ISTITUTO MARCHIGIANO
ACCADEMIA DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

MEMORIE E RENDICONTI

Volume XXV

Tomo I
Memorie (1984-85)

ANCONA 1987

La redazione del volume è stata curata da Giancarlo Galeazzi.

PRESENTAZIONE

Prosegue faticosamente la pubblicazione di «Memorie e Rendiconti» con questo primo tomo del vol. XXV (1984-85).

L'avverbio «faticosamente» va riferito soltanto alle enormi e crescenti difficoltà che l'Accademia incontra per la pubblicazione degli atti relativi alla sua qualificata ed intensa attività. In passato la Cassa di Risparmio di Ancona contribuiva in maniera determinante quanto meno alla pubblicazione di «Memorie e Rendiconti». Le note vicende che hanno posto in crisi l'istituto di credito anconitano, hanno anche impedito la concessione dei consueti contributi. I tentativi effettuati con altri istituti di credito, con enti locali e con l'Ente Regione non hanno dato alcun risultato. Si preferisce privilegiare la cultura-spettacolo piuttosto che la cultura-ricerca e si sovvenziano iniziative quanto meno discutibili che rappresentano incredibili compromessi tra vari gruppi politici prevalentemente disponibili a soddisfare esigenze elettorali di parte e di campanile.

L'episodio più clamoroso è rappresentato dall'approvazione di quattro leggi da parte del Consiglio regionale, episodio avvenuto nella primavera del 1988, con cui sono stati stanziati un miliardo e trecento milioni di lire per iniziative culturali e artistiche. Eravamo abituati a sentirci ripetere che, al di là dei magri contributi concessi sulla base della legge 16, la Regione non poteva far altro per le attività culturali e artistiche e quindi ci eravamo adattati a discutere ogni anno sul milione in più o in meno che poteva essere assegnato ai vari istituti culturali. Poi, improvvisamente, come per un colpo di bacchetta magica, sono apparsi dal cappello del prestigiatore un miliardo e trecento milioni di lire. E, di esse, seicento sono stati assegnati a studi e ricerche sui Piceni come se non esistesse il Museo Archeologico Nazionale delle Marche che costituisce la più ampia ed esauriente documentazione sui Piceni e che è sede di una ininterrotta serie di approfondimenti culturali.

Ma al di là di queste sconsolate considerazioni, l'Accademia continua il suo lavoro in attesa di tempi migliori, preoccupata soltanto di non poter tempestivamente comunicare alla comunità degli studiosi i risultati delle proprie iniziative e delle proprie ricerche.

Per quanto riguarda l'a.a. 1984-85 le iniziative realizzate dall'Accademia non sono solo quelle presentate in questo volume; infatti nell'attività rientrano oltre alle conferenze, studi, ricerche e premi qui documentati anche i seguenti convegni e cicli di conferenza già pubblicati o in corso di pubblicazione in volumi a se stanti.

Così la giornata di studi su Giuseppe Tucci *(tenutasi ad Ancona il 22 aprile 1985 i cui atti sono stati pubblicati dall'Accademia nel 1986); il convegno sull'*Agricoltura nelle Marche, oggi *(tenutosi ad Ascoli Piceno il 25 maggio 1985, i cui atti sono stati pubblicati dall'editrice La Lucerna nel 1987); il convegno su* Problemi idraulici delle Marche *(tenutosi ad Ancona il 26 ottobre 1985 i cui atti sono stati pubblicati dall'editrice La Lucerna nel 1987); il convegno di studi su* La critica d'arte oggi in Italia *(tenutosi a Macerata il 16 ottobre 1985 e i cui atti sono di prossima pubblicazione); infine, il ciclo di conferenze su* il contributo attuale delle Marche alla cultura nazionale *di cui nell'84/85 si tenne il I° ciclo, a cui seguirono il II e III ciclo rispettivamente negli anni 85-86 e 86-87: le relazioni saranno pubblicate in un volume a sé in modo da offrire una visione unitaria e organica di una ricognizione particolarmente importante per comprendere il ruolo delle Marche nel contesto della cultura nazionale contemporanea.*

Ritengo mio dovere, infine, rivolgere un vivissimo ringraziamento a tutti i soci che hanno contribuito con le loro relazioni ad arricchire la vita dell'Accademia e a dar vita a questo volume.

Prof. ALFREDO TRIFOGLI
Presidente dell'Istituto marchigiano
Accademia di scienze lettere e arti
Ancona

Inaugurazione dell'Anno accademico 1984-85

ITALO MANCINI

CULTURA DELLA PRESENZA, CULTURA DELLA MEDIAZIONE E CULTURA DEL PARADOSSO

Quello che intendo fare rappresenta il punto dopo 20 anni di insonne ricerca e di produzione per quanto possibile seria: è un discorso di filosofia della cultura, intendo per cultura una riflessione sul vissuto. Ecco, quello che stiamo vivendo come riflessione lo possiamo fare diventare un valore, un qualcosa per cui vivere o morire. Quindi si tratta di partire dai dati che l'esperienza d'intorno ci presenta per arrivare a dei significati validi per la nostra vita. Oggi la pletora dei dati che senza fine viene somministrata crea relativismo e insicurezza.

Ebbene su questi dati noi dobbiamo operare in sede filosofica ed esistenziale, politica ed ecclesiale, allo scopo di trovare dei significati. Ma io per cosa debbo vivere? Mi lascio portare dall'onda delle cose fatte o progetto qualcosa? Che cosa progetto? Ecco quanto io vorrei chiarire da filosofo, ma non posso smembrarmi fino al punto da non parlare anche da credente, da uomo completo; in fondo la fede è un costitutivo fondamentale della nostra epistemologia, della nostra realtà scientifica.

Allora, questo mio discorso vuol essere una pagina di filosofia della cultura, cioè una riflessione sul vissuto, non soltanto il vissuto filosofico, ma anche il vissuto esistenziale; e vuol essere fatto con quel metodo che chiamiamo tecnicamente ermeneutico, ma che da un punto di vista di metodo possiamo chiamare il passaggio faticoso, la fatica del concetto (l'espressione è di Hegel), questo è dunque quanto io cercherò di attuare attraverso l'indicazione di tre momenti dell'attuale vissuto filosofico. Ossia se io mi sveglio filosoficamente o culturalmente parlando, se ho gli occhi aperti come diceva Eraclito, se io mi sveglio e guardo intorno vedo che nell'Areopago, ossia nello spazio vivente e vissuto degli uomini, ci sono questi tre modi di pensare, di vivere, di fare cultura, di fare vita, di fare storia, di fare politica e via dicendo. Il primo modo l'ho chiamato presenza, ossia immediatezza; il secondo l'ho chiamato mediazione e, purtroppo, vedremo che tanto il primo come il secondo, culturalmente parlando, non hanno quella sufficiente solidità per farci giungere a un

tema che ora è gestito ecclesialmente, ma che è essenzialmente filosofico, ossia, la riconciliazione. Io sono convinto che i grandi spazi della cultura immediatistica (vi dirò qual è questa cultura) i grandi spazi (gestiti da Hegel e da Marx ormai inagibili) della mediazione, chiamatela anche dialettica, sono spazi insufficienti alla sopravvivenza dell'uomo che io legherei, come l'ha legata Hegel, Marx e, prima ancora, come la legava Paolo alla parola fede: riconciliazione dell'uomo con se stesso, con gli altri e con la natura. In fondo cos'è il Paradiso se non questo: in pace con sé, con l'altro, e con la natura. Gli ecologisti dicono bene quando dicono che l'uomo ha un complesso di aggressività nei confronti della natura, e qui siamo nelle Marche, e qui abbiamo la leopardiana teoria della natura matrigna che ha ancora tanti aspetti di realtà

Il tema della riconciliazione mai come in questo tempo è giunta a un punto anacronistico, perché la cultura che abbiamo d'intorno è la più irriconoscibile che si possa immaginare. È, questo, il tema assiologicamente più importante proprio per lo «squartamento delle culture» che abbiamo di fronte, se la riconciliazione non è data dall'immediatezza culturale, dall'inconscio, dal vitale, dall'irrazionale e dall'immediato. C'è stato un teorico della primavera praghese, il Kosik, che parlava di «violenza dell'immediato», ma l'immediato è violentissimo (di violenza della moda, di violenza dei doni, ecc.) e ci pare libertà, mentre più liberi: sono non-violenti, i distaccati. Quando Francesco d'Assisi nel suo Testamento dice: «mi sono sentito convertito nel momento in cui stare coi lebbrosi mi dava piacere» (immaginate, stare coi lebbrosi col sangue purolento delle loro cancrene gli dava piacere), quanto distacco dall'immediato! Ma chi era più libero, quest'uomo che aveva sconfitto una sensibilità immediatistica o era più libero colui che si arrendeva alle mode, ai gusti, al «si dice», a quella che Heidegger ha chiamato l'«esistenza inautentica»? La cultura della presenza è inagibile dal punto di vista del grande motivo veramente salvifico: è la teologia della liberazione e, come segno supremo della teologia cristiana, ma anche del ciclo del pensiero moderno. Io sfido chiunque a non riconoscere che il centro globale dell'enorme discorso di Hegel e di Marx non sia la riconciliazione. Ebbene per loro si può cantare, parlo di discorsi filosofici, il «de profundis». Non c'è più la dialettica, e l'immediatezza non basta. A chi ci dobbiamo rivolgere? Ecco la mia proposta del paradosso, che non è semplicemente uno dopo l'altro. Lì son due contro uno. Posso avere anche a torto, ma credo che se ci pensiamo seriamente le cose stanno proprio così.

* * *

Ma veniamo a quella che ho chiamato la «cultura della media-

zione». Cultura della mediazione e cultura dell'immediatezza, ossia il convincimento che ciò che vale non sono i poteri logici e spirituali, non sono neanche i poteri sociologici, ma è il potere di vivere del vissuto; coloro che sono esponenti di questa linea parlano di un corpo senza organi. Noi li vogliamo gli organi perché siano finalizzati, c'è un finalismo interiore alla vista, all'udito, agli altri sensi, ma non ci sono più sensi, c'è un organo unico, totale quasi per comprendere la vita e la realtà con maggiore misura.

Chi di voi conosce un po' la filosofia si ricordi nella *Fenomenologia dello spirito* quel durissimo attacco all'immediato quando, dice Hegel, si perde il discernimento. Ma cosa volete se sono preso dentro una spirale erotica secondo l'utopia erotica che va da Sade a Bataille, una continuità terribile anche perché finita con gli epiloghi della follia non è pensabile che abbia il discernimento; e allora il nostro Hegel diceva che in quel momento «tutte le vacche sono nere», cioè sono tutte uguali, non c'è discernimento. Ebbene questa cultura io la chiamo pensiero negativo. L'ultimo mio libro (*Il pensiero negativo e la nuova destra* edito da Mondadori) è tutta un'analisi della filosofia degli Anni Ottanta. Vedete una volta si parlava per decenni, si parlava per secoli; il Settecento, l'Illuminismo, il primo Ottocento, il Romanticismo, il secondo Ottocento; qui bisogna dire il Sessantotto, il Settantasette, gli Anni Ottanta, addirittura arriveremo al punto di guardare anno dopo anno; gli Anni Ottanta hanno una caratterizzazione che io chiamavo il pensiero negativo. Cosa vuol dire?: vedete, oggi non ci sono più grandi filosofi nella scena mondiale; dopo la morte di Sartre, di Heidegger, di Husserl, non c'é più un grande filosofo; il fatto è che la filosofia è diventato un lavoro comune: tutti elaborano filosofia, e cioè pensiero vissuto o vita pensata o riflessione su tutto questo, come quella che io ho chiamato poco fa «filosofia della cultura»; non ci sono neanche più movimenti filosofici, dopo l'esistenzialismo non c'è stato nessun altro «ismo», prima c'era l'idealismo, il pragmatismo. Se uno mi chiede: — Lei, che bene o male fa professione di insegnare filosofia, mi dica qual è oggi il sistema? Non c'è un sistema dominante; forse che è morta la filosofia? No, tutt'altro; è che si filosofa ad Ancona, ad Urbino come si filosofa a Parigi. E allora c'è un cantus firmis, c'è quella che diremo, con un termine che a molti di voi è noto, una Koinè, un modo di fare insieme; e in che cosa consiste? Consiste nella negatività, che non è sempre negativa, ha molti aspetti positivi che io in questo momento non posso dire, però è una negatività che indica un pensiero negativo. Questo pensiero negativo lo vorrei esprimere con una parola di un grande filosofo, Adorno, che ha parlato di una logica della disgregazione, cioè il pensiero negativo che già Kant nella «Dottrina del metodo» chiamava frutto di una mente maligna e cini-

ca; e con una connotazione di tipo antropologico, non so se dar ragione a Kant, il pensiero negativo è una logica della disgregazione. Tutti gli interi vengono disgregati. C'è il ritorno al politeismo: leggete l'ultimo libro del corifeo della «Nouvelle Droite» francese Alain De Benoist: c'è la disgregazione del soggetto, la fine della responsabilità, la fine del mondo della pena, del mondo della colpa, c'è naturalmente lo squartamento ontologico.

Ecco la logica della disgregazione alla cui formula potete aggiungerne un'altra, la fine del pensiero dell'Occidente, ossia l'interruzione del discorso che noi in Occidente abbiamo sempre fatto. Chiunque ha un minimo di conoscenza del discorso dell'Occidente sa l'onore della categoria dell'identità, della tradizione, della critica letteraria dell'unità organica. Oggi il macchinico ha preso il posto dell'organico; il macchinico cosa significa? Non per nulla il simbolo bestiario di questo pensiero sono le formiche, come Hegel aveva il simbolo della civetta, la Bibbia il leone, l'aquila, l'agnello.

Il simbolo bestiario che in filosofia accompagna spesso il filosofare è preso dalle formiche, macchiniche, clandestine, e che non finiscono mai. Gli Autonomi avevano preso questa simbologia di fatti: macchinici, clandestini, ininterrotti; ecco che ieri è tornata a pullulare una forma della loro ininterrotta clandestinità. Ecco l'interruzione del discorso fatto in Occidente; ma cosa vuol dire avere tagliato, intorno agli anni Ottanta, il legame ombelicale, ancenstrale, rassicurante, e fortissimo con la grande cultura che ci sta alle spalle, dalla Grecia al Medioevo, dall'età di mezzo, all'età moderna, all'età contemporanea? L'interruzione del discorso fatto nell'Occidente e la crisi del fulgore dell'unità, la categoria che era stata sempre in onore non è più l'unità ma la diversità; essere diversi nel sentire, essere diversi nel vestire, essere diversi nella spazialità. Diceva Nietzsche: il primo passo del pensiero negativo è la deteriorizzazione, io mi sottraggo all'identico, sottraendomi anche allo spazio che è l'identità minore della famiglia, della città, della tradizione, della regione etc. Interruzione del discorso dell'Occidente, questa grande realtà che è al tramonto, la categoria del tramonto, ricordate negli anni Venti Splenger: *Il tramonto dell'Occidente.* Qualche giorno fa in vetrina è apparso *Il declino dell'uomo* di Lorenz.

Andiamo verso il totale declino dei valori; quando nella *Scienza gaia* di Nietzsche il folle proclama sulla piazza: — Dio è morto —. Questo figlio di un pastore religioso (tanti filosofi tedeschi sono figli di pastori), pensava ai valori dell'Occidente. Il Dio è morto, come ha dimostrato Heidegger, significa che l'Occidente è morto. Un'altra formula per indicare questa cultura della presenza come pensiero negativo io la prenderei da Cioran, nel suo libro *Squartamento* quando parla di «disormeggio della storia». Ecco qui alle spalle il

porto; le navi sono ormeggiate. Tu ci vai con i piedi e senti la staticità; tu disormeggiale al largo; buttale così senza un motore, tutte alla deriva; ecco disormeggio della storia vuol dire rifiuto del realismo storico; Maritain nella sua opera che considero tra le più belle anche per averne fatto corsi su corsi ad Urbino in anni non vicini, ma neanche lontanissimi, *L'Uomo e lo Stato*, parla più volte della storia che non è il ripostiglio dei rifiuti, essa è lo srotolamento dell'essere. Il presente non è presente, allora la storia è disormeggiata. Tu non hai occhi per la realtà che c'è intorno e allora o guardi al passato con la nostalgia dell'originario e sei fondamentalmente nella categoria dell'uomo di destra, o guardi con un salto rovinoso perché non tieni conto della proiezione e della pulsione del presente e allora diventi un uomo di sinistra, quella sinistra anarcoide che non ha un vero progetto in quanto manca di una base. Io mi riferisco ad un libro intero, dove le analisi sono circostanziate, le persone chiamate col loro nome nei contesti culturali tedeschi, inglesi, francesi, italiani; qui mi limito ad indicare alcune movenze della cultura dell'immediatezza, che per dare un'indicazione, io ho chiamato cultura della presenza, del semplice essere presente e fruitore del mondo. C'è nella situazione della ragione una specie di masochismo logico, un'altra formula di cui farei uso. Il pensiero che autodilania se stesso, trovandosi fra le mani niente. Voi sapete che l'anno scorso è uscita un'opera del mio amico Vattimo, chiamata *Il pensiero debole*. Egli dice: il pensiero ha da rimanere; però visto che si autodistrugge, autoconsumato in questa specie di masochismo che non fa che disgregare, come dice Adorno, chiamiamolo pensiero debole. Il pensiero della pietà, dice proprio questo. Il pensiero debole vuole dire il pensiero che non ha molte chances; c'è in Bataille un irregolare, sono tutti irregolari questi filosofi pensatori anche dal punto di vista del genere letterario, non solo non c'è più l'enciclopedia (forse l'ultima l'ha scritta Maritain, perché l'opera di Maritain è la grande enciclopedia dopo Rosmini, che ha dato al cattolicesimo un ruolo di filosofia laica) ma non c'è neanche più il saggio.

Il libro è concepito come catapulta, come macchina, avendo perduta la categoria dell'identità, dell'organicità. Io ho ricordato prima un simbolo bestiario, quello delle formiche, che sono molto vicine a questo modo di pensare; ma pensate a questo altro simbolo il rizoma (è il titolo di un'opera di Deleuze). Rizoma è un paradosso botanico, è una pianta che vive con le radici per aria e con il fusto sottoterra. è questo uno scombussolamento molto importante perché vuol dire non abbiamo più radici, non abbiamo più la direzione verso l'alto; da molti secoli, ha scritto Bloch, il mondo è diventato una repubblica, non ha più il suo re. Ma non solo verso l'alto teolo-

gico, ma anche verso l'alto del padre, cioè verso ogni forma di autorità. Rizoma è allora un simbolo terribile che viene tradotto nel principio cartografico: mettete che la mia vita sia un pezzo di carta; nella tradizione dicevamo, questo pezzo di carta deve riflettere un'essenza, l'essenza d'uomo (anche Marx, chiama il valore ricchezza d'umanità, egli ammette un concetto d'umanità a cui l'uomo deve in qualche modo riferirsi), invece no, principio cartografico, questo pezzo di carta, sta nelle tue mani, fa quello che vuoi. Ci puoi fare un disegno, una lettera, uno schizzo, ma puoi anche fare una barchetta per giocare, puoi anche strapparla e buttarla nel cestino, tanto è tutto nelle tue mani. L'esistenza non ha un'essenza alla quale riferirsi; questo modo di pensare ha posto la fine al posto del fine. Allora il suicidio non è così per caso. Cioran ha scritto un elogio del suicidio; sarebbe questa la risoluzione coraggiosa e stoica di fronte al lento perire, allora tanto vale reagire con una stoica e forte decisione. Il pensiero negativo, il pensiero della cultura immediata e della cultura della presenza potrebbe avere anche delle inflessioni teologiche di natura pigra nel senso che ci sono scorciatoie alla fatica del concetto che magari pensa ad un'immediata presenza di Dio. Voi pensate a tutti i fenomeni neomistici. Io ho partecipato a Castellamare di Stabbia per un lungo periodo (durante la vacanza per le cure termali) alla vita di una comunità che aveva il carisma della glossolalia, ossia parlava lingue, però perdeva il controllo e il discernimento. La Chiesa apprezza o quanto meno, sta accanto a queste esperienze carismatiche estremamente forti; certo però che il Dio che lì si fa presente è un Dio che non ha il carattere dell'agonia; le nostre agonie del cristianesimo; Pascal dice: — Gesù sarà in agonia fino alla fine del mondo —. Qui Dio è troppo facilmente dato. Queste forme di ontologismo che stanno un po' abbacinando anche teoreti di grande valore, vanno messe sotto la critica pascaliana che dice: — Troppa luce abbaglia — E prima aveva scritto e poi cancellato: — Troppa luce ci acceca — Cioè ci vorrebbero occhi di gatto che vedono anche nella notte. In questa area che è di Gioberti, che ha tentato sempre con le prese mistiche anche Kolakowski, che è considerato la coscienza critica del socialismo realizzato all'Est, e che proprio i giorni scorsi a Strasburgo ha parlato all'Europa di queste cose; anche lui ripropone una sua filosofia della religione, la via mistica; cioè la via della presa immediata. Kant nell'*Opus postumum* parlava di «philosophia supernaturalis» dove supernaturalis accanto a philosophia è un po' il legno ferroso o il ferro legnoso, c'è una contradictio in adiecto, c'è una contraddizione.

Troppa luce abbaglia. Io ricordo gli anni Settanta, che sono stati gli anni del grande furoreggiare dei conflitti teologici e della contestazione giovanile. L'interesse teologico ci aveva preso tutti. Le

nostre tesi di laurea riguardavano Moltmann, Bonhoeffer, i grandi teologi dell'area latina-americana, mitteleuropea, nordamericana e anche gli Hippy, i figli dei fiori. Questi che consumavano la loro esistenza vivendola nella fantasia e nell'ebbrezza avevano i loro teologi, la teologia della morte di Dio per un verso, ma soprattutto la teologia del Cristo clown, del Cristo Arlecchino, ossia del Cristo umiliato, vilipeso, ma nonostante tutto giullare. Il mondo è cattivo, ma di fronte alla sua cattiveria la teologia della liberazione diceva facciamo dei fronti di lotta, con la neomistica cerchiamo di far sì che questo mondo esploda e si consumi. Ecco la categoria, la teologia, la filosofia, la cultura dell'immediatezza si riallaccia alla festa dei folli di Cocks. Era intitolato così il suo libro di teologia: *La festa dei folli*. Noi intendiamo per via mistica il controllo e la purgazione dei sensi; costoro intendevano invece un sovraccaricamento dei sensi; un capitolo era intitolato «Pipe e droghe», erano gli inizi della grande avventura della droga e si parlava dei valori, ne ho parlato anch'io nel libro pubblicato da Antognini nelle edizioni de L'Astrogallo: *Futuro dell'uomo e spazio per l'invocazione*.

Questi valori venivano messi in evidenza attraverso il tema della droga che era agli inizi: la trascendenza per esempio. Un drogato trascende il senso dell'infinito e dell'eterno.

* * *

Ora passiamo al secondo tipo di cultura che è molto superiore, anche nell'ambito politico. Immaginate mediatori di cultura come De Gasperi, che ha mediato il cattolicesimo e i valori del periodo risorgimentale; un altro uomo della mediazione, difficile e sofferta, e un amico carissimo è stato Aldo Moro che legava il messaggio cristiano a valori di altro tipo, il socialismo delle nuove democrazie: erano uomini della mediazione. Ma non è tanto a livello politico che io vorrei parlarne, quanto piuttosto a livello filosofico e culturale.

La mediazione, dicevo all'inizio, è fondamentalmente la dialettica, è un discorso, è mediazione è congiunzione degli opposti. Ecco questo è il punto: la dialettica è stata il titanico progetto della filosofia moderna con due grandi sintesi, che io ho già ricordato: quella hegeliana e quella marxiana. L'universo dialettico di Hegel non ha lasciato fuori niente, neanche un metro di terra in geografia e un decennio nella storia e neanche un aspetto della realtà. Tutto riconciliato, tutto compaginato; non ci sono squartamenti, il negativo inesorabilmente mangiato dalla macchina positiva, dal superamento conservativo o dalla conservazione attraverso il superamento. Ebbene le picconate di Marx al progetto dialettico di Hegel sono robuste, sono buone; questa dialettica che compagina tutto, forse che ha dentro il sudore delle lotte operaie? Ha dentro forse la malattia dei

malati, la cancrena degli appestati etc., ha forse dentro il sangue dei rivoluzionari? È una dialettica verbale, è una grande riconciliazione logica del pensiero, la realtà è dura e triste, come è in effetti; quindi l'accusa di idealismo e di misticismo, nel senso negativo crociano del termine rivolta a Gentile, è per altro la dialettica di Marx. Prendete la *Critica della Ragione dialettica* di Sartre; non ha resistito neanche essa. Perché? Perché se è vero che nel momento della fusione rivoluzionaria ci sta uno stato incandescente in cui la mia volontà si congiunge alla tua in un'operosità straordinaria, passato il balenìo di quel momento nativo viene poi la ossidazione, il raffreddamento degli stati burocratici, polizieschi, degli stati freddi dove la rivoluzione non macina più. Allora la rivoluzione, la scuola di Budapest, la rivoluzione puramente politica non basta perché l'attimo grande delle barricate e dei fronti di lotta dopo si raffredda, diventa routine, stanchezza, manipolazione, proprio quell'oppressione dell'uomo sull'uomo che la critica al programma di Gotha denuncia come tipico del mondo hegeliano. Quindi la grande avventura dialettica è veramente finita.

Io credo che se c'è un «de profundis», allora qui la cultura negativa, la cultura della presenza ha prodotto un sano effetto. Perché se veramente le dialettiche proposte sono o verbali o minacciose per la creatività dell'uomo credo sia bene che sono perite. Se le dialettiche volevano essere riconciliative soltanto sul piano del pensiero o su quello della violenza politica o non, meglio che siano finite. Allora ci sarà la rivoluzione della vita quotidiana, la scuola di Budapest e via dicendo.

Voi ricordate *Delitto e castigo* di Dostoevskj; lì c'è tutta una dialettica del delitto e c'è tutta una dialettica del castigo. Una dialettica del delitto per dimostrare che lui Raskol'nikov uccidendo due vecchine pidocchiose non era responsabile perché ci sono uomini superiori che hanno dei diritti anche sulla vita della gente. E cerca di convincersi con una febbre che diventa febbre cerebrale e poi il delitto è più forte di lui, lo accetta come accetta la pena, ma la pena fino a quando rimane puramente dialettica è chiamata da Dostoevskj una pena meccanica. Ci sarà una donna, che per necessità deve battere il marciapiede, ci sarà Sonia che aiuterà Raskol'nikov, attraverso la lettura del Vangelo della Resurrezione di Lazzaro, ad accettare la pena interiore e non puramente meccanica e il libro finisce con queste parole e da quel momento alla dialettica era succeduta la vita.

Ma come mediare quando si sono perduti i sensi originali. Mediazione significa prendere dei sensi e farli mettere insieme, collaborare. Ma se i sensi radicali, nella cultura dell'immediatezza, sono perduti, allora io cosa medio? Infatti le operazioni politiche in questo momento hanno un grande disagio proprio per questo. E allora

se il destino dell'uomo è di vivere riconciliato, se l'essenza del Cristianesimo è la riconciliazione, se nel cuore profondo delle grandi filosofie dell'età moderna e contemporanea, è stato il tema della Versöhnung, la riconciliazione, noi dobbiamo aprire gli occhi e chiederci: ma dove la troviamo questa riconciliazione? Nell'immediato, no; perché l'immediato per sua natura è frammento; nella dialettica no, perché la dialettica dopo la critica della ragione dialettica di Marx, la dialettica negativa di Adorno e i vari contesti negativistici che ci sono è un'operazione finita. Però non è finita la vita, non è finito il desiderio di riconciliazione. O voi che andrete al Convegno ecclesiale di Loreto, ricordatevi che siete degli sdradicati dal punto di vista della cultura di oggi, che, non più dialettica, è solo immediatistica e non riesce a riconciliare. Però la riconciliazione ci vuole, perché, se non c'è, il destino non è se non la soppressione di sé sia come lento perire di un suicidio bianco, sia come rapido morire di un suicidio balenante. E allora dove trovare questo elemento di positività? E qui comincia la seconda parte del mio discorso. Cioè in vista di una riconciliazione necessaria, stante l'inagibilità della dialettica e stante la contrapposizione dell'immediatezza, dove trovare una marcia di riconciliazione?

* * *

A questo punto si pone il problema delle convergenze etiche; c'è un ethos più profondo delle nostre filosofie. Qui è il cuore della gente che va interpellato. Quando la gente sente e parla di uguaglianza e di giustizia, di pane, di sanità, non dice cose vuote; dice qualcosa che conta. E questo non conta solo per il credente, o per l'ateo, conta per tutti. Il che vuol dire che c'è una ragione media, che la ragione dell'uomo in quanto tale farà appello a questa ragione. Bisogna riconciliare in nome di queste convergenze etiche proprie nel senso del voler sentire e lavorare insieme.

Queste convergenze di tutti su temi come quello della pace. Sarà un sogno la pace sulla terra? L'ho visto scritto in un manifesto portato su un pezzo di legno da un ragazzo a Lecce per una manifestazione: «il sogno rimane un sogno», ma il sogno di tutti diventa una realtà!

Quindi pace, uguaglianza senza terrore, come sostenne l'ultimo Sartre. Sono i valori delle grandi parole che Nietzsche esprimeva, ma che sono antiche come antico è il cuore della gente. Qui c'è molto da lavorare, o cari giovani, al di là degli steccati; un grande politico che molti di voi ricordano, proprio in una delle ultime lettere invocava di superare gli steccati. Di fronte ad uno che muore di fame, allo scialo di morte delle guerre in Afganistan, in Cile, di fronte

alla violenza concentrata, organizzata, quante riconciliazioni possiamo fare.

È la filosofia che lo dice prima ancora che una carica di fede che naturalmente l'approva, la solidifica, gli dà ancora maggiore vigore. Ora è chiaro che di sola prassi non si vive, c'è un prassismo teologico anche nella teologia della liberazione che non può essere del tutto accettato. Dunque una cultura della riconciliazione, che però non sarà la sintesi dialettica.

La riconciliazione si presenta con le tracce (chi è stato scout sa cosa sono le tracce) e con frammenti; qui giocano bene i poeti, che stanno su monti vicini ai filosofi. È primario il vero, ma è primario anche il bene; e se il vero discrimina, il bene congiunge. Si rilegga il capitolo settimo delle *Osservazioni sulla morale cattolica* di Alessandro Manzoni, dedicato agli odi religiosi e sulla necessità che la verità non diventi un'arma per calpestare la carità. È difficilissima la sintesi; al pensiero non si dà nulla da intendere, e ciò che è vero non è il suo contrario. Per esempio nel pensiero negativo si parla di questo, si dice che noi dobbiamo farla finita con le discrasie, con le dualità significanti. In genere tutto il pensiero dell'Occidente diceva bene e male, bello e brutto, vero e falso. Basta, questa significatività delle coppie antagoniste deve finire. Però ciò non toglie che c'erano, per esempio, indicazioni nella *Pacem in terris* nella parte pastorale finale, e che si possa tener conto di un valore come quello della carità . Non basta, però, la convergenza etica. Ci vogliono elementi, di una cultura della riconciliazione, secondo linee che speriamo ci vengano anche dalla grande assise lauretana. Io ho partecipato una decina di giorni fa ad un convegno romano di filosofi a ciò chiamati per vedere quali potrebbero essere le linee di una cultura della riconciliazione. Ho sentito amici, filosofi valorosi che hanno cercato di indicare, oltre al mio tema che è piaciuto (questo tema anconetano delle convergenze etiche, perché per la prima volta mi è balenato in quella domenica del convegno maritainiano, anche se c'era dietro un'elaborazione), una cultura della riconciliazione, ma a tutti i livelli, non solo a livello del pensiero filosofico scaltrito, ma anche a livello del pensiero normale, comune, quello che dicevo il pensiero della gente. Allora di fronte a qualcosa che sembra aver fallito (la presenza o la mediazione), di fronte alla necessità ineluttabile come indica l'essenza del Cristianesimo e come indica l'essenza del pensiero moderno, che è il tema della riconciliazione opportunamente rimesso in circolo; io ho indicato la via delle convergenze etiche: lavorare a fianco a fianco , poiché nessuno ce la fa da solo.

* * *

È quindi necessario convergere, ma nella luce, non nella notte,

non nell'immediatezza: bisogna essere lucidi, intrepidi nel discernimento. Ecco allora le tracce di una cultura della riconciliazione: tu che sei in possesso di una filosofia, di una fede, credi davvero che la riconciliazione sia un'opera della sola ragione umana? Tu non hai fatto i conti con lo spaesamento originario dell'uomo. Ma tu pensi di riconciliarlo in toto e di salvarlo attraverso la tua filosofia, la tua ideologia? No, non qui è il fare di Dio. Questa è la cultura del paradosso. Cioè io credo che qui sta una risposta fondamentale, anche se non esclusiva, ed io non posso dire l'ultima parola prima di aver detto quelle precedenti. Diceva Bonhoeffer proprio nelle ultime lettere, prima dite tutte le parole penultime, tutti gli elementi di riconciliazione nella prassi, tutti gli elementi del pensiero nella filosofia, nella cultura, poi di fronte all'impossibile totale fate appello al fare di Dio; l'espressione è di Kant, strano, ma è una espressione sua, il fare di Dio. Però qui viene fuori un problema che è l'ultimo dei problemi e del quale avrei voluto trattare più a lungo (ma se volete posso anche indicarvi, prima della fine, un piccolo opuscolo nel quale ho trattato e che ha pubblicato nel *Nuovo Leopardi* Gastone Mosci, è intitolato *Forme di Cristianesimo*, riguarda meno la cultura, riguarda soprattutto la fede, però gli elementi culturali permangono). Ebbene quale Cristianesimo per venire incontro a un fenomeno così grande che è la riconciliazione, quando le forze prassiologiche e le forze, chiamiamole così, ideologiche nel senso generico e più buono del termine (che non è buono in sè) ci presentano. Ecco qui io parlo del Cristianesimo come paradosso. Qui non basta più il normale, qui non bastano più le possibilità dell'uomo; qui ci vuole qualcosa di incoordinabile, di assolutamente straordinario, ci vuole l'infinita differenza qualitativa, ci vuole il totalmente altro, infatti se il Cristianesimo venisse a produrre le parole che Epitteto poteva trovare per la vita morale, che il poeta può trovare per la vita lirica, che l'uomo d'azione o l'economista può escogitare, non sarebbe stato necessario che Cristo si incarnasse.

Pascal più volte ritorna su questo tema: «Ne evacuetur crux Christi». Non dobbiamo essere talmente riduttivi al naturalismo del cristianesimo da rendere vacua, inane la croce del Signore. Perché qui siamo in un mondo di impossibilità di fronte alle normali possibilità dell'uomo. Questo io chiamo un Cristianesimo paradossale. O i cristiani hanno il coraggio di presentare il cristianesimo del Testamento di Francesco, dove lui dice che aveva vissuto un cristianesimo prima in forma Ecclesiae, poi in forma Evangelii e poi addirittura in forma Christi: un Cristianesimo veramente totale, un dono non può essere manipolato da un sequestro che sia semplicemente di parte.

Ci sono delle piste storiche per indicare questo cristianesimo totalmente altro che non è quello che anch'io vivo: un cristianesimo bonario e purtroppo nessuno è eroe, siamo tanti Don Abbondio, oppure rinunciatari; però è un fatto che, anche da un punto di vista culturale, o si ha il coraggio di un messaggio totalmente alto o diversamente c'è un allineamento nella storia. Ecco volevo indicare qualche linea, molto brevemente che serva a reperire questa costanza di paradossalità nel Cristianesimo. Io ho quasi finito un volume per Mondadori su questo tema. Come chiamarlo? Chiamarlo cristianesimo francescano non va bene, perché è vero, anche il francescanismo è diventato un po' una «pietas»; chiamarlo evangelico la parola è troppo abusata, chiamarlo paradossale è troppo cerebrale, perché paradosso, ho parlato qui di paradoso, ma siamo in sede filosofica, paradoxa vuol dire un pensiero totalmente diverso, un totalmente diverso dal comune modo di pensare. Non lo so. Il libro lo chiamerò: altrimenti Dio. Questo Dio che ha da essere altrimenti dalla gestione normale, non per rimproverare chicchessia.

Quindi è difficile dargli un titolo, allora per questo sto con la cultura del paradosso, intendendo tutta la serietà della cultura della presenza, della cultura della mediazione inverandole in questo più alto grado che è la paradossalità. Permettetemi di fare tre o quattro accenni per indicare i contesti; per esempio la *Lettera a Diogneto*; ecco questo è un testo straordinario che forse pochi di voi hanno frequentato; non sappiamo chi è Diogneto, non sappiamo chi l'ha scritto, però è un testo straordinario perché dice la parola che abbiamo preso come direttiva; e cioè che il cristiano è come gli altri uomini, ha le stesse vesti; allora i filosofi avevano vesti particolari, ma anche nel Quattrocento se leggete un libro della Bellonci, mettiamo quello su Lucrezia Borgia vedrete i vari tipi di persone, i cristiani portano i vestiti di tutti, mangiano come tutti, però hanno una «paradoxos politeia»; hanno un modo di vivere incoordinabile, hanno un modo di vivere paradossale, sono testimoni del paradosso, della straordinarietà, sono testimoni di una sollecitazione religiosa. Ha scritto Kierkegaard nel *Diario*: l'idea della filosofia è la mediazione (parla di Hegel), l'idea del Cristianesimo è il paradosso. Hegel non poteva dare, secondo il principio che carne e sangue non danno di piú di quello che invece è più che carne e sangue; quando nel capitolo XIII della sua *Epistola ai Romani*, è uno dei grandi libri del Novecento, Barth parla del leninismo dice: Badate quello è il più alto grido di ribellione umana, ma c'è qualcosa di più del leninismo ed è la forza di Dio che io non debbo depauperare, ma debbo esaltare in tutta la sua potenza. Ecco allora Pascal, (Port-Royal, il Cristo in agonia, l'incognita di Dio), come lo esalta bene il mutismo di Dio, l'incognita di Dio, questo che egli chiama anche la desolazione di Dio.

