

noi

Caffè Michelangiolo

_ANNO VIII

NOI CAFFÈ MICHELANGIOLO
numero 15 anno VIII - Giugno 2025
Rivista semestrale

PUBBLICATA PER CONTO DI

Accademia degli Incamminati di Modigliana
Via dei Frati, 11 | 47015, Modigliana (FC)
www.accademiaincamminati.it

Associazione culturale Caffè Michelangiolo
Via Palmiro Togliatti, 8/D | 50055, Lastra a Signa (FI)
www.caffemichelangiolo.it

DIRETTORE \ Giancallisto Mazzolini

SEGRETARIO DI REDAZIONE \ Andrea Del Carria

REDAZIONE

Chiara Lotti
Marco Licari
Maria Grazia Fantini

Via Palmiro Togliatti, 8/D | 50055, Lastra a Signa (FI)
noicaffemichelangiolo@gmail.com

GRAFICA

Chiara Lotti  [fattori15_studio](https://www.instagram.com/fattori15_studio)

STAMPA

Litografia Fabbri - Modigliana (FC)  [litografia_fabbri](https://www.instagram.com/litografia_fabbri)

ISSN 2611 - 4089

SEGUICI E SCRIVICI

 [Caffè Michelangiolo](https://www.facebook.com/CaffèMichelangiolo)

 [caffemichelangiolo](https://www.instagram.com/caffemichelangiolo)

 noicaffemichelangiolo@gmail.com



SOMMARIO

INpagina

- 08** **Simone De Nardis**
Il monumento
- 12** **Marta Spanò**
Cantiere Italia
- 16** **Emanuela Bruno**
Una perdita del "centro"
- 20** **Annadea Salvatore**
Conservare il tempo
- 22** **Lorenzo Hofstetter**
Privatizzazione e malgoverno dei monumenti pubblici
- 26** **Andrea Del Carria**
Testimonianze di una coscienza nazionale
- 30** **Chiara Lotti**
L'arte pubblica come *Junkspace*: le sculture nelle rotatorie
- 34** **La redazione**
Ultima Generazione e l'attivismo su opere e monumenti pubblici

FUORIpagina

- 38** **Francesca Porpora, Daniela Porcu**
Storie dal sottosuolo
- 40** **Daniele Ranieri**
Coni Art: arte urbana per il centro storico di Prato
- 42** **Marco Licari**
Brancacci POV
- 46** **Leonardo Colicigno**
I Gentile-Farinola di Scandicci

INfondo

- 50** **La redazione**
Bibliografia

In copertina: Valmore Gemignani, *Monumento a Giovanni Fattori*, Livorno, 1925

A sinistra: Particolare del *Monumento a Giovanni Fattori*

Nelle pagine successive: Particolare del *Bozzetto per il monumento funebre di papa Innocenzo XI Odescalchi*, Pierre-Étienne Monnot, 1696-97; Luigi Ghirri, *Capri*, 1981. La citazione è tratta da Rem Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, 2021, p. 36

N.B. Le didascalie delle immagini degli Inpagina sono disponibili utilizzando il QRcode.



La strada è morta.

Questa scoperta ha coinciso con frenetici tentativi di resuscitarla.

Opere d'arte pubbliche dappertutto, come se due morti sommate potessero fare una vita.

La pedonalizzazione, intesa alla conservazione, non fa che incanalare il flusso di chi è intento a distruggere calpestando sotto i piedi l'oggetto della propria pretesa venerazione.







l'Npagina

IL MONUMENTO

Tra memoria, legislazione e arte pubblica

di Simone De Nardis



La parola “monumento” deriva dal latino *monumentum*, “ricordo, monumento”, a sua volta derivante da *monēre*, “rammentare”.

Il Vocabolario Treccani definisce il «monuménto» come il «Segno che fu posto e rimane a ricordo di una persona o di un avvenimento [...] che si colloca nelle aree pubbliche a celebrazione di persone illustri o in memoria di avvenimenti gloriosi [...] oppure che sovrasta o contiene una tomba»¹.

Infatti, i monumenti non sono semplicemente degli arredi urbani: sono veri e propri beni culturali. Secondo l'articolo 10

del *Codice dei Beni*

Culturali e del Pae-

saggio, tra i beni

culturali rientra-

no le «cose im-

mobili e mobili

di interesse ar-

tistico, storico,

archeologico o

etnoantropolo-

gico». Dunque,

statue, edifici

storici, fontane,

ma anche le tar-

ghe commemorati-

ve possono entrare a

pieno titolo nel novero

dei beni da tutelare. L'arti-

colo 50 sul *Distacco di beni*

culturali, invece, vieta, sen-

za l'autorizzazione del So-

printendente, di «disporre ed

eseguire il distacco di affre-

schi, stemmi, graffiti, lapidi,

iscrizioni, tabernacoli ed altri

elementi decorativi di edifici

esposti o non alla pubbli-

ca vista». Inoltre, sottolinea

come sia vietato, sempre

senza l'autorizzazione delle

autorità competenti, «di-



sporre ed eseguire il distacco di stemmi, graffiti, lapidi, iscrizioni, tabernacoli nonché la rimozione di cippi e monumenti, costituenti vestigia della Prima guerra mondiale ai sensi della normativa in materia». L'articolo 54 dichiara che i beni demaniali come «gli immobili dichiarati monumenti nazionali ai termini della normativa all'epoca vigente» siano inalienabili.

Prima delle molteplici riforme dell'apparato degli uffici del-

la tutela, esisteva

la Soprinten-

denza ai Mo-

numenti,

un ufficio

periferico

del Mini-

stero della

Pubblica

Istruzio-

ne cui era

affidata la

tutela di

monumen-

ti d'interesse

storico e arti-

stico, sottoposti

a particolari vincoli

di legge, poi sostitui-

to dalla Soprintenden-

za ai beni architettonici

dipendente dall'allora

Ministero dei Beni Cul-

turali e Ambientali.

Oggi, invece, ci sono le

Soprintendenze Arche-

ologia, Belle Arti e Pae-

saggio che si diramano

in Aree Funzionali con

un Responsabile d'Area

Funzionale (R.A.F.),



nominato dal Soprintendente dopo procedura pubblica, così come disposto dalla Circolare n. 22 del 26 aprile 2017. C'è, quindi, il R.A.F. che si occupa anche della tutela del patrimonio architettonico e monumentale. La tutela del patrimonio architettonico inizia con il riconoscimento del valore culturale degli edifici, attraverso specifici procedimenti. I beni, pubblici o privati, sono soggetti all'autorizzazione della Soprintendenza per qualsiasi intervento, che deve garantire la conservazione del monumento o dell'edificio. Particolare attenzione è rivolta al miglioramento sismico e all'efficienza energetica, temi di stringente attualità e su cui sono intervenuti anche alcuni progetti finanziati dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza. La Soprintendenza può estendere la tutela alle aree vicine, regola l'uso degli spazi pubblici storici e interviene sulla toponomastica. Promuove, inoltre, cantieri di restauro finanziati pubblicamente e contribuisce alla ricerca nel campo del restauro, condividendo i risultati con la comunità scientifica.

Il monumento rappresenta, dunque, un bene culturale che, oltre alla funzione commemorativa, assume anche un valore simbolico e politico. La sua collocazione in spazi pubblici significativi, come strade, piazze e giardini, lo trasforma in una forma di arte pubblica.

L'arte pubblica è un concetto comprensivo di tutte le attività e le manifestazioni artistiche aventi finalità pubbliche e esposte in spazi pubblici. Comprende, ad esempio, l'arte di strada in tutte le sue declinazioni, dalla musica alle *performances* teatrali, fino ad arrivare alla *street art*, senza dimenticare, per l'appunto, i monumenti pubblici. L'arte pubblica è una delle soluzioni che, ad esempio, si mettono in atto per riqualificare determinate zone dei contesti urbani e per combattere situazioni di degrado.

Il monumento, proprio per questa sua fruizione pubblica, è spesso al centro del dibattito culturale attorno al ruolo che deve rivestire l'arte nelle società contemporanee.

A tal proposito risulta molto interessante un'indagine svolta tra il 2022 e il 2023 dal collettivo-associazione Mi Riconosci? Sono un professionista dei beni culturali – da sempre molto attento alle tematiche relative all'uso improprio del patrimonio culturale e alle condizioni di lavoro degli operatori culturali – che ha censito le statue pubbliche italiane dedicate a figure femminili. I risultati della ricerca hanno evidenziato una scarsa presenza di figure femminili nella statuaria, spesso rappresentate in modo stereotipato e con un'enfasi eccessiva sul corpo, al punto da suggerire l'idea che una donna debba apparire nuda per attirare attenzione; da qui anche il titolo del libro dedicato all'inchiesta *Comunque nude*² pubblicato nel 2023 e curato da Ester Lunardon e Ludovica Piazzini, insieme al contributo di altre autrici. In merito all'inchiesta, non si può non cita-



re il monumento a *La Spigolatrice* sul lungomare di Sapri. La statua di Emanuele Stifano, ispirata alla poesia di Luigi Mercantini che racconta, attraverso lo sguardo di una contadina, la fallita spedizione di Carlo Pisacane a Sapri nel tentativo di sollevare il popolo contro il Regno Borbonico, è stata duramente criticata per aver enfatizzato l'anatomia femminile della figura rappresentata, distogliendo così l'attenzione dal significato politico dell'evento.

In tempi più recenti, nel 2023, a Trieste è stato inaugurato in Piazza Ponterosso, nel cuore del centro storico, un enorme tallero di acciaio del diametro di tre metri, incastonato nella pavimentazione stradale dalla quale emerge. L'opera, dedicata a Maria Teresa d'Austria, la cui silhouette è visibile sulla moneta, è il risultato di un lungo iter iniziato nel 2017, che ha incluso una competizione, una commissione giudicatrice di esperti e una sorta di voto popolare. Le polemiche, in questo caso, sorsero sia sulla posizione nella piazza dove collocare l'opera, sia sui costi esosi e la realizzazione piuttosto lunga.

Per citare un esempio ancora più recente, all'inizio del 2025 a Firenze, davanti a Palazzo Strozzi Sacratini sede della Regione Toscana, dietro la Cattedrale

di Santa Maria del Fiore, sono state installate due statue di Emanuele Giannelli, intitolate *The Watcher*. Alte cinque metri, raffigurano uomini nudi che scrutano il cielo attraverso un visore. Accanto a queste, era già collocata dal novembre 2024, *L'Attesa* di Marco Lodola³, una scultura luminosa e colorata che rappresenta tre figure femminili – un'anziana, una donna nel fiore dell'età e una bambina – sedute su una panchina. Le tre donne simboleggiano l'attesa di un futuro migliore e più equo per tutte le donne, in nome della parità di genere. Le polemiche su chi propone installazioni e i dovuti interrogativi che emergono su chi ha potere decisionale in merito, non si sono fatte attendere, con il direttore della rivista «Artribune», Massimiliano Tonelli che, in un suo articolo, scrive «C'è un minestrone di scadente arte pubblica contemporanea ai piedi del Duomo. A dir poco un pastrocchio.



Una cacofonia di opere d'arte piazzate alla rinfusa nello spazio pubblico senza cura, dialogo, logica, senza rispetto né consapevolezza»⁴. A questo articolo è susseguita una serie di minacce e insulti da parte de «l'ufficio stampa della mostra "Il Cielo Sopra Firenze" di Emanuele Giannelli»⁵.

I monumenti, dunque, non sono solo testimonianze del passato, ma strumenti vivi di dialogo tra memoria, identità collettiva e spazio pubblico. Proprio per questo, il loro significato e il loro impatto devono essere costantemente interrogati, affinché l'arte pubblica rifletta realmente la complessità e i valori della società contemporanea. Questa è, a tutti gli

effetti, una delle grandi sfide che l'arte dovrà affrontare nei prossimi anni.

