesano.[87] Il tutto, senza escludere il palinsesto storico che è costituito dallo stesso Palazzo Vescovile, dietro cui vi sono molte ricerche rimaste, anche queste, da completare e raccontare.

Vengono qui delineate due proposte concepite in maniera filologica e tematica, con aperture interdisciplinari che riguardano un manufatto pregiato proveniente dalla raccolta diocesana e una festa popolare. L'alternanza è pensata per offrire al pubblico e insieme per validare nuove metodologie comunicative da cui estrarre ulteriori possibilità narrative sempre connesse alla storia e ai valori della città.

Riferendosi al sotto paragrafo "Sfarzo e Penitenza" (cfr. il secondo capitolo del presente studio) si sono individuati contenuti che potrebbero essere tradotti in una mostra monografica dedicata alla Croce astile di Vannuccio da Viva (figg. 30-32). Agli occhi di Lando Leoncini la croce reliquario di oreficeria senese "non è punto dissimile da quelle, che hanno le chiese Patriarcali di Roma che sogliono portare nelle letanie magiori et Rogationi."[88] Il prezioso oggetto offrirebbe allo spettatore uno sguardo sulla Orte del 1352, per comprendere non solo la qualità del manufatto, ma anche i valori umani che si celano dietro questo esemplare, e soprattutto le sue funzioni liturgiche e simboliche attivate durante la Peste Bubbonica scoppiata nel 1348: funzioni che, a tutt'oggi, vedono una viva partecipazione della cittadinanza in occasione della Settimana Santa messa in scena dalle Confraternita Riunite di Orte.
In questo percorso si vorrebbe sperimentare la riflessione di Umberto Eco sul "Museo del terzo millennio," allestendo quindi una sola opera per volta e creando un apparato espositivo coerente con la sua narrazione.[89] Museograficamente, l'esposizione richiamerebbe la scelta del Museo di Santa Giulia di allestire la Croce di Desiderio in maniera isolata (fig. 33). Ma, contrariamente al ricco sfondo offerto dalla Chiesa di Santa Maria in Solario, l'ambiente in cui si troverebbe esposta la Croce si presterebbe ai bisogni di un pubblico diversificato (prevedendo sedie, sopporti didattici scritti in un linguaggio accessibile, materiali audio scaricabili tramite QR-code e oggetti esposti a varie altezze). Inoltre, si dividerebbe in due: da un lato uno spazio in cui il visitatore potrebbe godere di un rapporto privilegiato con l'opera, dall'altro un ambiente con strategie postmoderne tese alla contestualizzazione (figg. 34-35).[90]

[87] Il potenziale dell'ASDO è sconfinato. Si può pensare, ad esempio, a una serie di attività laboratoriali sviluppati con docenti e attori sociali per promuovere la lettura delle fonti o per abbattere l'alfabetismo funzionale.
[88] Leoncini, II, c. 86v, parzialmente citato in Anselmi e Principi (2013): 58.
[89] Umberto Eco, "Il Museo nel terzo millennio," giugno 2001, http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf.
[90] Si pensi alle strategie adottate da Germano Celant in occasione della mostra *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, tenutasi alla Fondazione Prada di Milano nel 2018. Cfr. *Fondazione Prada | POST*

L'evocazione del contesto affronterebbe una modalità di descrizione del periodo storico in cui l'oggetto è stato realizzato, mostrando i documenti dell'epoca (come testamenti e inventari), da cui è possibile ricostruire ambienti coevi e riportando statistiche demografiche connesse alla tragica pestilenza. Parallelamente si analizzerebbe il ruolo che la Croce ha svolto per la comunità nel tempo, attingendo alla descrizione di Leoncini delle processioni penitenziarie, da collegare, a loro volta, alle processioni delle Confraternite Riunite, che tutt'oggi percorrono le strade ortane. Queste strategie narrative potrebbero evocare parallelismi tra la Peste e la pandemia del Covid-19, al fine di suscitare una maggiore comprensione dell'oggetto e immedesimazione nel periodo storico.[91]





Fig. V-31. Vannuccio da Viva, Croce astile, 1352. Museo d'Arte Sacra di Orte (Foto: Max Hutzel, GRI, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program); Fig. V-32. Vannuccio da Viva, reliquia della Vera Croce, particolare della Croce astile.

ZANG TUMB TUUUM. ART LIFE POLITICS: ITALIA 1918-1943 | Exhibition Video, 2018, https://vimeo.com/286510307.

[91] Questo tipo di approccio potrebbe essere impiegato anche per gli altri manufatti del museo, emblematici dei tematismi affronti nel secondo capitolo.
Si potrebbero progettare, inoltre, altre tre sezioni del museo, intitolate sulla base delle tematiche introdotte nel terzo capitolo, sempre in merito alla narrazione di Orte Crocevia: "Dalla costruzione del ponte alla crisi. Il XII-XIV secolo" (La città prende forma, Sfarzo e penitenza), "Una stabilità precaria. Il XV-XVI secolo" (Scontri e promesse di concordia, Acque turbolenti), e "Città ausiliaria. Il XVII-XIX secolo" (Disattenzione e subordinazione, Autocelebrazione e sublimazione, Un territorio pressoché abbandonato).







(destra) Fig. V-33. Croce di Desiderio presso Santa Maria del Solario, Museo di Santa Giulia (Brescia); Fig. V-34.e V-35. Fotogrammi dal video della mostra Post Zang Tumb Tuuum*. Art Life Politics: Italia 1918-1943, (2018) (fonte: Fondazione Prada, https://vimeo.com/28651030)*

Il secondo progetto pilota assumerebbe la stessa qualità sperimentale applicata a una diversa mostra monotematica: la Festa di Sant'Egidio nell'arco di sei secoli. Tale esposizione avrebbe come nucleo fondativo, appunto, la Custodia di Sant'Egidio, opera del 1475-1480 attribuita a Cola di Orte, attualmente in restauro presso i laboratori dell'Ateneo, che raffigura i confratelli di Santa Croce, ovvero i committenti ricordati nell'iscrizione dipinta su una delle tavole come "Compagnia di S. Egidio" (fig. 36). [92] La custodia di Cola, come la Croce di Vannuccio, fungerebbero da filo conduttore per raccontare un'importante feste folcloristica, il mecenatismo devozionale, le tecniche artistiche e una notevole pluralità di stili, senza dimenticare i tanti materiali locali e d'importazione, che dimostrano come questi manufatti racchiudano valori identitari tutt'ora conservati che parlano di un Quattrocento alternativo e locale.

Similmente al culto di Sant'Antonio a Lisbona, le feste egidiane sono caratterizzate da riti di coesione sociale, di volta in volta declinati in base ai bisogni storici e culturali del momento. Nel 1476, nel pieno di una guerra civile protratta per generazioni, Sisto IV riconfermava l'indulgenza plenaria al culto di Sant'Egidio.[93] Leoncini, dal canto suo, ignaro dell'*innovatio* post-tridentina, si dedicava, in occasione della tradizionale festa, alla descrizione di

[92] Mortari (1967): 19 catalogo 4-7 e Tavola 21.
[93] Cavallaro (1994): 116.

festeggiamenti completamente laici: i *Ludi teberini*, giochi in barca e a nuoto sul Tevere.[94] Inoltre, le forme che la celebrazione onomastica ha preso nel Novecento sono state particolarmente indicative dei determinati *zeitgeist*: nel 1913 si svolse una fiera di bestiame; nel 1939 venne organizzata una festa in onore del potente Abate, utilizzato emblematicamente, comodo sotterfugio per un paese sotto dittatura; nel 1971, infine, l'evento venne travestito da tradizione neomedievale per evocare il mondo che fu. Era una risposta collettiva, nata 'dal basso,' al boom economico, a cui contemporaneamente Pasolini ribatteva cinematograficamente con la sua difesa del patrimonio ortano (fig. 37).

In definitiva, l'intento della seconda mostra sarebbe quello di trasmettere la fluidità delle forme assunte da questa festa popolare, forme che si sono adattate ai tempi, nonché di poter esprimere l'importanza che ha rivestito e che continua a rivestire per la comunità locale, usando un linguaggio diretto che dovrebbe raggiungere nuovi pubblici, come la comunità multietnica di Orte Scalo, o i visitatori della capitale che giungono in provincia, spesso condizionati da una serie di atavici pregiudizi. La sede di Casa dos Bicos e quella di Santo António del Museo di Lisbona potrebbero fungere da modello, in quanto il loro allestimento ha assecondato "una matrice narrativa fondata su elementi – come la grafica, le bacheche e l'illuminotecnica – organizzati secondo specifiche gerarchie in una sintassi funzionale ai contenuti da mostrare."[95]

[94] Leoncini, *La Fabrica Ortana*, vol. IV, (19r) 55r. Cfr. Appendice F.
[95] Trocchianesi, "Oggetti transitivi: il potenziale narrativo dell'oggetto nel progetto espositivo:" 68.

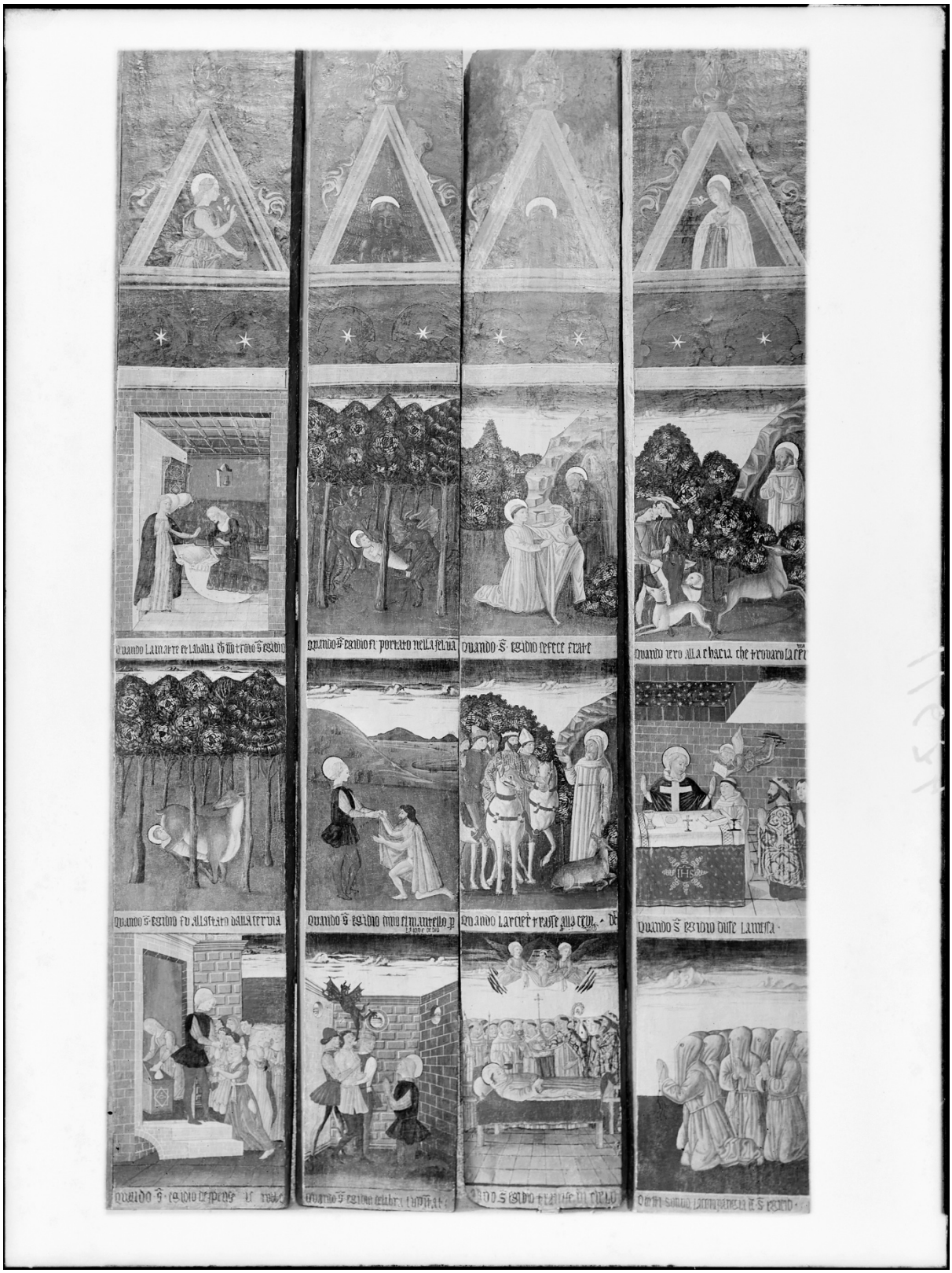


Fig. V-36. Cola di Orte, Custodia di Sant'Egido, c. 1475-1480. Conservato presso il Museo d'Arte Sacra di Orte, attualmente in restauro presso il Laboratorio di restauro dell'Università della Tuscia (Fonte: "E011674," GFN).

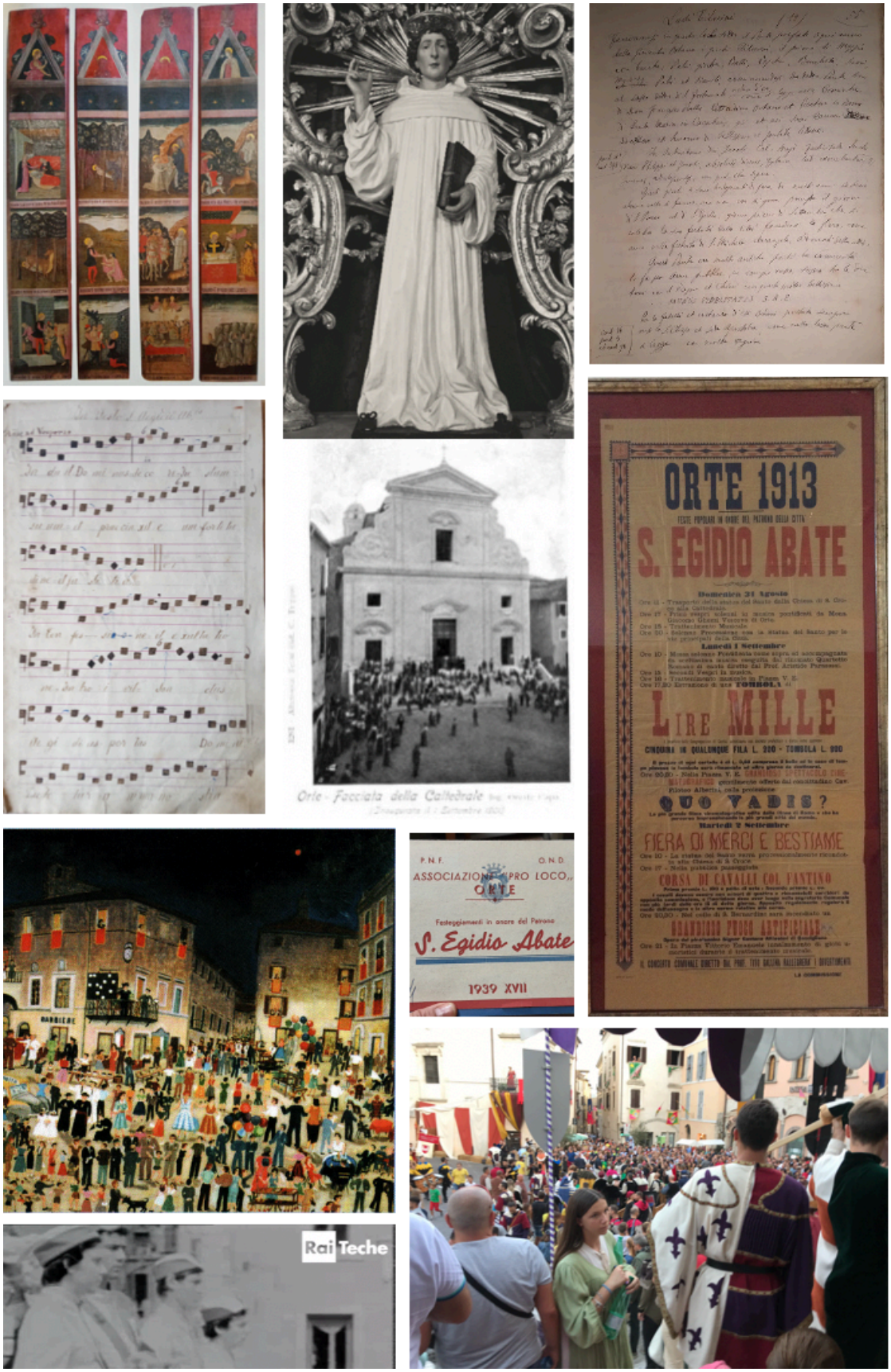


Fig. V-37. Sei secoli di Sant'Egidio a Orte (Foto: Y. A. Mazurek e Abbondio Zuppante; provenienze: Museo d'Arte Sacra, Cattedrale di Santa Maria Assunta, ASDO, ASCO, gli odierni Uffici del Comune di Orte, collezione privata, Teche RAI).

6.4. Una conclusione aperta

È stato Giocondo Pasquinangeli il primo a desiderare un "museo cittadino," elencandolo addirittura tra i suoi ultimi desideri in una lettera scritta sul letto di morte alla moglie.[96] L'erudito ha cercato di gettarne le basi attraverso l'attività svolta insieme al Comitato Archeologico di Orte, che ha previsto numerose ricognizioni territoriali finalizzate a salvaguardare iscrizioni, reperti archeologici e opere d'arte in pericolo di abbandono o di uso improprio. A ciò si sono aggiunti, chiaramente, anche il sopralluogo compiuto da Adolfo Venturi nel 1901 e l'organizzazione di numerosi restauri. Nei primi anni Cinquanta, nel contesto della mostra *La Pittura viterbese*, l'idea è stata ripresa dal Soprintendente Emilio Lavagnino, che ha riconosciuto le potenzialità della collezione assemblata nel Duomo da parte di Pasquinangeli e dei suoi concittadini. Si deve ad una sua collega, la funzionaria Luisa Mortari, l'impegno a portare a termine l'operazione di tutela nel decennio successivo, inaugurando il Museo Diocesano nel 1967.

Oggi l'idea di Pasquinangeli è entrata in una terza fase che le pagine attuali prospettano come una metamorfosi. Tale transizione, che richiede la progettazione di un museo policentrico, potrebbe sembrare sproporzionata per un comune di meno di 10.000 abitanti e lo è. Ma Orte in quanto crocevia si presta perfettamente a fungere da testa di ponte per tutto il territorio della Tuscia—modello annunciato da Pasolini nella conferenza stampa del 1974 dedicata a *Le mura di Sana*—e a svolgere il ruolo di amalgama culturale per i centri dell'alto Lazio, Umbria e Toscana: un legame, peraltro, testimoniato senza soluzione di continuità per millenni, dalle iscrizioni onomastiche etrusche fino alla composizione dei visitatori che hanno recentemente partecipato alle Giornate FAI di Primavera del 2022.[97] Il futuro museo della città di Orte, come quello di Leiria, potrebbe predisporsi non come meta di viaggio, ma come punto di partenza per scoprire le micro-diversità locali, così tipiche dell'Italia. Andrebbe riconosciuto il

[96] Giocondo Pasquinangeli ha previsto il lascito di una sua proprietà per la costituzione di un "museo cittadino", per il restauro delle opere da collocare nel museo stesso e per la costruzione della chiesa presso la stazione. Cfr. Giocondo Pasquinangeli, Lettera a Gisella Klumm (1925/07/10) "Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO. Appendice G.

[97] A marzo 2022, Francesca Groppi e Davide Vigliotti, i giovani restauratori formati presso l'Ateneo della Tuscia responsabili del cantiere, hanno organizzato, in occasione delle due Giornate del FAI, una visita al piano nobile di Palazzo Nuzzi e all'ex chiesa dei Raccomandati. Secondo il dott. Davide Vigliotti, sono stati personalmente accolti oltre 700 visitatori, provenienti da Orte, dal Lazio, dall'Umbria e dalla Toscana. Il successo di questa manifestazione ha dimostrato che Palazzo Nuzzi si presterebbe a diventare un luogo di richiamo e di rappresentanza, ma soprattutto di eccellenza per la valorizzazione e il restauro dei beni culturali. Il dato ha confermato, inoltre, l'attrazione del pubblico verso pratico e teorico al patrimonio culturale offerto dal restauro, processo che assume maggior significato se coadiuvato da incontri diretti e intimi con gli addetti al lavoro: una strategia da incrementare in futuro. Cfr. Davide Vigliotti, "ITINERARIO - PALAZZO NUZZI | Giornate di primavera FAI," FAI, consultato 2022/04/30, https://fondoambiente.it/luoghi/palazzo-nuzzi?gfp.

potenziale ruolo di CAMOC, che mette in contatto centinaia di esperti interessati a scambi professionali e, per lo più, persone da tutto il mondo desiderose di conoscere le realtà museali italiane. Orte parteciperebbe alla rete di professionisti pronti ad accogliere la sfida della valorizzazione del patrimonio 'minore' in tavoli di lavoro dedicati alle riflessioni sulle difficoltà e sulla condivisione dei propri successi.

Scambi di tale qualità stimolerebbero a far sì che un centro considerato di minore importanza, superi finalmente i limiti imposti dalla continua promozione di un'immagine stereotipata e disimpegnata. Ci si augura, quindi, l'avvio di un cantiere che sappia mettere in discussione tendenze localistiche e debilitanti, così da aggiornare la percezione che la città ha di sé stessa. Non si tratta di una operazione di *rebranding*, bensì di un cantiere che vede esperti interdisciplinari lavorare insieme ai rappresentanti di un'intera comunità. In questa sorta di museo della città, le narrazioni vengono co-create, includendo una moltitudine di realtà locali e mettendo in dialogo le vite delle persone con 'le forme' culturali e naturali presenti nelle città di ieri e in quelle di oggi.

La partecipazione di nuovi attori porterà inevitabilmente a cambiamenti paradigmatici. La speranza è che Orte possa realizzare un suo museo, la sua rete policentrica in grado di adattarsi al mutare della marea, un'officina in cui il passato viene trasformato in viatico per il futuro. Concludendo con le parole di Olga Tokarczuk, maestra della narrazione e musa del Muzeum Krakowa, la museologia in fondo necessita di una cosa sola: "*new ways of telling the story of the world*."[98]

*****

You live wherever you live
You do whatever you do
You talk however you talk
You eat whatever you eat
You wear whatever clothes you wear
You look at whatever images you see

YOU'RE LIVING HOWEVER YOU CAN
YOU ARE WHOEVER YOU ARE

"Identity"

[98] Tokarczuk, "The Tender Narrator."

Of a person
Of a thing
Of a place

"Identity"
The word itself gives me shivers
It rings of calm, comfort, contentedness.
Where is it, identity?
To know where you belong?
To know your self-worth?
To know who you are?
How do you recognize identity?
We are creating an image of ourselves,
We are attempting to resemble this image...
Is that what we call identity?
The accord
Between the image we have created
Of ourselves
And... ourselves?

Just who is that... "ourselves"?
We live in cities
The cities live in us...
Time passes.

We move from one city to another,
From one country to another.
We change languages,
We change habits,
We change opinions
We change clothes
We change everything
Everything changes, and fast.

- Wim Wenders, *Notebook on Cities and Clothes*[99]

[99] Wim Wenders, *Notebook on Cities and Clothes* [*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*], (Berlin:Axiom Films/Road Movies Filmproduktion 1989).

Bibliografia

Fonti inediti

Archivio Capitolare, *Libro dei decreti*, 1624-1702, ASDO.

Andreotti, Giulio. Lettera al Roberto Massimiliani, Vescovo di Civita Castellana, Orte e Gallese, Ministero delle Finanze, 1957/04/15. Conservato nel fasc. "Museo Diocesano 1." presso l'ASDO; Giulio Andreotti, Lettera al Guglielmo De Angelis d'Ossat, Direttore Generale delle Antichità e delle Belle Arti, MPI, 23 aprile 1959. Conservata presso faldone MPI-Viterbo, 16/10/2/8 1953-1959, C.ID. 2628 BN 381 e BN 382, ACS-Roma.

Argentati, G. (Segretario comunale). "N. 11 0 Museo Archeologico" (1923/02/12), "Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Associazione nazionale dei Musei di enti locali e istituzionali. "Libretto" (1974/09/26-29), Fasc. "Museo Diocesano 1." ASDO.

"Boomerang. Mura di Sana (Le)." Teca C12943, 35 mm, (1984/01/02), Magazzino del Centro archiviazione, Catalogo multimediale delle Teche RAI.

Brunatto, Paolo. "Un'anima bella. Testo per schede *io e*... Il profilo di due città: Orte e Sabaudia." 1984/08/00, dattiloscritto inedito, fasc. *La forma della città*, Fondo Pasolini, Cineteca di Bologna.

"Calendario gare (1970-1971)." Campionato dilettanti di prima categoria dell'Umbria.

Camilli, Alessandro. *Fascicolo Nuzzi* (1930). testo dattiloscritto. ASDO.

Cancrini, Luigi (Regione Lazio). "1ª Conferenza regionale sulla politica dei beni culturale ed ambientali." ASDO.

Comitato Archeologico Ortano. Delibera inviata al Vescovo, al Capitolo della Cattedrale, al Municipio (1910/05/09), "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Commissario Prefettizio, "Assegnazione al Comitato Archeologico Ortano i locali del Comune" (1923/02/21), "Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Comune di Orte e Università degli Studi della Tuscia (DIBAF), "Convenzione per Attività di collaborazione scientifica" (2018/10/03).

De Angelis, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti al Soprintendente alle Gallerie e al Soprintendente ai Monumenti, Prot. N. 5225 Div. III^ (1953/07/06). Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo." conservato presso l'ASC-Roma.

Fabrica Ortana di Leone Leoncini. Voll. I-IV, c. 1582-1631 (manoscritto, donato dal conte A. Fratini al Municipio di Orte). Archivio Storico Comunale di Orte.

Fabrica Ortana di Leone Leoncini. Voll. I-IV. Trascrizione manoscritta da Giocondo Pasquinangeli dal 1898-1902. Archivio Storico Diocesano di Orte.

Fanti, Giorgio Maria. Lettera alla Curia Vescovile di Orte (1958/02/03). Conservato presso Faldone "Museo Diocesano 1." ASDO.

(Fanti, Giorgio Maria?). Appunti sull'Inaugurazione del Museo Diocesano di Arte Sacra (senza data), Faldone "Museo Diocesano 1." ASDO.

Fratini, Augusto. Lettera di donazione della *Fabrica Ortana di Leone Leoncini* alla Giunta Municipale di Orte, Terni (1886/12/10). ASCO.

Lettere del 1953/02/04, 1953/03/06, 1953/06/22, 1956/01/31, e 1961 di Giorgio Maria Fanti (senza data), Cap. VII, Regolamento del 1967. Fasc. "Museo Diocesano 1." ASDO.

Libro delle Adunanze Capitolari, Adunanza (1903/12/07), "Carte Giocondo Pasquinangeli 4" ASDO.

Libro delle Adunanze Capitolari, Adunanze (1907/01/03) "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Libro delle Adunanze Capitolari. Adunanze (1916/09/21), "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Libro delle Adunanze Capitolari, Adunanza Capitolare (1917/04/21) "Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Matthiae, Guglielmo. Lettera indirizzata al Sindaco di Orte e e.p.c. al Vescovo di Orte, Prot. N. 4639, Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, 1955/01/23. Conservato nel fasc. "Museo Diocesano 1." presso l'ASDO.

Ministro della Pubblica istruzione-Direzione Generale AABBAA. Documenti risalenti al 1954-56 come, ad.es, Prot. 7147 (1945/10/11) e Prot. 112 (1955/01/10). Conservati nel fondo MPI-Direzione Generale Antichità e Belle Arti (Viterbo), Div. II. 1945-1955, fila 88 coll. 5-7, id. 2620 e 16/10/2/8 1953-1959, C.ID. 2628 BN 381 e BN 382, ACS-Roma.

Ministro della Pubblica istruzione-Direzione Generale AABBAA, Ufficio Conservazione dei Monumenti, 16/10/2/8, 1963-1959 c.ID 2628: BN 381 VT Prov o-TA 310, 382, ACS-Roma.

Miscellanea et Visitationes, 1584-1639, ASDO.

Miscellanae, Memoriale Gozzadini, IV, ASDO.

MoMA. "Italian Film Series Shown at Museum: Films for RAI Radiotelevione Italiana features known and unknown directors." Press Release no. 133, MoMA, New York. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4921/releases/MOMA_1972_0150_133.pdf.

Mortari, Luisa. Perizie, 1964/07/12, 1964/07/12, e 1964/09/19. "Museo Diocesano 1." ASDO.

Novelli, Periclo. "Relazione della Sacra Visita compiuto nell'anno 1933 nella Basilica Cattedrale da Sua Eccellenza Rvmo Monsignor Santino Margaria, 1933" (1933/02/15-17), "Giocondo Pasquinangeli 1." ASDO.

Novelli, Viro, "Nel Trigesima della Morte di Giocondo Pasquinangeli." (1925/09/19): 5. Faldone "Carte Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Pagellina funebre con fotografia di Gisella Klumm del 1964. "Carte Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Pasquinangeli, Giocondo. Appunti sulla visita del Prof. Adolfo Venturi ad Orte (1902/01/12), "Carte Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Pasquinangeli, Giocondo. Lettera a Didaco Garau, Commissario Prefettizio per il Comune di Orte (1923/01/06). "Carte Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Pasquinangeli, Giocondo. Lettera a Gisella Klumm (1925/07/10) "Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Pubblico Registro Cinematografico, 5305/1 del 1971/01/22, 1971/02/08, 1971/03/12 e 1971/06/18, Archivi del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, Roma.

Pugni, Lina. Lettera indirizzata al Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, nel dossier col riferimento al codice 5305/1 del 1971/01/22 (depositata 1971/01/23 con protocollo 918), 1971/02/08, 1971/03/12 e 1971/06/18.

"Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4." Pagina 6, (1906/12/20), ASDO.

"Regolamento del Museo Diocesano di Orte." senza data. Conservata presso fasc. "Museo Diocesano 1." ASDO.

Richiesta di censura di *Le Mura di Sana* (novembre 1971). Consultato 2019/09/04. https://cinecensura.com/cortometraggi/le-mura-di-sana/.

Sanguinetti, Francesco. Lettera al Vescovo di Orte, 1957/04/16. Conservato nel fasc. "Museo Diocesano 1." presso l'ASDO.

Sanguinetti, Francesco. "Planimetrie e prospetti. Restauro: Adattamento in Museo dell'ex Chiesa di S. Silvestro." Perizia n. 595, Comune di Orte, Provincia di Viterbo, 1953/05/30. Direttore dei lavori: Dr. Arch. F. Sanguinetti, Disegnatore: C. Berardi (dal rilievo del 1953/04/30). ACS-Roma.

Torossi, Orseolo. Lettera a Don Giorgio (1965/04/28). Fasc. "Museo Diocesano 1." ASDO.

Fonti editi

al-Idrīsī, Muhammad ibn Muhammad. *Libro del re Ruggero (*ovvero *La delizia di chi desidera attraversare la terra)*, in "L'Italia Descritta nel *Libro del re Ruggero* compilato da Edrisi." trans. Michele Amari and Celestino Schiaparelli, eds. Roma: Reale Accademia dei Lincei, 1876.

Alberti, Leon Battista. "Libri I-III." In *Della famiglia* (1433-34). Milano: Kkien Publ. Int, 2011. eBook.

Aristotle. *Politics*. Oxford: Oxfrod UP, 1995.

Apiano, Pietro. *Cosmographia*. Edition 1533, Edition 1540, Spanish edition 1548, Edition 1550, Edition 1564, Edition 1575, Edition 1584.

Apiano, Pietro. *La cosmographia de Pedro Apiano*. En Anuers: impresso por Iuan Vithagio. Apianus, P., Girava, J., López de Gómara, F., Gemma Frisius, R., Gemma Frisius, R., Verwithagen, J. (1575), edizione Spagnola del 1548. Consultato il 2019.02.27. (http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10164517-2.

Anania, Gian Lorenzo, *L'universale Fabrica del Mondo ovvero Cosmografia, di M. Gio. Lorenzo d'Anania, divisa in quattro trattati, ne i quali distintamente si misura il cielo e la terra e si discrivono particolarmente le provincie, città, castella, monti, mari, laghi, fiumi e fonti. Et si tratta delle leggi e costume di molti popoli, degli alberi e dell'Herbe et d'altre cose pretiose, medicinali e de gl'inventari di tutte le cose, di Nuovo poste in luce con privilegio ad istantia di Aniello S. Vito di Napoli*, Venezia 1586. (stampato nel Appresso Gioseppe Cacchis dell'Aquila a Napoli, 1573 e 1576, 1582, and 1596). Consultato 2019/02/22 presso la Bavarian State Library Munich, 2015, 13170923, "urn: nbn: de: bvb: 12-bsb11211068-8."

Bacci, Andrea, *Del Tevere do M. Andrea Bacci medico et filosofo libri tre né quli si tratta della natura et bontà dell'acque e aspecialmente del Tevere, dell'acque antiche di Roma, del Nilo, del Po, dell'Arno, e altri fonti e fiumi del mondo. Dell'uso delle acque e del Tevere in fresco. Con nevi. Con ghiaccio e salnitro. Delle inondationi e de rimedi che gli antichi Romani*

fecero e che hoggidi si possan fare in questa e in ogni altra inonatione. Venezia: Aldo Manuzio, 1576.

Bolognese, Leandro Alberti. *Descrittione di tutta l'Italia, et Isole pertinenti ad essa. Di Fra Leandro Alberti Bolognese. Nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, e le Signorie delle Città, e dé Castelli; cò nomi antichi, e moderni i costumi de popoli, e le conditioni de Paesi. Con le sue tavole copiosissime.* Venezia: Paolo Ugolino, 1594.

Borromeo, Carlo. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae,* 1577 (http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_borromeo.pdf. Consultato il 2019.02.27)

*Catechismo, cioe istruttione, secondo il decreto del Concilio di Trento, a'parochi, publicato per comandamento del santiss. s.n. papa Pio 5. et tradotto poi per ordine di s.santità in lingua volgare dal reuerendo padre frate Alesso Figliucci, de l'Ordine de'predicatori***.** Roma: Paolo Manuzio, 1567.

"Concessione per la costruzione del ponte, 1127." In De Donato, Vittorio. ed. *Le carte dell'abbazia di Santa Croce di Sassovivo. Documenti degli anni 1116-1165*. Scuola speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma. vol. II. Firenze: L.S. Olschki, 1975.

Costitutiones et decreta edita in prima diocesana Synodo civitatis Hortane ad Angelo Gozzadino – Roncilioni apud Franciscum Mercurum, 1627, ASDO.

Da Celano, Tommaso."Ritorno del Santo da Roma nella valle spoletana e Sua sosta nel viaggio." *Vita Prima di san Francesco d'Assisi,* ed. Abele Calufetti e Feliciani Olgiati, Edizioni Messaggero Padova - Movimento francescano Assisi, 1228-1229 (data di pubblicazione ignota): II.14.379. Consultato 2021/03/11. http://www.ofsliguria.it/wp-content/uploads/2017/09/Vita-Prima-di-san-Francesco-TdC.pdf.

Davies, William. "The Tiber: Ostia to Bagnorea." *The Magazine of Art* (London, Paris, New York, Melbourne: Cassell and Co. Ltd, 1886): 137-138. Hathi Trust Digital Library. Consultato 2021/02/09. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015014676863&view=1up&seq=219.

De Charette de La Contrie, Athanase Charles Marie. *Souvenir du Régiment des Zouaves Pontificaux (Rome 1860-1870) – France (1870-1871).* Paris: Alcan-Lévy, 1970.

"La definizione dei confini della parrocchia di S. Giacomo del ponte di Orte, 1224." De Donato, Vittorio. ed. *Le carte dell'Abbazia di Sassovivo, (1223-1227*). Scuola speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma. vol. VI. Firenze: L.S. Olschki, 1977.

Dennis, George. *Cities and Cemeteries of Etruria, vol. I. 163-172.* London: John Murray, 1848 (http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/Places/Europe/Italy/_Periods/Roman/Archaic/Etruscan/_Texts/DENETR*/9.html. Consultato il 6 marzo 2021).

Dennis, George. *Cities and Cemeteries of Etruria.* London: John Murray, 1878. Consultato 2021/05/05, https://archive.org/details/citiescemeteries02denn.

Dionysius of Halicarnassus, *Roman Antiquities*, III: 44. "LacusCurtius • Dionysius' Roman Antiquities — Book III Chapters 36-45." accessed June 8, 2022, https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Dionysius_of_Halicarnassus/3C*.html.

Discorso di monsignore Ferdinando Nuzzi chierico di camera, e prefetto dell 'annona, intorno alla coltivazione, e popolazione della campagna di Roma. Roma: Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1702.

Fontanini, Giusto. *De antiquitatibus hortae coloniae etruscorum Just Fontanini de antiquitatibus hortae coloniae Etruscorum libri tres: ubi praeter historiam hortonam alia non pauca res Romanas, Italicasque illustrantia proferuntur.* Romae: Pagliarinos, 1723. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11347999_00028.html.

Gallucci, Giovanni Paolo (1538-c.1621). *Della fabrica, et uso di un novo stromento fatto in quattro maniere per fare gli horologi solari ad ogni latitudine. unito a: della fabrica et uso del novo horologio universale ad ogni latitudine.* Venezia: Gratioso Perchacino, 1590.

Gamberini, A. e Chiesa, A., *Delle cagioni e de' rimedi delle inondazioni del Tevere con Pianta del corso del Tevere e sue adiacenze dallo sbocco della Nera fino al mare e profile di livellazione del medesmo*, Roma 1744.

Geografo Ravennate. "Ortas (acc.)." In *Cosmografia*, IV, 33 (originale del VIII sec, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 961, XIV sec, ed. J. Schnetz, Lipsia 1940).

Giontella, Giuseppe; Delfo Gioacchini e Abbondio Zuppante, eds. *Le pergamene medievali di Orte (X-XV Secoli)*, II. Orte: Ente Ottava Medievale di Orte, 1984.

Gregorii Episcopi Turonensis Historiarum Francorum. Bruno Krusch and Wilhelm Levison, eds. Scriptorum rerum Merovingicarum tomi 1 pars 2; Monumenta Germaniae Historica. Hannover: Hahn, 1951.

Gustav, Wilmanns. *Corpus Inscriptionum Latinorum. Inscriptiones Africae latinae. Consilio et auctoritate*. vol. VIII. Consultato 2021/02/16. Berlin: Academiae litterarum regiae Borussicae, 1881. https://arachne.uni-koeln.de/Tei-Viewer/cgi-bin/teiviewer.php?manifest=BOOK-ZID1314679.

Liber Pontificalis nell'edizione del Duchesne, versione non specificata. Consultato 2021/03/19. https://fontistoriche.org/papa-giovanni-vii/.

Locatelli, Giampietro. Museo Capitolino o sia Descrizione delle statue, busti, bassirilievi, urne sepolcrali, iscrizioni, ed altre ammirabili, ed erudite antichità, che si custodiscono nel Palazzo alla destra del Senatorio vicino alla chiesa d'Araceli in Campidoglio. Roma: Bernabò & Lazzarini, 1750. Consultato 2021/05/06. (http://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Farachne.uni-koeln.de%2FMetsDocuments%2Foai_arachne.uni-koeln.de_buch-2141.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=41&cHash=549b2c4f9d9d6916a3a81c13600f49b1.

Marchese, Orfeo. *Le amorose fiamme.* Firenze: Bartolomeo Sermartelli, 1571.

Manenti, *Historie di Cipriano Manente da Orvieto. Nelle quali partitamente si raccontano I fatti successi dal DCCCCLXX quando cominciò l'impero in Germania, insino al MCCCC, nuovamente data in Luce*, Venezia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1561

Mochetti, Alesssandro. "Bacco in Nasso, Sarcofago già in Orte nella Villa Nuzzi." In *Il Museo Pio-Clementino descritto da Ennio Quirino Visconti Direttore del Museo Capitolino - Tomo quinto - Dedicato alla Santita di Nostro Signore PIO SESTO Pontefice Massimo. Edito da Luigi Mirri / Mercante di quadri incontro il Palazzo Bernini. In Roma MDCCXCVI con Privilegio Pontificio*, (1796) consultato 2021/02/21. https://www.abebooks.com/BACCO-NASSO-Sarcofago-gia-Orta-Villa/30353832996/bd.

Monaldeschi, Monaldo. *Commentari Historici di Monaldo Monaldeschi della Cervara. Ne Quali oltre à particolari successi della Città d'Orvieto, e di tutta l'antichissima e nobilissima Provincia della Toscana, anticamente descritti. I contengono anco in modo di Annali, le cose più notabili che sono successe per tutto il Mondo, dall'edificatione di detta Città di Orvieto.* Venezia: Francesco Ziletti, 1584.

Nuzzi, Ferdinando. "Discorso sull'Agro romano." In Giusto Fontanini, Julius Ruscius e Ferdinando Nuzzi, *Justi Fontanini Forojuliensis De Antiquitatibus Hortae: Coloniae Etruscorum, Libri Tres: Ubi Praeter Historiam Hortanam Alia Non Pauca Res Romanas, Italicasque Illustrantia Proferuntur. Cum. Figuris. Aeri. Incisis : Et Gemina Appendice Monumentorum Ex Codicibus Potissimum Vaticanis : In Quibus Eminet Genuinum Decretum Sancti. Gelasii. I. Pont. Max.*. Editio tertia aucta & recognita. Romae: Ex typographia Rocchi Bernabò ... Prostat apud Pagliarinos Bibliopolas., 1723.

Pliny the Elder, *Natural History*, III, 8:39. Cfr. "Pliny the Elder, The Natural History, Book III. An Account of Countries, Nations, Seas, Towns, Havens, Mountains, Rivers, Distances, and Peoples Who Now Exist pr Formerly Existed., Chap. 8.—The Seventh Region Of Italy." Consultato 2019/04/20. https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D3%3Achapter%3D8.

"Revelation." *King James Bible,* https://www.kingjamesbibleonline.org/Revelation-Chapter-4/.

Shakespeare, William. *The Tragedy of Coriolanus*. Consultato 2022/01/12, http://shakespeare.mit.edu/coriolanus/coriolanus.3.1.html.

Theatrum in ecclesia S. Petri in Vaticano sumptuosissimum hoc theatrum factum ad instantia Ciuitatis Matriti Architecto Paulo Guidotti Burghesio Equite Doctore et pictore egregio variis pulcherrimis inventionibus et picturis vita e et miraculorum S. Isidori ornatum et summo decore erectum ad solemnitatem Canonizationis dicti Sancti in quo una eadem die alii quatuor in Sanctorum album relati fuere. 12 Martii 1622. Trascrizione di António Celso Hunyady Mangucci, "História da azulejaria portuguesa, iconografia e retórica". Évora, Brasile: Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Évora, 2020. Consultato 2021/05/03. https://www.academia.edu/44874606/História_da_azulejaria_portuguesa_iconografia_e_retórica_Évora_Tese_de_doutoramento_apresentada_à_Universidade_de_Évora_2020

Titus Livius, II, 34, 5; IV, 13. "Titus Livius (Livy), Ab Urbe Condita, Books 1-2, Book Front, Translator's Preface." Accessed April 20, 2019. http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0151.

Virgil. *Aenied*. Richard Lattimore, trad. New York: Vintage Classics Edition, 1990.

Von Goethe, Johann Wolfgang. *Italian journey: 1786-1788*. W. H. Auden e Elizabeth Mayer, eds. San Francisco: North Point Press, 1982.

Winckelmann, Johann Joachim. *Storia delle arti del disegno presso gli antichi,* Tomo secondo, Libro ottavo, capitolo I, paragrafo 12. Traduzione di Carlo Fea (Roma: Stamperia Pagliarini, 1783). Consultato 2021/02/13, https://it.m.wikisource.org/wiki/Storia_delle_arti_del_disegno_presso_gli_antichi_(vol._II)/Libro_ottavo_-_Capo_I.)

Epigrafie

CIL, VIII, 4249

CIL, VI, 2380

Campana medievale iscritta dell'ex chiesa di San Silvestro, Museo Diocesano, XII sec.

Interviste

Menichetti, Franco. Intervista condotta da Yvonne Mazurek in collaborazione con Abbondio Zuppante (2019/09/08). Palazzo Roberteschi, Orte (VT).

Zeno, Ettore. Intervista condotta da Yvonne Mazurek in collaborazione con Abbondio Zuppante (2019/09/08). Palazzo Roberteschi, Orte (VT).

Zuppante, Ernesto. Intervista condotta da Yvonne Mazurek in collaborazione con Abbondio Zuppante (2019/09/08). Bar Centrale, Orte (VT).

Bibliografia

"A Sana'a risanata." *Epoca* (1988/03/27), 24-27.

Agamben, Giorgio. "Prefazione." In *Pier Paolo Pasolini, I turcs tal Friul. I turchi in Friuli*, 7-24. Macerata: Quodlibet, 2019.

Agosti, Giacomo. *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi, dal museo all'università, 1880-1940*, Biblioteca della rivista di storia e letteratura religiosa (Marsilio, 1996): 16-21.

Agostini, Ilaria. "Dal restauro urbano al dov'era, ma non com'era. Dialogo con Pier Luigi Cervellati sulla cultura della città storica." In *IN_BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura* 4, no. 6 (June 30, 2013): 277–88, https://doi.org/10.6092/issn.2036-1602/3960.

Aldi, Monica. "Istituzione di una cattedra di Storia dell'arte. Pietro Toesca docente a Torino." in *Quaderni storici, Nuova Serie*, Vol. 28, No. 82 (1), Storie di storia: Erudizione e specialismi in Italia (aprile 1993).

Almeida Fernandes, Paulo and Ana Paula Antunes, eds.. Con*vivencia(s). Lisboa Plural: 1147-1910*. Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC, E.M., 2019.

Amara, Allaoua e Annliese Nef, "Al-Idrīsī et les Ḥammūdides de Sicile: Nouvelles Données biographiques sur l'auteur du 'Livre de Roger'." *Arabica* 48, no. 1 (2001): 121-27. Consultato 2021/02/19. http://www.jstor.org/stable/4057594.

Amendolagine, Francesco e Federico Bulfone Gransinigh. "Architettura e arte plastica nell'opera di Carlo e Baldassarre Fontana: un connubio perfetto." Talk delivered at *Carlo Fontana 1638-1714. Celebrato Architetto,* 2014/10/22-24, Accademia Nazionale di San Luca e la Biblioteca Hertziana Max-Planck- Insitut fur Kunstegeschichte. https://www.accademiasanluca.eu/news/2014/2014.10.22-24_convegno_carlo.fontana/brochure-.pdf.

Amendolagine, Francesco; Federico Bulfone Gransinigh, and Federica Cecconi, "Il Museo di Santa Giulia a Brescia." in *Arrigo Rudi. Architettura, restauro e allestimento*." a cura di V. Pastor, S. Los e U. Tubini (Venezia: Marsilio editori, 2011).

Annarilli, Sofia. "La tela dei santi Ambrogio e Girolamo con la Vergine Incoronata. Un nuovo contributo per la biopulitura e la sostenibilità nel restauro." Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2021/2022, relatrice: Dott.ssa Sabrina Sottili.

Andaloro, Maria. "Pasolini and *Medea* in Cappadocia." *Gükküdere and Kiliçukur: the Rose Valley and the Red Valley in Cappadocia*. International Carlo Scarpa Prize for Gardens 2020-2021, 226-239.Treviso: Fondazione Benetton, 2020.

Andaloro, Maria. "Il rigore e l'ardore." In *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa*, Mimma Pasculli Ferrara, ed., 50-56. Roma: De Luca Editori, 2004.

Andaloro, Maria and Maria Ida Catalano, eds., *Il Tempo dell'immagine. Cesare Brandi 1947-1950* (Roma: De Luca, 2009).

Anelli, Vera. "Un caso: la Madonna in gloria di Francesco da Castello." In *Informazioni / Amministrazione Provinciale di Viterbo,* CCBC, N.S. 10.2002, 18:47-50.

Anelli, Vera. "Il Museo Diocesano di Orte: Un Museo territoriale." Tesi della Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei Beni Storico-artistici, a.a. 2000-2001, Relatore: Dott.ssa Maria Cecilia Mazzi, correlatore: Dott. Mario Micheli.

Anselmi, Salvatore Enrico. *Committenze a Orte in età barocca : cultura gesuita e influenza pozziana : gli Alberti e i Nuzzi*. Roma: Argos, 2006.

Anselmi, Salvatore Enrico e Lorenzo Principi. *Il Museo d'Arte Sacra di Orte*. Orte, 2013.

Antonini, Anna et al., "Discovering Hidden Collections: The MUDEC Open Storage." *Museologia Scientifica*, no. 13 (2019): 103–9, http://www.anms.it/upload/rivistefiles/c9efdd86ed7ce8164d09adce2a7f5b73.pdf.

Araújo, Ana Cristina e Ana Maria Costa, "O paleolítico superiore e as primeiras manifestações do homem anatomicamente moderno na região de Leiria." *Museu de Leiria.* Vânia Carvalho, Antonio Tavares, and Alice Cravo, eds., 89-99. Leiria: Municipio de Leiria, 2019.

Araújo, Daniela and Mário Nascimento, eds. *Hortas de Lisboa. Da Idade Média ao Século XXI*. Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC, E.M., 2021.

Armstrong, Pamela. "Merchants of Venice at Sparta in the 12th Century." In *British School at Athens Studies* 16 (2009), 313-321. http://www.jstor.org/stable/40960649.

Artan, Elif Çiğdem. "After the CAMOC 'Towards a City Museum Watch' Workshop," *CAMOC. Museums of Cities Review* 2 (2019): 16–17.

Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Editions du Seuil, 1992.

Augelli, Francesco. "Le ragioni della necessità di conservare beni, luoghi e identità culturali nel pensiero di Pier Paolo Pasolini." *Progetto Restauro. Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali*, anno 12, no. numero 41 (inverno 2007), 17-23.

Aymonino, Adriano e Ines Tolić, eds. *Vita delle Mostre*, Milano: Mondadori, 2007.

Bachman, Gideon. "Cara Tuscia." *Messaggero* (1974/09/22), 3.

Bachman, Gideon. "Pasolini in Persia: The Shooting of 1001 Nights." In *Film Quarterly* 27, no. 2 (1973): 25-26. doi: 10.2307/1211558.

Bachman, Gideon and Fabien Vitali, *Pasolini Bachman | Gespräche 1963-1975* (Vol. I) e Bachman Pasolini | Kommentar | Fabien Vitali (Vol. II). Fabien Vitali and Gabriella Angheleddu, eds. Maintal, Germania: Abnormal Arts Gallery, 2022. https://www.galerie-der-abseleitigen-kuenste.de/publikation/vol-1-pasolini-bachman-gespraesche-1963-1975-vol-2-bachmann-pasolini-kommentar-fabien.

Bausa, Augustinus e Julius Lenti, eds. "Prefazione alla seconda edizione." *I Santi Martiri comprottettori di Orte. Cenni storici*. Orte: Tipografia Moretti, 1925.

Ballardini, Antonella e Paola Pogliani, "A Reconstruction of the Oratory of John VII (705–7)." in *Old Saint Peter's, Rome*, ed. Carol M. Richardson et al., British School at Rome Studies 190–213. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. https://doi.org/10.1017/CBO9781107300453.012.

Baragwanath, Albert K. *More than a mirror to the past: the first fifty years of the Museum of the City of New York.* New York: The Museum, 1973: 5. https://archive.org/details/morethanmirrorto00bara/page/n33/mode/2up.

Baran, Marcin and Anna Bednarek, eds., *Thesaurus Cracoviensis. Artefacts Interpretation Centre*. Krakòw: Muzeum Historyczna Miasta Krakowa, 2018.

Barham, Sina. "The Inclusive Museum." In *The Senses: Design Beyond Vision*. Lupton, Andrea and Lipps, Ellen, eds., 24-35. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 2018.

Barlozzetti, Angelo. *La Fabrica ortana di Lando Leoncini. Le fonti.* Tesi di Laurea, Facoltà dei Beni Culturali, Università degli Studi della Tuscia, dell'a.a. 1999-2000, Relatore Prof. Massimo Miglio.

Barlozzetti, Angelo. "Guelfi e ghibellini contra pacificum statum civitatis Hortanae." *Il Lazio e Alessandro VI : Civita Castellana, Cori, Nepi, Orte, Sermoneta*, *Nuovi studi storici,* Giovanni Pesiri, ed. Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2003.

Barral i Altet, Xavier. Con*tro l'arte Romanica?: Saggio su un passato reinventato*. Roberto Cassanelli, ed. Milano: Jaca Book, 2009.