Prendete un libro di Lukacs del 1911, quando non era ancora marxista, intitolato *L'anima e le forme*, e precisamente il capitolo intitolato «Metafisica della tragedia». Dove sta la tragedia per Lukacs? Sta nel rapporto tra l'uomo e Dio, sta nella difficoltà che l'uomo incontra nel mettersi dentro la sequela storica, come dire che chi ha bevuto alla riva dell'eterno fa fatica a tornare a bere alle fontane del tempo. E c'è un altro grande interprete marxista, il Goldmann, che nel suo saggio su *Racine e Pascal* ci ricorda un'espressione di Mere Angelique la grande nocchiera di Port-Royal. Mere Angelique scrivendo una lettera del 9 gennaio 1623 al fratello dice: — Il buon Monsignor di Nantes, mi ha insegnato una sentenza di Agostino che mi consola molto, ossia che è molto temerario colui al quale gli occhi di Dio spettatore non bastano. Ecco il Cristianesimo paradossale vorrebbe arrivare al punto di spogliamento della ricchezza anche dottrinale per giungere al fatto che solo gli occhi di Dio spettatore sono sufficienti.

E allora prendete da questo punto di vista i grandi brani pascaliani sul «divertissement», sul bisogno di divertimento che vuol dire distrazione, invece della concentrazione suprema. Arrivare ad essere sufficientemente paghi degli occhi di Dio, occhi di Dio che poi Pascal chiama agonici sempre; Gesù sarà in agonia fino alla fine del mondo; quindi la riconciliazione non arriverà mai del tutto. La riconciliazione cristiana ha la cifra del Venerdì Santo, come dire che per tutta la storia ci sarà un Venerdì Santo, una sofferenza di Dio nel mondo; allora il messianismo significa accompagnare Cristo nella sua sofferenza, il religioso non sta come uno che trionfa, sta come uno che si duole, ma come so se là dove parlo di Dio lui parla davvero o se magari non parla attraverso altre voci. Non c'è la sicurezza da questo punto di vista, c'è la sicurezza del globale, cioè la promessa di Dio che riconcilierà cieli e terre e uomini e uomo con se stesso, è una promessa, come ha scritto Bonnhoeffer nell'ultima lettera dal carcere: — Dio è fedele a tutte le sue promesse — perché nella Grecia il concetto di verità è un concetto speculare, ma nella Bibbia verità significa fedeltà; Dio è fedele, il credente sa di poter dire a tutti: — Guardate che la riconciliazione ci sarà; noi possiamo lavorare su tracce, frammenti, convergenze, però non ve lo aspettate come una caramella che tiro fuori dalla tasca, una riconciliazione così fatta.

Voi direte con questa cultura del paradosso è salva la laicità del mondo? Io rispondo, mai come in questo caso è salva la laicità del mondo, perché in questo caso significa che Dio è l'Altissimo e il totalmente altro e che il mondo rimane laicamente laico fra le mani dell'uomo. E vorrei proprio terminare ricordando il più laico dei libri biblici, *Qohèlet*, quello che si chiamava in tradizione l'*Ecclesiaste*, quando Bonhoeffer morì strangolato appeso alla corda in

quell'alba antelucana del campo di concentramento di Flussembourg il 9 aprile del 1945, nella sua cella sono stati trovati due libri con su scritto col carbone il suo nome e furono quelli che lo hanno fatto riconoscere perché s'erano perdute le tracce. La famiglia non sapeva più. E sapete quali erano i due libri? Erano Goethe e la Bibbia; il breviario della laicità umana e il breviario della teologicità, la cultura del paradosso teologico non amputa neanche di un millimetro la ricchezza d'umanità dell'uomo.

Riprendo di proposito la formula di Marx: aiuta se mai a liberare. Ebbene in questo testo del Qohélet, è scritto: da una parte c'è l'apertura alla vita, l'opulenza della vita. È stato Aristotele che ha detto: — Il carattere fondamentale di Dio è la munificenza. «Va — dice il testo — mangia contento il tuo pane / E bevi con cuore allegro il tuo vino / perché quello che fai è voluto da Dio / Bianca sia la tua veste in ogni tempo / E non manchi di unguenti la tua testa / Passa la vita con una donna amata / Ogni giorno di vita del tuo soffio / Dato a te sotto il sole». Però questo comporta il timore di Dio; timore vuol dire avere paura perché Dio non è solo l'agnello mite, c'è l'amore, ma c'è anche il giudizio. Un altro passo del testo biblico dice: C'è una dolcezza nella luce / E gli occhi vedono / Felici il sole / L'uomo di lunga vita / Fra i piaceri di tutti suoi anni / Tanto più penserà / Ai giorni della Tenebre infiniti / Tutto passa in un soffio / Ragazzo, goditi la giovinezza / Va' dove va il tuo cuore / E dove va lo sguardo di tuoi occhi / Ma sappi che per tutto Dio ti giudicherà / E getta via il tormento / Strappati dalla carne il dolore / Perché un soffio è la giovinezza / nerezza di capelli / Un soffio». I nostri capelli neri sono stati un soffio sul capo e sono diventati irremediabilmente bianchi; il che significa nella consumazione mondana dell'esistenza si abbia quel timore tremore che il paradosso di Dio non può non suscitare.

Relazione tenuta il 5 dicembre 1984 nella Loggia dei Mercanti di Ancona ad inaugurazione dell'anno accademico 1984-85.

Il testo, tratto dalla registrazione, non è stato rivisto dall'Autore.

Studi e ricerche

GIACOMO BOCCANERA

ARTISTI CAMERINESI CHE OPERARONO A COMINCIARE DAL 1200

Ho raccolto un'ottantina di nominativi di artisti camerinesi.

Non tutti in senso stretto: alcuni, pochissimi del resto, lo furono per adozione, come l'incisore bolognese Gherardo Cavazza nel '300, il pittore bolognese Emilio Savonanzi nel '600 e lo iesino Luigi Valeri, pittore e architetto, nel '700. Altri lavorarono nella città o nel circondario e non ebbero risonanza, si può dire , fuori dallo stato camerte: è il caso dei pittori Antonio di Giovanni da Santa Anatolia, Vincenzo di Pasqua da Capogna nel '400 e Paolo Bontulli da Percanestro nel '500, uomini che svolsero la loro opera all'ombra della Scuola Camerte o subendone tardivi influssi.

Il nostro non è che un modesto elenco che ha lo scopo di raccogliere in unico quadro i nomi di coloro che hanno illustrato nel campo delle arti la loro città: particolare è il riferimento alla scuola pittorica locale che giunse ad un livello competitivo, spesso superiore, rispetto alle due scuole che tra il '300 e il '400 fiorirono, nelle Marche, a Fabriano e a Sanseverino.

La scuola camerinese rimane egregiamente ed esaurientemente illustrata dal volume del Vitalini Sacconi stampato a Trieste nel 1968, mentre per il Boccati in particolare c'è il volume del prof. Pietro Zampetti stampato a Milano nel 1971. Lo sviluppo dell'arte pittorica camerinese fu certamente favorito dalla signoria varanesca specialmente nella seconda metà del '400.

La signoria in questo secolo raggiunse il più grande splendore, godette di protezione e privilegi pontifici. Le condotte militari dei dinasti facevano affluire ricchezze e benessere nella città e nello Stato. Scambi culturali si intrecciavano con le principali città d'Italia, particolarmente con Firenze: il novelliere Franco Sacchetti alla fine del '300 soggiornò a lungo a Camerino seguendo nelle sue imprese Rodolfo II Da Varano al quale dette lustro nelle sue novelle come «duro soldato, fine diplomatico e filosofo naturale». Luigi Pulci alla metà del '400 rimase alla corte dei cugini Giulio Cesare e Rodolfo IV come ambasciatore della città del fiore, mentre i Medici inviavano ingegneri idraulici per la bonifica dei piani di Montelago e di Col-

fiorito: opera grandiosa quest'ultima se pensiamo che, per dar sbocco all'emissario, fu scavata una galleria di circa 500 metri, la famosa «Botte dei Varano» ancora in piena funzione.

I pittori camerti respirarono aria fiorentina: Arcangelo di Cola ai primi del '400 vi subì influssi da Masolino; Giovanni Angelo di Antonio fu ospite e corrispondente di Giovanni De' Medici; Girolamo di Giovanni trasse ispirazione dal Lippi per le sue ambientazioni urbanistiche.

Si può ben dire che l'arte pittorica camerinese è stata scoperta di recente e costituisce una rivelazione per i critici del nostro tempo: Lionello Venturi, Van Marle, Colasanti, Luigi Serra, Longhi, Salmi, Zeri.

È loro merito l'aver portato nuova luce su l'opera dei nostri artisti.

Resta ancora da fare per restituire opere tuttora anonime ai loro legittimi autori!

Dei precorritori che operano tra la fine del sec. XIV e i primi del XV ricordiamo Olivuccio di Ciccarello, Carlo da Camerino e Cola di Pietro per giungere alla terna dei massimi rappresentanti del quattrocento: Arcangelo di Cola, Girolamo di Giovanni, Giovanni Boccati.

Quella dei pittori è la schiera più numerosa. Ne abbiamo contati oltre la quarantina, naturalmente non tutti dello stesso valore; seguono gli architetti in numero di dieci, poi gli scultori, gli orafi. Non mancano incisori, miniaturisti, stuccatori. Insomma tutte le arti sono ben rappresentate, le maggiori e le minori che dir si vogliano, con apporto soddisfacente per una piccola città che ebbe pur lustro nei secoli andati.

Il nostro lavoro è limitato ad un forse troppo arido elenco di nomi disposto in ordine alfabetico, corredato degli essenziali dati cronologici e bibliografici. Ai repertori bibliografici, come quelli del Ricci e Thieme-Becker, abbiamo aggiunto, quando se ne offriva la necessità, opere di aggiornamento e di ampio respiro, come quelle del Vitalini Sacconi e dello Zampetti, per dire delle più notevoli.

Per gli artisti — e non sono pochi — mancanti nelle fonti ufficiali abbiamo dato indicazioni di manoscritti o di notizie addirittura orali, aggiungendo, ove ne fossimo a conoscenza bibliografie particolari.

In ultimo abbiamo riportato la bibliografia generale.

Abbiamo lasciato dubbi sull'identità o meno dei due mosaicisti omonimi — Iacopo da Camerino —, operanti l'uno alla fine del duecento a Roma, l'altro nel terzo decennio del trecento ad Orvieto, che molti ritengono unica persona.

Abbiamo, a ragion veduta, omesso (vedasi una nostra nota pubblicata nel 1978 — *Due libri d'arte e un pittore in meno per Camerino*, Camerino 1978, pp. 18-22 —) il fantomatico pittore Giovanni Campini, sebbene accolto dai due repertori più citati (Ricci e Thieme-Becker), figura, riteniamo, mai esistita, ma nata dalla confusione con quella del pittore fiammingo Jean Du Champ per la errata interpretazione dell'aggettivo latino *cameracensis* (di Cambrai), attribuito all'artista, come *camerinensis* (di Camerino).

Vogliamo illuderci che il nostro lavoro non sia riuscito del tutto inutile.

ANDREA di MARIANO
(pittore - op. 1500-1501 - S.F., A 24 d/1).

ANGELO di GASPARE
(architetto - op. 1455-1466 - S.F., A 15 a/3, 9; A c; Spadoni 11).
Fratello di Antonio, o Antonisio, di Gaspare (v. sotto).

ANONIMO CAMERINESE

(mosaicista - op. 1421-1426 - S.F., A 9/5).
Lavorò al Duomo di Orvieto, le cui Riformanze recano un sollecito diretto a Berardo Signore di Camerino perché lo facesse tornare al lavoro.

ANSOVINO da Camerino
(pittore - op. 1487-1502 F.S., A 24; Thieme - Becker I, 544).

ANSOVINO di SEBASTIANO
(architetto - op. 1551).
Compì la torre del Palazzo Pubblico di Jesi.

ANTINORI GIOVANNI
(architetto - 1734 - Roma 1792 - Thieme - Becker 558-559; Capra 108).

ANTONIO, o ANTONISIO, di GASPARE
(architetto - op. 1455-1466 - S.F. A/15 a / 3-4; Spadoni, vedi sopra).
Fratello di Angelo di Gaspare (v. sopra).

ANTONIO di GIOVANNI
(pittore - op. 1466-1474 - S.F., A 33 a).
Propriamente di S. Anatolia nello Stato di Camerino (oggi Esanatoglia), gli sono attribuite le decorazioni delle residenze Da Varano di S. Anatolia e di Beldiletto (Pievebovigliana).

ANTONIO di PAOLO
(orafo - op. 1508 - S.F., A 15 a / 3, 8; Spadoni 17).

ANTONIO da Segovia (Spagna)
(miniatore - op. 1489-1513 - Boccanera 115-116 n. 4).

ARCANGELO di COLA
(pittore n. 1385 c., op. 1416-1429 - Thieme - Becker II, 63-64; Salvini II, 215; Vitalini Sacconi 79-105).

ARMANNO da Pioraco
(scultore - op. fine sec. XIII - Santoni 38-39; S.F. B 7 1; Romani 160; Thieme - Becker II, 114-115).

ASPRI FRANCESCO
(incisore - op. 1722 - Thieme - Becker II, 193; L. DANIA, *Una inedita Madonna del Soccorso,* Fermo 1981, p. 6).

ASPRI VALERI GIROLAMO
(pittore - op. 1795 - Corradini - Boccanera 21).

BAGAZOTTO, o BAGAZZOTTI, CAMILLO
(pittore 1536-1599 - Ricci II, 151-152, 162; Thieme - Becker II, 363).

BITTI, o BITI, BERARDO
(gesuita pittore - 1548-1610(?) - Belli Barsali 15; Stastny 28-29; De Mesa - Gisbert).
È considerato iniziatore della pittura sacra nell'America Latina influenzandone tutta l'arte seguente con la sua caratteristica naive. Ha lasciato opere a Lima, Arequipa, Cuzco, Juli, Acora, La Paz, Sucre.

BOCCACCIO, o BOCCATI, GIOVANNI
(pittore c. 1420 op. 1445-1480 - Thieme - Becker IV, 153; Vitalini Sacconi 107-151; Zampetti.

BONIFACIO cappuccino
(intarsiatore - sec. XVIII - Ricci II, 426; Conti 78).

BONIFAZI BONIFACIO
(Pittore - op. 1764-1765 - Corradini - Boccanera, 21).
Una sua tela firmata e datata è anche nella chiesa parrocchiale di Colfiorito (Foligno) e rappresenta *Vergine lauretana, S. Francesco di Paola e Angeli* d'influsso marattesco.

BONTULLI PAOLO di Percanestro
(pittore - op. 1520-1570 - Thieme - Becker IV, 327; A.A. BITTARELLI, *Ricerca sui minori marchigiani: Paolo Bontulli* in «Notizie da Palazzo Albani», Urbino, n. 4, 1975, pp. 41-49.

BOTTI, o BOTI, COSTANZO
(pittore - op. 1575).
Unica sua opera nota è l'affreso datato e firmato con la *Crocifissione, Madonna e ss. Giovanni ev. e Giovanni B.* nella chiesa in Monte di Acquosi (Gagliole), cm. 305×290: *Opus fratris Constantii Boti*. Un cartiglio reca HOC (opus fecit) F (ieri) DOMINVS MATVRINVS CORTESIVS GALLVS (!) REC /TOR VIVS (!) ECCLESIE ANNO DOMI (ni) MDLXXV. Inedito.

BUCCOLINI TITO
(pittore - 1836 - Foligno 1896 - Conti 214-215; Falossi 82).
Autore del ritratto di Leopardo Betti (A. CONTI, *Il ritratto di Leopardo Betti* in «L'Appennino», Camerino, 15 XI 1878, pp. 2-3).

CAMBI OTTAVIANO
(pittore - viv. 1669 - Thieme - Becker V, 428).
Non se ne conoscono le opere.

CANFARINI DOMENICO
(pittore - sec. XVIII).
Una piccola tela firmata è in casa Tonnarelli a Piazza F. Marchetti in Camerino: *Dominicus Canfarini Camers*. Inedito.

CARLO da Camerino
(pittore - op. 1393-1410 (?) - Vitalini Sacconi 53-68).

CASTELLI VINCENZO
(pittore n. 1786 - Conti 223; Savini 248).
Il libro IX dei Battezzati della Cattedrale di Camerino lo dice nato il 30 dic. di quell'anno da Domenico di Giuseppe Castelli di Castelraimondo e da Gesualda Spazza di Camerino (figlia del pittore Luigi? V. poi).

CAVAZZA GHERARDO
(bolognese, orafo - op. 1326 a Camerino - Thieme - Becker VI, 229; G. BOCCANERA in «*Dizionario Biogr. degli Italiani*», XXIII, Roma 1969, pp. 41-42.

CINZIO VINCENZO
(incisore e medico - sec. XVII - Ricci II, 298, 302).

COLA di PIETRO
(pittore sec. XIV-XV - Vitalini Sacconi 39-40).

DIEGO da Camerino
(fonditore - op. 1730-1731).
Comunicazione verbale di Giuseppe Crocetti di Monte Urano, 24 XII 1981.

FALICANTI POLVINI ALESSANDRO
(architetto - op. 1702 - Ricci 404).

FUSCONI VINCENZO
(pittore - sec. XIX - Conti 81 - Autore della fedelissima copia del ritratto di Galileo DEL Sustermans nel Liceo Classico di Camerino.

GENTILUCCIO di MASTRO CECCO
(orafo fonditore - sec. XV - Ricci 98; Romani 274).
Fuse la campana della torre del Palazzo dei Priori a Perugia.

GIOVANNI da Camerino
(pittore - op. 1371-1372 - Arch. Com. Macerata (AS, Apm, Exp., n. 167 (1371-1372), (Exp. extr.): (...) *magistro Iohanni de Camereno pictori qui pinsit (!) Virginem Mariam (...) florenos quinque.* Cortese comunicazione scritta di Mons. Elio Gallegati, Macerata, 4 XII 1983).

GIOVANNI ANGELO di ANTONIO
(pittore - not. 1442 o 1445-1474; S.F. a 12 e D 6; Thieme - Becker XIV, 104; Zeri 19, 21, 26, 29. 70-71, 99 e passim; B. FELICIANGELI, *Documenti relativi al pittore Giovanni di Antonio da Camerino*, in «Arte e Storia», Firenze, n. 12, 1910, p. 366-371.

GIOVANNI MARIA da Camerino
(miniatore orafo - op. 1523-1530 - Thieme - Becker XIV, 126).

GIROLAMO di GIOVANNI
(pittore op. 1449-1477 - Thieme Becker XIV, 185-186; Zeri 29, 48-49, 76-79; Vitalini Sacconi 153-202).

IACOPO da Camerino
(francescano - mosaicista - op. 1260, 1291-1295 - S.F., A 9/4; Vitalini Sacconi 35).

IACOPO da Camerino
(architetto - op. 180 - Thieme - Becker XVIII, 273).

IACOPO da Camerino
(mosaicista - op. 1325 - S.B., B 11 c; Thieme-Becker XVIII, 272-273. Ma sembra che i due omonimi mosaicisti siano una persona sola).

IACOPO di COLA
(pittore - not. 1441-1455 - S.F., B 8 z, G 5 e; Thieme - Becker XVIII, 274).
Pensiamo sia sua la *Crocifissione* veduta dal gen. Giovanni Zucconi nella Pinacoteca Civica di Friburgo, come a sua comunicazione di quest'anno 1986.

LAURO VENANZIO
(incisore - op. 1564 - S.F., A 15 a/1).
Lavorò come appezzatore alla Zecca di Roma.

LEONARDO da Camerino
(incisore - op. 1466-1468 - S.F., A 15 b).
Autore di due sigilli metallici per la chiesa di S. Eustachio a Roma.

MACCHIATI SERAFINO
(pittore 1861-1916 - Thieme - Becker XXIII 506; G. BOCCANERA, *Serafino Macchiati* estr. da «L'Appennino Camerte», Camerino 1983).

MAESTRO di Camerino
(pittore - op. 1270 - 1280)
Vitalini Sacconi 35.
Autore della tavola di S. Maria in Via a Camerino.

MAESTRO di Camerino
(scultore - op. 1461 - S.F., A 24 i).
Il 26 maggio del 1461 ricevette 4 fiorini e 12 bolognini per lavori al palazzo apostolico di S. Spirito in Roma come aiuto dello scultore Villoriano.

MAESTRO camerte
(pittore - op. 1426 - Vitalini Sacconi 35).
Richiesto a Berardo Da Varano per lavori in Umbria.

MAESTRO di Patullo
(pittore op. 1477 - Santoni M., *Di alcune figure a fresco nella chiesetta del SS. Crocifisso di Paganico presso Camerino*, Camerino 1885; Ponzi 43-48).

MARINI PAOLO
(pittore - 1695 - Ricci 364, 368; Valentini 117; Thieme - Becker XXIV, 106).
Stabilitosi a S. Severino M. nel 1665 vi sposò Camilla Cioccetti. Scolaro di Cipriano Indivini.

MAZZINI GELASIO
(pittore - sec. XVIII - Aleandri 75).
Ha lasciato una tela a S. Pacifico di Sanseverino M.

MAZZOLINI GIUSEPPE
(pittore - sec. XIX).
Conti 224.

MICHELI FILIPPO
(pittore - sec. XVII - Thieme - Becker XXIV, 528).
Dipinse quattro quadri sottostanti la cupola della cappella del Crocifisso in S. Maria di Loreto a Roma e una *Immacolata* per la chiesa dei ss. Sebastiano e Bonaventura sempre a Roma.

MORELLI CIPRIANO
(stuccatore-scultore - sec. XVIII - Thieme - Becker XXV, 135).
Autore degli stucchi della sacrestia della chiesa di S. Carlo all'Ospizio di Camerino. Lavorò a Roma e a Siena sulla fine del secolo. Scolpì le statue dei ss. Porfirio e Ansovino per la chiesa di S. Venanzio dei Camerinesi a Roma, demolita nel 1929.

OLIVUCCIO di CICCARELLO
(pittore - 1365-1439 - Gianandrea 19; Thieme - Becker XXVI, 8; Vitalini Sacconi 69-78).

ORAZI ORAZIO
(pittore - 1848-1912 - Thieme-Becker XXVI, 37; Romani 171.

PALMERIO da C.
(scultore op. 1325 - S.F., A 9/2).
Lavorava al Duomo di Orvieto.

PARENTUCCI CURZIO, detto GALLUCCIO
(pittore - sec. XVI-XVII - Thieme - Becker XXVI, 232; *Valentin et les caravagesques Français*, Paris 1974, pp. 46, 77).
Viveva a Roma tra il 1617 e il 1619 nella parrocchia di S. Maria del Popolo insieme ai pittori Jean Leclerc e Antonio Girella nel pensionato di Carlo Saraceni.

PARISANI NAPOLEONE
(pittore 1854-1932 - Thieme-Becker XXVI, 236; Serra 106; Gatti 112; Mammuccari 16, 57-59; Falossi 258.

PELLEGRINI ALESSIO
(stuccatore e pittore op. 1671-1674 - S.F., B 11 f/4; Thieme - Becker XXVI, 357; Corradini - Boccanera 24).
Autore degli stucchi dell'abside di S. Venanzio e della Cappella Fransoni nella cattedrale di Camerino. Son ricordate sue statue in terracotta. Una sua tela nella prima cappella della navata sinistra della cattedrale con i *ss. Carlo Borromeo e Filippo Neri* commissionata dal Fransoni.

PETRINI CLEOMENE
(architetto 1831-1896).
Figlio del medico Vincenzo e di Vincenza Sarti, costruì il teatro «Gentile» di Fabriano.

PIERAGOSTINI DIONISIO
(oratoriano pittore - +1666 - Conti 259, 261.
Noto, quale pittore solo per le decorazioni della villa Zucconi di Paganico nel suburbio di Camerino.

RASPANTINI ANTONIO LIBORIO
(architetto sec. XVII).
Sua era la facciata di S. Venanzio dei Camerinesi a Roma demolita nel 1929. L'aveva costruita nel 1667. Costruì la facciata di S. Urbano di Apiro e la piccola chiesa suburbana della Madonna dei Giustiziati a Camerino.

RASPANTINI FRANCESCO
(pittore op. 1637 m. a Roma 1665 - Thieme - Becker XXVIII, 24).
Forse padre del precedente. Si adoperò per l'andata a Napoli

del Domenichino, di cui fu allievo e collaboratore agli affreschi della Cappella di S. Gennaro nel Duomo di Napoli (1631-1641) e ne ereditò lo studio napoletano (1641).

RIDOLFINI DOMENICO
(architetto - 1533-1584 - Conti 264; Santoni M., *Domenico Ridolfino camerte ingegnere militare del sec. XVI*, Firenze 1877, estr. da «Archivio Storico Italiano» Anno 1877).

RINALDI GIUSEPPE, detto Lo Spazza
(pittore 1804-1875 - Conti 77).
Sue opere: la volta della Cappella dell'Annunziata nella cattedrale di Camerino datata e firmata; quella della chiesa di S. Maria in Via; cinque tele per la beatificazione della clarissa Battista Da Varano (oggi nel monastero di S. Chiara); la decorazione della parrocchiale di S. Maroto (oggi scomparsa); la pala d'altare con *La Trasfigurazione* nella chiesa parrochiale di Sabbieta (Camerino). Collaborò col Recanatini di Bologna al sipario del teatro Marchetti rappresentante il trionfo di Caio Mario.

ROSI MARTINO
(pittore - sec. XIX - Corradini - Boccanera, 24).
Una sua tela firmata e datata (1861) è nella cattedrale di Camerino.

ROSSI da Camerino
(intarsiatore sec. XVIII - Conti 77).
Autore del coro di S. Francesco e degli armadi della sacrestia passati poi alla basilica di S. Venanzio a Camerino.

SAVONANZI EMILIO
(bolognese - pittore - + 1660 - Thieme - Becker XXIX, 512; BOCCANERA G., *Un Savonanzi a S. Gregorio di Dinazzano* estr. da «L'Appennino Camerte», Camerino 1979. Morì a Camerino dove si era accasato dopo aver sposato Caterina figlia del pittore Curzio Parentucci (v. sopra).

SCALZINI MARCELLO
(incisore 1556-1615 c - Thieme - Becker, 524, M. SANTONI, *Le avventure di Marcello Scalzino*, Camerino, 1906).

SEBASTIANI SEBASTIANO
(scultore 1593-1626 - Thieme - Becker XXX, 415; GRIMALDI F., *La basilica della Santa Casa*, Bologna 1975, p. 28).

SERAFINI FILIPPO
(pittore - sec. XIX - Conti 146).
Decorò la Cappella del SS. Sacramento nella cattedrale di Camerino per commissione del card. Gaetano Baluffi arcivescovo di Camerino (1817-1842).

SPAZZA LUIGI
(pittore - sec. XVIII) - S.F., O (schede da ordinare).
Autore delle quattordici tele che decorano le pareti della chiesa di S. Venanzio Piccolo a Camerino con storie della vita del santo.

TOBIA da C.
(orafo - op. 1530-1550 - S.F., A 15 a/1 e 2; Thieme - Becker XXXIII, 231 - M. Santoni, *Maestro Tobia da Camerino*, Camerino, 1883).

VALERI LUIGI
(pittore, architetto - Jesi 1701 - Camerino 1770 c. - Thieme - Becker XXXIV, 68-69; Bittarelli 169-181).
Prolifico autore di tele, condusse a termine il Teatro del Leone, oggi scomparso, e l'Arco Clementino a Iesi (1743). Trasferitosi a Camerino realizzò opere stradali e continuò a dipingere.

VENANZIO da Camerino
(pittore - op. 1518-1530 - Thieme - Becker XXXVII, 20; A.A. Bittarelli, *Venanzio da Camerino e Piergentile da Matelica* in «Miscellanea Sentinate e Picena», n. 3, settembre 1971, pp. 171-196).

VERGELLI TIBURZIO
(scultore - 1555 - Recanati 1610 - Santoni M., *Sisto V e la sua statua a Camerino*, II ed. Camerino 1905, pp. 24 e segg.; Thieme - Becker XXXIV, 242-243).

VINCENZO da Camerino
(scultore - op. 1593 - Aleandri 63; S.F. A 24 d).
Eseguì gli stucchi della cappella del Salvatore nella chiesa di S. Maria dei Lumi a Sanseverino M. per incarico di Valerio Cancellotti.

VINCENZO di PASQUA da Copogna
(pittore - op. 1458-1470; S.F., A 24 d/2, C 3 p/5; Thieme - Becker XXXIV, 383).

VITALINI FRANCESCO

(pittore e incisore 1865-1905 - Thieme Becker XXXIV, 427; Gatti 115; Falossi 142).

Autore del trattato *L'incisione su metallo*, Roma 1904, pp. 119, in copia anastatica a cura dell'Università di Camerino, 1987.

Comunicazione tenuta nella sede dell'Accademia il 20 aprile 1985 nell'ambito della Giornata dedicata a Studi e Ricerche dei Soci dell'Accademia..

BIBLIOGRAFIA

ALEANDRI, V.E., *Nuova Guida Storico-artistico-industriale di Sanseverino M.*, Sanseverino M. 1889.

ARINGOLI D., in *Guida storico-artistica di Camerino e Dintorni*, Terni 1927.

BELLI BARSALI I., *Fascino decorativo e carattere naïf* in «Catalogo della mostra di Pittura Barocco-popolare del Sud-America» XIV Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1974.

BITTARELLI A., *Luigi Valeri pittore-architetto e alcune sue tele a S. Venanzio* in «Camerino e la Basilica di S. Venanzio nel sec. XVIII-XIX», Ascoli Piceno 1979.

BOCCANERA G., in DA VARANO C.B., *Le opere spirituali*, Jesi 1958.

CAPRA R.M., *Monte Oliveto Maggiore*, Seregno (Milano) 1954.

CONTI A., *Camerino e i suoi dintorni*, Camerino 1872.

CORRADINI S. - BOCCANERA G., *La cattedrale di Camerino*, Camerino 1968.

DE MESA J. - GISBERT T., *Bernardo Bitti. Un umanista italiano in Perù* in «Il Vasari», Firenze 1963.

FELICIANGELI B., *Notizie sulla vita di Elisabetta Malatesta Varano* in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche», N. S., Vol. VI, 1919.

GATTI G., *Pittori Italiani dall'ottocento ad oggi*, Roma s.a. (ante 1924).

GIANANDREA A., *Di Olivuccio di Ciccarello*, Jesi 1890.

MAMMUCCARI C., *Poesia della campagna romana*, Velletri 1979.

PONZI C., *Gli affreschi della Cappella del Patullo e l'arte camerinese del '400* in «Il ducato dei Varano», Camerino 1967.

RICCI A., *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, I-II, 1834.

ROMANI R., in *Guida storico-artistica di Camerino e Dintorni*, Terni 1927.

SALVINI R., *Lineamenti di storia dell'arte*, I-III, 1953.

SANTARELLI G., *Musero-Pinacoteca del Santuario di Loreto* in «Il Messaggio della S. Casa», Loreto, marzo 1983.

SANTONI M., *Degli atti e del culto di S. Ansovino ...*, Camerino 1883.

SAVINI P., *Storia della città di Camerino*, Camerino 1895.

SERRA L., *Itinerari artistici marchigiani*, Roma 1921.

STASTNY F., *Pittura coloniale* in «Catalogo della Mostra di Pittura barocco-popolare del Sud-America», Spoleto 1971.

SPADONI G., *Gli artisti marchigiani in Roma dal sec. XIII al sec. XVII* (Per le nozze di Biagio Biagetti e la signorina Gina Acciaresi), Roma 1908.

THIEME U. - BECKER F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler, Lipsia.*

VALENTINI D., *Il forastiere in Sanseverino - Marche*, Sanseverino M. 1868.

VITALINI SACCONI G., *Pittura marchigiana - La scuola camerinese*, Trieste 1968.

ZAMPETTI P., *Giovanni Boccati*, Milano 1971.

ZERI F. *Due dipinti, la filologia e un nome - Il maestro delle tavole Barberini*, Torino 1961.

Manoscritti

S.F. *Schede Feliciangeli* nella Biblioteca Valentiniana di Camerino.

GIANCARLO GALEAZZI

L'EDUCAZIONE ALLA PACE: IL CONTRIBUTO DI MARIA MONTESSORI

Maria Montessori (nata a Chiaravalle di Ancona nel 1870 e morta a Noordwiyk in Olanda nel 1952) è universalmente conosciuta, anche se è da dire che è più nota per la sua *metodologia educativa* che non per la sua *pedagogia* in generale, rimasta molto spesso in ombra, proprio a causa del dibattito intorno al suo metodo che ha finito con il provocare un eccesso di valutazione positiva ovvero negativa, tanto che — scriveva il De Bartolomeis nel 1953, ma l'osservazione si può sostanzialmente ripetere ancor oggi — «stenta a farsi strada un giudizio equilibrato, sereno, cioè storico sulla educatrice di Chiaravalle». Siamo convinti che spostare il centro della riflessione sulla Montessori dalla didattica alla pedagogia può servire a superare certe polemiche, e magari a far valutare più obiettivamente il suo stesso metodo, che — annotava Prezzolini fin dal 1917 — «è molto più di un metodo ed è ben altro che una pedagogia scientifica». Questo giudizio del Prezzolini andrebbe oggi letto, però, nel senso di liberare il pensiero montessoriano dai tentativi di lettura sia in chiave positivistica che idealistica, per sottolineare che la concezione della Montessori si può definire — come ha scritto recentemente Cives (1984) — «inattuale, cioè aperta oltre la sua attualità cronologica». Ciò si rivela in modo inequivocabile riguardo al problema della pace, come cercheremo di chiarire in questa relazione. Il contributo che la Montessori ha dato a questo problema è stato tanto apprezzato che, tra il 1949 e il 1951, la pedagogista marchigiana fu candidata al Premio Nobel per la pace.

Tuttavia è anche da rilevare che, successivamente, questo aspetto della sua concezione è stato piuttosto trascurato dalla critica montessoriana; infatti possiamo in pratica segnalare soltanto un saggio anche se particolarmente interessante: quello di Salvatore Valitutti del 1957.

Solo recentemente, forsanche per la pressante attualità del problema della pace, si è dedicata una specifica attenzione all'impostazione della Montessori con interventi di Cives e ancora di Valitutti, oltre che di altri studiosi, sollecitati dalla montessoriana rivista «Vita

dell'infanzia» nel 1983. Questa rinnovata attenzione per la irenologia della educatrice marchigiana ci sembra da sottolineare positivamente perché può favorire una ripresa di interesse, al di là delle polemiche didattiche, per una concezione pedagogica che ha ancora molto da insegnare sia dal punto di vista educativo che culturale.

Infatti la pedagogia della Montessori risulta centrata su un concetto di *educazione* che è indissolubilmente legato — come vedremo — al concetto di *pace*; una riflessione sul significato e il ruolo che la Montessori attribuisce alla pace implica, a ben vedere, una riflessione sulla sua teoria pedagogica generale, e permette di intendere più adeguatamente anche il messaggio contenuto nella sua impostazione metodologica.

È da rilevare subito che le idee montessoriane sulla pace non sono espresse solo in quei contributi che, redatti tra il 1932 e il 1939 (e pubblicati poi in volume nel 1948, in italiano l'anno successivo, con il titolo *Educazione e pace*), trattano esplicitamente di questo tema. Se si ritenesse che solo tali scritti — una quindicina in tutto — siano dedicati alla pace, si potrebbe credere che ristretto sia stato l'interesse della Montessori per la pace; in realtà, negli scritti direttamente dedicati alla pace, l'educatrice di Chiaravalle non ha fatto altro che sottolineare alcune sue tipiche concezioni di pedagogia generale.

Siamo pertanto d'accordo con Valitutti nel definire quella montessoriana «*una pedagogia irenica*», mentre ci pare riduttivo affermare che è l'ultima Montessori a scoprire la pedagogia della pace; in tal senso sembra muoversi il Broccolini, del quale peraltro condividiamo il giudizio sul volume *Educazione e pace* considerato «ricca miniera di idee» che, «nonostante l'accentuata frammentarietà di esposizione, offre numerosissimi spunti interpretativi del variegato pensiero montessoriano». E peraltro da dire che lo stesso Broccolini, pur parlando della «Montessori umanitaria dell'ultimo periodo», di «pensiero maturo della Montessori nel suo atteggiamento irenico e psicoanalitico», riconosce che, «d'altra parte, il costante riferimento ad una rigenerazione dell'umanità attraverso l'educazione del bambino è un motivo basilare di tutta la metodologia montessoriana, prima e indipendentemente dal momento cosiddetto "irenico" della nostra educatrice».

Ma torniamo al Valitutti e alla spiegazione che dà della definizione di *pedagogia irenica* riguardo alla concezione montessoriana. «La pedagogia polemica è quella che fa della lotta il fattore principale del processo educativo. L'educando per progredire deve lottare contro se stesso o contro gli altri, contro la vecchia società o contro la natura. Alla lotta Maria Montessori sostituisce l'attività liberamente creatrice che non divide ma unisce (...) in quanto fa della pace

non solo il fine ma anche il mezzo del processo educativo. Il bambino montessorianamente concepito non è un combattente ma un lavoratore, anzi un operaio che nella pace, ossia in un ambiente pacificato, che non è più teatro di lotte ma sede e strumento di lavoro, costruisce i poteri dell'uomo. Questa ispirazione irenica — afferma Valitutti, e siamo d'accordo con lui — è rintracciabile sin dalle prime opere dell'autrice».

Sulla base della documentazione fornita da questo studioso riteniamo legittimo sostenere che il «problema dell'educazione in relazione alla pace tra gli uomini e tra i popoli non solo è stato il problema centrale del pensiero pedagogico di Maria Montessori, ma quello per mezzo del quale ella ha potuto scavare più profondamente in se stessa raggiungendo quella non superficiale regione in cui passano le linee della continuità delle idee e dei sentimenti che danno impulso allo sforzo progressivo dell'umanità».

Insomma, possiamo dire che educazione e pace furono i «due motivi principali del suo pensiero, furono nello stesso tempo i fini più costanti e congiunti della sua azione continua e crescente» dal momento che Montessori considerava «l'educazione come attività creatrice della pace» e «la pace come condizione necessaria e perfetta dello sviluppo della vita dell'uomo».

* * *

Sottolineata la centralità del tema della pace nella pedagogia della Montessori, vediamo ora di precisare il senso della sua attualità, che è rintracciabile sia relativamente al *concetto di pace* che al *concetto di educazione alla pace*: opereremo una tale ricognizione facendo prima riferimento agli *scritti della Montessori*, e poi alle osservazioni fatte da *alcuni studiosi*.