¹ *Ad vocem Monumento*, in «Vocabolario on line Treccani», <<https://www.treccani.it/vocabolario/monumento/>> (02.05.2025).

² Vedi *Comunque nude* 2023.

³ In merito all'installazione dell'opera di veda il sito della Regione Toscana, <<https://www.toscana-notizie.it/-/la-toscana-delle-donne-un-2025-all-insegna-dell-arte-e-della-creativita>> (02.05.2025).

⁴ Tonelli 2025.

⁵ *Dopo le critiche* 2025.



CANTIERE ITALIA

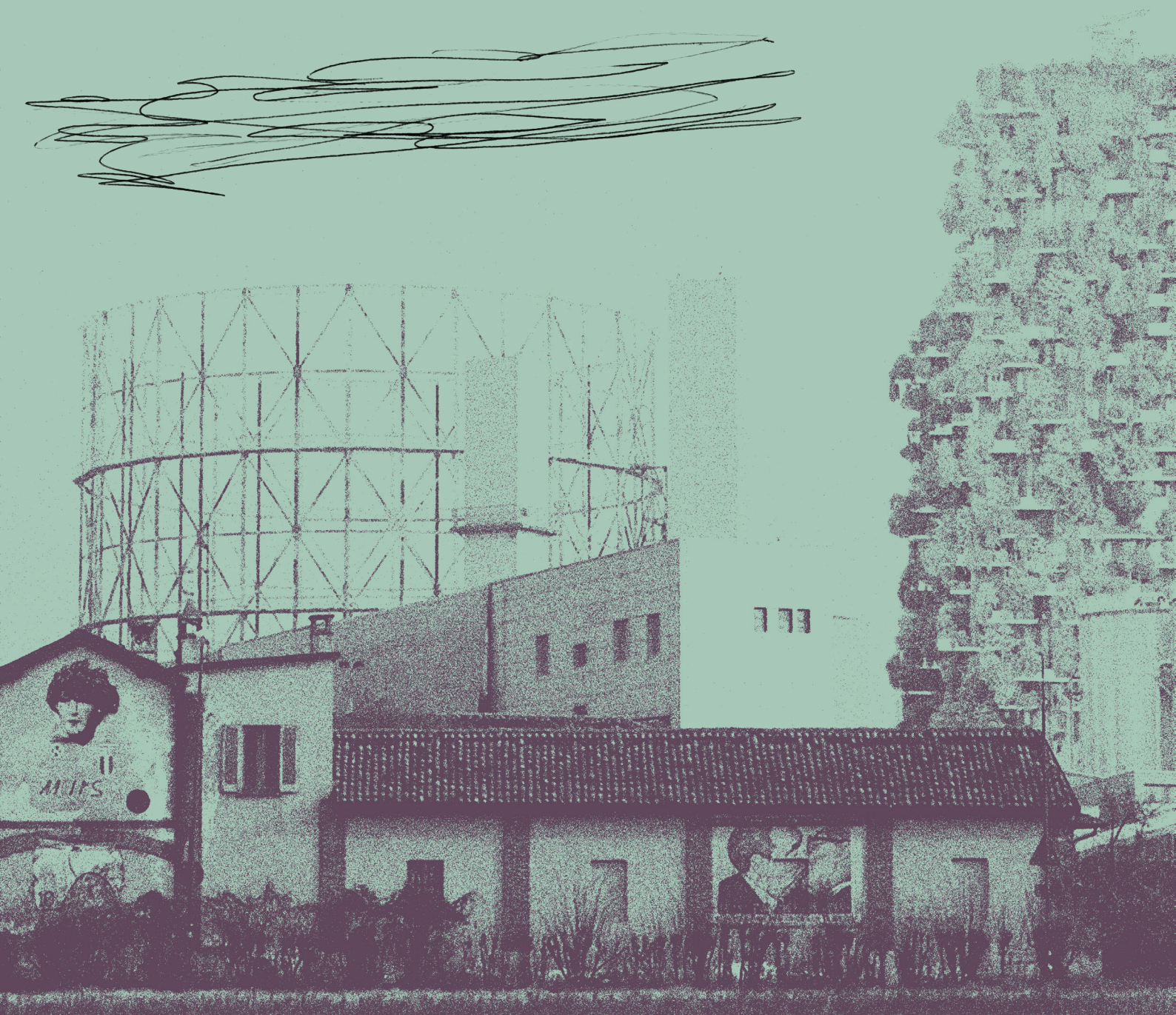
La costruzione di un «paesaggio con rovine»

di Marta Spanò



4.889 musei e istituti analoghi (pubblici e privati), in particolare 4.026 musei, gallerie/collezioni, 293 aree e parchi archeologici, 570 monumenti e complessi monumentali¹; 60², i siti del patrimonio culturale italiano riconosciuti dall'UNESCO³, iscritti alla Lista del Patrimonio Mondiale e riflesso delle varie declinazioni di "monumento" descritte nella

Convenzione⁴, eco di quel collezionismo cinquecentesco che, raccogliendo e catalogando *artificialia* e *naturalia*, innalzava le *Wunderkammer*⁵. Ma tutto si trasforma. Così, seguendo la contemporanea ideologia della globalità e l'annessa perdita di confini⁶, bisogna attuare un cambiamento di scala e di visione: la "camera delle meraviglie" è a cielo aper-



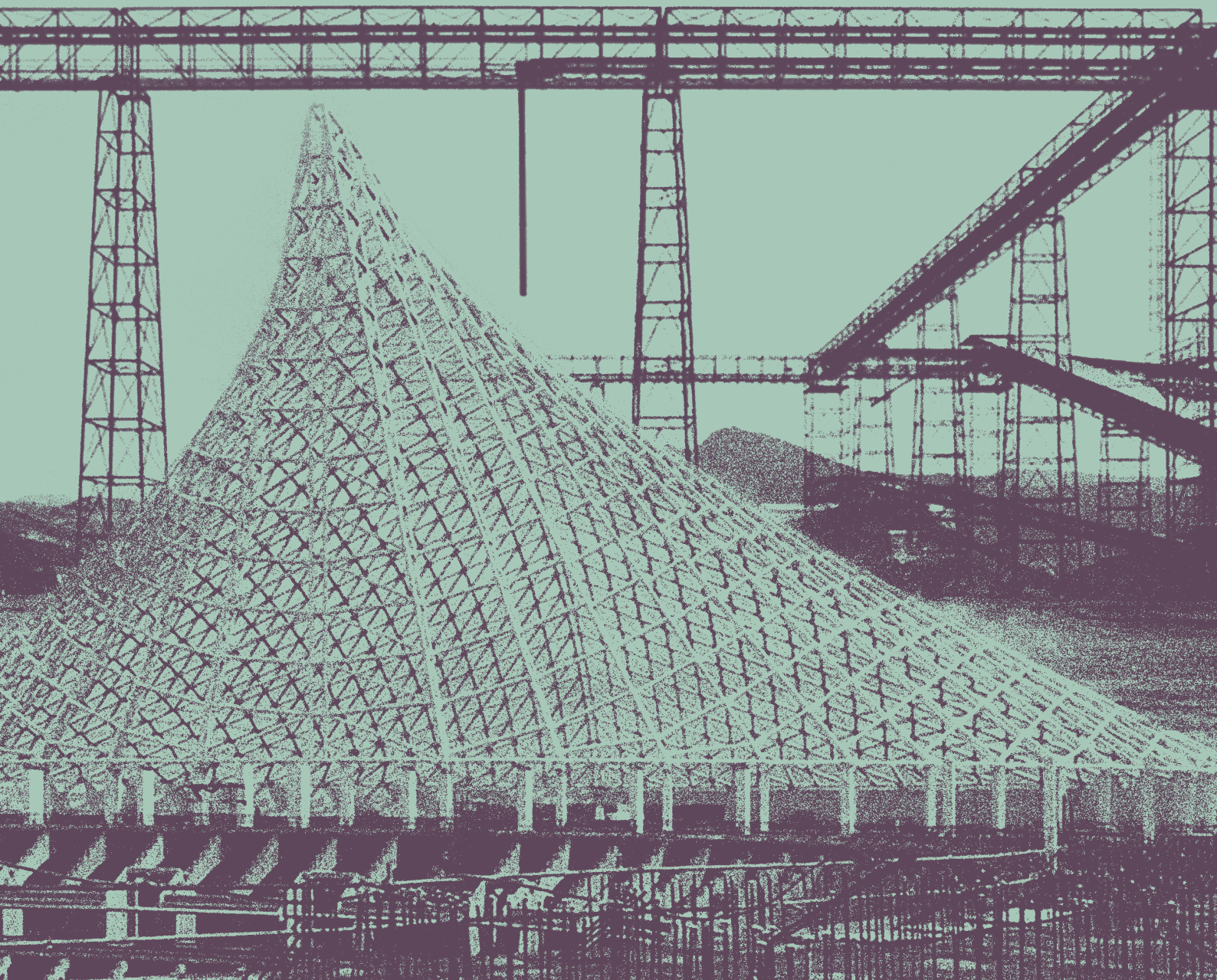
to; una stanza diffusa, in cui convivono monumenti storici e grandi opere (per lo più nelle intenzioni) commemorative del nostro tempo, anche (soprattutto) se incomplete⁷, da leggere prevalentemente in termini di rendita economica e di ritorno elettorale. Una chiave di lettura antica tanto quanto ricorrente è, nel nostro paese, il tema dell'ossessione proprio per le grandi opere: dai fori, alle terme, agli acquedotti romani – senza contare anfiteatri e archi di trionfo vari –, fino al più “recente” ponte sullo Stretto⁸ e il fu ponte Morandi.

Monumenti e grandi opere come sinonimi allora? Sì. Almeno secondo chi scrive... soprattutto dal “boom economico” in poi (forse già dal periodo fascista)⁹.

I monumenti sono dispositivi comunicativi, un «corpo pubblico e politico»¹⁰, forme che materializzano la storia dominante, legittimate dalla mobilitazione verso la modernità; posate «a memoria di un evento passato»¹¹ per vivere nel presente parlando al futuro¹². Praticamente uno slogan, con voce più o meno alta in base alle traiettorie politiche e culturali,

in pieno centro città e, di conseguenza, elemento della «struttura narrativa dello spazio urbano»¹³. «Un patrimonio diffuso ma quasi invisibile»¹⁴ che, distrattamente, incontriamo e attraversiamo quotidianamente con la rara consapevolezza di come sia proprio la sua presenza a costruire l'identità di un luogo ri-progettandone la percorrenza e la prospettiva di chi lo abita. Ma se già i monumenti da manuale sfuggono all'occhio, l'invisibilità diventa lampante qualora si volga lo sguardo ai confini della città, dove è raro trovare un elemento di rilevanza storica, una “memoria dei tempi passati”: niente monumenti in periferia?

I monumenti esistono, eppure sono assenti per il semplice fatto di non corrispondere (per aspetto e contenuto?) a quelli dal riconosciuto valore culturale che costituiscono l'immaginario comune. Biforcazione: da un lato, la questione di cosa può essere considerato un monumento nel e del nostro tempo, quindi, quali le forme da individuare e dove; dall'altro, i monumenti storici quali soggetti di un



processo di rilettura e, pertanto, di trasformazione radicale in termini di uso e consumo. In entrambi i casi ci troviamo dinanzi a un'alterazione (evoluzione?) del concetto e della *facies*¹⁵ di "monumento"; forse una contraddizione che de-costruisce eppure ri-significa queste opere.