Barreca, Sara. "Una tavola di Gabriele di Francesco nel Museo d'Arte Sacra di Orte. Intervento di restauro e verifiche sperimentali di un sistema di pulitura green." Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2019/2020, relatore: Dott. Giorgio Capriotti.

Barrella, Nadia. "Aree deindustrializzate, musei e valorizzazione dell'eredità culturale: possibili strategie per terra di lavoro." *Napoli Nobilissima*, no. III (settembre-dicembre 2017): 138–41.

Barrella, Nadia. "Il museo, gli oggetti, la memoria dei luoghi. Spunti di riflessione per un nuovo modo di raccontare la città." In *Un Sogno Fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk Intorno alla Poetica del Museo*, edited by Laura Lombardi and Massimiliano Rossi, 44–52. Monza: Johan & Levi editore, 2018.

Bartoli, Alfonso. "Un frammento inedito dei Musaici Vaticani di Giovanni VII." *Bolletino d'arte*, I, 6, 22-23. http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1347282485906_5_-_Alfonso_Bartoli_p._22.pdf.

Barucca, Gabriele. "Le testimonianze medievali nella chiesa di San Catervo a Tolentino" *Le Cattedrali. Macerata Tolentino Recanati Cingoli Treia*, Gabriele Barucca, ed. Macerata: Fondazione Cassa di risparmio della provincia di Macerata, 2010.

Basso Peressut, Luca. "La città museo." *Letture d'interni*. Francesca Lanz, ed. Milano: Franco Angeli, 2014.

Bellezza, Dario. "Io e Boccaccio" *Espresso* (1970/11/22): 12-25.

Berenson, Bernard. *Florentine Painters of the Renaissance,* New York-London, 1896, ripubblicato in Bernard Berenson. "eBook of The Florentine Painters of the Renaissance." The Project Gutenberg, accessed June 21, 2022, https://www.gutenberg.org/files/17408/17408-h/17408-h.htm.

Bernardini, Maria Grazia, "Guglielmo Matthiae." In *Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904 - 1974)*, 351–53. Bologna: Bononia University Press, 2007.

Bertuglia, Cristoforo Sergio and Chiara Montaldo. *La città e i musei.* Milano: Franco Angeli, 2003.

Betti, Layla, and Elena Tonezzer, eds. *La Storia della Città: Esperienze di Narrazioni e Rappresentazioni Museali*. Quaderni Di Archivio Trentino 42. Trento: Associazione Museo Storico di Trento, 2015.

Blasco, Mònica and Edgar Straehle. "The Seven Doors of MUHBA. From Website to Knowledge Hub." *Muhba Butlletí*, no. 36 (December 2020), 17-20.

Blasi, Charlotte Èmilie. "Case d'artista. Il caso particolar della Tuscia viterbese." Tesi di laurea di Laurea magistrale in Storia del Restauro e della critica d'arte, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2017-2018, Relatrice: Maria Ida Catalano, Correlatrice: Patrizia Mania.

Bohrer, Frederick N. "Photographic Perspectives: Photography and the Institutional Formation of Art History." In *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*, Elizabeth Mansfield, ed., 246–259. London and New York: Routledge, 2002.

Bologna, Ferdinando. *Dalle arti minori all'industrial design: storia di una ideologia*, Grandi Opere (Laterza). Bari: Laterza, 1972.

Borsellino, Enzo. "La ricerca: premesse e svolgimento." In *I Musei locali del Lazio: XVII. Bollettino d'Arte*, Supplemento no. 30, 1985, Caterina Strano and Marina Coccia, eds., 1-3. http://www.biblioarti.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1575560681768_volume_intero.pdf

Borsellino, Enzo. "Stato ed Enti locali." In *I Musei locali del Lazio: XVII. Bollettino d'Arte*, Supplemento no. 30, 1985, Caterina Strano and Marina Coccia, eds., 5-16, http://www.biblioarti.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1575560681768_volume_intero.pdf.

Borgna, Gianni; Alain Bergala, and Jordi Balló. *Pasolini Roma*, Catalogo della Mostra. Milano: Skira, 2013.

Bowsky, William M. "The Impact of the Black Death upon Sienese Government and Society." In *Speculum* 39, no. 1 (1964): 18, https://doi.org/10.2307/2850126.

Brandi, Cesare. "Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo." in *In Situ. La Tuscia 1946-1979: Restauri, Interventi, Ricordi*, Paolo Antinucci, ed., 47-66. Viterbo: Sette città, 1996.

Brandi, Cesare. "Il restauro della *Pietà* di Sebastiano del Piombo." In *In Situ. La Tuscia 1946-1979*, Paolo Antonnucci, ed., 67-86. Viterbo: Sette città, 1996.

Brown, Jim. "The Role of Folk Consciousness in the Modern State: Its Efficacy, Use and Abuse." *Storytelling, Self, Society* 6, no. 1 (2010): 39–57. http://www.jstor.org/stable/41949039.

Brown, Peter. *Society and the Holy*. Berkeley, CA: University of California Press, 1982.

Bruno, Ivana. "Comunicazione e Accessibilità Culturale. L'esperienza Di Museo Facile." *Il Capitale Culturale : Studies on the Value of Cultural Heritage*, no. 20 (2019): 304-305. https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/2068/0.

Büddemann, Werner, ed. *Führer durch die Württ. Staatl. Kunstgewerbeschule Stuttgart 1930–31*. Stuttgart: Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., o. J., 1932.

Bury, Katarzyna and Melania Tutak, *The Podgórze Museum. A Guide*. Krakòw: The Historical Museum of the City of Kraków, 2018.

Caira, Maria Rosaria. "Scoperta e recupero di un Crocifisso ligneo maitanesco a.a. 2018/2019, relatrici Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2019/2020, relatrice: Dott.ssa Maria Ida Catalano e Cristina Caldi.

Calabi, Donatella. *Built city, designed city, virtual city: The Museum of the city*. Roma: Roma Tre, 2013.

Calibi, Donatella. "Il museo della città. Un'esplorazione." *Nuova Informazione Bibliografica*, Anno XVI, no. 4, 771–785. Ottobre-Dicembre 2019, https://doi.org/doi:10.1448/95130.

Calabi, Donatella. "Memory, Narrative and Display – City Museums in Recent Initiatives and Debates." *Planning Perspectives* 24, no. 3 (July 1, 2009): 385–90. https://doi.org/10.1080/02665430902934034.

Calabi, Donatella. "City Museums: First Elements for a Debate." *Planning Perspectives* 27, no. 3 (July 1, 2012): 457–62. https://doi.org/10.1080/02665433.2012.686576.

Calabi, Donatella, Paola Marini, and Carlo M. Travaglini, eds. *I Musei Della Città*. Città e Storia. Università Roma Tre, 2009. https://books.google.pl/books?id=O6rjz-xezckC.

Callapez, Maria Elvira ; Raquel Ferreira Coimbra; Sara Marques da Cruz; Vânia Carvalho, and Susana França de Sá. *A exposição Plasticidade – Uma História dos Plásticos em Portugal: um processo participativo no Museu de Leiria.* MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares, no. 12 (December 15, 2020). https://doi.org/10.4000/midas.2537.

Callegari, Paola and Edith Gabrielli, eds., *Pietro Toesca e La Fotografia. "Saper Vedere"* Milan: Skira, 2009.

Calvino, Italo. *Le città invisibili* (Milano: Mondadori, 2014.

Cambi, E.; C. Citter, S. Guideri, e M. Valeni. "Etruria, Tuscia, Toscana: la formazione dei paesaggi altomedievali." In *La storia dell'Alto Medioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, Riccardo Francovich e Ghislaine Noyé, eds. Firenze: All'Insegna del Giglio, 1994.

Cameron, Duncan F. "The Museum, a Temple or the Forum." *Curator: The Museum Journal* 14, no. 1 (1971): 11–24, https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x.

Camille, Michael. "The Body of Death." *The Lifeless Art of Pierre Remiet Illuminator*, 179-192. New Haven, CT: Yale University Press, 1996.

Campanini, Graziano and Massimo Negri, eds. *The Future of city museums in europe. Experiences and perspectives/ Il futuro dei musei della città in Europa*. Bologna: Bononia University Press, 2008.

Camporeale, Elisa. "The Birth of Sacred Art Exhibitions in Italy / La Nascita Delle Esposizioni Di Arte Sacra in Italia." in *Sacred Art and the Museum Exhibition / L'arte Sacra e La Mostra Museale*, ed. Maya Wellington Gahtan and Donatella Peggazzano, vol. III, Forum sui Musei e la Religione. Firenze: Lorenza de' Medici Press, 2018.

Campus, Simona. "Sotto il segno della contaminazione. Disegni e dipinti di Pier Paolo Pasolini." *ArcheoArte*, no. 1 (2010), 241–62.

Canonici, Claudio. "Il Settecento religioso a Roma e nel territorio." *La Cattedrale Cosmatesca Di Civita Castellana*, a cura di Luca Creti. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Civita Castellana, 2010/09/18-19), 267-274. Roma: L'Erma di Bretchneider, 2012.

Cantatore, Flavia. "La Biblioteca Vaticana nel Palazzo di Niccolò V." In *Le origini della Biblioteca Vaticana tra umanesimo e rinascimento (1447 - 1534)*, 383-412. Città del Vaticano: Manfredi, 2010.

Capozucca, Roberta. "L'Icom non raggiunge un accordo sulla nuova definizione di Museo." Il Sole 24 ORE, 2019/10/01, https://www.ilsole24ore.com/art/l-icom-non-raggiunge-accordo-nuova-definizione-museo-ACPQyBo.

Cappelli, Silvio. *Pier Paolo Pasolini: dalla Torre di Chia all'Università di Viterbo*. Viterbo: Vecchiarelli, 2004.

Caraffa, Costanza et al., "PHAROS: A Digital Research Space for Photo Archives." *Art Libraries Journal* 45, no. 1 (January 2020): 2–11, https://doi.org/10.1017/alj.2019.34; "Pharos Consortium." http://pharosartresearch.org/. Consultato 2019/07/02; "Perché Dati Aperti (Open Data)?." Open Data Handbook. Consultato 2021/11/13. http://opendatahandbook.org/guide/it/why-open-data/.

Carrara, Elena and Alessio Monciatti, eds. *Luisa Mortari e la tutela in Molise: Atti delle giornate di Studio, Campobasso, Università degli Studi del Molise, 2018/05/24-25*. Roma: Edizioni Quasar, 2019.

Carter, Francis William. *Trade and Urban Development in Poland: An Economic Geography of Cracow, from Its Origins to 1795*.Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Castelnuovo, Enrico and Carlo Ginzburg. *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*. Milano: Officina libraria, 2019.

Cavallaro, Anna. "La custodia quattrocentesca con le storie di Sant'Egidio." In *Tesori di Orte* Orte: Ente Ottava Medievale, 1994.

Cavenago, Marco. "Venturi, Adolfo." Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 98 (2020), *Treccani.it*. Consultato 2021/11/11. https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-venturi_(Dizionario-Biografico).

Cazzola, Franco. "Le bonifiche nella Valle Padana: un profilo." *Rivista di storia dell'agricoltura*, anno XXVII, no. n. 2 (dicembre 1987), 37–66.

Cervellati, Pierluigi, and C.S.M. Bologna, eds. *Bologna, Centro Storico : Catalogo per La Mostra "Bologna/Centro Storico."* Bologna, Palazzo d'Accursio, 1970. Bologna: Alfa, 1970.

Cecchini, Silvia. *Trasmettere al futuro: Tutela, manutenzione. Conservazione programmata.* Roma: Gangemi, 2012.

Cestelli Guidi, Benedetta. "Adolfo Venturi e il Gabinetto Fotografico Nazionale." in Università degli studi di Roma "La Sapienza." Museo laboratorio di arte contemporanea, e Ilaria Schiaffini, eds. *La Fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*, 64-74. Roma: Campisano Editore, 2018.

Ciaccheri, Maria Chiara. "Accessibilità." lezione del 19 aprile 2021 all'interno del corso "Storia della Critica d'Arte" della prof.ssa Maria Ida Catalano, tenuto in formato ibrido online e all'Università degli Studi della Tuscia.

Ciaccheri, Maria Chiara. *Museum Accessibility by Design: A Systemic Approach to Organizational Change*. Arlington, VA: American Alliance of Museums, 2022.

Chapoutot, Johann. "From Stone to Flesh: The Body of the New Aryan Man between Aesthetics and Eugenics." In *Greeks, Romans, Germans*, trans. Richard R. Nybakken, 1st ed., How the Nazis Usurped Europe's Classical Past. University of California Press, 2016, 155-192. https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1f5g5m8.7.

Chiani, Simone. *Tuscia in Pasolini. Studio onnicomprensivo di un rapporto articolato.* Viterbo: Sette città, 2022.

Chiarcossi, Graziella e Franco Zabagli, eds. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux. Studi 29 (Firenze: Leo S. Olschki, 2017).

Chiesi, Roberto. "*La forma della città*. Un corto di Brunatto e Pasolini." In *Cineclub*, n. 28, ottobre-dicembre 1995.

Chiesi, Roberto. "Lo Sguardo di Pasolini. *La forma della città,* Un film di Pier Paolo Pasolini e Paolo Brunatto." *Parol on Line - quaderni d'arte e di epistemologia* (2003), accessed 2018/09/02, http://www.parol.it/articles/pasolini.htm; http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/roma/il-caso-orte-nel-docu-rai-la-forma-della-citta-1973-di-ppp-di-roberto-chiesi/.

Ciaccheri, Maria Chiara. *Museum Accessibility by Design: A Systemic Approach to Organizational Change*. Arlington, VA: American Alliance of Museums, 2022.

Cioni, Elisabetta. "Per Giacomo di Guerrino, orafo e smaltista senese." *Prospettiva*, no. 83/84 (1996): 56–79.

Claussen, Peter Cornelius e Darko Senekovic, *Die kirchen der stadt rom im mittelalter 1050-1300: band 2: s. Giovanni in laterano : Mit einem beitrag von Darko Senekovic über S. Giovanni in fonte (corpus cosmatorum ii, 2)*, forschungen zur kunstgeschichte und christlichen archäologie. Stuttgart: Franz Steiner, 2008.

Claussen, Peter Cornelius. *Magistri doctissimi romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters.* Stuttgart: Franz Steiner, 1987.

Cohn, Jr., Samuel K. "The Black Death: End of a Paradigm." *The American Historical Review* 107, no. 3 (2002): 705 nota 12. Consultato 2021/03/18. doi:10.1086/532493.

Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials, "The Museum: Report on the ICOM Member Feedback for a new museum definition Independent analysis & report elaborated for the ICOM Define Committee." (2021/06/22). https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/08/ICOM-Define-Consultation-2-Results-Report-enVF.pdf.

Conti, Alessandro. *Storia del restauro*. Milano: Electa, 1973.

Contini, Gianfranco. "Testimonianza per Pier Paolo Pasolini." *Il Ponte*, n. 4 (1980/04/30); ripubblicato in Pier Paolo Pasolini. Testimonianze, Anna Panicali and Sergio Sestini, eds. Firenze: Salani, 1982. Riportato da Anna Zanoli, "io e... Pasolini e "La forma della città:" memoria e ricerca intorno a una trasmissione televisiva." Paragone, n. 731, Anno LXII, gennaio, 2011, 12-19, Firenze: Sansone, 2011.

Cook, W.R. *Images of St. Francis ad Assisi in Painting, Stona and Glass from the Earlist Images to ca. 1320 in Italy: A Catalogue*, Firenze 1999.

Cori, Paola. "Margini della Città." In *Antropologia* 2 (2013/07/01). https://doi.org/10.14672/ada2002102%p.

Costantini, A.; A. De Meo; F. Colosi, and R. Gabrielli. "Il Tevere e il suo antico corso." *Archeologia e Calcolatori*, no. 10 (1999): 249-273.

Costantini, Riccardo, ed. *Inferrabile. Lo sguardo di Pier Paolo Pasolini*. Pordenone: Cinemazero, 2015.

Costantini, Riccardo. *Pier Paolo Pasolini. Politica Polemica Potere*. Milano: Chiarelettere, 2015.

Creti, Luca, ed. *La Cattedrale Cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del Convegno Internazionale Di Studi (Civita Castellana, 18-19 Settembre 2010). Roma: L'Erma di Bretchneider, 2012.

Crico, Ivan. "La voce dipinta dei luoghi." *De pictura* 3, 30 novembre 2020 (Roma: Quodlibet, 2021): 299-300. https://www.quodlibet.it/riviste/testata/80m. Consultato il 31 marzo 2021.

Curuni, Alessandro. "Gustavo Giovannoni" in Stella Casiello, ed. *La cultura del restauro. Teorie e fondatori.* Venezia: Marsilio, 1996.

Dalai Emiliani, Marisa. "Il museo e l'arte contemporanea." *I Musei*, vol. IV, Capire l'Italia, 198-219. Milano: TCI, 1980.

Danilewicz, Anna. "Kilka Uwag o Dostępności Muzeów Na Przykładzie Portugalii. Batalię Wygrała Batalha." *Muzealnictwo*, no. 54 (2013): 217–23.

De Angelis, Alessandra. "Penny Siopis' Three Essays on Shame. Questioning the Psychoanalytical M(a)us(ol)eum through Postcolonial Female Art." In *The Ruined Archive*, ed. Iain Chambers, Giulia Grechi, and Mark Nash, MeLA Books 11 – RF02 Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices 11, 127–144. Milan: Politecnico di Milano, 2014.

De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien.* Paris: Union générale d'éditions, 1980.

De Donato, Vittorio. ed. *Le carte dell'abbazia di Santa Croce di Sassovivo. Documenti degli anni 1116-1165*. Scuola speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma. vol. II. Firenze: L.S. Olschki, 1975.

De Donato, Vittorio. ed. *Le carte dell'Abbazia di Sassovivo, (1223-1227*). Scuola speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma. vol. VI. Firenze: L.S. Olschki, 1977.

De Giusti, Luciano. *Cinema a forma di poesia*. Pordenone: Cinemazero, 1979.

De Giusti, Luciano. ed., *I film di Pier Paolo Pasolini.* Roma: Gremese Editore, 1983.

De Jong, Irene J. F. *I classici e la narratologia: Guida alla letteratura degli autori greci e latini*, Prima edizione italiana, Studi Superiori. Civiltà Classiche. Roma: Carocci, 2017.

De Laude, Silvia. "*Un romanzo aperto verso l'avvenire*? Una vita violenta e il naufragio della 'trilogia romana' aperta da *Ragazzi di Vita*, lezione di Scuola Pier Paolo Pasolini 2020, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia (PN)/ incontro remoto (2020/12/06).

De Varine, Hugues. *L'écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris: L'Harmattan, 2017.

De Varine, Hugues. *Radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, ed. Daniele Jalla, vol. 11, Lexis IV, MuseoPoli: Luoghi per Il Sapere; 11. Bologna: CLUEB, 2005.

De Vincentiis, Amedeo. "Nepotismo inefficace. Papi, nipoti e il *Patrimonium* nel Quattrocento." In *Le famiglie nella Tuscia tardomedievale: Per una storia*, 33-42. Alessandro Pontecorvi e Abbondio Zuppante, eds. Atti delle Giornate di Studio per la Storia della Tuscia: XV, *Per una storia delle famiglie nella Tuscia tardomedievale*, Orte 14 dicembre 2008 e XVI, *Per una storia delle famiglie nella Tuscia tardomedievale* (secondo incontro), Viterbo, 2009/12/18-19. Orte: Ente Ottava Medievale di Orte, 2011.

Del Lungo, Stefano. *Il territorio dell'antica diocese di Orte nella toponomastica archeologica,* Orte: Accademia dei Signori Distinti della Città di Orte, 1998.

Del Lungo, Stefano. *L'abitato di Orte nell'antichità e nell'alto medioevo.* Oxford: John and Erica Hedges Ltd., 2006.

Derbes, Anne e Amy Neff, "Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere." Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), and Helen C. Evans. *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, 449–489. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004.

Di Fazio, Rossana. "Anna Zanoli." In *Enciclopedia delle donne.* Consultato 2020/12/01, http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/anna-zanoli/.

Di Francesco, Noemi. *Carta archeologica del territorio di Orte (IGM F. 137 II NE),* Tesi di Laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 1999-2000, tesi di indirizzo archeologico.

Di Stefano Manzella, Ivan. "Lo stato giuridico di Falerii Novi dalla fondazione al III secolo d.C.." *La Civiltà dei Falisci : atti del 15. Convegno di studi etruschi ed italici* : Civita Castellana-Forte Sangallo, 28-31 maggio 1987, Guglielmo Maetzke, ed. Firenze: L. S. Olschki, 1990. Trascrizione di Sergio Carloni. Consultato 2021/02/17. https://docs.google.com/document/d/1So45BnJgcLGREAgEmKWp1YN30kKJSxGHjnS7WV3iPgg/edit#.

Dodero, Eloisa. "Wincklemann e le sculture di Palazzo Nuovo: una selezione." In *Il tesoro di anticchità. Wincklemnann e il Museo capitolino nella Roma del Settecento,* 347-350, cat. W 20. Roma: Gangemi, 2018.

Dominique, Sarah. "Curare." Webinar (2022/06/09), Ciclo "Musei e digitale" per Musei in corso della Fondazione Scuola dei Beni Culturali, https://www.fondazionescuolapatrimonio.it/en/musei-in-corso-musei-e-digitale-webinar/#:~:text=Si%20comincia%2C%20dunque%2C%20con%20%E2%80%9C,relazione%20tra%20musei%20e%20digitalizzazione.

Dragoni, Patrizia. "Introduzione al Museo Diffuso." MUMO-net. Rete dei Musei in Montagna del Maceratese. Consultato 2022/02/16. http://www.mumo-net.eu/it/82/introduzione-al-museo-diffuso.

Drugman, Fredi. *Il museo diffuso*, in "Hinterland." 21-22, 1992, pp. 24-25. Cfr. Dragoni, Patrizia. "Introduzione al Museo Diffuso." MUMO-net. Rete dei Musei in Montagna del Maceratese. Consultato 2022/02/16. http://www.mumo-net.eu/it/82/introduzione-al-museo-diffuso.

Duböy, Phillipe. "Pier Paolo Pasolini, *'La forme d'une ville'*." In *Chimeres,* n. 47, automne, 53-61. Paris: Association Chimeres, 2002.

Duffy, Eamon. "Protest and Division: 1447–1774." In *Saints and Sinners: A History of the Popes; Second Edition*, 177–246. New Haven, CT: Yale University Press, 2006. http://www.jstor.org/stable/j.ctt5vkscs.9.

Eccheli, Maria Grazie. "L'infinito abita a Chia. La Casa/Castello di Pier Paolo Pasolini." In *Firenze Architettura* 1 (2015), 15. https://doi.org/10.13128/FiA-10652.

Eco, Umberto. *Il museo del terzo millenio* (2001/06/25). Bilbao: Museo Guggenheim. Consultato il 2019.09.02. http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf.

Eco, Umberto. "Il ruolo del lettore." In *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979. Apple Books, 2011.

Emiliani, Andrea. "In attesa delle regioni (maggio 1971)." In *Dal museo al territorio,* 209-217. Bologna: Edizioni ALFA, 1974.

Emiliani, Andrea. "L'arte a Pagamento." In *Dal Museo al territorio*, . Bologna: Alfa, 1974.

Emiliani, Andrea. "Un cantiere museografico nazionale: il caso di Brescia." In Emiliani, Andrea, *Il museo alla sua terza età*, 111-148. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985. Originally in *San Salvatore di Brescia: materiali per un museo*. Volume II, 256-272. Brescia: Grafo Edizioni, 1978.

Emiliani, Andrea. "Città e Museo: Un problema di metodo" in *Dal museo al territorio*, 97-108. Bologna: Edizioni ALFA, 1974. Originally published as an introduction to *Collezioni della Cassa di Risparmio di Bologna. I. I Dipinti*, a Cura di F. Varignana, ed. Bologna:CARIBO, 1972.

Emiliani, Andrea, ed. *La Conservazione come Pubblico Servizio: Ipotesi per un piano di tutela, intervento e riqualificazione dei Beni Artistici e Culturali mobili delle Provincie di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna 1971 - 1975.* Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna 8. Bologna: ALFA, 1971.

Emiliani, Andrea. "Conservazione urbana e trasmissione museale" in Emiliani, Andrea, *Il museo alla sua terza età*, 97-109. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985.

Emiliani, Andrea. "Un esempio di déracinement culturale." In Andrea Emiliani, *Dal museo al territorio,* 93-97. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985.

Emiliani, Andrea. "L'esperienza sul campo. Le campagne di rilevamento dei beni culturali nella provincia di Bologna.." in *L'esperienza sul campo. Per un'analisi del paesaggio appenninico*, ed. Grazia Agostini, Cesare Mari, and Piero Orlandi, 1–12. Bologna: ALFA, 1981.

Emiliani, Andrea. "La giustaposizione delle culture. Open Air museum nella campagna emiliana." in *Dal territorio al Museo,* 276-288. Bologna: Edizioni ALFA, 1974.

Emiliani, Andrea. "I materiali e le istituzioni." In *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, vol. I. Giovanni Previtali, ed. 97-161. Torino: Einaudi, 1979.

Emiliani, Andrea. "Il museo, opera chiusa." In *Dal museo al territorio*, 51-56. Bologna: Edizioni ALFA, 1974.

Emiliani, Andrea. "Il museo alla sua terza età." in Cristiana Morigi Govi and Giuseppe Sassatelli, eds., *Dalla stanza delle antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, 15-22. Bologna: Grafis edizioni, 1984.

Emiliani, Andrea. "Il Museo, Laboratorio della Città." In *I Musei*, vol. IV, Capire l'Italia, 19–45. Milano: TCI, 1980.

Emiliani, Andrea. *Il museo nella città italiana: vicende storiche e problemi attuali; un progetto per Terni*. Milano: Motta, 2004.

Emiliani, Andrea. "Pasquale Rotondi ed Emilio Lavagnino. La difesa del patrimonio artistico italiano tra il 1940 e il 1945." In Raffaella Morselli, ed. *Fuori della guerra: Emilio Lavagnina e la salvaguardia delle opere d'arte nel Lazio.* Milano: Mondadori, 2010.

Emiliani, Andrea. "Patate e opere d'arte." *Dal museo al territorio*, 118-122. Bologna: Edizioni ALFA, 1974. Originalmente pubblicato in *Il Giorno* (16 Febbraio 1969).

Emiliani, Andrea. "Per una storia del 'ritratto' felsineo." in *Bologna: Centro storico*. Catalogo per la mostra Bologna/ Centro storico, Bologna, Palazzo d'Accursio, 1970. Bologna: Alfa, 1970.

Emiliani, Andrea. *La vita delle forme nel paesaggio. Problemi storici e considerazioni attuali sulle Campagne di Rilevamento 1968-1971*. Faenza: Fratelli Lega Editori, 2017.

Emiliani, Andrea and Paolo Monti. "Il Centro Storico di Bologna: Un Censimeto Fotografico." *Arte Illustrata*, no. 25/26, Anno III (February 1970): 97-112/ 151-152.

Engström, Kjell. "L'idée des écomusées s'implante en Suede." In *Museum,* no. 148, vol. XXXVII, no. 4 (1985): 206-210 Consulted in "Images of the Ecomuseum - UNESCO Digital Library." consultato 2022/05/26, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127347.

Ericani, Giuliana ed., *The Role of Local and Regional Museums in the Building of a People's Europe. Musei e Comunità in Europa: Passato, Presente e Futuro.*, European Conference 2017 Bologna (Italia), Chiesa Di San Mattia 13-14 Novembre 2017. Bologna: ICOM Europe/ Italia, 2019.

Evangelatou, Maria. "From Word into Image: The Visualization of Ulcer in Byzantine Illustrated Manuscripts of the Book of Job." *Gesta* 48, no. 1 (2009): 19. Consultato 2021/03/16. doi:10.2307/29764894.

Fagliari, Fabiano and Zeni Buchicchio, "La Madonna dei Raccomandati di Orte e i pittori Cola e Giovanni Antonio da Roma." *Biblioteca e Società*, 10.1991, 3/4, Viterbo: 17-22.

Faldi, Italo and Luisa Mortari. *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*. Catalogo della mostra Museo Civico di Viterbo, settembre-ottobre 1954. Viterbo: Agnesotti, 1954.

Farina, Federico and Roberto Sigismondi, "Max Hutzel: Fotografo e 'Cantore' Dell'Abbazia Di Casamari." *La Provincia* (2018/04/29): 38.

Fiocchi Nicolai, V. *I cimiteri paleocristiani del Lazio, I. Etruria meridionale*, Monumenti di Antichità Cristiana, II serie, X. Città del Vaticano: 1988.

Frale, Barbara. *Orte, 1303-1367: La città sul fiume.* Manziana: Vecchiarelli, 1995.

Franzoni, Claudio. "Pasolini a Orte." *Doppiozero*, 12 Gennaio 2012). https://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/pasolini-orte.

Frati, Vasco. "Il rapporto museo-città: il caso di Brescia." in *I Musei*, vol. IV, Capire l'Italia, 223-228. Milano: TCI, 1980.

Fraticelli, Luigi. *Ad amicum elegia di Simon Feo (Poeta Ortano Secolo XVI)*, vol. 6, Quaderni. Orte: Quaderni dell'Accademia dei Signori Disuniti della Città di Orte, 1991.

Frederiksen, M. W., and J. B. Ward Perkins. "The Ancient Road Systems of the Central and Northern Ager Faliscus (Notes on Southern Etruria, 2)." *Papers of the British School at Rome* 25 (1957): 67-203. http://www.jstor.org/stable/40310568.

Frutaz, A.P. *Le Carte del Lazio,* Roma, 1972.

Fonseca, Jorge. "Meztiza Lisbon." In *Convivencia(s) Lisboa Plural: 1147-1910*, ed. Paulo Almeida Fernandes and Ana Paula Antunes. Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC, E.M., 2019.

Gaczoł, Ewa; Joanna Geller, and Anna Kwiatek, *Jestem Kraków. Krakowianie Wczoraj i Dziś*. Krakòw: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2019. https://muzeumkrakowa.pl/o-muzeum.

Galeazzo, Ludovica. "Museums of the City in Small Centres. The Case of Montepulciano." in *Built City, Designed City, Virtual City: The Museum of the City*, ed. Donatella Calabi, 79-92. Roma: Croma - Università degli studi Roma Tre, 2013.

Gates, Theaster. "Lessons from Chicago Civic Commons: A conversation on belonging with Theaster Gates." *Medium* (2019/07/25), https://medium.com/reimagining-the-civic-commons/lessons-from-chicago-civic-commons-a-conversation-on-belonging-with-theaster-gates-4a4a9689e157.

Geddes, Patrick. *Cities in Evolution. An Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics* London: Williams and Norgate; 1915. (Google Scholar); "Patrick Geddes." National Library of Scotland. Consultato 2022/03/15, https://www.nls.uk/learning-zone/politics-and-society/patrick-geddes/.

Genus Bononiae, ed. *Palazzo Pepoli da Residenza Cittadina a Museo della Storia di Bologna*. Firenze: Giunti - TCI, 2014.

Gerchow, Jan. "History Museum Frankfurt." *European Museums in the 21st Century.*, Luca Basso Perusset, Francesca Lanz, and Gennaro Postiglione, eds., vol. 2. Milano: Politecnico, 2013, 486-493. https://issuu.com/melaproject/docs/melabook_07_vol2_hq-single_page

Giannini, Paolo. "Luigi Rossi Danielli: l'uomo e l'archeologo*." Biblioteca e società*, 2010: 1-2, 7-13. http://www.bibliotecaviterbo.it/biblioteca-e-societa/2010_1-2/cap4_giannini.pdf.

Gilman, Benjamin Ives. "Museum Fatigue." *The Scientific Monthly* 2, no. 1 (1916): 62–74.

Giocacchini, Delfo. *Curiosità ortane*. Orte, 1961.

Giocacchini, Delfo. *Orte, le contrade e i borghi attraverso la 'Fabrica Ortana'*. Orte, 2001.

Gioacchini, Delfo*. La riforma post-tridentina nella diocesi di Orte*. Orte: 1969.

Gioacchini, Delfo. "Sisto V nelle memorie di Lando Leoncini e negli epigrammi di Giulio Roscio." In Giulia Roscio, *Epigrammi in lode di Sisto V*. Orte: Accademia dei Signori Disunti della Città di Orte, 1989.

Gioacchini, Delfo. *Vita Religiosa e Rapporti con la Curia Romana,* in *Storie a Confronto, le Riformanze dei comuni della Tuscia alla metà del quattrocento*, Roma-Manziana 1993.

Giuseppini, Francesca. "Analisi del complesso di S. Maria dei Raccomandati di Orte: la chiesa e l'ospedale." *Spolia. Annual Journal of Medieval Studies*. Essays 2020, anno XVI, n. 6.

Giuseppini, Francesca. "Le chiese di Orte dal Tardo Medioevo all'Età Moderna." Tesi di Laurea aa 2019/2020, relatore: Enrico Parlato, correlatore: Dott. Abbondio Zuppante.

Giuseberti, Fabio. "Carlo Poni Designer Museale." In *Musei DEA Pratiche e Metodologie. Giornata di Studi dedicata alla memoria di Carlo Poni.* Istituto Villa Smeralda, Museo della Civiltà Contadina, 11–13. Bentivoglio: Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, 2020.

Grabowski, Michał. "Wystawa-miasto-sieć. Przypadek Genus Bononiae." *Journal of Urban Ethnology*, Kraków 2022, nr 20/22 (forthcoming, shared courtesy of the author).

Gramsci, Antonio. "La Città Futura." Archivio Gramsci, 1917, https://www.marxists.org/italiano/gramsci/17/cittafutura.htm#i.

Green, Monica e H. Herausgeber. *Pandemic Disease in the Medieval World: Rethinking the Black Death*. Kalamazoo; Bradford: ARC Medieval Press, 2015.

Gremigni, Elena. "Breve storia degli orientamenti teorici e legislativi intorno alla didattica museale in Italia." *Bollettino Telematico Dell'Arte*, no. n. 268 (maggio 2001). https://www.bta.it/txt/a0/02/bta00268.html.

Gropius, Walter. *Bauhaus*. New York: MoMA, 1938. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf

Groppi, Francesca. "Muzio Scevola e Porsenna nel palazzo Nuzzi a Orte. Restauro e diagnostica di un dipinto murale." Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2019/2020, relatrice: Dott.ssa Sabina Vedovello.

"Guglielmo Matthiae." *L'urbe. Rivista romana.* 41/4 (1978): 30.

Guidoni, Enrico. "Introduzione." In *Storia dell'arte italiana. Inchieste su centri minori*, vol. 8, 22. Torino: G. Einaudi, 1980.

Gullì, Luca e Francesca Talò, "Cinquant'anni di esperienze nella gestione dei centri storici in un caso esemplare / Fifty years of experience in the management of city centres: an exemplary case." *IL CAPITALE CULTURALE. Studies on the Value of Cultural Heritage*, no. 5 (2012/05/08): 41–61. https://doi.org/10.13138/2039-2362/109.

Helvig Martinsen, Hanna Elisabeth. *The History of Printing Cotton in France in the Second Half of the Eighteenth and First Decades of the Nineteenth*

Century. PhD Thesis, Toronto, University of Toronto, 2015, Supervisor: Trevor Levere. https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/82430/1/Martinsen_Hanna_2015_PhD_thesis.pdf.

Hertling Ruppar, Rebecca Anne. *Early Franciscan Painted Panels as a Response to the Italian Cathars*. Dissertation for Degree Doctor of Philosophy, University of Missouri-Columbia, 2020, Dissertation Supervisor: Anne Rudloff Stanton. https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/79490/RupparRebecca.pdf?sequence=1.

Hildebrandt, Hans. *Wandmalerei. Ihr Wesen Und Ihre Gesetze*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Ansalt, 1920.

Hobsbawm, Eric. *The Short Twentieth Century. The Age of Extremes: 1914-1991*. London: Abacus, 1994.

Hutzel, Max. "Presentazione." In Papi Mellito, *Il volto di Gesù*, 5–6. Casamari: 1967.

Iannella, Cecilia. "Culti civici ed epidemie a Pisa nei secoli XIV-XV. Guglielmo di Malavalle e Nicola da Tolentino." *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, no. 129–1 (May 5, 2017): §8. https://doi.org/10.4000/mefrm.3434.

Ilie, Mihaela and Carlo M. Travaglini, "Per un museo-laboratorio della città a Roma. Note su una vicenda incompiuta, *"Città e Storia*, III, 2008, 1-2, 201-224. Roma: Università Roma Tre-CROMA, 2009.

Iori, Tullia. "Autostrada del Sole." *Storia dell'Ingegneria*, Alfredo Buccaro, Giulio Fabricatore e Lia Maria Papa, eds. Atti del primo convegno nazionale, Napoli, 8-9 marzo 2006, 1133–1142, Napoli: Cuzzolin, 2006.

J. Paul Getty Museum, Robert S. Nelson, and Kristen M. Collins. *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006.

Jacoby, David. "Silk Economics and Cross-Cultural Artistic Interaction: Byzantium, the Muslim World, and the Christian West." *Dumbarton Oaks Papers* 58 (2004): 197–240. https://doi.org/10.2307/3591386.

Jalla, Daniele. "Il Museo della città presente." *MuseoTorino*, no. 0 (giugno 2010): 7-13.

Jalla, Daniele. "Paesaggi culturali e Musei. Il Museo nella sua quarta età." Sistema Museale della Provincia di Ravenna. Consultato 2022/05/26, http://www.sistemamusei.ra.it/main/index.php?id_pag=99&op=lrs&id_riv_articolo=1032. Già pubblicato in *Speciale Paesaggi culturali e musei*, No. 59 (2017).

Jamieson, Paul F. "Coming Down the Raquette – Setting Pole Rapids to Sunday Rock." *The Quarterly.* Vol. XXXIII, 1978/10/04. Canton, NY: *St. Lawrence County Historical Association*, 1978. https://www.slcha.org/quarterly/issues/v023no4.pdf.

Jones, Ian. *Understanding Cities. A Brief History of CAMOC, an International Committee about Cities*. London: self-published, 2021.

Joubert-Laurencin, Hervé. *Pasolini, portrait du poète en cineaste*. Paris: Cahiers du cinéma, 1995.

Kandinsky, Wassily. *Point and Line to Plane*, trans. Howard Dearstyne and Hilla Rebay, Bauhaus Books 9. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1927. https://www.wassilykandinsky.net/book-pointlinetoplane.html

Karp, Ivan. "Musei e comunità: la politica dell'intervento culturale pubblico." in *Musei e Identità: Politica Culturale e Collettività*, Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer, and Steven D. Lavine, eds., Lexis IV, MuseoPoli: Luoghi per Il Sapere; 3, 8. Bologna: CLUEB, 1995.

Kinney, Dale. "Romanità a Roma: le basiliche del XII secolo fra tradizioni e innovazioni." In *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana: atti del convegno internazionale di studi: Civita Castellana, 18-19 settembre 2010,* Luca Creti, ed. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2012.

Kitzinger, Ernst. *Römische Malerei vom Beggin des 7. Bis zur Mitte des 8. Jahrrhunderts*. Munich: 1935.

Koetzle, Hans. *Dr. Paul Wolff & Trischler: Light and Shadow - Photographs from 1920 to 1950*. Berlin: Ernst Leitz Museum, 2019.

Koolhass, Rem and AMO, *Countryside, a Report: Countryside in Your Pocket!* New York: Guggenheim Taschen, 2020.

Kopytoff, Igor. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process." In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai, 64-94. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.004.

Kranz, Peter. *Jahreszeiten-Sarkophage*, ASR 5, 4, 214, Kat.Nr. 117, Taf. 53,3. Berlin: Mann, 1984.

Krautheimer, Richard. "S. Pietro in Vincoli and the Tripartite Transept in the Early Christian Basilica." *Proceedings of the American Philosophical Society* 84, no. 3 (1941): 353–429. http://www.jstor.org/stable/984958.

Krautheimer, Richard et al., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae: Le Basiliche Cristiane Antiche Di Roma (Sec. IV-IX)*, Monumenti Di Antichità Cristiana. Città del Vaticano: Istituto di archeologia cristiana, 1937-1980.

Lalli, Erica. "Orte specchio del passato e cantiere del futuro." In *Carte, pietre e paesaggi di una comunità. Scritti di archeologia e storia*, Giancarlo Pastura, ed., 13-26. Roma: Quaderni del Museo Civico archeologico di Orte, 2021.

Francesca Lanz, "City Museums in Transition: A European Overview. Cues for reflections." *European Museums in the 21st Century: Setting the*

Framework, Vol. 7, 410-440. Milano: MeLa Books, 2013.

Lanz, Francesca. "Galleries of Modern London, Museum of London." In *European Museums in the 21st Century*, vol. 2. Luca Basso Perusset, Francesca Lanz, and Gennaro Postiglione, eds., 411-440. Milano: Politecnico, 2013. https://issuu.com/melaproject/docs/melabook_07_vol2_hq-single_page.

Lanz, Francesca, ed. *Letture d'interni.* Milano: Franco Angeli, 2014.

Lanz, Francesca and Elena Montanari, eds. 2014. *Advancing Museum Practices.* Torino: Turin-Allemandi, 2014.

Lavagnino, Emilio. *Diario di un salvataggio artistico*, in *Nuova Antologia*, CIX (1974), 521.

Lavagnino, Emilio. "Quanto salveremo del patrimonio artistico?." *La Nuova Europa*, II, 3 (1945/01/21).

Lavagnino, Emilio. "Restauro. Il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra." *Enciclopedia italiana 1938-1948. Appendice II,* vol. II, Roma Istituto dell'enciclopedia italiana, 1949.

Lavagnino, Emilio. "Il Tempio malatestiano e il suo restauro." *La Piè*, XIX, 1950.

Lavagnino, Emilio. Nota introduttiva, *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*. Catalogo della mostra Museo Civico di Viterbo, settembre-ottobre 1954, 7-13. Viterbo: Agnesotti, 1954.

Lavagnino, Emilio; Amadeo Bellini, e Enzo Bentivoglio, *Offese di Guerra e Restauri al Patrimonio Artistico dell'Italia*, Collana di Edizioni Anastatica 10. Roma: Ginevra Bentivoglio Editoria, 2019.

Lecacheux, Paul. "Un formulaire de la Pénitencerie Apostolique au temps du Cardinal Albornoz (1357-1358)." In *Mélanges de l'école française de Rome* 18, no. 1 (1898): 37-49, https://doi.org/10.3406/mefr.1898.8160

Lehmann-Brockhaus, Otto. *Abruzzen und Molise*. Edited by Andreas Thielemann and Martin Raspe. Living Book. Rome: Bibliotheca Hertziana, 2009. http://db.biblhertz.it/abruzzo/index.xml.

Le Goff, Jacques. *Storia e memoria*. Torino: Einaudi, 1977.

Lee, Alexandra R. A. "Confraternities and the Plague in Orvieto: 1340–1410." *Confraternitas* 28, no. 2 (2017): 3–16.

Leone, Rosella; Federica Pirani, Maria Elisa Tittoni, and Simonetta Tozzi, eds. *Il Museo di Roma racconta la città.* Roma: Gangemi, 2002.

Levine, Lawrence W. *Highbrow/Lowbrow*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

Long, Pamela O. *Engineering the Eternal City: Infrastructure, Topography, and the Culture of Knowledge in Late Sixteenth-Century Rome.* Chicago: University of Chicago, 2018.

Lüddecke, Fried. *Alt-Frankfurt. Vierzig Bilder nach Aufnahmen von Paul Wolff.* Frankfurt: Englert & Schlosser, 1923.

Lübbecke, Fried, *Ins Land der Franken fahren : Eine Mainreise. Bilder von Paul Wolff*. Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1934.

Luzzato, Aldo. *Note sulla presenza ebraica a Orte tra i secoli XIII e XV*, Quaderni Dell'Accademia Dei Signori Disuniti della Città di Orte 7. Orte: Accademia dei Signori Disuniti, 1993.

Lyongrun, Arnold e M. J. Gradl. *Masterworks of Art Nouveau Stained Glass*. Mineola, New York: Dover, 2018.

Maddox, Brent. "'Bunched Images Begetting Ideas.'" In *Art History through the Camera's Lens*, Helen E. Roberts, ed. Amsterdam: Gordon and Breach, 1995. https://www.taylorfrancis.com/chapters/mono/10.4324/9781315075433-28/bunched-images-begetting-ideas-helene-roberts?context=ubx&refId=0b1618f0-03f2-43ea-9166-4401e3e9a6fd

Macdonald, Sharon. *Difficult heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond.* London & New York: Routledge, 2009.

Mallory, Nina A. and John L. Varriano, "Carlo Francesco Bizzacheri (1655-1721)." *Journal of the Society of Architectural Historians* 33, no. 1 (1974): 44, https://doi.org/10.2307/988837.

Mancini, Marco; Odoardo Girotti and Gian Paolo Cavinato, "Il pliocene e il quaternario della Media Valle del Tevere (Appenino centrale)." *Geologica Romana*, no. 37 (2003-2004): 175-236.

Marcelli, Marina e Angela Napoletano, "L'abitato di Orte: il sistema idraulico ipogeo." *Orte (Viterbo) e il suo terriorio: Scavi e Ricerche in Etruria Meridionale fra Antichità e Medioevo* Patrizia Aureli, Maria Anna De Lucia Brolli, Stefano Del Lungo, eds. BAR International Series 1545. Oxford: John and Erica Hedges Ltd., 2006.

Marshall, Tim "City History Museums and City Museums in Europe: A Survey." In *European City Museums*. Tim Marshall, and Joan Roca i Albert, eds. Barcelona: MUHBA (forthcoming, shared courtesy of the author).

Marsicola, Clemente, ed. *Il Viaggio in Italia di Giovanni Gargiolli: Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale, 1895-1913* Roma: ICCD, 2014.

Massimo Miglio, "Stemmi come immagini Sociali. Johannes Jacob Fugger e Viterbo nel primo Cinquecento." *Famiglie nella Tuscia tardomedievale. Per una storia*, 9-32. Alessandro Pontecorvi e Abbondio Zuppante, eds. Atti delle Giornate di Studio

per la Storia della Tuscia: XV, *Per una storia delle famiglie nella Tuscia tardomedievale*, Orte 14 dicembre 2008 e XVI, *Per una storia delle famiglie nella Tuscia tardomedievale* (secondo incontro), Viterbo, 2009/12/18-19. Orte: Ente Ottava Medievale di Orte, 2011.

Matthiae, Guglielmo. "Basiliche paleocristiane con ingresso a polifora." In *Bolletino d'arte*, Fasc. II (aprile-giugno - XLII) 1957: 107-121.

Matthiae, Guglielmo. *Il Castello dell'Aquila ed il Museo Nazionale abruzzese*, Itinerari Dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia, 101. Roma: Istituto poligrafico dello stato, 1959.

Matthiae, Guglielmo. "Lavori della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio. Affreschi in S. Maria in Vescovio." *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, II (agosto - Anno XXVIII 1934): 86–96.

Matthiae, Guglielmo. *Mosaici medioevali delle Chiese di Roma*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1966-1967.

Mazurek, Yvonne A. "Pier Paolo Pasolini's Film *The Walls of Sana* (1971). A Preservationist's Vision and Its Legacy." In *Cities Identity Through Architecture and Arts* (2nd edition). In *Cities' Identity through Architecture and Art. Fourth Edition Conference Proceedings, University of Pisa, Italy/ online, December 14, 2020*, Advances in Science, Technology and Innovation Series, ed. Alessio Cardaci, Nicola Cavalagli, Nabil Mohareb and Sreetheran Maruthaveeran (Cham: Springer, 2022). DOI: 10.1007/978-3-030-99480-8.

Mazurek, Yvonne A. "Tracing Small Town Memory in Pasolini's Heritage Documentaries. Towards a Burgeoning 'City Museum' at Orte (Italy)." in *Right to the City* (CAMOC Krakow 2020 (2021), 102-107. CAMOC. Museums of Cities Review, 2022.

Mazzi, Cecilia. *In viaggio con le muse. Spazi e modelli del museo*, Le Voci del Museo 10. Firenze: Edifir, 2005.

Melisi, R. "Le opere del regime. La nuova ferrovia da Civitavecchia a Orte" in *Le vie d'Italia. Revista mensile del Touring Club Italiano*, Volume 36 (1928).

Mieli, Anna e Elena Nazzari, "Attività di conservazione dal 1 gennaio al 31 dicembre 2016." *OPD Restauro* 28 (Firenze: OPD, 2016): 364 (codice 13402). doi:10.2307/44627736.

Miglio, Massimo and Silvia Maddalo, eds. *Tesori di Orte*. Manziana: Vecchiarelli, 1998.

Mignolo, Walter D. "The Movable Center: Ethnicity, Geometric Projections, and Coexisting Territorialities." *The Darker Side of the Renaissance: Literary, Territoriality, and Colonization*, 219-258. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Moioli, Marina. "La città di Wojtyla: Cracovia in cinque atti." *Il Messaggero* (2014/04/28), https://www.ilmessaggero.it/viaggi/mondo/cracovia_cinque_atti-389280.html.

Montañés, José Ángel. "Barcelona s'explica en 100 objectes." *El País* (2019/10/11), https://cat.elpais.com/cat/2019/10/10/cultura/1570735383_988550.html.

Montella, Massimo; Pietro Petraroia, Daniele Manacorda, and Michela di Maccco. "La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana / The Faro Convention and the Italian cultural tradition." *Il Capitale Culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage* La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia. Atti del convegno, no. 5 (October 20, 2016): 13-36. https://doi.org/10.13138/2039-2362/1551.

Montevecchi, Benedetta. "Luisa Mortari e le 'Arti Minori,'" in *Luisa Mortari e la tutela in Molise*:37.

Morselli, Raffaella. *Fuori della guerra: Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte nel Lazio,* Milano 2010.

Mortari, Luisa. *Museo Diocesano di Orte*. Viterbo: Agnesotti, 1967

Mortari, Luisa. *Museo Diocesano di Orte*. Viterbo: Agnesotti, 1994.

Mortari, Luisa; Ente Provinciale per il Turismo di Rieti, and Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, *Mostra delle opere restaurate in Sabina dalle Soprintendenze ai monumenti ed alle Gallerie e il Lazio*. Rieti, 1966.

Moskin, Julia. "Straight from the Home Coop." *New York Times* (2012/04/03). Consultato 2021/11/06, https://www.nytimes.com/2012/04/04/dining/hatching-your-own-batch-of-eggs.html.

Mouliou, Marlen. "Cities and Museums of Cities. Hybrid Discourse and Social Ecosystems." *Athens University Review of Archaeology* 1 (2018): 165–86. http://dx.doi.org/10.26247/aura1.9.

Mouliou, Marlen. "Moscow Workshop: 'Redefining the City Museum in the 21st Century,'" *CAMOC. Museums of Cities Review*, no. 4 (2015): 30–32.

Museum International, Volume 47, Issue 3 (1995).

Museum of Lisbon/ EGEAC, *Testemunhos Da Escravatura*, Passado e Presente - Lisboa Capitale de Cultura Ibero-Americana. Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC, E.M., 2017.

Muthesius, Stefan. "Handwerk/Kunsthandwerk." *Journal of Design History* 11, no. 1 (1998): 85–95.

Naldini, Nico. "Cronologia." In *Lettere 1955-1975*, i-clxxiii. Torino: Einaudi, 1987.

Naldini, Nico. *Pasolini, una vita*. Torino: Einaudi, 1989.

Nardi, Giuliana, *Le antichità di Orte. Esame del territorio e dei materiali archeologici.* (4 nella collana *Ricognizioni archeologiche in Etruria*).

CNR, Centro di Studio per l'archeologia etrusco-italica. Roma, 1980.

"Nasser Funeral is Disrupted by Frenzy of Millions." New *York Times* 1970.10.02: 1. Consultato 2019/10/01, https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1970/10/02/76785134.html?pageNumber=1.

Negri, Antonello; Massimo Negri, e Rosanna Pavoni, *Il museo cittadino: formazione, gestione, strutture.* Roma: La Nuova Scientifica, 1983.

Niechaj, Małgorzata. "Il Presepe di Cracovia." *Depliant* informativo. Kraków: Muzeum Krakowa, 2018).

Niezabitowski, Michał. "A City Museum Professional as 'The Tender Narrator,'" in *The Right to the City* (CAMOC Kraków 2021, Kraków, 2021);

Niezabitowski, Michał. "Municipal Museums and Global Polarization' (Delivered by and Krzysztof Haczewski on behalf of Michał Niezabitowski)." In *Connecting Cities. Connecting Citizens. Towards a Shared Sustainability*. CAMOC Barcelona 2021, Barcelona, 2021.

Ost, Hans. "Santa Margherita in Montefiascone: A Centralized Building Plan of the Roman Quattrocento." *The Art Bulletin* 52, no. 4 (1970): 373–89. https://doi.org/10.2307/3048764.