Iniziamo dal *concetto di pace*. Al riguardo la Montessori distingue tra pace autentica e pace inautentica. «Generalmente — scriveva nel 1932 — s'intende per pace la cessazione della guerra: ma questo *concetto negativo* non è quello della pace», perché significa solo «l'adattamento forzato dei vinti a un dominio reso stabile». Invece «*la vera pace*» fa pensare al trionfo della giustizia e dell'amore tra gli uomini: fa pensare a un mondo migliore, ove regni l'armonia».

Una tale pace «è una meta — precisava nel 1936 — che si può raggiungere soltanto attraverso l'accordo, e due sono i mezzi che conducono a questa unione pacificatrice: uno è lo sforzo immediato di risolvere senza violenza i conflitti, vale a dire di eludere le guerre; l'altro è lo sforzo prolungato di costruire stabilmente la pace tra gli uomini. Ora evitare i conflitti è opera della *politica*: costruire la pace è opera dell'*educazione*».

Ed è quest'ultima che conta veramente, giacché «la pace è un principio pratico di umanità e di organizzazione sociale — scriveva nel 1937 — che si fonda sulla stessa natura dell'uomo. Essa non lo sottomette, ma lo esalta; non lo umilia, ma lo fa cosciente del proprio potere sull'universo. E poiché si fonda sulla natura dell'uomo, è un principio unico e universale, comune a tutti gli uomini». Pertanto «la questione della pace — aggiungeva nel 1948 — non può essere considerata da un punto di vista negativo come fa in genere la politica, nel senso di «evitare le guerre» e di risolvere così senza violenza i conflitti tra le nazioni. La pace ha in sé il concetto positivo di una «riforma sociale costruttiva», il cui punto di partenza è la ricostruzione psichica dell'uomo.

Eccoci di fronte alle *responsabilità dell'educazione*. Infatti «per iniziare una sana ricostruzione psichica degli uomini, bisogna rifarsi al bambino: bisogna — scriveva nel 1932 — riconoscere in lui non il figlio, non la creatura su cui si concentrano le nostre responsabilità; bisogna studiarlo non come creatura dipendente, ma come un essere indipendente che va considerato per se stesso. Dobbiamo ricorrere al bambino come ad un Messia, ad un salvatore, a un rigeneratore della razza e della società». Occorre — ribadiva la Montessori nel 1936 — «rifarsi al bambino, orientare verso di lui gli sforzi della scienza, perché in lui risiede l'origine e la chiave degli enigmi dell'umanità. Il bambino è ricco di poteri, di sensibilità, di istinti costruttivi che ancora non sono stati considerati né utilizzati. Per potersi sviluppare egli ha bisogno di mezzi più vasti di quelli che gli sono stati offerti sinora; e non è forse modificando la struttura dell'educazione che questa finalità si può raggiungere? Bisogna che la società riconosca pienamente i diritti sociali del bambino, e prepari per lui e per l'adolescente un mondo adatto a garantirne lo sviluppo spirituale».

Il problema dunque è quello del *rapporto tra età infantile ed età adulta*, è qui che si trova — scriveva la Montessori nel 1932 — «un conflitto reale e terribile: una guerra senza tregua, che accoglie l'uomo alla nascita e lo accompagna durante tutto lo sviluppo. È il conflitto tra adulto e bambino, tra forte e debole; e possiamo aggiungere, tra cieco e veggente». Infatti, «l'adulto vince il bambino: e, nel bambino divenuto uomo, restano perpetuamente i caratteri di quella famosa pace dopo la guerra, che da un lato è distruzione e dall'altro doloroso adattamento». «Ora - scriveva la Montessori nel 1932, ma le sue parole sono del tutto attuali — la lotta tra l'adulto e bambino è realizzata nella famiglia e nella scuola in quella forma che si chiama ancora con vecchia parola: l'"educazione" (...). L'obbedienza a cui è sottomesso il bambino nella famiglia e nella scuola, obbedienza che non ammette ragione e giustizia, prepara l'uomo a essere sotto-

messo per fatalità di cose»; così «si apre la via allo spirito di devozione, quasi di idolatria verso i condottieri, che rappresentano per l'uomo rattrappito il padre e il maestro, figure che si imposero al bambino come perfette e infallibili. Così la disciplina diventa quasi sinonimo di schiavitù». Ne consegue che «per raggiungere la pace nel mondo occorrono due cose: prima di tutto, un *uomo* nuovo, l'uomo migliore; e poi, un *ambiente* che non abbia più limiti innanzi all'infinito desiderio dell'uomo». Ma in questa prospettiva è evidente che la questione dell'educazione rispetto alla guerra e alla pace «non riguarda il contenuto della cultura. Si parli o no di guerre ai bambini, si adatti in un modo o nell'altro la storia dell'umanità ad uso dei fanciulli, ciò non cambia nulla al destino della società. Il fallito, l'indebolito, lo schiavo infine, l'essere non sviluppato, è sempre l'uomo uscito da un'educazione che è lotta cieca tra il forte e il debole».

Dunque, per la Montessori (come scriveva nel 1937), «nello sviluppo della personalità, due strade sono possibili: quella dell'uomo che *ama* e quella dell'uomo che *possiede*; da un lato l'uomo che ha conquistato la sua indipendenza e che si associa con gli altri in modo armonioso, d'altro lato l'uomo schiavo, che, volendosi liberare, diviene schiavo del possesso e giunge all'odio». «Oggi il bambino è un "cittadino dimenticato": la società deve ormai ricordarsi di lui e preparargli un ambiente adatto alle sue esigenze vitali ed alla sua liberazione spirituale. Resta da compiere attorno al bambino una grande opera sociale di giustizia, di armonia e di amore: e questa deve essere l'opera di educazione, che solo sotto questa forma potrà contribuire alla costruzione di un nuovo mondo ed alla realizzazione della pace». Insomma, «se eliminando le ingiustizie si potrebbe fare un passo verso la pace, (...) bisogna anzi tutto riconoscere la più grande delle ingiustizie: l'ingiustizia verso il bambino, che non è limitata a un gruppo o ad una nazione, ma che è universale». Se è il progresso sociale quello che potrà portare alla pace, che potrà liberare veramente gli uomini allora «non dimentichiamo che c'è una parte dell'umanità da liberare ancora radicalmente: questa parte dell'umanità è l'infanzia».

E fu al VI congresso internazionale montessoriano su «Educate per la pace» (Copenaghen, 1937) che l'educatrice di Chiaravalle ebbe modo di articolare il suo pensiero attraverso sei contributi, su cui ci pare ora opportuno richiamare l'attenzione.

La Montessori non si nascondeva che «parlare di un'educazione alla pace in un'epoca critica come la nostra, in cui la società è costantemente minacciata dalla guerra, potrebbe sembrare frutto di un'idealità ingenua. Ma io credo invece — sosteneva con vigore la Montessori — che la preparazione della pace attraverso l'educazione sia l'opera più efficacemente costruttiva contro la guerra, dato

che le guerre di oggi non trovano alcuna giustificazione nelle esigenze dei popoli, né offrono loro alcuna speranza di miglioramento». Pertanto «una scienza che studia il nostro tempo diventa urgentemente necessaria, e sarebbe questa la «scienza della pace». Questa scienza dovrebbe a mio parere (aggiungeva la Montessori) considerare e sfruttare in modo particolare due realtà. L'una è che esiste un bambino nuovo, che oggi siamo riusciti, fornendo i mezzi necessari al suo sviluppo normale, a scoprire le leggi atte a rivelarci un uomo molto differente da quello che si conosceva per il passato. L'altra è che oggi l'umanità costituisce sotto molti aspetti una nazione unica».

Piú precisamente (puntualizzava la Montessori) «l'educazione cui va affidato il compito di apportare un contributo alla pace dev'essere necessariamente assai complessa e affatto diversa da quella che si intende comunemente. L'educazione, quale viene generalmente considerata nel nostro tempo, non rientra nelle grandi questioni sociali, né compenetra i fatti che riguardano la collettività umana: essa viene considerata una cosa di poca importanza. Mentre una educazione che mirasse alla pace dovrebbe essere considerata da tutti un fattore fondamentale e indispensabile, il punto di partenza, una delle questioni che interessano tutta l'umanità».

Per la Montessori «l'educazione non è istruzione, nel senso in cui la si considera nelle scuole; per noi — precisava la pedagogista di Chiaravalle — l'educazione è la tutela di un'obbedienza alla vita. L'educazione deve aiutare il bambino fin dalla nascita nel suo svolgimento psichico (...) ed il bambino deve poter vivere in un ambiente costruito per lui, che corrisponda ai suoi bisogni: così potrà sorgere una scienza nuova, e con essa il primo inizio della costruzione di un mondo della pace. L'armonia tra adulto e bambino, la creazione di un ambiente per chi non ne ha, lasciano già intravedere l'opera della ricostruzione». Per questo la Montessori poteva concludere affermando che «la nostra speranza per la pace futura non risiede negli insegnamenti che l'adulto può dare al bambino, ma nello sviluppo normale dell'uomo nuovo».

Su questo punto la Montessori non si stancò di insistere, distinguendo nell'educazione alla pace una parte negativa e una parte positiva, ch'è quella su cui bisogna soprattutto puntare. Infatti «un'educazione intesa a fondare la pace non può consistere solo, nella ricerca dei mezzi atti a sottrarre il bambino alle suggestioni della guerra. Tutto ciò non costituirebbe che la parte scolastica di un tentativo più vasto, diretto contro la guerra in se stessa, parte che possiamo definire *"negativa"*, intesa cioè ad allontanare la minaccia di un conflitto imminente, più che a preparare la pace nel mondo».

Una tale preparazione nasce da una *nuova impostazione educativa*: mentre «l'educazione, come oggi è intesa, incoraggia gli individui all'isolamento e al culto dell'interesse personale», «un'educazione capace di salvare l'umanità richiede non poco: essa include lo sviluppo spirituale dell'uomo, la sua valorizzazione, e la preparazione del giovane a comprendere i suoi tempi». In particolare, «l'educazione deve valorizzare gli istinti occulti che guidano l'uomo nella costruzione di se stesso. Ora — sottolineava la Montessori — tra questi vi è potente l'istinto sociale».

In breve si può affermare che, per la Montessori, «l'educazione non può essere considerata un «particolare insignificante» della vita del popolo, un modo di fornire qualche elemento di cultura ai giovani; l'educazione deve essere considerata dal duplice punto di vista: dello «*sviluppo dei valori umani*» dell'individuo e specialmente dei suoi valori «morali» — e da quello che ne deriva: di «organizzare gli individui valorizzati in una società conscia del suo fine». In altre parole: «la 'vera frontiera di difesa contro la guerra' è l'uomo stesso, e dove l'uomo è socialmente disorganizzato e svalorizzato, fa breccia il nemico universale».

Questa convinzione ha animato, più o meno esplicitamente, tutta l'opera della Montessori: da *La scoperta del bambino* a *Il segreto dell'infanzia*, da *La formazione dell'uomo* a *La mente del bambino*, oltre ovviamente a *Educazione e pace*: il motivo conduttore di tutta la pedagogia montessoriana può essere sintetizzato con le parole che la Montessori usò in una conferenza del '46 intitolata «L'educazione per il nuovo mondo»: «è necessaria una nuova educazione» — diceva la pedagogista marchigiana — infatti l'educazione non può avere nessuno dei parziali ideali del passato: «la gioia di vivere, l'ottimismo della speranza; la libertà e la indipendenza; l'amore degli uomini, sono conseguenze naturali e necessarie di una formazione normale dell'uomo (...) dove concorre la utilizzazione di tutte le leggi e le energie messe dalla natura nella creazione dell'uomo».

E siccome «è necessario di aiutare l'umanità a formarsi una nuova coscienza e a realizzare un nuovo adattamento al mondo in cui vive», la Montessori sottolineava il grande valore dell'educazione, precisando che «non si può considerare una educazione che prepari l'umanità al nuovo mondo, o meglio, al mondo presente, senza cominciare a educare il bambino. Infatti, il bambino è l'organo stesso dell'adattamento. E la più grande importanza dell'educazione, oggi, è di aiutare ad affrettare l'adattamento degli uomini a nuove condizioni di vita».

Da qui l'imperativo di formare il carattere della personalità fin dall'infanzia, ma — precisava la Montessori ancora una volta —, «se non si danno condizioni di libertà e di indipendenza al bambino, tutti

gli sforzi di stabilire una disciplina sociale in grandi proporzioni e di fondare una politica della democrazia saranno vani». E in un'altra conferenza del 1947 sull'«Educazione per la pace» affermava che «per predisporre il bambino alla pace bisogna immettere il suo spirito in un'atmosfera di pace», a tal fine indispensabile è il lavoro, ma — precisava la Montessori — non si deve presentare al bambino «il lavoro come un dovere da compiere, qualche cosa che è imposta, dal di fuori», bensì il lavoro deve «sorgere dall'intimo come necessità spirituale». Se si intende il lavoro in questo senso, esso ridonda in modo migliore e più compiuto a beneficio di chi lo compie: è formatore della coscienza e concorre a formare il vero individuo sociale».

* * *

Riflettendo sulle idee montessoriane — che abbiamo sintetizzato attraverso le parole della stessa pedagogista — Giacomo Cives recentemente ha osservato (1984) che la costruzione della pace per la Montessori è una scelta operosa a più livelli: *conoscitivo* (scienza della pace), *pratico* (prassi della pace) e *formativo* (educazione alla pace). Ciò significa che la pace «non è solo negli insegnamenti dati al bambino, sia pur congiunti allo stadio oggettivo del fenomeno, ma è insieme anche nella costruzione di un ambiente che consenta l'autonomo sviluppo del bambino»: «un ambiente diciamo pure di *democrazia*, di libertà, che non blocchi la spontaneità, che non spenga l'interesse, che non frustri ma sostenga l'intelligenza.

In questo quadro — aggiunge Cives — *l'educazione alla pace* è solo parte (inseparabile) della più complessiva *educazione alla libertà*, e questa stessa è parte del *processo di ricostruzione teorica* (scientifica) e pratica (sociale e politica) di un mondo diciamo pure autenticamente democratico». Su questo punto Cives giustamente pone l'accento, nella convinzione che «è difficile comprendere a fondo la Montessori (...) fuori dal rapporto dialettico *libertà per il bambino* e *bambino per la libertà*, ambiente da liberare per l'infanzia e apporto dell'infanzia alla costruzione della libertà futura.

Allo stesso modo: rapporto libertà-pace. Dove la pace è in funzione dello sviluppo della libertà, occasione e testimonianza insieme della razionalità dell'uomo, e la libertà realizzata coincide con la pace di una situazione nuova in cui l'uomo è 'il nuovo cittadino del nuovo mondo: il cittadino dell'universo'».

Volendo riassumere la lezione di *Educazione e pace*, Cives la sintetizza (in un articolo del 1983) in sei proposte: 1) educazione all'autonomia e alla libertà; 2) educazione all'integrazione personale (non come adeguamento ma come preparazione ad un nuovo futuro);

3) educazione alla valorizzazione delle potenzialità e della costruttività (di una «Supernatura» culturale che vada oltre i pesanti condizionamenti presenti); 4) educazione all'amore e non al possesso; 5) educazione per l'intera umanità (in una prospettiva planetaria, universale, cosmica); 6) educazione al futuro e al cambiamento (puntando sulla speranza rappresentata dal bambino).

Prima di Cives si era (come abbiamo già detto) specificamente occupato del contributo pedagogico della educatrice marchigiana al problema della pace Salvatore Valitutti, il quale fin dal 1957 (e l'interpretazione sarà ribadita nel 1983) aveva rilevato che «la nota più originale della valutazione montessoriana del rapporto tra educazione e pace, sta proprio in ciò: che questa valutazione reagisce organicamente al modo corrente, e tradizionale, tutto e soltanto propagandistico, di considerare questo stesso rapporto». Per la Montessori «quel che occorre è riformare tutto il sistema educativo non perché esso possa educare direttamente alla pace, ma perché possa formare veramente uomini capaci non solo di proporsi il fine della pace ma di realizzarlo sulla stessa via del loro necessario sviluppo».

Ciò significa che «l'azione educativa in tanto può essere veramente pacificatrice in quanto riesce ad aiutare lo sviluppo (...). L'azione costruttiva della pace non è un'azione aggiuntiva ed estrinseca, ma quella stessa che permette la conservazione e il progresso della vita. Le radici della pace sono nell'educazione, perché l'educazione non è che questa stessa azione vitale. Quello che occorre è diventarne sempre più consapevoli».

A questa condizione si potrà «creare un nuovo sistema educativo che non predichi la pace ma sia esso stesso un concreto e fecondo atto di pacificazione». Ciò concretamente comporta anzi tutto «*un atto di fede* dell'uomo potente nell'uomo impotente», cioè un nuovo rapporto adulti-bambini; in secondo luogo comporta che si sostituisca all'amore del possesso *l'amore del lavoro*. L'amore per il possesso ha la sua origine nella vita interiore in quanto menomata nel suo normale sviluppo dall'educazione, così come l'educazione, intesa come il sistema stesso della vita condizionata dal rapporto fra adulti e non adulti indebolisce e turba la costituzione stessa dell'uomo.

Da tutto ciò l'imperativo di operare una radicale trasformazione del sistema educativo. Ha dunque ragione Valitutti a sottolineare che «il pregio del pensiero montessoriano sulla pace è proprio nell'aver confutato la concezione strumentalistica dell'educazione. L'educazione non può preparare alla pace, ma può solo costruirla costruendo se stessa perché l'educazione è la stessa vita che si attua nella formazione dell'uomo. Formiamo un uomo interiormente forte e l'uomo forte è per se stesso l'uomo pacifico. La pace non è che la stessa vita in quanto progredisce nella pienezza delle sue forze.

L'educazione per costruire la pace non deve perciò che aiutare lo sviluppo della vita, non deve cioè che essere se stessa». Si badi, precisa Valitutti, «la Montessori non risolve l'educazione in un mero esercizio di sana vitalità psichica, ma la inquadra in una generale concezione della vita di cui questa stessa vitalità è strumento necessario»; infatti «la Montessori salda il rapporto tra lo sviluppo psichico e l'educazione come cultura». In breve: la pace è da intendere «non come assenza ma come pienezza di attività. Bisogna realizzare la pace affinché il possente sforzo della vita verso la sua illimitata espansione non sia né ritardato né menomato». E la realizzazione della pace comporta l'eliminazione della lotta sia fra adulti e bambini sia tra gli stessi bambini. Ciò comporta anzi tutto il superamento dell'«abitudine inveterata a considerare come sola operosità e creatività dell'essere umano quella dell'uomo adulto»; al contrario la Montessori — e in ciò sta la sua «scoperta del bambino» — ha concepito (sottolinea Valitutti) il bambino come intrinsecamente laborioso e creativo ma sviato ed isterilito dalle ingerenze di adulti inconsapevoli sia delle sue esigenze che delle sue intime potenzialità»; insomma «il bambino non è debole ma indebolito da un trattamento che si basa sul presupposto della preventiva certezza della sua impotenza e della sua passività». Occorre dunque superare «il rapporto protettivo-antagonistico» e restituire il bambino «alla sua libertà ordinatamente creatrice di se stesso e delle sue forze». In secondo luogo, la Montessori, coerentemente, ha puntato ad una educazione fondata non sull'emulazione, la competizione, bensì sulla collaborazione. Il fare affidamento sulla laboriosità del bambino e sulla collaborazione nell'organizzazione della vita e del lavoro ha permesso secondo la Montessori di superare la duplice lotta tra educatori e educandi, e tra alunni stessi: possiamo dunque dire col Valitutti che «la pedagogia della Montessori è la pedagogia esaltatrice dell'azione educativa del lavoro. Alla pedagogia competitiva, che li propone di eccitare le forze degli educandi con i meccanismi psicologici della gara, ella si è sforzata di sostituire la pedagogia del lavoro che si propone di eccitare ed esercitare le forze degli allievi con il fine attraente del risultato raggiungibile con lo svolgimento ordinato della propria attività».

È dunque attraverso l'educazione fondata sulla laboriosità e sulla collaborazione che si educa alla pace in quanto, appunto, si eliminano le due lotte (tra adulti e bambini, e tra bambini) che fanno nascere e alimentano gli atteggiamenti di violenza. Come ricorda Valitutti: «due sole lotte non sono abolite nel sistema educativo della Montessori, quella interiore che nel bambino è prevalentemente lotta contro il vuoto e il caos intellettuale e nell'adulto è prevalentemente lotta tra inferiore e superiore personalità, e quella esteriore

propria dell'uomo adulto per il dominio e la organizzazione dell'ambiente». Si tratta dunque di una concezione secondo cui — come ha esattamente puntualizzato il Bertin — il destino del bambino «non è né ascetico né dionisiaco; è un destino virile: il destino di costruire l'umanità con l'intelligenza e col lavoro». Una tale educazione — come ebbe a suo tempo ad osservare Luigi Sturzo — ha alla sua base «lo spirito di libertà e di autonomia della persona umana». Possiamo dunque concludere affermando con Remo Fornaca che la concezione della Montessori «non è né utopia né moralismo, perché è stata tradotta in una tecnica educativa, in una scienza pedagogica non violenta». Anche a riconoscere con Valerio Tonini che l'attuale «conflittualità così aspra rende oltremodo difficile attualizzare il messaggio di Maria Montessori», rimaniamo convinti che la strada indicata dalla educatrice marchigiana non è stata percorsa, mentre sono state abbondantemente sperimentate altre vie con i risultati che sono sotto gli occhi di tutti; forse è giunto il momento di mettere da parte tanti pregiudizi nei confronti della concezione montessoriana e provare un po' a realizzare le sue indicazioni sintetizzabili nell'esigenza di «orientare l'uomo verso quelli che sono i tesori capaci di dargli una vita felice: l'intelligenza dell'umanità e la normalità della persona»; a tal fine occorre quella nuova educazione che — come aveva lucidamente sostenuto la Montessori — «è una rivoluzione, senza violenza, è la rivoluzione non violenta. Dopo di ciò, se essa trionfa, saranno impossibili le rivoluzioni violente». Abbiamo tratto queste due citazioni dall'ultima opera della Montessori: *La mente del bambino*: ci sembrano costituire infatti il testamento spirituale della Chiaravallese, il senso più profondo che ha ispirato la sua didattica e che è alla base più in generale della sua pedagogia.

Comunicazione tenuta nella sede dell'Accademia il 20 aprile 1985 nell'ambito della Giornata dedicata a Studi e Ricerche dei Soci dell'Accademia.

NOTA BIBLIOGRAFICA

A) Scritti di Montessori

Specificatamente dedicato al problema dell'educazione alla pace è:

Educazione e pace, Garzanti, Milano 1949, 2ª ed. 1951, 3ª ed. 1953, 4ª ed. 1964; comprende i seguenti saggi:

1. La pace (Ginevra 1932)
2. Per la pace (Bruxelles, 1936)
3. Educate per la pace (Copenaghen 1937)
4. Discorso d'inaugurazione (ib.)
5. Perché l'educazione oggi può avere un'influenza sul mondo? (id.)
6. Seconda conferenza (ib.)
7. La forma che deve assumere l'educazione per aiutare il mondo nelle circostanze attuali (ib.)
8. La necessità di un'intesa universale ai fini della preparazione morale alla difesa dell'umanità (ib.)
9. Quinta conferenza (ib.)
10. Conferenza di chiusura (ib.)
11. Il mio metodo (Copenaghen 1937)
12. L'importanza dell'educazione per la realizzazione della pace (I conferenza) (Amersfoort 1937).
13. L'importanza dell'educazione per la realizzazione della pace (La Supernatura e la Nazione unica) (ib.)
14. L'importanza dell'educazione per la realizzazione della pace (L'educazione dell'individuo) (ib.)
15. Educate per la pace (Londra 1939)

Riferimenti più o meno diretti al problema dell'educazione alla pace si trovano anche nelle seguenti opere fondamentali:

Il metodo della pedagogia scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei bambini, Lapi, Città di Castello 1909, poi:

La scoperta del bambino, Garzanti, Milano 1950.

Antropologia pedagogica, Vallardi, Milano s.d. (1910).

L'autoeducazione nelle scuole elementari Loescher-Maglione, Roma 1916; ed. st. a c. di Camillo Grazzini, Garzanti, Milano 1962.

Manuale di pedagogia scientifica, pref. di Arturo Labriola, Morano, Napoli 1921, poi con pref. di Nazzareno Padellaro, ib. 1930.

Il bambino in famiglia (Orig. ted. 1923), Tuderte, Todi 1936, poi Garzanti, Milano 1956.

Il segreto dell'infanzia, pref. di Carlo Sganzini, Istituto editoriale ticinese, Bellinzona, 1938.

Formazione dell'uomo «Pregiudizi e nebule. Analfabetismo mondiale», Garzanti, Milano 1949.

La mente del bambino (Mente assorbente), Garzanti, Milano 1952.

Direttamente o indirettamente s'interessano dell'educazione alla pace anche i seguenti articoli:

L'attuale morale, in «Montessori», 1932, n. 2, pp. 71-83.

Educazione sociale, in «Montessori», 1932, n. 3, pp. 131-150.

La pace e l'educazione (Educazione alla guerra o educazione alla pace?), estratto da «Rivista pedagogica», 1933, pp. 20, orig. ingl. 1932, rist. Ente Opera Montessori, Roma 1949, rip. in «Vita dell'infanzia» 1964, n. 4, pp. 5-13; anche in *Educazione e pace* cit. col titolo «La pace», pp. 1-16.

L'educazione per il mondo nuovo (1946), in «I problemi della pedagogia», 1962, n. 3, pp. 401-407.

La solidarietà umana nel tempo e nello spazio, in *La formazione dell'uomo nella ricostruzione mondiale*, Opera Montessori, Roma 1950, pp. 195-205; poi in «Vita dell'infanzia», 1961, n. 7-8, pp. 3-6.

Il cittadino dimenticato (1951), in «Vita dell'infanzia», 1952, n. 1, pp. 3-6.

Utili possono tornare anche le antologie:

Educazione alla libertà a.c. di M. Leccese Pinna, Laterza, Bari 1950.

Scritti pedagogici tratti da diverse opere in *Il pensiero pedagogico del positivismo*, a c. di Ugo Spirito, Giuntine-Sansoni, Firenze 1956 pp. 360-384.

Antologia in *La pedagogia scientifica del '900*, a c. di Remo Fornaca e Redi Sante di Pol, Principato, Milano 1981, pp. 126-164.

Per ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr.

M. Grazzini, *Bibliografia montessoriana*, La Scuola, Brescia 1965.

B) Scritti su Montessori

Specificatamente dedicati al problema dell'educazione alla pace sono i seguenti saggi e articoli:

S. Valitutti, *L'educazione e la pace nel pensiero di Maria Montessori*, Vita dell'Infanzia, Roma 1957.

AA.VV., *Educazione alla pace e educazione liberatrice*, in «Vita dell'infanzia», 1983, n. 11-12, pp. 15-20.

G. Cives, *Educazione alla pace e educazione liberatrice*, in «Vita dell'infanzia», 1983, n. 11-12, pp. 15-20.

M. Remiddi, *Costruire la pace nel bambino*, ibidem, pp. 15-16.

S. Urbanetti, *Il concetto di libertà come responsabilità in Maria Montessori*, ibidem, n. 9-10, pp. 32-35.

S. Valitutti, *Maria Montessori cittadina del mondo*, ibidem, n. 11-12, pp. 5-11.

G. Cives, *Maria Montessori: educatrice alla pace*, in «Scuola e città», 1984, n. 1, pp. 33-38.

G. Galeazzi, *Pace (educazione alla)*, in *Enciclopedia pedagogica*, a c. di Mauro Laeng, La Scuola, Brescia dpp.

Riferimenti più o meno ampi ai presupposti dell'educazione alla pace si possono trovare nei seguenti scritti sulla Montessori (le citazioni riguardano la bibliografia critica a partire dal 1952):

1. Monografie

B. Bianchi, *Il sistema educativo di Maria Montessori*, Le Monnier, Firenze 1952.

M. Peretti, *Il metodo Montessori*, Canova, Treviso 1952.

M. Pignatari, *Il metodo Montessori*, Istituto Padano Arti Grafiche, Rovigo 1952.

F. De Bartolomeis, *Maria Montessori e la pedagogia scientifica*, La Nuova Italia, Firenze 1953.

T. De Sanctis, *L'autoeducazione nella concezione della Montessori e nella pratica della scuola* (1929), La Nuova Italia, Firenze 1953.

S. Valitutti, *Il problema dell'educazione nel pensiero di Maria Montessori*, Ed. Vita dell'infanzia, Roma 1953.

A. Capitini, *Il concetto di liberazione nel pensiero educativo di Maria Montessori*, Pacini - Mariotti, Pisa 1955.

M. Casotti, *Il metodo Montessori e il metodo Agazzi* (1931), La Scuola, Brescia 1955.

E. Liguori, *Maria Montessori e l'educazione dell'infanzia*, Libreria Ricerche, 1955.

A. M. Maccheroni, *Come conobbi Maria Montessori*, Ed. Vita dell'Infanzia, Roma 1956.

R. Finazzi Sartor, *Montessori*, La Scuola, Brescia, 1961.

C. Gobbi - S. Cavalletti, *Educazione religiosa, liturgia e metodo Montessori*, Ed. Paoline, Roma 1961.

G.M. Bertin, *Il fanciullo montessoriano e l'educazione infantile*, Armando, Roma 1963.

R. Mazzetti, *Maria Montessori nel rapporto tra anormali e normalizzazione*, Armando, Roma 1963.

A. Leonarduzzi, *Maria Montessori. Il pensiero e l'opera*, Paideia, Brescia 1967.

E. Lisi, *Maria Montessori*, Messina 1967.

G. Broccolini, *Difesa del montessorismo*, Leonardi, Bologna 1968.

M. Pignatari, *Maria Montessori e la sua riforma educativa*, Giunti-Bemporad-Marzocco, Firenze 1970.

L. Sbarbati Carletti, *L'educazione alla libertà in Maria Montessori*, Amministrazione comunale, Chiaravalle 1982.

2. Opuscoli

A. Garofalo, *Omaggio a Maria Montessori*, Ed. Vita dell'infanzia, Roma 1952.

G. Calò, *Maria Montessori*, Ed. Vita dell'Infanzia, Roma 1953.

S. Valitutti, *Il rinnovamento del pensiero pedagogico nel secolo XX e Maria Montessori*, Ed. Vita dell'Infanzia, Roma 1957.

S. Valitutti., *Maria Montessori nel suo e nel nostro tempo*, Ed. Vita dell'Infanzia, Roma 1964.

3. Volumi collettanei

AA. VV., *L'educazione dell'infanzia*, Ente Opera Montessori, Roma 1953.

AA.VV., *L'educazione alla sociale pedagogia contemporanea*, Ente Opera Montessori, Roma 1957.

AA.VV., *Maria Montessori e il pensiero pedagogico internazionale*, Ente Opera Montessori, Roma 1959.

AA.VV., *Maria Montessori a dieci anni dalla morte*, La Scuola, Brescia 1962.

AA.VV., *Maria Montessori, oggi*, Giunti, Firenze 1970.

4. Saggi

M.L. Leccese, Introduzione a M. Montessori, *Educazione alla libertà*, Laterza, Bari 1956.

L. Volpicelli, *La scoperta del bambino*, Roma 1959.

R. Mazzetti, *Giuseppe Lombardo Radice tra l'idealismo pedagogico e Maria Montessori*, Malipiero, Bologna, 1958.

R. Mazzetti. *Maria Boschetti Alberti oltre la Montessori e Lombardo Radice*, Armando, Roma 1962.

M. Agosti, *L'educazione prescolastica*, in AA.VV., *Questioni di pedagogia*, La Scuola, Brescia 1963.

S. Valitutti, *I diritti del bambino nella scuola materna*, Armando, Roma 1963.

L. Volpicelli, *Educazione contemporanea*, Armando, Roma 1963, vol. I.

G. Prezzolini, *Paradossi educativi*, Armando, Roma 1964.

A. Attisani, *Problemi e prospettive di scuola attiva*, Armando, Roma 1968.

M. Iervolino, *La scuola materna oggi*, Roma 1966.

R. Mazzetti, *Dewey e Bruner. Il processo educativo nella società industriale*, Armando, Roma 1967.

A. Capitini, *Educazione aperta*, La Nuova Italia, Firenze 1967.

A. Catalfamo, *Il metodo della Casa dei bambini di Maria Montessori*, in AA.VV., *Orientamenti pedagogici e didattici*, Marzorati, Milano 1968.

R. Mazzetti, *Il bambino a due dimensioni. La scuola materna e i suoi problemi*, Armando, Roma 1968.

M. Agosti, *Pedagogia dell'infanzia e storia dell'educazione prescolastica*, La Scuola, Brescia 1970.

A. Celidoni, *L'educazione di base*, in *La pedagogia*, a c. di Luigi Volpicelli, Vallardi, Milano 1970, vol. II.

P. Rossi, *L'assistenza educativa*, ibidem, vol. IX.

E. Caracciolo, Nota finale a P. Polk Lillard, *Il metodo Montessori*, Armando, Roma 1974.

F. Frabboni, *La scuola dell'infanzia*, La Nuova Italia, Firenze 1974.

R. Fornaca, *Pedagogia italiana del Novecento. Dall'inizio del secolo al primo dopoguerra*, Armando, Roma 1978.

OLINDO PASQUALETTI

ORAZIO: LETTERATURA E SENTIMENTO

Agli studiosi di filologia classica di oggi, fatta eccezione di chi possiede doti, non solo di più vasta spazialità in questo campo, ma anche intuizioni geniali per esplorare altri lati tra gl'interstizi delle ricerche di tal genere, è soltanto consentito, in rapporto agli studiosi di ieri, cogliere qualche stelo, contentandosi di qualche spigolatura con il, sia pure discutibile, disappunto di chi, dopo la grande fioritura della sua lettura greca, vedeva già falciato il prato delle Muse.

Del resto, anche nello studio dei classici, il progresso è più cauto e più ricco di risultati, se, non solo rispettando, ma anche utilizzando le conquiste dei predecessori, l'indagine trova qualche altra successiva angolazione, piuttosto che, polemizzando sterilmente, se volesse demolire le costruzioni antecedenti, invece di adattare alla sensibilità odierna accessorie linee architettoniche, rielaborabili su preesistenti strutture portanti.

Pertanto, questo nostro modesto contributo utilizza i plinti e i pilastri, i muri precostruiti soltanto per conferire, all'antica ossatura dell'edificio, altre umili modanature. Fuori metafora: studi in questa direzione, o che tangenzialmente si occupano dell'argomento, sono innumerevoli, e tuttavia, non tutti ripetitivi. Ognuno sa porsi dal suo angolo visuale per traguardare l'oggetto. Sicché ogni ottica potrebbe essere buona, non perché le osservazioni sarebbero nuove, ma perché esse sono prospettate diversamente.

Passando ora al nostro oggetto, non pare un'immotivata ambizione quella di Orazio di essere considerato e riconosciuto poeta lirico, come si legge in apertura del libro dei Carmi, 1, 1, 35... : *Quod si me lyricis vatibus inseres, / sublimi feriam sidera vertice.* Era questa una disposizione, la quale, per quanto egli fosse di un temperamento portato alla riflessione più che agli slanci dell'intuizione, più a seguire una linea pacatamente compositiva dei suoi pensieri, che una traiettoria incandenscente d'ispirazione, aveva tuttavia un fondamento naturale di origine non volontaristica ma spontanea. Per renderci conto di questo fondamento, sarebbe necessario raccogliere, coordinare, confrontare gli spunti felici che metterebbero in lu-

ce la personalità, sia pure relativamente, erompente del Venosino. Nel corso di questa breve esposizione qualcosa, in merito, apparirà; ma c'è da premettere che, una volta raccolti questi spunti, anche nella loro completezza, il che sarebbe molto arduo, non ne scaturirebbe, di Orazio, un'immagine intera e viva; e dopo tutto questa immagine oraziana risulterebbe dal confronto con le fonti della sua ispirazione, dall'impegno della *aemulatio* caratteristica del resto della poesia latina rispetto a quella greca. È chiaro che le fonti d'ispirazione non sono l'ispirazione: esse costituiscono l'avvio, l'occasione, ma soprattutto il risveglio di una natura già poetica.

E Orazio è uno, cui sul nascere si è posato lo sguardo benevolo della poesia: *quem tu, Melpomene, semel / nascentem placido lumine videris* (4, 3, 1...); e se ha una ispirazione, tanto che l'ascoltatore ne trova diletto, è tutto merito di autenticità poetica, che lo addita ai passanti quale il *Romanae fidicen lyrae* (id. 21). Tuttavia sotto il profilo delle fonti d'ispirazioni, che costituiscono il secondo fondamento, quello culturale, su cui si basa la disposizione lirica di Orazio, l'analisi deve essere condotta sul binomio, che, per il nostro poeta, è inscindibile, tra natura poetica e cultura, ovvero formazione letteraria. Già, egli, nell'ultima ode del III libro, in cui pare voglia concludere la sua produzione lirica, ripromettendosi con questa una memoria postuma imperitura, anzi la stessa immortalità, rivolgendosi, non a caso, alla medesima Melopomene, la Musa chiamata in causa nel carme or ora ricordato, per la sua nativa ispirazione lirica, traeva motivo di orgoglio per aver riprodotto, in ritmi italici, il canto eolico, e di essere stato, in quest'opera, uno studioso, un dotto di primo piano (è meglio interpretare *princeps* in questo senso, piuttosto che nel senso di *primo*, perché, in quanto ad ordine cronologico, era stato preceduto, per non dire di altri, da Catullo): *Dicar ... princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos. /... Sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comas.* Il lauro Apollineo, la genuina ispirazione poetica, si nutriva dunque di cultura, con la quale Orazio risaliva dai rivoli della lirica ellenistica alle sorgenti della lirica classica. Indubbiamente qui il discorso diventa complesso. Intanto, con lirica classica intendiamo non solo quella eolica, lesbio-ionica, lirica soggettiva per eccellenza, ma anche quella di supporti dorici di contenuto lirico-narrativo. In questa seconda categoria bisognerebbe approfondire non il quanto, ma il come l'esperienza poetica di Orazio ha sapore di Alcmane, Stesicoro, Pindaro, Bacchilide. Ma è sufficiente uno sguardo per convincersi con quanta sensibilità propria e temperamentale si muova Orazio in mezzo a tutte le ricche reminescenze, che diedero un volto alla formazione culturale. Si può aprire una parantesi almeno per un esempio, dove vediamo suggeri-

menti Anacreontei, trasfusi, non solo attraverso il metro e il ritmo, ma soprattutto attraverso il colore dello stile, in tonalità lesbie ammodernate e avvolte in atmosfere di spirito italico e di romana *humanitas*. Osserviamo in 1, 23: Chloe (già il soprannome *erba nascente, piccola gemma*, è amabilmente agreste) paragonata ad un cerbiatto: motivo medesimo del poeta di Teo, il cui frammento, nella traduzione del Fraccaroli suona: «mollemente così come un cerbiatto / nuovo, lattante, al bosco si spaura, / se alla cornuta madre indietro restà» e Orazio: «Mi eviti, o Cloe, simile ad un cerbiatto, alla ricerca della madre, che per lui trepida, attraverso monti impervii, con nel cuore la paura, anche del vento che fruscia tra le piante». Orbene, questi particolari sono sconosciuti ad Anacreonte, che pur si trova nelle medesime condizioni di spirito quando costruisce questa similitudine. In Orazio, il timore del vento che passa tra le piante avvicina molto di più il cerbiatto ai sentimenti umani, e suggerisce pietà per la povera creatura sperduta. E, di passaggio, in merito a questi motivi Anacreontei, si noti che in Orazio l'uso dell'aggettivazione tende alla umanizzazione dell'immagine con *pavidam matrem*, rispetto ad Anacreonte, per il quale quella madre ha soltanto l'ornamento della corna: l'epiteto *keroéssa* per il greco sottolinea soltanto la corrispondenza qualificativa tra i due animali: il cerbiatto lattante e sul primo fiore di vita, la madre adulta; ma al romano interessa l'interiorizzazione dei sentimenti dell'uno e dell'altra.