Metropolitane, autogrill, super-ipermercati, spazi per la circolazione, alveari di abitazioni; *franchising* di abiti e accessori vari, di fast food e pizza al taglio, di palestre e bistrot dalle note *radical chic*... murales intrisi di storia (*East Side Gallery* – anche se a Berlino¹⁶), esaltazione di un quartiere (*Welcome to Rebibbia*, Zerocalcare¹⁷), ricordo di personaggi oggetto di culti locali o post-it memorandum di giusti valori: dal *Maradona* dei Quartieri Spagnoli napoletani di Mario Filardi¹⁸ al romano *D'après Gigi* di Lucamaleonte¹⁹ passando per i volti di *Falcone e Borsellino* a Palermo²⁰ e per il milanese *Muro della Legalità*²¹; gazometri (Milano, Roma), mattatoi, stabilimenti industriali (*Navigli*, *HangarBicocca*, Milano²²), centrali idroelettriche e ponti (*Centrale Montemartini*, *Ponte di ferro*²³, Roma; *Ponte Centrale*, *Ponte Nord* e *Ponte Sud*, Reggio Emilia²⁴; *Ponte della Costituzione*, Venezia²⁵), giardini verticali (*Bosco verticale*, Milano) e una *Vela* abbandonata nei campi di Tor Vergata (Roma)²⁶. *Ladies and Gentlemen*, i monumenti di questa contemporaneità. Monumenti al raggiungimento della modernità globale, alla liquida convivialità *social* capace di trasformarli in narrazioni del potere della riqualificazione attraverso l'Arte, mentre il Bel Paese raggiunge gli apici del minimalismo commemorativo con l'apposizione di una targa sull'albero subentrato al "palo della morte", *rendez-vous* ai confini della città per un viaggio di Ferragosto²⁷. La frammentazione e l'ibridazione degli spazi urbani avanza. Raccordi, prolungamenti di *metrò*, (auto)strade e binari per un'"alta" velocità: *nouveaux non-lieux*, atti politici che si innestano nel *landscape* "ordinario" di periferia dal valore identitario solo per chi in esso trova lo sfondo del proprio vivere quotidiano; in pratica, la vittima sacrificale ideale per azioni di governo "straordinarie" che non lasciano scampo nemmeno al tessuto storico cittadino²⁸, prevaricando le specificità culturali oltre che fisiche dei luoghi. *Panta rei*²⁹. Il senso antropologico del vivere i monumenti varia con la società; attraversati, fagocitati (*nonluoghi* in automatico³⁰) per un "usa e getta" compulsivo, riescono a costituirsi quali punti di riferimento all'interno di un panorama instabile affollato di effimere voci dissonanti: un antidoto, un Mose³¹ lasciatoci dalla Storia contro le maree (in)controllate del nostro tempo impregnate di benessere transeunte³², di disorientamento e che, nelle vesti di "prodotto di consumo", trovano il *refill* di ultima generazione per non cadere nel dimenticatoio. «Così continuiamo a remare, barche contro corrente, risospinti senza posa nel passato»³³, in balia di ondate nostalgiche³⁴ e tentativi

vari per tenere in piedi un tempo, un micro-macrocosmo culturale, un desiderio di continuità in un mondo frammentato il cui tratto distintivo risiede nel *delirium* edilizio messo in atto dai "padroni in casa propria" che non vedono (?) la distruzione *in progress* della casa stessa³⁵.

Rovine dell'antichità, rovine della contemporaneità. Che sia per restauro o per costruzioni *ex novo*, l'Italia è un eterno cantiere, il vero e unico monumento di ogni tempo.

* La citazione nel sottotitolo è tratta dall'intervista di Pino Corrias ad Antonio Cederna, Corrias 1995.

¹ *I musei, le aree archeologiche e i monumenti in Italia*, report Istat relativo al 2017 (anno da record: oltre 119 milioni di visitatori), gennaio 2019, <<https://www.istat.it/notizia/i-musei-le-aree-archeologiche-e-i-monumenti-in-italia-anno-2015-2/#:~:text=Musei%20e%20monumenti%20in%20Italia,570%20monumenti%20e%20complessi%20monumentali>> (02.05.2025).

² L'Italia detiene il maggior numero di siti UNESCO, come risulta dal report citato alla nota 1.

³ Si rimanda alla *Convenzione riguardante la protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale*, UNESCO (1972), <<https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Patrimonio-Mondiale-italiano-1-1.pdf>> (02.05.2025); <<https://www.unesco.it/it/iniziative-dellunesco/patrimonio-mondiale/>> (02.05.2025).

⁴ Nella parte I artt.1-2 della Convenzione, l'UNESCO prende in considerazione tre macro categorie di patrimonio: *culturale*, *naturale* e, dal 1992, *paesaggio culturale*. Si veda anche *Linee Guida Operative per l'attuazione della Convenzione sul patrimonio mondiale*, 2024, <<https://whc.unesco.org/en/guidelines/>> (02.05.2025).

⁵ L'espressione *Wunderkammern* o *Kunstkammern* (dal tedesco *Wunder* "curiosità naturali", *Kunst* "oggetti creati dall'uomo" e *Kammern* "camere, stanze") definisce particolari ambienti in cui, fra il XVI e il XVIII secolo, sulla scia degli studioli rinascimentali, i collezionisti europei raccoglievano oggetti originali piuttosto che rari, al fine di esibirli come simbolo di distinzione e raffinatezza culturale. Con il Settecento (Illuminismo e curiosità scientifica), la raccolta di rarità trova sempre più definizione, cosicché nelle *Wunderkammer* si potevano distinguere tre tipologie di oggetti: i *naturalia*, ossia le "rarità della natura" (piante, coralli, minerali...); gli *artificialia*, manufatti provenienti da ogni parte del mondo ed eseguiti con particolari tecniche (lavori di oreficeria); i *mirabilia*, tutto ciò che costituiva qualcosa di insolito ma curioso (bezoar, uova di struzzo...).

⁶ Cfr. Augé trad. it. di Rolland 2009, pp. 22-25; vedi Bauman trad. it. di Minucci 2002.

⁷ 393 le opere pubbliche incompiute al 2020; un numero sottostimato poiché non disponibili i dati relativi alla Puglia. Si veda Bortolamai 2021; *Portale OsservaCantieri*, Ministero delle Infrastrutture e della Mobilità Sostenibile, <<https://osservacantieri.mit.gov.it/>> (02.05.2025).

⁸ Progetto realizzato solo nel 250 a.C. da Lucio Cecilio Metello con barche e botti per trasportare 140 elefanti da guerra dalla Sicilia (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*), rispolverato dalla metà dell'Ottocento in poi, da Ferdinando II di Borbone a Claudio Signorile (Ministro per gli interventi straordinari nel Mezzogiorno, che nel 1982 ne annunciò la realizzazione entro il 1994) fino a Matteo Salvini che nel 2023 dichiara il via libera alla pianificazione dell'opera e l'avvio dei lavori entro il 2024. Cfr. Angelini 2011.

⁹ Cfr. Lattas 2018.

¹⁰ Parola 2022, p. 28.

¹¹ Ivi, p. 9.

¹² Anche per questo, nella maggior parte dei monumenti «il senso non è tanto nel valore artistico, spesso irrilevante per quel che concerne la storia dell'arte, quanto quello rappresentativo della narrazione del vincitore». Ivi, p. 27. Da non dimenticare, comunque, casi emblematici per la storiografia artistica come il *Monumento equestre al Gattamelata* (1445-1453) di Donatello, piazza del Santo, Padova.

¹³ Ivi, p. 18.

¹⁴ Ivi, p. 5.

¹⁵ Dal latino: aspetto, faccia.

¹⁶ Un pezzo del muro di 1,3 km nel distretto di Kreuzberg-Friedrichshain (lato Est di Berlino, di qui "*East Side Gallery*") nella primavera del 1990 venne ricoperto da 106 graffiti di artisti di 21 paesi, fra cui Keith Haring, Dmitrij Vladimirovič Vrubel, Gabriel Heimler, Birgit Kinder e Thierry Noir.

¹⁷ Stazione metropolitana di Rebibbia, Roma (2014).

¹⁸ Murales risalente al 1990 citato a titolo esemplificativo poiché il culto, tutto napoletano, per Diego Armando Maradona trova testimonianza anche in "opere minori" e/o più recenti come quella di Jorit Agoch a San Giovanni a Teduccio (2017).

¹⁹ Dedicata a Gigi Proietti, l'opera (del 2020) si colloca sulla facciata di un palazzo ATER del Tufello, quartiere-borgata storica di Roma, dove l'attore è cresciuto.

²⁰ Realizzato nel 2017 per volontà dell'Associazione nazionale magistrati su una parete dell'Istituto Nautico "Gioeni-Trabia" di Palermo, nella borgata marinara della Cala.

²¹ Sezione del Progetto *OR.ME. Ortica Memoria* che, dal 2015, decora i muri del quartiere Ortica di Milano; altri volti della storia danno vita al *Muro delle donne che hanno fatto grande il '900*, al *Muro della musica popolare*, al *Muro della cooperazione*, al *Muro dei lavoratori*, dello *sport*, degli *antifascisti* e dei *deportati politici*, dei *migranti*, dei *diritti*, della *Madonnina di Milano*... e chi più ne ha più ne metta. Si veda <<https://www.streetartmilano.it/ortica-il-primo-museo-a-cielo-aperto-di-milano/>> (02.05.2025).

²² «La storia dell'edificio di Pirelli HangarBicocca è strettamente legata alla Breda, società fondata nel 1886 dall'Ingegnere Ernesto Breda che a partire dal 1903 sposta l'azienda nel quartiere Bicocca. Come lui fanno anche Pirelli, Falck e Marelli, trasformando l'area in uno degli insediamenti industriali più importanti d'Italia». Dal sito Pirelli HangarBicocca <<https://pirellihangarbicocca.org/storia-edificio/>> (02.05.2025).

²³ O *Ponte dell'Industria*, a collegamento dei quartieri Ostiense e Marconi; circa 18 milioni il costo degli ultimi lavori che lo hanno reso nuovamente percorribile.

²⁴ Firmati Santiago Calatrava (2007), visibili dall'A1 e dalla stazione di Reggio Emilia AV Mediopadana, ridisegnano un tratto

dello *skyline* emiliano.

²⁵ Anch'esso di Calatrava (2008) è il più criticato della città lagunare.

²⁶ Altro progetto di Calatrava, la "vela a pinna di squalo" (struttura base per uno dei palazzetti previsti dalla "Città dello sport" per l'ateneo romano di Tor Vergata) rimpolpa la lista delle grandi opere incompiute del nostro paese: avviato nel 2005 il cantiere chiude nel 2010; intanto, lievitano i costi per mantenerlo in vita. Giugno 2025 è il termine fissato per l'agibilità della "grande incompiuta". Cfr. Casicci 2019; Laratta 2024.

²⁷ «A Mezzogiorno, al palo della morte»: un traliccio dell'alta tensione (una volta in via Giovanni Conti, Roma) punto di riferimento per l'appuntamento fra due personaggi di *Un sacco bello* (1980), celebre film di Carlo Verdone. Sempre a memoria delle riprese dello stesso film, Roma Capitale e Nuovo Cinema America apposero, nel febbraio 2015, una targa a Porta Settimiana.

²⁸ Esemplari alcune fermate della linea C della metropolitana di Roma (Colosseo, Basilica di Massenzio).

²⁹ Dal greco πάντα ῥεῖ "tutto scorre"; proposizione attribuita a Eraclito, sottolinea «l'eterno divenire della realtà paragonata a un fiume che solo apparentemente rimane uno e identico, ma si rinnova e si trasforma continuamente.

La frase è usata nel linguaggio comune [...] per alludere all'instabilità della condizione umana e all'effimera durata di ogni situazione». *Ad vocem* Πάντα ρεῖ, in «Vocabolario on line Treccani»,

<<https://www.treccani.it/vocabolario/panta-rei/>> (02.05.2025).