Palazzo, Éric. *Liturgie et société au Moyen Age*. Paris: Aubier, 2000.

Pallottini, Elisa. "La campana medievale iscritta dell'ex chiesa di San Silvestro a Orte: analisi e proposta di datazione." In *Opera · Nomina · Historiae,* Numero 7. Pisa, 2012, 1-30. http://onh.giornale.sns.it/numero_7_2012.php.

Pannuzi, Simona; David Fodaro, Giorgia Galanti, Daria Montemaggiori, Nicola Pagani, et al. "Il dossale d'altare dell'antica Cattedrale di Orte (Viterbo): restauro e ricostruzione virtuale delle successive fasi della decorazione policroma e dorata." ed. Maud Mulliez e Caroline Delevoie, Atti del convegno *Virtual Retrospect,* Nov-Dec 2017 (Pessac, France: Archeovision CNRS, 2021): 173-182. hal-03154645.

Papari, Tito Venturini. "Per l'arte della conservazione delle antiche pitture" (Roma: Stab. tipo-litografico del Genio Civile 1905.

Papari, Tito Venturini. "Relazione sui restauri agli affreschi del Correggio nel Duomo di Parma." *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione* 11.1917/ *Cronaca delle belle arti* (1917): 9-10.

Papari, Tito Venturini. *Sulla questione della dipintura della testa di Theodotus primicerio di S. Maria Antiqua* (Roma: Stab. Tipo-litografico del Genio Civile, 1907); Miriam Merlonghi, "Tito Venturini Papari." Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani - Banca Dati, Data ultima modifica: 2006/09, https://www.archiviostoricorestauratori.it/restauratori/detail?url=https://www.archiviostoricorestauratori.it/api/restauratori/78.json.

Parisi, Antonella. "La linea Roma-Orte." In *La maravigliosa invenzione. Le strade ferrate del Lazio,* 37-39. Roma: Gangemi Editore, 2003.

Parlato, Enrico. "Erudizione, archeologia cristiana e apologetica barberina ne 'I sacri trofei romani' di Francesco Maria Torrigio." *Francesco Maria Torrigio (1580-1649). San Pietro e le sacre Memorie*, Daniela Gallavotti Cavallero, ed., 67-77. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 2015.

Pasi, Mario. "Pasolini padrino di una Milano più umana." *Corriere della sera* (1974.06.14).

Pasolini, Pier Paolo. "Alfredo Todisco, Breviario di ecologia (6 dicembre 1974)." *Descrizioni e descrizioni*, 552-557, Milano: Garzanti, 2006.

Pasolini, Pier Paolo. "Appendice. Un articolo su *L'espresso* (1965/02/07)." *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1972), ePub.

Pasolini, Pier Paolo. "Ciants di un muàrt." In *La nuova gioventù,* 219-223. Milano: Garzanti, 1975.

Pasolini, Pier Paolo et al. "Conferenza stampa Lega Italo-Araba." (Roma, ottobre 1974). In Pasolini, *Per il cinema*, 2113-2123. Ed. Walter Siti and Franco Zabagli. Milano: Mondadori, 2001.

Pasolini, Pier Paolo. "Dopo il film sul Vangelo." *Cineforum: quaderno mensile della Federazione italiana dei cineforum*, vol. IV, no.40 (dic. 1964), 969-1023.

Pasolini, Pier Paolo. *Empiricismo eretico*. Milano: Garzanti, 2000.

Pasolini, Pier Paolo. "La forma della città." *Per il cinema*. Walter Siti e Franco Zabagli, eds. I Meridiani, . Milano: Mondadori, 2001.

Pasolini, Pier Paolo. *La lunga strade di sabbia.* Roma: Contrasto, 2015.

Pasolini, "*Le mura di Sana*." In *Per il cinema*, 3171-3175. Ed. Walter Siti and Franco Zabagli. Milano: Mondadori, 2001.

Pasolini, Pier Paolo. "Nota del traduttore." In *L'Orestiade nella traduzione di Pier Paolo Pasolini*. Torino: Einaudi, 1985.

Pasolini, Pier Paolo. "Paragrafo sesto: impotenza contro il linguaggio delle cose." *Lettere Luterane*, 38-41, Torino: Einaudi, 1976, republished Roma: L'Unità, 1991.

Pasolini, Pier Paolo. "pasolini 056 aa 26 PAS XXV I II 0026 AT CZ GB munich jazz + pasolini – viterbo 1 9-13-14.mp3." (1974/09/13-14). Conversazione con Gideon Bachman, Fondo Bachman, Archivi di Cinemazero, Pordenone.

Pasolini, Pier Paolo. "Pasolini racconta con rabbia l'assurda rovina di una città." *Corriere della Sera* (1974.06.20), 13.

Pasolini, Pier Paolo. *Petrolio*, Einaudi (Torino: Einaudi, 1992).

Pasolini, Pier Paolo. "Postfazione." In *Città invisibili*, 161-166. Milano: Mondadori, 2006.

Pasolini, Pier Paolo. "Presentazione." *Casarsa della Delizia. Cinquantenario della Società Cooperativa di Consumo (1919-1969)*, 3-4. San Vito di Tagliamento: Società Cooperativa di Consumo, 1970.

Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione: I film, il cinema*, Laura Betti e Michele Gulinucci, eds. Quaderni Pier Paolo Pasolini. Roma: Assoc. "Fondo Pier Paolo Pasolini." 1991.

Pasolini, Pier Paolo. *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti, 1975, , ripubblicato con introduzione di Piero Ottone, nel settimanale *Epoca,* Collana I Libri del punto esclamativo, no.1968 (1988).

Pasolini, Pier Paolo. "Sfida ai dirigenti della RAI." *Corriere Della Sera*, 1973/12/09, 3.

Pastura, Giancarlo. "Cartografia e territorio: il Catasto rustico dei terreni di Orte tra XV e XVI secoli." *I catasti e la storia dei luoghi*, M. Cadinu, ed. Storia dell'Urbanistica. Annuario Nazionale di Storia della Città e del Territorio, a. XXXI, Serie Terza, 4/2012, edizioni Kappa.

Pastura, Giancarlo, ed. *La città sotto la città. Ricerche e analisi sulla parte sepolta dell'abitato di Orte.* Orte: Museo civico di Orte, 2017.

Pastura, Giancarlo. "Indagini preliminari sull'edilizia medievale ad Orte." In *Ricerche su Orte e il suo territorio*, Giancarlo Pastura, ed. Quaderni del Museo Civico Archeologico di Orte, no. 2, 55-62. Aquapendente, VT: 2017.

Pastura, Giancarlo. *Tra Monti Cimini e Tevere. Forem dell'insediamento tra VI e XII secolo*. Viterbo: Università degli Studi della Tuscia: 2017.

Pedrocchi, Stefano. "La Madonna dei Raccomandati di Orte: Cola di Orte e Giovanni Francesco d'Avanzarano." In *Tesori di Orte*, a Cura di Massimo Miglio e Silvia Maddalo Manziana: Vecchiarelli, 1998.

Pendlebury, John; Michael Short and Aidan While, "Urban World Heritage Sites and the Problem of Authenticity (2009)." in *Managing Change: Sustainable Approaches to the Conservation of the Built Environment*, ed. Jeff Cody and Francesco Siravo, 421-424. Getty Conservation Institute, 2019.

Pensa, Iolanda. "Tutti i musei italiani su Wikipedia." Webinar 2022/05/24. *Musei in corso. Progetto di informazione e formazione per il Sistema museale Nazionale*, Fondazione dei Beni Culturali.

Perez Rubiales, Elena. "Museum narratives. The city in 55 rooms" (Abstract). CAMOC 2021 Barcelona, MuHBA, 2021/12/01.

Petrocchi, Stefano. "Da Lorenzo da Viterbo a Piermatteo d'Amelia: Ipotesi intorno a Nicolaus Pictor alias il Maestro del Trittico di Chia." III serie, XXVIII, 60, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*. Pisa/ Roma: Fabrizio Serra editore, 2005.

Petrocchi, Stefano. "La Madonna dei Raccomandati di Orte : Cola da Orte e Giovanni Francesco D'Avanzarano." In *Tesori di Orte,* 147-166.Orte: Centro di Studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia, 1998.

Petrocchi, Stefano. "Orte: Il Museo della città." in *Per una storia di Orte e del suo territorio*, Abbondio Zuppante, ed., 247–54. Orte: Centro di studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia Comune Ente ottava medievale, 2006.

Petrucci, Armando e Giulia Barone, *Primo: non leggere. Biblioteche e pubblica lettura in Italia dal 1861 ai nostri giorni*, Milano: Mazzotta, 1976.

Piantini, Stefano. "Il suicidio come opera d'arte di un controverso scrittore giapponese." *Artribune*, 2020/11/24, https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2020/11/suicidio-yukio-mishima-anniversario/.

Picchi, Daniela. "Il Generale Luigi Ferdinando Marsili e le Prime Antichità Egizie dell'Istituto delle Scienze di Bologna." Emanuele M. Ciampini and Paolo Zanovello, eds. Antichistica. Studi Orientali, 6.2. Antichità egizie e Italia Prospettive di ricerca e indagini sul campo, 53-62. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2014.

Picconi, Gian Luca. "La 'sopravvivenza' di Pasolini: modernità delle tradizioni popolari." In *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, Université Stendhal, Grenoble 3, 1-2 dicembre 2011. Lisa El Ghaoui and Federica Tummillo, eds. 69-78. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2014.

Petraroia, Pietro. "Luisa Mortari, Pietro Toesca e il restauro." in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa*, Mimma Pasculli Ferrara, ed., 81-84. Roma: De Luca Editori, 2004.

Pinto Rema, Henrique. "Biography of Saint Anthony of Lisbon." In *Museu de Lisboa. Santo António. Guia – Guide*, 12-19. Lisboa: CML/ INCM, 2016.

Pogliani, Paola. "Le Storie di Pietro nell'Oratorio di Giovanni II." *La figura di San Pietro nelle fonti del medioevo: Atti del convegno tenutosi in occasione dello "Studiorum universitatum docentium congressus" (Viterbo e Roma, 5-8 settembre 2000),* Turnhout, Belgio: Brepols Publishers, 2001.

Pomarici, Francesca. "La croce astile con figure a sbalzo." In *Tesori di Orte*, Massimo Miglio e Silvia Maddalo, eds., 51-72. Manziana: Vecchiarelli, 1998.

Pomian, Krzysztof. *Le Musée, Une Histoire Mondiale: 1. Du trésor au musée.* Paris: Gallimard, 2020.

Postula, Jean-Louis, *Le musée de ville. Histoires et actualités*. Paris: La Documentation française, 2015.

Poulot, Dominique. "Uses of the Past – Historical Narratives and the Museum." in *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums: Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 28 June 1 July & 25–26 November 2011*, ed. Dominique Poulot, Felicity Bodenstein, and José María Lanzarote Guiral, EuNaMus Report No. 4. Conference Proceedings, No. 78. Linköping: Linköping University Electronic Press, 2012. https://ep.liu.se/ecp/078/ecp11078.pdf.

Prehn, Ulrich. Working Photos: Propaganda, Participation, and the Visual Production of Memory in Nazi Germany, in: *Central European History* 48, 3 (2015). Special Issue: Photography and Twentieth-Century German History: 366-386.

Principi, Lorenzo. "Il Sant'Egidio di Orte: Aperture per Saturnino Gatti scultore." In *Nuovi Studi*, no. XVII (2012): 101-28.

Principi, Lorenzo. "Scheda 8. Maestro del Dossale di San Giovanni Battista (Gilio di Pietro?)." *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo.* Mostra alla Galleria dell'Accademia 31 marzo - 11 ottobre 2015 (Firenze), 182-183. Firenze: Giunti, 2015.

Prisco, Gabriella. "Tecnica esecutiva e conservazione delle pitture murali di epoca romana: il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900." Bollettino ICR / Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, NS 27 (2013).

Proietti, Nadia and Abbondio Zuppante. "Il testamento di Elettra Roberteschi, la Cattedrale di Orte e Giulia Farnese." conferenza del 2019/03/8, Palazzo Roberteschi (Orte).

Proust, Marcel. *Du Côté de Chez Swann*. Èditions eBooksFrance, 1913. https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/proust_du_cote_de_chez_swann.pdf.

Radiocorriere, Anno XLVIII, n.7 (1971/02/14-20).

Radiocorriere, anno XLIV, n. 44 (1972/10/29-11/04).

Radiocorriere, Anno LI, n. 6 (1974/02/03-08).

Radiocorriere, Anno LXXVI, n. 30 (1989/07/23-29).

Ramesh, Shruthi; Bhagyasshree Ramakrishna and Shriya Dhir. "Curating Informalities: Syncretism of Social Innovation in the City." CAMOC 2021 Barcelona, MUHBA, 2021/12/01.

Rangoni, Fiorenza. "Orte. Museo Diocesano." In *I Musei locali del Lazio: XVII. Bollettino d'Arte*, Supplemento no. 30, 1985, Caterina Strano and Marina Coccia, eds. http://www.biblioarti.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1575560681768_volume_intero.pdf

Raspi Serra, Josolita. *Le Diocesi dell'Alto Lazio, Corpus della scultura altomedievale*, VIII, Spoleto: CSAM, 1974.

Raspi Serra, Josolita. *La Tuscia romana un territorio come esperienza d'arte: evoluzione urbanistico-architettonico*. Milano: Electa, 1972.

Riccardi, Lorenzo. "Esposizioni e restauri del medioevo laziale: Le icone e la pittura su tavola." *Tavole Miracolose. Le icone medievali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, 27-40. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2012. https://www.academia.edu/2146076/Esposizioni_e_restauri_del_Medioevo_laziale_le_icone_e_la_pittura_su_tavola.

Ricci, Antonello. "Bianciardi in provincia. La provincia in Bianciardi' in Mario Terrosi, *Bianciardi com'era*, Stampa Alternativa, 63-73. Viterbo: Stampa alternativa/Nuovi equilibri: 2006.

Ricci, Antonello. *Il libro dei debiti. Acque uomini pietre. Sonatine per Viterbo*. Viterbo: Malavoglia, 2004.

Ricci, Antonello. *Tuscia un viaggio in leggìo. Itinerari e viaggiatori dell'immaginario nel nostro secolo*. Sette Città, Viterbo 1998.

Ricci, Antonello. *Viterbo città del mare. Tuscia terra di Orson Welles, Pasolini, Fellini*. Vetralla, Viterbo: Davide Ghaleb Editore, 2016.

Ricci, Saverio. "Il Redentore di Orte restituito a Piermatteo d'Amelia." *Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia. Richerche in Abruzzo, Lazio, Marche e Umbria* a cura di G. de Simone, F. Marcelli. *Predella*, 4, 2011, 167-190. Pisa: Felici Ed, 2011.

Rinaldi, Simona. "Restauro e tutela a Viterbo tra Ottocento e Novecento." *Biblioteca e società,* 2001, 1-2 (2001): 22-23. https://www.bibliotecaviterbo.it/biblioteca-e-societa/2001_1-2/Rinaldi.pdf.

Robinson, Edward. "Report of the Curator of Classical Antiquities." *Annual Report for the Year ... (Museum of Fine Arts, Boston)* 17 (1892): 12–21.

Roca i Albert, Joan. "At the Crossroads of Cultural and Urban Policies. Rethinking the City and the City Museum." In *The Future of City Museums. Book of Proceedings*, 14-26. Frankfurt: CAMOC. Museums of Cities Review, 2019.

Roca i Albert, Joan. "A Decalogue proposal for city museums in a time of pandemic." ICOM-CAMOC *Museums of Cities in the Time of Pandemic* (online meeting), 2020/10/27

(https://www.youtube.com/watch?v=D8l3wSdBmqw).

Roca i Albert, Joan. "Innovating in Times of Pandemic: Decalogue for a Citizens' Museum." *MUHBA Butlletí*, no. 36 (December 2020). 2-5.

Roca i Albert, Joan. "Opening speech." CAMOC 2021 Barcelona, MUHBA, 2021/12/01.

Romana Stabile, Francesca. "Gustavo Giovannoni e la cultura dell'ambientismo." *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura,* n.s. I (2017), 135-146.

Romé, Franca. "La Milano del duemila." *Il milanese* (30 giugno 1974).

Rosa, Paolo. "Dai musei di collezione ai musei di narrazione." *DISEGNARECON*, 2011/12/31, 129–138. https://doi.org/10.6092/issn.1828-5961/2578.

Rosi, Giorgio. "Necrologio: Carlo Ceschi." *Bolletino d'Arte*, V Serie, fascicolo IV (Ottobre-Dicembre 1973): 254.

Rossi Filangieri, Giovanni and Anna Ciriello, "Il Convento di San Bernardino." Essere altrove. Consultato 2020/02/29. https://www.esserealtrove.it/contenuti/urban-exploration/il-convento-di-san-bernardino/.

Ruffini, Rita. *Orfeo Marchese. Un calzolaio poeta nella Orte del Cinquecento* (Orte: Accademia dei Signori Disuniti, 2012.

Salvati, E. "Pasolini e la RAI." In *La TV di Pasolini.* Cineteca, Dicembre 2002, speciale (Bologna: Cineteca di Bologna, 2002).

Sandahl, Jette. "Home-Town and Other Ambiguous Constructs." conferenza tenuta a Museums & Cultural Landscapes 2016/07/03-09, Milan, http://camoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/4/2018/12/Milan_sandahl.pdf.

Sanguinetti, Francesco. "La ex Chiesa di S. Silvestro a Orte e il suo Campanile." In *Bollettino d'arte* IV Serie, no. Fascicolo I-II (gennaio-giugno) (1961): 159.

Sauerländer, Willibald. "Two Glances from the North: The Presence and Absence of Frederick II in the Art of the Empire; The Court Art of Frederick II and the Opus Francigenum." *Studies in the History of Art* 44 (1994): 188–10. http://www.jstor.org/stable/42621909.

Savić, Jelena. "Annual Report." Talk at CAMOC Barcelona 2021.

Scafetta, P. e A.M. Pedrocchi, "Numero catalogo generale 00250862." Scheda ICCD, 1991.

Scarascia Mugnozza, Gian Tommaso. Prefazione di *Per una storia di Orte e del suo territorio*, Abbondio Zuppante, ed., 11-12. Orte: Centro di studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia Comune Ente ottava medievale, 2006.

Schallert, Regine. "I tesori nascosti d'Italia. L'archivio dello studio 'Foto Arte Minore' di Max Hutzel." in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ed. Costanza Caraffa, Kunsthistorisches Institut in Florenz, and Courtauld Institute of Art, Italienische Forschungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 335–45. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011.

Schallert, Regine and Johannes Röll. "La Fototeca della Biblioteca Hertziana (Istituto Max Planck per la Storia dell'arte." In *Immagini e Memoria. Gli archivi fotografici di istituzioni culturali della Città di Roma; Atti del Convegno, Roma, Palazzo Barberini, 3 - 4 Dicembre 2012*, ed. Barbara Fabjan, 169-182. Roma: Gangemi, 2015.

Schiferl, Ellen. "Corporate Identity and Equality: Confraternity Member in Italian Paintings, c. 1340-1510." *Source: Notes in the History of Art* 8, no. 2 (1989): 12–18.

Schmitt, Jean-Claude. "'Religion populaire' et culture folklorique (note critique)." In *Annales* 31, no. 5 (1976): 941-953, https://doi.org/10.3406/ahess.1976.293760.

Schuster, Tracey. "Foto Arte Minore: The Max Hutzel Collection of Photographs of Art and Architecture in Italy." *Getty Research Journal*, no. 6 (2014): 129–36, https://doi.org/10.1086/675795.

Sciarrini, Valentina. *La Fabrica Ortana di Lando Leoncini tra mito e storia*: Tesi di Laurea, Università degli studi della Tuscia, a.a.. 1999/2000, relatori: L. Osbat e G. Lombardi.

"Settevolante di Berenice: Sedici domande a Pier Paolo Pasolini." (1970/11/14) *Paese sera*.

Shalem, Avinoam. "The City Objectified: Visual Histories of Withdrawals." discorso inaugurale dell'a.a. 2020-2021 all'Accademia Americana di Roma (2021/10/14) https://www.youtube.com/watch?v=sh7YcaaxLV0.

Siciliano, Enzo. *Vita di Pasolini.* Firenze: Giunti, 1995.

Sigismondi, Roberto "Max Hutzel, Il Mio Maestro." *Gazzetta Di Casal Palocco*, 1998/12, n. 232.

"Solo per una sera Pasolini svela a Milano l'Oriente" *Corriere della sera,* 1974.06.20.

Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'arte delle Marche e Settimana dei Musei Italiani. *Mostra di opere d'arte restaurate. X Settimana dei Musei, 1967/04/02-09, Palazzo Ducale, Urbino*. Urbino: S.T.E.U., 1967.

Soprintendenza alle gallerie e alle opere d'arte medioevali e moderne del Lazio. *XIa settimana dei musei, Roma, Palazzo Venezia-Sala Barbo, aprile 1968*. Roma: De Luca Editore, 1968.

Soprintendenza alle gallerie e alle opere d'arte medioevali e moderne del Lazio, Maria Vittoria Brugnoli, and Luisa Mortari. *Mostra di opere d'arte restaurate nel 1967. X Settimana dei musei italiani.* Roma: De Luca Editore, 1967.

Sousa Monteiro, Joana. "Becoming a City Museum. New Approaches on Time, People and Urban Heritage at the Museum of Lisbon." In *The Future of Museums of Cities*, 100–105. CAMOC: ICOM International Committee for Collections and Activities of Museums of Cities. Frankfurt: CAMOC ICOM, 2019.

Sousa Monteiro, Joana. "CAMOC, a (very) short story." Talk (2021/12/01) CAMOC Barcelona 2021 Annual Conference.

Sousa Monteiro, Joana. "An Impossible Future Is the Most Probable: An Experience at The Museum of Lisbon." in *City Museums as Cultural Hubs: Past, Present and Future*, CAMOC: ICOM International Committee for Collections and Activities of Museums of Cities, 2020, 154-5. Kyoto: CAMOC ICOM, 2020.

Sousa Monteiro, Joana; Daniela Araújo, and Rui Coelho, "Thrones and Seeds – Migrant Cultures Flow in Lisbon: New Challenges, New Perspectives." in *Museums of Cities and Contested Urban Histories*, CAMOC: ICOM International Committee for Collections and Activities of Museums of Cities, 86–89. Mexico: CAMOC ICOM, 2018.

Steele, Martha; Andra Darlington, Laney McGlohon, and Tracey Schuster. "Finding Aid for Foto Arte Minore: Max Hutzel Photographs of Art and Architecture in Italy." Foto Arte Minori - Max Hutzel, Series VI. Lazio. Los Angelos, Getty Research Institute, 2012. http://pdf.oac.cdlib.org/pdf/getty/spcoll/86.P.8.pdf.

Strinati, Claudio. "Un frammento d'affresco di Francesco Da Castello." *Prospettiva*, no. 15 (1978): 62-68. http://www.jstor.org/stable/24413209.

Susi, Eugenio. "Memorie agiografiche e culturali africane nella Tuscia dell'Alto medievo." *Per una storia di Orte e del suo Territorio.* A Cura di Abbondio Zuppante, Atti delle Giornate di Studio per la Storia della Tuscia: XII, Riflessioni storiografiche sulla storia di Orte, Orte 12 febbraio 2000 XIII, Riflessioni storiografiche sulla storia del territorio di Orte, Orte 25 giugno 2001 XIV, Presenze africane e bizantine nella Tuscia tra Tarda Antichità e Alto Medioevo, Orte, 2006/03/06. Orte: Ente Ottava medievale, 2006.

Susi, Eugenio. "La cristianizzazione dell'Umbria e della Tuscia." *la Chiesa di Perugia nel primo millennio*. Atti del Convegno di Studi, Perugia, 1-3 aprile 2004, a cura di A. Bartoli, Langelli ed E. Menesto, eds. Spoleto: CSAM, 2005.

Szoka, Andrzej Iwo. "Szopka Krakowska. The Nativity Scene Tradition and the Museum of Kraków." *Volkskunde: Transforming, Not Saving. Intangible Cultural Heritage, Museums and/or the World*, Intangible Cultural Heritage & Museums Project, 3 (2020): 469-480, https://www.ichandmuseums.eu/en/toolbox/theme-issue-volkskunde-transforming-not-saving-intangible-cultural-heritage-museums-and-or-the-world.

Talbert, Richard J.A., ed. *Barrington Atlas of the Greek and Roman World,* Princeton University Press: 2000.

Talbert, Richard J.A., *Rome;s World: The Peutinger Map Reconsidered*. Cambridge University Press, 2010. http://peutinger.atlantides.org/map-a/.

Tedeschi, Carlo. "S. Eusebio." *Inscriptiones Medii Aevi Italie (saec. VI-XII), Lazio, Viterbo, 1*, L. Cimarra, E. Condello, M. Signorini, P. Supino, C. Tedeschi, eds. Spoleto: CSAM, 2002.

Tedeschi, Massimo. "L'apporto di Vasco Frati alla Città." *Corriere della Sera* (2020/12/20), https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera-brescia/20201222/281483573986416/textview.

Teotónio Pereira, Pedro. "Introduction." *Museu de Lisboa. Santo António. Guia – Guide*, 8-11. Lisboa: CML/ INCM, 2016.

Thomas, Thelma K. "The Arts of Christian Communities in the Medieval Middle East." Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), and Helen C. Evans. *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004.

Tisdale, Rainey. "Do History Museums Still Need Objects?" *History News* 66, no. 3 (2011): 19–24. http://www.jstor.org/stable/42654330.

Toesca, Pietro. *Aosta*, vol. Fasc. 1, Catalogo delle cose d'arte e di Antichità d'Italia, Seria 1. Roma: Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, 1911.

Toesca, Pietro. *Gli Affreschi del Vecchio e del Nuovo Testamento Nella Chiesa Superiore del Santuario di Assisi: Riprodotti in 300 Tavole fotografiche in tre volumi a Cura di Bencini e Sansoni*, Artis Monumenta Photographice Edita. Firenze: Bencini e Sansoni, 1948.

Toesca, Pietro. *Gli Affreschi della Cappella di San Silvestro di Santa Croce a Firenze*, Artis Monumenta Photographice Edita. Firenze: Bencini & Sansoni, 1940.

Toesca, Pietro. *Gli Affreschi della Vita di San Francesco nella Chiesa Superiore del Santuario di Assisi*, Artis Monumenta Photographice Edita. Firenze: Bencini & Sansoni, 1947.

Toesca, Pietro. "Indice generale." *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*. Vol. II. Torino: Unione Tipografico-editrice torinese, 1927.

Toesca, Pietro "Il medioevo." *Storia dell'arte italiana,* III. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1927.

Toesca, Pietro. *Monumenti dell'antica Abbazia di S. Pietro al Monte di Civate*, Artis Monumenta Photographice Edita. Firenze: Bencini & Sansoni, 1943.

Tokarczuk, Olga. "The Tender Narrator." Jennifer Croft and Antonia Lloyd-Jones, trans. Nobel Lecture, Stockholm, Sweden, (2019/12/07), https://culture.pl/en/article/olga-tokarczuks-nobel-lecture-the-tender-narrator.

Tortolero, Carlos. "Museums Need to Stop Being Dinosaurs." in *Creating the City. Identity, Memory and Participation Conference Proceedings Malmö University 9-10 February, 2017*, ed. Pål Brunnström and Ragnhild Claesson, Urban Studies (MAPIUS 23), 442–58. Malmö University Publications, 2019.

Toscano, "Introduzione." In *I Musei locali del Lazio: XVII. Bollettino d'Arte*, Supplemento no. 30, 1985, Caterina Strano and Marina Coccia, eds. http://www.biblioarti.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1575560681768_volume_intero.pdf

Toscano, Bruno. "Ripristino, restauro. Conservazione" in Andrea Emiliani, Giovanni Fanelli, and Giovanni Romano, eds. *Il Patrimonio Storico Artistico*. Vol. III. Capire l'Italia, 205-216. Milano: Touring Club Italiano, 1979.

Touring Club Italiano. *Lazio*. Vol. 14. Guida d'Italia del T.C.I. (Milano: L'espresso - Divisione la Repubblica, 2005).

Touring Club Italiano, *Lazio (Non compresa Roma e dintorni)*. 3rd ed. Vol. 15. Guida d'Italia del T.C.I. Milano: Garzanti, 1964.

Trapkova, Anna. "Moscow without Outskirts: The Research of the Remote Kapotnya District in the Museum of Moscow." Talk (2021/12/01), CAMOC Barcelona 2021 Annual Conference.

Trocchianesi, Raffaella. *Design e narrazioni per il patrimonio culturale*. Sant'Arcangelo di Romagna (RN): Maggioli Editore, 2014.

Trocchianesi, Raffaella. "Oggetti transitivi : il potenziale narrativo dell'oggetto nel progetto espositivo." In *Design vive di oggetti-discorso : design e narrazioni.*, 67–82. Eterotopie 231. Milano-Udine: Memesi Edizioni, 2014. https://www.torrossa.com/it/resources/an/2968564.

Trybuś, Jarosław, ed. *The Things of Warsaw*. Warsaw: Museum of Warsaw, 2017.

Turrini, Davide. "Yemem, Sanaa sotto le bombe. Quando Pier Paolo Pasolini la filmò e scrisse all'Unesco: 'Salviamo quelle mura'." In *Il fatto quotidiano* (2015/04/08). Consultato 2019/08/12https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/04/08/yemem-bombe-sanaa-quando-pasolini-scrisse-salviamo-quelle-mura/1571960/.

The UNESCO Courier, Special Issue: The international campaign for Florence and Venice, (gennaio 1967), https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000108360.

UNESCO, *World Heritage and Contemporary Architecture, Managing the Historic Urban Landscape*. International Conference, Vienna, May 12-14, 2005. (whc.unesco.org/document/6814. Consultato 2019.02.25)

Vallerani, Francesco. "Tra i borghi, i gelsi e gli argini. Pier Paolo Pasolini e il paesaggio friulano." In *Scritti per Alberto di Blasi*, G. Campione, F. Farinelli, e C. Santoro Lezzi, eds. Bologna: Patron, 2006. https://core.ac.uk/display/41129230.

Ventra, Stefania. "Tito Venturini Papari." in *Restauri di dipinti nel Novecento. Le posizioni nell'Accademia di San Luca (1931-1958)*, 113–15. Roma: Sapienza Università, 2014. https://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5116_Ventra_Restauri_Dipinti_900.pdf.

Venturi, Adolfo. "Indice." In *Storia dell'arte italiana*, vol. 1., v-vi. Milano: Hoepli, 1901. https://doi.org/10.11588/diglit.14090.

Venturi, Adolfo. *Storia dell'arte italiana. Dall'arte barbarica alla romanica*. II. Milano: Casa Editrice Libraria Ulrico Hoepli, 1902.

Venturi, Pietro Tacchi. "La canonizzazione e la processione dei cinque Santi negli scritti e nei disegni di due contemporanei*." La canonizzazione dei Santi Ignazio di Loiola, fondatore della Compagnia di Gesè e Francesco Saverio, apostolo dell'Oriente*. Comitato romano ispano per le centenarie onoranze, ed. (1922). http://www.fondazioneintorcetta.info/pdf/biblioteca-virtuale/documento322/Canonizzazione1.pdf.

Vigliotti, Davide. "Sinergie per il recupero dell'arco in stucco e finti marmi di Palazzo Nuzzi a Orte. Storia dell'arte, restauro, tecniche diagnostiche e documentazione digitale." Tesi di laurea, Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2020/2021, relatrice: Dott.ssa Sabina Vedovello.

Viola, Alessandro. *Il fascismo secondo Pasolini (1942-1975)*. Milano-Udine: Mimesi, 2020.

Wolff, Paul. *Arbeit!* Berlin: Volk und Reich, 1937.

Wolff, Paul. *Griechenland im Auto erlebt.* München: Bruckmann, 1936.

Wolff, Paul. *Kleine Italienfahrt*. Berlin: Specht, 1938.

Wolff, Paul. *Meine Erfahrungen mit der Leica. Ein historischer Querschnitt aus fast 10 Jahren Leica-Photographie.* Frankfurt aM: Breidenstein, 1934.

Wolff, Paul. *Meine Erfahrungen mit der Leica farbig.* Frankfurt aM: Breidenstein, 1940.

Wölfflin, Heinrich. "How One Should Photograph Sculpture." in *Art History*, trans. Geraldine A. Johnson, vol. 36, no. 1, 2013: 52–71.

Wròblewska, Magdalena. "Things in the Museum." in *The Things of Warsaw*, Jarosław Trybuś ed., 167-172. Warsaw: Museum of Warsaw, 2017.

Zaccherini, Goffredo. "Elogio funebre del Commendatore Giocondo Pasquinangeli." Basilica Cattedrale di Orte, 1925/09/25, 5. Conservato nel faldone "Carte Giocondo Pasquinangeli 4." ASDO.

Zanini, Piero. "La forma del tempo." In *Altre narrazioni*, Novembre 2015, 106-110. http://storieinmovimento.org/wp-content/uploads/2015/11/Zap35_10-AltreNarrazioni-1.pdf.

Zanoli, Anna. "Introduzione a *Pasolini e "la forma della città Pasolini sconosciuto*, 157-170, Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2010.

Zanoli, Anna. "io e... Pasolini e "La forma della città:" memoria e ricerca intorno a una trasmissione televisiva." *Paragone*, n. 731, Anno LXII (gennaio 2011), 8-44, Firenze: Sansone, 2011.

Zanzotto, Andrea. "Architettura e urbanistica informali" originalmente pubblicata in *La provincia di Treviso*, 3, (1962). Republished as "In margine a un vecchio articolo." in *Il grigio oltre le siepi. geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, Francesco Vallerani and Mauro Varotto, eds., 151–186. Portogruaro (VE): Ediciclo editori, 2005.

Zientara, Maria. "Baldassare Fontana's Stucco Decoration in the So-Called Chapel at Krzysztofory in the Chapel at Krzysztofory Palace and Its Ideological Message." In *Krzysztofory*, no. 30 (2012): 133-144.

Zucker, Paul. "The Aesthetics of Space in Architecture, Sculpture, and City Planning." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, no. 1 (1945): 12-13, doi:10.2307/426254.

Zuliani, Stefania. *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea.* Milano: Mondadori, 2006.

Zuppante, Abbondio. "Compagnia dei Raccomandati di Santa Maria." 2021 (opera in corso di pubblicazione, gentilmente condiviso con l'autore).

Zuppante, Abbondio. "Le Confraternite di Orte e la Processione del Cristo Morto." *La Ricerca Folklorica*, no. 52 (2005). Consultato 2019/04/24. doi: 10.2307/30033291.

Zuppante, Abbondio. "Il Dossale di *San Francesco* di Orte e l'eresia nella Tuscia del Duecento." *Frate Francesco, Rivista di cultura francescana*, anno 88, Nuova Serie, Aprile 2022, 1, 113-141.

Zuppante, Abbondio. "L'eresia nella Tuscia del Duecento e il dossale di San Francesco di Orte." *Faleritanum* Anno III, no. n.3 (2018): 13–38.

Zuppante, Abbondio. "Il Leoncini e la storiografia medievale." In *Per una storia di Orte e del suo territorio*. Orte: Centro di studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia Comune / Ente ottava medievale, 2006.

Zuppante, Abbondio. *Orte*. Viterbo: CARIVIT, 1987.

Zuppante, Abbondio e Giulio Nasetti, in Armando Ravagliol, ed., "Orte-Roma, dal Tevere alla strada ferrata." *Le strade del Lazio,* 367-384.Roma: Newton Compton Editore, 1994.

Zuppante, Abbondio. "Lo Stemma di Orte" (2020): 2. Articolo in corso di elaborazione, attualmente in forma di documento Word. Reso disponibile per questo studio grazie all'autore.

Sitografia

"95 Years of Photo Archive Dr. Paul Wolff & Tritschler." Dr. Paul Wolff & Tritschler – Bildarchiv. Consultato 2020/04/01. https://drwolffundtritschler.de.tl/Bildarchiv.htm.

320th Bomb Group. "Mission 108, Strike Photographs." consultato 2021/03/19. http://320thbg.org/strike_photo_pages/strike_108.htm.

"Abiti tradizionali per donne islamiche nel mondo." 2020/05/18, https://unasognatriceinviaggio.com/abiti-tradizionali-per-donne-islamiche/.

"About Us." Society for the History of Technology (SHOT), March 13, 2017, https://www.historyoftechnology.org/about-us/.

Alaimo, Gaetano. "Inaugurata la nuova farmacia comunale di Orte." *Newtuscia Italia* (blog), 2022/02/21, https://www.newtuscia.it/2022/02/21/inaugurata-la-nuova-farmacia-comunale-di-orte/.

"Alberini, Filoteo." Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/filoteo-alberini. Consultato 2021/10/21.

Amaro, Rodrigo. "Le mura di Sana." IMDb, 2014/03/06, https://www.imdb.com/title/tt0317933/?ref_=ttrel_rel_tt.

Ambasciata della Repubblica Polacca, Roma, "La Storia della Polonia." 2002. http://www.alpcub.com/storia_polonia.pdf.

"Andrea Emiliani: il patrimonio culturale come luogo del futuro. Biografia." Patrimonio culturale Regione Emilia-Romagna. Consultato 2022/03/16, https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/chi-siamo/andrea-emiliani/biografia.

"Archive of the Victims of the Nazi and the Communist Terror in Kraków 1939–1956." consultato 2022/01/30, http://krakowianie1939-56.mhk.pl/en/.

"Autostrade per l'Italia, al via 'Wonders. Scopri l'Italia delle meraviglie,'" *AgenziaCult* (blog), 2022/05/05,

https://www.agenziacult.it/cultura/autostrade-per-litalia-al-via-wonders-scopri-litalia-delle-meraviglie/.

Barcelona City Council. "'Barcelona Flashback': An Exhibition for Discovering the History of the City through a Hundred Objects." Info Barcelona. Consultato 2022/02/11. https://www.barcelona.cat/infobarcelona/en/tema/culture-and-leisure/barcelona-flashback-an-exhibition-for-discovering-the-history-of-the-city-through-a-hundred-objects_864624.html.

Barcelona City Council. "Memòria de l'any 2019. Museu d'Història De Barcelona." http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/docs/MEMORIAMUHBA2019.pdf.

Barcelona City Council. "School Museum." Museu Historia de Barcelona. Consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/school-museum.

Bates, Niya; Susan Ferentinos; and Estevan Rael-Galvez, "Communicating the Value of Inclusive History." *Reframing History*, podcast della American Association for State and Local History, Christy Coleman and Jason Steinhauer, Ed. (20 aprile 2022), https://pod.link/1610366620/episode/e2fb59125a3c0d86fab95daeb2bc2bf6.

Bibliotheca Hertziana - Max Planck Institute for Art History, Photographers. "Max Hutzel." Consultato, 2020/02/14. https://www.biblhertz.it/de/photographers/max-hutzel.

"Borghi." *I borghi più belli d'Italia* (blog), 2016/28/11, https://borghipiubelliditalia.it/borghi/.

"Brescia Musei - Museo Di Santa Giulia." consultato 2022/03/07, https://www.bresciamusei.com/santagiulia.asp.

Calandra, Raffaella. "L'Italia dei paesi fantasma: dalla Sicilia al Piemonte i borghi restano senza abitanti." *Il Sole 24 ORE*, 2019/03/09, https://www.ilsole24ore.com/art/l-italia-paesi-fantasma-sicilia-piemonte-borghi-restano-senza-abitanti-AB9h3raB.

CAMOC, "The City Museums Global Mapping Project – Formstack." Consultato 2021/12/03. https://city-museums-global-mapping.formstack.com/forms/the_city_museums_global_mapping_project

CAMOC. "The City Museums Global Mapping Project – Formstack – Italian." Consultato 2021/12/03, https://city-museums-global-mapping.formstack.com/forms/the_city_museums_global_mapping_project_copy_13.

CAMOC. "CAMOC Is about the City and Its People—Their History, Their Present and Their Future." *ICOM CAMOC* (website). Consultato 2022/01/13, https://camoc.mini.icom.museum/camoc/.

Canone XLIV, "Quarto Concilio Lateranense." consultato 2021/03/11, http://www.totustuustools.net/concili/lateran4.htm=.

"Cappella Mazzatosta." Wikimedia Commons, accessed June 29, 2022, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cappella_Mazzatosta?uselang=it.

Canonici, Claudio. "Storia Della Diocesi." Storia della Diocesi di Civita Castellana. Consultato 2021/05/07, http://www.diocesicivitacastellana.com/index.php/storia.

Caraffa, Costanza and Ute Dercks, "Die metiers des fotografen. Roberto Sigismondi." Kunsthistorisches Institut in Florenz, Online exhibition, inaugurated 2020/09/12. http://photothek.khi.fi.it/documents/oau/00000310.

Catalano, Maria Ida; Francesca Groppi; Yvonne Anna Mazurek; e Davide Vigliotti. "Orte – Verso un museo della cittadinanza." consultato 2022/04/30, https://www.ortecittamuseo.it/.

"Censimenti popolazione Orte (1871-2011) Grafici su dati ISTAT." Tuttitalia.it. Consultato 2022/05/29, https://www.tuttitalia.it/lazio/88-orte/statistiche/censimenti-popolazione/.

"The Center for Universal Design - Universal Design Principles." Accessed January 17, 2022. https://projects.ncsu.edu/ncsu/design/cud/about_ud/udprinciplestext.htm.

"Cervellati, Pierluigi." *Storia Amministrativa. Iperbole-la rete civica di bologna, World*. Consultato 2022/03/08, http://www.comune.bologna.it/storiaamministrativa/people/detail/36265.

"Cittadini Stranieri 2021 - Orte (VT)." Tuttitalia.it. Consultato 2022/04/25, https://www.tuttitalia.it/lazio/88-orte/statistiche/cittadini-stranieri-2021/.

"Chi siamo – Arca System." *Arca System*. Consultato 2022/05/07, https://www.arcasystem.it/chi-siamo/.

"Chi siamo." *Ecomuseo Casilino* (blog). Consultato 2022/05/06, https://www.ecomuseocasilino.it/chi-siamo/.

"Chi siamo." *Genus Bonaniae* (blog). Consultato il 2021/09/14, https://genusbononiae.it/chi-siamo/.

"Chi siamo." *Wikimedia Italia* (blog). Consultato 2022/05/27, https://www.wikimedia.it/chi-siamo/.

"CLASSIFICA 2008(19 dic.2008) PREPARATO X STAMPA.xls." Comparimento di Roma c/o *Wayback Machine* (2008/12/19). https://web.archive.org/web/20160304111315/http://www.rfi.it/cms-file/allegati/rfi/Roma.pdf.

"Collections." Museu de Lisboa. Consultato 2022/03/17, https://www.museudelisboa.pt/en/collections;

"Museum of Lisbon." in *Wikipedia*, 2021/10/11, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Museum_of_Lisbon&oldid=1049351491.

Collezioni disegni e mappe, Collezione I, 50 - 12/1, Pianta del 2 giugno 1752, proveniente dal Tribunale dell'AC, firmato da Vincenzo Erasmo, notaio AC. Consultato 2021/01/30, http://www.imago.archiviodistatoroma.beniculturali.it/Cartografica/cartografica.html.

Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials, "The Museum: Report on the ICOM Member Feedback for a new museum definition Independent analysis & report elaborated for the ICOM Define Committee." (2021/06/22). https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/08/ICOM-Define-Consultation-2-Results-Report-enVF.pdf.

"Comune, diocesi e università uniti per 'Orte città museo,'" *TusciaTimes.eu (.it)* (blog). Consultato 2022/04/29, https://www.tusciatimes.eu/comune-diocesi-e-universita-uniti-per-orte-citta-museo/.

Comune di Orte. "Vivere Orte - Associazioni e Enti - Turistiche." consultato 2022/05/01, http://www.comune.orte.vt.it/Home/Guida-al-paese?IDDettaglio=19032; "Orte Sotterranea — Visita Orte." consultato 2022/05/01, https://www.visitaorte.com/welcome.

"Comune di Orte - Vivere Orte - Manifestazioni - Revocazione Storica della Processione del Cristo Morto." consultato 2022/06/08, http://www.comune.orte.vt.it/Home/Guida-al-paese?IDPagina=19130.

Comune di Orte. "Vivere Orte - Storia e Cultura - La Storia del Comune." consultato 2022/05/20, http://www.comune.orte.vt.it/Home/Guida-al-paese?IDDettaglio=18997.

Comune di Rieti, "Pianta del nucleo Urbano di Rieti (1725)." Collezione civica del comune di Rieti. Consultata 2021/04/30, https://museo.comune.rieti.it/sala-5-2/.

"Confraternite Riunite di Orte." consultato 2022/04/30, http://www.confraterniteorte.it/.

"La Convenzione di Faro sul patrimonio culturale." FAI. Consultato 2022/01/19. https://fondoambiente.it/news/convezione-di-faro-patrimonio-culturale

"Daniele Jalla." *ICOM Italia*. Consultato 2022/05/26, https://www.icom-italia.org/daniele-jalla/.

"Definizione di Museo di ICOM." ICOM Italia, https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/.

"Depositi di Capodimonte. Storie ancora da scrivere." *Museo e Real Bosco di Capodimonte*. Comunicato stampa (2018/12/19), https://capodimonte.cultura.gov.it/mdc/uploads/2018/12/cartella-stampa-depositi_19dic.pdf.

"Disegno del nuovo muro con suoi pilastri et arconi da farsi per sostenere la nuova strada fuori della Porta detta Maiotta nella città di Orte." Collezioni disegni e mappe, Collezione I, 50 - 12/1, Pianta del 1752/06/02, proveniente dal Tribunale dell'AC, firmato da Vincenzo Erasmo, notaio AC. Consultato 2021/01/30. http://www.imago.archiviodistatoroma.beniculturali.it/Cartografica/cartografica.html.

"Disegno della Porta di S. Agostino a Orte." no. inv. 473 e 474, secolo XVIII. Conservato presso la Fondazione Besso, Roma. Consultato 2021/01/29. http://www.fondazionemarcobesso.it/cataloghi/fs_photosprints/view/1965.

Di Stefano, Andretta. "Clemente XI." *Dizionario Biografico degli Italiani,* Volume 26 (1982) (https://www.treccani.it/enciclopedia/papa-clemente-xi_%28Dizionario-Biografico%29/ . Consultato 2021/03/01).

"Diocesi, Comune e Università Uniti per 'Orte Città Museo.'" Viterbo News 24,consultato 2022/04/29, https://www.viterbonews24.it/news/diocesi,-comune-e-universit%C3%A0-uniti-per-orte-citt%C3%A0-museo_117531.htm.

"Diocesi: mons. Parmeggiani (Tivoli) su mons. Garlato." Società per l'Informazione Religiosa - S.I.R. Spa. Consultato 2020/04/05. https://www.agensir.it/quotidiano/2019/4/29/diocesi-mons-parmeggiani-tivoli-su-mons-garlato-uomo-buono-e-umile-che-ha-amato-la-chiesa-il-paese-e-il-bene-comune/.

"Empowerment." *Ricerca | Garzanti Linguistica. Con*sultato 2021/04/28, https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=empowerment.

Equip MUHBA. "80 years of history: towards the citizenship museum." Museu Historia de Barcelona. Consultato 2022/02/12, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/80-years-history-towards-citizenship-museum.

Equip MUHBA. "The Ages of Barcelona." Museu Historia de Barcelona. Consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/ages-barcelona.

Equip MUHBA. "Les Col·leccions del MUHBA." Museu Historia de Barcelona. Consultato 2022/03/18, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/ca/col·leccions-fons-i-arxiu/colleccions/les-colleccions-del-muhba.

Equip MUHBA. "Formats." Museu Historia de Barcelona. Consultato 2022/02/11. https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/formats.

Equip MUHBA. "Geographies and Cartographies." Museu Historia de Barcelona. Consultato 2022/02/11, https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/geographies-and-cartographies.

Equip MUHBA. "Heritages." Museu Historia de Barcelona. Consultato 2022/02/11. https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/heritages.

Equip MUHBA. "Here is MUHBA (English Version)." 2021. https://www.youtube.com/watch?v=uKSD1m7uiCU

Equip MUHBA. "Linies Generals Programacio MUHBA 2019-2023." 2019. http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/docs/LiniesGeneralsProgramacioMUHBA2019-2023.pdf.

Equip MUHBA. "Museu de la ciutat, mirall i portal de Barcelona Línies estratègiques." 2019. http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/docs/LiniesEstrategiques2019.pdf.

Equip MUHBA. "The Museum's Knowledge." Museu Historia de Barcelona. Consultato 2022/02/11. https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/museums-knowledge.

Equip MUHBA. "Research and Education." Museu Historia de Barcelona. Consultato 2022/02/11. https://www.barcelona.cat/museuhistoria/en/research-and-education.

European Museum of the Year, "The Silletto Prize for Community Participation and Engagemen." consultato 2022/01/18, https://www.europeanforum.museum/en/winners/silletto-prize/.

Europeana. "Linked Open Data - What Is It?" (2012). https://vimeo.com/36752317.

"Ferrovia Firenze-Roma (direttissima)." in *Wikipedia*. Consultato 2021/12/31, https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Ferrovia_Firenze-Roma_(direttissima)&oldid=123800642

Fondazione Prada, *POST ZANG TUMB TUUUM. ART LIFE POLITICS: ITALIA 1918-1943.* Exhibition Video, (2018), https://vimeo.com/286510307.

FutureLearn. "Creating Meaningful and Inclusive Museum Practices - International Council of Museums." FutureLearn. Consultato 2021/11/03. https://www.futurelearn.com/courses/meaningful-inclusive-museum-practices/1/register.

"Gargiolli, Giovanni." Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, n.d., http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/inventari/scheda-fotografo/3;

"Gettoni di letteratura." Rai Play Sound, https://www.raiplaysound.it/programmi/gettonidiletteratura/.

"Giovane Polonia." *Wikipedia*. Consultato 2021/08/24, https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Giovane_Polonia&oldid=122643882.

"The Golden Coach." Amsterdam Museum, https://www.goudenkoets.nl/en/about-the-exhibition.

Google Earth. "Orte, Viterbo, Italy." Consultato 2019/05/12. https://earth.google.com/web/@42.46006737,12.38559956,103.600636a,163.03260137d,35y,-152.7792776h,60.00091008t,-0r.

Gullino, Giuseppe e Cesare Preti, "Luigi Ferdinando Marsili." Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 70 (2008). Consultato 2021/04/26). (https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-ferdinando-marsili_(Dizionario-Biografico).

"L'histoire | Carnavalet." consultato 2022/01/12, http://www.carnavalet.paris.fr/le-musee/lhistoire; "Musée Carnavalet (@museecarnavalet) • Instagram Photos and Videos." consultato 2022/01/12, https://www.instagram.com/p/CPF8DUQnwBc/.

Uniwersytet Jagielloński. "Historia." consultato 2022/01/20. https://www.uj.edu.pl/uniwersytet-z-collegium-medicum/historia.

"History of ABK Stuttgart." ABK - Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Consultato 2020/06/24, http://www.abk-stuttgart.de/en/academy/profile/history-of-abk-stuttgart.html.

"Hutzel + Matthiae." Fondazione Zeri. Consultato 2020/01/20. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/cerca/fotografia.

ICOM, "On the Way to a New Museum Definition: We Are Doing It Together!." International Council of Museums. Consultato 2022/03/17, https://icom.museum/en/news/on-the-way-to-a-new-museum-definition-we-are-doing-it-together/.

"Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna." consultato 2022/02/20. https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/chi-siamo/servizio-patrimonio-culturale-1/istituto-per-i-beni-artistici-culturali-e-naturali-della-regione-emilia-romagna.

Instytut Pamięci Narodowej - Kraków, "Krótki żywot pomnika Lenina w Nowej Hucie." Instytut Pamięci Narodowej - Kraków. Consultato 2022/01/31, https://krakow.ipn.gov.pl/pl4/edukacja/przystanek-historia/96261,Krotki-zywot-pomnika-Lenina-w-Nowej-Hucie.html.

Instytut Pamięci Narodowej, "O IPN." Instytut Pamięci Narodowej. Consultato 2022/01/30, https://ipn.gov.pl/pl/o-ipn/24154,O-IPN.html.

"Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna." consultato 2022/02/20.

https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/chi-siamo/servizio-patrimonio-culturale-1/istituto-per-i-beni-artistici-culturali-e-naturali-della-regione-emilia-romagna.

"Lascito Richard Krautheimer." Lasciti e donazioni, Biblioteca Hertziana di Roma. Consultato 2020/04/23. https://www.biblhertz.it/it/richard-krautheimer.

"Lavori in corso, la farmacia comunale si sposta a palazzo Nuzzi." Tusciaweb.eu (2020/11/13), http://www.tusciaweb.eu/2020/11/lavori-corso-la-farmacia-comunale-si-sposta-palazzo-nuzzi/.