In questa direzione gli esempi si potrebbero moltiplicare. Ma, per renderci conto di quale sia stata la formazione culturale connaturatasi nell'animo di Orazio attraverso lo studio della lirica greca in tutte le istanze di questo genere letterario, da quello antico a quello più recente, le prove che più convincono di una rielaborazione Oraziana all'insegna della *aemulatio*, che non è *imitatio* tout court, sia ben chiaro, ma successiva creazione, che muove dal confrontarsi con i modelli, sono quelle che, in diversi contenuti, danno la misura della fusione, sorretta da movenze originali, tra svariati elementi che vanno dall'Archiloco irruente e pacato, scanzonato e pensoso, all'Alceo del simposio e della aspra lotta politica, degli amori e degli odi, all'Ipponatte di certe crudezze, al Pindaro del mito, dell'encomio e dell'aristocratica sentenziosità, giù fino alle suggestioni i Callimaco, di Mosco, fino ai toni struggenti, sentimentali, leggeri dei poeti dell'Antologia Palatina. Si dirà che questa è cultura. Ma i motivi che si sviluppano da questa ricchezza dottrinale, trovano eco non in un erudito, ma in un poeta, il quale con un'impronta personale e inconfondibile ricrea le situazioni filtrandole attraverso una sensibilità, che è sua e non più di altri. Sicché le tracce altrui restano su sfondi opalescenti; questo, di rimanere sulle tracce antecedenti, era del resto per gli antichi un impegno, un omaggio verso i predecessori per

allargarne e prolungarne i solchi, come se ognuno, prosatore o poeta che fosse, si sentisse chiamato ad arricchire la costruzione primitiva di altri elementi architettonici, geniali, e rapportati alle esigenze del tempo, senza sostituirne il disegno originale; o come se in una sinfonia, chi ne scopre il leit-motiv, ne variasse i temi secondo la propria personalità differente da quella dell'autore della stessa sinfonia. Pertanto, questa variazione di temi non è una pedissequa aderenza all'originale, al modello, ma un rigoglio di sentimenti con esiti diversi: una specie di innesto, dove la linfa, per effetto del ramo innestato, ma di altra specie e di fibre diverse, si trasforma.

A questo punto sarà bene ridurre il vasto campo di esplorazione, e vedere, come quei temi, che sia pure per esigenze didattiche e per metodologia sistematica si dividono in poesie d'amore, poesie dell'amicizia, del simposio, poesie civili, si svolgano sotto la duplice spinta dell'ispirazione e della cultura. Orazio era convinto del contributo reciproco e di interazione di queste due componenti: *Ego nec studium sine divite vena, nec rude quid possit, video ingenium*, e ne auspicava una compresenza di mutua, amichevole intesa: *alterius sic / altera poscit opem res et conspirat amice* (A.P., 409-11) anzi era sicuro che, se uno per il solo fatto di disporre di un ricco corredo culturale, si mettesse a far poesia, senza inspirazione, sarebbe un'illusione: *Tu nihili invita facies, dicesve Minerva* (A.P. 385). Sul primo tema proviamo a percorrere il cammino a ritroso con 1,26: *Vixi puellis nuper idoneus:* «fin qui sono stato uno che con le ragazze ci ha saputo fare»: in realtà è volato di fiamma in fiamma, e, sorretto come era da una certa dose di buon senso, non ci si è mai bruciato le ali. Non sono accenti frementi di passione travolgente i suoi, né voci trascinate da turbine e uragano, come succede a Catullo, che scuote il lettore fino in fondo all'anima. Solo quelle poche poesie d'amore contenute negli Epodi denunciano vortici di passionalità; la rappresentazione dell'amore qui è singolare: non vediamo, nei poeti antichi, tanta efficacia quanta in Orazio nell'Epodo 14, dove la passione amorosa è rappresentata come una droga, che dopo l'esaltazione e l'ebbrezza, produce uno stato depressivo. Più spesso Orazio ha composto liriche d'amore, cantando l'amore non suo, ma di altri. Anzi, si è formato poeta d'amore riferendo con accenti archilochei e ipponattei, il più ripugnante erotismo di altri. Lo Epodo 12, relativo a questo quadro repellente, unisce all'iperbole retorica una pesante carica di esperienza morbosa delle sensazioni: il che consiglia a sorvolare, non al punto però di non richiamare alla mente almeno un'altra ode sul tema del disgusto del sesso, per cogliere quello che Orazio dalla animalità, che certo non è amore, trasferisce in note di pietà e compassione: donde la lirica si eleva, anche per donne così irrecuperabili, in una sfera di elegiaca umanità. Del resto

il citato Epodo si conclude con una tonalità che non è lontana dal sospiro dell'elegia d'amore: *O ego non felix, quem tu fugis, / ut pavet acris agna lupos capreaeque leones*: espressioni che segnano un timido colpo d'ala per sollevarsi dal putrido e lotolento terreno delle sensazioni allo stato di decomposizione, nelle quali era assente anche la funzione, a volte catartica, delle reminiscenze letterarie. E infatti l'ode 1, 25, cui alludiamo, sebbene svolga un tema analogo, quello, cioè, dell'etera ormai sfiorita, tuttavia il quadro desolato che ne trae Orazio, assume un colorito del tutto nuovo rispetto a quel ramo della poesia erotica, che è quello delle tante serenate, a cui l'amante, davanti alla porta chiusa, affida i suoi lamenti. La composizione del luogo accentua l'amarezza del cuore: solitudine del vicolo, immerso nel deserto di una notte illune, sibili del vento che scuotono la casa non più frequentata, freddo esterno e freddo nell'anima, perché ormai la gioventù non ha certo interesse delle foglie inaridite e delle passioni spente: essa cerca virgulti fiorenti e passioni ardenti.

Nella letteratura ellenistica esiste un componimento anonimo, che va sotto il titolo di *Lamento dell'esclusa*; ma qui la donna, pur con tanto struggimento per l'abbandono, è ancora fiorente, ha ancora buone carte da giocare; Orazio invece crea la poesia delle donne che precipitano paurosamente verso un tramonto carico di delusioni, pieno di vuoti, delle donne volte alla decadenza, che il ricordo del periodo fiorente delle conquiste non riesce a compensare. Che rimane a una donna del genere, se non espiare la colpa della sua orgogliosa ma facile, labile bellezza di un tempo, e attendere *l'ultima linea rerum* (Epst., 1, 16, 79), l'ultimo traguardo di tutte le sue, forse felici, realtà, perché decadenza e morte è legge inesorabile della natura? Senza anticipare, sarà bene rifarsi, a questo proposito, ad un carme analogo di questa letteratura del *paraklausìthyron*: alla donna di poc'anzi è successo quello che in 3,10 Orazio minaccia a Lyce, anch'essa eccessivamente cosciente della sua bellezza, per cui si può permettere di scostare orgogliosamente gli amanti: *ingratam Veneri pone superbiam, / ne currente retro funis eat rota:* efficace quest'immagine della monovella per innalzare i pesi; ma quando il carico fosse eccessivo, la fune andrebbe indietro, la ruota si muoverebbe in senso opposto, la monovella sfuggirebbe al controllo e girerebbe a ritroso per conto suo: fuori metafora: anche Lyce avrà la sorte della etera di 1,25: Venere sdegnata capovolgerà la situazione: verrà un giorno in cui sarà lei a correre dietro gli amanti. Richiamiamo quest'ode per Lyce per la sorprendente somiglianza con quella ricordata per Lydia. Anche qui, ma in altra temperie spirituale, lo stesso scenario, in cui si trova l'*exclusus*: freddo, pioggia gelida, nevischio, vento di tramontana; ma la pietà questa volta è invocata per chi è

fuori, non per chi è dentro la casa; il quale tocca anche qualche corda romantica del suo canto, di un romanticismo di moda allora, di moda adesso. Nella battuta iniziale si fa riferimento, non per pura associazione di idee — neve, gelo, freddo iperboreo — agli Sciti, popoli, modelli di virtù, tra i quali le donne sono inespugnabili, anche per merito dei mariti fieri del loro matrimonio. È questo l'atteggiamento di chi oppone, all'insegna della sociologia romantica di Rousseau, e dopo di questa, all'insegna della contestazione al sistema e al benessere, l'istintiva e nativa onestà del primitivismo alla società consumistica, satura di beni di fortuna e stanca di civiltà e cultura. Se questa Lyce è la medesima del 4,13, assistiamo alla stessa melanconica fine: anche Lyce paga lo scotto della sua alterigia, quando, bella, si faceva esosamente e ambiziosamente ricercare; ormai è vecchia, e si rende ancor più scostante, perché ha l'improntitudine di apparire ancora bella; è così svergognata da bere e scherzare pesantemente per sollecitare con voce stridula, da ubriaca, l'amore che ormai è flaccido in lei. Ormai ci sono altre ragazze, sulle cui tenere gote veglia compiacente Amore, ripeterebbe Sofocle dell'Antigone; non certo sui denti giallastri, sul volto rugoso, sulla turpe canizie di Lyce: *Lyce, fis anus et tamen / vis formosa videri / ludisque et bibis impudens / et cantu tremulo pota Cupidinem / lentum sollicitas. Ille virentis .. / .. Chiae / pulchris excubat in genis / .. et refugit te quia luridi / dentes te quia rugae / turpant et capitis nives.* Come è icastico Orazio quando descrivere queste rovine! Bellezza, fascino, leggiadria di movenze, tutto è svanito.

Di quello che ispirava amore, che incantava il poeta, non c'è più nulla, nulla di antico *charme*. E qui Orazio corre al paragone con Cinara, con la quale i giorni del poeta furono certo più belli. Bisogna notare che dovunque, nella poesia Oraziana, compare questa donna, si affaccia il simbolo della giovinezza sentimentale del poeta: deve essere stata la prima fiamma, e come dice la canzone popolare, «il primo amore non si può scordar» In 4,1, colpisce la preghiera rivolta a Venere, della cui milizia il poeta si sente stanco, perché ormai non sono più i bei vecchi tempi, quando *regina* del suo cuore era la *bona* Cinara: *non sum qualis eram bonae /sub regno Cinarae.*: ma che mondo si racchiude in quel semplice aggettivo *bonae*!: quella sì, era donna, una donna che in mezzo all'allegra brigata del simposio (Epst. 1, 7, 29), quando scompariva, era un tormento del cuore. Dunque qui anche il pianto è caro al poeta, perché esso fa parte del ricordo di tempi migliori. Se, come abbiamo visto, Orazio fa spesso il poeta di amore degli altri, qui fa il poeta dell'amore suo per una donna, alla quale anche se avida, era piaciuto, e in certo senso, non ci aveva perso nulla: *quem scis immunem Cinarae placuisse rapaci,* Epst, 1, 14, 32. Si deve pertanto dire che Orazio, della civetteria delle donne co-

me Lidia, come Lyce, del cui sfacelo si compiace, deve aver provato, in definitiva, un certo disgusto; mentre per Cinara, alla quale dedica cenni rapidi, ma densi di poesia, l'amore deve essere stato sincero e costante, anzi idealizzato. Ma a tale idealizzazione è giunto, come è avvenuto ad altri poeti, dopo la morte dell'amata. Si pensi, pur con tutte le relative riserve, agli epigrammi di Meleagro in morte di Eliodora, e — perché no? — alle rime del Petrarca in morte di Laura.

Difronte alla etére di cui sopra, sorprende la raffigurazione dell'ingenua Neobule (già il nome è allusivamente archilocheo) sotto la sorveglianza dello zio, burbero osservante dei costumi antichi, immagine consueta della letteratura di allora da costituire un *topos*. È una fanciulla romantica, che fa tenerezza: sembra, dall'ode, di vederla a guardare verso il cielo o verso il soffitto con occhi smarriti; mentre pensa, sogna, sospira, il paniere della lana da filare è per terra, il telaio resta inoperoso: la voglia di tessere gliela portata via quel *Liparaei nitor Hebri* (3,12): quello splendore di ragazzo, per cui in lei è trasvolato il *Cythereae puer ales*. Non ragazza di avventure amorose, sa che esiste l'amore solo perché se lo sente dentro; e l'infelicità sta nel non poter *amori dare ludum*; sa, per sentito dire, che esiste un rimedio per tale infelicità, quello del *dulci mala vino lavere*; ma c'è da restare senza fiato, *exanimari*, dallo sgomento che fanno i *patruae verbera linguae*. È questa, con un ritmo di canzonetta popolare, anche se il metro dottrinalmente raro, un'odicina che muove da Alceo, ma ancor più da Saffo, della quale chi non ricorda, nella traduzione sempre del Fraccaroli, i versi: *O dolce madre, tessere non posso più la tela, perché il desio di un giovane con Cipride mi ha doma?* Ma entro motivi già diventati così comuni, Orazio inserisce particolari precisi: le immagini chiare e vivaci del giovane ardito e sportivo (nuoto, equitazione, lotta, corsa, caccia) e dello zio che sorveglia e rimprovera, ma che non riesce ad impedire il sogno ad occhi aperti della nipote. Così i motivi, tratti dai modelli, si attualizzano, la grazia diventa nuova, e la delicata freschezza si ritempra.

Ma il volto dell'amore di Orazio è estremamente cangiante: c'è Lalage che sembra il simbolo della serenità e della gaiezza erompente anche in situazioni quanto mai critiche; ma anch'essa *iam proterva fronte petet ... maritum*; e dire che era amata più di Pholoe: e questa, come è sfuggente! *Pholoe fugax*, più di Chloris, nonostante il chiarore splendido delle sue spalle, *Chloris albo sic umero nitens* (2,5...). Meteore e meteore di donne, da far insorgere il sospetto che si tratti di una sola con tanti nomi diversi, quante sono diverse le rifrazioni psicologiche di una, sempre la stessa, o diverse le angolazioni, da cui il poeta la guarda. Ovviamente è soltanto una supposizione; ma non è possibile disconoscere il valore di simbolo nella Phillide del 4.11 del 4,11: essa rappresenta, con tecnica fortemente allusiva, la

parabola d'amore percorsa dal poeta; rappresenta la donna, in cui egli avrebbe voluto trovare l'approdo dopo tutto quel correre dietro tante fugaci visioni di altre. Orazio non s'illude: sa benissimo di non essere amato da Phyllide (nome idillicamente campestre anch'esso). Quante sono state le fanciulle, se non reali, certo letterariamente sognate, che non gli hanno risposto! Ma, da quelle di Orazio, non sono tanto differenti le condizioni di spirito di Phyllide: anch'essa ama — nel caso, un certo Telepho —, e non è riamata, perché c'è di mezzo qualche altra. Quante volte ad allentare, o addirittura a rompere il legame, che il poeta intendeva stringere con qualcuna, si sono intrusi altri giovani! Orazio lo sa: questa è la vita nei mutevoli contesti d'amore; non se ne fa una tragedia; supera il tormento, che come in Catullo e Properzio, ne deriverebbe, con la saggezza. Questa saggezza, che giunge quasi sempre a placare anche le avvisaglie di tempeste d'amore, potrebbe sembrare una nota borghese: essa invece è dettata dal monito di connotazione tipicamente romana, dell'*aequam memento rebus in arduis / servare mentem;* e le *res arduae* sono anche quelle delle vicende d'amore. E allora il poeta che ama, e non è riamato, che cosa può dare a Phyllide? Non l'effusione della sua giovinezza: Phyllide è la fine dei suoi amori: in seguito, ormai, ogni suo calore si spegnerà: *Age, iam meorum / finis amorum: / non enim posthac alia calebo femina*; ma la darà le gioia della sua poesia conviviale e la dolcezza di quel canto che riesce a temperare l'angoscia accumulatasi da illusione in illusione. Il poeta, con questa lirica tanto più espressiva, quanto più i toni sono tenui e smorzati, vuole dire a Phyllide: In amore siamo due infelici; chi consolerà la nostra infelicità sarà soltanto la poesia, il canto del cuore: *minuentur atrae / carmine curae*. In effetti alla poesia Orazio conferisce una funzione teneramente consolatoria per alleviare le pene, *pathémata ĕrotică*.

In fondo non ha altra ragione il carme rivolto ad Asterie, 3, 7, dove la poesia è chiamata appunto a consolare la solitudine pericolosa di una matrona, a ingentilire la mestizia degli affetti vacillanti di fedeltà coniugale, anche se questo motivo è tenuto abilmente sospeso dal poeta, il quale non si smentisce mai: anche nella lirica più seria non si lascia inaridire i freschi zampilli della sua vena da impegni moralistici. La donna è insidiata, appunto perché il marito è molto lontano; che male sarebbe un'esperienza, a livello sentimentale soltanto, di tale insidia, quando l'insidiatore è un ... fusto, un cavallerizzo di prim'ordine, un assiduo vincitore di gare di nuoto? *non alius flectere equum sciens / aeque conspicitur gramine Martio, / nec quisquam citus aeque / Tusco denatat alveo,* e sa cantare sotto la finestra *querula tibia* serenate strappacuore. Pertanto Orazio condisce il moralismo del monito *at tibi / ne vicinus Enipeus / plus iusto placeat, cave*, con note smaliziate, da cui la serietà della matrona af-

fiora molto oscillante. Non poteva essere diversamente per chi in Sat. 1,2 non è all'oscuro di tante avventure del genere e delle pericolanti resistenze delle maritate. E qui è imperiosa l'analogia con un celebre mimiambo di Eroda, che svolge questo tema, in cui le crudezze del cosidetto verismo *ante litteram* si oppongono alle linee delicate e vellutate, con cui Orazio ci presenta il quadro: è ben lungi qui la grossolana proposta della mezzana Gillide; e tuttavia l'ammonimento rivolto ad Asterie, di rimanere fedele, si regge su di un linguaggio volutamente equivico tra il richiamo ad un dovere e lo studio di mettere in rilievo, quanto sia seducente la tentazione.

Dicevamo che spesso Orazio canta gli amori di altri; ma soltanto in superficie potrebbe sembrare diverso quando ritrae gli amori altrui da quando ritrae i suoi. Anche nella rappresentazione degli amori altrui c'è la proiezione dell'amore suo, quello che riscontrabile in certi accenti per Cinara, in certi accenti, anche se pacati, per Phyillide, o per la Lydia del 3,9, dove le dichiarazioni d'amore, esplicite da una parte, implicite dall'altra, si muovono su di un canto amebeo. Il poeta cela abilmente l'intenzione di conquistare, o meglio, di riconquistare l'amata: è una tattica diversa da quella di Catullo, che scopre troppo il tormento interiore a seguito delle rotture e dei tentativi di riconciliazione con Lesbia. Ma si è che qui Orazio non dimentica la saggezza, che lo consiglia a non forzare la situazione; sa benissimo che anche l'irrimediabile, al limite, perde il suo peso odioso e penoso con la sopportazione: *durum; sed levius fit patientia / quidquid corrigere est nefas*, 1, 24, 19...). Sicché l'effetto, almeno stando al contenuto del carme, è positivo: un *sì* arriva; e le piccole insolenze che lo accampagnano non ne sminuiscono l'amabilità. Ma anche se i toni si fanno pacati, espressi come sono secondo saggezza, non si può dire che Orazio non fosse roso da gelosia: questa certo non poteva mancare e perché essa è ineliminabile componente dell'amore sul piano psicologico e perché sul piano letterario ha la funzione dell'ombra che dà risalto alla luce. Svolge appunto il tema della gelosia il carme 1,13, in cui è di scena una donna, Lydia anch'essa, ma non si può giurare che sia quella già incontrata. Gli effetti di questo male non sono estranei alla letteratura in merito, ma sono presentati attraverso varianti: dopo il fegato che si gonfia di ira, *meum fervens difficili bile tumet îecur*, seguono altre reazioni psicofisiche, echi di Saffo (Diehl fram. 2): smarrimento mentale, mutar di colore, serpeggiar di fuoco entro le midolla: *tum nec mens mihi nec color / certa sede manet*; di più, c'è il pianto dovuto a stizza, e che mette in evidenza, *quam lentis penitus macerer ignibus*. Tuttavia l'ode sa poi prendere una strada diversa da quella su cui si sente come si fosse abbattuto l'*uragano* di Saffo; e dal momento di stizza che insorge al vedere quel *puer furens* imprimere sulle labbra di Lydia non un

bacio tenero, ma uno che lascia un livido, passa al complimento madrigalesco verso quella bocca che deve respingere chi barbaramente la guasta, *dulcia barbare / laedentem oscula* perché Venere l'ha cosparsa della quintessenza del suo nettare, *quae Venus / quinta parte sui nectaris imbuit*. Con questa reminiscenza di Saffo, ammodernata, variata, calata in altre forme fino a diventare un'altra sostanza poetica, e con reminiscenza di altri della lirica greca, vediamo come in Orazio la cultura si metta a servizio della ispirazione. Come si vede, sotto questo primo aspetto della lirica Oraziana, la materia si moltiplica tra le mani: non è un'immagine unica, quella dell'amore, in Orazio. Certi accenti sembra che non vadano al di là di una galanteria da salotto o da pensilina di villa, in cui, ad es., è ritratta Pyrrha dell'1,5, insieme al *gracilis puer*, e poveretto! *nescius aurae fallacis*; e forse invece essi celano una passione irresistibile, a cui decide di porre fine, e poi se ne lascia languidamente riafferare.

È il caso di 1, 19: non per caso qui la fonte di inestinguibili desideri, *mater Cupidinum*, è detta *saeva*, ed è diventata un'ebbrezza senza freni inibitori simboleggiati in quel *Thebanae Semelae puer*, Dioniso istinto incontrollabile: tutto insomma congiura a consigliare il poeta di ritentare quegli amori, che pur gli sembravano già finiti. La passione divampa nuovamente, e questa volta la responsabile è Glycera: *urit me Glycrae nitor / splendentis Pario marmore purius, / urit grata protervitas* (espressiva iunctura verborum) / *et vultus nimium lubricus adspici.*

Da quanto fin qui abbiamo percorso, trascorrendo fugacemente da un amore all'altro di Orazio, sentendo le voci ora di uno che vi ha folleggiato, ora di uno che vi ha sofferto, ora di uno che è tradito e abbandonato, non è certo da dedurre che il suo ardore passionale sia tragico o penosamente drammatico. Esso tuttavia è incantevole e non meno poesia perché egli non lascerebbe erompere la piena del sentimento. Non dobbiamo dimenticare che la sua è un'arte classica o classicistica. Oggi i parametri per valutare in questo campo la poesia sono diversi; ma anticamente l'arte rifuggiva dagli sfoghi visibilmente istintivi della passione; preferiva lasciarli 'travedere'; e l'effetto, esteticamente parlando, sarebbe anche migliore. In sede critica — una critica non soggetta ai gusti odierni, ma aperta agli orizzonti via via suggeriti dalla esegesi filologica di ieri e di oggi — sarebbe sbrigativo e molto superficiale affermare che la compostezza dell'arte classica, la quale dettava lucentezza e armonica perfezione, e che rifuggiva da forme elocutive che violentemente lacerassero il tessuto compositivo, abbia condizionato Orazio, che la sua lirica, particolarmente d'amore, soffra di frigidità. Per altro, un abbandono romantico - romanticismo e classicismo sono soltanto polemicamente, non sostanzialmente, opposti: si pensi a

Foscolo e a Leopardi — è il 2,12, che procede su note amabilmente caste e delicate, ma anche accese di bagliori inaspettati, per celebrare Lycimnia, pseudonimo di Terentia, moglie di Mecenate (il nuovo appellativo è in ossequio al costume, in materia, di far corrispondere, al nome vero, il nome fittizio, nel numero e nella quantità, (u—uu) delle sillabe), una matrona dal canto soave, *dulces cantus*, dagli occhi luminosi. *fulgentes oculos*, dal cuore fedele nella corrispondenza di sentimenti d'amore, *et bene mutuis fidum pectus amoribus*. È indubbiamente un idillio, che alterna colori pudicamente maliziosi e appassionatamente teneri in quel volgere della testa per porgere il collo ai baci ardenti *flagrantia detorquet ad oscula cervicem*, in quella crudeltà da doppio gioco, in quanto li rifiuta e nel tempo stesso non vi sa resistere, *facile saevitia negat*, in quel godere che le siano strappati più che richiesti, *quae poscente magis gaudeat eripi*, altrimenti sarebbe essa a strapparli, *interdum rapere occupet*. Sono scavi psicologici tra i più raffinati, che sanno sondare i poeti d'amore e li sanno riprodurre con battute felici senza forzature e senza toni di scoperto sensualismo.

Di Orazio, vicino al poeta d'amore, c'è quello dell'amicizia. Sarebbe lungo richiamare tutte le espressioni che grondano di amicizia cordialissima per Mecenate. Ne può dare una dimostrazione il carme testè ricordato, in cui Orazio, partecipando vivamente alla gioia dell'amico, si fa talmente prendere la mano dalla immagine che rievoca, da non pensare più alla funzione, a cui era destinato la sua economia strutturale. Le infedeltà della donna di questo amico, a partire dalla data probabile del carme citato, 29 a.C., avvennero circa dieci anni dopo, secondo Dione Cassio, che racconta come corressero voci che Augusto si fosse recato in Gallia per allontanarsi dalle inevitabili chiacchiere sul suo conto a motivo di Terentia-Lycimnia; sicché egli in terra lontana, poteva convivere con lei, senza suscitare mormorazioni, *ανευ θρου τινος*; e lo storico Niceno aggiunge che il *principes* la ammirava con tanto trasporto, da farla scendere in gara di bellezza con Livia:

καί τινες καὶ διὰ τὴν Τερεντίαν τὴν τοῦ Μαικήνου γυναῖκα ἀποδημῆσαι αὐτὸν ὑπετόπησαν, ἵνα, ἐπειδὴ πολλὰ περὶ αὐτῶν ἐν τῇ Ῥώμῃ ἐλογοποιεῖτο, ἄνευ θροῦ τινος ἐν τῇ ἀλλοδημίᾳ αὐτῇ συνῇ· οὕτω γὰρ οὖν πάνυ αὐτῆς ἤρα, ὥστε καὶ ἀγωνίσασθαί ποτε αὐτὴν περὶ τοῦ κάλλους πρὸς τὴν Λιουίαν ποιῆσαι.

[aliqui et propter Terentiam, Maecenatis uxorem, eum peregre profectum esse suspicati sunt, ut, quoniam multi de iis Romae sermones fiebant, adeo enim penitus eam adamabat, ut in certamen de venustate cum Livia descendere coegerit.]

(D.C., 54, 19)

Orbene, Orazio non si sente l'animo neppure di scherzare su queste disgrazie coniugali dell'amico, e nemmeno farne dei cenni, a meno che questi siano velati in sparse composizioni, che ritraggono situazioni immaginari e reali, tipo quella per Tibullo da consolare del tradimento di una Glycera, con il ricordo di altre donne volubili e dei loro capricci, che i rispettivi amanti darebbero per scontati; e a meno che, non facendo leva sulla cronologia dal momento che non si riesce a precisare la data, vi sia una trasparente allusione in tutto il carme 3,9. Allora, se quest'ipotesi avesse adeguata fondatezza, risulterebbe quel poeta che, nell'ovvia crisi depressiva dell'amico, trova accenti di tenerezza, rappresentazioni ed espressioni leggiadrissime da suggerire la speranza di un ritorno dei giorni di prima; la sostanza del carme amebeo è semplice, ma commovente: nel tempo che si erano amati erano stati felici; ora lei si è consolata, è vero, con un altro, ma anche lui con un'altra; anzi lei è vissuta rinomata, più famosa della romana Ilia.

E questa orgogliosa affermazione tenterebbe fortemente di avallare la tesi di cui sopra: Terenzia, cioè, diventata amante di Augusto, potrebbe veramente dire: *Romana vigui clarior Ilia*. Che farci? — continua il carme —; la rottura tra l'una e altro ha rispettivamente creato diverse direzioni sentimentali. Pausa di silenzio. Immaginiamo che i due si guardino negli occhi pensando che uno non si accorga dell'altra. E se tornassero a volersi bene come prima? Sembra questa la domanda silenziosa. Ci saranno difficoltà; ma la donna alla fine prospetta, della riconciliazione, un desiderio vago, finché si vuole, ma un desiderio, o una possibilità allusa dal tempo e dal modo dei due verbi, *tecum vivere amem, tecum obeam libens*.

Ciò resti sufficiente per dire di quali contorni delicati circondasse Orazio l'affetto di amicizia con Mecenate. Ma non minore era l'amicizia con Virgilio, anzi più tenera. Ne fa fede il propempticon di 1,3: per l'incolumità del suo amico, *dimidium* della sua anima, cagionevole di salute e in procinto di un lungo viaggio, il poeta è disposto a rinunziare a tutte le comodità che il progresso ha saputo inventare; anzi inveisce contro i benefici del progresso. L'enfasi retorica dell'invettiva è giustificata dal radicato affetto per Virgilio: è la trepidazione per i pericoli, a cui andrà incontro una persona singolarmente cara, a conferire un valido motivo al piglio antilluministico del carme. Per Quintilio Varo l'amicizia è confermata da un vivo sentimento di solidarietà, che ne esce esaltata in 1,22: vi si sente una trepida preoccupazione per Virgilio, che è rimasto tanto angosciato dalla scomparsa dell'amico Varo; vi si coglie la caratteristica e delicata sensibilità del Mantovano in quel pathos, in quella *pietas*, che noi conosciamo attraverso tanti passi delle sue opere. Se quindi dall'ode spira dolore sincero e rimpianto, lacrime e mestizia, si è per-

ché Orazio si unisce con tutta l'anima alla angoscia dell'amico. Non c'è da dubitare che anche in queste odi dell'amicizia, entri la cultura; ma i motivi eruditi, che anche qui ricorrono, si trasformano, per effetto della compresenza di una natura poetica, in sentimenti che vibrano intensi e profondi. Nelle occasioni liete, il tema dell'amicizia non è mai disgiunto da quello del simposio. È tornato un amico: diciamo, nel caso, Pompeo, il *primus sodalium*, di 2,7, dopo tante peripezie e tristi vicende; allora, si celebri un sacrificio agli dei, e si beva all'ombra dell'alloro; ci sta bene, in mezzo ad una gioia tanto festosa, qualche ricordo che vela di melanconia l'allegria, perché i pericoli, da cui è uscito incolume l'amico, furono anche di Orazio, poeta soldato, ma a quel tempo poco soldato. In un'altra si tratta di onorare Messalla Corvino, un amico anche lui, come il già nominato Pompeo, dei duri tempi di Filippi. Ebbene, il poeta possiede un anfora, 'nata con lui', *o nata mecum consule Manlio / ... pia testa*, 3, 21: questa deve ormai scendere dal *fumarium*, e deve versare quello che nel suo seno contiene, allegria, oblio in delizioso sonno. Ma dove Orazio, ai due soliti motivi inscindibili dell'amicizia e del vino, intreccia anche l'attualità socio-politica, è in 3,8: qui soavità, morbidezza, sincerità, freschezza, nobilità, scelta e tornitura di immagini ci danno la misura della squisitezza della sua lirica anche in questi temi: trascorrere tutta la notte nella dolce letizia dei bicchieri, questo è il programma: Mecenate, l'onnipresente nell'amicizia di Orazio, non ne sa nulla; ma i loro rapporti sono talmente saldi e calorosi, che a fidarsi l'uno dell'altro, c'é da giurare. Il poeta festeggia lo scampato pericolo dell'*arboris ictu*: si deve bere in tutta allegria: c'è anche una lieta occasione a consigliarlo: Roma non ha più nemici: la grandezza dell'impero è garantita; il ministro di Augusto deve prenderne atto con la sua vivida partecipazione senza risparmiare la gioia dell'amicizia e delle coppe fino all'indomani: *sume, Maecenas, cyathos amici / sospitis centum et vigiles lucernas / perfer in lucem*. Ma il simposio non è soltanto rito di gioia, lo è anche di bellezza: a questo rito assistono Venere e le Cariti: ne è simbolo la fanciulla spesso invitata ad accompagnare l'allegra brigata con la sua avvenenza, o a cantare intonandosi con la cetra, incoronandosi di apio e di edere, annodandosi con provocante garbo i capelli. Ne vi mancano fiori e ghirlande, rose e profumi. Se il motivo del simposio che evita chiasso e confusione, è Anacreonteo, il motivo floreale ci riporta a Saffo, nei cui frammenti esso ricorre spesso in un intreccio vario di piacere commisto ad amarezza. Però questi motivi hanno risonanze vaste e profonde nella sensibilità personale e originale del poeta romano.

Dal quale motivo simposiaco, anch'esso ricercato 'con lungo studio e grande amore' presso i lirici greci, il poeta Latino trae ricche possibilità per creazioni improntate ad eleganza, in cui s'intreccia

variamente quanto ha sapore d'amore, di amicizia, di fugacità della vita, di morte che *pallida aequo pede pulsat pauperum tabernas / regumque turres*, 1, 4, e anche di trepidazione per la salvezza e la saldezza dell'impero, o di esaltazione fino all'ebbrezza, *Nunc est bibiendum* ...1, 30, per le vittorie della nazione.

E qui s'innesta la lirica civile, che muove da alcuni Epodi, arriva fino alla celebre allegoria della nave, nelle odi, 1, 14, e riprende maggior vigore, quasi programmatico già dal libro terzo. Amor patrio e grandezza di Roma si identificano; il grido, risentito scandito da Tirteo: *dulce et decotum est pro patria mori:* Τεθνάμεναι γὰρ καλὸν περὶ . ᾗ πατρίδι μαρνάμενον del 3,2, si riaccende nell'animo del poeta con la possente invettiva contro i soldati di Crasso, che, Marsi, e Apuli, si adattarono vigliaccamente ad una vita ignominiosa da dividere servilmente con mogli straniere sotto il giogo dei Parti, dimentichi degli augusti *ancilia*, del popolo e della toga romana, del fuoco eternamente acceso di Vesta e del Campidoglio ancor sempre, nonostante la situazione critica di guerra, saldo sulla sua rocca; e a questo punto è insopprimibile il ricordo del fulgido martirio di Attilio Regolo.

Ma la lirica civile Oraziana vibra di tristezza, di ansia e di sgomento anche per le vicende dolorose della politica interna: *Quo, quo, scelesti, ruitis aut cur dexteris /aptantur enses conditi? / Parumne campis aut Neptuno super / fusum est Latini sanguinis?*, Epd, 7.

È ben vero che egli sente un distacco tra sé e l'Urbe tumultuosa, facile e lasciarsi travolgere in guerre civili; ma questo non è epicureismo; si radica invece nell'amore che egli ha per Roma, amore non retorico, se si pensa che per lui ha una storia amara; gli è costato dolore; e gli amori retorici costano meno lacrime. Era infatti tornato da Filippi, deluso dell'esperienza sofferta inutilmente: era triste per la miseria, in cui era caduto, a tutti i livelli sociali. Ecco quindi, nell'Epodo 16, il sogno di abbandonare addirittura l'Urbe, per rifugiarsi, con chi avesse ancora senno, in una specie di Isole Fortunate: *nos manet Oceanus circum vagus arva beata / petamus arva divites et insulas*. Proposito fantastico! Ma Orazio vede in Roma qualcosa di più fatale: pesa sul suo popolo una sorta di maledizione: la sentiamo dall'Epodo 7: un fratricidio ha contaminato le scaturigini della sua nazione da cui doveva rampollare il concetto di *humanitas*, via via maturatosi in opposizione a dominazioni barbariche, rette sul disumano costume delle deportazioni di popoli, e in concreta concorrenza con la idealità del cosmopolitismo ellenistico. E tuttavia egli, quando pensa a quella *vis acrior*, che nelle guerre civili aveva trascinato i suoi concittadini allo spargimento di sangue fraterno, ha coscienza che anche lui, dominato da quella forza demoniaca, ave-

va preso le armi contro i fratelli. Pertanto capisce che non c'è più coerenza nel fuggire quella città, alla quale si sente legato come soggetto, anche lui, a un rito espiatorio.