³⁰ Il sociologo britannico John Urry in *Consuming Places* (1995) afferma: «certi monumenti, che sono luoghi per eccellenza, in quanto legati da una relazione storica con un territorio e una comunità, possono trasformarsi in *nonluoghi* in seguito a una troppo intensa e rapida frequentazione da parte dei turisti». Urry 1995.

³¹ Riferimento alla grande opera veneziana, ovvero al sistema di dighe mobili per la protezione dalle acque alte, il Mose. Si tratta di «4 barriere costituite da 78 paratoie mobili tra loro indipendenti in grado di separare temporaneamente la laguna dal mare e di difendere Venezia dagli eventi di marea eccezionali». Dal sito <<https://mosevenezia.eu/progetto/>> (02.05.2025).

³² «Latinismo usato nel linguaggio filosofico per indicare ciò che, essendo soggetto al divenire, è destinato a finire (in opposizione all'eterno e all'assoluto). Con valore più generico [...] che passa, che ha una durata limitata nel tempo». *Ad vocem* Transeunte, in «Vocabolario on line Treccani», <<https://www.treccani.it/vocabolario/transeunte/>> (02.05.2025).

³³ Scott Fitzgerald 2014, p. 162.

³⁴ «Il futuro è finito alla gogna e il passato è stato spostato tra i crediti, rivalutato [...] come spazio in cui le speranze non sono ancora screditate. [...] le speranze di miglioramento [...] sono state nuovamente reimpiegate nel vago ricordo di un passato apprezzato per la sua presunta stabilità e affidabilità. [...] il cammino a ritroso, verso il passato, potrebbe trasformarsi in un itinerario di purificazione dai danni che il futuro ha prodotto ogni qual volta si è fatto presente». Sinossi Bauman trad. it. di Cupellaro 2017.

³⁵ Cfr. Montanari 2014.

UNA PERDITA DEL “CENTRO”

La storiografia artistica di Sedlmayr

di Emanuela Bruno



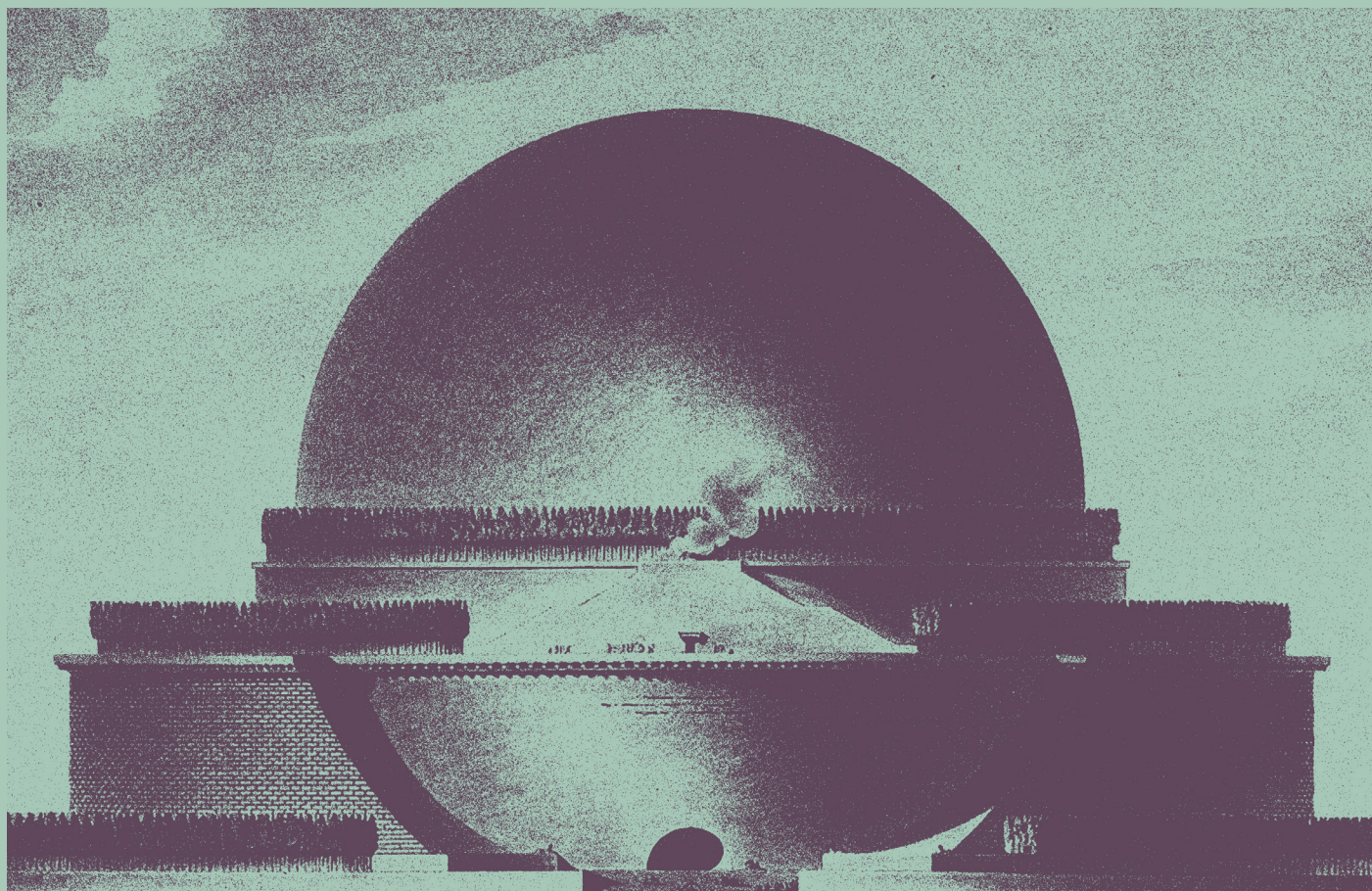
Riesaminare *Perdita del centro* a 77 anni di distanza dalla sua pubblicazione ha, nel 2025, la duplice valenza di esaminarne storicamente l'importanza, che di porre una base per portare avanti la riflessione sulle problematiche dell'arte contemporanea. Attraverso l'esame delle opere d'arte concepite non solo come realtà storiche ma anche come “sintomi”, si può arrivare alla “diagnosi” della sofferenza di un secolo; per farlo lo storico dell'arte austriaco propone un metodo, che egli chiama «metodo delle forme critiche», capace di «indagare quella zona inconscia della recettività e della frenesia in cui l'anima dell'uomo non si mette la maschera»¹. Soltanto quando «sarà compresa l'unità interiore di quest'epoca si avranno le basi per scriverne finalmente la storia nei suoi particolari [...] il compito di una storia dell'arte dei secoli diciannovesimo e ventesimo sarebbe proprio quello di studiarne la produzione artistica per ricavare poi la valutazione dell'epoca. Perché anche in mezzo al caos, l'arte ha prodotto cose grandi»².

IL SONNO
DELLA RAGIONE
GENERA
MOSTRI

Vari sono i motivi del caos stilistico imputato al secolo diciannovesimo: il breve lasso di tempo in cui vari temi si sono susseguiti senza che nessuno di essi possedesse un impulso atto a creare uno stile, la superficiale omogeneità dell'architettura, ma accanto ad essi, si affaccia un motivo nuovo, mai visto in precedenza, ovvero che tutti i temi architettonici pretendono uguali diritti; questa pretesa porta all'incapacità da parte di un tema di dominare sugli altri e, quindi, di creare un'unità stilistica. Ne deriva il tentativo di foggiare ogni tema nello stile che più gli si adatta e questo genera il pluralismo degli stili. Parlando più in generale dell'arte e non solo specificatamente dell'architettura, in tutto il secolo le arti cominciano ad estraniarsi l'una dall'altra, puntando a divenire autonome e aspirando ad un'utopistica purezza. Come conseguenza di tutto ciò³, si arriva alla completa dissoluzione dell'opera d'arte, a cui concorre sicuramente anche il neonato processo della museografia che smembra le opere dai loro contesti originari per inserirli sia nel mercato antiquario che negli stessi musei, sia pubblici che privati. In questo contesto è ovvio come l'iconologia, l'ornamento e i confini tra le arti, vengono a poco a poco a decadere, trasformandosi o in pura iconografia intesa come scienza dei frammenti, la totale estinzione nel caso dell'ornamento, o la completa confusione che si andrà a creare tra

architettura e costruzione di macchine o di mezzi di locomozione.

Sedlmayr approfondisce l'analisi dell'architettura e della pittura per aiutarci a comprendere meglio i secoli da lui presi in esame. Nel caso dell'architettura, egli nota come intorno al 1770 si propone l'utilizzo della sfera come forma per gli edifici, caso questo unico nella storia in quanto, per sua stessa essenza, la forma sferica è antiarchitettonica per eccellenza; successivamente, a partire dal 1890 compaiono i progetti per le costruzioni sferiche di dimensioni gigantesche. Ciò che si nota è un profondo distacco dalla terra – base costitutiva di tutta l'architettura – e allo stesso tempo, attraverso la fusione tra l'ambiente interno e quello esterno, l'edificio si apre verso un'ampia superficie terrestre. A tutto questo "caos" si aggiunge che, grazie anche all'utilizzo di nuovi materiali come il cemento armato e il ferro, tra la costruzione di navi, edifici, veicoli o areoplani, sembra non esistere più una differenza sostanziale. La situazione della pittura non sembra migliore. Definita dallo stesso Sedlmayr come la più sfrenata tra tutte le arti, essa – liberata dai vincoli ufficiali, temi obbligati e divenendo sempre più espressione di sé – è minacciata dalla casualità. Il pittore moderno vive fuori dal mondo in uno stato di perenne angoscia e tre sembrano essere le correnti principali che si trovano in rap-