"Leiria (District, Portugal) - Population Statistics, Charts, Map and Location." CITY POPULATION. Consulted 2021/11/14. https://www.citypopulation.de/en/portugal/admin/10__leiria/.

"Leiria Museum." Museu de Leiria. Consultato 2022/01/18, https://www.cm-leiria.pt/pages/849.

"Leiria Museum (Leiria, Portugal)," History of Technology, consulted 2021/11/16. https://www.historyoftechnology.org/wp-content/uploads/2019/11/Dibner-2019.pdf

Marcocci, Vladimir. "O R T E (HORTÆ)." consultato 2021/02/15. https://digilander.libero.it/pariscarla/.

"Max Hutzel." Fotografi, Archivio fotografico on-line, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Consultato 2020/02/14, http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/index.php?r=photographers/view&id=41.

"Miracoli." *Sant'Antonnio di Padova*. Consultato 2022/02/09. https://www.santantonio.org/it/miracoli.

"Misja i Strategia." Muzeum Krakowa. Consultato 2022/01/25, https://muzeumkrakowa.pl/misja-i-strategia.

Montgomery, Scott. "Contact Relics." in: *Encyclopedia of Medieval Pilgrimag. Con*sultato 2021/05/04. http://dx.doi.org/10.1163/2213-2139_emp_SIM_00235.

"Monti, Paolo." Fotografieincomune. Consultato 2022/03/11, http://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/autori/AUF-s5020-0000001.

"Le mura di Sana." Cinecensura, https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1972/05/Le-mura-di-Sana-Fascicolo.pdf.

"Museo d'arte Sacra di Orte | Diocesi di Civita Castellana," http://www.diocesicivitacastellana.it/museo-arte-sacra-orte.

Musei Vaticani. "Sarcofago con scene dionisiache: incontro di Dioniso e Arianna e sc... [MV.951.0.0]." *Musei Vaticani Catalogo Online: Inventario*. Consultato 2021/02/13, https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.951.0.0.

"Museo Egizio, riapre dopo tre mesi lo Statuario." la Repubblica, 2014/04/16, https://torino.repubblica.it/cronaca/2014/04/16/news/museo_egizio_riapre_dopo_tre_mesi_lo_statuario-83798140/.

Museu de Lisboa, "Capt. III - A paisagem - Casa dos Bicos. Consultato 2021/11/29. https://www.youtube.com/watch?v=cxTQlWDdEC0.

Museu de Lisboa, "The Light of Lisbon" (2019). Consultato 2021/11/29. https://www.museudelisboa.pt/en/events/the-light-of-lisbon.

"Museu de Lisboa distinguido pelos Prémio APOM 20/21." Museu de Lisboa. Consultato 2022/02/09, https://museudelisboa.pt/pt/acontece/noticias/museu-de-lisboa-distinguido-pelos-premio-apom-2021

"Museum_135809.jpg." *Arachne*, DAI Roma. Consultato 2021/02/21. https://arachne.dainst.org/entity/1130339?fq=facet_kategorie:%22Einzelobjekte%22&fl=20&label=Mit%20245213%20verkn%C3%BCpfte%20Objekte&q=connectedEntities:245213&resultIndex=1.

Museum of New Zealand (Te Papa), "Research | Te Papa." connsultato 2019/03/15. https://www.tepapa.govt.nz/learn/research.

"Muzeum Krakowa." Muzeum Krakowa. Consultato 2022/02/07. https://muzeumkrakowa.pl/en.

"Nowa Huta." Enciclopedia Treccani. Consultato 2022/01/29. https://www.treccani.it/enciclopedia/nowa-huta.

Nicita Misiani, Paola. "Lavagnino, Emilio." Dizionario Biografico degli Italiani. Consultato 2021/05/09, https://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-lavagnino_(Dizionario-Biografico).

"Orte." *Foto arte minore: Max Hutzel photographs of art and architecture in Italy, 1960-1990,* Boxes 243-245. Getty Research Institute, 2012. http://hdl.handle.net/10020/86p8s06m675.

"Orte." *Italia judaica*. Consultato 2021/03/02, https://www7.tau.ac.il/omeka/italjuda/items/show/357.

"Orte città museo, presentato il progetto." Tusciaweb.eu, 2021/10/01, http://www.tusciaweb.eu/2021/10/orte-citta-museo-presentato-progetto/.

"'Orte Città Museo', presentato il progetto di un Museo della Città a Palazzo Nuzzi." *ONTUSCIA* (blog), 2021/10/01, https://www.ontuscia.it/orte/orte-citta-

museo-presentato-il-progetto-di-un-museo-della-citta-a-palazzo-nuzzi-345905.

"Orte, cuore medievale." *Tuscia Turismo* (blog), 2020/04/23, https://www.tusciaturismo.com/comuni/orte/.

"Orte Sotterranea." Visita Orte. Consultato 2022/09/11, https://www.visitaorte.com/welcome.

"Outlook Tower." Geddes Institute: University of Dundee. Consultato 2022/03/15, https://www.dundee.ac.uk/geddesinstitute/outlooktower/.

"Palazzo Nuzzi, traslocano gli uffici comunali." Tusciaweb.eu (2019/11/19), http://www.tusciaweb.eu/2019/11/lavori-corso-trasferiti-gli-uffici-demografici/.

"PHAROS: The International Consortium of Photo Archives." consultato 2019/07/10. http://pharosartresearch.org/.

"Piano di salvaguardia del centro storico." Bologna Online. Consultato 2022/03/08, https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/cronologia-di-bologna/1969/piano_di_salvaguardia_del_centro_storico.

Pistili, P.F. "'Campana' in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (1993)." consultato 2021/03/08, https://www.treccani.it/enciclopedia/campana_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale).

"'Polish death camp' controversy." Wikipedia. Consulted 2022/01/27. https://en.wikipedia.org/wiki/"Polish_death_camp"_controversy.

"PPP, lo Yemen e il sogno di Sana'a. L'appello all'UNESCO del 1974." Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia, 2015/09/30, http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/altre-geografie/ppp-lo-yemen-e-il-sogno-di-sanaa-lappello-allunesco-del-1974/.

"Presentata la nuova fermata di Orte nel circuito dell'Alta Velocità." Ferrovia dello Stato Italiane. Consultato 2022/04/25, https://www.fsitaliane.it/content/fsitaliane/it/media/comunicati-stampa/2021/5/27/presentata-la-nuova-fermata-di-orte-nel-circuito-dell-alta-veloc.html.

Pyramid Educational Consultants. "Il Picture Exchange Communication System (PECS)® -." Accessed June 30, 2022. https://pecs-italy.com/il-picture-exchange-communication-system-pecs/.

"Rijksstudio." Rijksmuseum. Consultato 2022/05/27, https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio.

"Scanathon." *Wiktionary*, 2022/03/30, https://en.wiktionary.org/w/index.php?title=scanathon&oldid=66287430.

"'Siamo divisi e autoreferenziali'. Ecco perché l'ex presidente ICOM si è dimessa." Finestre sull'Arte. Consultato 2020/07/25. https://www.finestresullarte.info/politica/siamo-divisi-e-autoreferenziali-suay-aksoy-spiega-dimissioni.

"Sintesi Rapporto economico della provincia di Viterbo 2018." http://cciaaviterbo.it/files/sintesirapportoeconomiapdf-_4519.pdf/.

"Sistema museale nazionale – il progetto di informazione e formazione." Fondazione Scuola dei Beni e delle Attività Culturali. www.fondazionescuolapatrimonio.it/en/training/sistema-museale-nazionale.

Society for the History of Technology (SHOT). "Society for the History of Technology (SHOT)." Consultato 2021/11/20. https://www.historyoftechnology.org/.

"Spazi ed eventi." *Mare Memoria Viva* (blog). Consultato 2022/05/24, https://www.marememoriaviva.it/spazi-ed-eventi/.

"Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart." wikipedia.it. Consultato 2020/04/02. https://de.wikipedia.org/wiki/Staatliche_Akademie_der_Bildenden_Künste_Stuttgart

"La storia dell'ICCD." Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Consultato 2022/04/04, http://www.iccd.beniculturali.it/it/chisiamo/la-storia-ICCD.

"Una storia lunga oltre 65 anni." *Italia Nostra*. Consultato 2022/06/08, https://www.italianostra.org/chi-siamo/una-storia-lunga-oltre-50-anni/.

Tabacchi, Stefano. "Ferdinando Nuzzi." In *Dizionario Biografico degli Italiani,* Volume 79 (2013) (https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-nuzzi_(Dizionario-Biografico). Consultato 2021/03/01).

Rai Teche. "Viaggio in Italia: ingresso nel Lazio e Viterbo." (1956/11/05). Consultato 2021/11/04. https://www.teche.rai.it/1956/11/viaggio-in-italia-ingresso-nel-lazio-e-viterbo/.

"Time to Act: Rohingya Voices." Canadian Museum for Human Rights. Consultato 2022/02/07. https://humanrights.ca/exhibition/time-to-act-rohingya-voices - :~:text=Time to Act%3A Rohingya Voices compassionately portrays the plight of,consider what action to take.

Tuzzo, Alessandro. "Prospetto cronologico dei tratti di ferrovia aperti." trenidicarta.it. Consultato 2022/04/28, http://www.trenidicarta.it/aperture.html.

"UNESCO World Heritage Centre - World Heritage List." UNESCO World Heritage Centre. Consultato 2022/05/28, https://whc.unesco.org/en/list/.

"Users' Collections." Thesaurus cyfrowy. Consultato 2022/01/30, http://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/kolekcje.

Velcrodesign, "'Exposição Dançada. Advento', by Inesa Markava." Rede Cultura 2027 Leiria. Consultato 2022/02/03, https://www.redecultura2027.pt/en/programme/exposicao-dancada-advento-by-inesa-markava.

Vigliotti, Davide. "ITINERARIO - PALAZZO NUZZI | Giornate di primavera FAI." FAI. Consultato 2022/04/30, https://fondoambiente.it/luoghi/palazzo-nuzzi?gfp.

'Voce: 'Orte' in Collezioni disegni e mappe: Collezione I/ Segnatura: 50." Imago Cartografica, ACS-Roma. Consultata 2021/02/22. http://www.imago.archiviodistatoroma.beniculturali.it/Cartografica/cartografica.html.

"The Winners of the EMYA 2020 and 2021 Are Now Announced!." European Museum Forum, May 6, 2021, https://www.europeanforum.museum/en/news/the-winners-of-the-emya-twenty-and-twentyone-are-announced/.

Zuliani, Stefania and Silvia Lilli. "Museo." In Enciclopedia Italiana, 2015, https://www.treccani.it/enciclopedia/museo_res-7f8218a7-dd85-11e6-add6-00271042e8d9_(Enciclopedia-Italiana).

Zuppante, Abbondio. "Cola da Orte." In *Gente di Tuscia*, http://www.gentedituscia.it/cola-da-orte/ (consultato il 13 febbraio 2021).

Zuppante, Abbondio. "Leoncini Lando." *Dizionario storico biografico della Tuscia* (blog), 2018/11/13, http://www.gentedituscia.it/leoncini-lando/.

Zuppante, Abbondio. "Museo d'Arte Sacra di Orte." Consultato 2022/01/31. https://museodartesacradiorte.it/.

Zuppante, Abbondio. "Pasquinangeli Giocondo." *Dizionario storico biografico della Tuscia*, (blog). Consultato 2021/05/20. http://www.gentedituscia.it/pasquinangeli-giacomo/.

Filmografia

Bombardamenti nelle zone di Orte, Montefiascone e Viterbo del 5 e 6 giugno 1944. (18 CS 1552) COMBAT FILM / RW012 del 06/06/1944 00:02:57, B/N, MUTO. patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000089493/2/bombardamenti-nelle-zone-orte-montefiascone-e-viterbo-del-5-e-6-giugno-1944-18-cs-1552.html

Brunatto, Paolo, director. *pasolini e... "la forma della città."* Roma: RAI, 1974. 33 mm, 00:15:30. Aired on February 7, 1974 on *io e...*, Secondo canale nazionale. http://www.teche.rai.it/2015/01/pasolini-e-la-forma-della-citta-1974/.

Duccini, Claudio. *In viaggio per l'Italia: La Giostra del Saracino, la Disfida di Barletta , il Palio di Lucca, l'Ottava Medievale*. Italia, 1976. https://www.teche.rai.it/1976/09/in-viaggio-per-litalia-la-giostra-del-saracino-la-disfida-di-barletta-il-palio-di-lucca-lottava-medievale/

Pasolini, Pier Paolo, director. *Le mura di Sana*. Roma: Rosima Anstalt, 1971. 33 mm, 00:12:48. Aired on February 16, 1971 on "Boomerang." Secondo canale nazionale. http://www.teche.rai.it/2015/01/le-mura-di-sanaa/ (non più consultabile a questo indirizzo da dicembre 2021).

Vilhena, Diogo. "The burial of the Lapedo Child 29,000 years ago: an imagined reconstruction." (1998) Prod. ArqueoHoje, Lda. With the support of Câmara Municipal de Leiria (https://www.youtube.com/watch?v=GX1O7H1XiX8)

Wenders, Wim. *Notebook on Cities and Clothes* [*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*], (Berlin:Axiom Films/Road Movies Filmproduktion 1989).

Documenti legislativi ed esecutivi di enti governativi e internazionali

Comune di Orte, "Statuto Comunale." 2010/03/08, http://www.comune.orte.vt.it/Portals/1231/SiscomArchivio/Statuto/statuto.pdf.

Comune di Orte e l'Università degli Studi della Tuscia (DIBAF), "Convenzione per Attività di collaborazione scientifica" (2018/10/03).

Comune di Orte, Diocesi di Civita Castellana, e l'Università degli Studi della Tuscia (DIBAF), "Convenzione per attività di elaborare e realizzare un progetto di costituzione del 'Museo della città di Orte'" (settembre 2021).

Commissione delle Comunità europee, "Schema di Sviluppo dello Spazio Europeo (SSSE). Verso uno sviluppo territoriale equilibrato e durevole del territorio dell'Unione Europea". Potsdam, Maggio 1999 (http://www.inu.it/blog/pian_prov/wp-content/uploads/2009/06/ssse_italiano.pdf./ versione inglese: "ESDP - European Spatial Development Perspective. Towards a balanced and sustainable development of the Union territory." https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=LEGISSUM:g24401.

Costituzione della Repubblica italiana, art. 9 (https://www.comune.bologna.it/iperbole/coscost/Costituzione/commenti_articoli/art_9.pdf.

Council of Europe, Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society. The Faro

Convention (2005/10/27), https://www.coe.int/it/web/venice/faro-convention.

"D.M. 23/12/2014 - Organizzazione e Funzionamento dei Musei Statali." Pub. L. No. (G.U. 10 marzo 2015, n. 57) (2014), http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2018/04/Decreto-Ministeriale-23-12-2014-agg.-02-2018-ECA.pdf.

ICOMOS, "International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964)" (1965), https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf.

"La Carta di Restauro, 1972" in Cesare Brandi, *La teoria di restauro*, 131-154. Torino: Einaudi, 1977.

"Legge Bottai" (L.n. 1089 del 1939)

"Legge 1 Ottobre 2020, n. 133 Ratifica ed Esecuzione della Convenzione Quadro del Consiglio d'Europa sul Valore del Patrimonio Culturale per la società, Fatta a Faro il 27 Ottobre 2005. (20G00152) (GU Serie Generale n.263 del 23-10-2020)." Gazzetta Ufficiale. https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/10/23/20G00152/sg.

Regione Lazio. "Riconoscimento e Valorizzazione degli Ecomusei Regionali - Legge Num. 3 Del 11 Aprile 2017." https://www.consiglio.regione.lazio.it/consiglio-regionale/?vw=leggiregionalidettaglio&id=9309&sv=vigente.

Regione Umbria, disegno Strategico Territoriale, DGR 1903 del 2008. (cf. Toppetti, Progettare i piccoli centri…p. 132)

United Nations Office of Disaster Risk Reduction, "Sendai Framework for Action 2015-2030". Sendai, Japan, on (2015/03/18). https://www.unisdr.org/files/43291_sendaiframeworkfordrren.pdf.

UNESCO "Recommendation concerning the Safeguarding and Contemporary Role of Historic Areas." General Conference, Nairobi (1976). https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114038.page=136.

UNESCO "Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage". Paris, (2003/10/17). https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000186627?posInSet=1&queryId=2d64f5a6-70d0-4e31-b7b5-fee6d7ae7a05.

UNESCO, "Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale culturale e naturale" (1972/11/16), "Patrimonio Mondiale, Unesco Italia, http://www.unesco.it/it/ItaliaNellUnesco/Detail/188.

UNESCO "Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions". Paris, (2005/10/20). https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/passeport-convention2005-web2.pdf.

UNESCO "Recommendation on the Historic Urban Landscape". Paris (2011/11/10). https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-98.pdf.

United Nations General Assembly, "Transforming our world, the 2030 Agenda for Sustainable Development" New York (2015/09/25), http://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=E.

APPENDICI

APPENDIX A.
TRANSCRIPT OF A CONVERSATION BETWEEN PIER PAOLO PASOLINI AND GIDEON BACHMAN (1974/09/13-14), CINEMAZERO ARCHIVES (PORDENONE)

LUOGO: ..... Torre di Chia, Chia (Viterbo)
DATA: ..... 13 settembre 1974
FILE: ..... "pasolini 056 aa 26 PAS XXV I II 0026 AT CZ GB munich jazz + pasolini – viterbo 1 9-13-14.mp3"
TIMESTAMP: 00:02:05-00:42:23
ARCHIVIO: ..... Archivi di Cinemazero, Fondo Bachman a Pordenone

---

ALTRE VERSIONI DELLA CONVERSAZIONE (1979-2015)

Usato come fonte principale da Gideon Bachman per scrivere l'articolo "Cara Tuscia," *Messagero* (22 settembre 1974) 3.

Trascritto in parte da Luciano de Giusti che propone il titolo "La perdita della realtà e il cinema inintegrabile," *Cinema in forma di Poesia* (Pordenone: Cinemazero, 1979): 152-161. Ripubblicata in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema* (Milano: Mondadori, 2001): 2108-2109.

Trascritto da Daniele Zanello, tirocinante a Cinemazero, Pordenone in 2014-2015.

La seguente trascrizione fu realizzata da Yvonne A. Mazurek a Cinemazero il 18 e 20 settembre 2019 e riordinata in seguito con l'aiuto di Jadwiga (Jadzia) Tedeschi.[1]

TRASCRIZIONE

[circa due minuti di silenzio]

BACHMAN: […]

PASOLINI: Si, sono di quelli che a lungo non parlano, lo sai

BACHMAN: No, questo si porta alla radio, perché questo si porta benissimo alla radio

PASOLINI: È impegnativa però questa cosa. Tecnicamente meravigliosa, però impegnativa

BACHMAN: No, no, beh l'ho costruito perché a un certo punto mi da noia di sempre andare avanti e indietro tutto il giorno ... poi la qualità sonora.

[1] Alla conclusione della stesura di questa indagine, la medesima conversazione è stata pubblicata in lingua tedesca all'interno di un progetto curato dal filologo Fabien Vitali che l'autrice ha potuto incontrare di persona alla BHR di Roma nel marzo 2022.. Non è stato possibile, però, possibile consultare i due volumi per limiti del tempo. Cfr. Gideon Bachman e Fabien Vitali, *Pasolini Bachman | Gespräche 1963-1975* (Vol. I) e Bachman Pasolini | Kommentar | Fabien Vitali (Vol. II). A Cura di Fabien Vitali e Gabriella Angheleddu (Maintal, Germania: Abnormal Arts Gallery, 2022). https://www.volkshausbuch.ch/buch/fabien-vitali-pasolini-bachmann

PASOLINI: Bellissimo, cos'è?

BACHMAN: Poi Questo qui vedi che è a forma di penna. Massimo lo posso anche mettere qui e non si nota come recorder.

BACHMAN: Poi Questo qui vedi che è a forma di penna. Massimo lo posso anche mettere qui e non si nota come recorder.

PASOLINI: Aaa

BACHMAN: La gente si è un po' più spaventata…

PASOLINI: Si, si.

BACHMAN: …della tecnica a un certo punto. Guarda, questa cosa del Lazio – sai chi ha da primo messo il dito su questa regione? Era Piero Gherardi.[2]

PASOLINI: A sì. Mi ricordo, infatti. Mi l'ho dicono. Sì, sì. L'ho conosciuto. Lo conosco. M

BACHMAN: Sì?

PASOLINI: mi l'ho ricordo ancora.

BACHMAN: Che una notte ero andato a Viterbo, non avendo mai visto Viterbo, e lui mi aveva parlato. Era in inverno. Sono andato a Viterbo così, per nessuna ragione, e sono stato in albergo di vecchio stile – liberty, un po' pre-liberty

PASOLINI: Si, si, sulla strada verso La Quercia, un po' fuori.

BACHMAN: Non mi ricordo dov'era. Proprio dentro la cittadina. E allora il portiere, non avendo niente da fare mi chiese: "Lei che fa?" Ho detto "Mah, cinema." [Il portiere rispose:] "Ah, abbiamo un signore qui del cinema. E allora in mezzo a questo inverno, in una stanza, un albergo di cose vuote c'era Piero Gherardi che era molto ridotto male, dev'esser stato un po' meno di un anno prima che è morto. Allora lui quella notte lì, in quest'atmosfera un po' tragica mi ha raccontato tante cose di questa regione. Lui si era comprato varie case lungo un lago. Dice: "poi io non sono mai più andato." Quindi sempre ha avuto un interesse. Quindi il fatto che tu ti sei messo qui, poi è naturalmente vicino Roma. Come mai che si è salvata questa regione?

PASOLINI: Si è salvata perché non è stata industrializzata. Perché è un po' una regione povera. Povera in cui non sono nate delle iniziative dell'industrializzazione, così. Ed è rimasta un po' abbandonata a sé stessa. E allora è proseguita un po' l'agricoltura – cioè, non ci è stato un tonfo dell'agricoltura come in altre [regioni?]. Poi certo la crisi c'è per quanto riguarda tutta l'agricoltura italiana, insomma – meno peggio che altrove – c'è una certa continuità. E [sono nate?] ultimamente [hanno cominciato a sorgere] delle piccole industrie che sempre per delle

[2] Piero Gherardi (Poppi, 20 novembre 1909 – Roma, 8 giugno 1971) è stato un architetto, scenografo e costumista italiano. Fu un stretto collaborator di Federico Fellni e Mario Monicelli e candidato sei volte al Premio Oscar sei volte per *La Dolce Vita* e *8½*. (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Piero_Gherardi, consultato il 22 settembre 2019).

ragioni che mi sembrano abbastanza, abbastanza logiche sono decentrate; quindi, sorgono queste industriette in mezzo alla campagna anche nei posti più belli…una forma di fabbrichetta […]

BACHMAN: Appunto, se tu dici si è salvata a causa della mancanza di industrializzazione…

PASOLINI: Si questi ultimi anni è […] cominciata. Però con la recessione, suppongo questo finirà.

BACHMAN: Oppure farà una pausa e poi ricomincerà

PASOLINI: Oppure farà una pausa e poi ricomincerà…sì, purtroppo è così, ma si ma però comunque facciano sarà sempre una piccolissima […] una serie di fabbrichette, insomma – non ha l'aria di una regione fortemente industrializzata come per esempio a sud di Roma. No? Come Latina.

BACHMAN: Lì c'è la cassa del mezzogiorno

PASOLINI: La cassa del mezzogiorno, si

BACHMAN: Sarebbe una cassa del Lazio?

PASOLINI: Sarebbe anche questo…sì, insomma, non c'è l'aria, non c'è l'aria di un'industrializzazione forte. E allora però c'è il problema della miseria, in compenso. Cioè, è una regione povera che è ingiusto anche questo. Ecco allora perché mi interessavo, m'interessavo in questa storia dell'università. Perché se Viterbo ha un'università, un'università fatta in un certo modo – io pensavo di suggerire, pensavo di suggerire a … [une rumore forte. Forse cade l'apparecchio] … Aiii.

BACHMAN: No, va bene [si percepisce un rumore metallico vicino al microfono.]. Sì. Suggerivi… io guardo soltanto …

PASOLINI: […] se funziona? … No, pensavo di suggerire agli amministratori del comune di istituire certe facoltà. Per esempio, lingue, oppure una nuova facoltà di turismo; dico, come si chiama? Economia turistica. Oppure veramente specializzarsi in archeologie, cose che potrebbero servire per qui…

BACHMAN: Archeologia?

PASOLINI: Archeologia, sì. Turism..Lingue, perché, per fare una specie di università di Perugia, insomma.

BACHMAN: Pensavo subito Perugia.

PASOLINI: Appunto, è creare un'altra cosa un po' come Perugia. E allora l'arrivo di centinaia di studenti qui – dall'America o dall'Inghilterra o dalla Francia o, ancora dipende, dal terzo mondo sarebbe una soluzione per Viterbo. Sai, Viterbo è una piccola cittadina. Mah, cinquantamila, sessantamila. Poco più che un grande paese. E sarebbe una soluzione economica in un punto, una città dove non ce ne sono altre. Hai capito, quindi questa soluzione economica farebbe sì che [incomprensibile]… una soluzione economica creata da un […] un

[…] iniziativa culturale. E quindi una cosa si rimanderebbe all'altra. In somma, hai capito? Questa organizzazione culturale acquisterebbe prestigio. E avendo prestigio presso i bottegai di Viterbo, presso, non so, i ristoranti, gli osti…Viterbo risuonerebbe un po' in tutta la regione. Anche per altre cose, soprattutto per la difesa del paesaggio. Perché ci sono certi paesi che sono interamente da farsi monumento nazionale, per esempio, a parte Bomarzo, che è stupenda non tanto per i famosi giardini, proprio per il paese, l'hai visto? È bellissimo.

BACHMAN: Sì, anche Vetralla

PASOLINI: Vetralla, sì. Ma poi c'è un paesino dopo Bomarzo, verso Attigliano, e si chiama Mugnano. Beh, sarebbe da prendere tutta la collina su cui sorge il paesetto intero, così, e farne una specie di parco nazionale…perché è di una bellezza…per non parlare si San Martino, vicino Viterbo. Per esempio, potrei farti un elenco di dodici, quindici città.

BACHMAN: Muniano?

PASOLINI: Mugnano, questo paesino piccolo dopo Bomarzo. Ma sai, parliamo poi di Tuscania, la strada che va verso Tarquinia. Che è quasi un enorme deserto stupendo. Poi tutta l'archeologia, le tombe. Insomma, c'è tutta una serie di cose che vanno difese insomma.

BACHMAN: Ieri c'era nel giornale una notizia che avevano trovato vicino a Cerveteri altre cose

PASOLINI: Si, tante altre cose

BACHMAN: però mancava naturalmente il personale per continuare gli scavi. E alla stessa pagina c'era scritto che almeno cinquecento furti archeologici sono compiuti dai cittadini della città.

PASOLINI: Hmm

BACHMAN: Annualmente

PASOLINI: Sì.

BACHMAN: Loro invece hanno il personale quando sfruttano per questi scopi molto personali. Se però noi andiamo sempre avanti pensando che, che salvare una regione si può fare soltanto attraverso modi che portano soldi—e quindi industria, e quindi progresso, […]—a un certo momento le iniziative tendono sempre a sopraffare l'intento, l'intenzione. Cioè, quando un paese diventa più ricco, vuole diventare sempre ancora più ricco. E lasciano… Come siamo passati adesso davanti a Orte, che è anche un gioiello…e davanti sorgono questi grattacieli ridicoli, proprio…come, che in un altro paese non si permetterebbe neache di costruire.

PASOLINI: Lo so, lo so. Io ho fatto un documentario su questo.

BACHMAN: Su questo?

PASOLINI: Sulla televisione.

BACHMAN: Davvero?! Ah, non sapevo.

PASOLINI: Ho fatto un documentario. Uno, un pezzettino, è inserito in quel, quel documentario che ho fatto su Sana'a, sulle mura di Sana'a. Ho aperto una parentesi parlando dello Yemen. Ho detto, per esempio, in Italia c'è una città che, in fondo, ancora, come colpo d'occhio, come situazione nel mondo naturale circostante (la collina, il Tevere che passa sotto, i vigneti, in somma) è uguale a Sana'a nel deserto, però, ecco qui, cosa hanno fatto. Ho usato l'inquadratura in cui, zumando leggermente in dietro dalla, dalla perfetta forma di Orte, si è scoperto questo, questo gruppo di immondi grattacieli popolare che hanno costruito lì vicino. Ora lì, la gente di Orte è, è molto sensibile a questo.

BACHMAN: A sì? E come mai che l'hanno [viene tagliata la domanda]

PASOLINI: L'ha percepita e l'ha sentita. Era indignata mentre lo facevano, ma sai che sono questi intrallazzi italiani a un certo livello per cui la gente non ha potuto intervenire perché la cosa è avvenuta un 6, 7 anni fa, 8 anni fa quando in fondo la gente era meno coinvolta nelle cose.

BACHMAN: E nella Città dei Papi non succederebbe lo stesso?

PASOLINI: A Viterbo?

BACHMAN: [Segno di consenso]

PASOLINI: Mah, a Viterbo hanno fatto già delle cose abbastanza tremende, proprio lungo tutte le mura di Viterbo – che sono stupende perché sono straordinarie, originali, costruite in un momento della storia che non è sopravvissuto in altri punti, o non so, o almeno che non si trattasse di un gusto particolare di Viterbo, non lo so – so che quelle mura sono bellissime, ma addosso alle mura hanno costruito case, case nuove, la strada che va a Roma…potevano, capito? Ora questo è stato fatto in un momento in cui questi problemi qui non venivano posti perché non erano drammatici come oggi, capito? (00:11:49)

BACHMAN: Tu pensi che questo, questa dialettica tra utilitarismo economico e mancanza di gusto – per salvaguardare le cose che hanno un valore esclusivamente estetico, storico – è una provincia, un'eredità specificamente italiana?

PASOLINI: No…no, no. Secondo me, questa, questa [presidia?] che sta passando adesso l'Italia, nazioni come la Francia, o l'Inghilterra l'hanno già sorpassata, l'hanno già passata psicologicamente

BACHMAN: Perché si sono industrializzati…

PASOLINI: Un secolo prima, circa. E quindi l'Inghilterra, in fatti, è distrutta.

BACHMAN: Però, in Inghilterra, questo non sarebbe potuto succedere.

PASOLINI: È successo nell'Ottocento.

BACHMAN: Gli intrallalazzi…però le cose che costruivano nell'Ottocento non avevano la stessa forza di distruzione, perché erano più piccoli.

PASOLINI: Beh, no. No, no. Guarda, tutte le città inglesi sono tutte città nate dall'industrializzazione. Nate da un'industrializzazione violenta. Se non altro, c'è un'altra cosa: che gli Inglesi hanno costruito le cose nuove con più gusto. Perché è una nazione veramente ricca.

BACHMAN: Ma hanno cent'anni di esperienza con questo fatto qui.

PASOLINI: Ma l'avevano da altri cent'anni prima. Insomma, è praticamente dal Seicento che è una nazione ricca, e potente. Ricca, e quindi quello che hanno costruito in Inghilterra in quel periodo è sempre stato fatto con criterio e buon gusto, pur distruggendo quello che c'era prima…la parte medioevale o rinascimentale.

BACHMAN: Oggi sono molto coscienti. Non si può costruire un tetto, cambiare la forma di una casa senza un permesso.

PASOLINI: Certo, ma questo che sta venendo adesso in Italia in maniera brutale – primo perché il neocapitalismo è ancora più brutale del primo capitalismo, anche per ragioni tecniche, economiche. Insomma, oggettive. È in più grande scala, è in scala mondiale, multinazionale. Quindi passa soprattutto come un carro armato – peggio del capitalismo, del palepcapitalismo che era nazionale, che era in fondo provinciale, eccetera, eccetera.

BACHMAN: Il paleocapitalismo al quale paragoni quello inglese di quel…

PASOLINI: Appunto. Allora è chiaro che oggettivamente il neocapitalismo che sta facendo oggi in Italia, quello che ha fatto il paleocapitalismo in Inghilterra un secolo fa, è peggiore. In più, c'è il fatto che l'Italia è povera. Quindi le cose nuove che costruiscono…sono sempre cose, eccetto rare eccezioni, sono cose miserabili – nuove ma miserabili. Grattacieli brutti, casupole […] micragnose, capito? Quindi il nuovo non è neanche un bel nuovo.

BACHMAN: Ma questi intrallazzi di cui parlavi?

PASOLINI: Ma sai, l'intrallazzo è una cosa molto italiana e latina, diciamo così.

BACHMAN: Appunto.

PASOLINI: In Inghilterra forse non c'è tanto l'intrallazzo – però c'è stato forse il progressismo nel capitalismo, la rivoluzione borghese che forse ha fatto in buona fede. Ha risanato, distrutto quelle vecchie case feudali, eccetera eccetera; ha costruito quella che si credevano nuova civiltà, rivoluzionaria.

BACHMAN: Però loro già nel fine Ottocento in Italia per esempio, oltre forse Garibaldi, non c'era un William Morris, cioè, persone di questo genere insomma.

PASOLINI: No, ma questo è oggettivo: l'Italia è rimasta praticamente fino a tutto il fascismo, e fino a dieci anni fa, una nazione ottocentesca.

BACHMAN: Cioè, anche nel miglior senso…

PASOLINI: Nel migliore e nel peggiore. La miseria, non a parte…ma anche nel migliore. Però è chiaro che appunto, l'Inghilterra appunto potrebbe essere una civiltà a livello molto più

alto, potrebbe essere l'Inghilterra una nazione molto più ricca. Se non si è avuto rispetto per gli antichi monumenti poveri – non i monumenti ricchi, quelli si sono salvati, capito? Ma per […] lo Yemen il problema non è salvare le quattro moschee più belle della città, quei quattro palazzotti più belli. Il problema è salvare l'intera figura della città. La città nella natura, ecco. Capito? Quindi i risanamenti all'interno, eccetera eccetera.

BACHMAN: Forse il problema è tutto lì, cioè nella mantunenzione o nel mantenimento di un equilibrio con la natura, che il progresso distrugge inevitabilmente.

PASOLINI: sì, sì, ma basta che il progresso si ponga il problema. È sicuro se in Inghilterra [per una ragione qualsiasi] una regione come l'Alto Lazio, esclusa dall'industrializzazione, un miracolo – un'ipotesi sto facendo – forse in Scozia c'è qualcosa di simile, non mi ricordo. Se l'Inghilterra rimanesse come l'Alto Lazio, fosse sopravvissuta all'industrializzazione dell'Ottocento e quindi si presentasse il problema oggi, sarebbe risolto in maniera stupenda…

BACHMAN: O in Irlanda.

PASOLINI: O in Irlanda. Ecco, probabilmente una cittadina come Viterbo, con tutti questi villaggi e paesetti intorno, sarebbero rispettati profondamente proprio nel loro rapporto con la natura. E dovessero fare qualcosa di nuovo, lo farebbero distaccato. Cioè, non lo farebbero addosso.

BACHMAN: Venendo su qua, [se hanno bisogno di] queste cose brutte qua, perché non le mettono in un altro posto, altrove.

PASOLINI: Certo, sarebbe una cosa molto semplice. Cioè, sarebbe complicata perché le proprietà uno possiede un campo quindi lui si costruisce una casa dove ha il campo, diciamo così. Però basterebbe un minimo di programmazione, un minimo di interesse culturale da parte dei comuni, eccetera eccetera, e si potrebbe ovviare.
Viterbo è ancora al limite, hai capito, del poter fare questo. Un paese come Mugnano, o come San Martino, o come la vecchia Chia, si possono ancora salvare come farebbero in Inghilterra. Capito?

BACHMAN: E leggi ci sono?

PASOLINI: Ci sono delle leggi, ma secondo me…non le conosco direttamente. Non te lo so dire, non potrei dire…non mi sembra che non siano leggi che proteggano la città nel paesaggio. Forse proteggono i monumenti.

BACHMAN: Non sarebbe quindi il caso di, su scala nazionale, di istaurire delle leggi precise sulla salvaguardia…

PASOLINI: Credo che Italia Nostra si dia da fare, si dia da fare

BACHMAN: sì, lo so, però sono considerarsi così, dei pazzoidi, romantici, eccetera …recentemente per esempio questa campagna di bruciare le foreste, che mi sembra veramente una cosa organizzata da…

PASOLINI: A questo punto, veramente, è l'unico caso nel quale istituirei la pena di morte.

BACHMAN: Si, è veramente…stavamo parlando di queste cose…veramente mi viene una tale rabbia.

PASOLINI: Uno che brucia una foresta, io, a questo punto, non avrei pietà. Uno che uccide un altro uomo si capisce perché c'è la passione, chi sa cosa ci può essere in mezzo, ci può essere una malattia, un trauma infantile. Non oserei giudicarlo. Ma uno che distrugge una foresta, si, lo giudicherei. Ecco. Ma per tornare al nostro discorso, occorrono delle leggi che proteggono in modo più totale, insomma, le cose antiche. Cioè, Orte deve essere difesa in quanto tutta la città di Orte, non sui singoli monumenti, eccetera eccetera. È poi c'è una gerarchia, cioè, a questo punto un grande palazzo, una grande chiesa, a questo punto vale un muretto, vale un capitello, vale un tabernacolo, no? Vale una loggia…insomma, vanno difesi anche questi; vale un casale di contadini, ci sono dei casali di contadini, a questo punto, stupendi. Stupendi. Vanno difesi. Un casale di un contadino va difeso come una Chiesa.

BACHMAN: Ci saranno degli argomenti economici, più che altro, perché lo sfruttamento, come per esempio visto ieri a Genova – hanno confiscato un monastero su una roccia che da sopra ai portici – perché qualcuno lì ha visto che si poteva costruire anche un albergo, e non era protetto. Allora, l'ultimo [momento?] in comune, rendendosi conto ha agito…perché lì è molto esposto e in vista, ma tutti questi posti qui, nella campagna, eh,

PASOLINI: sono in balia delle speculazioni, certo…è per questo che, tornando al nostro discorso, io sto, mi do da fare, mi interesso di questa cosa per la creazione di un'università di Viterbo come centro culturale, eccetera eccetera. Siccome la città è piccola, e quindi è sorvegliabile, hai capito?

BACHMAN: Ci sarebbe un [vantaggio?] anche economico

PASOLINI: Un avamposto…Anche economico, perché tornando, tornando […] l'industrializzazione non si è fatta, e per almeno per i prossimi anni non si possono nemmeno pensare …fonti di ricchezza. E quindi l'agricoltura che beh, evidentemente va ridimensionata, e questo è programmato in tutta Italia secondo me, perché l'ha detto Cenfi, l'ha detto Fanfani, la questione dell'agricoltura. Quindi si sono rese conto, e vabbè.

BACHMAN: Sì, ma invece vanno a chiedere due miliardi alla Germania.

PASOLINI: Che pare […] America per il diritto di costruire […] ma a parte questo, vabbè, si daranno da fare per ricostruire un po' l'agricoltura. Un problema difficilissimo, perché la piccola proprietà è in difesa, mi spiegava il sindaco di Soriano in modo molto intelligente, che potresti interrogare.

BACHMAN: Ho conosciuto quello di Sovana, sono andato lì…un giovane, avrà ventotto anni il sindaco. È pieno di questi problemi. È cosciente, una persona molto

PASOLINI: Ma anche il sindaco di Soriano, innsomma…ma ce n'è, ce n'è abbastanza singolarmente. Ormai, insomma, si sta cominciando ad allargare questa coscienza. Allora, dunque, è che nel Viterbese, attraverso…ma attraverso, ma attraverso questo questo questo orrendo sviluppo, è implicato anche un certo disordinato progresso, capito? E quindi, certe cose che prima non si sapevano si sanno, si circolano più le idee, eccetera. Allora, per concludere, l'unica possibilità industriale, industria è turistica in questa regione dell'Alto Lazio. Capito?

BACHMAN: Ma per questo si dovrebbe ridimensionare tutto il turismo in Italia, perché sa…sono stato via tutta l'estate. Ho parlato con tanta gente all'estero che normalmente andava in Italia, però non va più.

PASOLINI: Non va più perché è caduta un'Italia che aveva un presidio turistico. Quella è crollata. Però sono rimaste delle zone che hanno, che possono conservare, che hanno […] intatto la loro fisionomia e quindi possono avere un nuovo presidio turistico.

BACHMAN: Si, ma non si tratta di prestigio estetico. Si tratta del fatto, per esempio, sono apparsi in Germania, mentre che stavo lì, in vari giornali, delle storie orrende della gente alla quale è stato rubato tutto, e che la polizia diceva: ma, guarda, se lei viene qui in una macchina sportive deve aspettarsela che se sarà rubata. E in un giorno dove, al lago di Garda, a Malcesine, sono state rubate dodici macchine sportive aperte con targhe tedesche. E i carabinieri reagiscono in questo modo. Naturalmente, il prossimo turista, o le mille turisti, non vengono più.

PASOLINI: Ma per la delinquenza Italiana è tremenda, proprio gli Italiani stessi […]

BACHMAN: poi una cosa che fa molti turisti non vengono più in Italia, è una cosa che quasi mai si è parlato in Italia, è il chiasso. Il rumore che questo paese fa vivendo, che a uno straniero è spaventoso. Guardi che questo fatto in sé stesso…la gente non va più nelle città, a Roma, a Napoli, eccetera…eh, si dimentica il resto. Cioè, una zona può essere molto bella – se tu vai in un piccolo paese, diciamo che sei inglese o tedesco, non so, un turista normale con un po' di soldi in tasca; arrivi diciamo a Soriano, a questo paese, e diciamo che c'è lì un albergo, tu ti metti a dormire. E dalle sei della sera fino alle undici, non hai nessuna tranquillità, perché da tutti le finestre ti viene la televisione italiana. A alto livello. Oppure questa faccenda dei pappagallismi, del pappagallismo. Una volta era un'industria; oggi è un tale spavento alle donne, specificamente straniere, che il fatto che il Comune di Roma non ha per esempio un riparto che si occupa di questo, che è una cosa che è trattata così, con un po' di perbenismo, sai un sorriso, eccetera eccetera. Poi dico, ma le ragazze vengono anche per questo, questa vecchia, vecchia scusa che c'è… che a un certo punto la gente non sono, cioè voglio dire, che il turismo può essere rimesso in funzionamento soltanto con un cambiamento di atteggiamento di base. Non, va bene, c'è una zona bella. Ci sono zone belle anche in Iugoslavia dove la gente non va più, perché succedono le stesse cose. Quindi in Spagna, eccetera. Sai che il turismo scozzese è aumentato moltissimo da Inglesi che una volta andavano nei paesi del sud, e adesso in estate vanno in Scozia, anche perché costa di meno. Perché una volta costava di meno qua, adesso si è rovesciato. Comunque, anche per tutti questi argomenti qui, che sono importantissimi da città…di un paese che ha bisogno di appoggio, eccetera. Se poi verrebbero trecento o seicento studenti in una città come Viterbo, e sarebbero esposti a tutto questo macello di vita anche campagnola che in fondo è la stessa come c'è…che sono cose difficilmente a toccare; l'Italiano si sente sempre aggredito quando gli dici queste cose. Sei io in un ristorante accanto a me, dove fanno chiasso fino alle due-tre del mattino, io non riesco…dico: ma perché siete obbligati sempre a fare tanto chiasso? Arrabbiandomi a un certo punto, dopo mesi e mesi…dicono: ma come noi? Non ti piace l'Italia? Ma vai via! Questo…l'Italiano non difende mai l'Italia se non quando è toccato…e questi sono argomenti che nessuno…

PASOLINI: Beh, ma cosa vuoi? Non sono mica argomenti turistici questi qui. Questi sono argomenti di politiche interne. Cioè, il pappagallismo di cui tu mi dici è frutto della tolleranza, della permissività concessa a un popolo che non se l'è conquistata. Hai capito? E allora il pappagallismo è diventato una forma orribile, patologica, nevrotica di essere. Il chiasso e la

maleducazione è il benessere dato a una popolazione che non se l'è conquistato. Capito? Cioè, il potere consumistico in Italia è un potere dall'alto come in Inghilterra o in Francia o anche in Germania, non riesce nemmeno a concepire. Qui è stato tutto…è stato una befana. In Italia è arrivata una befana. E ha concesso queste cose. Capito? Adesso ci stanno multinazionali…

BACHMAN: Con l'industrializzazione a scatto

PASOLINI: Un'industrializzazione improvvisa, con interessi non soltanto nazionali, ma appunto plurinazionali o transnazionali. E quindi la furia a guadagnare, ad avere dei profitti immediati dei piccoli industriali che si sono aggregati alla grande industria; tutto questo ha fatto si che il potere consumistico sia stato una befana per gli italiani. Soprattutto del centro-sud. E quindi cosa vuoi? Gli escatenati nel weekend, hai capito? E ha dato loro proprio un'euforia che si manifesta in queste forme arcaiche, rozze, di maleducazione. E qui, a questo punto, non è in vista del turismo che tu puoi cambiare questa mentalità, la devi cambiare in vista di una politica interna italiana. Ed è un lavoro da mettersi le mani nei capelli. Che guarda, il pappagallismo è lo stesso, che puoi dire, "Vi abbiamo concesso la permissività, ma poi con questa permissività dovete essere educati." Ora mi da di no perché li hai nevrotizzati. Un giovane italiano che impropriamente può fare mambassa di tutto, mentre fino a soltanto sei anni fa le sue ragazze erano tutte in casa, così, come monache, erano quasi velate. In sei anni, impropriamente, può far tutto. Hai capito? E il poter far tutto l'ha nevrotizzato in una maniera spaventosa. Sono nevrotici gli italiani, gli italiani sessualmente una volta erano molto equilibrati, quando c'era la repressione. Con la tolleranza, sono diventati tutti nevrotici. Ora dovresti istituire, fare delle case di cura in Italia. Perché si possa prendere il turismo in quel senso lì… Hai capito?

BACHMAN: sei milioni […]

PASOLINI: però, per tornare a Viterbo, visto che partiamo da qui, ecco, è strano dirsi, il fatto che la provincia di Viterbo, l'Alto Lazio, la Tuscia, diciamo così, sia rimasta esclusa da questa…dalla befana – la befana di qui non è passata – quindi l'agricoltura, più o meno è continuata, adesso…e il mondo è rimasto veramente abbastanza simile all'Italia che amavano i turisti stranieri, cioè veramente c'è una pace profonda dalle sei di sera in poi, fin troppa. Se venissero questi trecento, quattrocento, cinquecento studenti a far Lingue a Viterbo, troverebbero fin troppa pace, capito?

BACHMAN: Non c'è troppa pace.

PASOLINI: No, no. No, no, guarda, ti assicuro! Guarda, se vuoi stasera venir con me, stasera andiamo a Viterbo, vedrai il silenzio profondo che si sente nella città e in tutti i paesi intorno, non ci sono televisioni che fanno… . No, no, no, non ne senti una ti assicuro. E la gente è molto mite, di un'estrema mitezza, di un'estrema educazione…in tutta la Tuscia.

BACHMAN: E non credi che…

PASOLINI: In tutta la Tuscia

BACHMAN: …che, sviluppando economicamente, arriverebbe questa…

PASOLINI: Sai, è per questo che io, forse utopisticamente punto su questa cosa dell'università. Mi piacerebbe perché sia uno sviluppo che va di pari passo con il progresso

perché, in fondo, quei miei articoli cui accennavi tu prima, eccetera eccetera, in che cosa si potrebbero riassumere? Nella lacerazione che è avvenuta in Italia dovuta al fatto che c'è stato lo sviluppo, ma non il progresso. Eh, capito?

BACHMAN: [Versi di assenso]

PASOLINI: Ha questa orrenda dicotomia.

BACHMAN: Ma sai, io penso una cosa che è importante in questo…che penso che prima la gente funzionava emozionalmente sulla base delle generazioni, avevano una certa fede. Forse qui si esprime in la famiglia. In altro paese, nella religione, in un altro in un'altra media. Cioè, avevano una continuazione. Oggi che sono caduti tutti 'sti miti, tutti hanno quasi bisogno, per avere un senso di identità, di far tutto entro lo spazio che hanno quei pochi che hanno la vita. E quindi non pensano più al futuro, non pensano più al passato, non pensano più all'altro, non pensano più a niente. È tutto…geneticamente uno sviluppo dove il cambiamento culturale ha alterato quello biologico. E quindi in fondo è come la gara tra Achille e la tartaruga. Perché non è riprendibile, in fondo è una tragedia probabilmente interminabile, che forse con certe iniziativi in qualche posto si può ritardare, ma…cioè, vedo che pessimisticamente questo sviluppo…

PASOLINI: Ma sai, nei paesi, per esempio, torniamo all'Inghilterra o la Francia, tutto questo è meno tragico. Meno tragico, sai perché? Perché lì ci sono state due precedenti acculturazioni, o centralizzazioni. Cioè, prima quello monarchico, di carattere aristocratico-feudale, che ha centralizzato, eh…in Inghilterra rispettando le autonomie locali; in Francia molto meno, ma insomma, comunque è avvenuta una centralizzazione…mmm, quindi politica, linguistica, culturale…prima. Poi c'è state la grande acculturazione della rivoluzione borghese e della prima industrializzazione, che in quel momento, come del resto dice Marx, era rivoluzionaria. Marx è un grande, si toglie tanto di cappello alla borghesia nel momento stesso in cui l'accusa dei suoi crimini. No? Perché quando viveva Marx, la borghesia era rispettabile, era in quel mondo rivoluzionaria. Ecco. E allora c'è stata questa grande acculturazione borghese; che invece in Italia non c'è stata né l'acculturazione di una monarchia centralistica, né l'acculturazione di una borghesia rivoluzionaria. Questa è la prima acculturazione che l'Italia sperimenta.

BACHMAN: Cioè distruzione…di valore

PASOLINI: La distruzione dei valori tradizionali, quelli che passavano di generazione in generazione, di padre in figlio, in un rapporto dal punto ormai fissato in modo, in codici millenari da padre in figlio, eccetera, eccetera. Quindi è stato un colpo di spugna così traumatico, che ecco, poi i risultati sono atroci. Io sono arrivato a dire in un certo momento che forse l'Italia di questo momento assomiglia alla Germania di trent'anni fa quando è venuto Hitler. Forse, non lo so'.

BACHMAN: Forse, anche politicamente

PASOLINI: Anche politicamente perché tutte e due le nazioni non hanno non hanno una una tradizione nazionale, ma regionale, diciamo così, no? I piccoli stati. Quindi un'unificazione improvvisa…ma mentre in Germania l'industrializzazione su scala nazionale, totale è avvenuta allora, in Italia sta venendo adesso. Cosa ha fatto quell'industrializzazione? Ha strappato il popolo, i lavoratori, gli umili, da queste sue tradizioni antiche, da questi suoi valori particolari

e reali, concreti. Gli ha strappati, e gli ha avviati a diventare dei piccoli borghesi. In questo momento di passaggio, quando il popolo non era più non aveva più i suoi valori che lo proteggevano, perché gli offrivano dei modelli da realizzare, e li realizzavano, no? Un bavarese, […]? Non avevano più questi valori tradizionali e non avevano ancora raggiunti i valori piccolo-borghesi che venivano loro proposti dall'industrializzazione.

BACHMAN: Hanno perfino, sono finito a odiare questi valori tradizionali, perché non corrispondevano al cosiddetto progresso.

PASOLINI: Si, gli hanno odiati, gli hanno abiurato. È l'abiuro che sta avvenendo in tutto il terzo mondo in questo momento. L'abiuro dei loro antichi valori. Quindi gli hanno odiati, calpestati, disprezzati, cosa che sta avvenendo adesso in Italia. E da una parte non erano ancora in grado di essere dei veri borghesi. Cioè, di realizzare il modello borghese di vita, perché allora economicamente, non…allora, quest'enorme massa fluttuante, forse una costruzione romanzesca visto […] lo sto mettendo in un mio romanzo. Questa massa fluttuante enorme di gente ha fornito le truppe alle SS.

BACHMAN: Sì, infatti, perché […]

PASOLINI: Chi erano le truppe delle SS? Chi erano le… Forse i capi no, nei capi, nei capi la degradazione o l'involuzione diciamo culturale è diversa. Ma la truppa secondo me si spiega se non altro così. Allora io a questo punto devo fare una specie di *mia culpa*, […] *mia culpa.* Sono stato razzista perché ho avuto sempre, di fronte ai tedeschi, un atteggiamento un po' razzistico. Perché da ragazzo, visto ch'è l'SS, ho provato un tale spavento e ho legato l'SS alla Germania, poveretta. E invece le SS non sono un prodotto tedesco, non si inseriscono in un modello Germanico. Le SS si inseriscono in un modello borghese.