Più tardi la sua lirica civile imbocca un'altra strada: con maggior calma rispetto agli impetuosi Epodi giovanili, riconsidera la storia patria, nella quale vede, anche se tinta di sangue fraterno, la nobilità di esempi magnifici. E così il gruppo dei Carmi, che in un'analisi coordinante — pare infatti che uno sia la continuazione dell'altro — è stato definito il Canto latino, celebra i trionfi sui barbari, le accanite resistenze, le lunghe guerre vinte all'ultimo momento dalla tenace sopportazione dei Romani. Qui è evidente il superamento dell'epicureismo: Orazio esce dai limiti angusti, sebbene piacevoli, della sua tanto agognata serenità: vede nella vita qualcosa di sacro, una lezione del sacrificio del passato, e, con la stima del valore del presente, un insegnamento per l'avvenire. Vede nella storia i vari riflessi del mito: ciò che si muove nell'Olimpo è simbolo, in cui la realtà umana, che soffre e combatte per non soccombere di fronte ad un αναγκη oscillante tra quella epicurea e quella stoica, è sublimata, universalizzata, eternata; di qui la vita umana che diventa estremamente drammatica anzi degna di tragedia, nel senso austero che gli antichi davano a questo genere letterario, una tragedia espressa in forme e movenze liriche. Chiari echi di Pindaro; se non che l'aedo Tebano cantava destini di piccoli Stati, di piccoli re, di signorie locali senza incidenza nel vasto contesto della storia. Orazio invece canta quel popolo che profeticamente in Virgilio *imperium terris, animos aequabit Olympo* (impero esteso quanto il mondo, coraggio e valore a livello dei Celesti), pur tenendo dinanzi agli occhi la tecnica del «cigno Dirceo», che *fervet immensusque ruit profundo... /.. ore,* 3,2,8..., l'arte cioè, dagli scorci rapidi, l'inserimento dell'elemento gnomico più aderente all'indole umana, i trapassi, però più controllati, da mito ad attualità. Certo questi sono *carmina docta*: il poeta spazia nel canto lirico italico: il lettore non si sottrae al fascino di un insuperabile magistero di stile e di plasticità compositiva. Ma quando è in tema la celebrazione di Augusto o di Druso Claudio Nerone, che è pur sempre la stessa cosa, Orazio, forse perché è restato sempre uno spirito indipendente, risente di un non so che di freddo, e stenta a prendere quota da una piattaforma protocollare. Invece ritroviamo il calore e l'entusiasmo, quando, dieci anni dopo il cosidetto «Canto Latino», in cui egli aveva ancora dei timori per la sua nazione, intona, più rassicurato, ma anche più figlio del suo popolo e meno suddito di un regnante, il Carme Secolare, dove — c'è da pensarlo — all'invocazione felicissima di *Alme sol .../ possis nihil Urbe Roma / visere maius*, un fremito di commozione pervase allora i cittadini, e ha pervaso per secoli i discendenti di Roma: i dolori dei tempi trascorsi

sono reinterpretati nella gioia del rinnovamento, un passato difficile è in corrispondenza di un presente aperto a grandi speranze.

Orazio lo componeva a 48 anni; sentiva, con questo incarico a lui affidato di essere ufficialmente il *Romanae fidicen lyrae*. Sappiamo da Suetonio che Augusto *scripta quidem eius usque adeo probavit mansuraque perpetua opinatus est, ut ... saeculare carmen componendum iniunxerit*. Aveva effettivamente e orgogliosamente conseguito quello che era stato il suo desiderio, di essere annoverato fra i poeti lirici, come si esprimeva con Mecenate. A questa meta lo avevano felicemente portato la possente ala del suo ingegno e natura poetica accompagnata da un alacre studio dei lirici greci, basi del suo *Non omnis moriar*.

Comunicazione tenuta nella sede dell'Accademia il 20 aprile 1985 nell'ambito della Giornata dedicata a Studi e Ricerche dei Soci dell'Accademia.

SERAFINO PRETE

SULLA «VITA DI S. ESUPERANZIO DI CINGOLI»

(Note storiche sul Ms. 708 dell'Archivio di Stato di Macerata. Fondo: Cingoli)

Di S. Esuperanzio, che i cittadini di Cingoli venerano come santo patrono e vescovo della città, tutti hanno, credo, sentito parlare e una certa conoscenza. Solo che è una figura molto problematica ed è, diciamo, ricca di quesiti di carattere agiografico-storico. Ne trattai una volta nel recente congresso, che si ebbe a Cingoli, sotto un altro angolo di vista. Questa volta, invece, mi limiterei a prendere come oggetto di studio la «vita» cioè il documento che rappresenta la fonte biografica di S. Esuperanzio. Esattamente noi possediamo un manoscritto del secolo XIII, nel fondo dell'Archivio comunale di Cingoli, versato nell'Archivio di Stato di Macerata (Ms. 708) in latino, dove si dà il testo della vita. Aggiungo subito che esiste anche un secondo manoscritto nel medesimo Archivio (Ms. 709) derivato dal primo, se non una copia leggermente corretta di esso, che qui a noi non interessa.

Ora chiaramente la prima «vita» è formata con una sutura di due tronconi, due pezzi, dei quali il primo non è altro che un prestito preso dalla passione dei Santi Martiri Nazario e Celso milanesi: addirittura un plagio, che comprende la nascita del santo in Africa, il suo viaggio, la sua conversione, l'abbandono della casa ecc. fino all'approdo nelle Marche, nella regione *Picenum*. La seconda parte, originale, dovuta a un anonimo, probabilmente di Cingoli, è una storia più semplice, anche se più rude, che narra di Esuperanzio che approda a Numana e poi percorre la nostra terra, va a Roma, e ha dal Papa affidata la chiesa di Cingoli; vive pochi anni poi muore, non martire, nella stessa terra di Cingoli. Questo primo dato critico che manifesta una sutura di una parte originale e di una parte copiata, ci permette di fare alcune osservazioni per conoscere alcuni caratteri di questo anonimo autore. I più convengono sul fatto che, specie nella seconda parte l'autore è molto rude, illetterato e abbastanza inesperto; non fa mai il nome del luogo dove il santo è nato né della città dove egli si è convertito e dove egli si è presentato al vescovo

per passare al cristianesimo, né delle città che egli attraversa o per cui passa, durante il suo lungo viaggio.

In secondo luogo non si dice mai nulla in che tempo è vissuto, non si fa mai menzione del persecutore o dell'imperatore sotto cui vive, né sono forniti altri dati storici. Non mancano lacune, ed errori storici; presenta ad es. una figura di Papa, un certo *Pascasius*, mai esistita: menziona una *civitas metrolitana*, (per metropolitana?) che è sconosciuta.

* * *

La più antica memoria di culto è una chiesa intitolata al Santo da una carta di Fonte Avellana, del 1139, pubblicata recentemente: la notizia è sicura e certa; da questo periodo, specie dal secolo XIII, le testimonianze monumentali, iconografiche e artistiche di vario genere, riguardanti il culto e la venerazione di S. Esuperanzio, abbondano ininterrottamente fino ai nostri giorni. Il problema ora è di chiedersi che valore, che significato può avere l'assenza assoluta di una documentazione letteraria, anteriore al sec. XII, comprensiva anche di una documentazione liturgica, di un culto cioè che sia attestato da un martirologio, da un sacramentario, da un itinerario o se volete da un altro testo anche locale. Questa assenza completa di testimonianze antiche è certo significativa; rimane per lo storico e l'agiografo il compito più grosso che è quello di tentare la identificazione di questo santo, perché se il culto anche tardo lo attesta (a parte l'essere o no di Cingoli) almeno il personaggio storico può avere un precedente o comunque può essere identificato con un altro santo o martire. Detto questo dirò che il problema della identificazione non è facile per il fatto che noi di Esuperanzio ne conosciamo più di uno. Solo dirò che le figura più nota di un santo venerato, e documentato anche da una passione, è quello di Esuperanzio di Spoleto. Nella «passione» del martire S. Savino di Spoleto, compaiono i due compagni, i due diaconi Marcello e Esuperanzio: quest'ultimo potrebbe essere un punto di riferimento. D'altra parte di può anche pensare che il culto, diffuso nel centro Italia, potesse giungere anche a Cingoli.

Una ipotesi critica potrebbe essere questa e cioè che il culto di S. Esuperanzio, non di Cingoli, giunse anche a Cingoli ed ebbe un grande sviluppo fino ad essere ritenuto protettore e titolare di una chiesa. Ora il culto a Cingoli si può e si deve inserire nella vicenda tormentata dei rapporti tra Osimo e Cingoli che nel Medioevo, e anche più tardi, furono sempre ostili e nemiche. Ora c'è un fatto interessante, che proprio nel secolo XIII, nel 1240, Cingoli, già nel secolo XI, *castrum* soggetto ad Osimo e alla sua diocesi, fu sottratta al ve-

scovo Osimano mentre fu creata nel 1240/41 la diocesi di Recanati. Proprio in questo periodo noi abbiamo un documento ancora conservato in cui il Legato della Marca, certo Pietro Capocci, Rettore della Marca del Governo pontificio, concede un privilegio alla città di Cingoli nel quale si dichiaravano Cingoli, il suo territorio, chiese, culto, tutta l'amministrazione ecclesiastica sottratti al potere della città di Osimo e si conferivano poteri episcopali al priore di S. Esuperanzio.

È in questo periodo che si può benissimo collocare la redazione della «Vita» del secolo XIII, cioè la vita di S. Esuperanzio.

In questa prospettiva allora potremmo dire che proprio Cingoli, eternamente ostile ad Osimo, una volta che questa aveva perduto la diocesi, volle preparare i titoli sufficienti per riprendere la autonomia di antica diocesi, già del secolo V: la figura di S. Esuperanzio, molto venerato in città e fuori si prestava all'uopo. Ci fu chi con molta buona volontà e con una certa preparazione, anche se lacunosa e primitiva, volle creare un testo per legittimare i titoli di S. Esuperanzio cingolano vescovo e protettore di Cingoli. Questa ricostruzione è certo una ipotesi, e come ipotesi, accettabile, ma nei limiti e nella misura in cui documenti, cronologia, argomenti e analisi critica riescano a spiegare come il fenomeno si possa essere verificato.

Qui è il compito non facile e non poco spinoso dello storico e dell'agiografo.

Comunicazione tenuta nella sede dell'Accademia il 20 aprile 1985 nell'ambito della Giornata dedicata a Studi e Ricerche dei Soci dell'Accademia.

SILVIO RANZI

ALCUNI DATI SULL'AZIONE MORFOGENETICA DELL'ACIDO RIBONUCLEICO

All'inizio degli anni '60 iniziai lo studio dell'azione morfogenetica dell'acido ribonucleico (RNA). Indagammo quale azione avesse l'RNA estratto da differenti tessuti sulle cellule della membrana corioallantoidea, che avvolge l'embrione di pollo di 8 giorni. In queste ricerche, servendoci specialmente di preparati di ribonucleoproteine, vennero indotte: cellule che sintetizzavano glicogeno per azione di ribonucleoproteine di fegato; elementi plurinucleati per azione di ribonucleoproteine di tessuto cardiaco; trasformazione di cellule mesenchimatiche in strutture muscolari, nelle quali apparvero anche fibre striate, per azione di ribonucleoproteine di muscolatura striata; vescicole epiteliali cave con epitelio che ricorda i differenti tratti dei canalicoli renali, per azione di ribonucleoproteine renali; cellule epiteliali secernenti, per azione di ribonucleoproteine dello stomaco ghiandolare (fig. 1) (6,7)

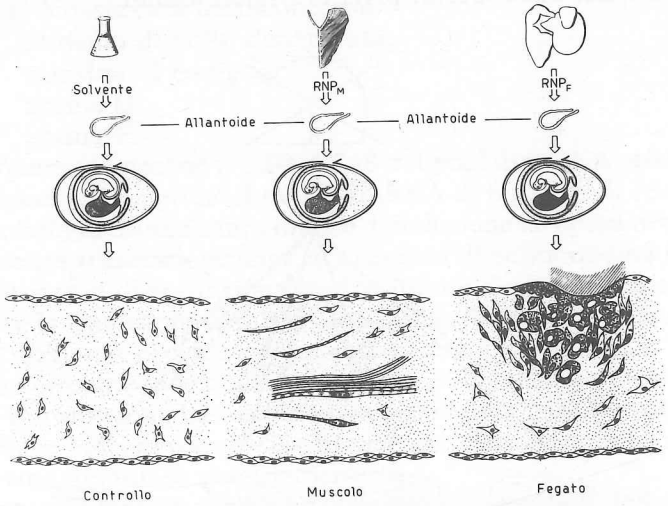

FIG. 1 - Schema delle operazioni eseguite. Si estraggono le ribonucleoproteine da muscolo pettorale (RNP$_M$) o da fegato (RNP$_F$) di pollo. Come controllo (a sinistra) si usa soluzione del solvente. Si riempie con l'estratto una giovane allantoide e si impianta sul coriallantoide di un embrione di pollo. Il risultato è indicato nei disegni in basso, ed il glicogeno dalle macchie nere nelle cellule trasformate da ribonucleoproteine di fegato.

Quando i metodi di estrazione e purificazione degli acidi nucleici erano progrediti, ho ripreso queste ricerche con M. Cigada Leonardi e i collaboratori del suo laboratorio: A. Bolzern, F. De Bernardi, U. Fascio, C. Sotgia.

In una prima serie di ricerche abbiamo estratto l'acido ribonucleico messaggero (mRNA), che traduce la sua informazione codificando per la catena pesante della molecola della miosina. La miosina è una delle proteine della muscolatura e costituisce circa la metà delle proteine muscolari.

L'acido nucleico messaggero per la catena pesante della miosina venne preparato secondo il metodo di Heywood e Rourke (4) e per la sua costante di sedimentazione (S) è indicato come 26S mRNA.

Come tessuto reagente si è presa la regione postnodale del blastoderma di pollo (razza Ross Italia) allo stadio di linea primitiva, posto in coltura col metodo di New. Nei controlli, e cioè regione postnodale di blastoderma allevato nel liquido nutritivo di New, si sviluppano epiteli (ectoderma ed entoderma), connettivo e isolotti sanguigni. Se però viene aggiunto RNA 26S di muscolatura al liquido di coltura compaiono somiti nella metà circa dei blastodermi trattati (fig. 2). I somiti sono il primo abbozzo della muscolatura striata. Le cellule che costituiscono i somiti presentano saldature verso il miocele ed hanno, anche al microscopico elettronico, carattere di giovani mioblasti (mitocondri abbondonati al polo distale). Dopo un giorno di allevamento questi somiti degenerarono, come era da attendere dalle ricerche di Packard e Jacobson (1976), che videro i somiti degenerare nei blastodermi privi di organi assiali.

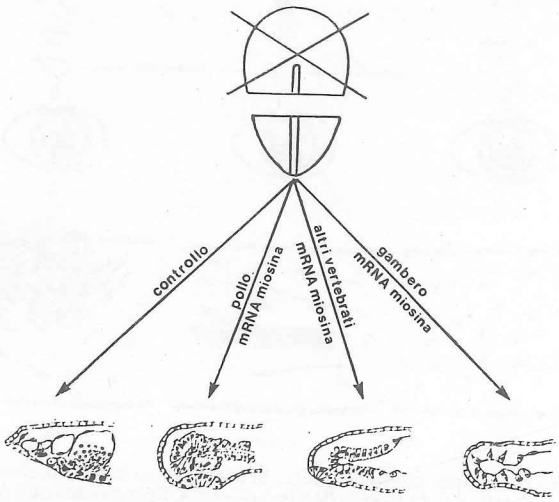

FIG. 2 - Sviluppo dell'espianto postnodale di embrione di pollo nel mezzo di coltura, ovvero nel mezzo di coltura cui è aggiunto mRNA 26S o miosina di pollo, ovvero vari mRNA 26S eterospecifici.

Poiché l'RNA 26S codifica per la catena pesante della miosina, abbiamo voluto vedere se la miosina senza RNA induce e abbiamo ottenuto, anche in una metà circa dei casi, induzione.

Gli esperimenti qui riportati (1) sono stati eseguiti per accertare le condizioni nelle quali si realizza l'induzione dei somiti.

I somiti sono indotti da:

mRNA 26S di miosina di pollo;
mRNA totale di muscolatura di pollo;
mRNA 26S di pollo con actinomicina D;
una qualche induzione si è ottenuta con mRNA 26S di anatra, ratto, coniglio, trota e finanche gambero.

Non si è osservata induzione di somiti con:

mRNA di dineina di pollo;
mRNA di tubulina di pollo;
mRNA totale di fegato;
mRNA totale di rene;
mRNA 26S di miosina con puromicina;
mRNA 26S con ribonucleasi.

I somiti sono indotti da:

miosina di pollo;
miosina di pollo con actinomicina D;
miosina di pollo con puromicina;
catena pesante di miosina di pollo.

Non si è osservata induzione con:

miosina di pollo denaturata;
miosina di coniglio;
actina G;
actina F.

Per quanto concerne il mRNA 26S o il pool di mRNA esiste una organo specificità, perché il pool di mRNA di fegato o di rene non induce; mRNA di muscolatura induce. L'induzione ad opera di mRNA avviene senza trascrizione (cioè in presenza di actinomicina D), ma con un processo di traduzione (è cioè inibita da puromicina).

Poiché la traduzione di mRNA 26S porta alla catena pesante della miosina, abbiamo provato con questa catena o con miosina totale e abbiamo ottenuto induzione senza ulteriore traduzione (cioè in presenza di puromicina). La miosina e la sua catena pesante sono speciespecifiche e non devono essere denaturate. Senza azione è l'actina, sia in forma globulare che filamentosa.

Il processo ora in esame risulta pertanto: mRNA 26S di muscolatura viene tradotto in miosina: la miosina induce i somiti (Fig. 3).

Se questa è la normale via di induzione occorre che nel blastoderma, allo stadio di linea primitiva, siano presenti mRNA 26S e miosina. La miosina può essere posta in evidenza immunologicamente

e mediante elettroforesi su gel di acrilamide nel blastoderma di pollo allo stadio di linea primitiva, e con metodo cromatografico si mette in evidenza la sua catena pesante. Le analisi per mettere in evidenza il mRNA 26S nel blastoderma sono state positive.

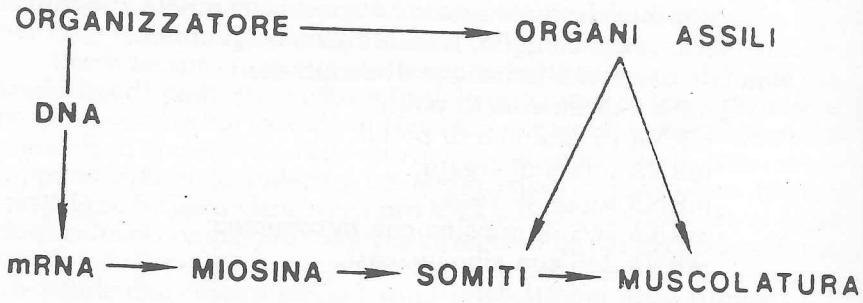

FIG. 3 - Azioni induttive durante l'evocazione dei somiti dell'embrione di pollo. L'azione da parte degli organi assili è quella messa in evidenza da Packard e Jacobson.

Mentre miosina di specie diversa è senza effetto inducente, forse perché incapace a entrare nelle cellule, il 26S RNA di altri animali ha un qualche effetto inducente (Fig. 2). Si sono così ottenute reazioni e RNA di anatra, mammifero, trota e gambero.

Infatti: mRNA di miosina omospecifico induce a volte somiti fusi in grandi masse con parecchi mioceli.

mRNA di miosina omospecifica ovvero miosina inducono, di regola, regolari somiti.

mRNA di miosina omospecifica con actinomicina D induce, di regola, piccoli somiti.

mRNA di miosina di anatra, coniglio, ratto e trota induce somiti, frequentemente costituiti da cellule separate da vasti spazi e tra loro saldate intorno a un largo miocele.

mRNA 26S di gambero determina allungamento di cellule mesodermiche, che appaiono tra loro saldate a un estremo così da delimitare una cavità.

Abbiamo estratto dall'encefalo dell'embrione di pollo di 14 giorni un 16S mRNA che è il messaggero della tubulina.

L'espianto postnodale di blastoderma di pollo coltivato, come nei precedenti esperimenti, ma con aggiunta al liquido di coltura di 16S mRNA, presentò, in elevata percentuale dei casi, delle protuberanze che non si osservano nei controlli. Le cellule mesodermiche assumono forma cilindrica spesse volte con asse maggiore parallelo a quello delle cellule vicine. Queste cellule si portano contro l'ectoderma in rapporto con la formazione delle protuberanze (Fig. 4). Mai si è osservato un miocele. Caratteristiche trasformazioni si osservano a carico degli isolotti sanguigni (2). Le cellule dell'epitelio ectodermico, che riveste queste protuberanze, sono ispessite e in esse compaiono fasci di microtubuli, mentre nelle cellule dei controlli questi fasci non si osservano mai (3).

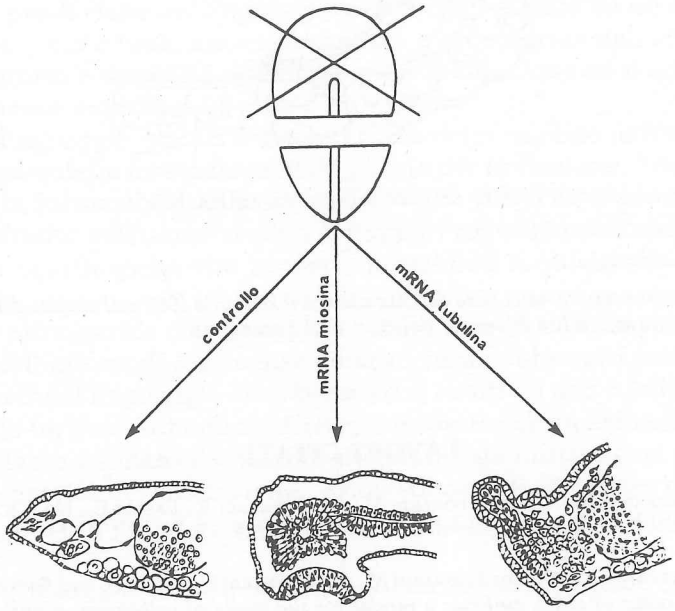

FIG. 4 - Sviluppo dell'espianto postnodale di embrione di pollo nel mezzo di coltura cui è stato aggiunto mRNA 26S ovvero mRNA 16S omospecifici.

La tubulina estratta da encefalo di pollo e posta nella cultura di espianto postnodale di embrione di pollo induce la formazione di simili protuberanze. Anche in questo caso quindi, come nel caso del 26S mRNA, si può porre la sequenza: il 16S mRNA induce la formazione di tubulina, questa si polimerizza in microtubuli, si formano così le protuberanze descritte.

Inoltre nei blastodermi trattati con 16S mRNA qualche rara volta sono comparse strutture simili ad una frazione di piastra neurale (Fig. 5).

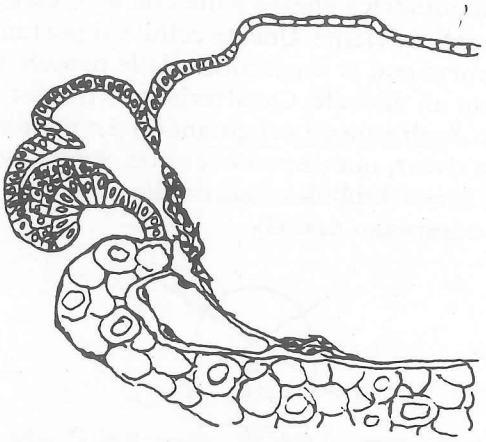

Fig. 5 - Frammento di piastra neurale indotta da mRNA 16S.

Comunicazione tenuta nella sede dell'Accademia il 20 aprile 1985 nell'ambito della Giornata dedicata a Studi e Ricerche dei Soci dell'Accademia.

LAVORI CITATI

(1) Bolzern A.M., Cigada Leonardi M., De Bernardi F., Fascio U., Maci R., Ranzi S. and Sotgia C. - *Induction of somites by myosin mRNA* - «Expl. Cell. Biol.», 51, 228-238 (1983).

(2) Bolzern A.M., Cigada Leonardi M., De Bernardi F., Ranzi S. and Sotgia - *The postnodal piece of chick embryo: a model for the study of cell-shape modification* - «J. Submicrosc. Cytol.», 16, 101, 1984.

(3) De Bernardi F., Saita A. and *C. Sotgia - Cytoskeletal modifications induced by tubulin mRNA in chick embryo postnodal explants:* Acta Embryol. Morphol. Exper. n.s. 5, 81, 1984.

(4) Heywood S.M. and Rourke A.W., *Cell-free synthesis of myosin.* «Meth. in Enzymol», 30, 669-674 (1974).

(5) Packard D.S. and Jacobson A.G., *The influence of axial structures on chick somite formation.* «Develop. Biol.», 53, 36-48 (1976).

(6) Ranzi S., *Investigations on molecular biology.* «Pontif. Acad. Sc. - Scripta varia», 22, 255-268 (1962).

(7) Ranzi S., Lucchi Gavarosi G., Protti Necchi M., e Citterio P., *Ancora sul citodifferenziamento indotto da ribonucleoproteine.* «Monit. Zool. Ital.», 70-71, 348-354 (1963).

MARIO SCOPONI

RIEDUCAZIONE, RIABILITAZIONE DEGLI HANDICAPPATI DA DEFICIT UDITIVO

Il linguaggio, parlato o cantato, rappresenta il sistema di comunicazione fondamentale per l'uomo.

La produzione del linguaggio però non è affidata ad un sistema specifico, ma è funzione «sovrapposta o accessoria» dell'apparato respiratorio e di quello digerente sotto la direzione ed il controllo del sistema nervoso centrale.

Il linguaggio quindi è l'espressione della ragione dell'uomo, è il risultato della formazione della parola per imitazione, è essenziale per la formazione della società.

Soltanto nell'uomo si sono sviluppati nel corso dell'evoluzione le basi neurologiche che rendono possibile l'acquisizione del linguaggio.

In altre parole il linguaggio è (come dice Nodoleczny) la risultante dell'azione di «influenze esterne su un substrato interno».

Perché il linguaggio si stabilisca e si strutturi non è indispensabile solo un livello di udito sufficiente e adatto per un ambiente umano parlante formato da modelli linguistici da imitare, ma occorre che il cervello nel suo insieme, e non soltanto le strutture corticali riguardanti l'udito e la fonazione, funzionino ad un livello conveniente.

Il linguaggio, infatti, non si acquista con un semplice condizionamento.

La sua apparizione è possibile solo quando la funzione simbolica ha raggiunto un livello sufficiente e permette una imitazione interiorizzata e differita che implica l'evocazione rappresentativa di un oggetto o di un avvenimento passato.

Le notevoli lacune prodottesi per mancanza di espressioni acustiche provocano una differenziazione quantitativa e qualitativa nell'ideazione del sordo profondo ed una strutturazione diversa della sua coscienza.

Vi è anche in essi una povertà scheletrica di ideazione relativa alle conoscenze fornite dai sensi e costruire su percezioni deficitarie.

Nel bambino sordo è difficile immaginare il muro di silenzio che lo circonda ed il continuo isolamento di cui soffre.

La fonologopedia è andata ampliando la sua azione a tutta la patologia della comunicazione orale; e i disturbi del linguaggio oggi sono studiati, diagnosticati e trattati in forma migliore di prima.

Il sordomuto, nell'ambito della scuola, da oltre mezzo secolo viene definito e classificato «vero anormale sensoriale e falso anormale psichico».

Nell'anormale fisico e sensoriale sono alterate le vie di accesso e le condizioni di esercizio.

Fra tutti i minorati fisici i sordi profondi sono quelli che presentano i maggiori problemi.

Le maggiori difficoltà si incontrano nell'insegnare conoscenze scolastiche, perché il linguaggio non si apprende spontaneamente, ma va insegnato.

Anche la vita sociale si basa prevalentemente sulla comunicazione orale, perciò il sordo è un isolato nella società degli «udenti-parlanti».

Obiettivo fondamentale dell'educazione dei bambini minorati è l'integrazione dell'individuo nella società.

In tale ottica, con il termine di «disabile» si deve intendere «colui che ha una perdita o una riduzione di funzioni specifiche derivanti da un danno o da una patologia d'organo».

Pertanto il disabile non è consequenzialmente un handicappato, ma lo diventa se la sua disabilità, non validamente trattata, gli impedisce un inserimento socio-ambientale.

La deficienza quindi è di natura fisica, interessa il corpo e consiste nella privazione di una funzione organica. Essa è dovuta ad un danno ereditario, congenito o acquisito, che interessa le funzioni organiche del corpo, siano esse fisiche, psichiche o sensoriali.

La deficienza può interessare distretti separati o multipli.

Fatte queste sintetiche premesse è opportuno ricordare che l'educazione ha il compito di condurre ogni bambino al massimo sviluppo delle sue potenzialità nell'ottica dell'autonomia individuale da un lato, e dall'altro nella prospettiva di un realistico inserimento nella società attraverso la capacità di collaborare con gli altri e di portare il proprio contributo personale e originale.

La rieducazione, a sua volta, ha lo scopo di sfruttare tutto quanto è rimasto indenne dopo che la noxa ha prodotto il danno e di riportare quindi il soggetto, attraverso metodiche e didattiche specifiche per ogni lesione o handicap, il più possibile alla sua massima potenzialità.

La rieducazione non può restare un'aspetto a sé stante ma ne-

cessita di inserirsi nel processo educativo che il bambino handicappato riceve nel contesto familiare e scolastico.

A questo punto si inserisce la riabilitazione, motivata sia da un deficit specifico, sia dalla necessità di una struttura particolarmente attrezzata che consenta il raggiungimento degli obiettivi prefissati.

Obiettivo fondamentale quindi dell'educazione degli handicappati è l'«integrazione dell'individuo nella società».

Purtroppo oggi, basandosi solo sul termine di handicappati, sono stati ammessi nella scuola soggetti portatori di danni fisici, psichici o sensoriali ancora non rieducati o che presentano quadri patologici di una gravità tale che non possono né debbono trovare nella scuola il loro momento rieducativo specifico, ingenerando così la grave situazione che è causa contemporaneamente di difficoltà per i docenti (dai quali si richiedono competenze riabilitative non dovute), di confuzione dei ruoli tra insegnanti e riabilitatori e di una nuova forma di emarginazione dei minorati che inevitabilmente avviene dopo il primo momento di «curiosità», allorché si è constatata l'impossibilità di aiutarli per mancanza di competenze didattiche e riabilitative specifiche per ogni handicap grave.

È ora quindi di correggere questa visione demagogica che nulla ha a che vedere con la scienza.

L'Amministrazione Provinciale di Ancona nel 1962, su mia proposta aveva istituito un Centro Audiofoniatrico, con sede in Ancona, al quale erano affidate le funzioni di coordinamento per i dépistages scolastici di primo livello; di funzione di diagnosi di terzo livello; di funzione di recupero, con possibilità anche di ricovero per i bambini non residenti e che svolgeva anche un'opera di propaganda per informare la popolazione sulle possibilità di lotta contro la sordità. Questo Centro cessava l'attività nel 1976 per volontà della nuova Giunta eletta.

I piccoli sordi vennero rimandati nei luoghi di residenza ed inseriti nelle scuole normali.

Le logopediste vennero destinate presso i Circoli Didattici della Provincia ed inserite nelle équipes psico-medico-pedagogiche.

Dopo quattro anni dalla chiusura del Centro ho voluto condurre uno studio su un gruppo campione di 141 bambini sordi gravi.

Un gruppo era costituito da 116 sordi nei quali la diagnosi era stata formulata negli anni 1966-76, e un altro gruppo era di 25 bambini la cui diagnosi era stata posta negli anni 1977-79 presso la Divisione ORL del'Ospedale Pediatrico Regionale «Salesi» di Ancona.

Nei soggetti presentatisi a visita di controllo ho potuto constatare come solo il 10.7% stia ottenendo un buon recupero in relazione all'handicap sensoriale, mentre nel 71,4% il recupero è apparso insufficiente o scarso e nel 17,8% il recupero è pressochè nullo.

Ho inoltre notato come il 35,7% dei bambini che avevano iniziato il trattamento riabilitativo presso la scuola speciale del Centro, hanno regredito nell'apprendimento per l'interruzione precoce del trattamento rieducativo.

L'altro dato interessante che è scaturito dall'indagine è l'insoddisfazione del 64,2% dei genitori per come attualmente vengono seguiti i loro figli.

Infatti si rileva come solo il 23% di questi handicappati è seguito da una logopedista per più di tre ore la settimana; il 33% per tre ore la settimana; il 28% per due ore alla settimana; il 14% per un'ora alla settimana ed il 25% non riceve nessun trattamento.

È vero che quasi tutti i bambini si sono inseriti socialmente bene nella scuola materna o elementare ma è altrettanto vero che l'89,2% di essi parla poco o niente e si avvia ad un triste destino di sordomuti, non rieducati a domicilio.

È poi grave il fatto di aver dovuto constatare come il 7% di essi, pur possedendo residui uditivi, ma dove la famiglia era carente, siano stati inseriti in Istituti per sordomuti.

Attualmente nelle Marche sono solo pochissimi gli Istituti che dispongono di strumentazione adeguata per la riabilitazione dei sordi profondi e per lo più essi sono a carattere privato.

La presente nota vuole essere il punto di partenza per una riflessione, un'ipotesi da analizzare e sviluppare con il contributo di altri studi e di altre esperienze. Per esempio andrebbe ponderatamente valutata la recente opinione secondo cui «l'handicappato non è più considerato tale secondo la menomazione che ha e per quello che non può fare, ma viene seguito e aiutato sulla base di quello che può fare, sulla base delle potenzialità di cui dispone, elementi che finora non erano valorizzati».

Questo punto di vista è rivoluzionario rispetto ai vecchi e radicati concetti; infatti la prospettiva del recupero si fonda nella valutazione delle potenzialità personali o che possano divenire tali tramite particolari forme di sostegno terapeutico (riabilitazione, rieducazione) e sociale.

Ciò può verificarsi prima della scuola (6-7 anni), ma anche durante e dopo, purché sussistano strutture mediche e pedagogico-didattiche veramente preparate ed efficienti. E a questo proposito è bene sottolineare l'utilità di una fattiva collaborazione tra operatori scolastici ed operatori medici.

Quest'ultimi sono spesso dimenticati allorché si organizzano incontri o si tracciano programmi coinvolgenti compiti di competenza medica...!

Concludendo vorrei significare che è necessario proporre o trovare un criterio (opposto a quello invalso finora) che definisca in termini oggettivi l'handicap e diventi nello stesso tempo un parametro operativo, utilizzabile in termini di riabilitazione, formazione professionale e reinserimento nella società.

È anche questo un modo di ipotizzare qualcosa di concretamente realizzabile a livello normativo e organizzativo al di fuori delle ripetute discussioni o dei soliti discorsi e pietismi demagogici.

Comunicazione tenuta nella sede dell'Accademia il 20 aprile 1985 nell'ambito della Giornata dedicata a Studi e Ricerche dei Soci dell'Accademia.

Conferenze

ALFREDO TRIFOGLI

LA PINACOTECA E LA GALLERIA D'ARTE MODERNA DEL COMUNE DI ANCONA: STORIA, PROBLEMI E PROSPETTIVE

(Un centenario dimenticato)

I PRECEDENTI STORICI

Il nostro Istituto ha assunto questa iniziativa non solo per soddisfare curiosità storiche intorno alle due più importanti istituzioni artistiche della città di Ancona, quali sono appunto la Pinacoteca Comunale Francesco Podesti e la Galleria Comunale d'Arte Moderna, ma per avviare un dibattito sulla loro situazione presente e sulle loro prospettive.

Tale iniziativa mi sembra tanto più opportuna se si pensa allo scarso interesse con cui le autorità locali seguono i problemi delle due istituzioni. Tra le tante cose che si potrebbero dire al riguardo e che saranno oggetto di questa relazione, sarà sufficiente sottolineare il fatto che il centesimo anniversario della fondazione della Pinacoteca (1884-1984) è trascorso senza che gli Amministratori locali se ne accorgessero ed assumessero una sia pur modesta iniziativa.

Questa mia relazione può essere quindi interpretata anche come un contributo alla celebrazione che non c'è stata.

Comincerò allora col tracciare, sia pure rapidamente, la storia di queste due istituzioni. Non sono certo riuscito a far luce su tutti gli aspetti e tutti i momenti di questa storia, ma tutto ciò che sono riuscito a documentare cercherò di riassumerlo e di presentarlo il più rapidamente possibile.

La Pinacoteca Comunale di Ancona è una delle più antiche della Regione. Ciò risulta tra l'altro da una recente pubblicazione edita dalla Regione, intitolata *Guida ai Musei delle Marche*, una iniziativa opportuna che la Regione Marche ha realizzato con l'intento di presentare sinteticamente tutti i Musei, le Pinacoteche e le Gallerie d'Arte Moderna della Regione.

La prima cosa che si può dire è che le Pinacoteche marchigiane hanno tutte una storia piuttosto recente. Sono quasi tutte sorte do-

po l'Unità d'Italia, dopo il 1860, dopo le famose leggi di scioglimento delle corporazioni religiose, degli espropri, dell'affidamento delle opere d'arte ai Comuni.

Prima del 1860 c'è ben poco. Il primo nucleo della Pinacoteca di Macerata, ad esempio, risale al 1773, ma tutte le altre sono sorte successivamente al 1860, compresa la Galleria di Urbino e il Museo Nazionale delle Marche di Urbino, che risalgono al 1912.

La Pinacoteca di Ancona non è la prima, ma è una delle più antiche. Si cominciò a parlare ad Ancona di una Pinacoteca nella seconda metà del secolo decimonono. Ma il discorso assunse una aspetto concreto dopo che il Comune venne in possesso dei quadri provenienti dalle soppresse Corporazioni religiose, quindi dopo il 1860.

Era stata istituita ad Ancona la Commissione per la Conservazione dei monumenti d'arte ed antichità ed essa propose il 10 aprile 1870 all'Amministrazione Comunale che si istituisse una Pinacoteca proponendo come sede la Chiesa di Sant'Agostino che era stata chiusa al culto a seguito degli eventi di cui vi ho parlato. Si tratta dell'edificio che si trova all'inizio di via Cialdini e che è impreziosito dal bel portale di Giorgio da Sebenico. La richiesta venne replicata alcuni mesi dopo, l'8 novembre del 1870, ma successivamente la chiesa di Sant'Agostino fu invece ceduta al Ministero della guerra ed alla Marina Militare.