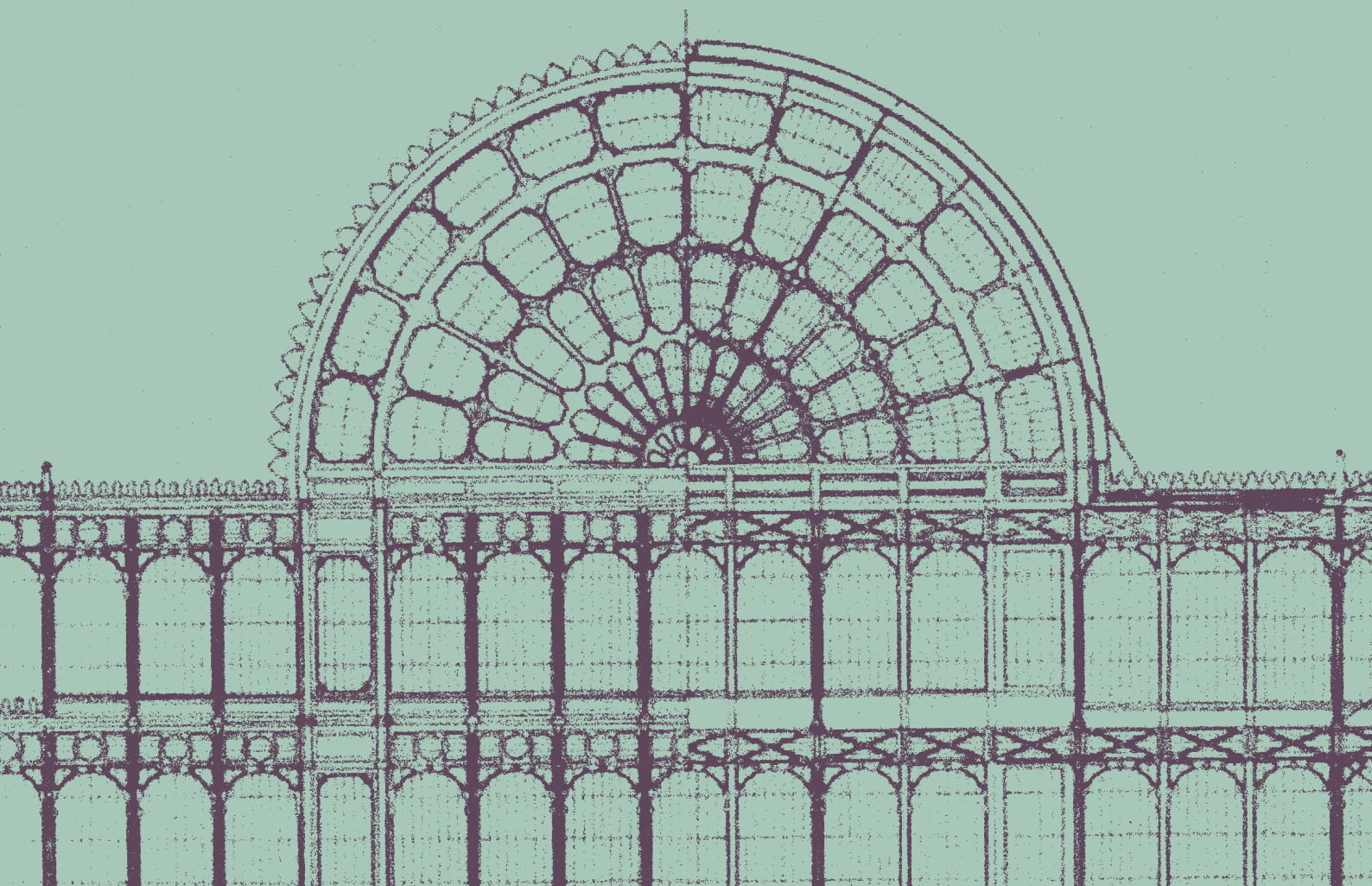
porto reciproco: la prima dissolve il microcosmo del dipinto secondo l'antica concezione; la seconda cerca il carattere piatto; la terza rappresenta nei dipinti l'illogicità e il sogno. Espressioni di queste tre tendenze si notano nei demoni rappresentati da Francisco Goya, nell'uomo abbandonato di Caspar David Friedrich, nella caricatura che trasfigura l'uomo, e così via. Ciò che accomuna l'architettura e la pittura sembra, quindi, essere l'abolizione delle antiche leggi, con un continuo capovolgimento dei concetti di «sopra» e «sotto» tale da non essere più distinguibili. Questi sono tutti indizi del carattere non umano dell'arte; tutto diventa caos e terrore e si mette completamente in dubbio la dignità stessa dell'essere umano.

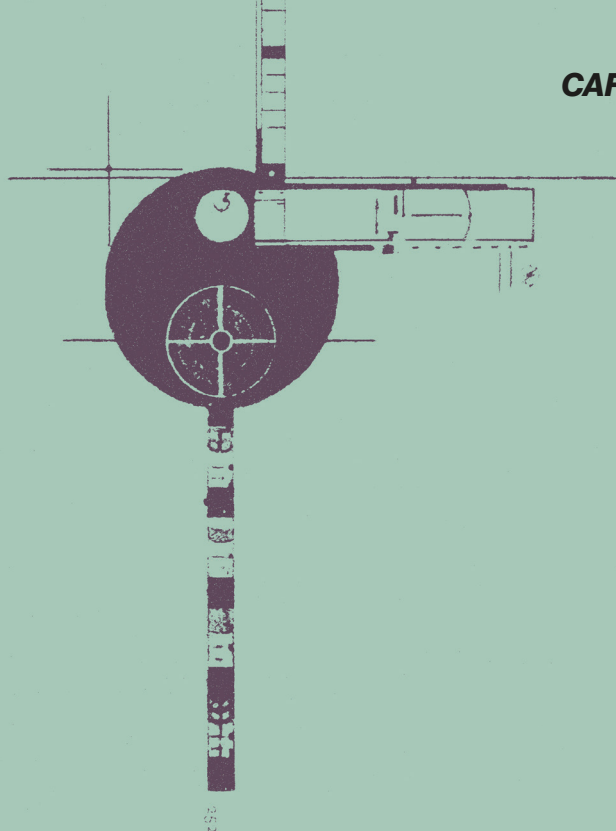
Tutte le peculiarità esaminate finora Sedlmayr le classifica come «sintomi» e attraverso la loro analisi arriva alla sua «diagnosi»: l'uomo ha perduto il suo centro, egli «vuole uscire dall'arte che per sua natura costituisce il «centro» tra lo spirito e i sensi. L'arte si sforza di uscire dalla stessa arte nella quale essa trova il medesimo scarso appagamento che l'uomo trova nell'uomo. Nel tendere verso una «super arte» essa precipita spesso in un genere «subartistico». L'arte si allontana dall'uomo, dall'umanità e dalla giusta misura»⁴.

Questo profondo e radicato senso di antiumanismo sia nell'arte che nella società tutta, era già stato notato dai filosofi russi, in particolare da Nikolaj

Aleksandrovič Berdjaev⁵, e alle stesse conclusioni arriva anche il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset⁶. Sedlmayr afferma la facilità con cui l'arte riesce a demonizzare tutto: uomo, natura e animali. Lo storico dell'arte austriaco sottolinea, però, come questo processo abbia avuto inizio a partire dalla crisi del 1770, passando per il 1880 quando intorno e dentro l'uomo si fa strada sempre più il senso del Nulla, fino ad arrivare al ventesimo secolo in cui c'è la dichiarata volontà di rappresentare solo la deformazione. Questo senso di insoddisfazione verso l'uomo si esplicherebbe in due forme: da un lato il desiderio di uscire dalla sfera umana per arrivare al superumanismo; dall'altro una disperazione e un odio contro l'uomo, la natura e l'arte, il cosiddetto nichilismo romantico, in altre parole il tema nietzschiano del superamento dell'uomo nel superuomo⁷.

La progressiva discesa verso l'inorganicità vede nell'architettura l'utilizzo di materiali gelidi e rozzi, nella pittura il dominio della morte e del meccanico. L'esistenza umana così come la sfera spirituale e il lavoro dell'uomo si spostano sempre di più verso il regno inorganico. Figli di questa tendenza possono essere considerati la fisica atomica e quella cosmica, il capitalismo che vede nell'industria moderna la realizzazione dell'uomo in quanto lavoratore e, pertanto, associabile direttamente alla macchina. Collegare questa attrazione verso la sfera inorga-





nica a fenomeni come il totalitarismo, intellettualismo, materialismo, macchinismo, storicismo ecc., è però, secondo Sedlmayr, un ragionamento parziale, in quanto bisogna tener conto che, essendo l'uomo un essere per sua stessa natura appartenente al mondo organico, in realtà avvicinarsi all'inorganico rientrerebbe in un turbamento cosmico: «la presente situazione dell'uomo, divenuta nei simboli dell'arte di una trasparente chiarezza, determina un turbamento il quale, considerato nel suo significato essenziale, è cosmico e antropico e tocca soltanto perifericamente il campo sociale, economico e culturale»⁸. A questa tendenza ne segue un'altra, cioè la discesa verso il caos: in entrambe si notano caratteristiche associabili ai turbamenti neuropatici individuali e alle affezioni mentali. Tali sofferenze – sempre secondo lo storico dell'arte – si associano a quelle di un'intera epoca, in quanto le sensazioni scaturite da queste malattie mentali sono provate anche collettivamente: angoscia, malinconia, perdita del senso della realtà.

Ripiegandosi in se stesso, allontanandosi dalla natura, atomizzato da una società con cui perde qualsiasi rapporto reale e naturale, divenuto esso stesso macchina in un mondo inorganico, l'uomo perde anche il suo personale rapporto con Dio. In un mondo caotico non c'è posto per un ordine cosmico creato da Dio e questa negazione di Dio, la sua simbolica morte⁹, è un atto voluto dall'uomo, in quanto esso per sua libera scelta si chiude di fronte alla realtà superiore.

Le rappresentazioni dell'arte rendono conto di tutti questi turbamenti dell'uomo, però non bisogna pensare che l'arte moderna¹⁰ non abbia collegamenti con il passato, in quanto la malattia del diciannovesimo secolo era stata preparata «nel processo evolutivo dell'Occidente ed era comparsa in varie epoche sotto forma di sintomi parziali»¹¹; allo

stesso tempo Sedlmayr sottolinea che «nessuno dei fenomeni più antichi finora studiati ha avuto un'azione diretta sulla nascita dell'arte moderna. Solo a cominciare dal secolo diciottesimo è possibile seguire, senza interruzioni, la genesi del "nuovo". [...] L'arte, la religione, nonché l'immagine del mondo e dell'uomo della fine del secolo diciottesimo, sembrano essere determinate, nei loro caratteri essenziali, dal contrasto con il barocco»¹². Bisogna tener presente anche un assunto fondamentale, cioè quello che l'essenza dell'arte è una, anche se le sue manifestazioni esteriori appaiono differenti. Sedlmayr individua 4 maniere di considerare l'arte: la prima è quella che considera anche le opere d'arte legate al tempo al di fuori della temporalità; la seconda ritiene l'arte sedimento del passato; la terza si riferisce al futuro; queste tre maniere, se fuse insieme, rappresenterebbero la maniera più completa per lo studio della storia dell'arte. La quarta invece, è quella ideata e esplicita in *Perdita del centro*: essa considera le opere d'arte sintomo del turbamento dell'uomo sia come individuo che come società, analizza il rapporto con Dio e i fenomeni artistici come nucleo del turbamento stesso.

A conclusione di tutto, solo la consapevolezza tanto umana della sofferenza potrà – e questo è quello che si augura Sedlmayr – davvero cambiare qualcosa. Se si concepiscono i secoli presi in esame come una malattia dell'uomo in quanto singolo e dell'uomo in quanto collettività, si potrà trovare una cura; bisognerà ricostruire l'immagine eterna dell'uomo che è immagine di Dio ed è inserito in un ordine universale; bisognerà ricominciare a comprendere la natura naturale dell'uomo per conoscersi e diventare migliori, perché «nel centro perduto sta il trono vuoto dell'etimasia, in attesa di accogliere l'Uomo perfetto, l'Uomo-Dio»¹³.

¹ Sedlmayr trad. it. di Guarducci 1974, p. 10.

² Con "quest'epoca" Sedlmayr si riferisce al 1900, in quanto la prima edizione dell'opera risale al 1948. Ivi, p. 14.

³ In questo articolo viene proposta una sorta di conseguenza che aiuta a riassumere e districare meglio *Perdita del centro*, ma non si vuole in alcun modo interpretare alla lettera un semplice rapporto di causa – effetto, in quanto i fenomeni dell'arte, così come quelli storici e sociali, sono una congerie di situazioni molto più complesse.

⁴ Sedlmayr trad. it. di Guarducci 1974, p. 198.

⁵ *Smysl istorii* fu pubblicato per la prima volta nel 1923. Vedi Berdjaev trad. it. di Modesto 2019.

⁶ La prima edizione di *El tema de nuestro tiempo* risale al 1923. Vedi Ortega y Gasset trad. it. di Rocco, Lozano Maneiro 1985.

⁷ Vedi Nietzsche trad. it. di Montinari 1986.

⁸ Sedlmayr trad. it. di Guarducci 1974, p. 214.

⁹ Vedi Lemm trad. it. di Crosato 2020.

¹⁰ L'arte moderna cui si riferisce Sedlmayr è l'arte a lui contemporanea, dei secoli XIX e XX.

¹¹ Sedlmayr trad. it. di Guarducci 1974, p. 253.

¹² Ivi, p. 255.

¹³ Ivi, pp. 333-334.