BACHMAN: Era la gregge che cercava…

PASOLINI: era la… e adesso infatti questo sta avvenendo adesso in Italia. Mi sono accorto che adesso, quell'odio razzistico che provavo verso la Germania, lo sto provando identico verso l'Italia. Vuol dire che non ho una questione di razzismo, insomma è un fatto politico e sociale. E allora secondo me se, per caso, oggi ci fosse una recessione come nel Ventinove, e questa recessione portasse con sé un arcaico sopravvissuto, e non è impensabile, colpo di destra…adesso l'Italia sarebbe matura per fornire truppa all'SS, e non più la milizia fascista, ecco, capito?

BACHMAN: Questo lo dico da due anni, mi dicono sempre: no, in Italia il lavoratore e il contadino sono talmente ben […] sono andato a Parma per vedere Bernardo a far tutt'una […]. E lui è anche positivismo, fiducia…: guardi, tu dici referendum. Sai che le elezioni tedesche prima, quelle prima di Hitler, c'erano 40% della sinistra […]. E allora è successo lo stesso. Ah dice: sì, ma il nostro contadino oggi è preparato, ha letto, capisce, non so, io…

PASOLINI: Sai perché? Perché Bernando non ama i contadini.

BACHMAN: Hai capito questo

PASOLINI: Eh. Cioè ottimisti sono coloro che non amano, insomma. Soltanto una persona che ama sta in pena a vedere uno che cambia, che prova dolore per un suo cambiamento, eh.

Uno che non ama se ne frega…capito? Se ne frega e tende a essere ottimistico per non aver problemi.

BACHMAN: Infatti mi sembra molto superficiale questa faccenda.

PASOLINI: Ma tutti, guarda tutti. Io dico questa cosa questa cosa qui, che il referendum non è un segno tutto positivo, che è positivo in un certo senso, perché, sì indubbiamente […] ma c'è anche un forte lato negativo in quanto il 'no' è stato suggerito non tanto dalle sinistre quanto dalla televisione. È la televisione che ha reso il cittadino italiano consumista, e quindi laico, e quindi irreligioso. È la televisione che è assolutamente, totalmente, completamente irreligiosa. No? C'è un […]

BACHMAN: […] atto della televisione

PASOLINI: […] ma non, alla televisione italiana. Dimmi un attimo, una parola dove ci sia una spiritualità religiosa. Mostrano forse delle cerimonie religiose – il papa che va qua, benedice qua, benedice di là, benedice a destra, sinistra…ma quello è ufficialità, no?

BACHMAN: Non so, non lo guardo mai

PASOLINI: Non lo guardo mai, ma insomma suppongo che sia così ma io […] non c'è mai una parola, un fotogramma religioso. Quindi è la televisione che ha spinto gli Italiani pratica al 'no.' Perché un consumatore deve essere divorzista. T'immagini un consumatore, e.

BACHMAN: Deve essere aggiornato a ciò che legge nei…

PASOLINI: E certo, e certo…e poi un tipo nuovo di famiglia che non è abolita, ma è rilanciata in un altro modo, una famiglia moderna, eccetera eccetera. E quando io dico queste cose sono guardato come, come un disfattista. Invece io lo dico perché io amavo quel mondo, quegli italiani lì.

BACHMAN: Sai che la gente non ama essere amata?

PASOLINI: Le singole sì

BACHMAN: Si, le singole sì, ma come gruppo sociale, come così…quando c'è uno che dice 'ma vi voglio bene,' subito, subito…invece quando arrivi con odio, con una macchina in una città a fare chiasso, rubi a tutti quanti…c'è la stima della gente. Vogliono anche loro essere così. E questo è un altro fatto consumistico, veramente…

PASOLINI: Sì, sì, ma questo è una cosa, un fenomeno recente, perché invece una volta no.

BACHMAN: No assolutamente, perché una volta si identificava l'individuo con la società. Oggi l'individuo è totalmente in gara con la società. Cioè, la società è la grande minaccia, e si tenta a andare a captarla…a… […]

PASOLINI: Si esorcizza realizzando in maniera adulatoria e nevrotica sui modelli

BACHMAN: Esattamente, sì…come la coppia, per esempio, è proprio per me l'avanzo della tribù…cioè l'unità sociale più piccola ancora possibile. E tentiamo di mandarla avanti con tanti

sforzi…cioè, l'unità di due anime…di mantenere qualche contatto che non sia esclusivamente ogni per sé, dalla nascita alla morte, sempre soli, sempre soli…che è veramente la sorte della società industriale. Che ti isola.

PASOLINI: Infatti, questa recessione industriale ha rilanciato la coppia. Hai visto come è di moda la coppia, adesso? Ma è una coppia completamente falsa, insincera, di un'insincerità spaventosa. Vedi i ragazzi che impropriamente, presi da chissà, da quale slancio romantico, per strada se non altro tenendosi mano per mano, la ragazza col ragazzo, oppure abbracciati…cos'è quest'improvviso romanticismo, tu ti chiedi? Niente. È semplicemente la nuova coppia rilanciata dal consumismo, perché questa coppia qui è consumistica.

BACHMAN: Compra

PASOLINI: Compra

BACHMAN: Esattamente

PASOLINI: Tenendosi mano per mano, vanno poi dove alla Rinascente, Io bimbo, oppure…

BACHMAN: Hai visto questa pubblicità della Rinascente? A me mi […] questo soggetto che non esaustiamo, non si può esaust…

PASOLINI: Esaurire mai.

BACHMAN: Esaurire mai. Comunque, qui c'è una pagina penso del *Messaggero*. Hai vista che c'è una serie di articoli del genere che ieri o l'altro ieri c'era su Foligno

PASOLINI: Ah no

BACHMAN: La terza pagina, che parla ogni tanto una pagina, proprio di questo genere, dove questo si inserisce, inserisce …adesso non so se sono tutti fatti dalla stessa persona o meno. Comunque…

PASOLINI: Ho capito…beh, cerca di dire a Pietra. Potrebbe, questo cosentino qui si saprebbe perché fanno il giorno Ventitré o Ventiquattro una riunione alla Regione del Lazio…Mario forse glielo dice si potrebbe anche dare… per decidere se …diciamo cosetta, la localizzazione dell'università per […] a Viterbo, c'è l'università, l'università è privata…è un consorzio di Viterbo che ha fondato questa università privata che ha cinque anni ormai. Ma gli studenti che la frequentano poi non sanno che farsene di questa documentazione, penso sono non so, un centinaio, così…pochi perché non…pagano ma la laurea non ha valore, quindi non gli serve andare all'università.

BACHMAN: Lo fanno questi del posto

PASOLINI: Lo fanno questi del posto per seguire dei corsi perché sono fatti, tenuti da professori bravi…però a loro non serve, e allora loro devono statalizzarla questa università perché si sviluppi. Per altro poi l'università di Roma poi è quella cosa tremenda che tu sai. No? Sono centotrentamila persone […], che non vanno mai, una cosa tremenda. Quindi mi sembra che un decentramento per l'Alto Lazio, per il Basso Lazio serve. È assolutamente urgente, in somma. Ecco, e loro, loro aspettano questa statalizzazione che deve essere preceduta, che può

esser decisa dal Ministero della Pubblica Istruzione, credo. Ma deve avere come avallo il benestare della Regione. E questa si chiama localizzazione. Allora la Regione si riunisce entro il Ventitré per dare la localizzazione…per dire se a Viterbo, si localizzi un'università. Dopodiché, poi, il Ministro dell'Istruzione la statalizza, e allora può svilupparsi. Allora, siccome […] di questa localizzazione e a questa localizzazione avevo intenzione di andare anche io insieme con questi di Viterbo, e porterò con me spero anche Moravia, Bruno Zevi, adesso chi glielo chiederò…Bassani, come…hai capito? E andrei insieme con loro proprio perché a noi sta a cuore che ci sia questo centro culturale qui…per fare quei salvataggi che possiamo fare. Capito? Questo te lo do come notizia…

BACHMAN:…questo diciamo …[voce coperta dai rumore di fondo]

PASOLINI: Vuoi che adesso che loro lavorano qua che ci spostiamo di là noi?

BACHMAN: Va bene.

APPENDICE B. "PRESENTAZIONE" DI PIER PAOLO PASOLINI. TRASCRIZIONE E TRADUZIONE (IT-EN)

CON ELEMENTI DEL PARATESTO DI *CASARSA DELLA DELIZIA. CINQUANTENARIO DELLA SOCIETÀ COOPERATIVA DI CONSUMO. 1919 – 1969*



Presentazione

Mi è difficile scrivere una presentazione a un libro come questo. Potrebbe scriverla molto meglio mia madre. Lei infatti ha visto Casarsa quando non c'era la luce elettrica e la stazione; l'ha vista quando in mezzo alla piazza passava la roggia. Io no. Quando ero bambino io, in mezzo alla piazza coi marciapiedi, c'era il lampione della luce elettrica, sotto cui giocavamo a prendersi. Si può parlare meglio di una Casarsa lontanissima, piuttosto che di una Casarsa lontana. È vero che la mia memoria è anche la memoria di mia madre. E la sua Casarsa è come se l'avessi vista con i miei occhi. Ma queste sono cose che si possono scrivere in poesia, e senza molto rispetto, quindi, per i ricordi altrui.

Casarsa è profondamente cambiata. È il campione di un paese neo-capitalistico; e lo sarà di più quando, spero fra pochi anni, saranno rientrati tutti gli emigranti. La Cooperativa? La Latteria? Per me sono due luoghi dello spirito, che ormai frequento nei sogni.

Nella Cooperativa, luogo sacro posto sulla strada che va verso il Tagliamento, poco prima di una pompa (è la geografia di un bambino ostinato), c'era, ecco Sior Lorenzo e un fiabesco profumo di salame; la Latteria era un luogo sacro che si trovava addirittura fuori dalla [topografia], nella [topografia] dei sogni; la strada non asfaltata in cui sorgeva, spandendo il suo acuto e poco rassicurante odore di latticini – che dava una specie di spavento – aveva un'ubicazione che per un bambino era inconciliabile con ogni realtà; ricordo il fango e la polvere di quella strada, che solo dopo dieci anni, o più tardi, ha [ho?] saputo dove andava a finire. Sia gli inverni che le estati vi giocavamo un ruolo straordinario; ma l'inverno fu più inverno e l'estate fu più estate che in Via Segluzza.

D'altra parte – a causa delle esperienze infantili rimaste inalterate nella memoria – esistono due Casarse nettamente distinte: quella della r[e]altà e quella dei sogni. Per esempio, nella Casarsa dei sogni, il paese non finisce dietro la chiesa; al contrario, proprio lì dietro sorge una cattedrale un po' in rovina, di un seicento rustico dal fasto orientale, le cui pareti, in parte crollate, lasciano vedere gli affreschi dell'interno, con azzurri un po' freddi e forme vagamente gotiche; e dietro questa cattedrale (che è la vera chiesa di Casarsa) c`è una profonda e verde vallata, in fondo a cui scorre un ruscello, e qui l'aria è stranamente più toscana o laziale che friulana. E ancora, per via Roma, a destra prima della casa dei Lucchesi, c'era un muretto, con dietro dei tigli: da bambino non riuscivo a cosa ci fosse dietro quel muretto (ricordo perfettamente invece l'acuto odore «storico» dei tigli), e così adesso qualche volta me lo sogno, sempre uguale: si tratta di una ripida china con degli arbusti, stranamente grandiosa, come l'argine di un grande fiume; e anche lì, in fondo, scorre un ruscello. Ciò che è andato veramente perduto, sia nella Casarsa della realtà, che nella Casarsa dei sogni, sono le rogge. E queste le rimpiangerò tutta la vita. Con la Latteria e la Cooperativa, le rogge sono cose «di un tempo», anteriori alla trasformazione capitalistica, e cioè perdute nei secoli dell'epoca contadina, senza soluzione di continuità con le selve romanze, con le invasioni dei barbari, con la chiesa di Cristo. Ora tutto ciò è finito, in una rapida evoluzione, di cui ci vantiamo. E tuttavia non vogliamo, ancora, arrenderci a dimenticare.

PIER PAOLO PASOLINI

Presentation

It's difficult for me to write the presentation of a book like this. My mother could write it much better. She saw Casarsa when there was, in fact, no electric lighting nor the station; she saw it when the *roggia*[3] passed through the middle of the square. Not me. When I was a child, in the middle of the square lined with sidewalks, we used to play tag under an electric lamppost. It's more apt to speak of a very distant Casarsa than a distant Casarsa. It's true that my memory is also my mother's memory. It's as if I've seen her Casarsa with my own eyes. But these are things that can be written through poetry, and therefore with little regard for others' memories.

Casarsa has changed profoundly. It's an exemplary neo-capitalistic town; and it will be even more so when, I hope in a few years' time, all the emigrants will have returned. The Cooperative? The Dairy? For me those are two places of the spirit which I now visit only in my dreams.

In the Cooperative, that sacred place on the road leading to Tagliamento, just before a pump (this is the geography of a tenacious child), there was, there he is Mr. Lorenzo and a fabled smell of salami; the Dairy was a holy place that found itself well beyond topography[4], in the topography[5] of dreams; the asphalt-less road where it arose, emanating its sharp smell of dairy of little reassurance – it gave off a sort of fright – was located in a place that, for a child, was incompatible with all realities; I recall that road's mud and dust, it was only after ten years, or even later, that it [I?] knew where it [I?] would end up. Both in winter and summer, we played an extraordinary role there; but winter was more winter and summer was more summer than in Via Segluzza[6].

Elsewhere – due to childhood experiences which have remained unaltered through memory – there are two, distinct Casarsas: that of reality[7] and that of dreams. For example, in the Casarsa of dreams, the town doesn't end behind the church; to the contrary, just in the back, a slightly ruined cathedral arises, a rustic 17th-century structure with oriental pomp, whose partially collapsed walls allow the interior's frescos to be seen, with rather cold blues and vaguely Gothic forms; and behind this cathedral (which is Casarsa's true church) there is a deep and green valley, where a brook flows in its depths, and here the air is strangely more Tuscan or Latian[8] than Friulan. And still, along Via Roma, swinging right before reaching the Lucchesi's home, there was a wall, with linden trees behind it: as a child I couldn't fathom what was behind that wall (I remember the sharp, "historic" smell of lindens perfectly), and so now sometimes I dream about it, it's always the same: there's a steep ridge with shrubs, it's strangely grandiose like the banks of a large river; and there too, in its depths, flows a brook. That which has truly gone lost, both in the Casarsa of reality and the Casarsa of

[3] It is still possible to see these man-made canals on the outskirts of Casarsa, insinuating through local fields. They are believed to be vestiges of pre-Roman water reclamation works and characterize agrarian landscapes in northeastern Italy still today.
[4] The published text reads "tipografia" in Italian, meaning "printing house". While it was impossible to locate the original manuscript, the term "topografia", or topography, recalls works like "Topografia sentimentale del Friuli" (1948) in Pier Paolo Pasolini, *Un paese di temporali e di primule*, a cura di Nico Naldini (Milano: Ugo Guanda Editore): 162-166.
[5] Here, too, the original text reads "tipografia".
[6] Via Segluzza cuts through a more central and more urban part of Casarsa.
[7] The original reads "raltà", not "realtà": a typo that corroborates evidence for the printer's approximate standards.
[8] A reference to Lazio, the region in which Orte and Chia are located, less than an hour's drive from southern Tuscany. This description could easily apply to the landscape surrounding Pasolini's towering castle in Chia.

dreams, are the *rogge*. And these I will rue for the rest of my life. With the Dairy and the Cooperative, the *rogge* are things "of yore," predating the capitalist transformation, and therefore lost in the centuries of the peasant era, a seamless continuum conjoined with the Romance[9] woods, with the barbarian invasions, with the church of Christ. Now all this has ended, through a rapid evolution, of which we boast. And all the while we don't want to surrender ourselves to forgetfulness, yet again.

PIER PAOLO PASOLINI
(Translation by Y. A. Mazurek)



Figure 1. Foto di Giovanni Castellarin, 1991, Via Segluzza (con la latteria a sinistra, il forno a destra) Dalla mostra "La forma del borgo", settembre 2019, presso il Centro Studi Pier Paolo Pasolini a Casarsa della Delizia

[9] The original reads "romanze", a reference to Romance languages and cultures. Pasolini's native Friulan constitutes a distinct branch of this linguistic group descended directly from Latin, as did other neo-Latin languages like Langue-d'oc, Catalan, Italian, etc. This image echos the "foreste preromane e romanze" cited in "Topografia sentimentale del Friuli" (Ibid., 164).

TRASCRIZIONE DELL"INDICE DEL VOLUME CON FOTO DELLA "SUPERCOOP"

Casarsa della Delizia. Cinquantenario della Società Cooperativa di Consumo 1919 - 1969

INDICE

Presentazione ..... Pag. 3

Uomini e tempi
La nascita della Cooperativa ..... » 7

La cooperazione a Casarsa
I pionieri ..... » 17
Dopo la guerra ..... » 29
Rinascita e progresso ..... » 39

La Festa del Cinquantenario
Relazione del Presidente della Società ..... » 83

Il primo treno a vapore a Casarsa ..... » 103
Li aganis da li miris'cis ..... » 111

Casarsa e il Friuli
Casarsa e le sue origini ..... » 133
Le chiese di Casarsa ..... » 143
Periodo veneziano ..... » 157
Il Friuli durante il risorgimento ..... » 163
Situazione economica del Friuli dopo l'Unità ..... » 165
Le famiglie di Casarsa ..... » 169

Tiriamo le somme ..... » 179
.....

Alla conclusione del libro viene riportato:

"Finito di stampare nella
Premiata Tipografia «Sanvitese» di Ellerani Giovanni
il 21 Gennaio 1970
in S. Vito al Tagliamento"





SUPERCOOP
Ampliato e completato di attrezzature d' avanguardia, dal 28 Maggio 1968 soddisfa le esigenze della spettabile Clientela. Sistemazione merceologica dello Studio NEW FORM del dott. Mario Mascherin di Padova.

APPENDICE C.
UNA SELEZIONE DEI BENI CULTURALI AI QUALI SI È AVVALSO PER NARRARE ORTE

UNA SELEZIONE DEI BENI CULTURALI AI QUALI SI È AVVALSO PER NARRARE ORTE			
Opere d'arte e materiale lapideo	**Fonti archivistiche**	**Elementi architettonici e urbanistici**	**Materiale fotografico e cinematografico**
Selezione di reperti archeologici: epigrafie con le gens ortane, calchi delle iscrizioni lambensi (nell'attuale Algeria) di epoca imperiale e tardoantica Campana di bronzo (XI sec.) Frammenti marmorei (XIII sec.) Il Dossale di San Francesco (1275-80) Vannuccio di Viva, La Croce astile (1352) L'affresco di Giobbe e l'ospedale Stemma della Porta San Cesareo (1447-1448) Cola da Orte, Custodia di Sant'Egidio (1475-1480) Cola da Orte. La Madonna dei Raccomandati (1500) Gli stemmi comunali del Catasto Rustico (XVI sec.) Stemma rettangolare sulla facciata del Palazzo Comunale, (XVI sec.) Francesco da Castello (Frans van de Casteele o Kasteele), La Madonna in Gloria (1595) Dipinto di S. Andrea con lo stemma della città (fine XVI- inizio XVII sec.) Stemma del XVII secolo, Palazzo Vescovile	Tabula Peutingeriana, VIII sec Al-Idrīsī, *Libro di Re Ruggero*, XII secolo Catasto comunale, prima metà XVI sec, Archivio Storico Comunale Lando Leoncini, *La Fabrica Ortana*, c. 1582-1631 Pianta del ponte del 1647 della Presidenza delle strade, sottoscritto dall'arch. Giovanni Angelo Biancucci Pianta del ponte del 1647 della Presidenza delle strade, sottoscritto dall'arch. Giovanni Angelo Biancucci Justi Fontanini, *De antiquitatibus Hortae coloniae Etruscorum*, 1708 Pianta delle diocesi di Orte e di Civita Castellana del geografo Claudio Martigny, anno 1722, Archivio Diocesano di Orte Disegni inediti della città di Orte del 1752 Mappa di San Michele 1781, Archivio Diocesano di Orte Il catasto gregoriano, c. 1820, Archivio Diocesano di Orte Trascrizione di Giocondo Pasquinangeli di *La Fabrica ortana* di	Complesso dell'ex chiesa di San Silvestro Porta San Cesarea Piazza Colonna Palazzo Nuzzi Palazzo Vescovile Palazzo del Comune L'ex chiesa della Madonna dei Raccomandati Cattedrale di Santa Maria Assunta Piazza della Libertà	Giovanni Gargiolli, Croce astile di Vannucci da Vivo (1897-1900) Fotografie del cantiere della facciata del Duomo (circa 1899) Fotografia dei bombardamenti della 320th Army Brigade del 1943-44; Film aereo della Royal Air Force del bombardamento del ponte di Orte (1944) Fotografie del cantiere del campanile e dell'ex Chiesa di San Silvestro (1958) Max Hutzel, *Foto Arte Minore*, c. 1960-1988 Pier Paolo Pasolini, *Le mura di Sana* RAI, *pasolini e… "la forma della città"* RAI, *Ottava di Sant'Egidio*, 1976

cont…

Frammento musivo dell'Oratorio di Giovanni VII (ricollocato ad Orte tra il 1607-1621) Dipinto di Sant'Isidoro (post 1622) Stemma marmorea della Cattedrale, c. 1650 La Cattedrale e Palazzo Nuzzi (c. 1717) Pietro Nelli, S. Rocco con s. Michele Arcangelo (1736) in venerazione dell'affresco della Madonna della Purità	Lando Leoncini (1900-1902) Giocondo Pasquinangeli, Carte scolte		

APPENDICE D.
NUOVE TRADUZIONI DEI DOCUMENTI DEL 1127 E DEL 1224 AL RIGUARDO DELLA COSTRUZIONE E LA GESTIONE DEL PONTE SUL TEVERE AD ORTE

Nuove traduzioni dei documenti del 1127 e del 1224 al riguardo della costruzione e la gestione del ponte sul Tevere ad Orte (Fonte: Vittorio De Donato, ed. *Le carte dell'abbazia di Santa Croce di Sassovivo* (Firenze: L.S. Olschki, 1975), II:65-66, 71-73.

La traduzione fu eseguita da prof. Carlo Tedeschi, professore di Paleografia presso l'Università G. D'Annunzio, Chieti-Pescara.

1127, maggio

Nel nome del nostro Signore Gesù Cristo, al tempo del signor papa Onorio II, nel mese di maggio, quinta indizione, nell'anno dall'incarnazione del nostro signore Gesù Cristo MCXXVII. Poiché i negozi (i fatti) valgono più delle parole, perciò la scrittura dimostra la storia dei fatti accaduti e proprio per questo è necessaria. In onore del nostro Signore Gesù Cristo e della beata sempre vergine Maria e di tutti i santi noi boni homines maggiori e minori della città di Orte, ovvero Lizo figlio di Drudone e Sigizo e Donadeo e Todino e Cencio e Bianco e Guittone e Giovanni Grasso e Crescenzio e Lemo e Pagano, consoli e rettori di questa città di Orte et con il consenso e la volontà di tutti i cittadini e per ordine del nostro signor vescovo Rodolfo, concediamo e trasferiamo secondo la nostra buona volontà, ad onore di Dio onnipotente e per la salute delle nostre anime, così concediamo a te, Cencio figlio di Crescenzio di Leone Cavalleris e alle persone che tu vorrai incaricare di fare un ponte sul fiume Tevere dove tu vorrai, con un suo ingresso ed una sua uscita, e con ogni utilità che possa essere sufficiente al ponte, in modo che nessuna tassa di attraversamento del ponte possa essere ottenuta da qualunque ambasciatore o pellegrino o itinerante per amore di Dio. Ed inoltre noi soprascritti cittadini promettiamo a te soprascritto Cencio che tu d'ora in avanti otterrai dai mercanti o da chiunque altro attraversi il ponte che tu possa avere in tua potestà ed utilità la chiesa e l'ospedale che edificherai lì, in modo che tu abbia il ponte, la chiesa e l'ospedale sempre liberi, senza alcuna dazione (tassa) e senza molestia e senza pontanatico (imposta per l'uso del ponte) nei confronti delle soprascritte persone, ovvero i predicatori e i pellegrini. Inoltre promettiamo che non faremo nessuna tassa o imposizione e se tu edificherai un molino ad acqua o altra opera, questa rimanga sempre libera e senza comando, e che né il re, né alcun'altra autorità, né il papa possano imporre alcun pedaggio. Inoltre promettiamo che se non

osserveremo tutte le cose che si leggono sopra nei confronti di te, Cencio o di persone da te incaricate, come si legge sopra che se recheremo molestia o saremo carenti nell'aiuto o se chiederemo una tassa o un pedaggio per qualunque motivo e se non osserveremo tutto, allora noi soprascritti consoli e rettori della soprascritta città di Orte promettiamo a voi Cencio e tuoi successori di pagare come ammenda cento libbre di argento in monete pavesi, e dopo aver pagato la pena questa carta (documento), che attraverso la scrittura noi soprascritti consoli abbiamo rogato nel mese e nella quinta indizione soprascritte rimanga sempre valida e stabile.

Segno della mano di Falcone e di suo figlio Cencio e di Guittone, chiamati come testimoni.
Segno della mano di Carello e Pagisa e Pietro di Pietro e di Alda e Massarello, chiamati come testimoni.
Io Berardo, giudice e console della città di Orte, ho scritto, completato e assolto (a tutti i passaggi necessari alla validazione del documento)

1224, marzo 2

Nel nome del Signore, amen. Nell'anno della sua natività 1224, al tempo del signore Onorio terzo papa, nel secondo giorno del mese di marzo, dodicesima indizione. Dato che nella città di Orte noi Guido, per grazia di Dio vescovo ortano, non abbiamo trovato parrocchie limitate da precisi confini, con l'autorità del signor papa Onorio terzo e nostra, sentito il consiglio del Capitolo ortano, nonché di atri svariati uomini illustri tanto chierici, quanto laici, diamo e concediamo in perpetuo alla chiesa di S. Giacomo del ponte di Orte l'intero borgo come parrocchia limitata e distinta da confini certi, ovvero dalla ripa della città ortana fino al fiume e dal muro merlato delle carbonare fino all'altra carbonara volgarmente chiamata di San Iorio, stabilendo per censura ecclesiastica che nessuno d'ora in avanti osi molestare la detta chiesa di S. Giacomo in detta parrocchia. Atto e redatto in Orte, nella Curia di del detto vescovo, di fronte ai seguenti testimoni: Luca, prete di S. Sebastiano, Falcone di Ranuccio, Pietro di Donadio, Leonardo di Amorosa, Allebrandino di Omodeo, Raberto di Andrea, Pietro di Giovanni Peroscini et Pietro di Chiara.
Io maestro Giovanni di Almerico ortano, per grazia di Dio notaio di santa romana chiesa su mandato del detto vescovo scrissi e completai questa carta.

APPENDICE E.
TRASCRIZIONE DEI TITOLI E SOTTOTITOLI RIPORTATI IN VOLUME IV DI LA FABRICA ORTANA DI LANDO LEONCINI

Segue un elenco di titoli e sottotitoli proposti da Leoncini e trascritti da Giocondo Pasquinangeli collocati dal 1900 al 1901. Sono riportati nome e frasi posizionati al centro della pagina, per lo più in pia pagina, talvolta a metà pagina. Si è cercato di rimanere fedele alla modulazione ortografica, alle scelte di utilizzare lettere maiuscole e minuscole e alle abbreviazioni riportati nei titoli.

VOL. I

VOL. II (prima parte)

VOL. II (seconda parte)

VOL. III

VOL. IV

Vite delli Santi et Beati della Città di Orta et Sua Diocesi raccolte da Don Lando Leoncino nella Fabrica sua Ortana ..... (1r
Vita S. Cassiani Episcopi Ortani .....(1v
Miracoli di S. Teobaldo descritti nelle Conformità..... (2r
Miracolo di S. Procolo fatto nel territorio di Orta .....(3v
S. Proculo.....(4v
Vita del Beato Lando Martire Cavaliere di Giesù Christo ..... (5r
Vita di B. Lando Martire ..... (6r
Vita di S. Lando..... (7r
Santa Felicissima et Gratiliano .....(7v
Chiesa del Beato Eutitio Prete Martire ..... (8r
B. Eutitio.....(8v
B. Eutitio..... (9r
Ferento Città di Toscana nei Trossoli (?) .....(9v
Vita S. Eutitii Presibiteri et Martiri .....(10
Santo Eutitio ..... (12r
S. Anselmo a Bombarzo ..... (13r
Bombarzo.....(13v
HISTORIA della Vita, Martirio, e Morte DI S.TO EUTITIO della città di Feranti sepolto in Soriano […] DEDALO FORTUNATI DA SORIANO IN VITERBO appresso Bernardino Diotallevi MDCXXXI ..... (19r
Al Molto Ill. et molto Ecc. Signore Ridolfo Organtini nobile nepesino ..... (20r
Madrigale del Rev. P. Bernardino Turamini Zoccolante al Signor Dedalo Fortunati.....(20v
Dell'autore a S. Eutitio ..... (21r
Del Medesimo.....(21v
Angelino Angelini Medico in Soriano.....(21v

ARGOMENTO NELLA VITA Di S.to Eutitio Martire ... (22r
VITA DI S. EUTITIO ... (23r
VITA ... (23v
DI S. EUTITIO ... (24r
VITA ... (24v
DI S. EUTITIO ... (25r
VITA ... (25v
DI S. EUTITIO ... (26r
VITA ... (26v
DI S. EUTITIO ... (27r
VITA ... (27v
DI S. EUTITIO ... (28r
VITA ... (28v
DI S. EUTITIO ... (29r
VITA ... (29v
DI S. EUTITIO ... (30r
Padua ... (33r
Grecia ... (33r
Della Terra ... (35r
Parti del mondo, overo Gradi ... (35v
Alcune Pietre scelte dalla Fabrica Ortana Città dei Falisci possa nel Patrimonio di S. Pietro nella Toscana su' la Riva Tiberina, come si legge in detta Fabrica descritta da Don Leoncino Canonico ortano | Descrizione di Orta cavatadalla 2.a Parte d'essa Fabrica ... (1) ... (36r
Orta ... (38v
Aborigini ... (39v
Ara Tiberina ... (4) (40r
~~Pietra 7ª~~ ... (40v
~~Pietra 8ª~~ ... (5) (41r
Origine et Fondatione della Citt`a di Orta segne detta Cronica della Mazola. ... (41v
Origine della Città di Orta ... (6) (41r
Città Deserta rovinata ... (41v
Della Fondatione di Orta ... (44v
Orta et suo Principio ... (45r
Orta d'onde detta ... (45r
Orta et sua etimologia ... (10) ... (46r
ORTA et sua descrittione. ... (14) ... (50r
ORTA ... (50v
ORTA ... (15) ... (51r
Orta ... (51v
Dominio, Territorio, et Castella della Città d'Orta ... (16) ... (52r
Orta con li borghi, castella et ville ... (17) ... (53r
Ponte del Tevere ... (53v
Parla di questo Ponte Simonee Feo predetto in quelli Suoi verbi. ... (18) ... (54r
Ponte ... (54v
Ludi Tiberini ... (19) ... (55r
Torri ... (55v
Castella et Ville di Orta ... (20) ... (56r
Villa Luccoli ... (56v
Acqua del Bagno et Lagarello ... (21) ... (57r
Colonna detta Pietra fitta ... (57v

Guerra all' Lago Vadimone ... (22) ... (58r
Lago Vadimone ... (58v
Lago Vadimone ... (23) ... (59r
Lago Vadimone ... (59v
Portiglione Castello ... (24) ... (60r
Valle Ortana, Cassoli et Hospidale di S. Maria Roncisvalle ... (60v
Bassano – Monte Piglio Villla ... (25) ... (61r
Palazolo, Querqueto, Torricella, Cambiano, S. Maria di Luca, S. Eutitio ... (61v
Monte Cimino ... (26) ... (62r
Monte Cimino et Capenati ... (62v
Rivo Mincio : et Monte Cimino ... (27) ... (63r
Rivo Mincio - Monte Cimino ... (63v
Rivo Mincio ... (28) ... (64r
La Torre Castello, detta [Ralluntia] ... (64v
Torre Turriana ... (29) ... (65r
Fonte del B. Lando et Bassanello ... (65v
Baucca Castello ... (30) ... (66r
Civita Castellana ... (66v
Trebia Fiumicello ... (31) ... (67r
Luochi appresso il Soratte Monte ... (67v
S. Elia Castello ... (32) ... (68r
Territorio Romano et Villa ... (68v
S.to Fatio ... (33) ... (69r
S. Nicolao di Scopulo ... (69v
Castel Vecchio ... (34) ... (70r
Le Piana Contrada ... (70v
Le Piana Contrada ... (35) ... (71r
Ombria ... (71v
Acqua di Favicci ... (36) ... (72r
S. Laurenttio di Favicchi ... (72v
Castiglione Contea ... (37) ... (73r
Rivo Castagno et Campo Anticho ... (73v
Campo Anticho et Solforata (38) ... (38) ... (74r
Castel di S. Pietro ... (74v
S. Valentino nel Cassello di Oigliano ... (39) ... (75r
Castello di S. Liberato ... (75v
Monte Oliveto et Poraglio Castello ... (40) ... (76r
S. Valentino ... (76v
Orta sotto a che Dominio ... (41) ... (79r
Longobardi quando in Italia ... (79v
Padroni et Governatori di Orta ... (42) ... (80r
Magistrati di Orta ... (80v
Natura degli Ortani ... (43) ... (81r
Qualità delle Donne Ortane ... (81v
Tebro et Negra ... (41) ... (82r
Negra nel Territorio di Orta ... (82v
Fertilità del Territorio ortano ... (45) ... (83r
Fertilità del Territorio ortano ... (83v
Lavoratori et inquilini ... (46) ... (84r
Pietre antiche in Orta et sue Inscrittioni ... (84r

Inscrittione Antiche ..... (47) ... (85r
Inscrittioni Antiche ..... (85v
Inscrittione Antiche ..... (86r
Pili antichi ..... (87r
Colonne antiche ..... (50) ... (88r
Huomini Illustri di Orta ..... (88v
Pronostico de' [Tuoni], secondo Hermiete detto Trismagistuo cioè tre volte massimo..... (91r
Aarco celeste..... (92r
Molt'Ill.re e R.do ..... (93r
Molto Ill.re e Mol.dto R.do Sig.ro et Prone- ass.mo- ..... (94r
Molto R.do Signore in Cristo (?) osser.mo ..... (95r
Indice – Sommario delle materie contenute nei Quattro Volumi di proprietà del Comune di Orte formati coi manoscritti che lasciò Don Lando Leoncini sotto il titolo: = La Fabbrica Ortana = ... (s.n.
La Fabbrica Ortana d Don Lando Leoncini – Indice -Sommario del Volume Io (compilato dal 21 novembre 1901 – al 15 gennaio 1902 in Roma GPasq) ..... (s.n.

Riassunto					
	Fogli scritti in ambedue le pagine	Fogli scritti in una sola pagina	Fogli in bianco	Fogli tagliati via od annullati mediante cancellazione.	Totale
Volume I	528	48	17	25	618
Volume II	476	49	10	23	558
Volume III	270	11	5	1	287
Volume IV	103	7	2	3	115
	1377	115	34	52	1578

N.B. Tra i fogli computi come scritti, ve ne sono alcuni stampati (2 nel Vol I° – 2 nel Vol 2° e 12 vol vol. 4°)

- Gli Indici si trovano nei volumi originali, come appreso:
- nel Vol I° nei fogli 202 e seg. = 524 = 596 e seg. = 603 e seg.=
- nel Vol 2° nei fogli I e seg. = 14 bis e seg.=
- nel vol. 3° nei fogli 8 e seg. =

APPENDICE F.
TRASCRIZIONE DI ALCUNI BRANI DI LA FABRICA ORTANA DI LANDO LEONCINI, ASDO

Trascrizione di Giocondo Pasquinangeli, 45v, 46v-r, 53v-r, 54v-r, *La Fabrica Ortana di Lando Leoncini*, vol. IV (Trascrizione di Y. A. Mazurek, revisione di Abbondio Zuppante).

Elenco delle tematiche

IV, 45v:	Orta d'onde detta.....
IV, 46r-v:	Orte et sua etimologia .....
IV, 53v-r, 54v:	Ponte del Tevere.....
IV, 54r:	Parla di questo Ponte Simone Feo predetto in quelli Suoi verbi.....
IV, 54v:	Ponte.....
IV, 55r:	Ludi Tiberini .....
IV, 55v:	Torri.....

Leoncini, vol. IV, 45v

Orta d'onde detta

L'opinione della Mazola pare che anco Simon Feo la segna in quelli suoi versi sopra allegati, quando più abasso cosi dice, et

= Orta adeo verbo sortita est nomen ab hortor
quod trahat hortetur alliciatque viros.
Vel coluere Deam quae nomine dicitur Orta,
Ad res hortetur quod Dea(m) quemque suas.
Unde igitur nomen Patriae tribuere vetustae
Sive fuit Grecus sive Latinus habes =

Orta la chiama Flavio quando descrivendo le città d'Italia che negli antichi tempi furono 1066, prima che dalle Barbare genti fossero ruinate et destrutte, cosi dice egli referito da Gio: Matteo ad R. Volaterranum in una sua operetta cavata dal detto Flavio, con queste parole, videlicet.

= Cumque mille sexaginta sex sint Civitates Italiae, ut nonnulli placuit septingente, ut Iginus Stilus Curiae Romanae sexaginta quatuor recenset. Vix uni aut alteri sua facies, suum nomen haeret, tantum potent abolere vetustas et mori saxa nomina titulos cogere, sed iam vale ac felix per legi piumque per aes et libram […] complectare diliges in tuis habeas.

(1) Ex Flavio (2)

Et parlando di Toscana dice: Magistratus Etruririae Castaldio appellatus, et più abasso scrive di Orta, questo:

De Orta Civitate Etruria…

Intellexit Virgilius cum vigit

Ortinae classes etc.

Così Fra Leandro cart 23, 71, 94.

(1) Parte 4 car. 123 et parte V. Tomo 2º. car. 232 – qui(vi) si allega la cagione perché molte città siano mutate ch è per il moto dell'8 spera del Cielo ch' in ogni cento anni si move un grado verso il Polo settentrionale, et cosi farà in fino a XV gradi in 1500 anni et poi tornerà a dietro per simil modo se sia piacere a Iddio che il mondo duri tanto.

(2) Dicono gli astrologi che ciò viene per il moto del'ottava sphera del Cielo, che in ogni cento anni si move un grado verso il Polo settentrionale. Tratto del Patrimonio car. 11 //.

Leoncini, vol. IV, 46r

Orte et sua etimologia

(10) 46

Non solo Orta è detta per le ragioni sopra allegate, ma anco da queste che si diranno seguite da esso Don Lando nella sua Fabrica.

(1) Per esser Orta posta in detto colle et sasso è detta dal Verbo greco θις orthis, che significa colle et elevato, come vuole Esiodo appresso Cicerone nelle Epistole familiari, lib. 6º epist 18, et Ortios, eminens et elevatus significat et dici videtur quod extinctus foret atque robustus, Graece dicitur in altitudine subreptum, come questa opinione seguono et Annio, la Lamazola et il Feo sopra allegati.

E' detta Orta ancora per altra causa, perché in essa si servano le armi pubbliche de' soldati Falisci, quali venivano ad initiarsi et a giurare fedeltà nel Lago Vladimone posto nella bella pianura di Lucignano in territorio Ortano, come a basso se dirà di esso; et initiati ch'erano mentre si facevano l'espeditioni se li davano le arme dal Pubblico; poiché ne' tempi antichi niumo posseva tenere arme privatamente. Et l'arme Nino 3 Re di Babilonia le ritrovò, Trogo Giustino nel primo, Diodoro nel 4º, che prima nel'aurea età et secol d'oro non vi erano ne' armi, ne' arte di guerregiare.

Dandosi dunque le armi dal Pubblico come dice Biondo de Roma triumphante, lib 6º et a longo se ne scrive nella Fabrica Ortana (2) alla 2ª et 3ª parte, il luoco ove dette arme si conservavano si dice Hortus, secondo Plinio de Naturali historia lib. 9 cap. 4º et Festo F(3) dicendo che appresso gli Antichi Hortus se pigliava per ogni villa perché in quella nascevano gli huomini atti alla guerra, come è stata sempre Orta.

(1) cart. 8 parte 2º

(2) 2º cart. 13; 3º part. cart…

(3) F et Nonio Marcello De propinquitate sermonum car. II, dicendo "Hortus apud antiquos cum laliam (?) H.(?) omnis villam dicebatur, quod ibi que (?) arma capere possint orisentur (?). Et Horctum (cosi scritto) et fructuum pro bono (?) dicebatur

Leoncini, vol. IV, 46v

Et perché anco bisognava ch'ove dette arme se tenevano fosse loco forte et munito; et altro loco più forte et munito presso detto Lago Vadimone non vi era nè manco(?) è più di Orta, per questo fu detto Orta da questo effetto et cagione; poiché Orta, anco Orto si diceva come s'è mostrato di sopra et li nomi della città alle volte è stato solito mutarsi come più et più esempi ne sono: et nunc sunt sine nomine Terrae, come sopra s'è detto per il moto dell'octava spera del Cielo, che in ogno cento anni si muove un grado verso il Polo settentrionale

Varrone nel primo de lingua latina dice delli nomi della città inoltre queste parole: Europa (questa è posta a Settentrione et Aquilone, ma l'Asia al mezzogiorno et Euro) loco multe incolunt nationes, ea fere nominata aut traslatitio nomine aut ab hominibus. Sunt et nomina ab tot montibus quos postea Urbs muris comprehendit(?) -

L'anco detta Orta per la ragione che assegna il Volaterrano nel lib. 8º della Sua Geografia, in verbo Tessalia:

[…] veramente questo essere anco alla detta Città di Orta, quale viene ad esser scritta senza la lettera H. venendo dal detto verbo Greco Orthis et Orthios et havendo da essi greci gli primi habitatori imparato a far case et città, et forse furono questi Greci di Partelia che vennero a fabricar Orta ponendoli il nome della loro Patria Orta, da la quale s'erano partiti, come molte altre città hebbero nome da quelli che l'edificavano simili a quelle havevano lassato, cosi fu Oropito, hora Orvieto, detto dalli Oropiti populi d'Acaja come vuole il Sig. Monaldo nel Proemio degli commentarii historici di Orvieto, così Bergamo da Pergamo et fece Enea de li Trojani et i Latini li chiamò con un sol nome Latini come dice il Tarcagnota parte prima, lib. 4, et Evandro chiamò Palatino Castello, ch'era una città potente(?) di Arcadia, et Alba etc. che longo sarei a dirle tutte.

Leoncini, vol. IV, 53v

Ponte del Tevere

Il Borgo di S. Giacomo fu detto dalla Chiesa ch'ivi era di S. Giacomo membro della Badia di Sasso vivo (l'abbazia di Sassovivo) di Foligni.

Per questo Borgo et appesso detta Chiesa passava la via Amerina fra il Ponte che stava sopra il Tevere che al tempo di Leone X cade' per il Diluvio di quei tempi che fu la trigesima prima Inodatione di Roma, come si legge in una Pietra in casa de Signori Illmi-Gastoni con queste parole = Bis denos menses[lettura incerta…] decimo peragente Leone
Idibus huc Tiberis vada Novembris adert
MDXIIII Die XIII Novembris –

|part. 4 cart 376|[10]

|part 4 cart 381|

Et ciò fu in un giorno di mertedì tra le nove et XII hore di notte et fu questa caduta per li Travi del Ponte di Orvieto che si traversorno sotto li archi di detto Ponte et fecerlo cadere in mezo con due archi che risarcitolo poi con un Pilastro ivi di legno rifatto, che similmente cade' poi al tempo di Clemente 7º li 2 di Dicembre, anno 1524 nonostante la grandissima diligenza usatasi dalla Comunita', ed cosi mai più s'è ristaurato, lassando rupi et balze verso la città contigue a detta Chiesa di S. Giacomo, che cagionò anco la rovina d'essa et che il Borgo anco si riducesse a Cultura il resto delle Case che ivi furono lassate l'anno 1405 per le guerre civili di Guelfi et Gibelini, come in detta fabrica nella 4 parte; et cosi detto Ponte fu reso inutile non solo alli Cittadini ma anco a' Passeggieri, che fu bisognato porvi il Passo con le Barche come fin'hora si costuma.

|parte 4 cart. 371 et 412|

|parte 4 cart. 383|

Leoncini, vol. IV, (18) 54r

Parla di questo Ponte Simone Feo predetto in quelli Suoi verbi.

(18) 54

|parte 4 cart. 379|

Finibus acceptis Tyberim transire volendo
Arcubus excelsis prospice Pontis opus.
Munitus geminis hic turribus, undique Pinis (Pinnis?)
Moenibus ac portis cernitur esse bonis.
Strata silex Pontem decorat, qui comprimit undas
Tybridis hibernas ne violentus eat.
Quis tamen hunc struxit, non est mihi nomen et auctor
Reliquiae Augusti sint pote Pontis opus.
Constituere patres insignia publica Pontem

[10] Per segnalare le annotazioni posti ai margini del manoscritto, si userano i tratta verticali, cioè "||", per riportare traccia dei i contorni delineati dallo stesso Leoncini nel testo originale, poi trascritti da Giocondo Pasquinangeli.

Clavibus appositis, cum decus urbis ament.
Pars tamen est Decimi Pontis collapsa Leonis
Tempore, cum rapidis Albula crevit acquis etc.[11]

|questa era la via Amerina selciata al modo degli antichi come se ne vedono le reliquie per alcuni luochi del nostro territorio et in Corchiano|

Molte sono et varie le openioni da chi fosse fatto questo Ponte, chi vuole che Alessandra Mammea lo facesse, altri dalle rovine del Ponte che Augusto fece nella via Flaminia presso Ocrea a Camponale (?) hora giurisdictione dell'ecc.mo Marchese Montoro,,

M. Arcangelo Alonio Cettadino Ortano huomo che faceva professione di historie diceva haver letto mentre fu nella Germania in una historia che non se recordava il nome, che detto Ponte lo edificasse la Moglie di Pompeo il Magno, quale haveva Orta per suoi giardini et Horti, et standose detto Pompeo amalato in Amelia città dell'Umbria cinque miglia lontana da Orta et volendo ritornare a Roma in Carrozza fu fatte fare da suoi schiavi da sua moglie che XX milia erano in spatio di quaranta giorni.

|Amelia parte 1º carta 42|

Diceva ancora come Orta l'haveva edificata un capitano alemano poi che gli Ortani ancora ritengono molti vocaboli alemani nella loro favella.

[11] Per consultare la poesia completa, insieme ad una traduzione critica in italiano, cfr. Luigi Fraticelli, *Ad amicum. Elegia di Simon Feo*. (Orte: 1991): 29-30. Il passo citato corrisponde a righe 105-116 dell'edizione di Fraticelli che fornisce la seguente traduzione:

"Considerati questi confini, volendo passare il Tevere
vedrai che c'è un ponte dalle ampie arcate.

Lo si vede essere munito di due torri con
mura merlate e porte capaci.

Una strada selciata decora il ponte che comprime le piene
invernali del Tevere, affinché questo non vada impetuoso.

Non è a me noto il nome dell'autore che lo costrui,
potrebbero essere tuttavia i resti del ponte di Augusto.

I nostri padri posero il ponte come pubblica insegna
con l'aggiunta delle chiavi, stando ad essi a cuore il vanto della città.

Tuttavia una parte del ponte crollò al tempo di Leone X,
Quando l'Albula crebbe con acque vorticose"

Leoncini, vol. IV, 54v

Ponte

|part. 2 cart 26|

Bernardino Mandosio, cettadino di Amelia in una oratione che fece alli Signori Antiani d'Amelia referendo un'autorità di Georgio Valleuse, cavata da lui da Onesimo, overo Onesio nella vita di Aureliano et Alessandro Imperat. Rom. dice queste parole: Urbe Roma pestilentia laborante Princeps Ameriam Rom. Municipium rusticatum aduit, eam autit, aedificii decoravit, Balnea fecit, aqueductus instauravit, Pontem ad septimum lapidem postuit. De quo et Flavius Vopiscus in vita Cari Carini et Numeriani ait.

|Alex. Imp. 24 al tempo de Papa S. Urbano anno 223|

|Aureliano Imp. 34 anno 271 di S. Felice Papa|

Nel territorio di Amelia altro Ponte non vi era al lui vicno che queto Ponte di Orta, et cosi altri Bagni che li Bagni Favicoli, hora detti di Favicchi, desolati, che stavano vicino a detto Ponte nella regione del Umbria: ove sono due miniere d'arque pretiofissine et vi si vedono alcune vestigie di dette Terme di Favichi, la cui Acqua ha miniera di rame et sapore et è fredda.

|Carino et Numeriano Imp. furno li 37 Imp. anno 282 al tempo delli Pontefici S. Eutichiano et S. Cajo|

L'acqua del Bagno ha miniera di solfo et sapore et è calda.

V'è bene poi la solforata delle quale a suo loco se ne scriverà, come di queste Acque et Bagni.

|Bagni|

|Solforata|

Vi sono anco Laghi et fonti di diverse qualità per il suo fertile territorio.

|Laghi et fonti |

Leoncini, vol. IV, (19r) 55r

Ludi Tiberini (19) 55

Facevanosi in questo locho sotto il Ponte prefato ogni anno dalla Gioventu Ortana i giochi Tiberini, il primo di Maggio con barche, Palii, giostre, Balli, Pesche, Banchetti, Suoni, ~~et altri~~ Musiche Palii et simili, cominciandosi da detto Ponte sino al sasso detto di S. Fortunato a Rivo d'oro come si legge nelle Croniche di Don Francesco Rallo Cettadino Ortano et Rectore

in Roma si Santa Maria in Cacabaris, già et nei sacri Canoni Dottore et huomo di bellissime et pulite lettere.

In Suburbano divi Jacobi Cal. Maji Festivitate Sanctorum Philippi et Jacobi, absolutis divinis, Tyberini ludi exerubantur(?) juvenes, adolescentes, con quel che segue.

|parte 4° carti 398|

Questi giochi si sono tralasciati di fare da molti anni se bene alcune volte si fanno, ma non con si gran pompa il giorno di S. Rocco et di S. Egidio, giorno primo di Settembre che si celebra la sua festività dalla città facendosi la fiera, come anco nella festività di S. Michele Arcangelo, advocati della città.

Questo Ponte era molto anticho poiche' la Comunità lo fa per Arme pubblica, in campo rosso, sopra tra le due torri con il Regno et Chiavi con questo molto bellissimo

=MUNUS FIDELITATIS S.R.E

Per la fedeltà et costanza di essi Ortani portata sempre verso la S. Chiesa et Sede Apostolica come nella terza parte si legge con molte ragioni

|cart. 84 part. 3 et cart.90|

Leoncini, vol. IV, 55v

Torri

Erano in detto Ponte sostenuto da cinque archi due Torri, una per banda per fortessa di ess et sopra di una di esse Torri si era un Leone che teneva un stendardo nelle branche nel quale vi era scritto FEDE ch'anco alludeva alla fedeltà degli Ortani.

|Tomo 2º part. V cart. 29|

Le torri non se facevano ai tempi antichi se non da huomini illustri et segnalati, et dove dette Torri si vedono spesse et molte, come erano in Orta, non solo nella città, ma per tutto il suo territorio, denotavano nobilta' et grandezza, come vuole Carlo Sigonio nel 7 libro carti 327. et […] Malaspina nel cap. 27 dice che li Romani ove andavano facevano queste Torri per habitarvi, che corrobora quello di legge in detto Signorio, come per altre ragioni ancora si legge nella 4.ª parte.

Vicino alla Riva di detto Tebro vi si sentono in molti lochi et tra gli altri non longi da detto Ponte, echi di molta soavita' et gusto, come in molte altre contrade del Territorio et al Porto alla Torre del Muto: ove anco sono Tartani (?) bellissimi et magnifici che vanno et in Roma, Orvieto, Caprarola, Baagnaja et ove fanno bisogno, come il gesso bianco et stucco et Pietre Aquiline et Polver d'oro et marmore Ortano.

|[…] part. V cart. 64

APPENDICE G.
TRASCRIZIONI DI UNA SELEZIONE DI CARTE RIGUARDO L'ATTIVITÀ DI GIOCONDO PASQUINANGELI E DEL COMITATO ARCHEOLOGICO DI ORTE (1900-1925), ASDO

Documento: Giocondo Pasquinangeli, Riflessioni (1900/12/31-1901/01/01), "Carte Giocondo Pasquinangeli 4", ASDO.