L'INTERVENTO DI FRANCESCO PODESTI

A questo punto i proponenti dovettero ricercare qualche altra soluzione. Nel frattempo si sviluppò l'iniziativa di Francesco Podesti. L'insigne pittore anconetano aveva allora 70 anni, ma i suoi biografi lo descrivono come un uomo straordinariamente giovanile e pieno di iniziative. Visse infatti, fino a 95 anni, e, ad 80 anni, nel 1880, era nella Chiesa di Sacramento, la chiesa situata in fondo a Corso Garibaldi, per dipingere i quattro evangelisti nella cupola. Il Podesti fece intendere, intervenendo in questo dibattito, che avrebbe donato alla città i cartoni dei suoi affreschi. Egli era ormai una celebrità, era noto in tutta Italia, aveva avuto riconoscimenti nazionali ed internazionali. Non voglio dilungarmi, su Francesco Podesti, ma è certo che egli meriterebbe tutto un discorso particolare, sia dal punto di vista umano, storico, culturale, sia sotto il profilo artistico, non solo perchè c'è un ritorno di interesse, a livello nazionale ed internazionale, su quel periodo di storia dell'arte, ma anche perchè la personalità artistica del pittore anconetano va riscoperta alle luce della nuova metodologia critica. Stiamo infatti pensando,

come Accademia, ad una monografia dedicata al Podesti ed alle sue opere, anche perchè recentemente è stata scoperta una sua autobiografia manoscritta e partendo da questo documento si potrebbe fare qualcosa di molto interessante e utile.

Se Podesti, quindi, con l'offerta dei suo cartoni, dette un impulso nuovo al progetto di dar vita alla Pinacoteca, la Commissione per la Conservazione dei monumenti, il 23 gennaio 1874, propose come sede una parte del Convento di Santa Palazia. Noi anconetani lo ricordiamo come sede delle carceri, semidistrutta dal terremoto e che il sottoscritto, nella sua qualità di Sindaco, con un'ordinanza motivata da preoccupazioni di pubblica incolumità, fece demolire del tutto facendo così affiorare definitivamente i resti del teatro romano.

Comunque il Convento di Santa Palazia sembrò poter diventare la sede dell'auspicata istituzione e l'11 febbraio del 1874 il Consiglio Comunale deliberò l'istituzione della Pinacoteca e decise di intitolarla a Francesco Podesti e, quindi, ad un'artista vivente.

Per spiegare questa onorifica ed insolita decisione è opportuno richiamare alcune essenziali notizie sul pittore anconetano Francesco Podesti. Di famiglia poverissima, aveva perduto il padre e la madre ed era figlio di un sarto venuto ad Ancona al seguito delle truppe napoleoniche. Morto in povertà il padre, questo ragazzo, che aveva dimostrato grande versatilità e grande propensione per il disegno e per la pittura, a sedici anni ricevette dal Consiglio Comunale di Ancona un assegno mensile che gli permise di andare a Roma e studiare presso l'Accademia di San Luca. Questo intervento finanziario del Comune di Ancona era modesto ed infatti fu integrato con contributi straordinari. Tale situazione durò diversi anni: pertanto fino a 24 anni Francesco Podesti fu aiutato finanziariamente dal Comune di Ancona e colui che prese più a cuore la sua sorte fu un autorevole rappresentante della comunità anconetana, poi Gonfaloniere — noi diremo Podestà e Sindaco — e precisamente il Marchese Carlo Bourbon del Monte, il quale fu il mecenate di Francesco Podesti, tanto che poi l'artista gli donò diverse opere, dipinse ritratti di suoi familiari e quella *Pietà* su cui poi tornerò, che è oggi esposta in Pinacoteca.

Mi sembra veramente straordinario che la città di Ancona, con una così forte tradizione mercantile e con interessi prevalentemente rivolti alle attività commerciali, abbia avvertito l'esigenza di contribuire finanziariamente alla formazione artistica di un giovane dotato, di appena sedici anni, e di continuare ad aiutarlo per un decennio.

Quando questo giovane cominciò ad avere riconoscimenti di carattere nazionale ed internazionale, il Comune di Ancona gli commissionò un'opera che rappresentasse un momento importante della

storia cittadina: quell'opera fu la grande tela *Il Giuramento degli anconetani,* (1) che ebbe riconoscimenti e premi a Parigi e a Londra prima di essere definitivamente collocata nella nostra città.

Il Podesti era al culmine della gloria quando il Consiglio Comunale, l'11 febbraio del 1874, deliberò di istituire la Pinacoteca e di intitolarla all'illustre concittadino. Interessante, a questo riguardo, una lettera del Podesti del 2 maggio 1874, con cui egli ringraziava per l'onore che gli era stato reso e chiedeva precisazioni sugli spazi che sarebbero stati destinati in Santa Palazia alla Pinacoteca. Domandava tra l'altro se anche la Chiesa di Santa Palazia sarebbe stata destinata alla istituzione.

Il Comune, però, come sempre, si trovava in precarie situazioni finanziarie e aveva tanti problemi da risolvere. Tra l'altro doveva dare una sede alle scuole tecniche e alle scuole normali femminili, per cui il fabbricato di Santa Palazia e l'attigua chiesa furono destinati a scuole.

Perduta anche questa possibilità, nell'agosto del 1880, la Giunta comunale propose come sede della Pinacoteca il locale utilizzato dal Monte dei poveri che funzionava nel Palazzo Comunale o Palazzo degli Anziani. Il Monte dei Poveri, poi Monte dei pegni, continuò a funzionare nel Palazzo degli Anziani fino all'ultima guerra; successivamente fu trasferito altrove e infine fu assorbito dalla Cassa di Risparmio di Ancona. Il Consiglio Comunale approvò questa proposta, ma anche qui insorsero nuove difficoltà, bisognava trovare un'altra sede per il Monte dei pegni ed un'altra sede non fu trovata.

L'INAUGURAZIONE DELLA PINACOTECA NEL COMPLESSO EDILIZIO DI SAN DOMENICO

Il 6 dicembre 1880 il Comune deliberò di utilizzare come sede della Pinacoteca i locali attigui alla Chiesa di S. Domenico in piazza del Plebiscito o Piazza del Papa, che erano occupati da uffici giudiziari e precisamente dalle Preture. Il Consiglio Comunale deliberò anche la spesa, valutata in L. 10.645, per i lavori di sistemazione dei locali. Con questa somma si iniziarono i lavori il cui costo salì poi a L. 20.000.

Naturalmente ci si pose subito al lavoro per ordinare la Pinacoteca e chi se ne occupò più direttamente fu Vincenzo Podesti, fratello dell'artista, con l'aiuto e con la presenza frequente di Francesco, che seguì e partecipò a questa impresa. A proposito della donazione di sue opere, Francesco Podesti si rese conto che non tutti erano soddisfatti, perchè si trattava solo di cartoni per affreschi e di cartoni

di soggetto religioso, fra cui, ad esempio, quelli delle stanze affrescate in Vaticano per la proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione.

Ai suoi critici Podesti fece allora presente che avrebbe donato anche dipinti ed opere di argomento profano, perchè disse «io non sono un clericale». Nel frattempo, altro insolito onore riconosciuto a un vivente, gli venne intitolata nel 1882 anche una via, quella che prima si chiamava dell'Annunziata e dove si trova la casa in cui egli era nato. Tale via conserva tuttora il nome di Francesco Podesti.

Dunque il progetto di una Pinacoteca civica, se vogliamo soltanto tener conto dei documenti ufficiali, ideato nel 1870, si realizza il 1 giugno 1884, quattordici anni dopo. Infatti in quel giorno la Pinacoteca venne inaugurata insieme al Museo Archeologico. Come si presentava questa Pinacoteca? Le opere non erano molte, come vedremo tra poco, ed i locali erano pochi e non molto idonei: si entrava salendo una scalinata e al suo termine si trovava un busto di Francesco Podesti con questa scritta: «Francesco Podesti, pittore, gloria dell'arte e della Patria». Questa era la prima immagine che si vedeva entrando nella Pinacoteca. C'era poi una lapide che ricordava l'inaugurazione della Pinacoteca: «Questa Pinacoteca, con quadri del Comune e di privati, per decreto del Consiglio del 6 dicembre 1880, plaudente la cittadinanza, qui accomodato ed ampliato il loco, venne eretta nel nome del sommo pittore anconetano Francesco Podesti che, col dono di cartoni e di sue opere insigni, l'arricchì, la nobilitò e il 1 giugno 1884, fausto felice per la festa nazionale dello Statuto, presente la Magistratura e il Popolo, con solenne onoranza venne inaugurata insieme col Museo Archeologico perchè abbiano aumento di decoro la Patria, di esempio gli studi».

E' forse opportuno aggiungere qualcosa sul Museo archeologico. Dunque furono insieme inaugurati, Museo Archeologico e Pinacoteca. Il Museo Archeologico di Ancona era nato da un Gabinetto Archeologico annesso all'Istituto Tecnico Commerciale della Città e creato dalla Commissione per la conservazione dei monumenti d'Arte e di Antichità istituita nel 1860.

Molti sanno che in quell'Istituto esisteva il Museo di Scienze Naturali, sorto per prevalente iniziativa del Prof. Paolucci, ma pochi ricordano che quella scuola, sita fino all'ultima guerra in via Podesti, ha ospitato anche il primo nucleo del Museo archeologico.

A seguito del grande aumenti di reperti, la raccolta fu trasferita in una nuova più ampia sede in via del Duomo, oggi distrutta, ove ritengo sia avvenuta, il 1° giugno 1884, l'inaugurazione di cui ho parlato.

Una serie di studiosi importanti dedicò le proprie ricerche e le proprie cure a questa istituzione: ricordo il prof. Carisio Ciavarini,

il prof. Edoardo Brizio, Commissario per le antichità delle Marche e della Romagna, il prof. Innocenzo dell'Osso e, intorno agli anni '20, il prof. Giuseppe Moretti, che diventò il primo direttore del Museo archeologico di Ancona. Il Museo archeologico nel 1906 è stato, come dicono i documenti, «regificato», divenne, cioè una istituzione statale. Non voglio aggiungere altro ed ho detto queste poche cose sul Museo Archeologico solo per porre in evidenza la coincidenza della inaugurazione delle due istituzioni.

Nel 1884, in concomitanza quindi con l'inaugurazione della Pinacoteca, uscì ad Ancona, per i tipi dell'editore anconetano Gustavo Morelli, un volumetto, opera di C. Feroso, intitolato *Spigolature biografiche di Francesco Podesti,* con l'elenco delle sue opere e di quelle esposte alla Pinacoteca di Ancona. E' quindi, il primo documento di cui noi siamo in possesso che ci permette di renderci conto di che cosa ci fosse in questa Pinacoteca inaugurata il 1 giugno del 1884. Vi erano anzitutto esposte lungo le scale le otto prospettive del Daretti, più due prospettive di autore «incognito», di proprietà del sig. Alfredo Ambrosi. Queste due prospettive sono poi scomparse nei trasferimenti successivi e non si sono più trovate. Nella prima sala si trovavano 27 cartoni e 13 dipinti di Francesco Podesti e quindi, complessivamente 40 opere del pittore anconetano, e accanto erano esposte anche quattro fotografie di ambienti in cui il Podesti aveva lavorato. Nella seconda sala c'erano dipinti di vari «autori antichi» questa è la denominazione, esattamente 42 opere. Quindi complessivamente vennero esposte 92 opere tra quelle del Podesti e quelle di autori anteriori a lui.

La mia intenzione non è ora quella di fare un discorso di carattere estetico e critico: non è questo lo scopo del nostro incontro. Può essere invece interessante, per lo scopo che mi sono proposto, mettere in evidenza la provenienza di queste opere. E' bene rilevare che, accanto alle opere di Francesco Podesti e di quelle provenienti dalle Chiese e dai conventi espropriati, c'erano anche diverse altre opere donate o depositate da cittadini di Ancona.

Ad esempio, la tela di Carlo Maratta, *La Vergine col bambino e tre santi* esposta anche adesso nella Pinacoteca — era di proprietà — quindi era in deposito — della marchesa F. Ricci Paracciani Foschi; un'opera del Lilli, *S. Francesco e tre Santi,* era depositata dal Conte Alessandro Malacari; diverse opere erano di proprietà del cavaliere Giovanni Battista Mei Gentilucci, altre degli eredi del Marchese Guido Mancinforte Speciale, altre ancora del Conte Oliverotto Ferretti. Ma non tutte provenivano da famiglie gentilizie: alcune erano state poste a disposizione da famiglie borghesi: ad esempio il signore Cesare Alessandrelli, il signor Ulderico Giampaoli, i fratelli Piccini, il signor Pietro Fioretti.

Questo discorso mi sembra importante non solo per conoscere la storia di questa istituzione, ma anche in vista di auspicabili prospettive di sviluppo della raccolta. Alcune opere, poi, come l'*Incoronazione della Madonna in trono con 4 Santi* del Lotto, erano di proprietà collettiva; nel caso del Lotto, i proprietari erano il marchese Alessandro Nembrini, il conte Pietro Donnini di Ancona, il conte Francesco Fiorenzi di Osimo. Ricordo, a questo riguardo, che a me, Amministratore comunale, si presentarono gli eredi dei marchesi Nembrini, in rappresentanza dei proprietari, per richiedere la restituzione della tela del Lotto. La loro richiesta, con una serie di complesse motivazioni, non fu accolta.

Erano inoltre presenti nella Pinacoteca tre opere che oggi non vi si trovano più: il *Giuramento degli Anconetani* di Francesco Podesti, il *Battesimo di Gesù* del Tibaldi, e l'*Assunzione* del Lotto. Ritorneremo poi sulla diversa destinazione che queste opere hanno avuto.

Può essere anche interessante ricordare che nella prima Pinacoteca era presente la *Crocifissione* del Tiziano, mentre non era presente l'altra sua opera, la *Madonna con San Francesco*. Solo nel 1925 la *Crocifissione* del Tiziano fu restituita alla Chiesa di San Domenico.

Questi sono i dati essenziali sulla Pinacoteca così come si presentava al momento della inaugurazione.

L'INTERVENTO DI LUIGI SERRA

Trascorsero diversi anni e si susseguirono importanti eventi come la prima guerra mondiale e il dopoguerra. Ad Ancona giunge un illustre studiose, Luigi Serra, critico d'arte, storico dell'arte, Sovrintendente alle Gallerie ed ai Monumenti delle Marche. Egli, sia come studioso, sia come organizzatore di cultura, di Pinacoteche, Musei, ecc., ha svolto un'opera enorme. Ne abbiamo un esempio insigne nel catalogo della Pinacoteca Civica da lui curato. (2)Si tratta di una pubblicazione modestissima di appena 27 pagine, ma estremamente importante, perchè per la prima volta nella storia della nostra città e di questa istituzione, si fa un serio tentativo di approfondimento storico-critico delle opere esposte e si dà loro una attribuzione. Infatti molte delle opere esposte nel 1884 non avevano attribuzione o avevano attribuzioni generiche ed inesatte. Il Serra fece un primo tentativo molto serio a questo riguardo, tenuto ben presente anche dagli studi successivi.

Dobbiamo, quindi, essergli molto grati per questo lavoro che egli ha compiuto. Il Serra scrive, tra l'altro, nella prefazione, che egli trovò la Pinacoteca nei locali adiacenti a S. Domenico, in ambienti mal-

conci e che le opere d'arte erano esposte senza criterio, per cui si rendeva improrogabile una nuova sistemazione dei locali ed il riordinamento della raccolta. Egli si pose alacramente al lavoro lo terminò nel 1919 e nel 1920 pubblicò il catalogo di cui vi ho parlato. Vorrei subito mettere in evidenza che c'è stato poi un errore da parte degli studiosi successivi, a partire da Giuseppe Marchini, che, come vedremo, ci dette il primo vero catalogo della Pinacoteca, quando essa fu sistemata al Palazzo degli Anziani. Egli afferma ad un certo punto (3), che «la sede della raccolta... prima fu presso l'ex convento di S. Domenico, ove rimase fino al 1919». Da quello che ho potuto controllare e verificare, si tratta di un errore. Il Serra dice molto chiaramente, in questo catalogo del 1920, che la Pinacoteca non è stata trasferita, che egli ha soltanto fatto risistemare i locali, imbiancare, rimettere a posto le scale, la luce, ecc. e che ha riordinato la Pinacoteca selezionando nuovamente le opere. Ne abbiamo poi una conferma nella *Storia di Ancona,* del Giangiacomi del 1923. In essa, e precisamente nell'annessa *Guida di Ancona,* leggiamo a pag. 29: «La Pinacoteca civica Francesco Podesti trovasi in Piazza del Plebiscito, accanto alla Chiesa di San Domenico. E' aperta al pubblico tutti i giorni, comprese le feste, dalle ore 10 alle 12, ingresso libero». Quindi ancora nel 1923 la Pinacoteca si trovava presso la Chiesa di San Domenico e una conferma ulteriore la troviamo nella *Guida artistica e illustrata di Ancona e Loreto* del 1925, sempre del Giangiacomi, dove leggiamo che la Pinacoteca si trova ancora in San Domenico. Sono state evidentemente interpretate male le parole del Serra a proposito di riordinamento, risistemazione dei locali, ecc. Questo errore poi è continuato fino all'ultimo catalogo della Pinacoteca, quello edito, stranamente senza data, ma almeno così ritengo: nel 1978. Qui si ripete che la Pinacoteca è rimasta a San Domenico fino al 1919.

Comunque il Serra ringrazia tutti coloro che l'hanno aiutato in questa opera, l'ingegnere capo del Comune, il presidente della Brigata anconetana degli Amici dell'Arte, avvocato commendatore Pompeo Baldoni, il commendatore Guido Cirilli, il famoso architetto, prof. Ernesto Spadolini, che era allora direttore della Pinacoteca.

Come si presentava la Pinacoteca sistemata dal Serra? Nelle scale si trovavano sempre le otto prospettive del Daretti, con l'esclusione delle due di autore ignoto. Nella prima sala erano esposte le opere anteriori al secolo XIX, nella seconda quelle di Francesco Podesti. Le opere anteriori al secolo XIX sono complessivamente 43, il Serra ha eliminato quelle meno importanti e ne ha aggiunto altre e quindi dalle 42 del 1918 si passò a 43, mentre le opere del Podesti aumentarono da 40 a 53.

Ci sono in conclusione, 12 opere in più e l'esposizione ha rispettato l'ordine cronologico, ma la cosa più importante di questa se-

conda sistemazione è il lavoro critico effettuato dal Serra intorno a queste opere, per cui tutti successivamente dovranno fare i conti con lui e con le sue proposte di attribuzione di molte opere di cui si ignorava la storia. In conclusione nella Pinacoteca sistemata dal Serra nel 1919, così documentato dal catalogo nel 1920, noi troviamo 104 opere così suddivise: 53 opere del Podesti e 51, se aggiungiamo le prospettive del Daretti, anteriori al sec. XIX.

Può essere interessante rilevare che, mentre nella prima sistemazione erano esposti, per esempio, 4 dipinti del Lilli — il famoso pittore anconetano intorno al quale sta crescendo l'interesse, tanto che si è deciso di dedicargli una mostra — il Serra espone l'intera serie delle storie di San Nicola da Tolentino, composta di 8 dipinti.

Il Serra, inoltre, per quanto riguarda il Podesti, inserisce nella raccolta 9 cartoni dedicati al mito di Diana ed i cartoni dei quattro Evangelisti della chiesa del Sacramento, collocati successivamente nella Curia Diocesiana.

La Pinacoteca, dunque, continua a vivere nella Chiesa di San Domenico: ma se guardiamo il catalogo pubblicato dal Giangiacomi nel 1923 in appendice alla *Storia di Ancona* e che «si deve alla penna di Luigi Serra», rileviamo che sono avvenuti mutamenti e sono state sistemate in maniera diversa alcune opere; in conclusione l'ordinamento del 1920 non corrisponde più a quello del 1923. Sono state aggiunte anche 4 opere, cosicchè le 104 opere del 1920, secondo il suddetto catalogo, sono salite a 108. Rimane fermo, però, il criterio generale: Daretti nella scalinata, le opere anteriori al sec. XIX nella prima sala e le opere del Podesti nella seconda.

IL TRASFERIMENTO A SAN FRANCESCO ALLE SCALE

Un altro momento importante, nella storia della nostra istituzione, è un nuovo trasferimento. I locali non sono sufficienti ed adeguati e dei successivi eventi si trova una breve documentazione in un nuovo catalogo: il *Museo Nazionale delle Marche* in Ancona (4), scritto da Pirro Marconi, in cui Luigi Serra espone anche la situazione della Pinacoteca.

Il volume è datato «Anno XII dell'era fascista» ed è quindi del 1934. In questa pubblicazione troviamo notizie sulla nostra Pinacoteca e su quello che il Serra ritenne opportuno intraprendere per dare alla Pinacoteca una destinazione migliore. La nuova sede fu il Convento di San Francesco alle Scale, che divenne così sede del Museo archeologico e della Pinacoteca. Dal 1923 al 1927 avviene il trasporto e la sistemazione del materiale archeologico: quindi il Museo

archeologico da Via del Duomo, presso la Piazza degli Scalzi, oggi Piazza del Senato, si trasferisce a San Francesco. Questo trasferimento del Museo archeologico terminò nel 1932 e dice il Serra: «Le opere della Pinacoteca sono state depositate nella nuova sede nel 1928». Precisa che sono state aggiunte poche opere d'arte medioevale e moderne di proprietà dello Stato. Egli era Sovrintendente alle Gallerie ed ai Monumenti delle Marche e poteva quindi disporre la distribuzione di opere nell'ambito regionale.

Comunque è importante precisare che, a partire da questa data, Pinacoteca e Museo archeologico hanno avuto la stessa sorte perchè anche la Pinacoteca diviene una istituzione statale: le opere continuano ad appartenere ai legittimi proprietari, ma la gestione della Pinacoteca passa allo Stato.

E' in questo periodo che viene effettuato, proprio in vista, credo, di questo trasferimento, un nuovo inventario, quello affidato al Prof. Furlanetto. Questo inventario che io, come Amministratore comunale, ho consultato, non è più in Comune, non è più altrove: pare che ce ne sia una fotocopia dell'Archivio di Stato e un'altra in Biblioteca Comunale. Ma non sono riuscito a controllare. Certo è che in Comune non si riesce più a trovare il documento originale.

Il ricordo che molti di noi hanno della Pinacoteca è quello della raccolta ospitata in S. Francesco alle Scale, insieme al Museo Archeologico. Era veramente diventato un cittadella della cultura il complesso edilizio di S. Francesco alle Scale: vi erano infatti ospitati il Museo Archeologico, la Pinacoteca, la Biblioteca Comunale e, inoltre, alcune sale venivano abibite, entrando da Via Fanti a manifestazioni musicali a prevalente iniziativa degli «Amici della Musica».

Per quello che io ricordo personalmente, a parte gli indubbi meriti storico-critici del Serra, la sistemazione delle opere lasciava piuttosto a desiderare. Ricordo opere su più file, una sopra l'altra; e la Madonnina del Crivelli era collocata all'interno d'una nicchia, difesa da un grata di ferro che veniva aperta a richiesta.

LA GUERRA E LE VICENDE IMMEDIATAMENTE SUCCESSIVE

Allo scoppio dell'ultima guerra le opere migliori della Pinacoteca vennero trasferite ad Urbino, altre vennero collocate in posti più sicuri qui ad Ancona. Tutti gli Anconetani conoscono la fine che hanno fatto gli edifici di S. Francesco; la chiesa semidistrutta, semidistrutti o distrutti tutti i locali adiacenti. Per fortuna le opere della Pinacoteca, come quelle del Museo Archeologico, a seguito delle precauzioni prese, poterono salvarsi.

Arriviamo così al dopoguerra e qui occorre fare il nome di Aristide Boni, un grande Anconetano, a cui tutti noi dobbiamo essere enormemente grati: un uomo di grande cultura e dal carattere qualche volta difficile. Nei suoi confronti ho avuto rapporti di amicizia, di ammirazione, anche se qualche volta non ci siamo trovati d'accordo. Nei suoi confronti bisognerebbe prendere qualche iniziativa particolare, perchè è una figura da ricordare e da valorizzare. Tra le tante iniziative di Aristide Boni, Assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Ancona, ci fu quella di far pubblicare l'elenco dei documenti dell'Archivio Storico Comunale di Ancona, affidandone la stesura al Prof. Giuseppe Angelini Rota. Il volume uscì nel 1957 e nella introduzione Aristide Boni scrisse: «E' spiacevole dover constatare che la «Pinacoteca Podesti», chiusa al pubblico nel 1940 per le vicende della guerra, lo è ancora nel 1956, perchè lo Stato che ne aveva ed ha il preciso dovere contrattuale, non ha ancora provveduto a riaprirla ed ha tenacemente rifiutato di riconsegnarla al Comune perchè finalmente potesse decorosamente sistemarla e restituirla al godimento dei cittadini e dei turisti». (5).

Queste scarne parole sono la fotografia di una situazione e di una polemica che, in quegli anni, era scoppiata tra l'Amministrazione Comunale e il Ministero della P.I. a cui allora facevano capo tutti i Musei e le Gallerie.

Il contrasto in che cosa consisteva? Io ho ricordato che, quando avvenne il trasferimento della Pinacoteca a S. Francesco, la gestione passò allo Stato e quindi lo Stato si assunse l'incarico e l'onere della gestione della Pinacoteca.

Il Comune quindi aveva ragione di chiedere che lo Stato provvedesse. Ma lo Stato in quel momento aveva tante cose a cui pensare per cui, ponendo il problema in questi termini, provveda lo Stato o riconsegni la Pinacoteca al Comune, la questione non si risolveva.

IL TRASFERIMENTO AL PALAZZO DEGLI ANZIANI

Da questo momento il discorso, da storico ed il più possibile obiettivo, corre il rischio di diventare meno obiettivo, perchè alle vicende successive ho partecipato personalmente. Infatti, dall'agosto del 1956 al 1964 sono stato Vice-Sindaco e Assessore alla P.I. ed alla Cultura e dal 1969 al 1976 sono stato Sindaco di Ancona: mi sono trovato, quindi, a dover affrontare questi problemi in prima persona.

Ho ritrovato un brano di un mia relazione al Consiglio Comunale del 12 novembre 1956 in cui dico (il testo è pubblicato nella «Rivi-

sta di Ancona», la rivista che ho fondato e sono riuscito a pubblicare per parecchi anni): «La Direzione Generale delle Belle Arti ha accettato la proposta di affidarne la gestione provvisoria al Comune, così che la Pinacoteca verrà per ora decorosamente collocata in alcuni ampi locali del Palazzo degli Anziani, in attesa della definitiva sistemazione all'ultimo piano del Palazzo Mengoni-Ferretti». (6)

Queste poche righe sono il risultato di un modo un pò diverso per affrontare il problema. Ricordo l'incontro che ebbi con il Direttore Generale alle Antichità e Belle Arti, Guglielmo De Angelis, D'Ossat, un uomo intelligentissimo ed estremamente energico e deciso: due caratteri quindi, quello di Boni e quello di De Angelis D'Ossat che non erano destinati ad incontrarsi. Insomma in quell'incontro romano trovammo una formula di compromesso che salvaguardava i diritti dello Stato e contemporaneamente restituiva la Pinacoteca ad Ancona. Con un tipico compromesso all'italiana, espresso dalle parole «gestione provvisoria», il Ministero prese atto che non poteva in quel momento provvedere a mantenere la gestione della Pinacoteca di Ancona e la riconsegnava al Comune di Ancona. Le cose poi sono andate come sono andate e non è più venuto in mente a nessun funzionario del Ministero della P.I. di rivendicare la gestione della Pinacoteca di Ancona. Credo che quella fosse l'unica strada che potesse essere percorsa e se ne videro presto i concreti risultati: nell'agosto 1956 era stato nominato Assessore alla P.I., l'accordo fu approvato nel novembre 1956 e il 22 giugno 1958 la Pinacoteca venne riaperta al Palazzo degli Anziani: appena il tempo necessario per restaurare qualche quadro, per provvedere all'allestimento e per presentare in maniera dignitosa la raccolta. Vorrei poi ricordare che, per una coincidenza forse non intenzionale, inaugurammo in quel giorno, il 22 giugno 1958, sia la Pinacoteca Comunale sia il Museo archeologico nazionale che aveva trovato la sua nuova sede nel Palazzo Ferretti. Rese solenne la cerimonia la partecipazione del Sottosegretario di Stato alla P.I., onorevole Maria Jervolino e, del Direttore Generale alle Antichità e Belle arti, Guglielmo De Angelis D'Ossat.

Perchè scegliemmo il palazzo degli Anziani come sede della Pinacoteca? Questo edificio, già sede comunale, ed il più importante palazzo pubblico della città, era stata semidistrutto dalle vicende belliche. Ricordo ancora il cartellone, che per anni rimase affisso alle impalcature: Aiuti ERP, aiuti americani. Con interventi straordinari, dunque, il Palazzo degli Anziani venne restaurato e qui un altro nome, a cui gli anconetani debbono essere molto grati, va ricordato: è quello dell'architetto Riccardo Pacini, Sovrintendente ai Monumenti per le Marche, che dette un enorme contributo alla ricostruzione di tanti edifici monumentali ad Ancona e nella Regione. Tra essi, il

Palazzo degli Anziani fu restaurato in maniera egregia, anche se poi qualcuno ha trovato a ridire su certi particolari, e fu restituito alla comunità anconetana.

Si aprì allora, siamo nel 1950, un vivace dibattito nella città di Ancona. Il Comune, privato della sua sede storica, il Palazzo degli Anziani, si era nel frattempo insediato nell'ex palazzo del Littorio, dove sta tuttora. Ma molti Anconetani, con Aristide Boni in testa, ritenevano che la sede giusta per il Comune di Ancona fosse il Palazzo degli Anziani. Se lo spazio non era più sufficiente per tutti gli uffici, a mare si potevano costruire due edifici ad ala, convergenti sul Palazzo degli Anziani. Si accese un grosso dibattito, al quale partecipai anch'io con qualche articoletto, sostenendo la tesi della sede comunale al Palazzo degli Anziani. Comunque questa battaglia fu perduta, perchè la maggioranza ritenne che la nuova sede, il Palazzo del Littorio, fosse più centrale. Ripensando però a quella scelta con animo disteso e senza polemiche nei confronti di nessuno, viene spontaneo dire che, se si fosse riportato il Comune al Palazzo degli Anziani, si sarebbe contribuito in maniera determinante alla rivitalizzazione del centro storico.

A seguito di tale decisione il Palazzo degli Anziani rimase libero, tanto che nel 1950 fu ritenuto la sede ideale della grande mostra dedicata alla pittura veneta nelle Marche, progettata e realizzata dal Prof. Zampetti. Per la prima volta i marchigiani si resero conto di quale enorme patrimonio artistico esistesse nella nostra Regione, con capolavori ospitati anche nei centri più piccoli. Per la prima volta tanti di noi aprirono gli occhi di fronte a questa sorprendente, meravigliosa realtà. Non sono però d'accordo sulla seguente affermazione contenuta alla *Guida ai musei delle Marche,* edita dalla Regione pochi giorni fà «Distrutta la sede dai bombardamenti del 1943 — cioè la sede di San Francesco alle Scale — alcuni dipinti solo nel 1950 tornarono ad Ancona per apparire nella Mostra della pittura veneta nelle Marche che divenne, in seguito a quella manifestazione, nuova sede della Pinacoteca». (7)

Ritengo di essere buon testimone se affermo che altre considerazioni ci indussero a quella scelta.

Noi ci trovavamo di fronte alla necessità di dare alla Pinacoteca una nuova sede più dignitosa e migliore di quella che fino allora aveva avuto, anche per convincere il Ministero della P.I. a ridarci la gestione della istituzione. Non esistevano altre soluzioni e, d'altra parte, non ritenevamo che quella dovesse essere la sede definitiva, perchè il Palazzo degli Anziani doveva assolvere ad altre funzioni.

E' poi opportuno ricordare che in quegli anni ebbe inizio un'altra storia che un giorno forse sarei ben contento di raccontare: nel 1956 fu ospitata nel Palazzo degli Anziani la prima mostra regionale

d'arte contemporanea da cui nacque una rassegna nazionale, il «Premio Marche». Anche le tre prime edizioni del «Premio Marche» si tennero, a partire dal 1957, nel Palazzo degli Anziani.

Può essere interessante cogliere questa occasione per portare a vostra conoscenza un singolare episodio. Correva l'anno 1958 e venni a sapere che l'ultima erede dei Bourbon del Monte aveva in proprietà la *Pietà* del Podesti, che era disposta a venderla e che cercava un lavoro anche modesto. Il lavoro glielo trovammo e lei per 250.000 lire cedette quella grande tela al Comune di Ancona, inserita in una splendida cornice. Questo fu il primo acquisto effettuato dal Comune di Ancona nel corso di questa storia che parte dal 1884.

Voglio ricordare, a questo riguardo, un altro episodio. Ad Ancona il 19 maggio 1958 si era chiuso il congresso eucaristico marchigiano e, al termine delle celebrazioni, il cardinale Piazza, che rappresentava la massima autorità religiosa in questa importante manifestazione, fu solennemente ricevuto dall'Amministrazione Comunale di Ancona al Palazzo degli Anziani.

Allora, per associarci in qualche modo a quell'avvenimento, esponemmo la *Pietà* del Podesti, che avevamo appena acquistato, nell'atrio del Palazzo degli Anziani: appena si entrava ci si trovava di fronte a quest'opera che, opportunamente illuminata, produceva un effetto prodigioso. Così gli Anconetani vennero a conoscenza della nuova acquisizione.

Il compito di sistemare e di selezionare la raccolta al Palazzo degli Anziani fu affidato al Sovrintendente alle Gallerie delle Marche, prof. Giuseppe Marchini, altra persona straordinaria, un tipico gentiluomo fiorentino, dotato di cultura, sensibilità, disponibilità e gentilezza straordinarie. Provvide anche alla redazione di un nuovo catalogo, che rappresenta un momento fondamentale della storia della Pinacoteca, soprattutto per la rivisitazione critica di tutte le opere.

Tra i grandi meriti del Marchini c'è anche quello di avere riscritto la storia del Palazzo degli Anziani. Come risulta dal catalogo, egli propose, con valide motivazioni critiche, l'attribuzione del Palazzo degli Anziani a Margaritone o Margarito d'Arezzo.

Inoltre egli raccolse ed espone tutte le sculture disperse che originariamente provenivano dallo stesso Palazzo. Si tratta di sculture bellissime, alcune delle quali hanno seguito la Pinacoteca nel successivo trasferimento, mentre altre sono rimaste nel Palazzo degli Anziani.

Al primo piano, vennero collocate le opere anteriori al sec. XIX: quindi si mantenne l'ordine cronologico che il Serra giustamente aveva richiesto. Al piano successivo vennero collocate le opere del Podesti. Non si poterono esporre al Palazzo degli Anziani tutte le opere: l'*Assunta* del Lotto, ad esempio, per le sue grandi dimensioni, non

fu possibile collocarla, e più tardi venne riconsegnata alla chiesa di provenienza, a S. Francesco alle Scale, dove anche oggi si può vedere; il *Battesimo* del Tibaldi per le sue grandi dimensioni non potè essere egualmente esposto e potete ammirarlo anche oggi nella Chiesa di S. Francesco alle Scale; il *Giuramento degli Anconetani* egualmente non fu possibile presentarlo in Pinacoteca; non sapevamo dove metterlo a causa delle sue enormi dimensioni; solo dopo lunghe riflessioni, si decise di esporlo nella nuova sala del Consiglio Comunale, dove mi sembra che sia ottimamente valorizzato ed abbia trovato la sua collocazione naturale. Non vennero esposti alcuni frammenti di una pala del Lilli a suo tempo misteriosamente suddivisa e in parte dispersa.

Il nucleo fondamentale dalla Pinacoteca, per quanto riguarda la parte antica, venne salvaguardato e quindi 55 pezzi anteriori al sec. XIX vennero esposti. Non così avvenne per le opere del Podesti, sia perchè gli spazi non lo consentivano, sia perche il Marchini operò una opportuna selezione critica. Da 49 le opere del Podesti esposte scesero così a 22. Quindi la Pinacoteca si presentava complessivamente con 77 opere rispetto alle 104 che erano state esposte in precedenza.

Il Marchini eliminò opere di secondaria importanza che ci eravamo trascinati dietro e, soprattutto, fornì l'attribuzione ad opere che ne erano prive o che erano state attribuite.

Vennero però inserite nella raccolta opere che non erano mai state esposte e che il Marchini, su mandato dell'Amministrazione Comunale, prelevò da vari uffici perchè le riteneva degne di essere presentato al pubblico. E' questo il caso degli *Angeli musicanti* del Lilli, che era un frammento della Pala dispersa. *S. Jacopo Maggiore Apostolo,* sempre del Lilli, la *Caccia al Cinghiale* del Tempesta e i quattro ritratti che egli attribuì ad Alessio de Marchis. Diminuivano dunque le opere esposte, ma mi sembra che la Pinacoteca abbia guadagnato da questa accurata selezione una maggiore omogeneità di livello artistico.

Di fondamentale importanza è il lavoro di ricerca e di attribuzione svolto dal Marchini. La *Vergine incoronata,* ad esempio, l'affresco proveniente dalla chiesa preesistente all'attuale chiesa di San Domenico, che troviamo per la prima volta citato nel catalogo di Giangiacomi del 1923, il Marchini lo attribuì, sia pure con qualche incertezza, a Carlo da Camerino; altrettanto avvenne per la *Circoncisione* e per la *Dormitio Virginis.* Quest'ultima tavola era stata invece attribuita dal Serra ad Andrea da Bologna. La *Madonna dell'Umiltà,* ad esempio quella Madonnina con gli angeli intorno, e con il fondo dorato, il Marchini l'attribuisce ad Arcangelo di Cola da Camerino.

Da questo lavoro di revisione critica compiuto dal Marchini e con le attribuzioni, ad esempio, a Carlo e ad Arcangelo di Cola da Camerino, vennero così alla luce o vennero criticamente riconfermati nuovi importanti elementi della storia artistica della nostra regione.

L'opera del Marchini è stata dunque veramente preziosa e il catalogo da lui predisposto, e stampato nel 1960, in una veste editoriale molto modesta, perchè di soldi per queste cose ce ne erano pochissimi, rappresenta un decisivo passo avanti rispetto al catalogo del Serra del 1920: c'è una scheda critica per ogni artista e per ogni opera ci sono le illustrazioni. Quel volumetto fa testo anche oggi perchè il catalogo che è stato stampato nel 1978 — a quanto sembra di poter intuire, dato che è stato stranamente stampato senza data — e quindi cinque anni dopo il trasferimento della Pinacoteca a Palazzo Bosdari, non è altro che il catalogo Marchini in versione peggiorata (8). Non capisco anzitutto perchè, nel catalogo Marchini della nuova veste editoriale, abbiano presentato gli artisti in ordine alfabetico, e non secondo l'ordine topografico dell'esposizione e, quindi, in ordine cronologico. Di conseguenza, nel catalogo, accanto alla riproduzione di un quadro dell'800, se ne trova un altro del '300. Non riesco proprio a capire in base a quale logica si sia effettuata questa scelta.