CONSERVARE IL TEMPO

Alois Riegl e il culto moderno dei monumenti

di Annadea Salvatore



Alois Riegl (1858–1905), conosciuto come uno dei fondatori della Scuola viennese di storia dell'arte, svolse un ruolo cruciale nella definizione dei principi teorici ed etici che ancora oggi orientano il restauro e la tutela dei monumenti. Attivo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in un'Europa divisa tra l'approccio "scientifico" al restauro di Eugène Viollet-le-Duc e il conservatorismo "romantico" di John Ruskin¹, Riegl sviluppò una riflessione originale e autonoma, in grado di cogliere la complessità dei valori attribuiti ai manufatti del passato. Questa riflessione si concretizza in modo

esemplare nel saggio *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* pubblicato nel 1903². In esso, Riegl individua una serie articolata di valori – storico, artistico, d'antichità, d'uso e di novità – che possono coesistere all'interno dello stesso oggetto. Ne deriva l'idea che ogni intervento di restauro debba tenere conto della molteplicità e dell'interazione di questi valori, evitando di privilegiare in modo arbitrario uno solo di essi a discapito degli altri. Tra questi, il valore di antichità occupa un posto centrale. Riegl lo intende come una percezione quasi emotiva e sensibile della distanza



temporale, impressa nella materia stessa del monumento. Lungi dal voler “restituire” alle opere un presunto splendore originario, riconosce nel degrado, nella patina, nelle lacune non colmate, dei segni preziosi del tempo che scorre – segni capaci di trasmettere continuità storica e autenticità estetica. A tale visione si collega strettamente il concetto di *Kunstwollen*, o “volontà artistica”, per cui ogni epoca esprime forme artistiche determinate non da mere esigenze funzionali o tecniche, ma da un impulso creativo collettivo e storicamente situato³.

Uno degli aspetti più innovativi del pensiero riegliano è il riconoscimento del carattere soggettivo dell’esperienza monumentale. I monumenti non possiedono un valore fisso o assoluto: assumono significato nel rapporto con le comunità che li osservano, li vivono, li interpretano. Ne deriva una concezione “dialogica” della conservazione, in cui il restauratore non ha il compito di affermare una verità definitiva sul passato, ma di preservare la pluralità dei significati che un monumento può assumere nel tempo⁴. In questa apertura semantica risiede una delle intuizioni più fertili de *Il culto moderno dei monumenti*, anticipatrice delle posizioni espresse, decenni dopo, nelle carte internazionali sulla conservazione, in particolare nella Carta di Venezia del 1964.

Questa visione non rimane confinata al piano teorico. Nel 1902 Riegl è nominato Direttore Generale della Commissione Centrale per la Conservazione dei Monumenti dell’Impero Austro-Ungarico. Il nuovo incarico, assunto in un contesto politico e culturale segnato da forti istanze identitarie, lo mette di fronte a sfide concrete. Riegl riconosce l’importanza

non solo dei grandi monumenti ufficiali, ma anche delle architetture vernacolari, degli edifici minori, dei segni della vita quotidiana⁵.

La fortuna critica del pensiero riegliano ha conosciuto fasi alterne. Dopo la sua morte, la sua eredità fu per un certo periodo oscurata da approcci più stilistici o tecnico-funzionali. Ma a partire dalla metà del Novecento, Riegl è stato progressivamente riscoperto, fino a divenire un punto di riferimento centrale nei dibattiti contemporanei sulla conservazione. La sua influenza è evidente, per esempio, nella *Teoria del restauro* di Cesare Brandi⁶, che riprende l’idea riegliana di considerare il monumento come documento stratificato e di rispettarne le tracce del tempo. A oltre un secolo dalla pubblicazione de *Il culto moderno dei monumenti* il pensiero di Alois Riegl si dimostra sorprendentemente attuale. In un mondo attraversato da crisi ambientali, conflitti e dinamiche globali, la tutela del patrimonio non può che fondarsi su una visione dinamica, plurale e storicamente consapevole.

¹ Vedi Ruskin trad. it. di Pivetti 1982; Viollet-le-Duc 1854-1868.

² Per la prima traduzione italiana vedi Riegl trad. it. di Trost, Scarrocchia 1985.

³ Vedi Rampley 2013.

⁴ Vedi Lamprakos 2014.

⁵ Vedi Scarrocchia 1995.

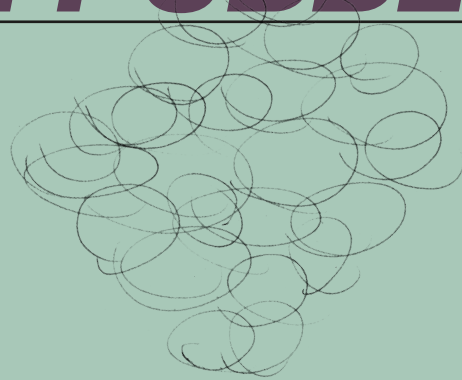
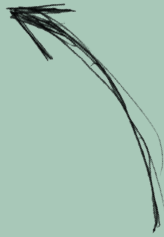
⁶ Vedi Brandi 1963.



PRIVATIZZAZIONE E MALGOVERNO DEI MONUMENTI PUBBLICI

Due casi fiorentini

di Lorenzo Hofstetter



Il patrimonio monumentale e architettonico italiano – notevolmente ricco e sfaccettato – rappresenta da sempre una sfida politica, oltre che economica, per l'*establishment* del Belpaese. Questo da sempre, o almeno da quando l'Italia si è costituita come Stato unitario nel 1861. La scrittrice Matilde Serao (1856-1927), attenta osservatrice dei fe-

nomeni sociali della propria epoca, descrisse con grande sensibilità una delle svolte più importanti nella storia di questo patrimonio. Col suo romanzo *L'anima semplice*, Serao dava voce al personaggio di una suora di clausura che aveva condotto tutta la propria esistenza al sicuro del convento Suor Orsola Benincasa di Napoli. Con le Leggi Eversive



dell'Asse Ecclesiastico (1866-1867), tale struttura viene incamerata dallo Stato italiano per adibirla a un utilizzo pubblico. La catabasi dell'anziana suor Giovanna, gettata a forza in un mondo popolato di umanità «fra povera e corrotta, fra misera e feroce», rappresentava, in fondo, il prezzo da pagare per la realizzazione di un più ricco ordine pubblico, capace di alienare beni ecclesiastici così da riciclarli come caserme, ospedali o scuole. Moltissimi italiani – compreso chi scrive – possono oggi dire di aver studiato in scuole ottenute proprio attraverso tali forme di confisca statale. Ma a distanza di un secolo e mezzo, bisogna dire, la gestione dell'ingente patrimonio pubblico incorre in forti criticità e problematiche, le quali meritano di essere studiate e comprese un po' meglio.

Per farlo, proveremo a delineare a grandi linee le coordinate concettuali entro cui operare, così da osservare più da vicino due casi particolarmente emblematici di concessione privata di beni di pubblica proprietà.

Occorre, innanzitutto, inquadrare l'evoluzione storico-giuridica e il quadro normativo vigente. L'Italia, custode di un patrimonio culturale e storico di inestimabile valore, si trova da decenni ad affrontare la complessa sfida della sua gestione e conservazione. Le difficoltà finanziarie dello Stato, aggravate dai vincoli europei imposti dai trattati di Maastricht, Fiscal Compact e Two Pack, hanno limitato la disponibilità di risorse pubbliche da destinare agli investimenti necessari per la valorizzazione e il mantenimento di questo vastissimo patrimonio immobiliare. Il Bilancio dello Stato ha spesso dovuto dare priorità alle spese di funzionamento e al ripianamento del debito, trascurando gli investimenti in conto capitale, inclusa la valorizzazione dei beni immobiliari pubblici. Questa situazione ha reso evidente la necessità di esplorare e adottare nuovi strumenti e metodologie per preservare i beni pubblici dal degrado e renderli produttivi a vantaggio dello sviluppo territoriale e della crescita economica.

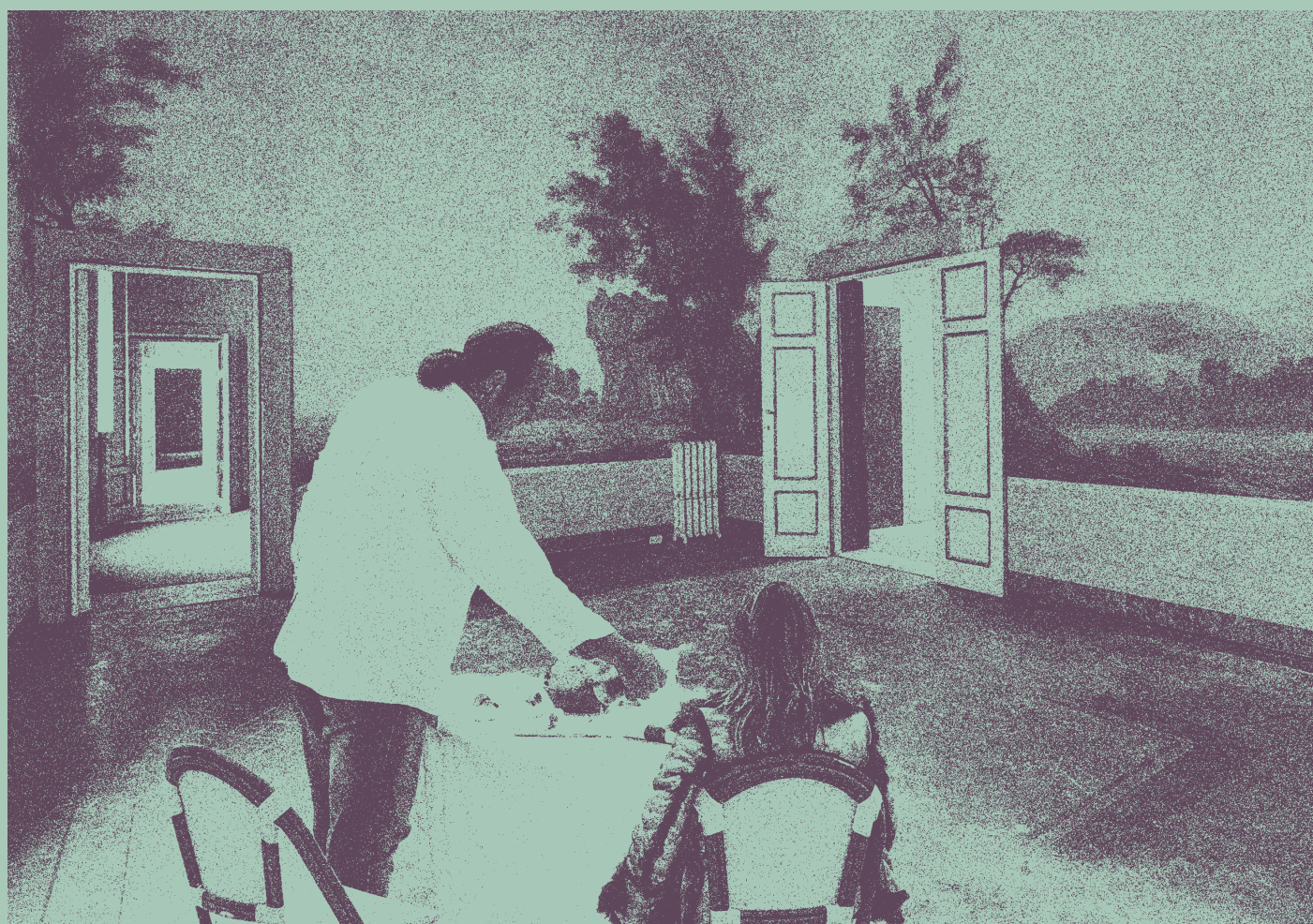
La gestione dei beni pubblici in Italia ha radici lontane. Una prima forma di concessione demaniale esisteva già nell'antica Roma con l'*ager publicus*. Dopo le invasioni barbariche e il sistema feudale, con la nascita dei Comuni si costituì il Demanio Comunale e Ecclesiastico. Un punto di svolta fu la Rivoluzione Francese, che instaurò la sovranità collettiva sulle proprietà demaniali e una netta distinzione tra proprietà pubblica e privata. Con l'unificazione del Regno d'Italia e il Codice Civile del 1865, si stabilì poi la distinzione tra beni demaniali (inalienabili) e patrimoniali. Dopo l'Unità, lo Stato acquisì un'enorme quantità di beni, trovandosi ben presto in difficoltà finanziarie per assicurarne la corretta gestione. Ciò spinse all'utilizzo della pratica della concessione in uso ai privati. Nel XX secolo,