19

Orte 31 Decembre 1900 –
1 Gennaio 1901
==========

Giornata piovosa ed uggiosa. Nessuno movimento ad atteggiamento speciale nella popolazione; se non forse un interiore vago desiderio di uscire definitivamente dal secolo XIX, che non si sa bene se ebbe termine in realtà col 31 Decembre 1899. Pure la notte si è mantenuta piovosa, con l'aggravante di un incipiente vento di scirocco.

Dalle ore undici e messa pomeridiane alla mezza notte suonano le campane di tutte le chiese, per ordine generale del Papa. Penso se sia un saluto al passato, od un augurio per l'avvenire; un rimpianto, od un appello. L'ambiente ortano nulla suggerisce. L'un suono, avvertito soltanto per la sua novità, che peraltro è una ripetizione di quel che fu anche praticato sul cadere del 31 Decembre 1899. All'assopito sentimento cristiano occorrono ben altri rintocchi! Alla messa di mezzanotte nella Cattedrale, non affluisce molta gente. Molto più numeroso era affluito il popolo alla messa di mezzanotte il 31 Decembre 1899. Il vescovo è a Civita Castellana; gli stalli dei Canonici; nel coro, vuoti in gran parte; l'organo ed i cantori stonano più del consueto. Il fondo della Chiesa è coperto da rude tavolato pei lavori di costruzione, molto inoltrati, della nuova facciata; lavori che la rigida stazione tiene per poco sospesi. Nemmeno l'aspettativa di quest'opera fa prigionare dall'anima ortana una qualche nota decisa.

Il secolo XIX morendo lascia ad Orte una popolazione che è il doppio di quella che esso trovò nel nascere, ma la lascia meno organizzata. Orte al principio del secolo XIX era sulla china di una decadenza cominciata già da un pezzo, ma serbava ancora un insieme di piccola città. Ora è in progresso economico, ma se di città serba il nome, non ne serba l'aspetto, sia pure al confronto delle piccole città italiane.

L'avvenire? Gli ortani non hanno programmi, o se li hanno non sanno aggrupparsi per farli valere. Nei decenni che maturarono la scomparsa del governo Papale, quale soffio di nuova vita avrebbe potuto levarsi? Nei decenni posteriori al settembre 1870, i nostri interessi collettivi non ebbero la forza o la fortuna di eliminare o di dominare il giuoco delle bramosie, delle rivalità e delle vanità personali, complicate da strascichi di invidia e di riferimenti di altri tempi. Così si vive alla giornata, ognuno per proprio conto, mentre in questo conto non ancora entrò l'abitudine di considerare la prosperità altrui come un coefficiente della prosperità propria. Ma nuovi influssi battono da non breve tempo alle nostre porte. La rinnovata vitalità nazionale ha profuso intorno a noi e profonde tanti elementi e tanti germi di attività, che altrove sono desiderati ed inverati invano. Non vorranno, non sapranno gli ortani cooperare per la elevazione della loro sorte? Iddio ci ajuti.

GPasq.

Documento: Giocondo Pasquinangeli, Appunti sulla visita del Prof. Adolfo Venturi ad Orte (1902/01/12) , "Carte Giocondo Pasquinangeli 4", ASDO.

Domenica 12 gennaio 1902 il Prof. Adolfo Venturi per mandato del Ministero dell'Interno, allo scopo di riferire intorno ad una domanda della Compagnia di S. Croce, si portò in Orte, ed io lo accompagnai. Partimmo da Roma con il treno direttissimo 9.30 antim. e poco dopo le 11 fummo dentro il paese. Egli doveva riferire sulla domanda fatta dalla predetta compagnia di essere autorizzata a vendere un piccolo quadro della Madonna ed a consegnare al municipio a scopo di custodia le quattro tavole di S. Egidio[12].

Ci recammo subito alla Sacrestia di S. Croce ed egli attentamente esaminò la Madonna e le tavole predette. Trovò che erano lavori molto pregievoli, della Scuola umbra. La Madonna, nel cui quadro, lo sfondo dorato, raffigurante stoffa del tempo (broccato) gli parve lavoro del 400, eseguito forse de un artista viterbese……

Le tavole gli parvero il lavoro di un discepolo di Benozzo Gozzoli. Forse le dipinse Matteo di Gualdo, che lavorò anche ad Orvieto. La scuola di Benozzo rivelasi anche dai cherubini rossi. Essendosi dato che per la Madonna erano state offerte lire 2 mila, disse che il valore sarebbe ben maggiore trattandosi di lavoro non ritoccato. Disse che per riparare alle avarie esistenti è cosa facile - e indicò il modo.

Anche le tavole di Sant'Egidio hanno il pregio di non essere state mai ritoccate. Furono dipinte ad Orte? Lo crede possibile, ove si concede che in esse tavole vi sono confratri vestiti col sacco come costumano portare i *fratelli* di S. Croce.

Vide poi il crocifisso di legno e lo trovò fine lavoro rimarchevole, attribuendolo al 400.

Esaminò il quadro della Madonna del Rosario. Io gli disse che il Leoncini lo attribuisce ad un giovane pittore ortano. Gli parve lavoro di uno scuolare di Sebastiano del Piombo. Così si […]ebbe col Leoncini che dice vissuto quel Pittore nella prima metà del Secolo 16°; io gli parlai anche degli altri quadri attribuiti al detto pittore e gli promisi che gli avrei poi portato gli estratti del Leoncini.

Egli poi mi disse che anche di questo pittore la storia poteva occuparsi; occupandosi d'artisti anche di minor pregio. La Madonna del Rosario ha brutto aspetto, ma ci sono pure delle buone e belle figure. Ciò rivela appunto esser detto lavoro giovanile.

Vide poi la Madonna Addolorata e gli parve una buona copia del Dolce.

Ci recammo poi alla Chiesa dei Raccomandati. Anche la Madonna col Salvatore che le sta di sopra li parvero di scuola umbra del 400 (460?). Il quadro dovette essere ivi trasportato da altro posto. La pittura che sta alla parte inferiore nulla a che vedere colla pittura del quadro. Fra questa pittura inferiore ed il quadro vi sta un pezzo di tavola dipinta che rappresenta un candelabro, il quale evidentemente era ai fianchi del quadro […]. Stimò trattarsi di pittura notevole.

Osservò poi il Salvatore e gli piacque molto, e molto. Trovò aver esso un pregio superiore ai quadri precedentemente veduti. La Pittura è Scuola Umbra, porta l'anno (1497?) ed è notevole il globo che porta in mano il Salvatore (vi sono notate le parte del mondo – pure l'America?)

---

[12] Con ogni probabilità, l'oggetto del sopralluogo è da identificarsi con *La Madonna col Bambino* di Antonio del Massaro da Viterbo, detto il Pastura, artista attivo nel cantiere del Duomo di Orvieto e nell'appartamento Borgia affianco al Pinturicchio (Mortari 1967:22-23). La provenienza della tavola risale all'Arciconfraternita di S. Croce e il testo fa risalire il dipinto al Quattrocento, mentre la tavola risale al 1490 *circa*. Inoltre, lo sfondo d'oro ("broccato") e l'attribuzione umbra conferma questa ipotesi.

Si andò poi a vedere il campanile di San Silvestro – gli parve opera bella da attribuire agli anni fra il 1100 e 1150. Così l'opera della chiesa – Vide i residui di pittura nella camera del curato […] ma nulla da essi si ricavò.

Dentro la chiesa di San Silvestro vide le strisce marmoree che sono al suolo con mosaici, ed il mosaico sotto l'altare maggiore. Le disse opere cosmatesche e domandò a sé stesso a che opera poterono servire.

La Madonna della Pietà gli sembrò un lavoro ex-voto non fine, ma non disprezzabile. Vi è scritto l'anno. Disse d. Amodio [Orlandi] che fu uno di Casa Capitani che la fece fare.

| al lato: La pittura nella chiesa sotto il quadro 1400 |

_____

Si passò poi al Magazzino archeologico. I due prospetti ad arco con fiori d'acanto gli parvero lavoro del 1100. Forse furono due pezzi di amboni. Poi poterono essere usati come finestre_____

Continua_____

Domenica 12 gennaio. Prof. Venturi (continuazione)

Si andò poi alla Chiesa di S. Francesco. Il quadro di S. Francesco probabilmente fece parte di un trittico o di altro lavoro campato. Gli dissi che il Leoncini lo faceva risalire al 1280. Al Venturi parve lavoro posteriore, avuto pure riguardo all'opera dorata che circonda il capo di S. Francesco. Le quattro pitture notevole ma ritoccata.

_____

Il quadro della Madonna delle Misericordia disse non potrebbe essere dello stesso autore della Madonna del Rosario Certi volti sono della scuola di Sebastiano del Piombo. E' pittura ritoccata e di non grande pregio.

_____

Il sarcofaco (!) di Sant'Anajo – è probabilmente del III Secolo forse fu una urna preparata per […] e poi adibiti per lo scopo sacro, cambiandovi il coperchio che reca palme emblema del martirio. Mentre l'urna non lo disse ecc. – simbolo di Bacco – ma ciò disse parlando accademicamente, senza interesse.

All'uno pomeridiana si andò a pranzo in casa mia – e dopo pranzo si andò al Vescovado dove il Vescovo stesso ci portò alla cappella –

I due bassorilievi e le due statuette con nicchia gli parve lavoro contemporaneo, dal 1480 al 1500 (Ciò fu supponendo effettivamente appartener al vecchio altare dell'Assunta fatto fare nella vecchia cattedrale del Roberteschi) – Li stimò lavori di pregio ma non di raro pregio.

Il volto Santo – non potrebbe esser lavoro del Pittore Ortano?

| al lato: Per l'episcopio passando la mattina vide la Madonna di Piazza di Trojo – gli parve lavoro di qualche di pregio che dice[…]. |

Nell'interno dell'appartamento vide la Madonna della Pietà – è una copia ma di pregio – _____

Si scese poi alla Cattedrale – la Madonna dell'Assunta è ritoccata. Il lavoro originale deve esser del 300. Forse il nome del pittore e l'anno 1420 che vi è scritto sotto vi fu apposto da un ritoccatore –

_____

La piacevole Madonna dell'Annunciata – che reca la data 1500 li piacque molto e molto – Disse che il prezzo offerto da qualcuno di lire 10 milla è molto inferiore del valore reale – È Scuola Umbra, più fine, delicata, bella, di vero pregio. Il quadro non è ritoccato e dice si può dire come quando uscì dalle mani del pittore. Ecco perché ha elevato prezzo. Avere un lavoro così originale e conservato non è cosa facile.

_____

Il prof. Venturi volle poi rivedere la grande croce d'argento che aveva già veduto ad Orvieto dove apparve una delle migliori cose esposte –

_____

Andò poi a vedere le tavolette a mostra del soffitto alla casa dell'ospedale – Non è cosa comune. Il lavoro dovrebbe essere veduto bene (si guardò alla sfuggita – che sono una camera nuziale?

Probabilmente quelli ornamenti ripetuti e […] sono uno stemma –

_____

La casa del Poggio gli piacque e gli parve notevole – Non sembra poter trattarsi di opera romana –

_____

Finalmente si andò a vedere la Madonna in mosaico alle Monache –Quando lo prevenni mi disse: […] che forse trattasi d'un pezzo ~~della cappella~~ dell'oratorio di Giovanni 7° al Vaticano. Ed infatti tale era – Così con tale […] di tanto pregio fu […]. I residui di quest'oratorio fu sparso in molti luoghi. Il De Rossi ne scrisse ma ignorava che un pezzo importante ne fosse pure in Orte –

_____

Ci furo compagni nella visita D. Amadio, Don Zefferino e […] – Nella mattina il Sindaco, nella sera D. Eucherio e D. Narciso, e molti altri vennero a salutare il professore – Alle 3 ½ si ripartì per Roma dove si giunse […].

| al lato: N.B. Il Min. di Pubb. istruz. con nota 30 Dicembre 1901 n° 19582-20153 scrisse al Prof Venturi dicendogli che Rettore Compagnia S. Croce di Orte aveva chiesto offrire in deposito al Comune di Orte 4 tavole di S. Egidio e vendere Madonna che descrisse per erogare prestito a favore dell'Ospedale – Venturi dopo la visita a Orte ha risposto brevemente al Ministero che le 4 tavole sono della Scuola di Benozzo Gozzoli assai pregevoli e che la Madonna è della Scuola del Perugino splendente di colori col fondo a broccato di oro(*) – che conservazione ora è difficile e che è sconsigliabile l'alienazione di questi lavori.

Documento: Copia estratta dal *Libro delle Adunanze Capitolari*, Adunanza (1903/12/17), "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

Copia estratta dal «Libro delle Adunanze Capitolari»

1

Adunanza 17 Dicembre 1903 (pag.18 del Volume).

Omissi(oni) etc… Poi il sig. Priore fa la seguente comunicazione al R.mo Capitolo. Egli dice che il locale Comitato Archeologico sorto da qualche anno in questa città allo scopo di radunare i pochi oggetti d'arte che restano ancora del ricco patrimonio artistico che possedevano i nostri antenati, si è rivolto al S.E. Mons. Vescovo per ottenere il permesso di poter depositare nella nostra Chiesa Cattedrale alcuni quadri religiosi di un pregio artistico non comune e che saranno per iniziativa del medesimo Comitato consegnati dai vari Enti proprietari. S. E. R.ma non solo ha molto favorevolmente accolto la proposta e concessi da sua parte tutti i permessi, ma ha altresì encomiato altamente la lodevole iniziativa, poiché riuscirà il fatto a vantaggio e decoro della nostra Cattedrale, la quale verrebbe a possedere un vero tesoro d'arte. Però essendo cosa che riguarda anche e specialmente il R.mo Capitolo, S. E. Rma desidera conoscerne il parere, che si augura per le anzidette ragioni favorevole.
Il R.mo Capitolo si dispone a ricevere nella Chiesa Cattedrale i detti quadri, ma dichiara che non intende assumere con essi alcuna responsabilità, né materiale, né morale. Rassicurato su ciò dal Sig. Priore, si nomina allo scopo di trattar la cosa e ricevere i quadri surriferiti, una Commissione nelle persone dei Signori Canonici: Priore Pasquinangeli, Fabbriciere e Sagrestano Maggiore pro tempore ed Umberto Zuppante.

Documento: Arcangelo Paglialunga, Eucherio Pasquinangeli, Umberto Zappante, Fr. I.A. Episcopus (1904/10/8-14), "Carte Giocondo Pasquinangeli 4" ASDO.

Copia)

2

In seguito ad iniziativa del Comitato archeologico ed artistico ortano S. E. Mons. Vescovo Giacomo Alessandro Ghezzi riconobbe la convenienza che vari quadri ed oggetti di pregio, esistenti senza sufficiente custodia in varie Chiese e luoghi dipendenti, siano possibilmente riuniti e collocati a titolo di deposito e per una migliore conservazione nella Chiesa Cattedrale di Orte, rimanendo inalterata la proprietà preso i rispettivi aventi diritto e salvo a provvedere poi per una definitive sistemazione nei modi dovuti. Il Capitolo della Cattedrale, in coerenza di quanto sopra, con deliberazione del 17 dicembre 1903 si dichiarò disposto a cooperare da sua parte all'attuazione di tale espediente, caldeggiato dalla cittadinanza, nominando apposita Commissione per darvi effetto.
Ciò stante, oggi, l'Amministratore-economo del Ven. Seminario di Orte ha fatto trasportare nella Chiesa Cattedrale di Orte, giuste le accennate intelligenze:

1. Il quadro di S. Sebastiano, dipinto sopra tavola, senza cornice, esistente nella Sagrestia della Chiesa delle Grazie extra muros.
2. Il quadro antico di S. Francesco nella Chiesa di S. Francesco annessa al Seminario.
3. L'altro quadro dipinto su tela, con cornice, esistente nella Chiesa stessa e rappresentante S. Francesco in orazione con cori d'angeli.

Questi quadri sono stati ricevuti dai sottoscritti del Capitolo ed appesi provvisoriamente nelle pareti della cattedrale. Questa scrittura viene fatta in triplice originale, da conservarsi l'uno presso la Cancelleria Vescovile, l'altro presso l'Archivio Capitolare ed il terzo presso l'Archivio del Seminario.

Orte 8 Ottobre 1904
Arcangelo Paglialunga Economo del Ven. Seminario
Per la Commissione Capitolare
Eucherio Pasquinangeli Priore della Cattedrale
Umberto Zappante Segretario.

Visum. Hortae 14 Octobris 1904
+ Fr. I.A. Episcopus

Documento: Eucherio Pasquinangeli, Pericle Novelli, Umberto Zuppante, Fr. Ghezzi A Vescovo, "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

Duplicato

3

In seguito ad iniziativa del Comitato archeologico ed artistico Ortano S. E. Rma Monsignor Giacomo Alessandro Ghezzi Vescovo di questa città riconobbe la convenienza che varii quadri ed oggetti di pregio, esistenti senza sufficiente custodia in varie Chiese e luoghi dipendenti, siano possibilmente riuniti e collocati, a titolo di deposito e per una migliore conservazione, nella Chiesa Cattedrale di Orte, rimanendo inalterata la proprietà presso i rispettivi aventi diritto e salvo a provvedere poi per una definitiva sistemazione dei modi dovuti. Il Capitolo della Cattedrale, in coerenza di quanto sopra con deliberazione del 17 Dicembre 1903 si dichiarò disposto a cooperare da sua parte all'attuazione di tale espediente, caldeggiato dalla cittadinanza, nominando apposita Commissione per darvi effetto. Ciò stante, oggi, la Rev.da Madre Abbadessa della Monache Benedettine del Monastero di S. Antonio Abate in Orte ha fatto trasportare nella Chiesa Cattedrale di Orte, giuste le accennate intelligenze, il quadro della Madonna a mosaico esistente nella Chiesa di S. Antonio Abate. Questo quadro è stato ricevuto dai sottoscritti incaricati dal Capitolo e collocato provvisoriamente nelle pareti dalla Cattedrale.
Questa scrittura viene fatta in triplice originale, da conservarsi l'uno presso la cancelleria Vescovile, l'altro presso l'archivio Capitolare ed il terzo presso l'archivio del Monastero di S. Antonio Abate.

Orte, 20 Maggio 1906
Lucherio Priore Pasquinangeli
Novelli Can.o Pericle
Umberto Can.o Zuppante

(Timbro del Vescovo Ghezzi)

Visto si approva
Orte, 20 di Maggio 1906
+ Fr. GA Vescovo

Documento: Copia Estratta dal "Libro delle Adunanze Capitolari" (1907/01/03) "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

4

Copia Estratta dal "Libro delle Adunanze Capitolari"

Adunanza 3 Gennaio 1907 (pag. 67 del Volume)

Omissi(oni) etc…Si legge quindi una lettera con la quale il rettore della Ven. Compagnia di S. Croce in Orte comunica a questo R.mo Capitolo di aver ricevuto un decreto del Ministero della Pubblica Istruzione che autorizza a trasportare nella nostra cattedrale i preziosi dipinti di proprietà della suddetta Compagnia consistenti in quattro tavole attribuite alla scuola giottesca raffiguranti la vita e miracoli del nostro Protettore S. Egidio Abate, nonché una Imagine di Maria SSma sotto il titolo delle Grazie, parimente dipinta su tavola su fondo ad arabeschi d'oro, della più classica scuola Umbra. Che inoltre lo stesso consiglio di amministrazione della Compagnia di S. Croce in seduta 19 Dicembre 1906 ad unanimità ratificava l'operato del Rettore e lo facoltizzava a dare esecuzione al decreto di cui sopra.
Il R.mo Capitolo riferendo alla descrizione presa nella Adunanza Capitolare del 17 dicembre 1903 dichiara d'accettare i surriferiti quadri alle condizioni apposte nel decreto Ministeriale, cioè "che il deposito dovrà risultare da un regolare verbale di consegna, in cui riservato il diritto di proprietà della Compagnia, il Capitolo dichiari di assumere la buona custodia e conservazione dei dipinti. Del verbale di consegna si faranno tre esemplari, uno per l'Ente consegnatario, uno per l'Ente proprietario e l'altro inviato al Ministero =
Per le spese che occorreranno per la conveniente sistemazione dei detti quadri il Capitolo stabilisce di concorrere in parte, supposto che vorranno anche concorrere la Compagnia di S. Croce ed il locale Comitato Archeologico=

Documento: Pericle Novelli, Biglietto postale per Sig.re Giocondo Comm.re Pasquinangeli (1907/09/09), "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

(Timbro: 232)
(Timbro: Roma 10, 9 -07, (Centro))

BIGLIETTO POSTALE
DA 15 CENTESIMI

(Timbro: Orte, illeggibile) (Timbro: Orte, illeggibile)

All'Onorevole Signore
Sig.re Giocondo Comm.re Pasquinangeli
Via dei Sediari 76, Roma

Pregiatissimo Sig. Compare,

da Orte 9 Settembre (1907)

Il 30 Agosto era tutto pronto per porre al Duomo le tavole del Protettore e alle dieci del mattino eravamo nella Cattedrale insieme al Com.re Manni, D. Zeffirino per la regolare consegna. Veturio non venne rifiutandosi di trasportare i dipinti, perché non fu intesa la Congregazione Generale opponendosi agli ordini del Ministero.
Io penso che la miglior cosa sarebbe di far venire qui persona del Ministero con mandato assoluto.
Aggiungo che il Sig. Manni è del parere del Ralli Veturio.
Sono addoloratissimo di tanto […],
Pericle [Novelli Canonico]

Documento: Pagina 6, (1906/12/20) "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

6

In seguito all'iniziativa dal Comitato Archeologico Ortano e all'autorizzazione di Mons. Vescovo Giacomo A. Ghezzi, nonché alla decisione del Revmo Capitolo di questa Cattedrale, presa in risposta all'avviso del Rettore della Compagnia di S. Croce in data 20 dicembre 1906, col quale questi comunicava un decreto del Ministero della Pubblica Istruzione del 3 Nov. 1906 che lo autorizzava a trasportare nella detta cattedrale i pregevoli dipinti antichi posseduti dalla stessa compagnia.

Oggi, presenti il Rappresentate del Ministero della P. I. Conte Francesco Manni, R. Ispettore dei Monumenti e Scavi di Orte, autorizzato dal Ministero con lettera del 9 Agosto 1907, il Rettore della Compagnia di S. Croce, D. Zeffirino Prep. Ralli, il depositario della medesima Sig. Veturio Ralli ed i rappresentanti del Revmo Capitolo, ecc. ecc., sono stati consegnati e depositati nella Chiesa Cattedrale: 1º i quattro dipinti (tavole) raffiguranti la vita e miracoli del protettore S. Egidio Abate; 2° l'immagine (tavola) raffigurante Maria SS. Delle Grazie.

Il R.mo capitolo Consegnatario nel ricevere i sopradetti dipinti dichiara di assumerne la buona custodia e conservazione, restando sempre il diritto di proprietà alla Ven. Compagnia di S. Croce.

La presente scrittura, a seconda del decreto Ministeriale vien fatta in tre esemplari, dei quali uno sarà conservato presso l'ente consegnatario, l'altro presso l'ente proprietario, il terzo presso il Ministero della Pubblica Istruzione.

Orte.

Documento: Comitato Archeologico Ortano, Delibera inviata al Vescovo, al Capitolo della Cattedrale, al Municipio (1910/05/09), "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

7

In esecuzione della deliberazione presa dal Comitato Archeologico Ortano nella riunione del 9 Maggio 1910, il suo Presidente comunicò:

a Monsignor Vescovo,
al Capitolo della Cattedrale,
al Municipio,

Il voto seguente:

Il Comitato Archeologico Ortano, avendo cognizione delle voci che circolano nel paese circa un progetto per chiudere al culto la Chiesa dei Raccomandati in modo da ricavarne fondi onde erogarli a scopi di pubblica utilità, quali sarebbero quelli di recar sollievo alla amministrazione del nostro Ospedale e di dare sovvenzioni per una erigenda Chiesa presso la nostra stazione ferroviaria, ritiene doveroso da sua parte di richiamare l'attenzione di coloro cui può spettare, sulla sorte che sarebbe serbata ai quadri di grande pregio artistico che ora nella Chiesa dei Raccomandati sono conservati;

facendo voto che verificandosi la chiusura di questa Chiesa si provveda innanzi tutto alla sistemazione dei quadri stessi.

Il Comitato Archeologico Ortano senza entrare nel merito dell'accennato Progetto e degli intendimenti che ad esso si connettono (essendo materia estranea ai fini suoi) rivolge raccomandazione a chi è in grado di accoglierle, affinché attuandosi il progetto medesimo,

1º una quota conveniente di fondi che potranno ricavarsi dalla alienazione del fabbricato che ora costituisce la Chiesa dei Raccomandati sia riservata per una decorosa sistemazione dei suddetti quadri;

2º tale sistemazione va possibilmente effettuata nel luogo dove già col plauso del Comitato Archeologico e della cittadinanza e con l'approvazione della autorità governative sono collocati altri quadri di pregio e cioè nella Chiesa Cattedrale.

Il Comitato Archeologico Ortano mentre a far queste raccomandazioni prende occasione delle voci Suaccennate, aggiunge esser sommamente desiderabile ed anzi urgente che ad ogni modo si addivenga ad un provvedimento che renda possibile una decorosa sistemazione dei quadri, perché oggi è da tutti deplorato che il locale dove esistono custoditi siasi reso disadatto per le deperite condizioni della Chiesa dei Raccomandati e per il quasi abbandono in cui essa trovasi.

Documento: Umberto Zuppante, "Ordine del Giorno" (1910/05/09), "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

Orte, 10 maggio 1910
Ill.mo e Rev. Signor Priore
della Cattedrale di Orte

La presidenza del Comitato Archeologico Ortano si reca a premura di comunicare alla S. V. Ill.ma e R.ma il seguente Ordine del giorno, che il comitato stesso votò ad unanimità nella riunione tenuta ieri 9 corrente.

Con osservanza

Il segretario
D. Umberto Zuppante

Il presidente
G. Pasquinangeli

-Ordine del Giorno-

Il Comitato Archeologico Ortano, avendo cognizione delle voci che circolano nel paese circa un progetto per chiudere al culto la Chiesa dei Raccomandati, in modo da ricavare fondi onde erogarli a scopi di pubblica utilità, quali sarebbero quelli di recare sollievo all'Amministrazione del nostro Ospedale e di dare sovvenzioni per una erigenda Chiesa presso la stazione ferroviaria, ritiene doveroso da sua parte di richiamare l'attenzione di coloro cui può spettare sulla sorte che sarebbe serbata ai quadri di grande pregio artistico, che ora nella Chiesa dei Raccomandati sono conservati, facendo voti che, verificandosi la chiusura di questa Chiesa, si provveda innanzi tutto alla sistemazione dei quadri stessi.

Il Comitato Archeologico, senza entrare nel merito dell'accennato progetto e degli intendimenti che ad essi si connettono (essendo materia estranea ai fini suoi) rivolge raccomandazioni a chi è in grado di accoglierle affinché attuandosi il progetto suindicato, 1° una quota conveniente dei fondi, che potranno ricavarsi dalla alienazione del fabbricato, che ora costituisce la Chiesa dei Raccomandati, sia riservata per una decorosa sistemazione sei quadri di pregio artistico; 2° che questa sistemazione sia possibilmente effettuata nel luogo dove già col plauso del Comitato e con l'approvazione delle Autorità Governative sono stati collocati altri quadri di pregio artistico, e cioè nella Chiesa Cattedrale.
Il comitato, mentre a far questi voti prende occasione dalle voci suaccennate, aggiunge esser sommamente desiderabile ed anzi urgente, che ad ogni modo si addivenga ad un provvedimento che renda possibile una decorosa sistemazione dei quadri, poiché oggi è da tutti deplorato che il locale dove essi sono custoditi, siasi reso inadatto per la loro conservazione.

Documento: Giocondo Pasquinangeli (1910/05/16), Lettera al Vescovo A. Ghezzi, "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

Illmo
Sig. Avv. Pasquinangeli
Comm. Giocondo

9

Orte, 16 di Maggio 1910
Ill.mo Sig. Commendatore

Abbiamo letto con piacere l'Ordine del giorno, approvato da codesto Comitato Archeologico il giorno 9 corrente, intorno ai Quadri artistici esistenti nella Ven. Chiesa dei Raccomandati di Orte, nel caso che quella venisse chiusa al culto come se ne vociferata, non sappiamo con quanto fondamento, in mezzo al popolo.

Il nostro comitato può star sicuro dell'interesse che tocca anche Noi per le Opere di arte specialmente sacra, e che qualunque sia la sorte che sarà per toccare alla Chiesa dei Raccomandati, i Quadri stimabilissimi che ivi si trovano verranno sicuramente collocati, come si è fatto di altri nella Nostra Chiesa Cattedrale perché vi siano con ogni cura possibile custoditi.

Ai voti poi del comitato archeologico aggiungiamo i Nostri Voti per un pronto provvedimento

Illmo
Comm. G. Pasquinangeli
Presid.e del Comitato Archeologico
di
Orte

che renda possibile una più decorosa e sicura sistemazione di quei cimelii di arte sacra. Nello assicurare di tanto la S. V. Ill.ma. La preso volersi rendere interprete presso il Comitato della mia viva riconoscenza per l'interessamento che prende alla difesa delle opere di pregio artistico che onorano la nostra città. Ella poi gradisca i sensi della mia sincera stima e perfetta osservanza

(Timbro del Vescovo di Orte e Civ. Castellana)
+ Fr GA Vescovo

Documento: Sindaco di Orte, Invito (1910/05/17), "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

COMUNE DI ORTE
Ill. Sign…
Consigliere Comunale
S'invita la S. V. Ill.ma ad intervenire all'Adunanza Ordinaria del Consiglio che di terrà il giorno di Sabato 21 corr(ente) alle ore 19 nella Sala delle adunanze per discutere sulle seguenti proposte:

Orte, li 17 Maggio 1910

IL SINDACO (firma)

Oltre le proposte inscritte nei precedenti avvisi e rimaste indiscusse passate in seconda convocazione, la seguente
in 1ª
Voto del Comitato Archeologico Ortano in merito alla Chiesa dei Raccomandati

Documento: Copia estratta dal "Libro delle Adunanze Capitolari": Adunanza (1910/05/19),"Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

11

Copia estratta dal "Libro delle Adunanze Capitolari"

Adunanza 19 Maggio 1910 (pag. 184 del Volume)

Omissi(oni) etc. "Lo stesso Sig. Priore presenta una lettera del Comitato Archeologico Ortano con la quale viene comunicato un Ordine del giorno del Comitato medesimo intorno alla probabile chiusura al culto e conseguente vendita della Chiesa dei Raccomandati e alla necessità che da ciò deriverebbe di provvedere alla sistemazione dei quadri di pregio artistico che ivi si trovano ; sistemazione che sarebbe logica e conveniente se si avverasse nella Chiesa Cattedrale ova già si trovano adunati, trasportativi da altre Chiese, altri quadri ugualmente interessanti e preziosi.

Il Capitolo accoglie ad unanimità e con viva simpatia la proposta del Comitato Archeologico Ortano e stabilisce, per quanto dipende da esso, che effettuandosi la dissacrazione e la vendita della Chiesa dei Raccomandati e trasportandosi nella Cattedrale i preziosi quadri che il Capitolo sarà lietissimo di accettare, questi possano essere degnamente collocati o nell'altare di S. Carlo od in quello di S. Lucia, o ad ogni modo in qualunque altro luogo possibilmente più adatto e conveniente che sarà scelto d'accordo con S. E. Mons. Vescovo. Resta sottinteso che con l'accettazione dei quadri il Capitolo accetterebbe anche il trasporto dei Pii Legati che ora sono soddisfatti nella Chiesa dei Raccomandati, cosa che dovrà naturalmente regolarsi come è dovere di legge, dalla competente autorità ecclesiastica.

L'argomento artistico di cui avanti fa giustamente osservare che sarebbe anche necessario provvedere alla migliore collocazione del Quadro di S. Francesco d'Assisi, preziosissimo dipinto in tavola, che ora trovasi sopra di una porta d'ingresso laterale della Chiesa, in modo assolutamente sconveniente, s'incarica quindi il Sacrista Maggiore di mettersi d'accordo col Comm. Pasquinangeli Presidente del Comitato Archeologico per la scelta di un luogo migliore.

Documento: Copia estratta dal "Libro delle Adunanze Capitolari", Adunanze (1916/09/21), "Quadri di pregio/ esistenti nelle varie Chiesa di Orte/ collocati/ nella Chiesa Cattedrale/ nel 1904-1906-1908-1916, Carte Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

12

Copia estratta dal "Libro delle Adunanze Capitolari"

Adunanze 21 Settembre 1916 (pag. 941 del Volume)

Omissi(oni) etc= Si legge un decreto di Mons. Vescovo emanato in occasione della S. Visita, fatta alla Chiesa dei Raccomandati il giorno 12 Maggio di quest'anno, che è del tenore seguente:

Decreto

Considerato che la Chiesa dei Raccomandati di Orte, dove si trova il quadro di molto pregio artistico, rappresentante il SSmo Salvatore non offre più, per le sue deteriorate condizioni, garanzie sufficienti di sicurezza ;

Considerato che il suddetto quadro ogni anno, nella ricorrenza della festa dell'assunzione di Maria SSma, viene trasportato nella Chiesa Cattedrale, e che solamente in quell'occasione viene esposto alla venerazione dei fedeli

Ordiniamo:

che il predetto quadro sia provvisoriamente conservato nella Chiesa Cattedrale, dove anche si conservano altri quadri di pregio. Ugualmente ordiniamo che sia conservata nella Chiesa Cattedrale la Croce Astile lavoro anch'esso assai pregevole.

Il diritto su cotali preziosità artistiche rimarrà sempre alla ripetuta Chiesa dei Raccomandati, mentre noi così abbiamo ordinato per liberarla da guasti e per porla in venerazione continua presso del popolo.

Orte 12 Maggio 1916

+ Fra Giacomo Vescovo

In seguito al predetto Decreto, Mons. Priore propone:

1° che il quadro del SSmo Salvatore venga posto sopra la Porta della Sagrestia, racchiuso un una custodia di legno con cristallo;

2° che il quadro di S. Sebastiano, che attualmente si trova dentro la Sagrestia, venga esposto alla pubblica venerazione, ornato di una cornice di castagno, somministrando il Comm. Pasquinangeli il legno all'[…] necessario.

3° che i due quadri artistici, di scuola umbra, rappresentanti l'Annunciazione e la Maternità, porti ora a ridosso dei pilastri del Cuppolone vengano rispettivamente messi nella Cappella di S. Nicola e del SSm Sagramento, di fronte ai quadri di S. Sebastiano e S. Francesco.

4° che le spese all'uopo necessarie siano sostenute dall'amministrazione della Sagrestia.

La proposta è approvata ad unanimità=

14

Adunanza Capitolare 21 Settembre 1916

Si legge un Decreto che Mons. Vescovo ha emanato in occasione della Sacra Visita, fatta alla Chiesa dei Raccomandati, il giorno 12 Maggio di quest'anno:

= Decreta =

= Considerato che la Chiesa dei Raccomandati di Orte, dove si trova il quadro di molto
= pregio artistico, rappresentante il SSmo Savatore, non offre più, per le sue deteriorate
= condizioni, garanzie sufficienti di sicurezza ;

=Considerato che il sudetto quadro, ogni anno, nella ricorrenza della Festa dell'Assunzione = di Maria SSma, viene trasportato nella Chiesa Cattedrale, che solamente in quella = occasione viene esposto alla venerazione dei fedeli ;

Ordiniamo:

= che il sudetto quadro sia provvisoriamente conservato nella Chiesa Cattedrale
= dove anche si conservano altri quadri di pregio. Egualmente ordiniamo che sia
= conservata nella Chiesa Cattedrale la Croce Astile, lavoro anche assai pregevole
= Il diritto su cotali(?) preziosità artistiche rimarrà sempre alla ripetuta Chiesa dei
= Raccomandati, mentre Noi così abbiamo ordinato per liberarle dai guasti e per
= porle in venerazione continua presso il popolo.

Orte 12 Maggio 1916
+ Fr. Giacomo Vescovo

In seguito a questo Decreto, Mons. Priore Don Eucherio Pasquinangeli propone:
1° che il quadro del SS^{mo} Salvatore venga posto sopra la Porta della Sagrestia, racchiuso in una custodia di legno con cristallo.
2° che il quadro di S. Sebastiano, che attualmente si trova dentro la Sagrestia venga esposto alla pubblica venerazione, armato di una cornice di castagno, somministrando il Comm. G. Pasquinangeli il legno all'uopo necessario.
3° che i due quadri antichi di scuola umbra, rappresentanti l'Annunciazione e la Maternità, posti per ora a ridosso dei pilastri del Cupolone, vengano rispettivamente messi nelle Cappelle di S. Nicola ed del SS^{mo} Sacramento di fronte ai quadri di S. Sebastiano e di S. Francesco
4° che le spese all'uopo necessarie siano sostenute dall'amministrazione della Sagrestia.
La proposta è approvata ad unanimità

(si volti)

Documento: Adunanza Capitolare (1917/04/21) "Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

Il priore legge la seguente lettera del Comm. Hermanin Sopraintendente delle Gallerie del Lazio:

=Roma 9 Aprile 1917
= Pregiomi significare a codesto Rev.mo Capitolo che ho fatto compilare dal restaura_
= tore Sig. Vittorio Franceschelli, che con Santa abilità ha eseguito il restauro
= alle tavole antiche con le storie di S. Egidio, il preventivo per il necessario
= restauro ai tre pregievoli dipinti conservati in codesta Venerab. Cattedrale, rappre_
= sentanti: l'Assunzione, il Salvatore, e l'Annunciata.
= Il compenso complessivo chiesto da Sig. Franceschelli per tale lavoro
= ammonta alla somma di (lire) 495. Siccome però questa sopraintendenza nel
= momento presente non dispone di sufficienti fondi, rivolge preghiera e codesto
= R.mo Capitolo di voler ricorrere nella spesa in parole, per quanto più
= può, con preghiera di comunicarmi poi la decisione presa al riguardo.
= Con ossequi
Il R. Sopraintendente – Hermanin

Il Capitolo stabilisce di rispondere che stante la ristrettezza finanziarie ecc. non può concorrere, come pur vorrebbe, alle spese.

---

21 Aprile 1917

Documento: Giocondo Pasquinangeli, Lettera a Didaco Garau, Commissario Prefettizio per il Comune di Orte (1923/01/06), "Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

23

Orte 6 Gennaio 1923

Illmo Sig. Cav. Uff. Didaco Garau, Commissario Prefettizio per il Comune di Orte,

V.S. Illma ben conosce la esistenza e lo stato del Magazzino Archeologico Ortano, che occupa un vasto ambiente di proprietà Comunale, sottostante all'Asilo Infantile, e che contiene un abbondante materiale di non poca importanza per le memorie cittadine, completo di antiche lapidi, di antichi sepolcri, cippi, colonne, frammenti architettonici e statuari, e di altri oggetti di varie specie ; materiale che si è venuto accumulando a poco a poco e che in maggior copia si spera di poter accumulare in avvenire.

V.S. Illma conosce altresì che tale Magazzino Archeologico – che è Municipale – fu istituito ad iniziativa, che risale al 1901, del Comitato Archeologico Ortano, per depositarci, ma soltanto in via provvisoria, il detto materiale, col finale intento di giungere alla formazione di un vero e proprio Museo cittadino in sede più comunale e degna, ciò che è pure nei voti della parte più eletta dalla cittadinanza ortana, caldeggiati a più riprese da distinti cultori dell'Archeologia e delle Belle Arti, che venuti in Orte, per conto della Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti, il nostro Magazzino ebbero occasione di visitare e di apprezzare.

Il Comitato Archeologico Ortano – che curò sempre, ed a proprie spese, la conservazione e l'incremento del Magazzino Archeologico – mai cessò dal ventilare progetti e lanciare proposte al fine di trovare e di preparare una sede per l'erigendo Museo. Ma se pel passato, purtroppo ogni tentativo rimase sterile; parve ad esso Comitato esser finalmente giunto il momento, propizio al vagheggiato scopo, or anche V.S. Illma sta occupandosi delle destinazioni da darsi ai vari locali dell'ex-Monastero di S. Antonio. Si pensò che fra questi locali non sarebbe difficile trovare una sede adatta per il desiderato Museo.

Ed il sottoscritto che a nome del Comitato Archeologico Ortano fece cenno della cosa a V.S. Ilma, ebbe la fortuna di poter riferire che Ella non sarebbe stata aliena dal prendere in considerazione, alla stregua del pubblico interesse e delle convenienze dell'Amministrazione Comunale, quelle concrete domande che in proposito si fossero fatte.

In seguito a ciò, il Comitato, premesso con accesso sul luogo, col cortese intervento di V.S. Illma, che, ben inteso, si riservò ogni libertà di determinazioni, ha finalmente deliberato, nella adunanza 2 Gennajo corrente, che dal sottoscritto, a nome di esso Comitato, si rivolgessero all'Amministrazione Comunale di Orte le seguenti richieste, con la piena fiducia che V.S. Illma non mancherà di esaminarle con benevolenza e di provvedere poi come meglio potrà e vorrà.

1 º __Piaccia all'Amministrazione Comunale di Orte disporre che quella parte o zona dell'ex-Monastero di S. Antonio, la quale è aderente alla Chiesa omonima, ed è costituita: da un'area e cortile scoperto con portici, e dagli ambienti immediatamente adjacenti, così al pianterreno come ai piani superiori – zona che è meglio descritta e precisata nell'annesso schizzo topografico – venga destinata per la formazione di un Museo cittadino.

2 º __Piaccia all'Amministrazione Comunale di Orte disporre che, per rendere tale zona libera ed indipendente da ogni altro locale dell'ex Monastero e dalla Chiesa di S. Antonio, possa il Comitato Archeologico Ortano compiere le opere murarie, all'uopo necessarie; opere

di poco conto, che solo in parte dovrebbero avere immediata esecuzione, e che ad ogni buon fine vengono indicate nello schizzo topografico di cui sopra.
3 º __Piaccia all'Amministrazione Comunale di Orte autorizzare il Comitato Archeologico al trasporto, nei locali compresi nella zona di cui sopra, del materiale archeologico che si trova nell'attuale Magazzino, al quale materiale dovrà darsi, a suo tempo, stabile assetto ed ordinamento, secondo le istruzioni e le direttive che saranno domandate alla Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti, la quale, confidasi, vorrà darle unitamente a congrui ajuti.
4º __Piaccia all'Amministrazione Comunale di Orte rendere più agevole, col suo concorso, la esecuzione delle preindicate operazioni cui il Comitato Archeologico Ortano prende impegno di accingersi; concorso che essa Amministrazione potrebbe dare; col fare partecipare alle operazioni stesse i suoi operai e dipendenti; col permettere che nei lavori di muratura adibiti i rottami che abbondano nei locali dell'ex Monastero di S. Antonio; e col concedere anche un soccorso pecuniario. Sia pur modesto e compatibile con le risorse finanziarie Comunali.

Il sottoscritto non spende parole per illustrare queste richieste del Comitato Archeologico Ortano, ispirate ad una finalità il cui valore non isfuggirà certo alla mente di V.S. Illma, che tanto ha a cuore le sorti della nostra città. Non trattasi, sul momento, che di trasferire, da un locale Municipale, ad altro locale Municipale, un materiale che anche esso è di proprietà Municipale; materiale che è meritevole di speciale considerazione e che nel male tollererebbe di essere trascurato in una occasione come la presente. Con questo trasferimento il Comune di Orte, se impegna un locale che d'altronde non vedesi a quali usi più vantaggiosi potrebbe destinarsi, disimpegna per altro verso un locale che specialmente per la sua ubicazione, è suscettibile di utilissime destinazioni. Ma vi è di più: con questo trasferimento la cittadinanza ortana vede l'inizio di una vera opera di cultura, quale è quella della istituzione di un Museo cittadino.

Il Comitato Archeologico Ortano confida nel senno di V.S. Illma.

A complementare di quanto sopra, il sottoscritto Le significa che il Comitato con le sue deliberazioni del 2 Gennaio corrente ha qui delegato, per tutto quanto possa attenersi alle operazioni che spera essere autorizzate da V.S. Illma, i soci Sig. Armenio Pasquinangeli e Can.co D. Umberto Zappante, dando loro il mandato di mettersi pure in diretta relazione con Lei, di ricevere qualsiasi sua comunicazione e di mettersi altresì in rapporto con la persona o le persone che Ella intendesse designare in ordine alle operazioni medesime.

Gradisca le espressioni della maggiore considerazione, insieme ai sentiti ringraziamenti per le tante cortesie che Ella ha avuto la bontà di usar al Comitato od a tutti e singoli suoi componenti.

Devotissimo,

Giocondo Pasquinangeli, Presidente del Comitato Arch. Ortano

Il segretario
D. Umberto Zuppante

Giocondo Pasquinangeli
Presidente del Comitato Arch.

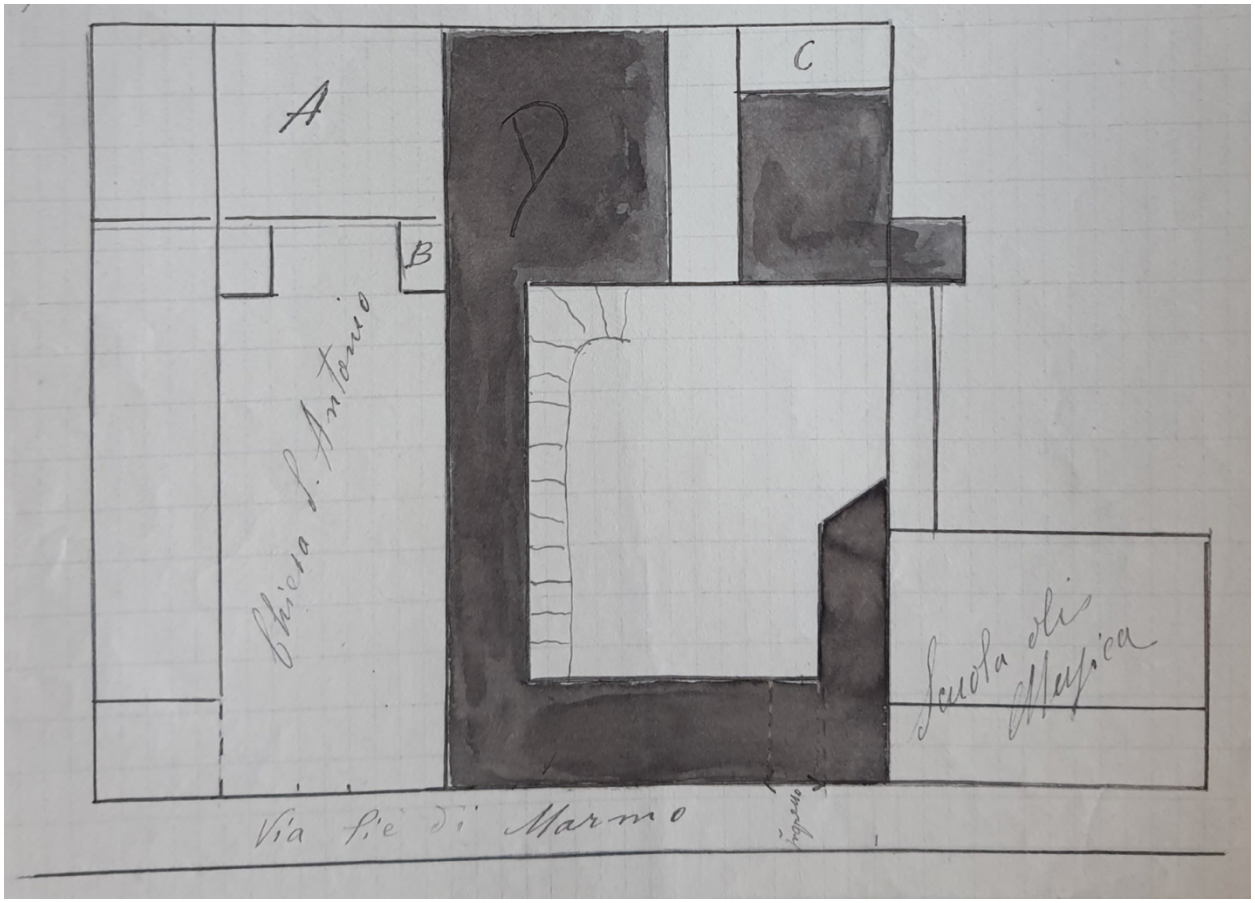
Area dell'ex Monastero di S. Antonio
da adibirsi per Museo Archeologico

Indicazione degli ambienti richiesti.

<u>Pianterreno</u> Cortili e vani segnati di nero, salvo assegnazione eventuali dei vani A.C.

<u>Piano Superiore</u> Si richiede la camera segnata D oltre la loggia e relativo passaggio, salvo assegnazione del corretto e piccolo ambiente B soggetto a servitù per il campanile.

Le opere murarie da compiersi immediatamente sono:
1° muro divisorio sul cortile adiacente - 2° chiusura delle porte che mettono in ambienti non richiesti



Documento: G. Argentati, Segretario comunale, "N. 11 0 Museo Archeologico" (1923/02/12), "Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

(Copia)

MUNICIPIO DELLA CITTÀ DI ORTE (Prov. Roma)

N.11 – Museo Archeologico.–

L'anno 1923, addì 20 gennaio nella Residenza Municipale di Orte.
Il commissario Prefettizio Cav. Uff. Didaco Garau, assistito dal Segretario Comunale.
Constato degli atti di ufficio che esiste in questa Città sin 1901 un Comitato Archeologico ortano, il quale raccolse materiale abbondante ed importante per le memorie storiche cittadine; come lapidi, sepolcri, cippi, colonne, capitelli, frammenti architettonici e statuari ed altri oggetti di varia specie di antichissima data; materiale che il Comitato depositava in via provvisoria in un vasto magazzino di proprietà Comunale sottostante all'Asilo Infantile;
Ritenuto che il Comitato archeologico, nel nobile intento di formare con l'andar degli anni un vero e proprio museo cittadino, seguendo i voti della parte più eletta della cittadinanza e caldeggiato da distinti cultori dell'archeologia e delle Belle arti che ne apprezzano l'iniziativa, chiede ora, a mezzo del suo presidente, Avv. Comm. Giocondo Pasquinangeli, egli sia concessa dalla Autorità Municipale una sede conveniente e degna nei locali dell'ex monastero di S. Antonio Abate e proveniente specificamente : 1º – di destinargli per l'uso sopra indicato, la zona dell'ex monastero S. Antonio aderente alla Chiesa omonima, la quale si compone: di una area o cortile scoperto con porticati, di una terrazza soprastante, di due ambienti adiacenti a piano terreno (come meglio sono descritte in uno schizzo o disegno esibito a corredo della domanda) ; nonché, nel piano primo superiore, di una loggia prospiciente al cortile, dove si acceda con una scala indipendente, di una camera distinta nello schizzo con la lettera D, di una cameretta adiacente a questa segnata con la lettera B, che serve di passaggio per accedere all'altra che serviva di accesso al coro della Monache, dove (col consenso del Vescovo giacché fa parte della Chiesa) il Comitato archeologico intenderebbe costituire l'archivio e la sala dei quadri di pregio e finalmente l'altra camera distinta con la lettera A, che è dietro la Chiesa ed una distinta con la lettera C ; 2 º – di provvedere in modo che il Comitato archeologico possa, mediante opere murarie, rendere la zona concessagli libera ed indipendente da ogni altro locale del Monastero ; 3º – di autorizzare il prelodato Comitato al trasporto, nei locali compresi nella zona da concedersi, del materiale archeologico, per dargli a suo tempo stabile assetto ed ordinamento, secondo le istruzioni e le direttive che saranno chieste dal Comitato alla Direzione Generale delle Antichità e delle Belle arti ; 4 º – che l'Autorità Municipale voglia, col suo concorso, agevolate la esecuzione delle indicate operazioni che il Comitato intende compiere sollecitamente : sia disponendo che gli operai del Comune partecipino alle operazioni stesse ; sia col permettere che nei lavori di muratura siano adoperati i rottami che abbondano nei locali dell'ex monastero ; sia col concedere un soccorso pecuniario in misura compatibile con le risorse finanziarie del Comune stesso.
Lo stesso commissario, considerato che le richieste del Comitato archeologico Ortano sono ispirate ad un fine nobile ed alto, quindi meritevoli di essere prese nella massima considerazione, tanto più che la raccolta di cui è oggetto costituisce un dovere per la Città che ha ricordi storici della sua antica origine e di opere pregevoli di arte dei propri cittadini, potendo tale raccolta riuscire di gradimento ai cultori di cose antiche e delle e può dare lustro

e decoro alla Città ed ai suoi abitatori presenti e trapassati. Ammirando l'entusiasmo da cui sono mossi i cittadini eletti di questa nobile popolazione, rappresentati dal Comitato archeologico, per riunire i preziosi cimeli che attestano l'antica civiltà ortana, ed augurando di veder presto realizzato il loro sogno di possedere nel proprio museo un vero tesoro d'arte e di antichità

DELIBERA CON I POTERI DEL CONSIGLIO

a) di concedere al Comitato archeologico Ortano e per esso al suo Presidente Avv. Comm. Giocondo Pasquinangeli i locali dell'ex Monastero di S. Antonio Abate sopra descritti, per istituirvi la sede del Museo Civico, salvo per la parte adiacente alla relativa Chiesa, per la quale è necessario il consenso del Vescovo sino a quando non sia si ottenuta la sconsacrazione della medesima;

b) di accordare l'aiuto morale e materiale del Comune mercé la cessione dei materiali disponibili per la mutatura, la cooperazione dei propri operai nei lavori di sistemazione e la concessione di un concorso pecuniario, che fissa in Lire cinquecento per una sola volta da prelevarsi dall'art. 114 del Preventivo 1923, destinate alle ricerche archeologiche, facendo obbligo all'Amministrazione Comunale di rifonderle nel venturo esercizio riproducendo lo stanziamento quale sussidio accordato, per lo scopo, dal Ministero.