Al Palazzo degli Anziani, dunque, la Pinacoteca trovò la sua sistemazione razionale e prestigiosa e gli Anconetani, per la prima volta dopo la guerra, ebbero la possibilità di rivedere le non molto numerose, ma qualificate opere d'arte che, attraverso una storia di secoli, Ancona aveva acquisito.

IL TRASFERIMENTO A PALAZZO BOSDARI

Nel frattempo, però, avvennero fatti piuttosto importanti nella storia della nostra città. L'inaugurazione della nuova sede era avvenuta, come abbiamo detto, nel 1958, ma nel 1959 ad Ancona nasce la facoltà di Economia e Commercio e la nostra città diventa per la prima volta nell'età moderna sede universitaria. Ancona — e anche in questa vicenda mi trovai al centro della situazione — pur di poter avere l'assenso da parte del Ministero della P.I., offrì quello che di meglio aveva: non solo si impegnò a finanziare la Facoltà, ma mise a disposizione il suo più prestigioso edificio e precisamente il Palazzo degli Anziani.

Quindi, nell'ottobre del 1959, la Facoltà di Economia e Commer-

cio cominciò a funzionare come Facoltà collegata all'Università di Urbino.

Nello steso edificio si trovarono dunque a convivere due importanti istituzioni: la Pinacoteca e la Facoltà.

Era evidente che questa situazione non poteva durare a lungo: la convivenza creava problemi gravissimi, con pericolo continuo di danni e di furti, per cui ci si rese conto che era necessario destinare ancora una volta alla Pinacoteca una nuova sede.

Del resto quando avevo comunicato al Consiglio Comunale l'accordo raggiunto col Ministero della P.I in merito alla gestione della Pinacoteca, come ho sopra ricordato, la soluzione Palazzo degli Anziani era stata presentata come provvisoria e si ipotizzava come sede definitiva Palazzo Mengoni-Ferretti.

Si cominciò a pensare ad altre soluzioni perchè l'ultimo piano del Palazzo Mengoni-Ferretti non era di ampiezza sufficiente. L'occasione si presentò nel 1963 quando la signora Violante Marini, vedova Giacchetti, offerse in vendita al Comune Palazzo Bosdari nella vecchia via del Comune. Dopo complesse trattative, il Comune, su mia proposta, finì di acquistare quel palazzo per la somma di 32 milioni e mezzo di lire.

Si tratta di un edificio importante nella storia di Ancona, perché sorge su un vecchio edificio medioevale. Fu rifatto nel '500 e l'opera di ricostruzione e di trasformazione terminò nel '600, finché Diodoro Bosdari lo acquistò dalla nobile famiglia Cresci nel 1650 e ci pose i sigilli della sua casata.

I Bosdari erano ricchi commercianti di origine ragusea. Nel corso di una visita al Museo Marittimo di Ragusa con sorpresa mi trovai di fronte ad un quadro ad olio che rappresentava un panorama di Ancona e che recava lo stemma dei Bosdari, un delfino, quel delfino che si ritrova riprodotto nel Palazzo Bosdari: feci fotografare quel quadro e la fotografia fu esposta in quella bella mostra che organizzammo a Palazzo Mengoni-Ferretti e dedicata alla storia di Ancona attraverso i secoli.

Comunque questo importante palazzo era ridotto in condizioni pietose e quindi esigeva un paziente lavoro di restauro. Si trattava però di un edificio di interesse storico-artistico e poteva quindi essere restaurato a spese dello Stato con contribuzioni annuali, assegnati al Comune attraverso la benemerita Sovrintendenza ai Monumenti, che progettò l'intero programma di restauro. Gradualmente tutto l'edificio venne del tutto ripristinato mentre il Comune provvide ad altri interventi minori.

Tutta questa complessa operazione venne realizzata col preventivo consenso del Prof. Bruno Molaioli che, nel frattempo, era diventato Direttore Generale delle Antichità e delle Belle Arti ed era da

sempre grande amico delle Marche e di Ancona: è scomparso da pochi giorni e credo che da parte mia sia doveroso e opportuno esprimere il profondo dolore che abbiamo provato per la perdita di questo maestro, amabilissimo anche per le doti di umanità e di gentilezza, e che, come è noto, è stato anche presidente di questo nostro Istituto.

Acquisito anche il suo parere favorevole, la Sovrintendenza ai Monumenti elaborò il progetto di restauro che fu approvato dal Ministero della P.I. nel 1967; gradualmente, anno per anno, vennero richiesti contributi statali ed i lavori ebbero inizio.

Preziosa in tutta questa fase di progettazione e di esecuzione dei lavori fu l'opera della dott.ssa Polichetti, alla quale rinnovo i più fervidi ringraziamenti.

Il Palazzo, così importante dal punto di vista architettonico, rappresentava anche qualcosa nella storia culturale di Ancona perchè tra l'altro era stato sede di quell'«Accolta dei trenta e Amici dell'Arte» che fra le due guerre aveva svolto un ruolo rilevante nelle vicende culturali e artistiche della città: uno dei più autorevoli animatori di tale Associazione era stato Aristide Boni, come lo è stato per molti anni di questa Accademia. L'edificio era in condizioni miserrime e il progetto di restauro prevedeva interventi su fondazioni, solai, muri portanti, soffitti. Intervenne anche la Sovrintendenza alle Gallerie delle Marche per il restauro delle parti affrescate.

I lavori vennero eseguiti con tanta cura e tanta solerzia che le vicende sismiche del 1972 non lasciarono alcuna traccia nel palazzo.

Nell'anno 1973 si provvide all'allestimento, affidato alle cure del nuovo Sovrintendente alle Gallerie delle Marche che svolse questo suo compito con intelligenza e impegno. Il Prof. Torriti in sostanza mantenne l'ordine ed i criteri che il Marchini aveva seguito.

Al termine di questo complesso intervento le spese complessive per il restauro e l'allestimento ammontavano a L. 120 milioni circa.

Fu questa una realizzazione che volemmo con estrema decisione perchè ritenevano che avrebbe contribuito a far crescere nelle coscienze dei concittadini la volontà di non disperare, di fronte ad una così grave calamità, ed a continuare con fiducia la necessaria opera di ricostruzione e di rinascita.

A pochi mesi di distanza dalla fine della crisi sismica, in presenza di una situazione che restava drammatica per Ancona e per la sua popolazione, in una giornata del settembre 1973 inaugurai, nella mia qualità di Sindaco di Ancona, quella che potrebbe essere la sede definitiva della Pinacoteca. Nella nuova sede furono esposte 61 opere di arte antica, anteriori quindi al sec. XIX e le 21 opere del Podesti che aveva già selezionato il Marchini. Erano quindi visibili 82 opere con un incremento di 5 unità rispetto alla precedente collocazione nel Palazzo degli Anziani.

Ci sono in più i tre frammenti di quella famosa pala del Lilli, di cui ho già parlato, e precisamente un busto di Cristo, una testa di un vescovo e una veduta di Ancona che si trovava alla base della pala.

Si tratta di un luminoso panorama di Ancona che peraltro è interessante anche come documento storico. Ridotto in condizioni pietose, l'avevo affidato alle cure dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, che ce lo restituì ottimamente restaurato e leggibilismo.

Insieme a questi tre pezzi del Lilli vennero aggiunti un ritratto di donna di Simone De Magistris e il famoso ritratto di Francesco Arsili, opera di Sebastiano del Piombo.

Uno dei motivi, e non certo tra i più importanti, che mi hanno indotto a presentare questa relazione è stato quello di narrare l'autentica storia di questo quadro.

Il catalogo della Pinacoteca nel 1978 (?) — Assessore alla cultura del Comune di Ancona l'Architetto Piazzini e Direttrice della Pinacoteca la dott.ssa Pasquali — riproduce il testo del Marchini con alcuni aggiornamenti e vari errori, alcuni sicuramente involontari, altri meno. Ad esempio, a pag. 10, è stato copiato male quanto aveva esattamente scritto il Marchini a proposito della storia della raccolta. Il Marchini aveva detto: «Essendo stata quest'ultima sede (quella di S. Francesco alle Scale) devastata da bombardamenti aerei durante l'ultima guerra, nel 1944, la Galleria fu allogata nel Palazzo attuale (Palazzo degli Anziani) l'anno passato 1958». Nel catalogo del 1978 queste chiare parole sono diventate: «Essendo stata quest'ultima sede devastata da bombardamenti aerei durante l'ultima guerra, nel 1944 la Galleria fu allogata nel Palazzo degli Anziani, ecc.»

Meno giustificabile appare quanto si trova scritto a pag. 138 a proposito del ritratto di Francesco Arsili di Sebastiano del Piombo. Vi si legge, infatti che il dipinto «E' pervenuto alla Pinacoteca nell'anno 1977 per dono dei Conti Arsili di Senigallia».

Le cose non stanno così: il quadro è stato donato nel 1975.

Direte che si tratta di un particolare insignificante ed è probabile che l'errore sia stato compiuto in buona fede, ma la questione non è irrilevante e la storia è storia e se meriti ci sono vanno attribuiti con giustizia.

Come tutti sanno nel 1976 il Comune di Ancona subì una piccola rivoluzione e ad una maggioranza politica se ne sostituì un'altra.

Io, come Sindaco, ero espressione della disciolta maggioranza ed in tale veste avevo guidato l'intera operazione Sebastiano del Piombo e posso quindi essere buon testimone quando affermo che non si verificò nel 1977, ma nel 1975.

Senza entrare in valutazioni di carattere politico, ecco brevemente la storia di quel quadro. Venne un bel giorno da me Luigi Dania,

noto studioso d'arte e amabilissima persona, e mi disse: «Guarda, io sono a contatto con i conti Arsili da molto tempo; hanno un Sebastiano del Piombo e sono preoccupati sulla destinazione di questo quadro perchè sono molto anziani e non hanno figli ed eredi diretti. C'è pericolo che l'opera vada in mano a speculatori. Sto insistendo da tempo — egli aggiunse — presso i proprietari perchè il quadro, che è l'opera d'arte più importante in loro possesso, vada ad una istituzione pubblica. Ho suggerito — disse ancora Dania — che l'unica Pinacoteca che meriti un dono di questo genere è quella di Ancona. Senigallia del resto è in provincia di Ancona e non ha una Pinacoteca. I proprietari però sono tentennanti e stanno subendo diverse pressioni: sarebbe opportuno che tu ci andassi di persona». Prendemmo immediatamente la macchina del Comune e ci recammo a Senigallia ove ci incontrammo con questi due anziani e affabili signori. Seduta stante, concordammo tutto e, senza aspettare lettere e deliberazioni, prendemmo in consegna il quadro e lo depositammo nella sede comunale di Ancona.

Di tutto questo non si è detto e scritto nulla ed io colgo l'occasione per rinnovare i più vivi ringraziamenti ai conti Arsili ed a Luigi Dania. Successivamente ci fu lo scambio di lettere, ci fu la deliberazione di accettazione della donazione da parte del Consiglio Comunale di Ancona. Quando a Senigallia si diffuse la notizia ci furono proteste ed una incredibile lettera del Sindaco di Senigallia pervenne a me Sindaco di Ancona con cui si invitava a trovare il modo di restituire il quadro a Senigallia!

Vorrei aggiungere che il quadro aveva subito in passato un infelice restauro su una parte quasi del tuto mancante ed ancora una volta affidai l'incarico al Prof. Urbani, direttore dell'Istituto centrale del restauro di Roma che provvide con intelligenza e abilità.

Questa è la vera storia del quadro di Sebastiano del Piombo esposto alla Pinacoteca.

LA GALLERIA COMUNALE D'ARTE MODERNA

Anche questa istituzione ha una storia interessante che merita di essere raccontata.

Il Comune di Ancona era venuto in possesso, per donazione o per acquisto, di alcune opere d'arte moderna, ma a nessuno era venuto in mente da dar vita ad una Galleria d'arte moderna.

Nel 1957, nel Palazzo degli Anziani, l'Accolta «Amici della Cultura» di cui Giorgio Umani era Presidente ed io... il braccio esecuti-

vo, aveva dato vita alla prima rassegna regionale d'arte contemporanea del dopoguerra che fu poi seguita da quella lunga serie di iniziative a carattere nazionale che presero il nome di «Premio Marche», e che sono poi continuate fino al 1967.

Anche questa sarebbe una storia importante da raccontare e da scrivere. Eravamo in quattro o cinque gli organizzatori di questa rassegna, che di anno in anno cresceva d'importanza. Passavamo l'estate prima negli scantinati del Palazzo degli Anziani, poi del Liceo Scientifico.

Ebbene le opere che le giurie premiavano e segnalavano, con gli scarsi mezzi che si riusciva a racimolare, venivano acquistate e donate al Comune in vista della istituzione della Galleria d'Arte Moderna.

Ho con me l'inventario delle opere della Galleria d'Arte Moderna del Comune di Ancona: tutto è stato regolarmente registrato fino a una certa data e, precisamente, fino al 1976; poi non si riesce più a capire molto bene cosa sia successo. Fatto sta che nel 1976 erano inventariate 369 opere d'arte moderna, ovviamente non tutte dello stesso valore, molte delle quali provenivano dal «Premio Marche».

Terminato il restauro degli ultimi piani del Palazzo Mengoni-Ferretti agli inizi dell'anno 1967, si decise di dar vita alla Galleria Comunale d'arte moderna procedendo ad una accurata selezione delle opere più significative.

L'incarico fu affidato ad una commissione presieduta dal Sovrintendente alle Gallerie delle Marche prof. Turriti, si scelse come sede provvisoria il mezzanino sottostante l'ultimo piano del Palazzo Mengoni-Ferretti e l'inaugurazione avvenne il 30 aprile 1957.

Gli spazi anche qui non erano grandi e la selezione fu molto severa: su 369 opere d'arte moderna di proprietà del Comune a quella data, nel 1967, ne furono esposte 58 e tra gli autori rappresentati ricordo: Luigi Bartolini, Giovanni Brancaccio, Gastone Breddo, Anselmo Bucci, Nino Caffè, Camillo Caglini, Massimo Campigli, Francesco Carnevali, Bruno Cassinari, Giuseppe Cherubini, Giovanni Ciangottini, Arnoldo Ciarrocchi, Piero D'Orazio, Virgilio Guidi, Carlo Levi, Mentore Maltoni, Manlio Marinelli, Francesco Menzio, Enrico Paolucci, Achille Perilli, Umberto Polverini, Bruno Saetti, Giorgio Spinaci, Orfeo Tamburi, Valeriano Trubbiani, Luigi Veronesi.

Successivamente, nell'autunno del 1973, anche la Galleria d'Arte moderna venne trasferita a Palazzo Bosdari, dove era stata sistemata la Pinacoteca.

PROBLEMI E PROSPETTIVE

Nel corso di una mia recente visita, che cosa ho trovato? Al primo piano è rimasto quasi tutto, salvo le opere del Lilli che sono in restauro per la mostra che si sta organizzando.

Poi non c'è più niente. Tutte le opere della Pinacoteca e quelle della Galleria d'Arte moderna sono state collocate nei magazzini: quindi non ci sono più le opere del Podesti, non ci sono più le opere del '700, dell'800, non c'è più la Gallera d'Arte moderna.

Quale spiegazione danno di tale situazione? Per la Galleria d'Arte moderna non c'è spazio e si attendono nuove sale nell'edificio del Teatro delle Muse. Per le altre opere si dice che le sale sono state liberate per far posto alla mostra del Lilli.

Sono risposte, queste, che, per quanto mi riguarda, non posso accettare. Già in passato, nel corso di questi anni, a me era pervenuta la notizia che si era smontata la Galleria d'Arte moderna, che si erano tolti i quadri del Podesti, che si era smobilitata una sala o più sale per ospitare mostre.

E' una soluzione, secondo me, errata: non è giusto smobilitare totalmente o parzialmente sale importanti di un museo pubblico, per ospitare una mostra.

Ho visitato tanti musei del mondo, ma non ho visto mai un museo totalmente o parzialmente smobilitato per ospitare una mostra, per quanto importante essa fosse. Le mostre vanno realizzato altrove.

La Galleria Comunale d'arte moderna doveva essere smontata non per essere immagazzinata, ma solo per essere trasferita in una sede più idonea.

A questo proposito ritengo che sia ora che l'Amministrazione Comunale dia attuazione a quanto previsto dal Regolamento approvato dal Consiglio Comunale: si deve impedire che Direttori e Direttrici della Pinacoteca o Assessori comunali alla cultura, talvolta scarsamente collegati alla storia di Ancona e delle sue istituzioni, facciano e disfacciano a proprio piacimento; è quindi necessario ed urgente che si dia vita a quella Commissione, eletta dal Consiglio Comunale, che deve sovrintendere alla vita ed ai problemi della Pinacoteca e dalla Galleria d'arte moderna.

Con molto lavoro e tanti sacrifici, prima del 1976, l'ultimo piano del Palazzo Mengoni-Ferretti era stato ristrutturato per ospitare mostre, e mostre importanti vi avevamo organizzato. Ora vi hanno trasferito alcuni uffici comunali e una parte della biblioteca e quello spazio non esiste più.

Avevamo predisposto un progetto, e stavamo per realizzarlo, che prevedeva l'utilizzazione dei locali dell'ex-Cobianchi in Piazza Roma per mostre d'arte contemporanea. Il progetto non è stato più rea-

lizzato per cui oggi, a distanza di tanti anni, ad Ancona, gli spazi destinati ad attività artistiche invece di aumentare sono diminuiti.

Esprimo con molta umiltà, ma con molta fermezza, il mio rincrescimento per tale situazione che deve essere rapidamente modificata.

Per quanto riguarda le prospettive, va considerato anzitutto il problema di nuove acquisizioni, sia per la Pinacoteca sia per la Galleria d'Arte Moderna. Sospeso il Premio Marche nel 1967, si può dire che nessuna opera d'arte moderna di un certo rilievo sia entrata a far parte del patrimonio del Comune di Ancona. Per quanto riguarda la Pinacoteca, a parte il Francesco Podesti di cui ho parlato, a parte il Sebastiano del Piombo, a parte il Maratta, la pala da sempre esposta e che feci acquistare dal Comune trattando direttamente coi proprietari marchesi Ricci Paracciani, successivamente è entrato ben poco: merita di essere citata solo un'altra opera del Maratta.

Insomma in un arco di tempo che parte dal 1884, e quindi da circa un secolo, le acquisizioni mi sembrano davvero scarse.

Allora bisogna che la nostra comunità si risvegli a questo riguardo, senza aspettare che la manna piova dal cielo: occorre creare le condizioni favorevoli perchè le opere d'arte vengano donate o lasciate in deposito. Non si può, ad esempio, lasciare che il bel ritratto di Sebastiano del Piombo rimanga esposto per anni senza indicare che è una donazione dei Conti Arsili.

Gli enti locali oggi, salvo i grandi Comuni, non possono nemmeno ipotizzare l'acquisto di opere d'arte antiche. Allora l'unico modo è quello di sollecitare e di favorire l'acquisizione di donazioni o di depositi. Nei musei americani, svizzeri, francesi, un gran numero di opere sono state esposte con la scritta «dono» e «deposito» del Sig. X.

Certo occorrerà una legislazione più favorevole dal punto di vista fiscale: qualcosa di nuovo c'è stato, ma forse non è sufficiente. Ciò non esime gli Enti locali dal programmare una serie di iniziative che stimolino e favoriscano donazioni e depositi.

Per quanto riguarda le opere d'arte moderna, il discorso è più facile: basta rivolgersi ad artisti ed a collezionisti e dire: donate un'opera d'arte alla Galleria d'Arte Moderna di Ancona. E' ovvio a questo riguardo che non si possono esporre tutte le opere cedute in dono o in deposito: ci deve essere una commissione di esperti che selezioni e garantisca l'autenticità e la qualità delle opere.

Ho esaminato l'elenco delle opere d'arte moderna pervenute al Comune o acquistate dal 1976 in poi: sono quasi tutte incisioni, ma con esse, per quanto importanti siano — e molte di loro non lo sono — non si può fare una galleria d'arte moderna. Per acquisire un'opera d'arte importante, è necessario acquistarla, oppure bisogna

creare certi presupposti perchè l'artista si senta onorato e gratificato dalla esposizione in una pubblica raccolta.

L'unico dipinto importante acquisito è quello di Trotti a cui il Comune ha dedicato una mostra, mentre la «Galleria Puccini» gliene sta allestendo un'altra; un'altra acquisizione significativa è una scultura di Murer al quale l'Università ha dedicato tre anni fa una bella mostra. Va ricordata, infine, la importante donazione di quattro opere di Corrado Cagli che gli eredi effettuarono a ringraziamento della bellissima mostra organizzata da questa Accademia.

Ma tutto questo non è e non può essere sufficiente: con opportune iniziative è necessario sensibilizzare l'opinione pubblica e prendere tempestivamente gli opportuni contatti affinchè opere d'arte antiche e moderne vengano cedute in proprietà o in deposito alla Pinacoteca, o alla Galleria d'Arte Moderna. E se ci fosse qualche disponibilità finanziaria invece di disperderla in iniziative talvolta inutili o discutibili, sarebbe preferibile che venisse utilizzata per qualche importante acquisto.

Anche l'Ente regione dovrebbe muoversi a questo riguardo: ma non sembra che il disegno di legge per l'acquisizione di opere d'arte contemporanea, di cui da tempo si parla, sia a portata di mano.

Essenziale è il problema degli spazi. Quando noi acquistammo il Palazzo Bosdari, ci rendevamo ben conto che non poteva essere una soluzione definitiva, tanto che ci proponevamo di acquistare almeno uno dei palazzi adiacenti, anche perchè è estremamente pericolosa l'attuale situazione: un palazzo abitato da privati ha una facciata e le relative finestre rivolte verso il cortile interno del palazzo Bosdari. Diventava quindi quasi una necessità non solo per l'espansione, ma anche per la sicurezza acquistare i palazzi adiacenti.

Di tutto questo non si è fatto nulla; palazzo Bosdari è rimasto con gli spazi che aveva un tempo. Si è invece progettato di dare una sede alla Galleria d'arte moderna nel complesso edilizio del Teatro delle Muse. Il Teatro delle Muse ospiterà opere liriche, concerti, danze, spettacoli di prosa ed io non so come in una sistemazione di questo tipo si possa razionalmente inserire una galleria d'arte moderna. Può andar bene per la Corale Bellini, per orchestre, per organismi teatrali, ma non per una galleria d'arte moderna. Ma la critica di maggior rilievo è l'esiguità di quegli spazi che non consentiranno alla Gallera d'arte moderna nessuna possibilità di espansione.

E' opportuna poi la separazione della nostra Pinacoteca dalla Galleria d'arte moderna? Ricordo che quando, nel 1973, sistemammo la Galleria d'arte moderna insieme alla Pinacoteca nel Palazzo Bosdari, questa soluzione fu salutata come una soluzione ottimale.

Allora il prof. Pietro Zampetti, ad esempio, in una Assemblea di questa Accademia, come risulta dal volume degli atti recentemente

pubblicato (5), dichiarò: «Si deve al prof. Trifogli se Ancona ha oggi una Pinacoteca aperta anche all'arte contemporanea, che forse è l'unico caso in Italia in cui l'arte antica e l'arte moderna convivono insieme, il che costituisce una grande merito» (9).

Uno studioso come Zampetti ritenne valida quella soluzione, e non si vede perchè debba essere annullata.

Se non bastano gli spazi attuali, si acquistino gli edifici adiacenti. Se poi questa soluzione non fosse proprio percorribile, si costruisca per la Galleria d'arte moderna una sede progettata a questo scopo: sarebbe ora perchè nessun Museo, nessuna Pinacoteca, nessuna Galleria d'arte moderna delle Marche è ospitata in una sede costruita allo scopo.

Questa potrebbe allora essere l'occasione per dare vita nella nostra regione ad una nuova istituzione, e quel museo regionale d'arte moderna di cui da più parti e con sempre maggiore insistenza si reclama la fondazione. Sarebbe tra l'altro un modo per rafforzare quel ruolo di capoluogo di regione di cui Ancona sembra essersi dimenticata.

* * *

Questi sono i risultati delle mie modeste ricerche e le mie riflessioni su due istituzioni per le quali, attraverso i decenni, alcuni Anconetani hanno molto lavorato, offrendo il proprio contributo di esperienza e di amore per l'arte.

Auguriamoci che ci si renda sempre più conto che è tempo che Ancona divenga capoluogo di regione anche in questo settore. I tempi corrono velocemente e in altre città della regione ci si muove a velocità molto superiore a quella di Ancona. Ho visitato, recentemente, a Macerata, ad esempio, palazzo Ricci. Per iniziativa della locale Cassa di Risparmio quel magnifico palazzo del '700 e stato acquistato, restaurato e dedicato alla Galleria d'arte moderna e vi è stata ultimamente esposta una qualificata raccolta di opere d'arte moderna.

Mi auguro che da questi rari esempi traggano incitamente ad esempio l'Ente Regione, altre città marchigiane e particolarmente Ancona.

Relazione tenuta nella sede dell'Accademia il 6 giugno 1985.

NOTE

(1)Il dipinto, terminato nel 1847, è la 342ª opera eseguita dal Podesti secondo l'elenco pubblicato da Evaristo Masi in «*Il giuramento di difesa fatto agli anconetani*» - Tipografia dei Fratelli Rossi, Loreto, 1856.

(2) Luigi Serra, *Catalogo della Pinacoteca civica di Ancona*, Fano 1920; anche in «Bollettino d'arte», 1920, 1-4, pag.1.

(3) Giuseppe Marchini *La Pinacoteca Comunale di Ancona*, a cura del Comune 1960, pag.5.

(4) Pirro Marconi e Luigi Serra: *Il Museo Nazionale delle Marche*, Ministero della Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. La Libreria dello Stato, Roma, A. XII E.F. - E' utile anche consultare l'«*Inventario degli oggetti dell'Arte d'Italia*» *vol. VIII, Provincia di Ancona e Ascoli Piceno*, Libreria dello Stato, Anno XIV E.F., in cui si legge che l'inventario è «fondato sull'«*Elenco delle opere d'arte mobili delle Marche*» pubblicato dal prof. Luigi Serra nella Rassegna Marchigiana (anno III, 1924-25, pp. 367-388 e 430-444, con aggiunte e varianti nella stessa rivista, anno VII, 1928-1929, pp. 27-31).
Vi è anche dichiarata la collaborazione per l'aggiornamento del dott. Bruno Molaioli e del dott. Pasquale Rotondi.

IL CONTRIBUTO ATTUALE DELLE MARCHE ALLA CULTURA NAZIONALE

Tra marzo e giugno 1985 si è tenuto il primo ciclo di conferenze sul tema: «Il contributo attuale delle Marche alla cultura nazionale». Le relazioni, in quella occasione presentate, saranno pubblicate (insieme con le altre del secondo e del terzo ciclo tenutesi nel 1986 e 1987) in un apposito volume a cura dell'Accademia marchigiana di scienze lettere ed arti.

Per doverosa informazione viene qui di seguito ricordato il

PROGRAMMA DEL PRIMO CICLO

15 marzo
Prof. GIUSEPPE GALLI, ordinario di Psicologia all'Università di Macerata:
SCIENZE PSICOLOGICHE

29 Marzo
Prof. GIANCARLO GALEAZZI, ordinario di Filosofia nei Licei e docente all'Università di Urbino:
FILOSOFIA

13 Aprile
Prof. SERGIO SCONOCCHIA, docente di Didattica del latino all'Università di Urbino:
FILOLOGIA

26 Aprile
Prof. ALFREDO LUZI, docente di Sociologia della letteratura all'Università di Urbino;
LETTERATURA

17 Maggio
Prof. PIERGIORGIO GRASSI, docente di Filosofia della religione all'Università di Urbino:
SCIENZE RELIGIOSE

31 Maggio
Prof. WERTHER ANGELINI, docente di Storia del Risorgimento all'Università di Urbino:
STORIA

14 Giugno
Prof. ARMANDO GINESI, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Macerata:
ARTI VISIVE

Premi Nazionali «Giovanni Crocioni» e Borse di studio

ALFREDO TRIFOGLI

CONSEGNA DEI PREMI NAZIONALI «GIOVANNI CROCIONI» E DELLE BORSE DI STUDIO DELLA BANCA POPOLARE DI ANCONA

Siamo qui riuniti per consegnare ai vincitori i «Premi Crocioni», banditi dal nostro Istituto, nel novembre del 1983, per iniziativa dell'allora Presidente dell'Istituto Marchigiano Accademia di Scienze Lettere e Arti, prof. Pietro Zampetti.

Consegneremo inoltre la Borsa di studio da L. 500.000 posta a disposizione dalla Banca Popolare di Ancona. La Commissione a ciò delegata non ha ritenuto opportuno di assegnare le altre tre borse di studio poste a disposizione dalla stessa Banca perchè ha ritenuto meritevole del premio soltanto uno dei concorrenti.

Si è ritenuto doveroso cogliere questa occasione per ricordare la personalità e l'opera del fondatore e primo presidente del nostro Istituto, il professor Giovanni Crocioni, che è stato presidente dell'Istituto Marchigiano di Scienze Lettere ed Arti dal 1925 al 1954 ed al quale sono stati intitolati i premi che questa sera consegneremo.

Avrebbe dovuto parlare di Giovanni Crocioni il socio professor Sante Graciotti, ma le sue condizioni di salute non gli hanno permesso di mantenere l'impegno e quindi dovrò farlo io. Non è certo possibile, per quanto mi riguarda, sostituire un così emerito studioso, tra l'altro legato al Crocioni da rapporti di parentela. Sono stato incoraggiato ad assumere l'incarico dall'aver letto numerosi scritti di Giovanni Crocioni, come era dovere di un presidente di quest'Istituto, e soprattutto per avere organizzato, sempre come presidente di questa istituzione, il convegno nazionale su «Folklore e dialetto nella cultura contemporanea» in occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione di questo Istituto, fondato, come ho già detto da Giovanni Crocioni nel 1925 e degnamente da lui presieduto fino al 1954.

In quel mio discorso inaugurale al Convegno, che tenemmo nel 1976, e in una comunicazione che in quell'occasione tenne il compianto Enrico Liburdi, furono lumeggiate la personalità e l'opera del Crocioni e a questi due interventi mi rifarò brevemente, anche se su Giovanni Crocioni autorevoli studiosi hanno autorevolmente e ampiamente scritto.

Tra coloro che hanno scritto sul nostro fondatore, ricordo Giuseppe Anceschi, che ha pubblicato in un fascicolo della rivista *Lares* del 1968 un ampio e valido profilo sulla vita e l'opera di Giovanni Crocioni.

Interessanti poi i discorsi e gli scritti pubblicati in occasione del centenario della sua nascita, avvenuta ad Arcevia il 5 ottobre del 1870. Ricordo inoltre il discorso che Carlo Dionisotti pronunciò a Reggio Emilia il 10 novembre 1970 e l'importante pubblicazione edita da Olshki nel 1972 col titolo *Il Regionalismo di Giovanni Crocioni* e che contiene scritti di Giuseppe Armani, Giuseppe Anceschi, Luigi Ambrosoli, Enzo Santarelli e Carlo Dionisotti.

Va infine ricordata la bibliografia degli scritti di Giovanni Crocioni curata da Giuseppe Anceschi ed edita nel 1970 in cui viene data precisa notizia di 264 pubblicazioni, tra opere maggiori e minori, pubblicate da questo insigne studioso.

Tali recenti studi offrono la possibilità di valutare pienamente l'opera di G. Crocioni nel contesto della situazione storica, culturale e politica del nostro paese.

Io mi limiterò a dare qualche breve cenno sulla sua vita, sulla sua opera, sottolineando la sua attività di presidente dell'Istituto Marchigiano di Scienze Lettere e Arti, documentata in 22 volumi dei Rendiconti.

Crocioni, nato ad Arcevia il 5 ottobre 1870, si laureò in Lettere e Filosofia, fu allievo di Ernesto Monaci ed uno dei membri più attivi della Società Filologica Romana. Nel 1903 entrò nella scuola come insegnante di Italiano e Storia dell'arte nei Licei ed in questa prima fase della sua vita partecipò attivamente alla vita ed ai problemi della scuola. Condusse importanti battaglie per migliorare le condizioni degli insegnanti e sostenne, tra l'altro, la tesi dell'introduzione della cultura regionale nella scuola media.

Su questo problema è forse opportuno effettuare qualche rapida riflessione. Dopo il processo unitario, conclusosi nel 1870, e che era stato caratterizzato da una volontà centralizzatrice, sia dal punto di vista politico, sia dal punto di vista legislativo, gravava sulle autonomie locali e sulle tradizioni culturali delle singole patrie locali, che avevano tutte una grande e importante storia, un senso di limitazione e di soffocamento. Ebbene nell'ultimo periodo del secolo c'è un fiorire di studi sulle culture regionali, sulla storia delle città, sulle varie comunità locali. Ebbene a questa battaglia per la cultura regionale e per l'introduzione dell'insegnamento delle culture regionali nella scuola italiana Giovanni Crocioni dà un contributo importante.

Libero docente nel 1913, provveditore agli studi a Grosseto nel 1915 e a Reggio Emilia, Giovanni Crocioni nel 1923 divenne provve-

ditore regionale per le Marche e fu dapprima ad Ancona, poi dal 1926 e fino al 1935, a Bologna. Per contrasti con i superiori, anche per motivi politici, come raccontano i cronisti del tempo, fu allontanato e fu inviato prima a Perugia e poi a Trento, ove nel 1936 andò a riposo e potè dedicarsi con maggiore tranquillità ai suoi studi prediletti.

Egli, infatti, dai primitivi studi filosofici passò con sempre maggiore impegno agli studi dei dialetti, delle tradizioni popolari, del folklore, della cultura regionale, con una costanza di interessi, una serietà di intenti e una onestà di studioso tali da farne une delle figure più rappresentative della prima metà del nostro secolo.

Non fu il primo, aggiunge l'Anceschi, a proclamare la necessità di tener conto nello studiare le opere letterarie dell'elemento folkloristico, ma vi insistette con tali convinzioni e con tale copia di argomenti e di esempi convincenti, da far di lui certamente un caposcuola.

Fu incoraggiato e sostenuto in questi suoi interessi dall'esempio e dall'insegnamento di illustri studiosi, tra cui il più grande è senza dubbio il siciliano Giuseppe Pitrè, che viene considerato come maestro degli studi etnografici, ma anche da Angelo De Gubernatis, Domenico Comparetti, Alessandro D'Ancona.

Nelle Marche c'è un fiorire di interessi per queste ricerche e rapidamente cito Oreste Marcoaldi di Fabriano, Alfondo Leopardi di Caldarola, Antonio Giannandrei, Ivo Ciavarini di Orciano, Egidio Conti pesarese, che ci ha dato il primo dizionario in vernacolo che sia uscito nelle Marche, indirizzato appunto a questa zona del Metauro, Caterina Pigorini Beri di Camerino, Giulio Grimaldi.

Tutto questo testimonia l'interesse profondo che, tra la fine del secolo scorso e i primi anni del nuovo secolo, matura intorno al folklore, al dialetto, alle tradizioni popolari. Scuola e cultura, radicate dunque, nelle tradizioni regionali, rappresentavano in Crocioni l'unica possibilità di saldare la drammatica frattura che da secoli esisteva nel mondo popolare e di elevare le condizioni civili e sociali della nostra gente. Un prematuro e deciso regionalismo e la sua attività scientifica tesa a valorizzare le culture popolari e locali rappresentano, dunque, i precisi punti di riferimento del suo impegno civile e culturale ed i momenti di maggiore importanza e di più evidente attualità della sua opera.

Non voglio nemmeno tentare di leggervi l'elenco delle sue 264 opere, ma tra queste, per quanto riguarda soprattutto i temi che più direttamente ci interessano, mi sembra doveroso ricordare *Le regioni e la cultura regionale* del 1914 e *Le Marche* sempre nel 1914. Questo volume sulle Marche doveva essere il primo volume di una serie delicata alle regioni per iniziativa dell'editore Lapi di Città di Castel-

lo, ma rimase il primo volume, perchè poi l'iniziativa non andò avanti e solo molti anni dopo altri editori, molto più importanti, ci hanno dato raccolte e volumi su tutte le regioni italiane. Nel 1928 Crocioni pubblicò *La cultura regionale,* nel 1934 *La Poesia dialettale marchigiana,* nel 1944 *Il Leopardi e le tradizioni popolari,* nel 1951 *La Gente marchigiana nelle sue tradizioni,* nel 1953 la *Bibliografia delle tradizioni marchigiane,* presso l'editore Olski di Firenze con 1500 schede bibliografiche. Ritengo che ciò sia sufficiente per dimostrare la formidabile cultura che il Crocioni aveva acquisito e quale conoscenza diretta delle fonti e dei testi egli avesse. Nel 1954 fu pubblicato postumo *Folklore e Letteratura* e nel 1970 *Tradizioni popolari nella letteratura italiana,* a cura di Giuseppe Anceschi.

Questi volumi che ho indicato e tutte le altre opere alle quali non ho fatto riferimento costituiscono l'espressione più evidente del suo coerente impegno che in questi ultimi anni ha trovato echi e risonanze di straordinaria forza in alcuni vitali settori della cultura e della letteratura italiana.

Giovanni Crocioni prima di morire decise di donare tutte le sue opere e parte rilevante della sua ricca biblioteca — quella d'interesse marchigiano — al nostro Istituto. Abbiamo infatti un «Fondo Crocioni» particolarmente ricco che può essere proficuamente utilizzato dagli studiosi.

Ma il modo migliore per celebrare Giovanni Crocioni in questa sede ritengo che sia quello di ricordare le finalità e i programmi che il primo presidente dette all'Istituto all'atto della sua nascita e di segnalare le più significative iniziative intraprese da lui stesso e dai suoi successori.

Il 17 maggio 1925 egli pronunciò il discorso inaugurale che è stato pubblicato nei *Rendiconti* ed in un fascicolo a parte.