il sistema delle concessioni si è sviluppato ulteriormente. Più recentemente, un interesse crescente per i siti architettonici, paesaggistici e artistici ha portato lo Stato e altri enti pubblici a immettere sul mercato alcuni beni, spesso prestigiosi ma in manutenzione, tramite concessioni. L'obiettivo è aprirli al pubblico e trasformarli da gravami per l'erario a sicure fonti di reddito. Gli anni più recenti hanno visto un'accelerazione nel ripensamento della gestione dei beni pubblici. La Legge 386/1991 ha permesso la conversione degli enti pubblici in Società per Azioni. La legge 537/1993 ha predisposto l'alienazione di intere classi di beni pubblici. L'Agenzia del Demanio, istituita con modalità "privatistiche" attraverso il Decreto legislativo 300/1999, nasce proprio per amministrare i beni statali. La Legge 410/2001 ha poi creato la SCIP S.r.l. per la cartolarizzazione degli immobili pubblici, mentre la Legge 112/2002 ha istituito Patrimonio dello Stato S.p.A. per la valorizzazione e alienazione, legandola a Infrastrutture S.p.A. con lo scopo di finanziare opere con i proventi delle vendite, inclusi i beni culturali. La Legge 112/2008 ha introdotto i Piani di Alienazione, permettendo agli enti locali di listare gli immobili pubblici in vendita. Il "federalismo demaniale" (Decreto legislativo 85/2010) ha trasferito beni agli enti territoriali, e il Decreto legislativo 133/2014 ("Sblocca Italia") ha destinato parte dei proventi delle vendite di beni demaniali militari agli enti territoriali che hanno facilitato le vendite. Di fronte alla limitata disponibilità di capitale pubblico, è emersa la necessità di una stretta cooperazione con il settore privato attraverso i Partenariati Pubblico-Privato (PPP). Tra questi, si distingue la concessione di valorizzazione demaniale cinquantennale. Questo strumento consente allo Stato di percepire un canone per la durata del contratto, mentre il privato si impegna negli interventi di riqualificazione e riconversione del bene, anche con l'introduzione di nuove destinazioni d'uso. Il privato, sostenendo i costi di riqualificazione, evita i costi di acquisto dell'immobile¹. Questo modello permette allo Stato di attuare politiche di valorizzazione senza intaccare le proprie risorse finanziarie, utilizzando competenze private e trasferendo i rischi. L'Agenzia del Demanio ha avviato il progetto "Valore Paese", che include "Valore Paese - Dimore", mirato alla valorizzazione del patrimonio immobiliare pubblico non strumentale, spesso degradato e costoso per la Pubblica Amministrazione. Il progetto punta a salvaguardare il patrimonio, risparmiare capitali pubblici, attrarre investimenti privati, incrementare il turismo di alto livello e generare sviluppo locale, riqualificando gli immobili inutilizzati e trasformandoli in contenitori delle eccellenze del Made in Italy. Il portafoglio del progetto "Valore Paese - Dimore" conta 208 immobili, selezionati in base a criteri come distribuzione geografica, destinazione,

location, valore storico-artistico e tipologia. Quindi, concessione per valorizzare o alienazione per “fare cassa”? Firenze è una città in cui il dibattito sulla gestione del patrimonio pubblico è particolarmente acceso. Molti analisti descrivono la città come un caso esemplare di «trasmutazione dell’ente locale in piazzista»², con un catalogo di edifici in vendita, spesso di grande valore. Le vendite sono state motivate dalla necessità di “fare cassa”, talvolta a prezzi “sempre al ribasso”, portando alla privatizzazione di edifici di grande valore storico con conseguente cambio di destinazione d’uso orientato prevalentemente verso *resort* extra lusso³. Questo fenomeno del “Resortismo” è visto con preoccupazione per il futuro del patrimonio culturale. La conversione di palazzi storici in alberghi o appartamenti di lusso pone problematiche complesse, legate soprattutto alla destinazione d’uso compatibile con il loro carattere storico e artistico, un concetto cruciale nella legislazione italiana ma non sempre applicato dagli enti locali per motivi d’interesse sostanzialmente economico e di praticità procedurale.

Il caso di Villa Tolomei a Firenze si configura come il primo esempio in Italia di concessione di valorizzazione cinquantennale e, quindi, di una *best practice*. Questa dimora rinascimentale del XIV secolo, di

indubbio valore artistico, si trovava da decenni in condizioni di forte incuria. Situata in una zona collinare di pregio, con 3.500 mq di edifici e 17 ettari di parco, era entrata a far parte del Demanio dello Stato già nel 1961. Anziché procedere alla vendita, l’Agenzia del Demanio ha affidato il complesso a un soggetto privato tramite gara pubblica per un periodo minimo di cinquant’anni. L’obiettivo era il suo restauro, la conversione in un centro turistico-ricettivo di alto livello e la gestione per produrre reddito. La procedura di gara ristretta ha richiesto ai concorrenti uno studio accurato, proposte analitiche per il restauro e la valorizzazione, rispettando i forti vincoli storico-artistici e ambientali, e un piano economico-finanziario. La concessione è stata riconosciuta ad una R.T.I. per cinquant’anni con un canone superiore alla base d’asta (ma ridotto nei primi anni per i lavori)⁴. La valorizzazione ha portato alla trasformazione di Villa Tolomei in un Hotel Resort a cinque stelle. L’intervento ha incluso il restauro degli elementi architettonici, artistici e paesaggistici, il ripristino dell’uso agricolo e l’ottimizzazione energetica. La gestione è affidata al concessionario tramite una società di scopo. Questa operazione ha generato, rispettivamente, sia un reddito per lo Stato (canone annuo di 150.000 euro



per 50 anni, oltre alle imposte sul reddito dell'attività), sia per la Regione (IRAP e addizionale regionale), sia per il Comune (attraverso tributi e tasse locali, come la tassa di soggiorno). Il privato ha sostenuto costi di riqualificazione di circa 6 milioni di euro, finanziati senza garanzia ipotecaria. L'attività ha creato circa 50 posti di lavoro diretti e indiretti e un indotto locale quantificabile. Villa Tolomei rappresenta quindi un modello di gestione che, pur ricorrendo al capitale privato, mantiene la proprietà pubblica del bene a lungo termine, puntando alla sua salvaguardia, valorizzazione culturale ed economica sostenibile.

Il caso di Palazzo Vivarelli Colonna, invece, è leggermente diverso. Situato sempre a Firenze, è un complesso storico di grande valore, risultato di successive aggregazioni fin dal XV secolo. Dopo essere appartenuto a diverse famiglie, è stato proprietà dei Vivarelli Colonna fino al 1979. Il Palazzo Vivarelli Colonna è stato incluso nel catalogo "Florence city of the Opportunities" del Comune, presentato nel 2014 per attrarre investitori, venendo venduto lo stesso anno a Cassa Depositi e Prestiti (CDP). Il suo caso si inserisce nel contesto più ampio e criticato delle "alienazioni renziane (e non) di edifici storici", percepite dagli enti locali come vendite finalizzate al solo "fare cassa". Le fonti evidenziano che CDP, originariamente una banca di Stato per finanziare opere di pubblica utilità, è diventata una società per azioni nel 2003, e le sue acquisizioni in questo contesto sembrano legate a logiche di bilancio comunale piuttosto che di valorizzazione culturale o pubblica⁵. Inoltre, nel 2023 è stato nuovamente venduto da CDP al magnate taiwanese Nelson Chang⁶. Le alienazioni sono viste come un atto che sottrae alla città il fondamento materiale del progetto collettivo, contrapponendosi a modelli di rigenerazione urbana basati sulla restituzione degli edifici monumentali all'uso collettivo. Sebbene non sia chiarissima l'attuale destinazione d'uso di Palazzo Vivarelli Colonna post-vendita, lo si può collocare all'interno di un *trend* generale di alienazione di edifici dal riconosciuto valore storico che, per meri scopi finanziari, trovano cambi di destinazione d'uso verso il settore lusso.

I casi di Villa Tolomei e Palazzo Vivarelli Colonna illustrano due approcci differenti, seppur entrambi nati dall'esigenza di gestire un patrimonio pubblico ingente in un contesto di risorse limitate. Villa Tolomei rappresenta il modello della concessione di valorizzazione a lungo termine, in cui la proprietà rimane pubblica e si cerca un equilibrio tra conservazione, accesso pubblico parziale (tramite l'uso ricettivo di alto livello), generazione di reddito e sviluppo locale attraverso l'investimento privato. Questo approccio, promosso dal progetto "Valore Paese", mira a trasformare un costo – la manutenzione di un bene degradato – in un beneficio economico e

culturale, sfruttando il potenziale turistico del bene senza dismettere definitivamente la proprietà. Palazzo Vivarelli Colonna, d'altro canto, rientra nella logica dell'alienazione diretta, spesso motivata dalla necessità di risanare i bilanci degli enti locali. Sebbene, in prima istanza, la vendita a CDP rappresenti un passaggio a un'entità – seppur privatizzata – vicina allo Stato, la critica mossa da più parti riguarda la filosofia generale di queste operazioni: l'uso del patrimonio storico come leva finanziaria immediata ("ragioneria nell'urbanistica"⁷), piuttosto che come risorsa per un progetto di città basato sull'uso collettivo e sulla tutela della destinazione compatibile. In questo caso specifico, l'ulteriore vendita porta ad ulteriori critiche. Il rischio percepito, in linea con altri esempi di alienazioni spesso citati – come Palazzo Portinari-Salviati o Villa di Rusciano, solo per citare l'ambiente fiorentino –, è la perdita di controllo pubblico sulla destinazione finale e l'integrità del bene, che può essere sacrificata a favore della massima redditività privata – e da lì il "resortismo" selvaggio e gli appartamenti di extra lusso.

L'evoluzione della gestione dei monumenti pubblici in Italia negli ultimi anni è segnata da questa dicotomia. Da un lato, si cercano strumenti innovativi come le concessioni di valorizzazione per attrarre capitali privati, mantenendo un legame pubblico e perseguendo obiettivi di sviluppo territoriale e culturale a lungo termine (modello Villa Tolomei / Valore Paese). Dall'altro, persiste e in alcuni casi prevale la pratica delle alienazioni per rispondere a immediate esigenze finanziarie, con il rischio di compromettere l'integrità e la fruibilità pubblica di beni di valore storico-artistico. La sfida per il futuro rimane quella di bilanciare le necessità finanziarie con l'imperativo costituzionale della tutela e salvaguardia del patrimonio culturale, trovando modalità di gestione che garantiscano sia la sostenibilità economica che la trasmissibilità dell'opera al futuro in condizioni compatibili con il suo valore intrinseco. Senza per questo ricorrere necessariamente alla confisca...

¹ Cfr. Bertucci 2016, p. 120.

² Ivi, p. 94.

³ Cfr. Ivi, p. 97.

⁴ Cfr. Ivi, p. 113.

⁵ Baldassarri, Macchiati, Piacentino 1997, p. 202.