Letto, approvato e sottoscritto

IL COMMISSARIO PREFETTIZIO
F º D. Garau

IL SEGRETARIO COMUNALE
F G. Argentati

Per copia conforme ad uso amministrativo.

Il Segretario Comunale
F G. Argentati

Il sottoscritto Segretario, su referto del Messo Comunale

CERTIFICA

Che il presente atto è stato pubblicato all'albo pretorio nel giorno di ieri (Domenica) senza essersi presentato reclamo a questo Ufficio.

Orte 12 Febbraio 1923.

Il segretario Comunale
F G. Argentati

N. 1610 – Visto si ratifica per delegazione Prefettizia
Viterbo 14-2-1923

Il sottoprefetto
F. Montuori

Documento: Il commissario Prefettizio, "Assegnazione al Comitato Archeologico Ortano i locali del Comune" (1923/02/21), "Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

li, 21 Febbraio 1923

(Stemma della Città di Orte)
Provincia di Roma
=====
Circondario di Viterbo
=====
OGGETTO – Museo Archeologico

MUNICIPIO DI ORTE

Prot. 17 – 3299

Ill.mo Sig. Presidente del Comitato Archeologico
ORTE

Pregiomi di inviare alla S.V.I. copia della mia deliberazione 20 scorso gennaio N.11, debitamente approvata dall'Autorità Superiore, con la quale, aderendo alla domanda presentatami dalla lodata S.V., ho assegnato al Comitato Archeologico Ortano i locali del Comune, dove potrà essere stabilita la sede del nuovo Museo Archeologico Cittadino.

Assicuro la S.V. Illma che quanto prima potrà mettere a Sua disposizione il muratore Pilade Canfora, il quale, servendosi dei materiali disponibili del Municipio, potrà coadiuvarla per i lavori di stabilimento dei locali destinatele; ed, a tempo debito, ossia quando potrà essere approvato il Bilancio Comunale, sarà emesso il mandato relativo al contributo pecuniario che ho creduto di assegnarle per la migliore riuscita della nobile istituzione.

Il commissario Prefettizio
(Firma illeggibile)

Documento: Giocondo Pasquinangeli, Lettera a Gisella Klumm (1925/07/10) "Giocondo Pasquinangeli 4," ASDO.

Ricordi
//

Roma 10 Luglio 1925

Mia cara Gisella,
Oggi ho scritto e sottoscritto il mio testamento olografo; e ne ho fatto a te la consegna perché, se Dio vorrà, possa da te essere depositato a forma di legge. Abbiamo discusso insieme le disposizioni di questo testamento; ed esse sono adunque di tua soddisfazione. In nessun modo avrei voluto o potuto far cosa che a te fosse riuscita sgradita; a te che mi hai dato tutte le consolazioni. Hai desiderato che, fuori di testamento, di fermare da me la tua attenzione sopra taluni miei desideri, dei quali pure parlammo insieme.
Eccoli i miei ricordi.
Auguriamoci che il pericolo, cui vado incontro, svanisca, e che Dio ci conceda altri anni di unione felice. Ti abbraccio e ti bacio, ti bacio con tutto l'affetto.

Tutto tuo
Giocondo

=Ricordi per la mia diletta Consorte Gisella=

Se Dio mi chiamerà a se, il mio cadavere sia trasportato direttamente dalla casa di salute (S. Stefano Rotondo) al campo Santo di Orte, senza soffermarsi né in Roma, né in Orte. Non fiori, non pompe. Della mia morte si potrà dare annuncio nel Corriere d'Italia, Nel Messaggero, ed in qualche altro giornale, avvertendo che =Non si mandano partecipazioni personali, si dispensa dalle visite e si prega di non inviare fiori=. Del resto questi annunci di giornale si faranno quando già la mia salma è partita da Roma.
Nel trigesimo della mia morte, si faccia decoroso funerale nella Cattedrale di Orte – Ma senza fiori e senza pompe.

Per depositare il mio testamento in Orte (articoli 912 e 913 Codice Civile) occorre l'atto di morte.

Il R^{o} Decreto 20 Agosto 1923 N. 1802, abolì la tassa successione nel Gruppo famigliari (e così anche fra moglie e marito).

Occorre restituire al Municipio di Orte i volumi manoscritti che già sono stati preparati all'uopo – Non che le pergamene si sua proprietà che si trovano in Orte nella mia libreria.

Occorre restituire al Capitolo della Cattedrale di Orte il volume che già è stato preparato – donandogli anche le pergamene di mia proprietà che si trovano in Orte, nella mia Libreria. In questa occasione il Capitolo potrebbe anche ottenere che nel suo Archivio vengano depositate le pergamene del Seminario e quelle della Compagnia di S. Croce; pergamene che si trovano in Orte nella Mia Libreria, e che comunque dovranno restituirsi a chi di ragione.

Occorre restituire al Prof. Laccoli (?) il volume che già è stato preparato.

E dovrà farsi dono al Museo od alla Biblioteca del Risorgimento, in Roma, dei due Cimeli che sono stati già preparati all'uopo.

Debbo ricordare che nella mia libreria in Orte nell'ultimo scaffale della camera lunga, a destra, si trovano alcuni volumi grossi a destra, appartenenti alla Biblioteca del Seminario (Bullarium Franciscanum, Storia dei conventi dei Girolamini del Sajanello[13] e qualche altra opera). Occorre farne la restituzione.

Se si farà in Orte il Museo di Antichità, tanto da me propugnato, desidero si faccia una buona offerta a mio nome, trasportandovi anche i molti oggetti da me già raccolti. In questa evenienza sarebbe bene che la mia Consorte Gisella ottenesse dalle Monache Benedettine (dietro congrua largizione) il consenso di trasportare e collocare nel Museo il Sarcofago marmoreo che esse hanno nel loro giardino. Se poi a scopo di ritrovamenti di antichità si volessero fare scavi, nei legittimi modi, nel mio piccolo terreno a Piscinale, la mia Consorte Gisella che rimarrà assoluta proprietaria di questo terreno, conceda tutte le agevolazioni possibili.

Edificandosi la nuova Chiesa nella Borgata della Stazione, la mia Consorte Gisella agirebbe secondo i miei intendimenti, sottoscrivendo una buona offerta, ricordando il mio nome. L'offerta potrebbe anche consistere in pagamenti rateali.

Se fra i tanti progetti ventilati per sistemare nella Chiesa Cattedrale di Orte i quadri di pregio ed altri oggetti di pregio, si finesse per sceglierne uno e per attuarlo, la mia Consorte Gisella si ricordi che io ho sempre propugnato tale sistemazione e concorrere nelle spese, come meglio potrà.

La mia Consorte Gisella non dimentichi che la nostra famiglia suole dare ospitalità ai Religiosi Cappuccini, avendo i nostri predecessori accettato il titoli di Benefattori ; titolo che nella nostra famiglia fu sempre gradito.

La mia consorte Gisella ricordi a Don Eucherio i discorsi da me fatti con lui in ordine ad un legato di Messe (Legato Schifa. Monti) che dal comune avo Camillo fu addossato a Zia Maria nel suo Testamento, con la intesa che Don Timoteo ne avrebbe curata la sistemazione ecc. Ed in ordine ad un piccolo censo (tre o quattro Lire annue) a favore della sagrestia dei Santi Martiri, che io avrei voluto estinguere, chiedendo di conoscerne il titolo ecc.
È mio fermo proposito che tali partite vengano regolarizzate (senza parlarne a Zia Maria, che forse ignora tutto) (e facendo alla sagrestia dei Santi Martiri la proposta di donare una cartella di rendita dall'importo di Lire 5 annue). Adunque si preghi Don Eucherio di parlarne con chi di ragione, per giungere ad una soluzione che metta ognuno delle nostre famiglie, fuori di responsabilità.
Se Don Eucherio, per le condizioni della sua vista, non potesse occuparsi di questo mio desiderio e proposito, dovrebbe indicare il modo di uscirne.

Desidero che ai miei cognati Edoardo e Carlo ed alle mie cognate Teresa e Luisa, che ebbero sempre affezione per me, affettuosamente ricambiata sia dato un ricordo per ciascuno. Si ricordino di me e preghino per me.

[13] Giovanni Battista Sajanello, Historica monumenta Ordinis Sancti Hieronymi Congregationis B. Petri de Pisis [...]. Editio secunda longe auctior, et correctior ac documentis nunc primum editis illustrata, Venetiis, typis Antonii Zattae, 1758-1762, 3 v.

È mio desiderio che anche al mio antico amico Paolo Ratti si dia un ricordo, in segno che non ho dimenticato le sue attenzioni che furono sempre a me graditissime. Dal giorno che ci vedemmo, ci sentimmo amici veri, e questa amicizia mi è stata sempre di conforto.

La mia amata Consorte Gisella che conosce bene i sentimenti che mi guidarono nel fare il mio testamento, se ne vedrà l'opportunità, non manchi di chiarire il senso delle mie disposizioni, così a Gregorio Primavera (al quale ho voluto in qualche modo, assicurare quella libertà di movimenti che ho reputato di suo interesse e mettendo presso a poco nella posizione che ebbe in confronto mio, senza preoccupazione che possano essere deviate le sue tendenze e le sue direttive) così ai miei cugini (ai quali ho voluto significare essere mio gradimento ed essere loro utile mantenersi in cordiali rapporti col Primavera preferendo sempre le amichevoli intese ai diffidenti atteggiamenti).

Ma soprattutto la mia Consorte Gisella faccia opera presso Zia Maria per tenerla tranquilla e per evitarle qualsiasi contrarietà. Non è dalle mie disposizioni testamentarie che la cara mia Zia deve misurare il mio sentire verso di lei, ma dalla cortesia che la mia Consorte deve ispirarle, che se io sono venuto meno, io sono vicino a lei mediante colei che fu la mia compagna amorosa e che sa bene essere il suo dovere uguale a quello che fu sempre sentito da me.

Le difficoltà maggiori che incontrerà la mia Consorte Gisella deriveranno forse dalla mole non indifferente dei miei libri. Dalla mia libreria che sta in Roma, vorrei che si scegliessero le opere storiche riguardanti Orte, i paesi del Viterbese e di tutta la Tuscia, Il Tevere, le ferrovie e le strade della nostra ragione ecc. per essere trasportate in Orte ed essere utilizzate da chi un giorno volesse dedicarsi alle ricerche che furono la mia passione, e dalle quali le condizioni della mia salute finirono d'impedirmi di farne il frutto vagheggiato. Di questa cernita se volesse occuparsi il mio amico Prof. [Pericle] Perali, dietro congruo compenso, sarebbe una vera fortuna, perché egli saprebbe mettere insieme una bella raccolta da meritare il titolo Biblioteca Tusca ecc.[14]
Le altre opere potrebbero formare oggetto di vendita presso la libreria antiquaria di Luzzietti [di Roma]. Anche molti libri che si trovano in Orte potrebbero ugualmente essere posti in vendita. Comunque la mia Consorte Gisella, vedrà come meglio decidersi mentre ha già acquistato cognizioni che potranno illuminarla.
Per quanto s'attiene alle mie carte ed ai miei manoscritti, la mia Consorte Gisella, già sa che di tutto si dovrà fare il trasporto in Orte, tenendo ivi distinte le carte ed i manoscritti relativi alla storia di Orte ecc dalle carte e manoscritti di altro argomento. Ad essa che si propone di convivere abitualmente con la nostra zia, nella mia casa paterna di Orte, non dispiacerà di essere la custode di quelle carte e di quei manoscritti, nella speranza che qualcuno delle nostre famiglie, o qualsiasi altro volenteroso studioso voglia o possa un giorno utilizzarli meglio che non abbia potuto utilizzarli io.

La mia Consorte Gisella già sa che fra me e Gregorio Primavera furono chiusi i conti, alla fine del decorso anno 1924, in perfetto pareggio, dei conti in corso è già informata.

Nel mio testamento, autorizzando la mia Consorte Gisella a vendere eventualmente 20 ettari di terreno nelle adiacenze della stazione ferroviaria di Orte (ossia 40 ettari di terra, di proprietà comune Pasquinangeli-Primavera) e ad incassarne il prezzo, ho accennato che di

[14] Pericle Perali, storico, nacque ad Orvieto (Terni) il 20 giugno 1884. Fu studioso di storia locale, preside e docente presso il Liceo ginnasio di Gubbio. Collaborò con la Regia deputazione di storia patria per l'Umbria a partire dal 1905.

questo prezzo potrebbe essa fare usi speciali. Con ciò nessuna limitazione è imposta al suo diritto di disporre del prezzo come meglio le piacerà, ma tuttavia ho voluto alludere alla contingenza che da questo prezzo potrebbero ricavarsi i mezzi per sostenere quelle spese alle quali ho accennato in questi ricordi e riferibili a elargizioni all'erigendo Museo, alla costruendo chiesa nella Borgata della Stazione di Orte, alla sistemazione dei quadri di pregio nella Chiesa Cattedrale di Orte e così via.
Ma una raccomandazione voglio fare, se la mia Consorte Gisella potrà avere disponibilità di mezzi congrui, non trascuri il riscatto della Imposta del Patrimonio, gravante il mio nome ed i beni che ad essa servono di base. Sarà una liberazione morale, e in pari tempo una semplificazione della gestione dei proventi di cui al N. 4 del mio testamento; semplificazione che per un terzo ricadrebbe anche a vantaggio di Gregori Primavera, il quale pertanto dovrebbe contribuire per la operazione. Qualora poi la mia Consorte stimasse di poter disporre di mezzi per concorrere a qualche opera Religiosa abbia presente che in Orte sarebbe spiritualmente vantaggioso il ripristinamento della Predicazione Quaresimale nel Duomo.

Roma 10 Luglio 1925
Aff.mo Consorte
G Pasquinangeli

APPENDICE H.
TRASCRIZIONI DI UNA SELEZIONE DI CARTE DEDICATI ALLA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURALE DI ORTE E ALLA SUA MUSEALIZZAZIONE (1952-1967), ACS-ROMA E ASDO

Documento: Emilio Lavagnino, Lettera al il Vescovo di Civita Castellana Orte e Gallese (1952/12/05), Faldone "Museo Diocesano", conservato presso l'ASDO.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE ED ALLE
OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO
ROMA - VIA DEL PLEBISCITO- PALAZZO VENEZIA - TELEFONO 62-970

Roma, 5 DIC 1952

Prot. 2064 Posiz. 3/1

OGGETTO Orte - Museo diocesano-

Al S.E. il Vescovo di Civita Castellana Orte e Gallese
CIVITA CASTELLANA

In un recente sopralluogo compiuto a Orte mi sono reso conto della opportunità di istituire nei locali della ex chiesa di S. Silvestro in Orte un piccolo Museo Diocesano ove raccogliere talune opere d'arte della città e della diocesi non oggetto di culto e attualmente sparse parte nella cattedrale, parte nella residenza vescovile e parte in chiese sconsacrate.

Naturalmente, prima di inoltrare qualsiasi proposta al superiore Ministero della Pubblica Istruzione e alla Soprintendenza ai Monumenti per il restauro della chiesa, desidererei che la E.V. esprimesse il suo punto di vista sull'argomento, procedendo di comune accordo, ove la E.V. approvi tale iniziativa sulla scelta delle opere.

Qualora la E.V. lo creda opportuno, un incontro a Orte per trattare sul luogo della questione sarebbe molto utile.

Vi è gradito porgere i miei ossequi alla E.V.

IL SOPRINTENDENTE
(firma: E Lavagnino)

Documento: Carlo Ceschi, Lettera al MPI (1953/02/04), Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso l'ACS-Roma.

Roma, 4 FEB 1953

SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI
DEL LAZIO
PIAZZA S. IGNAZIO, 152 – TELEF. 62.490

OGGETTO. ORTE (Viterbo). ex Chiesa di S. Silvestro - lavori.-

Prot. 5728

AL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE
Direzione Generale delle AA.BB.AA. R OMA
e.p.c.
ALLA SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE ED ALLE OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO
ROMA
(Palazzo Venezia)

(Appunto scritti a matita: 6 Viterbo
Per Campoli […] preliminare esame […] questione del Museo Arch […]/II/53)

Su invito della consorella Soprintendenza alle Gallerie Roma I°, questa Soprintendenza ha effettuato un sopraluogo unitamente ai funzionari di predetta Soprintendenza nella ex Chiesa di S. Silvestro in Orte (Viterbo) per studiare l'opportunità di salvare l'interessante edificio medioevale ed il suo splendido campanile romanico.

Tale Chiesa è da anni sconsacrata ed abbandonata, e con il pericolo di trasformazioni non compatibili al suo carattere monumentale, e peggio, da demolizioni, La trasformazione di predette opere in Museo si ritiene utile data la ricchezza dell'abbondante materiale archeologico esistente in Orte, ora riposto e sparpagliato nei modi e posti più impensati ed assurdi.

Sia la Curia Vescovile, che e Autorità Comunali e la cittadinanza vedrebbero con molta soddisfazione la costituzione del Museo.

Perciò si sottopone alla preventiva approvazione di codesto Ministero, lo studio del riadattamento dell'ex Chiesa di S. Silvestro a Museo Archeologico, ed al restauro del campanile romanico. Si resto in attesa delle determinazioni che codesto Ministero crederà opportuno adottare.

(Timbro: DIREZ.GEN. ARTI
1605 6FEB53
DIVISIONE […])

IL SOPRINTENDENTE
(firma Carlo Ceschi)

SANG/D.L.

(Appunto scritti a matita: Roma II […])

Documento: Umberto Zuppante, Lettera al Vescovo di Civita Castellana Orte e Gallese (1953/02/05), Faldone "Museo Diocesano", conservato presso l'ASDO.

Capitolo della Basilica Cattedrale di Orte

Orte, li 5 febbraio 1953

Eccellenza Reverendissima,

il Capitolo della Chiesa Cattedrale, adunatosi il 4 c.m., avendo preso atto della proposta avanzata dalla Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio circa i restauri della Chiesa di S. Silvestro, da trasformarsi in Museo Diocesano, accoglie con piena soddisfazione l'iniziativa ed esprime il Suo parere favorevole. Fà anzi vati perché tale restauro abbia ad essere tradotto in atto quanto prima con grande vantaggio della nostra Diocesi e a maggior decoro della Città.

Colgo occasione per porgerLe devoti ossequi e per professarmi

dev.mo nel Signore

Sac. Umberto Zuppante

Decano
(firma)

Documento: Emilio Lavagnino, Lettera al MPI e alla Direz. Gen. Antichità e Belle Arti (1953/02/12), Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso l'ACS-Roma.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE ED ALLE
OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO
ROMA - VIA DEL PLEBISCITO PALAZZO VENEZIA TELEFONO
06970

Roma, 12 Febbraio 1953

N. 302 Posiz. 3/11 (Timbro: DIREZ[…]
ARTI

001540 – 17.FEB.1953
DIV. III)

OGGETTO Orte (Viterbo). Costituitone di
un Museo Dioceaano nella ex Chiesa di
S. Silvestro.

Al MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE
Direz. Gen. Antichità e Belle Arti
ROMA

Facendo seguito al foglio n. 5728 in data 4.2.53 della Soprintendenza ai Monumenti e per conoscenza a questo Ministero e per conoscenza a questa Soprintendenza, si richiama l'attenzione di codesto Ministero sull'importanza artistica della ex Chiesa di S. Silvestro in Orte, pregevolissimo edificio romanico, oggi sconsacrato, abbandonato e pertanto soggetto a eventuali, già prospettate, manomissioni o demolizioni.

D'altro canto da parte di questa Soprintendenza è particolarmente sentita la necessità di istituire in Orte un piccolo Museo Diocesano, dove raccogliere e valorizzare alcuni pregevoli dipinti e oggetti d'arte, provenienti da varie sedi delle Diocesi, oggi provvisoriamente custoditi parte nella Cattedrale e parte in Vescovado, onde evitarne continui spostamenti di sede e, alla fine, probabile dispersioni.

A tale scopo, con l'appoggio del Vescovo di Orte molto favorevole all'iniziativa, sì è pensato a raccogliere, tale materiale artistico nella ex Chiesa di S. Silvestro, la quale, opportunamente restaurata, si presterebbe molto bene divenire sede di un piccolo ma interessantissimo Museo Diocesano, dove potrebbe venir disposto anche il cospicuo materiale archeologico attualmente abbandonato nella sede del Comune.

Si verrebbe in tal modo a raggiungere il duplice scopo di salvare da preoccupante decadimento un importante monumento medievale e di costituire una interessante raccolta di opere d'arte locali in una cittadina che per ricchezza di monumenti e bellezze di natura merita di essere convenientemente valorizzata. Si prega pertanto codesto Ministero di voler autorizzare la Soprintendenza ai Monumenti per il Lazio a poter eseguire i lavori occorrenti per raggiungere tale duplice scopo, la cui realizzazione sta molto a cuore a entrambe le Soprintendenze.

IL SOPRINTENDENTE
(firma per esteso: Emilio Lavagnino)

Documento: Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale (RB), Lettera al MPI (1953/03/06) Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso ACS-Roma.

Fot/par.

REPUBBLICA ITALIANA
SOPRINTENDENZA ALLE ANTICHITÀ
DELL ETRURIA MERIDIONALE

ROMA, 6 MAR 1953
piazzale di Villa Giulia 9

Prot. 662
Nº. di {
Posiz. 1-IX-Orte

Orte (Viterbo) Ex Chiesa
OGGETTO {
Di S. Silvestro - Lavori

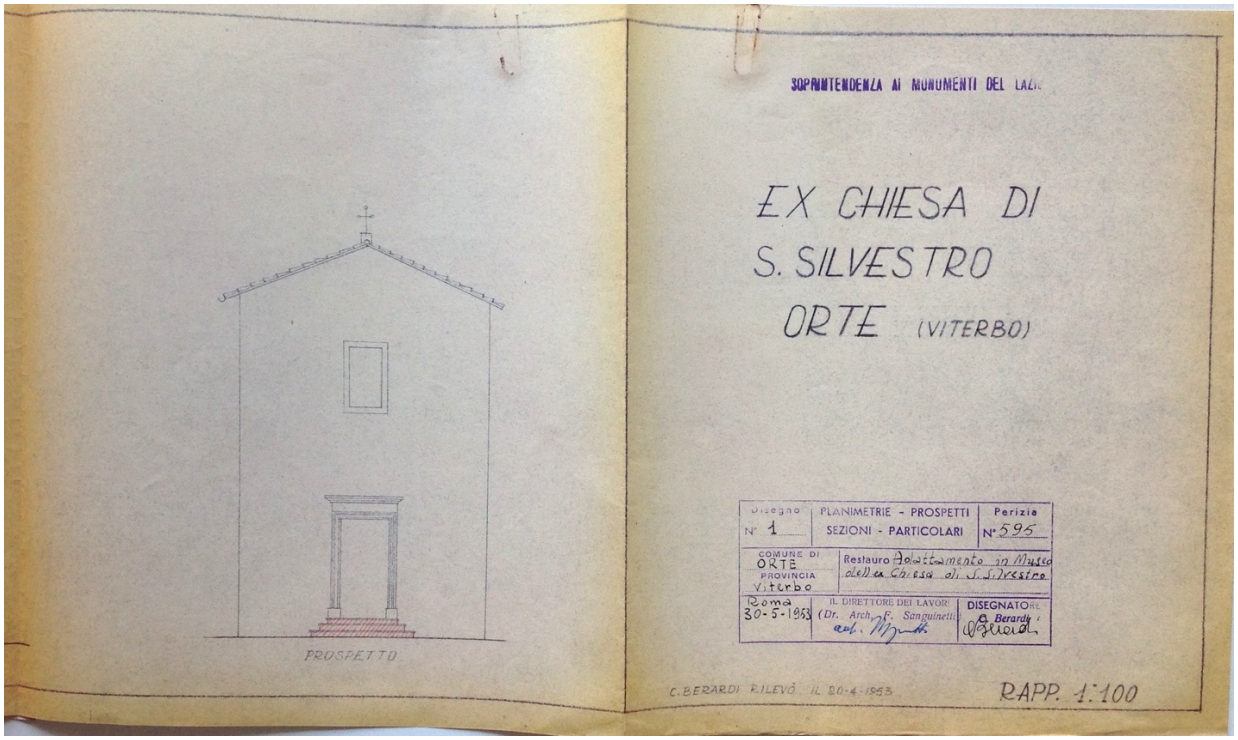
A riscontro della nota n.1605 del 2-3-1953 di codesto Ministero, si comunica che questa Soprintendenza accoglie favorevolmente la proposta della Soprintendenza ai Monumenti di adattamento dell'ex Chiesa di S. Silvestro in Orte, a Sede di Museo Archeologico. Si sarà grati se codesto Ministero vorrà comunicare le decisioni che prenderà al riguardo.

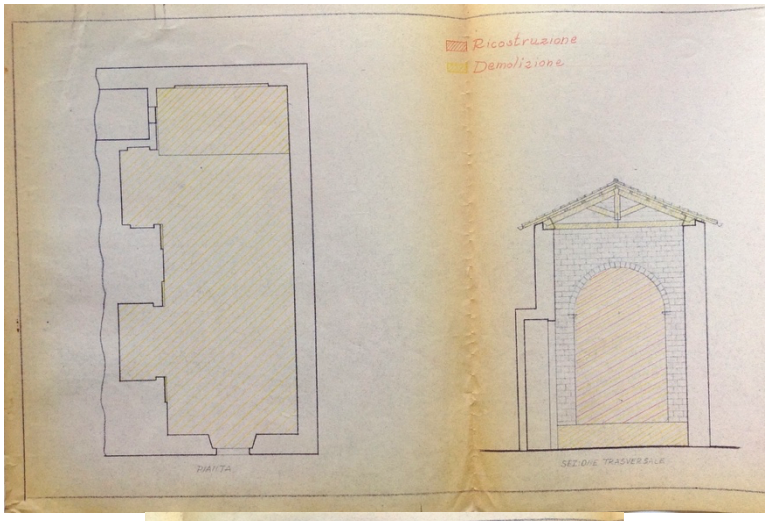
IL SOPRINTENDENTE
(firma illegibile. RB[…]?)

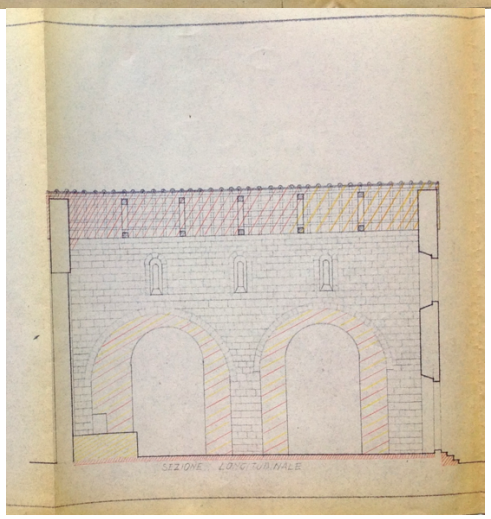
(Timbro: DIREZ.GEN. ARTI
[6]2892 10 MAR 1953
DIVISIONE IIA)

Documento: Francesco Sanguinetti, Planimetrie e prospetti dell ex Chiesa di S. Silvestro, Orte (1953/05/30), Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso ACS-Roma.

Planimetrie e prospetti. Perizia n. 595.
Comune di Orte, Provincia di Viterbo
Restauro: Adattamento in Museo dell'ex Chiesa si S. Silvestro
Roma, 30-5-1953. Direttore dei lavori: Dr. Arch. F. Sanguinetti
Disegnatore: C. Berardi (dal rilievo del 30-4-1953)




Ricostruzione
Demolizione
PIANTA
SEZIONE TRASVERSALE


SEZIONE LONGITUDINALE

Documento: Emilio Lavagnino, Lettera al MPI (1953/06/22), Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso l'ACS-Roma.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE ED ALLE
OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO
ROMA VIA DEL PLEBISCITO - PALAZZO VENEZIA- TELEFONO […]

N. 1316 Posiz. 3/11 Roma 22 GIU 1953
OGGETTO Orte (Viterbo) Ex Chiesa di S. Silvestro. -

(Timbro:
Direzione […] delle Arti
005928 24.GIU.1953
DIV. III)

Al MINISTERO PUBBLICA ISTRUZIONE
Direz. Gen. Antichità e Belle Arti
ROMA

In riferimento alla materiale 5225 del 16. 6.53 questa Soprintendenza, richiamandosi al la propria nota n. 3 d, del 12.2.53 diretta a codesto Ministero, rinnova viva istanza perché siano finanziati i lavori di restauro e di adattamento a museo diocesano della ex Chiesa di S. Silvestro in Orte. Ciò che mentre e consentita di salvare da lento decadimento e probabile distruzione un pregevole edificio romanico, servirà del pari per raccogliere in un ambiente particolarmente adatto numerose opere e oggetti d'arte provenienti da chiese sconsacrate o demolite altrimenti soggetti a dispersione e di sistemare altresì convenientemente le raccolte archeologiche locali oggi abbandonate nel Municipio di Orte.

IL SOPRINTENDENTE
(Firma per esteso di Emilio Lavagnino)

Documento: De Angelis (Guglielmo De Angelis d'Ossat?), Lettera al MPI (1953/07/06), Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso l'ACS-Roma.

DIREZIONE GENERALE
DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

6 luglio 1953

Al Soprintendente alle Gallerie
ROMA

SCARICATO

e p.c.

Prot. N. 5225 Div. III^ Al Soprintendente ai Monumenti

ROMA

N. 5928 Div. III^

OGGETTO: Restauri ex-Chiesa S. Silvestro – Lavori. -

in adesione alla richiesta della S.V., si autorizzano i lavori di restauro e di adattamento a Museo Diocesano, dell'ex Chiesa di San Silvestro di Orte, per i quali è stata prevista la spesa è stata di £ 3.500.000. -

Al finanziamento suddetto verrà provveduto nel corso dell1'esercizio 1953/54.

IL MINISTERO
F.to De Angelis

Documento: Carlo Ceschi, Lettera al MPI (1955), Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso l'ACS-Roma.

SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI DEL LAZIO
PIAZZA S. IGNAZIO, 152 - TELEF. 62.490 - 61.952

Roma, 15 GIU. 1955

OGGETTO: ORTE(Viterbo) - Museo Diocesano di Arte Sacra - Lavori

Protocollo N. 3991
Risposta a nota del 28.5.55 N. 7105
Allegali N

(Timbro: DIREZ. GEN. […] BELLE ARTI Istruzione -007981-17.GIU.1958 Antichità e Belle Arti DIV. III)

Al Ministero della Pubblica Istruzione
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti
ROMA

A riscontro della nota Ministeriale di cui a margine, relativa al Museo Diocesano di Arte Sacra in Orte (Viterbo) ed all'allegata copia della richiesta del Vescovo di Civita Castellana, Orte e Gallese, per i lavori di isolamento del campanile romanico e sistemazione dei vani addossati a detto campanile e pare te esterna dell'ex Chiesa, questa Soprintendenza chiarisce che tali vani attualmente sono occupati dalle sole masserizie di Don Federico Michelangeli, Tenente Cappellano a Firenze il quale viene ogni tanto ad Orte. Il Parroco della Cattedrale Don Giorgio, occupa l'appartamento di fronte a quello di cui sopra, diviso da un ampio cortile, e non avrà nessun fastidio dall'eventuale isolamento del campanile e della chiesa.

E' tuttavia comprensibile il desiderio del Vescovo di non perdere cinque locali utili alla vita parrocchiale ed essendo possibile ricostruirli in area propria poco lontano, la questione diventa puramente finanziaria.

Tenendo presente che la demolizione dei vani in questione è sostanziale per il godimento di uno dei più completi ed armoniosi campanili romanici del Lazio e che la spesa prevista per i lavori di isolamento e sistemazione era di circa quattro milioni, si tratterebbe di maggiorare tale somma di altri due milioni.

IL SOPRINTENDENTE
(firma: Carlo Ceschi)

(Appunti illeggibili)

Sang/deo

Documento: Emilio Lavagnino, Lettera al MPI e alla Direz. Gen. Antichità e Belle Arti (1956/01/13), Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso l'ACS-Roma.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE ED ALLE
OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO
ROMA - VIA DEL PLEBISCITO - PALAZZO VENEZIA . TELEFONO 02-970

Roma, 31 GEN 1956

P. 273 Posiz. 3/11

OGGETTO
Orte - Ex-Chiesa di San Silvestro
Restauri -

Al MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti
ROMA

(Timbro: DIREZ.GEN.ARTI
001743 7.FEB.1955
DIVISIONE II^{A})

Come è noto a codesto Ministero questa Soprintendenza aveva in passato fatto presente la necessità di restaurare la ex-Chiesa di San Silvestro in Orte, pregevole edificio romanico di elegante architettura, allo scopo di salvare da minacciate manomissioni e di creare il monumento stesso re la sede per il costituendo Museo Diocesano di Orte, dove raccogliere quel piccolo ma cospicuo gruppo di opere e di oggetti d'arte sacra non più adoperati per il culto, tratti dalle chiese della Diocesi.

La Soprintendenza ai Monumenti del Lazio aveva, nel passato esercizio finanziario iniziato e portato a buon punto i lavori di restauro dell'edificio; ma, orma da molti mesi, i lavori stessi sono stati interrotti per mancanza di disponibilità finanziaria.

Trattandosi di portare a compimento una importante iniziativa, che sta molto a cuore allo scrivente ed è caldamente sollecitata dal Vescovo di Orte e dalle Autorità locali, prego vivamente codesto Ministero di voler metterla consorella Soprintendenza ai Monumenti del Lazio in condizioni di poter terminare entro breve tempo l'opera intrapresa, dando così modo a questa Soprintendenza di poter finalmente iniziare l'allestimento del predetto Museo, la cui esigenza è vivamente sentita nel pieno di sistemazione delle raccolte d'arte di provincia che questa Soprintendenza sta attivamente curando.

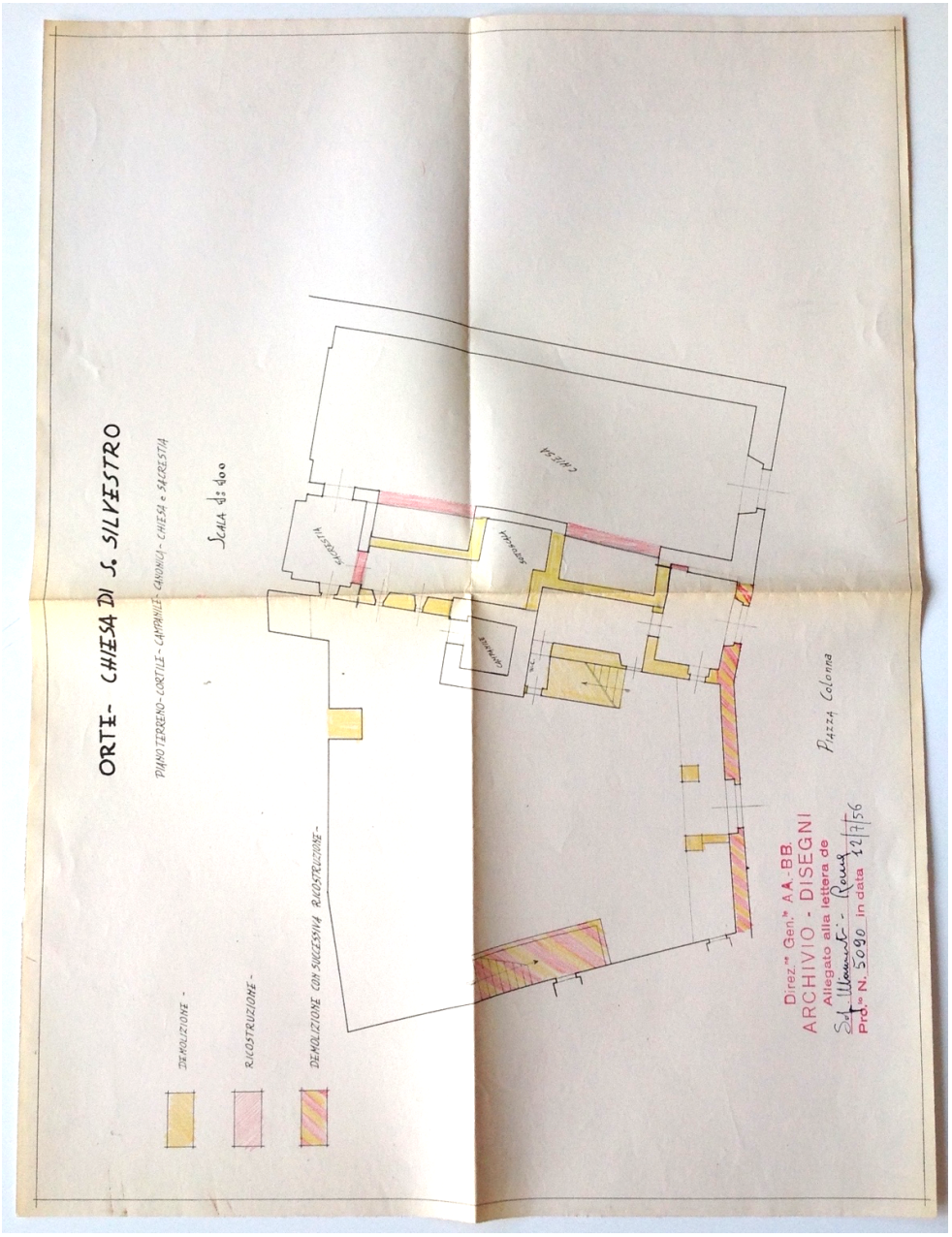
IL SOPRINTENDENTE
(firma per esteso: Emilio Lavagnino)

Provenienza del documento: Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso l'ACS-Roma.

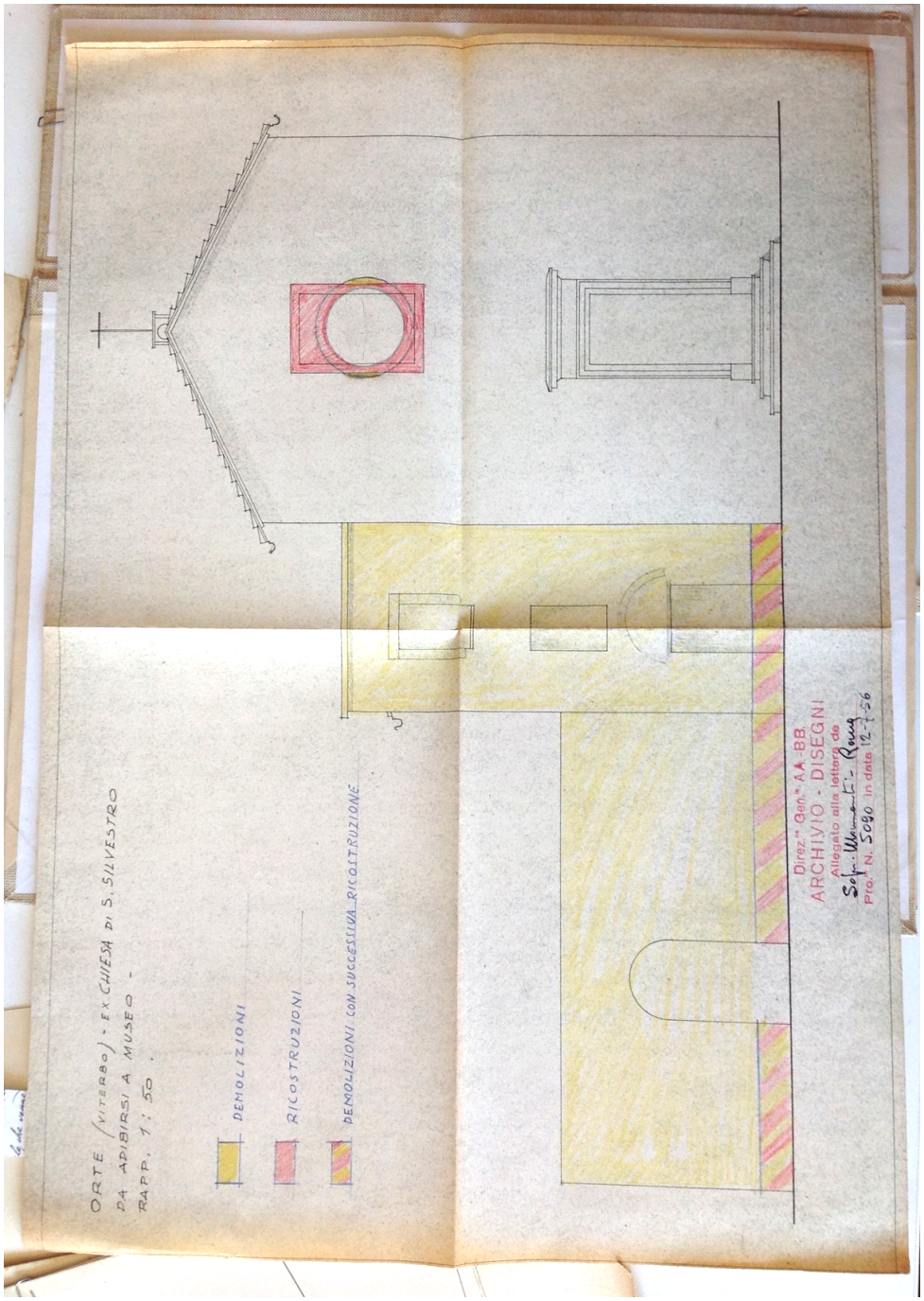
Documento: Francesco Sanguinetti, Disegni dell'ex Chiesa di San Silvestro Orte (1956/07/12), Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso l'ACS-Roma.

Direz.ne Gen.le A.A.- B.B./ Archivio – Disegni/ Allegato alla lettera de/ Sopr. Monumenti – Roma/ Pro.lo N. 5090 in data 12/7/56

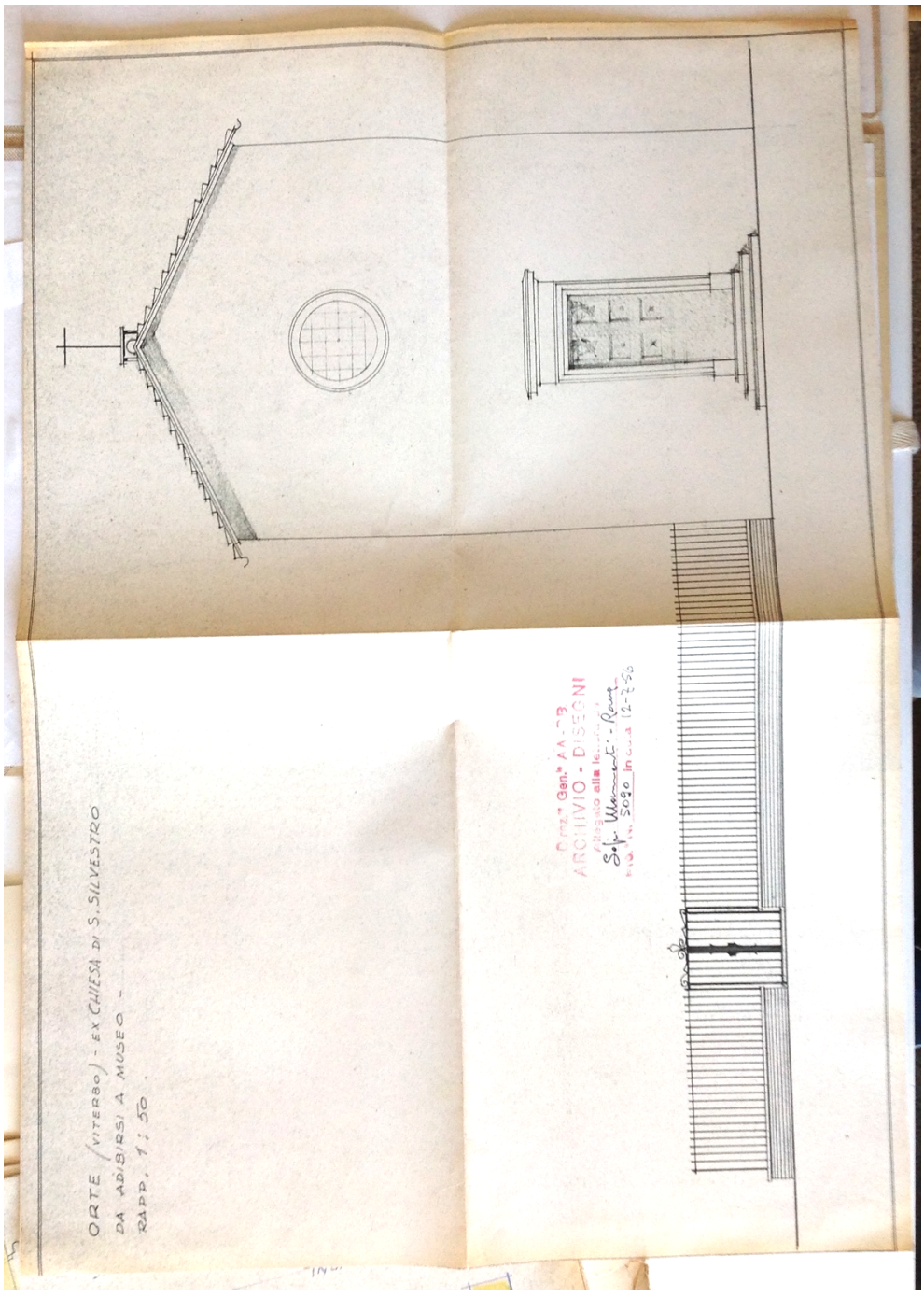
1. ORTE CHIESA DI SAN SILVESTRO
   PIANO TERRENO – CORTILE – CAMPANILE – CANONICA – CHIESA
   e SACRESTIA. Scala 1:100



2. ORTE (VITERBO) – EX CHIESA DI S. SILVESTRO
   DA ADIBIRSI A MUSEO
   RAPP. 1:50



3. ORTE (VITERBO) – EX CHIESA DI SAN SILVESTRO
   DA ADIBIRSI A MUSEO
   RAPP. 1:50



Provenienza dei documenti: Faldone "Ministero di Pubblica Istruzione, Provincia di Viterbo", conservato presso l'ACS-Roma.

Documento: Giorgio Maria Fanti, Lettera al Lettera al Vescovo di Civita Castellana, Orte e Gallese (1958/02/03), Faldone "Museo Diocesano 1", ASDO.

Ave Maria

CURIA VESCOVILE DI ORTE

Tit. Prot. n.
Risposta al foglio n. ORTE, il 3 Febbraio 1958
OGGETTO:

Eccellenza,

mi permetto rivolgerLe la presente per informarLa di una particolare situazione creatasi qui in Orte (VT) per i lavori di isolamento e sistemazione del Campanile di S. Silvestro, opera veramente pregievole che meritava di essere valorizzata.
Compiuti i lavori di adattamento a Museo Diocesano nel vano dell'antica Chiesa Romanica di S. Silvestro, la Sovrintendenza ai Monumenti del Lazio, dispose l'inizio dei lavori per il riassesto del Campanile. Nello scorso giugno la Ditta appaltatrice iniziava i lavori di demolizione di una vecchia casa che era stata addossata in passato alla magnifica Torre, e questa Curia ebbe assicurazione che i lavori sarebbero stati condotti a termine dato che la casa parrocchiale del Canonico Parroco della Cattedrale a causa dei lavori intrapresi veniva a subire dei veri e propri danni.
E invece accaduto che ultimati i lavori di isolamento, tutto è rimasto sospeso. A parte il fatto che la torre è rimasta scalzata nelle fondazioni e che la facciata della chiesa sia distaccata dal muro di sinistra con una crepa notevole, il Parroco è costretto a salire nella propria abitazione a mezzo di una passerella ed al pianerottolo della casa parrocchiale è sostenuto unicamente da puntelli, con pericolo che da un giorno all'altro potrebbe franare.
Più volte tanto io che il mio Eccellentissimo Vescovo siamo stati al Ministero per sollecitare la ripresa dei lavori, che per essere ormai iniziati sin dalla scorsa estate, sarebbe opportuno fossero ultimati per il decoro della Cittadina e per valorizzazione di una pregevole opera romanica. Rivolgo pertanto all'Eccellenza Vostra istanza affinché benevolmente voglia interessarsi della cosa.
Perdoni l'indiscrezione e gradisca devoti ossequi. Mi professo,

dev.mo
(Sac. Giorgio Maria Fanti)
(firma)
Delega Vescovile

Documento: Ufficio Amministrativo Diocesano della Curia Vescovile di Orte (Giorgio Maria Fante?), Appunto (1961), Faldone "Museo Diocesano 1", ASDO.

CURIA VESCOVILE DI ORTE
Ufficio Amministrativo Diocesano

L'antica Chiesa romanica di San Silvestro—già sede di ~~xxxxxxxx~~ prepositura parrocchiale fatiscente per vetustà ed abbandono—per interessamento del Vescovo ~~xxx~~. Roberto Massimiliani—fu ridonata allo splendore del suo stile primevo—nell'anno 1960—a cura della Sovrintendenza ai Monumenti del Lazio—per essere adibita a ~~xxxxxxxx~~ sede del Museo Diocesane—ove sotto la guida direzione della Sovrintendenza alle Gallerie—sono (state) raccolte pregievoli opere d'Arte proveniente da Chiese ed Istituti della Città—ed insieme la collezione di cimeli etruschi—rinvenuti nella zona circostante—dono ~~xxxxxxxx~~ del Comm. Giocondo Pasquinangeli—insigne cultore di antichità ortane.

A. D.1961+

Documento: Giorgio Maria Fanti, Lettera al Direttore Generale alle Belle Arti Roma (senza data), Faldone "Museo Diocesano 1", ASDO.

Ill.mo.Signor Direttore,

colla presente mi permetto far presente che da tempo la Sovrintendenza ai Monumenti del Lazio ha provveduto al restaurare della vetusta Chiesa di San Silvestro in Orte, che dovrà adibirsi a Sede del Museo Diocesano.

Le sarei pertanto grato se avesse la compiacenza di disporre un sollecito allestimento del Museo in parola, dato che nella Città è ormai vivo il desiderio di veder completata un'opera di si alto valore artistico.

La gran parte del materiale è attualmente collocato nella Cattedrale, nel Palazzo Vescovile, presso il Palazzo Pasquinangeli.

In attesa di buone notizie, porgo distinti Ossequi.

(Sac. Gorgio Maria Fanti)
Vicario Generale

_____
Ill.mo. Signore
Sig. DIRETTORE GENERALE alle Belle Arti
ROMA

Documento: Gui (Luigi Gui?), Decreto del MPI (1964/08/04), Faldone "Museo Diocesano 1", ASDO.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti
Serv. III - Divisione Musei

IL MINISTRO

VISTI gli artt.3 e 4 della legge 21 dicembre 1961, n. 1552;
CONSIDERATO che le opere conservate nel Duomo di Orte (Viterbo) rivestono interesse storico-artistico ai sensi della legge 10 giugno 1939, n.1089 e necessitano di opere di restauro;
VISTA la perizia della Soprintendenza alle Gallerie di Roma I in data 12 giugno 1964 di 1. 105.000 per i lavori previsti da detto elaborato;
RITENUTO che tali opere sono di particolare interesse in relazione alla conservazione, ripristino e incremento del patrimonio storico-artistico della Nazione e riguardano altresì l'intervento su cose d'arte di pubblico godimento;
RITENUTA l'opportunità che l'Amministrazione provveda direttamente ai lavori in argomento entro il termine di due anni dalla data del loro inizio;
CONSIDERATA la convenienza che tali lavori siano eseguiti in economia (col timo fiduciario) dalla predetta Soprintendenza a norma del regolamento approvato con regio decreto 22 aprile 1886, n.3859, serie 3^; VISTA la relazione del Soprintendente competente;
RICONOSCIUTA l'assoluta urgenza dell'intervento;

DECRETA

E' approvata la perizia di cui alle premesse per l'esecuzione dei lavori da effettuare in economia (cottimo fiduciario) per il restauro delle opere descritte nella perizia stessa per 1'importo di £.105.000 (centocinquemila). La spesa graverà sul cap. 215 periodo 1° luglio-31 dicembre 1964 art. unico del bilancio e sarà accreditata al Soprintendente predetto il quale ne renderà conto nei modi prescritti dal regolamento di contabilità generale del lo Stato e si renderà esigibile mediante ordinativo a favore dei creditori. La spesa per i lavori predetti viene posta a totale e definitivo carico dello Stato; il suo ammontare consuntivo sarà determinato, a lavori ultimati e collaudati, con successivo decreto.
Il Soprintendente predetto provvederà a notificare agli interessati, in forma amministrativa, sia copia del presente decreto corredata dal relativo progetto tecnico-finanziario delle opere, sia il termine per l'esecuzione dei lavori.
Il presente decreto sarà inviato alla Corte dei Conti per la registrazione.