E' un programma di attività e di lavoro significativo anche oggi per la cultura marchigiana in genere e per la nostra istituzione in particolare. Comunque, in questo documento importante che è interessante rileggere anche oggi, Crocioni insisteva sulla universalità degli scopi dell'istituto; chi fa cultura, egli diceva, fa cultura prescindendo dagli argomenti specifici di cui si occupa. La cultura non ha confini di nessun genere e pertanto — così egli diceva nella parte principale del suo discorso — era necessario che l'Istituto, mediante l'apporto dei più qualificati rappresentanti della cultura marchigiana, concorresse allo sviluppo della vita culturale e della ricerca scientifica intesa nel senso più lato. Infatti in un articolo dello statuto allora predisposto si legge «L'istituzione si propone di incoraggiare il progresso delle scienze, delle lettere e delle arti». Ma l'Istituto, aggiungeva il suo primo presidente, deve superare il tra-

dizionale accademismo e deve concretamente porsi al servizio della regione; «non è più sufficiente — egli diceva — lo studio del passato irrevocabile fuori e lungi dai più urgenti bisogni; è necessario che un'accolta di dotti scelti nelle varie scienze e discipline si dedichi allo studio delle più gravi questioni che urgono ed assillano la nostra società, cercando di ravvivare l'interesse per la nostra regione di quegli uomini insigni nati entro i suoi confini, ma per lei perduti perchè costretti a vivere lontani e non attratti da nessun vincolo spirituale, per giovarsi invece dell'opera loro e per far valere i secolari diritti della nostra regione».

Si tratta, dunque, di lavorare intensamente — questo è il pensiero di Crocioni — per mettere in luce ciò che le Marche hanno dato alla comunità nazionale ed al mondo, ma anche per far crescere «una coscienza di lavoro, di ardimento e di propositi unica dal Foglia al Tronto, dall'Appennino al mare, autrice e incitatrice di nuovi orientamenti e conforme alle mutate condizioni dei nuovi tempi».

C'è una forte carica ottimistica e utopistica in questo suo programma, perchè sappiamo quanto cammino c'è da compiere ancora perchè si formi una autentica coscienza regionale e quanto alti siano ancora gli sbarramenti tra provincia e provincia, tra città e città. Non mi addentro in questo discorso, ma certamente querta è la strada da percorrere, perchè in una comunità di 1.400.000 unità, quanti sono gli abitanti delle Marche, dovremo imparare a vivere e lavorare come se ci trovassimo in una sola città di 1.400.000 abitanti, dove i programmi si concordano e si realizzano armonicamente e razionalmente.

Giovanni Crocioni diceva che bisogna studiare, come è nostro preciso dovere, i problemi storici, culturali, artistici, economici della nostra regione, ma sulla base di una vigorosa consapevolezza comune che coordini i problemi regionali con quelli nazionali, che superi i piccoli interessi e li gradui e li affronti definitivamente.

Nulla, quindi, era più lontano delle sue intenzioni di dar vita ad una tradizionale e retorica accademia, ma precorrendo i tempi, cercando di dare forma concreta ai suoi ideali regionalistici, egli pensava ad un'istituzione culturale che fosse capace di misurarsi con i bisogni, come scriverà poi nel 1938, dell'industria, dell'agricoltura, della marineria della nostra regione. Sembra, rileggendo queste pagine, che egli non si riferisca ad un istituto culturale, ma a quell'ente regione che nascerà tanti anni dopo. Ebbene l'attività dell'Istituto in questo cinquantennio si è sviluppata, come è testimoniata dai volumi dei Rendiconti, da varie pubblicazioni e da convegni e da molte altre iniziative, sia pure con periodi di maggiore e minore intensità, secondo quelle indicazioni e quelle prospettive.

Un'altra cosa mi preme dire a questo punto intorno alla nostra istituzione: Giovanni Crocioni fin dal 1905 aveva vagheggiato un istituto culturale che si occupasse di arte, di scienze e di lettere e iniziò a condurre questa sua battaglia all'interno della *Deputazione di Storia Patria per le Marche* di cui egli era socio: se ne discusse per circa vent'anni ed egli sosteneva che la storia è importante, ma che non basta la storia e che è necessario occuparsi anche di arte, di scienze e di lettere. Questa ventennale battaglia, vinte resistenze, dubbi, perplessità, si concluse nel 1925 con la fondazione del nostro istituto.

Ora in sostanza mi sembra di poter affermare che l'attività della nostra Accademia si è sviluppata con una sostanziale continuità nei confronti dei programmi iniziali, delle idee e delle finalità che Crocioni aveva indicato. Sarebbe ora interessante documentare questa continuità sostanziale nel lavoro dell'Accademia, ma io mi limito ad un solo esempio fra i tanti possibili.

Giovanni Crocioni pronunciò in diverse città marchigiane una conferenza applauditissima intitolata *Il contributo delle Marche alla cultura nazionale*. E noi, non so quanto consapevolmente, perché nel momento in cui lo abbiamo deciso non avevamo ben presente il precedente storico della conferenza di Crocioni, a distanza di molti anni e precisamente nel 1985 abbiamo programmato una serie di incontri proprio sul tema *Il contributo attuale delle Marche alla cultura nazionale* lo stesso tema, con una precisazione ed una limitazione: la contemporaneità, l'attualità. Il primo ciclo di questi incontri si è chiuso nei giorni scorsi, il secondo ciclo è già programmato per l'anno sociale 1985/86. Ammaestrati dal tuttora valido insegnamento di Crocioni, con la collaborazione dei suoi circa duecento soci in gran parte docenti universitari, con l'auspicato sostegno dell'autorità, su cui ci sarebbe tanto da dire, il nostro Istituto intende proseguire il suo cammino al servizio della cultura e della nostra regione.

* * *

Lo scopo centrale di questa riunione è la consegna di alcuni premi e di borse di studio.

Come ho già accennato, nel 1983 l'Istituto Marchigiano, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, con un rilevante sacrificio finanziario, decise di mettere a disposizione tre milioni di lire per tre premi da assegnare a studiosi marchigiani, autori di lavori inediti, anche di tesi di laurea di carattere scientifico, letterario ed artistico. Sono pervenuti 19 lavori e quindi il concorso è perfettamente riuscito. La commissione era composta dal sottoscritto come presidente e poi dal professor Francesco Ghedini, dal professor Pettenati, ex preside della Facoltà di Economia e Commercio e docente nella stessa

Facoltà, dal professor Alfredo Luzi, docente di letteratura ad Urbino, dal professor Werther Angelini docente di storia all'Università di Urbino e dal professor Pietro Zampetti docente di storia dell'arte nell'università di Urbino. Hanno svolto il lavoro di segreteria il dott. Zoppi e il professor dall'Asta. Abbiamo poi nominato alcuni consulenti, quando ci siamo trovati di fronte a lavori per i quali non avevamo esperti nella commissione e sotto questa veste hanno dato il loro contributo il professor Manlio Caucci e il professor Sergio Sconocchia. C'è solo stato l'imbarazzo della scelta, perchè vi erano parecchi lavori che meritavano di essere premiati. Abbiamo allora deciso di compiere un ulteriore sacrificio elevando da tre a quattro i premi da un milione ciascuno.

E' la prima volta nella storia sessantennale dell'Accademia che si prende questa iniziativa il cui merito principale va al mio predecessore Pietro Zampetti: l'Accademia sacrifica una parte rilevante delle sue scarse entrate per uno scopo che ci sembra importante: dare cioè un incoraggiamento, un riconoscimento a giovani studiosi marchigiani che operano nella nostra regione e che speriamo continuino a lavorare soprattutto a contatto delle nostre Università.

Ecco allora, in ordine alfabetico, i premiati. Il primo è Felice Ciccioli di Mogliano in provincia di Macerata, laureato all'Università di Macerata.

Leggo una parte della motivazione «Il dottor Felice Ciccioli, presenta il lavoro *L'idea del progresso e la sua demistificazione nel pensiero di Giacomo Leopardi.* Egli, dopo le proposte di Luporini e Binni i quali hanno presentato un Leopardi progressivo, portatore di un messaggio sociale, sembra decisamente contro corrente, tutt'inteso come è a tracciare del poeta una fisonomia opposta, cioè quella di un Leopardi che nega l'idea di progresso. La tesi è sostenuta con una buona coerenza e con una esposizione abbastanza fluida e chiara. Il pensiero centrale del candidato è la presenza, in Leopardi, di una continua insoddisfazione esistenziale per le idee correnti e per certi aspetti logori nei riguardi nelle «magnifiche sorti». Egli muove dalla constatazione, nel primo Leopardi, del motivo costante di decadenza che caratterizza la nostra età e che, di ramo in ramo, riconduce ad una più generica affermazione: progresso non è altro che scoperta della infelicità umana, in quanto scoperta della verità».

Al dottor Felice Ciccioli consegnamo questo premio, formulando i migliori auguri per la sua attività.

Altro premio è quello che la commissione ha assegnato al dottor Giuseppe Cucco di Urbino, docente all'Università di Urbino nello Istituto di Storia dell'arte, che ci ha presentato le bozze di un catalogo ragionato del *Museo Albani di Urbino.* Questa è la motiva-

zione «È il primo esempio di un serio tentativo, in gran parte riuscito, di affrontare il problema di una catalogazione generale di un intero complesso museale; il primo, s'intende, nelle Marche, dove i Musei non hanno guide complete o al massimo posseggono quelle per uso dei visitatori turisti e limitati alla citazione delle opere esposte al pubblico. Nelle Marche neppure i Musei delle città maggiori e nemmeno la Galleria Nazionale di Urbino posseggono i cataloghi critici, completi di bibliografia di tutte le opere esposte; dunque il lavoro del Cucco, esemplarmente condotto, costituisce una novità per la cultura marchigiana e va segnalato per la sua importanza e per i contributi che reca nel campo della critica d'arte».

Al professor Cucco congratulazioni vivissime e molti auguri.

Il terzo premio è stato assegnato alla dottoressa Daniela Felicioli di Ancona, laureata presso l'Università di Bologna, che non è presente; ci sono invece i genitori. Questa è la motivazione: «La dottoressa Daniela Felicioli presenta un rigoroso lavoro su *Ricerche sulla rete stradale romana delle Basse Valli dell'Esino e del Musone-Aspio*, che sono tese a sviluppare l'approfondimento che è in atto in questi anni della realtà *morfo-storica* della quinta e sesta Regio e si giova di un progresso delle indagini recenti sui tracciati classici del mondo romano dall'interno del territorio verso la costa dell'Adriatico e di una rilettura attenta di fonti topostoriche oltre che le letterarie (Plinio, Procopio, Strabone, Plutarco, Cassiodoro). L'analisi è scrupolosissima. Il risultato è che la via paralitoranea di probabile età traianea, il fondo valle che doppiando la sponda sinistra dell'Esino doveva servire alla colonia di Aesis, il diverticolo della Flaminia per Ancona, vengono fuori con alta chiarezza nei momenti storici della loro realizzazione.

Il lavoro è degno di pubblicazione.»

Congratulazioni vivissime ed auguri.

Il quarto premio aggiuntivo e stato assegnato al dottor Giannantonio Baleani di Macerata, laureato alla Università di Macerata, che ha presentato una tesi di laurea su *Francesco Vitalini, incisore e pittore*, al quale la nostra Accademia ha dedicato due anni fa un'importante mostra presso l'aula Magna dell'Università di Ancona.

«Si tratta di una ricerca molto impegnata e fruttuosa sulla figura del noto artista perito tragicamente sulle Alpi nel 1905, interrompendo un'attività artistica che aveva raggiunto già notevoli traguardi. C'è una ripresa di interessi critici sulla figura di Vitalini ed il lavoro del Baleani risulta quanto mai utile ed opportuno anche per l'attento esame delle componenti culturali del pittore che si afferma per la sua individualità in un momento di grande crisi di valori. Opera quindi meritoria ed utile».

Al dottor Baleani, congratulazioni e tanti auguri per la futura attività.

* * *

Passiamo ora alle borse di studio messe a disposizione dalla Banca Popolare di Ancona. Come già ho accennato, questo concorso, riservato a studi sull'artigianato artistico delle Marche, ha avuto un minore successo dell'altro; infatti, benchè ci fossero quattro borse di studio di 500 mila lire ciascuna, sono pervenuti solo tre lavori e due non sono stati giudicati meritevoli. Degno invece di particolare menzione è il lavoro presentato dalla dottoressa Raffaella Carboni di Pesaro, laureata all'Università di Urbino che, con la sua tesi di laurea sulla produzione settecentesca di maioliche pesaresi Casali-Callegari, ha dato un contributo rilevante ad un settore fondamentale della storia dell'artigianato artistico della regione e precisamente a quello delle rinomate maioliche pesaresi. La commissione stessa ha inoltre riconosciuto che nella tesi sono stati esaurientemente svolti gli aspetti storici, tecnici ed artistici di una delle caratteristiche attività marchigiane, tanto che ha considerato il lavoro meritevole di pubblicazione».

Omaggio a
Mons. Carlo Grillantini

AFREDO TRIFOGLI

PREMESSA

Abbiamo qui con noi uno dei soci più anziani dell'Istituto e, a questo punto, possiamo dire il più anziano del nostro Istituto, perchè ha raggiunto il centesimo anno di età. Mi riferisco a Mons. Carlo Grillantini al quale formuliamo gli auguri più fervidi perchè possa continuare ancora per molti anni a lavorare così come ha intensamente e proficuamente lavorato nell'interesse della cultura in genere, della cultura marchigiana e, in particolare della storia della sua Osimo.

A lui consegneremo quale nostro ricordo una pergamena che vuole essere una testimonianza affettuosa della nostra amicizia. In essa si legge «A mons. Carlo Grillantini, studioso, storico, scrittore poeta, luminoso e raro esempio di saggezza, rettitudine, laboriosità e longevità, l'Accademia offre il presente attestato di benemerenza in segno di alta stima e profonda considerazione nella fausta ricorrenza del suo centesimo anno di età».

Prima di consegnare questo piccolo attestato di amicizia e di affettosa solidarietà, dò la parola al professor Werther Angelini, presidente della Deputazione storia Patria per le Marche, nostro socio, che con la solita affettuosa generosità, ha accettato di partecipare a questo nostro incontro e di rivolgere qualche parola a Monsignor Grillantini, ricordando la sua attività e i suoi studi storici.

WERTHER ANGELINI

LA STORIA DI OSIMO DI CARLO GRILLANTINI

L'occasione di parlare di Carlo Grillantini, maturandosi il suo secolo di vita, è inconsueta. Non è semplice avere un centenario da festeggiare, un centenario con la C maiuscola. Ma non è solo questa occasione che ci spinge a parlare, c'è di fronte uno scrittore, uno studioso all'indomani di una importante riedizione della sua opera.

La fatica di vagliare un'opera notevole come questa, cui ha dato vita Monsignor Grillantini, è ovviamente compensata dal piacere della lettura, ma il problema di fondo è di vedere in quale maniera entri quest'opera nel mestiere dello storico.

La pubblicazione del libro, *Storia di Osimo*, che è venuta fuori per l'iniziativa del Rotary di Osimo e di altre associazioni concorrenti, è un fatto che l'autore meritava. Il suo entrare nel secolo certamente conferma, garantisce che egli ha veduto molto e ha filtrato per tutta una vita in un diretto contatto cose ed esperienze altrui, ma il problema resta sempre quello di concludere su come lo storico abbia veduto e in quale maniera si sia lasciato raggiungere dalle stagioni della vita pubblica e dal loro significato. E' sempre una questione di intervento, una questione di vaglio, di selezione, di riflessione insomma, di operosità diretta a buon segno di interpretazione.

Diremo che Grillantini ha saputo vedere, che egli non è stato una passiva tavoletta di impressione. Scelta come terreno di indagine Osimo con le sue dipendenze, Grillantini ha operato in lunghi anni di indagini una *recognitio hominum et rerum*, una rassegna di cose e di persone, e volendo noi ora definire con una frase e dare un titolo ad una così densa laboriosità, potremmo cavarcela con una etichetta «Carlo Grillantini o della prosopografia osimana». Mettiamo cioè l'accento su quella enciclopedia osimana che egli rappresenta, sull'aspetto preminente dell'indagine stessa che è quello dei protagonisti e degli agonisti nella storia osimana. Non è che le cose non abbiano il loro peso, il loro posto e non creino un segno storiografico nella pagina di Grillantini, Grillantini stesso ha dato un titolo ad un altro suo libro, *Uomini, cose e avvenimenti*. Dunque le cose sono presenti, anzi alle volte sono stipate e folte quanto gli uomini e producono per se stesse un clima di concretezza notevole, ma certamente è la presenza umana che agisce e interessa questo storico, il cosiddetto *territorio umano*, quello ovviamente che interessa noi. A volte questo *territorio umano* può deludere lo storico stesso e allora entra in

campo una sua volontà di correggere, postillando, di dare la coscienza di una più vera, più fruttuosa, più sana partecipazione umana; e allora sono riconoscibili i segni dell'intervento dell'educatore e del moralista, dell'uomo che vede la vita come *bonum,* una sostanza di valori da mantenere integra o da recuperare se accenna a perdersi in talune vacuità o colpe della presunzione. Sono due piani che si urtano, gli uomini come sono e gli uomini come li vorrebbe Grillantini, chiari e distinti, gli uni e gli altri. Il racconto degli avvenimenti non viene danneggiato da questa segreta e non segreta volontà di emendare l'ambiente che egli descrive. E' prevalente il sentimento di una casta, sana, pulita, appagata società arcaica che può corrispondere all'infanzia dello scrittore, ma anche nella serena accettazione della realtà odierna si viene realizzando il profilo della gente osimana, che, bisogna precisarlo, è poi la sua gente, quella che egli non nasconde di amare e di volere vicina. Mentre egli racconta, dice ogni tanto «oh, Osimani, miei Osimani, ascoltate Osimani! A voi parlo, Osimani»; Più volte si è detto che l'amore può nuocere all'integrità della storia, ma bisogna avvertire, ed è la scoperta di un'eccezione ragguardevole, che l'affetto nel caso del Grillantini non fa torto alla verità, non stravolge la natura delle situazioni politiche ed economiche della lunga vicenda osimana, non snatura la realtà delle tante competizioni di Osimo con altre entità in epoca comunale o in momenti della sua difficile condotta cittadina, né il groviglio delle fazioni quattrocentesche della Marca anconetana.

C'è al massimo in Grillantini un linguaggio divertitto e cortese, come il sorridere lontano e preveggente del vegliardo di famiglia sul conto del figlio o nipote di cui si sanno le buone *chances,* le debolezze e le sicure qualità di riemersione da incerte condizioni di vita. Generalmente il filo dell'esposizione si muove con un tono sereno, con calma dialettica da un tempo ad un altro, da una politica ad una nuova, con un largo rispetto cronologico senza mai troppe concitazioni e groppi, e anche questo dissolve o tempera quel serrato diacronismo che può stringere opere di altri autori, e ciò è coerente con il compiacimento di un senso di contemporaneità dell'antico, il che parrebbe richiamare anche posizioni idealistiche se non fosse ben lucida all'interno del discorso generale una cultura cattolica con la sua netta cognizione degli spazi e dei tempi. Dal mondo preromano, al romano, dal mondo medievale al rinascimentale, al moderno, all'attuale il *traitment* si snoda, senza apparati esterni di categorie storiografiche precostituite, in una semplice sintassi tra interessi costituiti e costituentisi e tra persone consenzienti o dissenzienti. Nell'esplorazione di Grillantini si fa subito clima storico, dal giro più lontano di anni, dal tempo della fondazione, tra quinto e quarto secolo, ad altre date fondamentali, come la calata dei Longobardi,

l'elevazione di Osimo al rango di città, la venuta dell'Albornoz, la cacciata degli Sforza, l'eccidio compiuto da Boccolino dei Guzzoni nella sala del comune, la guerra con Ancona, l'occupazione francese del 1797, il passaggio allo Stato italiano, la prima guerra mondiale, l'ultimo dopoguerra (ci riferiamo volentieri all'attività amministrativa occupante lucide pagine del II volume). Le categorie non si vedono, ma la sensazione è che talune di esse siano sentite o servite dal Grillantini nel modo più scrupoloso: l'economia per esempio rivalutata in questo dopoguerra, dopo l'esperienza positivistica di storici fine secolo e primo trentennio del corrente secolo; o il richiamo della realtà popolare seguito con altri fini e mezzi dalla cultura marxista di questi ultimi quaranta anni.

Quanto all'economia nel Grillantini operano un'immediata nozione della inevitabilità del reale e il ritrovamento dell'ascendente teorico di questo problema negli economisti di provenienza cattolica, anche se il Grillantini omette di citarli nella sua preziosa bibliografia. Altro punto che va accennato è la staccata attenzione di Grillantini giovane per il fenomeno del murrismo, e in questi giorni è uscito un articolo di «Marche contemporanee» sul suo antico rapporto con il murrismo. La suggestione era facile in quei tempi, e molti erano esposti alla tentazione, anche quelli che vivevano nell'ortodossia e che come Grillantini erano presi dal murrismo e dalla rilevanza popolare che veniva dallo stesso.

Sono pagine marmoreamente riprodotte in tutti i suoi libri, queste che riguardano Romolo Murri e la sua presenza nelle Marche, ma l'interesse in fondo è alla realtà sociale, ai contenuti riguardanti l'operaio, e, in Osimo, alla *Società cattolica operaia*, e anche ad altre consimili, e pure questa attenzione ha giovato a dargli il senso della concretezza economica e sociale. Si potrebbe dedurre di qua che il mestiere dello storico talora può ricevere qualche luce anche da esperienze dirette della vita in pubblico. E' esemplare il senso di completa obiettività nel riprodurre le forme del rapporto pubblico nella centrata serie delle tabelle dei prezzi e delle tariffe del mercato osimano che Grillantini viene proponendo al lettore con un puntiglioso ricorso alle iniziative per ogni epoca studiate. Con questo egli offre un quadro del costo del vivere nel suo incessante maturare o nel suo raro consistere, e si dà l'occasione di dire che, a parte Grillantini, per la Deputazione di Storia patria ha messo insieme il frutto di un suo supplemento su quelle tariffe, su quei prezzi; e questa è un'ulteriore testimonianza di realismo, del quale sono molteplici le prove nella sua opera di ricerca generale, ma pure nella sua attività di giornalista riferita ad Osimo. Anche addolcite nella amabilità, nella bonomia del tono le relative pagine del libro non rinunciano mai ad una quadrata e tangibile tenuta del vero, brevi o larghe che siano

le trattazioni; e pure sotto la specie degli spunti polemici, che sono immancabili e innumerevoli in Grillantini, resta vivo e scolpito il segno di ciò che nasce da una propria area elettiva, da un'interiore preferenza. Qui noi parliamo dello storico e di tutto ciò che dà vivezza ai suoi rilevamenti ma non dimentichiamo quanto di più alto e risolutivo si mette per Grillantini al di sopra della sua visione delle cose e dei fatti, pensiamo sinceramente al ruolo che le certezze di ordine superiore, chiamate a direzione e insegna di una vita, hanno nella dimensione di storico, dovunque la sollecitazione di dati esterni attiri la riflessione, né solo se si tratti di personaggi o eventi riguardanti la Chiesa. Un ripensamento delle faccende umane, con una formula che nel Grillantini chiameremmo blandamente assolutoria e che ci conduce ad altri esempi del comportamento scientifico del cattolicismo liberal-democratico nel campo storico, si esercita senza togliere nulla alla efficienza o alla risoluzione nell'agire o nel pensare altrui, o al più esprimendosi con la presenza di un lievissimo pimento dell'ironia, di un velo delicato che non altera il tragico quotidiano di un Boccolino di Guzzone e l'asprezza della sua fine, che non si sovrappone alla segreta faccenda della carboneria in Osimo e alla vicenda di Cesare Gallo o di Sinibaldo e di altri congiurati, che sono tesi e intensi momenti della narrazione del Grillantini nella schietta forma con cui sono volutamente riprodotti.

Osimo è un microcosmo. Pare che tutto il mondo debba vivere in sua funzione, che magari per un solo fine di vita osimana operino istituzioni centrali con l'ingiunzione di un dispositivo, con l'applicazione di una legge, di un decreto. E' insomma un traguardo, un punto di riferimento, il primo e insostituibile, ma non un assoluto. Parrebbe una sorta di mito addirittura questo *continuum* grillantiniano, ma manca, perchè sia un mito e con buona fortuna del lettore, l'accento romantico proclamante la sovraeccellenza dell'animato e del luogo. Le belle pagine sulle statue decapitate col riporto delle epigrafi e con le finissime osservazioni a margine sfiorano in effetti nella loro economia l'idea di un mito e danno l'intuizione di quello che fu un angolo di pacificazione e di ritrovamento per l'intellettualità e per i politici romani, oltre che per la nervosa marcatura mirante già alla vita dell'Adriatico. Ma interviene il correttivo dell'*humour* e si dissolve ogni possibilità di cadere nell'evocazione di un lembo utopico del sistema romano. Ad onta di tutto questo Osimo appare nella trascrizione del Grillantini come un singolare luogo, fatto perchè imperatori e papi in generale e uomini di lettere, personaggi insomma del loro tempo andato, lo ritrovino e lo trattino, un luogo dove il duro lavoro si mantiene tale, dove la povertà può battere con insistenza e le condizioni per la sopravvivenza privata e pubblica spesso sono soggette a verifiche e a conseguenti espe-

rienze talora sboccanti in autentici drammi, ma dove tutto prende l'immagine di una realtà che è, vorremmo dire, in *pectore* alla storia, e che non può essere diversa da come è stata fatta e da come viene mutando, quasi in un binario tracciato per lei, nel quale il posto degli uomini e delle decisioni locali potrebbe anche migliorare ma senza che si alteri gran che la sua fisonomia di fondo. Bella impresa dunque questa del Rotary osimano e degli altri istituti marchigiani, di raccogliere la vecchia fatica di Carlo Grillantini, di sistemarla in riedizione in modo che risulti più compatta la nota di civiltà tra manifestazioni dello spirito, atti della vita amministrativa e politica, tentazioni di imperio e necessità di difesa, espressioni di volontà individuali, intraprese di carattere economico, tentativi e determinazioni di ordine sociale e culturale. E attraverso quest'opera di oggi noi abbiamo voluto tirare un bilancio anche dei lavori precedenti e delle cose che in essi sono confluite; infatti tutto concorre allo svolgimento di un grande tema, la vita di Osimo nel tempo. Odi, conflitti, riaggiustamenti, passioni politiche, complotti, frizioni, intese alternative di partito sono ineliminabili, e ha giustamente una sua area il mondo delle istituzioni vere e proprie, delle associazioni, dei circoli, delle scuole, dei teatri, delle biblioteche, degli organi di opinione pubblica, di tutto insomma quello che in una piccola città fa la vita. Anche lo studio sul duomo, che rappresenta una professione di fede nella bellezza e nell'armonia come più alto sentire, tende ad arricchire il largo problema della vita di Osimo e non sapremmo come scompagnarlo dal resto della fatica storica. Pure la serie dei proverbi, delle sentenze popolari, delle locuzioni caratteristiche dell'osimano, salvate anche nell'opera dello storico, pure la fresca dedicazione di poesie in vernacolo, ma certamente anche la composizione assidua nel dialetto della sua gente: tutto questo è come il sale della terra per Grillantini, e il suo dire si muove come dalle zolle contribuendo a rendere più vero e più completo il quadro di Osimo nel tempo. Si dà tutta la saggezza di un uomo nel fondere l'intatto bagaglio delle memorie in un trascorso regime di vita con il festoso acquisto di nuove conoscenze. Ieri e oggi sono accostati senza confusione, le «sciapate» in osimano si associano agli studi sul dialetto, alle note di folklore, alla biografia dell'iperbolico campione del volante venuto su dalle contrade della città, all'almanacco di anni piatti o difficili (1948-51), ai paradossi e alle prediche fatte dal tavolo di lavoro, e trasfondono incosciamente la loro vitalità nella fiducia di ciò che è più scientificamente conscio, dove la razionalità compie le sue scelte ed elabora i materiali del passato. Altrimenti come si carica di valori la pagina sulla dimora in Osimo di San Silvestro Guzzolini e dei suoi monaci? Come si attiva la fervida attenzione agli illustri anticipatori di notizie o ai testimoni di sto-

ria, un Gallo, un Bichi, un Pallavicini, un Martorelli, uno Zaccaria, un Calcagnini, un Talleoni? Per quale interna misura di salvaguardia non tolgono mai il fiato al passaggio di Grillantini i nobili edifici, il palazzo Campana, il palazzo dei fratelli Gallo, il palazzo che fu di Anton Mario Gallo, il palazzo già Recanatesi, il palazzo già Buttari? Perchè le piazze nelle quali ha pulsato e pulsa una vita di realizzazioni e di attese sono osservate e riflesse senza turbamento, senza troppo rancore per chi le trascura, con sobrie esclamazioni se è necessario rivolgere una raccomandazione a chi è competente e ha il dovere di provvedere alla loro freschezza e al loro ringiovanimento? E le fonti della città? Chi gli insegna a offrirle al lettore per quanto di storico e leggendario esse mantengono, Fonte Magna, Fonte del Pelo, Fonte del Bosco, Fonte del Tesoro, Fontana delle tre cannelle, Fonte dell'Acquaviva, Fonte di S. Gennaro, Fonte di Follonia? Non è come quando Grillantini attraversa con la mente gli scomparsi terzieri, quello dell'Episcopato, quello di S. Maria del Mercato, quello di S. Gregorio, o quando si accosta ai vecchi Consoli o al Podesta del Comune o si addentra nei Consigli? Da che arriva tanta persuasione nel servizio sui componenti della famiglia Gallo, in particolare, e nella menzionata storia di Cesare Gallo? Da che i vigorosi consapevoli e affettuosi tratti sul principe Rinaldo Simonetti, l'ardente cospiratore degli anni '45 dell'800, poi il grande esecutore del piano prosabaudo della Società nazionale nelle Marche? E come un così vivo affiatamento con le altre *élites* del momento risorgimentale, laici e ecclesiastici, i Fiorenzi, i Sinibaldi, Soglia Ceroni, per esempio? Perchè tanta fede nell'ufficio degli istituti cittadini, banche, complessi mutualistici, ritrovi, centri di cultura e di informazione?

Il fatto è che Grillantini pure nella severità del suo mestiere di storico ama la sua patria, gli uomini della sua patria, della sua terra, le creature alte ed umili, i loro modi di avvicinarsi, ama parlare con loro, misurarsi con le loro cose. È preso nella trappola feconda dell'amore. Questa è la chiave di tanti momenti della eccezionale attività di questo «sene», per chiamarlo con parola dantesca.

CARLO GRILLANTINI

CONCLUSIONE

Mi permetteranno che sia molto, molto breve perché tutto quello che ho sentito mi ha tanto commosso; per fortuna alla mia età si diventa un pò immuni da qualunque montatura, quindi non c'è pericolo, caro professore Angelini, che lei mi abbia fatto diventare più di quello che non sono, lei ha detto delle gran belle cose, forse non so quanto meritate, ma io resto sempre Don Carlo: mi chiamano Don Carlo in Osimo, mi ci chiameranno sempre per questi quattro giorni che mi rimangono

Voglio però almeno ringraziare, tutti a cominciare dal professore Senatore Trifogli, il quale ha avuto l'idea di indire questa specie di conversazione, dimostrandomi un'attenzione superiore alle mie aspettative; e del professore Angelini che cosa posso dire? Tutto quello che ha detto lui è un segno di una bontà di animo così grande che in vita mia non ho avuto mai. Vedete io ho avuto tante di queste onorificenze, medaglie, ma nessuno in una forma così significativa, così importante.

Non vi dispiaccia se aggiungo una parola. Se la mia opera è giunta al termine, molto si deve al Rotary, in modo principale al presidente, il quale col suo prestigio, con la sua attività, con la sua capacità, ha tolto parte delle ore e non poche, che doveva dedicare alla sua azienda e alla sua famiglia, per cercare di portare a termine quest'opera attraverso la stampa, che è costosissima.

Dunque ringrazio tutti, e come manifesto la mia gratitudine? In un modo molto semplice: da prete (che, non ha mai nemmeno un giorno vestito da laico; non è un rimprovero a chi lo fa, il fatto è che io ho sentito il dovere di continuare a mantenere quest'abito) dicendo compenserò la bontà che mi volete, ricordandovi al Signore voi e le vostre famiglie e finisco con un augurio che forse non vi dispiacerà, che possiate ciascuno di voi giungere almeno alla mia età, e almeno in queste mie condizioni.

Convegni

CONVEGNI

Riportiamo qui di seguito gli indici dei volumi relativi ai convegni realizzati nel 1985 e il programma del convegno in memoria di Elverio Maurizi i cui atti sono di prossima pubblicazione.

INDICE DEL VOLUME RELATIVO ALLA GIORNATA DI STUDIO SU «GIUSEPPE TUCCI» (Ancona, 22 aprile 1985)

INTRODUZIONE

— *Alfredo Trifogli,* Presidente dell'Istituto Marchigiano Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Ancona.
— *Gherardo Gnoli,* Presidente dell'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente di Roma.
— *Carlo Cingolani,* Sindaco di Macerata.
— *Vincenzo Angerilli,* Assessore alla cultura della Provincia di Macerata.

RELAZIONI

— «La personalità di Giuseppe Tucci»:
Piero Corradini, Ordinario di Storia e Istituzioni dei paesi afro-asiatici nell'Università di Macerata.
— «Il contributo scientifico di Giuseppe Tucci»:
Luciano Petech, Ordinario di Storia dell'Asia orientale nell'Università «La Sapienza» di Roma e Accademico dei Lincei.

INTERVENTI

— *Francesco Bonasera,* Docente di Geografia nell'Università di Palermo
— *Pietro Zampetti,* Ordinario di Storia dell'arte nell'Università di Urbino.
— *Maria Costanza De Luca,* già Docente di Lingua giapponese nell'Università di Urbino.

APPENDICE

— *Giuseppe Tucci,* le Marche e il Tibet (1942)
— *Giuseppe Tucci,* Leopardi e l'India (1948)
— *Giuseppe Tucci,* Orientalisti marchigiani (1959).
— *Mario Pancioni,* È sorto il Centro di Cultura Orientale (1961).
— *Alessandro Mordenti,* ISMEO: un anno di attività (1962).
— *Carlo Antognini,* Su alcune opere di G. Tucci (1968-72).

BIBLIOGRAFIA

— *L. Petech - F. Scialpi,* Bibliografia degli scritti di Giuseppe Tucci (1985)

INDICE DEL VOLUME RELATIVO AL CONVEGNO DI STUDIO SU «L'AGRICOLTURA NELLE MARCHE OGGI» (Ascoli Piceno, 25 maggio 1985)

INDICE DEL VOLUME RELATIVO AL CONVEGNO DI STUDIO SU «PROBLEMI IDRAULICI DELLE MARCHE» (Ancona, 26 ottobre 1985)

— **Avv. Ezio Centioni**
Intervento
— **Comm. Nello Tiburtini**
Intervento

PARTE TERZA
Relazione generale:
— **Dott. Ing. Filippo Rosi**
Impostazioni tecniche generali degli interventi finanziati con fondi FIO, con particolare riguardo alle coste marchigiane

Contributi di:
— **Società Aquater**
Attuali tipologie di intervento nel piano di protezione costiera della Regione Marche
— **Ing. Giorgio Occhipinti - Dott. Ing. Filippo Gambacorta**
Aspetti tecnici relativi alla difesa della costa della Regione Marche e considerazioni sugli interventi FIO/82.
— **Ing. Michele Cipriani**
Il porto turistico di Ancona: prospettive di sviluppo
— **Ing. Paolo Zoppi**
Prospettive di soluzione per il diporto nautico in Ancona
— **Dott. Ing. Michele Cipriani**
Le barriere Ferran per la difesa delle coste
— **Dott. R. Rongogni - Dott. R. Occhi**
Il Boundary Element Method nello studio della diffrazione delle onde
— **Dott. Ing. Maurizio Maurizi**
L'evento meteorico dell'1.12.82 nel Basso Bacino del Potenza e la sistemazione idraulica del Fiume dalla Foce al Passo di Treia
— **Ing. Enzo Oliveti**
L'importanza dei problemi idraulici nelle Marche
— **Soc. Snam Progetti**
Note sul Progetto «Valle del Fiume Potenza» nel quadro dei lavori idraulici e degli impianti di depurazione nelle Marche

PARTE QUARTA
Relazione generale:
— **Dott. Alfio Bassotti**
La politica della Regione Marche per la risoluzione dei problemi idraulici locali

Contributi di:
— **Ing. Marco Bernardini**
L'acquedotto del «Gorgovivo»
— **Geom. Stefano Api**
Politica della Regione Marche per la risoluzione dei problemi idraulici locali
— **Ing. Cesare Massarini**
In tema di politica della Regione Marche per la risoluzione dei problemi idraulici

PROGRAMMA DEL CONVEGNO DI STUDI SU «LA CRITICA D'ARTE OGGI IN ITALIA» (Macerata, 16 ottobre 1985)

— Saluto delle Autorità
— *Ricordo di Elverio Maurizi:* Prof. Alfredo TRIFOGLI.
— *Lo statuto dell'arte: rapporti fra poetiche e teorizzazioni critiche:* Prof. ROSSANA BOSSAGLIA, Ordinario di Storia dell'Arte e Direttore del rispettivo Istituto della Facoltà di Lettere dell'Università di Pavia.
— *Problemi attuali della critica: l'arte «illustrazione» o «evento» della storia?:* Prof. FRANCO BARBIERI, Ordinario di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna della Facoltà di Lettere dell'Università Statale di Milano.
— Interventi
— *Testimonianze su Elverio Maurizi:* SILVIO CRAIA, LUIGI DANIA, ARMANDO GINESI, GIANCARLO GALEAZZI, CARLO MELLONI, GASTONE MOSCI, VALERIANO TRUBBIANI e VALERIO VOLPINI.
— *Identità del critico d'arte, oggi:* Prof. ENRICO CRISPOLTI, Ordinario di Storia dell'Arte Contemporanea nella Facoltà di Lettere dell'Università di Siena.
— Interventi e conclusioni.

Gli atti del Convegno sono di prossima pubblicazione.

INDICE

Finito di stampare
nel mese di aprile 1989
presso la tipolitografia
Trifogli di Ancona