Roma, 4 agosto 1964

IL MINISTRO
F.to Gui

Roma 22 sett.1964 Prot.12697 Serv. III^ Div. Musei

Al Soprintendente
alle Gallerie
ROMA I^

In data odierna il sopra trascritto decreto è stato trasmesso alla Ragioneria Centrale per l'inoltro alla Corte dei Conti. La S.V. provvederà, prima dell'inizio dei lavori, alla notifica.

BM/ (Timbro: Soprintendenza alle Gallerie Roma I) PER COPIA CONFORME (firma)
d'Ordine del Ministro
F.to Agresti

Documento: Gui (Luigi Gui?), Decreto del MPI (1964/10/31), Faldone "Museo Diocesano 1", ASDO.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti
Servizio III - Divisione Musei

IL MINISTRO

VISTI gli artt.3 e 4 della legge 21 dicembre 1961, n. 1552;
CONSIDERATO che le opere conservate nel Museo Capitolare di Orte (Viterbo) rivestono interesse storico-artistico ai sensi della legge 18 giugno 1939, n. 1089 e necessitano di opere di restauro;
VISTA la perizia della Soprintendenza alle Gallerie di Roma I^ in data 16 settembre 1964 di £.905,000 per i lavori previsti da detto elaborato;
RITENUTO che tali opere sono di particolare interesse in relazione alla conservazione, ripristino e incremento del patrimonio storico-artistico della Nazione e riguardano altresì l'intervento su cose d'arte di pubblico godimento;
RITENUTA l'opportunità che l'Amministrazione provveda direttamente ai lavori in argomento entro il termine di due anni dalla data del loro inizio;
CONSIDERATA la convenienza che tali lavori siano eseguiti in economia (cottimo fiduciario) dalla predetta Soprintendenza a norma del regolamento approvato con regio decreto 22 aprile 1886, n.3859, serie 3^;
VISTA la relazione del Soprintendente competente;
RICONOSCIUTA l'assoluta urgenza dell'intervento;

DECRETA

E' approvata la perizia di cui alle premesse per l'esecuzione dei lavori da effettuare in economia (cottimo fiduciario) per il restauro delle opere descritte nella perizia stessa per 1'importo di £.905.000. + (nove centocinquemila).
La spesa graverà sul cap.322 art. unico periodo 1° luglio-31 dicembre 1964 e sarà accreditata al Soprintendente predetto il quale ne renderà conto nei modi prescritti dal regolamento di contabilità generale dello Stato e si renderà esigibile mediante ordinativo a favore dei creditori.
La spesa per i lavori predetti viene posta a totale e definitivo carico dello Stato; il suo ammontare cognitivo sarà determinato, a lavori ultimati e collaudati, con successivo decreto.
Il Soprintendente predetto provvederà a notificare agli interessati, in forma amministrativa, la copia del presente decreto corredata dal relativo progetto tecnico-finanziario delle opere, sia il termine per l'esecuzione dei lavori.
Il presente decreto sarà inviato alla Corte dei Conti per la registrazione.
Roma, 14 ottobre 1964

IL MINISTRO
F.to Giu

Roma, 31 ottobre 1964 Prot. 14231 Serv. III - Div. Musei

Al Soprintendente alle Gallerie
ROMA I

In data odierna il sopra trascritto decreto è stato trasmesso alla Ragioneria Centrale per l'inoltro alla Corte dei Conti. La S.V. provvederà, prima dello inizio dei lavori, alla notifica.
(Timbro Soprintendenza delle Gallerie Roma I)
PER COPIA CONFORME d'Ordine del Ministro
Segretario(firma) F.to Ill.le

Documento: Luisa Mortari, Lettera a Giorgio Maria Fanti (1965/03/25), Faldone "Museo Diocesano 1", ASDO.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE ED ALLE
OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO
ROMA - VIA DEL PLEBISCITO - PALAZZO VENEZIA TELEFONO 02-970

Roma, 25 MAR. 1965

N. 1453 Posiz. 5/4
OGGETTO
Museo Diocesano di Orte
Allegati N. 1

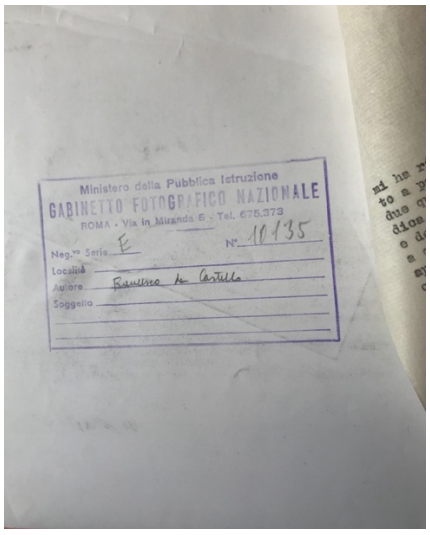
Al Molto Reverendo Don Giorgio Fanti
Piazza Colonna
ORTE

Le invio la fotografia acclusa perché Lei mi fornisca notizie delle opere laterali al quadro centrale. Avrei infatti intenzione di presentare, nel nuovo Museo, l'opera così come appare nella fotografia.

Attendo una sua cortese comunicazione in merito e le invio, intanto, i migliori saluti.

Dott.ssa Luisa Mortari
(Firma)





Documento: Giorgio Maria Fanti, Lettera a Luisa Mortari (24 novembre 1965/11/24), Faldone "Museo Diocesano 1", ASDO.

Ave Maria

24/N/1965

Ill.ma. e Gent.ma.Signora,

il Dr. Clelio Salvadori, nostro Assessore Comunale, mi ha riferito della telefonata avuta con Lei. Io sono finalmente riuscito a parlare con La Signora Ippolita Cianchi, la Quale ancora detiene i due quadri laterali dell'Altare dei Cappuccini. La Signora Cianchi rivendica, in base ad un contratto che ha in mano, la proprietà di detti quadri o dello stesso quadro di Francesco da Castello, pur dichiarandosi disposta a cederli al Museo. È persona molto educata e pertanto Le ho detto che non appena Lei farà una sfuggita in Orte, potranno avere un abboccamento. Comunque non esiste complicazione di alcun genere.

Qualora dovesse venire, abbia la bontà di preavvertir mi. Giorni fà passai in Ufficio, ma non ebbi il piacere di trovarla.

Gradisca frattanto i miei distinti ossequi, che avrà la compiacenza di estendere anche al Gent.mo. Arch. Torossi.

(Smo. Giorgio Maria Fanti)

Documento: [Giorgio Maria Fanti,] Appunti sull'Inaugurazione del Museo Diocesano di Arte Sacra (senza data), Faldone "Museo Diocesano 1", ASDO.

INAUGURAZIONE DEL MUSEO DIOCESANO DI ARTE SACRA
ORTE 9 APRILE 1967
==========

Domenica 9 aprile 1967 è stato inaugurato ad Orte il Nuovo Museo Diocesano di Arte Sacra alla cui realizzazione si è instancabilmente adoperato il Vescovo Diocesano S.E. Mons. Roberto Massimiliani, con la collaborazione del Capitolo alla Cattedrale.
Il Museo è stato allestito nell'ex Chiesa di S. Silvestro a cura della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Lazio, sotto la direzione della Dott. Luisa Mortari, che ha anche provveduto alla redazione del catalogo delle opere esposte. Ricorderemo che la Chiesa di S. Silvestro, con il Campanile romanico adiacente, venne restaurata alcuni anni fa dalla Soprintendenza ai Monumenti del Lazio.
Per l'occasione si è costituito un Comitato presidiato dal Vicario Generale della Diocesi di Orte Mons. Giorgio Maria Fanti e composto da membri del Capitolo e da Laici tutti appartenenti all'Azione Cattolica Italiana:
Mons. Delfo Gioacchini Priore, Don Ferruccio Riccardi Canonico, Albino Impenna, Gino Pancotto, Canali Argillano, Ezio Fabrizi, Pietro Bonifazi, Fabrizio Fabrizi, Massimo Cianchi.
Con un manifesto, la cittadinanza è stata invitata a partecipare alla cerimonia e a visitare il Museo, che "nelle mirabili opere d'Arte in esso raccolte, è una perenne e nobile testimonianza della Fede dei Padri."
L'avvenimento ha avuto particolare risonanza attraverso la stampa Italiana ed Estera, ne ha diffusamente parlato la Radio nella rubrica del Corriere del Lazio. La Televisione ha effettuato alcune riprese per "La Cronache Italiane".
Tra gli intervenuti erano: Il Direttore Generale alle Belle Arti Prof. Molajoli, il Vice Direttore alle Belle Arti Dott. Agresti, il Vice Prefetto di Viterbo dott. Pascarella, il Senatore Angelilli, il Soprintendente alle Gallerie e Opere d'Arte del Lazio Prof. Matthiae, l'Ispettore Generale alle Belle Arti Prof. Ceschi, il Soprintendente ai Musei di Roma Prof. Pacini, il Comandante dell'XI° Deposito Aeronautico di Orte, il Comandante del Gruppo Carabinieri di Viterbo Ten. Col. Fio(r?)letta, il Maestro Mortari dell'Accademia Di S. Cecilia, il Dott. Gigliozzi della Radio Televisione Italiana e Consigliere Comunale di Roma, la Dott. Mortari Direttrice della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, il Prof. Orlando della Segreteria dell'On. Rumor, il Sindaco di Orte Cav. Baldasserini, l'Avv. Pasquinangeli Vice Pretore, il Comm. Camilli, il Dott. Salvatori Assessore al Turismo, Mons. Fanti Vicario Generale; Mons. Gioacchini Priore del Capitolo, Don Riccardi Cancelliere Vescovile, Don Vincenzo Cappetta, nonché i rappresentanti delle stampa romana, esponenti della cultura e dell'Arte di Roma e del Viterbese.

Nel corso della cerimonia hanno parlato successivamente il Soprintendente alle Gallerie e Opere d'Arte Prof. Matthiae, il Vescovo Massimiliani, l'Assessore al Turismo Dott. Salvatori e il Direttore alle Belle Arti Prof. Molajoli. Mons. Massimiliani ha ricordato il notevole e determinante apporto della Chiesa allo sviluppo delle varie attività culturali ed artistiche, attraverso i Seminari e le Confraternite e le tante Istituzioni Cattoliche che fiorirono nelle nostre Diocesi durante il corso dei Secoli.
Rispondendo all'indirizzo di omaggio e di ringraziamento, Anche a nome dell'amministrazione Comunale, rivoltogli dall'Assessore Salvatori, il Direttore Generale Prof. Molajoli si è vivamente compiaciuto con gli ideatori e con i realizzatori del nuovo Museo, esaltando l'alta testimonianza storica e spirituale in esso contenute, nonché

l'illuminato civismo degli ortani, i quali in oggi tempo gelosamente conservato tanti tesori artistici che altrimenti sarebbero andati irreparabilmente perduti.

Documento: Regolamento del Museo Diocesano di Orte (senza data), Faldone "Museo Diocesano 1", ASDO.

REGOLAMENTO DEL MUSEO DIOCESANO DI ORTE

Il Museo Diocesano di Orte, fondato nell'Aprile 19[15], con sede nella vetusta ex-chiesa di San Silvestro—Piazza Colonna, in Orte, di proprietà della Curia Vescovile di Orte.

Al mantenimento ed al funzionamento del Museo, tenuto presente l'Art. 2 della suddetta legge, provvede secondo le norme del presente regolamento, la Curia Vescovale di Orte, con mezzi propri e con il contributo da parte di Enti Civili ed ecclesiastici.

CAPITOLO I
Sede-Costituzione e fini

Il Museo Diocesano di Arte Sacra ha la propria sede nei locali della ex-chiesa di San Silvestro in Orte. Consta di una raccolta di quadri provenienti in gran parte dalla Sede Vescovile di Orte, dalla Cattedrale ~~xxxxxxxx~~ e Chiese di Orte. Le opere scultoree provengono dalla antica Cattedrale Ortana Il fine che si propone il Museo Diocesano è la conservazione e valorizzazione del patrimonio artistico appartenente alle Comunità Cattoliche di Orte e della Diocesi.

CAPITOLO II

La Curia Vescovile di Orte, d'intesa con l'Autorità Diocesana, provvede alla Sede, al mantenimento ed al funzionamento del Museo, stanziando annualmente i mezzi finanziari, di cui può disporre la propria Amministrazione.

CAPITOLO III

La cura ed il funzionamento del Museo Diocesano sono affidate ad un Direttore, scelto fra i Membri del Capitolo della Cattedrale di Orte dall'Ordinario Diocesano, sentito il parere delle competenti Soprintendenze, e ritenuto idoneo per preparazione culturale e per serietà morale & svolgere i compiti inerenti a tale carica.

L'ufficio di Diterrore[16], che non comporterà alcun compenso in danaro, avrà la durata di cinque anni, e potrà essere riconfermato ulteriormente la stessa persona, restando ferme le condivisioni di cui sopra.

I compiti del Direttore saranno i seguenti

a) provvederà alla gestione tecnico-artistica ed amministrativa del Museo, alla buona conservazione delle opere raccolte, non ché alla manutenzione del ~~XXXXXXX~~ locale ove è istallato il Museo

[15] Il documento non reca una data. Se per fondazione, si intende l'inaugurazione , l'evento ha avuto luogo il 9 aprile 1967 e non il 19 del mese.
[16] Rifuso presente nel testo originale.

b) provvederà alla disciplina delle vistate nonché alla consultazione del materiale da parte di studiosi.

c) segnalerà immediatamente alla Soprintendenza di; competenza i caai[17] in cui si riterranno opportune o necessarie cure o interventi di ripulitura e di restauro.

d) convocherà, almeno una volta all'anno la Commissione di consulenza e la presidierà.

CAPITOLO IV

Al Museo Diocesano Sovrintenderà una Commissione di consulenza, che coadiuva il Direttore nell'esplicazione dei suoi compiti;

Essa sarà composta di 5 (cinque) membri: 2 (due) appartenenti al Capitolo della Cattedrale di Orte 1(uno) al Collegio dei Parroci Urbani; 1 (uno) Personale Direttive della Soprintendenze ai Monumenti; 1 (uno) al Personale Direttivo alla Soprintendenza alle Gallerie.

Di detta Commissione sarà Presidente Onorario l'Ordinario Diocesano.

I membri di cui sopra dovranno essere scelti fra Persone che abbiano competenza in materia artistica.

L'Ufficio di Segretario verrà affidato di preferenza ad uno dei rappresentanti del Capitolo.

La nomina dei Consiglieri viene fatta dalla Commissione di Arte sacra.

I Consiglieri durano in carica 5 anni e potranno essere nuovamente eletti.

La carica di' Consiglieri e gratuita.

Spetta a detta Commissione:

a) esaminare tutti i provvedimenti di ordine generale concernenti il Museo ed il suo funzionamento, nonché funzionamento, nonché i provvedimenti concernetti la sede, la sicurezza delle opere arte ed loro stato di conservazione.

b) trattare questioni di carattere amministrativo, relative alle spese per il personale, illuminazione, riscaldamento, manutenzione ordinaria ~~XXXXXXXXX~~ della Sede.

c) La Commissione si riunirà una volta all'anno, dietro convocazione da parte del ~~XXXXXX~~ Direttore, sarà presieduta dello stesso Direttore e si richiede per la validità, la presenza di almeno 3 (tre) membri.

Della Adunanza verrà steso regolare verbale a cura del segretario.

Per quanto riguarda i depositi di materiale artistico nel Museo Diocesano, il Depositante ne conserva la proprietà, ma non potrà ritirarli senza il preventivo consenso della Commissione di consulenza del Museo e della competente Soprintendenza alle Gallerie.

CAPITOLO V

Ogni opera ed oggetti entrato o che entrerà definitivamente per dono o per legato o per qualsiasi altra causa nel Museo Diocesano, deve essere immediatamente registrata nel Registro delle Opere, con i principali dati di riconoscimento (materia, dimensioni, tecnica, soggetto, età, e, se possibile, autore e provenienza.

[17] Rifuso presente nel testo originale.

CAPITOLO VI

La Curia Vescovile di Orte provvederà alla designazione di un Custode per la vigilanza e salvaguardia delle opere custodita nel Museo.
Il Custode avrà il compito:

a) di vigilare perché le opere non abbiano ad avere alcun nocumento da parte dei visitatori.

b) attendere alla apertura e chiusura del Museo, alla pulizia ordinaria e straordinaria, alla vendita di biglietti, di cui terrà dovuto conto al Direttore

c) dare immediato avviso al Direttore di qualsiasi inconveniente o danno occorso sia alle opere esposte sia allo stabile della sede.

d) durante le visite, terrà un contegno dignitose cortese, fornendo garbatamente indicazioni che ii' verranno richieste.

CAPITOLO VII- Prestiti

Oltre a quanto disposto dalle leggi vigenti per la tutela delle pose di pubblico interesse archeologico ed artistico, nessuna opera potrà essere trasportata, anche temporaneamente, fuori del museo senza previa autorizzazione della Commissione a dell'ordinario Diocesano.

Per quanto concerne prestiti di opere a Mostre o manifestazioni artistiche in Italia all'Estero, la Commissione di consulenza potrà aderire alla proposta sempre sentito il parere della Soprintendenza alle Belle Arti.

Le opere concesse in prestito dovranno essere sempre aperte da assicurazione a carico deli Ente richiedente per il va ore stabilito dalla Commissione consultiva la spedizione potrà aver luogo soltanto dopo la consegna al Museo della polizza assicurativa.

CAPITOLO VIII--

Tutte le opere del museo debbono essere permanentemente visibili. Gli studiosi potranno esaminare e studiare le opere raccolte nel Museo Diocesano, dietro domanda e con speciali cautele, alla presenza del Direttore.
Tutte le opere debbono essere corredate da cartellini esplicativi, contenenti almeno l'autore, la data ed il soggetto del quadro; dovrà essere anche segnalato il noma dell'eventuale donatore, o depositante.

Il Direttore potrà consentire che vengano fotografate opere od oggetti contenuti nel Museo, il quale avrà diritte ad avere due copie della riproduzione eseguita.

CAPITOLO IX

Il Museo è aperto e visitabile tutti i giorni della settimana e resta chiuso nei giorni delle maggiori festività religiose.
Nei giorni feriali le visite potranno essere effettuate dalle ore 9 alle ore 12,30 e dalle ore 15 alle 17,30
Per le visite è fissato il prezzo del biglietto per L.100 (cento). È consentito l'ingresso libero agli Alunni delle Scuole Medie accompagnati dai loro Insegnanti, durante la Settimana dei Musei: l'ingresso è libero a tutti i visitatori il 1 Settembre di ogni anno, festa del Santo Protettore di Orte: S. Egidio.

I visitatori dovranno tenere nel Museo un contegno conforme alle regole della civile educazione e non potranno toccare le opere, non potranno fumare o compiere qualsiasi atto che posa portare danno alle opere o recare disturbo agli altri visitatori.

APPENDICE I.
TRASCRIZIONE E TRADUZIONE DEGLI APPUNTI DI MAX HUTZEL SU ORTE, CONSERVATE PRESSO IL GETTY RESEARCH INSTITUTE

Orte – Die Kirche und das Museum Diocesana S. Silvestro / Die Cattedrale Assunta (Lazio)

Das kleine Städtchen Orte liegt heute direkt an der Autobahn Rom-Florenz kaum 60 Km on Rom entfernt. Niemand kann das Städtchen übersehen, dem dasselbe liegt, hoch oben auf einem Tuffsteinhügel über der Autobahn und Tal des Flusses Tiber. Das mittelalterliche Orte auf dem Tuffsteinhügel zählt heute kaum 2000 Einwohner, lebt von Landwirtschaft und Weir bau. Dass es sich hier um die antike Etruskerstadt Horta handeln würde, vermutet niemand, wurde vergessen. Auch im Mittelalter spielte Orte eir bedeutende Rolle, war immer ein Zankapfel zwischen Kirche und Fürsten Königen und Kaisern sogar. Wenn auch direkt an der Autobahn, Orte liegt abseits des Touristenverkehres – Rom liegt zu Nahe.

Bild 1: Orte von der Autobahn aus gesehen. Links die restaurierte antik römische Wasserleitung und die Steile Strasse zum Dorf. Dominierend die mittelalterlichen Häuser in der Stadtmauer und der Komplex der Cattedrale.

Bild 2: der prinzipalen Strasse liegend die Kirche S. Silvestro – erbautim 12. Jahrhundert in den romanischen römischen Stilen über [?]

biss. 7: Ruinen eines römischen Tempels. Dass auch diese Kirche mehrmals zerstört wurde, ist verständlich. Immerhin, nach der letzten Restaurierung im Jahre 1960 ist die Kirche sicher eines Besuch[] wert, vor allem ist interessant der kleine romanische Turm in Ziegelsteinbau mit den Trifori und Bifori. Im Langhaus erkennt lich die gotischen Arkaden – in der Fassade drei Monofori – da Portal jedoch rinscimental schon – recht eine Kolonne des römischen Tempels mit Kapitell – im ehemaligen Klostergarten zahlreiche Framente aus dem römischen Tempel.

Bild 8: Aus dem Innenraum wurde im Jahre das Museum Diocesano der chri lichen Kunst. Diesem Museum, so klein es auch ist, so reich an wahren und seltenen Werken christlichen Kunstschaffens, Leider, auch hier wurde gestohlen und leider verschwanden für immer die besten Werke. Die Fotografien aus dem Jahre 1959 si die einzigen Zeugen dieser Werke.

Im Foto das rinascimentale Portal zujd Museum.

Bild 9: Madonna – eine Mosaik aus dem Jahre 705 der Kappelle di Giovan[] des antiken Petersdomes

Bild 10: Eine Reihe von Tafeln, die Episoden aus dem Leben des Heilig[]

Biss 20: Franzesco schildern - geschaffen im Jahre 1282 von einem Meis[] aus Toskanien

Bild 21: Madonna orante/ eine Tafel geschaffen im Jahre 1420 von Taddeo di Bartolo

Bild 22: Madonna mit Kind – geschaffen von Antonio di Massaro oder „Pasturo"

Bild 24: Madonna mit Kind und Heilige – Altarleinwand geschaffen von Franzesco aus Castello (Fiammingo).

Bild 25: „Redentore benedicente" am dem Jahre 1491 – eine Tafel – geschaffen von D. Velandi

Bild 26: Madonna dei Raccomandati – eine Tafel – geschaffen von Franze sco d' Avanzarano (1590)

Bild 27: Madonna – Teil einer Tafel – Taddeo di Bartolo

Bild 28: Annunciazione – eine Tafel – eine Tafel aus dem Jahre 1501 geschaffen von Domenico Velandi

[scritto a mano: Medieval 1-9(?), 56-59, 43(?)-79
P = 10-21, 23-31
Antiq. 6-7]

[fine pag. 1, inizio pag. 2]

Orte – Kirche S. Silvestro / Museo Diocesano / Cattedrale (2)

Bild 29: Dio-Creatore del Mondo / eine Tafel / 15. Jahrhundert

Bild 30: S. Franzesco und einige Episoden / eine Talel ca. 2.20 Meter
und 31: 13. Jahrhundert / toskanisch-umbrisch

Bild 32: Nun zweu Werke der rinascimentalen Bildhauerei in lebensgrösse
biss 35: wahrscheinlich aus einem Altar stammend
S. Giovanni Battista und S. Lorenzo
Marmor der Abruzzen, nur eine Jahreszahl 1470 - dass diese Statuen einer der grössten Meister der rinascimentalen Bildhauerei schuf, ist sicher – um den Autoren sind sich die Gelehrten noch nicht einig geworden.

Bild 36: Noch eine Statue in Marmor lebensgross – S. Paolo –
Sicher gehörte auch diese zu jenem Altar und wurde vom gleichen Meister geschaffen.

Bild 37: Ein Ciborium für das geweihte Oel / ein grossartiges Werk des 15. Jahrhunderts biss 38: – und auch hier kennt man den Meister nicht, wird umstritten noch heute.

Bild 39: Beachtlich auch diese Reliquiarien in Holz des 16. Jahrhunderts und die beiden
biss 41: Engel – alle vergoldet – Zweifellos aus der Schule des Bernini

Bild 42: Cofanetto in Holz und vergoldet – 15. Jahrhundert
biss 45: auch hier ist der Meister unbekannt

Bild 46: Zwei Prozessionskreuze in Silber und Gold / Getrieben / balzato graviert und

Emaillone in Farben
biss 59: Höhe etwa 96 cm.
Beide Werke schuf im Jahre 1352/56 Venuzzio di Viva da Siena

Die Cattedrale

Bild 60: Kaum 100 Meter von s. Silvestro entfernt der Hauptplatz der Stadt mit der
biss 62: Fassade·der Cattedrale des 17. Jahrhunderts, geschaffen von Gregorio Catracchini, Eine imponierende Architektur insbesondere in den Aussmassen

Bild 63: Rechts von der Cattedrale am Piazza Matteotti oder Piazza Comunale der Palast des Municipio – an sich eine rinascimentale Architektur – wurde vor 30 Jahren restauriert – fast neu gemacht.

Bild 64: Auch die anderen Palästet, die den Piazza Matteotti umgeben, sind 14./15,
biss 67: Jahrhundert, jedoch im Laufe der Jahrhunderte und ins- besondere in den letzten 50 Jahren durch menschliche Hand verunstaltet, oder auch zweckdienlich gemacht. Immerhin blieben einige Portale und rinscimentale Fenster erhalten

Bild 68: Der Innenraum der Cattedrale, ebenfalls ein Werk des Architekten Gregorio Castracchini (1680-) ist einscgiffig mit Seitenkappellen Ein noch rinscimentales Barock, linear und Lichtdurchflutet.

Bild 69: Unbedingt zu erzwängen die prachtvolle Orgel des 17. Jahrhunderts und der Einbau zwischen den schönen Kapitellen.
Holz und vergoldet, geschaffen von Meistern aus Viterbo.

Bild 70: Ein Paliotto im Haupaltar in Kupfer getrein von lokalen Meistern in Jahre 1560
Biss 71

Biss 72: Ein Bischofsstuhl in Holz des 16. Jahrh. / lokale Bildhauer

Bild 73: Drei Altarleinwände von grösster Bedeutung:
S. Lorenzo mit der Madonna / Sacra Familia / Madonna und Heilige alle drei Leinwände schuf Giuseppe Bottani aus Cremona im 17.J.

Max Hutzel

Traduzione dell'autrice dal tedesco all'italiano

Orte - La Chiesa e Museo Diocesano S. Silvestro / La Cattedrale Assunta (Lazio)

La piccola città di Orte è situata direttamente sull'autostrada Roma-Firenze, ad appena 60 km da Roma. Nessuno può mancare la piccola città, che si trova in alto su una collina di tufo sopra l'autostrada e la valle del fiume Tevere. La città medievale sulla collina di tufo conta oggi appena 2000 abitanti e vive di agricoltura e viticoltura. Nessuno sospetta che questa fosse l'antica città etrusca di Horta, è stata dimenticata. Anche Orte ebbe un ruolo importante nel Medioevo, e fu sempre un pomo della discordia tra la chiesa e i principi, i re e gli imperatori. Anche se è direttamente sull'autostrada, Orte è lontano dal traffico turistico - Roma è troppo vicina.

Immagine 1: Orte vista dall'autostrada. A sinistra, l'antica condotta d'acqua romana restaurata e la strada ripida che porta al villaggio. Domina le case medievali nelle mura della città e il complesso della Cattedrale.

Foto 2: di fronte alla strada principale, la chiesa di S. Silvestro - costruita nel XII secolo in stile romanico su [?]

biss. 7: Rovine di un tempio romano. È comprensibile che anche questa chiesa sia stata distrutta più volte. Tuttavia, dopo l'ultimo restauro del 1960, la chiesa merita sicuramente una visita, soprattutto la piccola torre romanica in costruzione di mattoni con trifore e i bifore. Nella navata si possono vedere le arcate gotiche - nella facciata tre monofore - ma il portale è già rinascimentale - a destra una colonna del tempio romano con capitello - nel giardino dell'ex monastero numerosi frammenti del tempio romano.

Foto 8: L'interno è diventato il Museo Diocesano di Arte Cristiana. Questo museo, per quanto piccolo, è ricco di vere e rare opere d'arte cristiana. Purtroppo, anche qui le migliori opere sono state rubate e sono scomparse per sempre. Le fotografie del 1959 sono gli unici testimoni di queste opere.

La foto mostra il portale rinascimentale del museo.

Immagine 9: Madonna - un mosaico dell'anno 705 della cappella di Giovan[] dell'antica Basilica di San Pietro.

Immagine 10: Una serie di pannelli che rappresentano episodi della vita del santo[].

Biss 20: Franzesco - creato nel 1282 da un maestro toscano.

Immagine 21: Madonna orante/ una tavola creata nel 1420 da Taddeo di Bartolo

Immagine 22: Madonna con bambino - creato da Antonio di Massaro o "Pasturo

Immagine 24: Madonna con bambino e santo - tela d'altare creata da Franzesco da Castello (Fiammingo).

Immagine 25: "Redentore benedicente" del 1491 - un pannello - creato da D. Velandi

Immagine 26: Madonna dei Raccomandati - una tavola - creata da Franzesco d' Avanzarano (1590)

Immagine 27: Madonna - parte di una tavola - Taddeo di Bartolo

Immagine 28: Annunciazione - un pannello - un pannello del 1501 creato da Domenico Velandi

[scritto a mano: Medieval 1-9(?), 56-59, 43(?)-79
P = 10-21, 23-31
Antiq. 6-7]

[fine pag. 1, inizio pag. 2]

Luoghi - Chiesa di S. Silvestro / Museo Diocesano / Cattedrale (2)

Immagine 29: Dio-Creatore del Mondo / un pannello / XV secolo

Foto 30: S. Franzesco e alcuni episodi / a talel circa 2,20 metri
e 31: 13° secolo / tosco-umbro

Immagine 32: ora due opere di scultura rinascimentale a grandezza naturale
morso 35: probabilmente proveniente da un altare
S. Giovanni Battista e S. Lorenzo
Marmo d'Abruzzo, una sola data 1470 - che queste statue siano state create da uno dei più grandi maestri della scultura rinascimentale è certo - gli studiosi non sono ancora d'accordo sugli autori.

Immagine 36: Un'altra statua a grandezza naturale in marmo - S. Paolo -.
Questo apparteneva certamente allo stesso altare ed è stato fatto dallo stesso maestro.

Immagine 37: Un ciborio per l'olio consacrato / una grande opera del 15° secolo biss 38: - e anche qui non si conosce il maestro, è contestato ancora oggi.

biss 39: Notevoli anche questi reliquiari in legno del XVI secolo e i due
biss 41: Angeli - tutti dorati - Senza dubbio della scuola del Bernini

Immagine 42: Cofanetto in legno e dorato - XV secolo
biss 45: anche qui il maestro è sconosciuto

Immagine 46: Due croci processionali in argento e oro / guidato / balzato inciso e smaltato a colori
biss 59: altezza circa 96 cm.
Entrambe le opere furono create nel 1352/56 da Venuzzio di Viva da Siena.

La Cattedrale

Foto 60: A soli 100 metri da s. Silvestro, la piazza principale della città con il
biss 62: Facciata della Cattedrale del XVII secolo, creata da Gregorio Catracchini, Un'architettura impressionante soprattutto nelle sue dimensioni.

Foto 63: A destra della Cattedrale nella Piazza Matteotti o Piazza Comunale il palazzo del Municipio - di per sé un'architettura rinascimentale - è stato restaurato 30 anni fa - quasi fatto nuovo.

Foto 64: Anche gli altri palazzi che circondano piazza Matteotti sono del XIV-XV secolo,
biss 67: ma nel corso dei secoli, e soprattutto negli ultimi 50 anni, sono stati sfigurati da mani umane, o resi funzionali. Almeno alcuni portali e finestre rinscimentali sono stati conservati.

Immagine 68: L'interno della Cattedrale, anch'esso opera dell'architetto Gregorio Castracchini (1680-), è lineare con cappelle laterali.

Fig. 69: Indimenticabile il magnifico organo del XVII secolo e l'installazione tra i bellissimi capitelli.
Legno e dorato, creato da maestri viterbesi.

Immagine 70: Un paliotto nell'altare principale fatto in rame da maestri locali nel 1560.
Morso 71

Morso 72: Una sedia vescovile in legno del XVI secolo / scultori locali

Immagine 73: Tre tele d'altare di grande importanza:
S. Lorenzo con la Madonna / Sacra Familia / Madonna e Santi tutte e tre le tele sono state create da Giuseppe Bottani di Cremona nel XVII secolo.

Max Hutzel

APPENDICE J.
PERMESSI OTTENUTI PER RIPRODURRE MATERIALE FOTOGRAFICO, CINEMATOGRAFICO E ARCHIVISTICO

1. Archivio Cinemazero, Pordenone
2. Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma
3. Fondazione Marco Besso, Roma
4. Teche RAI, Roma

Gmail **Yvonne A. Mazurek <yamazurek@gmail.com>**

Permesso di pubblicare una foto di Deborah Beer nella tesi di dottorato (PPP a Chia, VT)

2 messaggi

Yvonne A. Mazurek <yamazurek@gmail.com> 5 giugno 2022 20:17
A: Riccardo Costantini <riccardo.costantini@cinemazero.it>
Cc: Elena Tubaro <elena.tubaro@gmail.com>

Gentile Riccardo,

contatto Cinemazero per richiedere formalmente il permesso di pubblicare la foto "Pier Paolo Pasolini alla Torre di Chia (Viterbo) nel 1974 – Foto di Deborah Beer, Archivio Cinemazero Images – Pordenone" nella mia tesi di dottorato. Lo studio s'intitola *Narrare un centro 'minore' italiano. Presupposti per un Museo della città di Orte* ed è stato condotto sotto la guida della prof.ssa Maria Ida Catalano, storica dell'Arte e direttrice dei Laboratori di Conservazione e Restauro dell'Università degli Studi della Tuscia.

Allego alla presente mail la medesima immagine che sarà inclusa nel mio saggio "Pasolini's Defense of Italian Vernacular Heritage. Rereading *The Walls of Sana* and *The Form of the City*". *Annali d'italianistica*, vol. 40. Paolo Desogus, Davide Luglio, Enrico Minardi, Colleen Marie Ryan, ed. (2022—in consegna). Vi ringrazio per aver accolto la mia richiesta di pubblicare la foto anche in quella sede. Spero sempre di aver modo di riportare anche in futuro il lavoro della Beer e di Bachman nella Tuscia in collaborazione con voi.

Un caro saluto,
Yvonne

Yvonne A. Mazurek
yamazurek@gmail.com
PhD Candidate in Cultural Heritage Science
https://www.linkedin.com/in/yvonne-mazurek-44a34b131/

Università degli Studi della Tuscia
Via S. Maria in Gradi, 4
01100 Viterbo
ITALY



PPP-Inafferrabile - 74 copia_wm.jpeg
4558K

Riccardo Costantini <riccardo.costantini@cinemazero.it> 6 giugno 2022 11
A: "Yvonne A. Mazurek" <yamazurek@gmail.com>
Cc: "elena.tubaro" <elena.tubaro@gmail.com>

Ciao Yvonne,

nessun problema, bene per la citazione come espressa.

In bocca al lupo per la tesi e discussione di rito

A presto

Riccardo

Riccardo D. Costantini
Cinemazero
Palazzo Badini

Viale Mazzini 2
33170 Pordenone (Italy)
T. +39 0434 520404 (interno 211)
M. +39 3383125796

www.cinemazero.it

www.giornatedelcinemamuto.it
www.tuckerfilm.com
www.pordenonedocsfest.it

Bibliotheca Hertziana

Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte
Fototeca - Via Gregoriana 28
I – 00187 Roma - Tel.: +39-06-69993.421 - email: fototeca@biblhertz.it

Application for permission to reproduce photographs, colour transparencies or digital images

Name (Block letters) Yvonne Anna Mazurek

Company Name DISTU, Università degli Studi della Tuscia

Address Via San Carlo, 32

01100 Viterbo

Tel. +39 333 376 0352 Fax _____ email yamazurek@gmail.com

Details of Publication

Publisher Not applicable

Author Yvonne Anna Mazurek

Title Narrare un centro 'minore' italiano. Presupposti per un Museo della città di Orte

Expected date of publication Fall 2022 Expected edition size 140,000 words Expected price No price, circulation reserved to the doctoral commission

Please tick appropriate box:

Non-profit ☑ Commercial ☐ Dissertation ☑ Exhibition catalogue ☐ Article in Book or Periodical ☐

Electronic publication/CD-Rom or similar ☐ Television/Film ☐

Other (please give details) Doctoral thesis to be deposited in both Italian and English with Tuscia University and not to be published by an editor in its current form

Details of material to be reproduced

Neg. No.	Title, Artist
BHR 129826	"Orte." Fotografo: Max Hutzel
BHR 129359	"Orte, San Silvestro, oggi Museo." Fotografo: Max Hutzel
BHR 097107	"L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, Imposte di legno intagliate con storie del Nuovo Testamento Part. Del battente di destra: La Visitazione (1132). Proveniente da S. Maria in Cellis, Carsoli (AQ)." Fotografo Max Hutzel

Rights required

One country/one language (EU = one country) ☑

World rights, one language ☐ World rights, all languages ☐

Conditions for Reproduction Permission

If permission is granted, I agree to abide to the following conditions:

1. The purchase of a photograph or a digital image does not in itself carry with it the right to make a reproduction in any form. Copyright in all photographs and digital images remains the property of the Bibliotheca Hertziana. Copying digital files is not allowed.

2. Requests must be submitted in writing prior to publication and include intended use, the publisher and the date of publication.

3. Reproduction rights are granted on a non-exclusive basis for one usage in one publication, one edition, and one language. Permission to publish in additional language editions and subsequent revised new editions or reprint must be obtained in advance. Use of images in promotional or advertising material is prohibited.

4. Each image must be reproduced in its entirety without alteration, including cropping, bleeding off the page, overlapping, overprinting or change in color. Any altered or detailed image must be labeled as "detail".

5. The Bibliotheca Hertziana assumes no responsibility for any royalties or fees claimed by the artist or on the artist's behalf or by the owner of the work of art or architecture. Certain works of art and architecture as well as the photographs of those works of art and architecture may be protected by copyright, trademark or related interests not owned by the Bibliotheca Hertziana. The responsibility for ascertaining whether any such rights exist and for obtaining all other necessary permissions remains with the applicant.

6. The following full credit line must appear in the caption or list of credits for each reproduction: Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.
7. _____ complete copy/copies of each publication or off-prints should be forwarded to the Director of the Fototeca at the Bibliotheca Hertziana within 30 days of publication.

8. Photographic materials and permission to reproduce may not be reused, transferred, assigned, sold or otherwise disposed without written permission of the Bibliotheca Hertziana.

9. All reproduction fees are payable upon receipt of invoice.

La presente autorizzazione non comprende eventuali diritti di riproduzione dovuti ai proprietari delle opere in oggetto.

I agree to abide to the conditions stated overleaf

Name (Block letters) Yvonne Anna Mazurek

Date and Signature June 21, 2022 Yvonne Anna Mazurek

Permission granted; signed for the Bibliotheca Hertziana

BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

Gmail **Yvonne A. Mazurek <yamazurek@gmail.com>**

RICHIESTA PUBBLICAZIONE_1

1 messaggio

Fondazione Marco Besso <direttorebiblioteca@fondazionemarcobesso.net> 4 luglio 2022 16:16
A: yamazurek@gmail.com

Gentilissima dott.ssa Mazurek,
per nome e per conto del Direttore della biblioteca, dott. Lucio Riccetti, Le comunico, in riferimento alla sua richiesta di autorizzazione, che nulla osta alla pubblicazione nella tesi di dottorato intitolata *Narrare un centro 'minore' italiano. Presupposti per un museo della città di Orte* Le ricordo i crediti delle immagini concesse (g.c. FONDAZIONE MARCO BESSO - ROMA). Sarebbe gradita una copia in omaggio che la biblioteca inserirà nelle proprie raccolte.
In allegato le riproduzioni delle immagini richieste trasmesse in due email.
Cordialità,

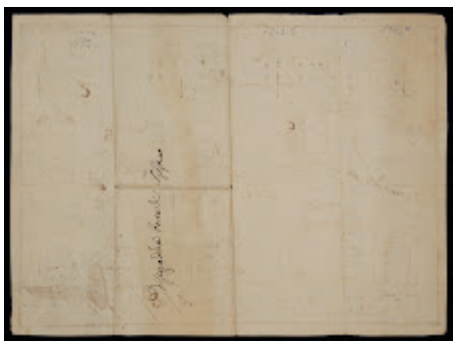
Silvia Pizzinelli

Lucio Riccetti
direttore biblioteca e consigliere delegato
Fondazione Marco Besso
Largo di Torre Argentina, 11
00186 Roma
0668192984

5 allegati



Dipinto Apparizione della Vergine.jpg
2649K



Disegno Porta S.Agostino_1Retro.jpg
2602K



Dipinto S.Sebastiano.jpg
2649K

Disegno Porta S.Agostino_1Front.jpg

Gmail **Yvonne A. Mazurek <yamazurek@gmail.com>**

RICHIESTA PUBBLICAZIONE_2

1 messaggio

Fondazione Marco Besso <direttorebiblioteca@fondazionemarcobesso.net> 4 luglio 2022 16:16
A: yamazurek@gmail.com

Gentilissima dott.ssa Mazurek,
la seconda trasmissione delle riproduzioni richieste.
Cordialità,

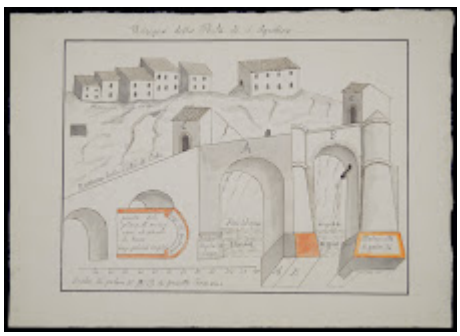
Silvia Pizzinelli

Lucio Riccetti
direttore biblioteca e consigliere delegato
Fondazione Marco Besso
Largo di Torre Argentina, 11
00186 Roma
0668192984

4 allegati



Disegno Porta S.Agostino_2Retro.jpg
2465K



Disegno Porta S.Agostino_2Front.jpg
3443K



Mappe di Orte_Retro.jpg
6743K

Mappe di Orte_Front.jpg
8710K





3764K



Disegno di Orte 1895.jpg
4727K

RICHIESTA DI PRESTITO ALLE CONDIZIONI DI CUI ALL'All. "1" Prot. N 001580/2022

A.P.

Da parte di (Ragione Sociale) Yvonne Anna Mazurek

attività svolta Dottoranda in Scienze Storiche e in Scienze dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi della Tuscia

Legale rappresentante _____

Sede legale Via S. Maria in Gradi, 4

01100 Viterbo

(**indicare codice UNIVOCO per fatturazione elettronica**) _____

Codice Fiscale MZRYNN78A69Z404W partita IVA_____

Recapito tel. 333 376 0352 fax _____ E-mail yamazurek@gmail.com

Casella PEC mazurekyvonneanna@postecert.it

Nei confronti della **RAI** – **Radiotelevisione italiana SpA - Direzione Teche** – Customer Service, con sede in ROMA, Viale Mazzini n. 14 – Partita IVA e Codice Fiscale **06382641006**

Oggetto : n 5 frame tratti dal programma " Io e… Pasolini e la forma della città".

Scopo della richiesta inserimento frame all'interno della tesi di dottorato (no social, no web)

Tipo di supporto: file video mp4 con logo Rai Teche

Durata :1' circa

Prezzo: € 13,00 + iva 22% Importo complessivo: **€ 15,86**

Il richiedente si impegna a restituire il materiale da noi fornito alla scadenza del periodo di utilizzazione, che decorrerà nel termine di 30 giorni dalla fine dell'evento, pena una sanzione di € 20.000 (euro ventimila).

Qualora il materiale di repertorio venga trasferito tramite file (e non supporto fisico), siete autorizzati a procedere alla sua distruzione, entro gli stessi termini e pena la stessa ammenda pecuniaria.

Soggetto a **SPLIT PAYMENT** (ex Legge 23/12/2014 n. 190) **NO (campi obbligatori)**

Restituzione del materiale : Settembre 2022 codice CIG _____

Intestazione della fattura (se diversa da sede legale): _____

_____

Luogo consegna materiali: _invio file video tramite posta elettronica _ all'indirizzo da voi segnalato

Data,

1 luglio 2022

Yvonne A. Mazurek

Timbro e Firma

RAI - Radiotelevisione italiana Spa
Direzione Teche

ALLEGATO "1"

ART. 1 – CONCESSIONE MATERIALE
La RAI – Radiotelevisione italiana Spa (di seguito RAI), concede non in esclusiva l'utilizzazione non commerciale del materiale oggetto dell'accordo, fermo restando quanto di seguito previsto.
ART. 2 – CONSEGNA – RESTITUZIONE
La consegna del materiale sarà effettuata previo pagamento del prezzo e delle eventuali spese di spedizione. In caso di prestito, alla scadenza il richiedente si obbliga a restituire il materiale nei termini previsti, nello stato di fatto in cui è stato consegnato.
ART. 3 – OBBLIGHI – DIVIETI – LIMITI – MANLEVA
Il richiedente si impegna a non cedere a terzi, neppure a titolo gratuito, l'accordo, o le singole obbligazioni o i singoli diritti da esso derivanti. In nessun caso la consegna del materiale potrà configurare una concessione di diritti avente scopo commerciale e/o di lucro. Fatti salvi gli utilizzi e le attività esplicitati nella richiesta di cessione/prestito, il richiedente si impegna a non cedere a terzi, né a titolo oneroso né a titolo gratuito, il materiale oggetto del presente accordo, a non duplicarlo, a non modificare né procedere a tagli e rielaborazioni (ivi incluso il divieto di conversione in altro formato), e ad utilizzarlo esclusivamente in conformità e nei limiti delle finalità di cui all'art. 1 dell'accordo, con espresso divieto di utilizzare il contenuto (in tutto o in parte) per la realizzazione di prodotti o iniziative (anche a fini non commerciali) attraverso sedi, forme e modi diversi da quelli autorizzati. Il richiedente si obbliga, altresì, a provvedere agli eventuali adempimenti nei confronti degli istituti e società di percezione dei diritti (SIAE, Nuovo IMAIE, SCF, ecc.), a non porre in essere alcun atto e/o comportamento in violazione delle limitazioni indicate nell'accordo, nel presente allegato e/o dalla normativa esistente, manlevando e tenendo comunque indenne la RAI da qualsiasi pregiudizio derivante da pretese e/o contestazioni di terzi in conseguenza dell'utilizzazione del materiale. Qualsiasi deroga a quanto previsto nel presente allegato e/o modificazione all'accordo saranno valide ed efficaci solo se espressamente pattuite per iscritto.
ART. 4 – TUTELA DELLA PRIVACY
Per "GDPR e normativa italiana vigente", ai fini del presente accordo, si intende: General Data Protection Regulation, Regolamento UE n. 2016/679 e successive modifiche e integrazioni e d.lgs. 196/2003 recante il Codice in materia di trattamento di dati personali e successive modifiche e integrazioni.
Qualora il materiale concesso da RAI contenga immagini, suoni o informazioni costituenti dati personali ai sensi del GDPR e normativa italiana vigente, il Richiedente si obbliga a non divulgarli senza il preventivo consenso degli interessati, la cui acquisizione sarà ad esclusivo onere e carico del Richiedente
Ferme restando le limitazioni di utilizzazione sopra indicate, il Richiedente si obbliga comunque a tenere indenne e manlevata la RAI da qualsiasi eventuale pregiudizio derivante da pretese e/o contestazioni da parte di terzi.
RAI tratta i dati personali del legale rappresentante/procuratore del Richiedente, firmatario del presente accordo, con gli obblighi che ne conseguono ai sensi del GDPR e della normativa italiana vigente.
I predetti dati sono trattati da RAI al fine di dare regolare esecuzione al Contratto e/o al fine di esercitare i diritti e/o adempiere gli obblighi da quest'ultimo nascenti e/o al fine di adempiere gli obblighi di legge facenti capo a RAI (es. obblighi derivanti dal codice dei contratti pubblici). Per le finalità di cui sopra, RAI può inoltre trattare dati particolari e giudiziari, acquisiti presso le autorità pubbliche, ove a ciò tenuta in virtù della normativa vigente (es. il codice dei contratti pubblici).
Il legale rappresentante/procuratore del Richiedente, con la sottoscrizione del presente contratto, riconosce di aver richiesto che l'informativa di cui all'art. 13 del GDPR gli fosse data oralmente e che RAI ha regolarmente e puntualmente assolto l'obbligo di informativa, specificando, tra l'altro, che:
(a) i dati personali verranno trattati (manualmente e/o con mezzi informatici) esclusivamente per consentire il perfezionamento e l'esecuzione del, nel pieno rispetto del GDPR e normativa italiana vigente;
(b) tali dati saranno trattati anche con strumenti elettronici, per il tempo necessario all'esecuzione del presente contratto ovvero fino alla scadenza dei termini di decadenza/prescrizione previsti dalla legge, qualora detta scadenza fosse successiva.
(c) i dati potranno essere comunicati ad altre società dello stesso gruppo societario di RAI e/o a terzi, ove necessario per adempiere a eventuali richieste da parte delle competenti Autorità e/o ad obblighi normativi;
(d) Titolare del trattamento è la RAI – Radiotelevisione italiana Spa, con sede in Roma, Viale Mazzini n. 14;
(e) Per l'esercizio dei diritti attribuiti agli Interessati dal GDPR e normativa italiana vigente - tra cui: richiesta di accesso, aggiornamento, rettifica, integrazione e cancellazione – gli Interessati stessi possono inviare una e-mail all'indirizzo: privacy@rai.it oppure potranno rivolgersi al Privacy Manager nella persona del Direttore della Direzione Teche al seguente indirizzo e-mail: teche@rai.it .
Il DPO RAI - Data Protection Officer (in italiano, RPD - Responsabile della Protezione dei Dati), per questioni inerenti i trattamenti di competenza RAI, può essere contattato al seguente recapito: dpo@rai.it .
ART. 5 – RISOLUZIONE – RISARCIMENTO DANNI
La violazione degli obblighi sull'utilizzazione del materiale e sulla tutela della privacy configura un inadempimento ad obbligazioni essenziali per la RAI, che comporterà la risoluzione di diritto dell'accordo, con obbligo di restituire il materiale ricevuto, fatto salvo il risarcimento dei danni subiti.
ART. 6 – IVA - REGISTRAZIONE
L'accordo, relativo a prestazioni di servizi soggette all'imposta sul valore aggiunto, sarà sottoposto a registrazione solo in caso d'uso con pagamento del tributo di registro in misura fissa per il combinato disposto degli artt. 5, 6 e 40 del D.P.R. n. 131/86 e dell'art. 1, punto b), parte seconda della tariffa allegata allo stesso decreto, a cura e spese della parte che avrà interesse.
ART. 7 – ESONERO RESPONSABILITÀ
In nessun caso l'accordo potrà essere considerato tale da costituire un rapporto di associazione di qualsivoglia natura tra le parti, ed in nessun caso una parte contraente potrà essere ritenuta responsabile delle obbligazioni assunte dall'altra nei confronti di terzi anche ove tali obbligazioni derivassero dall'esecuzione del presente accordo. RAI non assume alcuna responsabilità in merito alle condizioni tecniche e/o alla qualità del materiale, che verrà fornito nello stato in cui si trova e senza garanzia di sorta, ivi inclusa, ma senza limitazioni, la garanzia implicita di idoneità del materiale a soddisfare le esigenze del richiedente, né che eventuali difetti riscontrati vengano corretti.
ART. 8 – FORO ESCLUSIVO
Per qualunque controversia relativa alla validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione dell'accordo sarà competente, in via esclusiva, il Foro di Roma.

TIMBRO E FIRMA DEL RICHIEDENTE