⁶ Si veda il comunicato stampa su sito del Comune di Firenze, <<https://www.comune.fi.it/comunicati-stampa/lorenzomasi-movimento-5-stelle-ennesimo-palazzo-del-centro-storico-venduto>> (02.05.2025).

⁷ La citazione esatta è «la metamorfosi dell'urbanistica in ragioneria», titolo di un'accurata analisi sulla svendita del patrimonio pubblico, a Firenze e nel quadro nazionale, di Ilaria Agostini. Vedi Agostini 2017.

TESTIMONIANZE DI UNA COSCIENZA NAZIONALE

Proudhon sui monumenti “moderni” di Parigi

di Andrea Del Carria



Poco prima di chiudere *Du principe de l'arte et de sa destination sociale* (Parigi, 1865), Pierre-Joseph Proudhon dedica un intero capitolo al significato dei monumenti di Parigi, ovvero, nell'ottica della sua professata fede marxista e socialista, il prodotto ultimo della coscienza nazionale di una determinata società. Infatti, l'idea di un'arte necessaria allo sviluppo e al progresso dell'uomo, professata

sin dalle prime battute del trattato, trova nella traduzione in monumento il caso più interessante da analizzare per il filosofo anarchico, tendente a utilizzare la critica al gusto e all'estetica dei suoi contemporanei come una cartina di tornasole per misurare i difetti della società francese.

L'analisi sui monumenti parigini arriva dopo una profonda critica a quella che l'autore chiama



“prostituzione dell’arte”, ovvero quelle espressioni artistiche capaci di influenzare negativamente le coscienze o prendere spunto da esse per permettersi licenze inutili e dannose. Questa critica proudhoniana, sotto certi aspetti molto discutibile poiché relega l’artista e la sua opera al servizio di un bene morale e civico superiore a tutto, viene esemplificata nella ricerca di senso dei monumenti: espressioni artistiche quotidianamente sotto i nostri occhi, che celebrano eventi, personaggi e momenti e per questo sono molto spesso voluti dai governi, espressioni a loro volta di una maggioranza di cittadini. Per questo motivo i monumenti sono definiti “testimonianze estetiche della coscienza nazionale”, poiché si fanno portavoce di tutte le istanze in seno alle facoltà umane, che l’autore ritrova principalmente nella filosofia, nella giustizia, nella religione e nella morale. Secondo la prospettiva di Proudhon, espressa a più riprese nel trattato, l’arte è ausiliaria di tali facoltà, anzi in alcuni casi va sottomessa a loro, e non deve permettersi licenziosità altrimenti veste i panni dell’agente corrottrice dell’uomo. L’arte in questo senso è “irrazionale”, rema contro ragione, contro quella razionalità racchiusa nel suo compito principale: l’elevazione e il progresso dell’umanità. Per questo motivo l’esaltazione napoleonica dietro l’odonomastica dei ponti e delle strade parigine è, non solo una retorica celebrativa, ma una vera e propria cortina di fumo davanti agli occhi dei cittadini francesi, allontanati dalla

storia, che in realtà è stata impietosa nei confronti del generale corso. La costruzione del Ponte di Solferino (1861), voluto da Napoleone III, è secondo Proudhon un semplice pretesto per rievocare i fasti napoleonici: «Attraversate il Ponte di Solferino e chiedetevi cosa ci faccia lì. Sarebbe bastata una semplice passerella: avrebbero risparmiato un centinaio di metri. Ma il ponte è ben costruito, di ottima fattura, e sembra solido: quindi è un ponte per le vetture. Questo lo salva? Certo che no. È stato costruito solo per ricevere il nome di una battaglia vinta da Napoleone III? Lo suggeriscono i dodici piedistalli che vi furono costruiti, sei per lato, ognuno dei quali poteva accogliere una vittoria e portarne il nome. Purtroppo, le vittorie da illustrare sono solo sei: Montebello, Palestro, Turbigo, Magenta, Melegnano e Solferino. Come si è usciti dalla difficoltà? Ripetendo ogni nome due volte sul monumento. È ridicolo! Potevano benissimo ripeterli dieci volte: avrebbero fatto un caleidoscopio»¹. L’intento celebrativo si unisce qui all’inutilità di un’opera pubblica («Sarebbe bastata una semplice passerella»), un problema ancora attuale, dal quale il ponte parigino è però riuscito a liberarsi: come auspicato da Proudhon, oggi è rimpiazzato da una passerella dedicata non più ad un imperatore e tiranno bensì al primo presidente del Senegal post-coloniale Léopold Sédar-Senghor. Oltre alla futilità della sua costruzione, l’autore si scaglia contro il Ponte di Solferino per un’altra e più profonda ragione: «Il mio



orgoglio di patriota è soddisfatto nel leggere sulle mappe di Parigi le strade di Rivoli, Castiglione, Austerlitz e via dicendo. Ma, per essere corretti nei confronti dell'imperatore e rendere efficace la lezione, avremmo dovuto avere strade intitolate a Trafalgar, Vittoria, Lipsia, Waterloo»². L'importanza della storia e della lezione che essa produce e va resa efficace nei confronti di coloro i quali un giorno passeranno da quelle strade e attraverseranno quei ponti, monumenti di pubblica utilità, va oltre a qualsiasi senso estetico. Ed è proprio la storia che in momenti come quello del nuovo impero di Napoleone III è la prima a fare le spese di un ostentato e vuoto nazionalismo, di una retorica sciovinista e ciecamente patriottica. Proudhon, avversario di Napoleone III sin dalle sue prime apparizioni politiche, comprende le intenzioni di creare una coesione sociale a suon di populismo esaltato dal patriottismo esasperato, per non mostrare le reali condizioni di una Francia in profonda crisi. Il ricordo dei fasti del primo Napoleone è un collante civile tanto stronfio quanto vuoto. Ancora, l'autore si scaglia contro il Primo Console che sormonta la Colonna Vendôme, nell'omonima piazza. La statua, realizzata nel 1833 da Auguste Dumont, scultore dell'Institut de France, riprende fedelmente il Napoleone in veste cesarea di Antoine-Denis Chaudet realizzato nel 1810 e distrutto durante la Restaurazione nel 1814. Una

precisa volontà, dunque, di rifarsi all'impero che a sua volta si rifà all'Impero Romano: «Quante bugie, incongruenze, equivoci e sciocchezze si sono sommate per darsi un titolo e un costume di fantasia, e per fare un'arte falsa, antinazionale, impopolare e assurda!»³. Assurdo è il fatto che l'Obelisco di Luxor si trovi in Place de la Concorde e non in museo, afferma ancora Proudhon, appellandosi al diritto di esporre monumenti pubblici, belli e utili per il cittadino, e non un reperto archeologico estirpato da un tempio per decorare un contesto che gli è totalmente estraneo. Lo stesso vale per la chiesa di Sainte-Geneviève, dalla travagliata destinazione d'uso in bilico tra il sacro e il profano, fungendo prima da luogo di culto cattolico poi da mausoleo per le spoglie degli uomini illustri, l'ennesimo atto di una retorica nazionale che denota come: «Non abbiamo nulla nella nostra coscienza, né fede, né legge, né morale, né filosofia, né senso economico, ma solo sfarzo, puro arbitrio, controsenso, travestimento, menzogna e voluttà»⁴.

Quali sono allora i monumenti parigini che meglio descrivono la realtà della società francese e che uniscono l'arte all'utilità sociale? Proudhon individua due edifici: la prigione di Mazas e il mercato coperto del quartiere di Les Halles. La terrificante concezione della prigione Mazas, oggi distrutta, realizzata da Émile-Jacques Gilbert, architetto del



razionalismo neoclassico, è lo specchio dell'aspetto giustizialista del cittadino francese; così il filosofo anarchico: «Quando si guarda dall'alto della ferrovia di Vincennes, le lunghe gallerie a raggiera della rinnovata La Force⁵, con le sue pareti non intonacate, i suoi milleduecento capannoni, i suoi giorni di sofferenza, le sue sbarre strette, le sue passerelle di dieci metri quadrati, si sente un brivido nel cuore, una costrizione nello stomaco: si intuisce che qui tutto è stato combinato con scienza e pazienza, per rendere la vita il più insopportabile possibile agli sfortunati detenuti dietro questi cancelli, in una società in cui le punizioni corporali hanno lasciato il posto alla tortura morale. E se si considera che i prigionieri rinchiusi in questa gigantesca tomba sono imputati, cioè, presunti innocenti fino a prova contraria, ci si chiede quale sia la pena che la legge riserva ai condannati, ai criminali, e quale sia l'idea morale che presiede il regime carcerario in Francia. Mazas è un concetto architettonico degno di prendere posto accanto alle opere più filosofiche della scuola critica. La vista di questo monumento non può che accelerare, per l'orrore che ispira, la riforma delle leggi e dei costumi dei nostri governi, sia in materia di prevenzione che di repressione. Lasciatemi citare un monumento alle nostre glorie di un idealismo così sorprendente, di un insegnamento più profondo!». Merito di Gilbert, dunque, è stato quello di dare vita ad un edificio che rispecchiasse in pieno le istanze legislative e giustizialiste dei suoi concittadini in un connubio terribilmente riuscito tra forma e sostanza. Ancora, il mercato coperto de Les Halles è più di quanto funzionale possa concepire la società: «Les Halles suscitarono grande scandalo tra la comunità accademica, gli studenti e i docenti. Non ci sono, infatti, né colonne, né lesene, né cornici, né attici; né capitelli, né medaglioni, né cartigli, né statue, né bassorilievi; pietra nelle fondamenta, ferro dal suolo al tetto, un tetto di vetro e zinco: nulla di tutto ciò era stato previsto dall'Institut e dall'École. [...] molta aria, molta acqua, questo era il programma utilitaristico e sanitario. L'ingegnere di questo mercato lo aveva capito: nulla

è di troppo nel suo monumento; ha cercato solo il semplice e ha trovato il grandioso. Che gli accademici preferiscano un mucchio di pietre più o meno simmetriche, senza aria, senza luce, con il tifo perenne [...] il pubblico ora sa cosa può e deve essere un monumento di pubblica utilità, e non si farà più ingannare dai ciarlatani della forma e dell'ideale, senza coscienza e senza idee»⁶.

Concludendo: Proudhon non a caso inserisce appena prima della chiusura del suo trattato sull'arte questo capitolo accusatorio e intenso. *Du principe de l'art et de sa destination sociale* trova tra queste righe il senso dello "scopo sociale" del prodotto artistico ed è qui che la riflessione proudhoniana, al netto dei limiti di un autore che mai si era interessato alla materia prima di allora, si fa più interessante per noi contemporanei. I problemi dei monumenti, delle intitolazioni di strade e piazze, si intrecciano oggi con quelli della *cancel culture*, del revisionismo storico, temi centrali della riflessione sul senso dell'opera d'arte in generale. Una riflessione totale che merita di essere affrontata con la dovuta serietà e sistematicità, perché ciò che Proudhon afferma per la società francese di metà Ottocento non è così lontano dal nostro modo di essere: «cerchiamo la menzogna e tutte le sue glorie. "Gloria": questo è il nostro pane quotidiano, il pane quotidiano delle razze vili e presuntuose le quali, dopo aver brillato per un attimo in prima fila, diventano lo zimbello delle nazioni»⁷.

¹ Proudhon 1865. Poiché la traduzione italiana è in fase di pubblicazione, non viene indicata la pagina di questa citazione e così anche nelle note successive che rimandano a tale fonte.

² Ivi.

³ Ivi.

⁴ Ivi.

⁵ La prigione Mazas è definita come la «rinnovata La Force». Quest'ultimo era l'istituto detentivo di fine Settecento, famoso per aver ospitato i detenuti della Rivoluzione francese. Ivi.

⁶ Ivi.

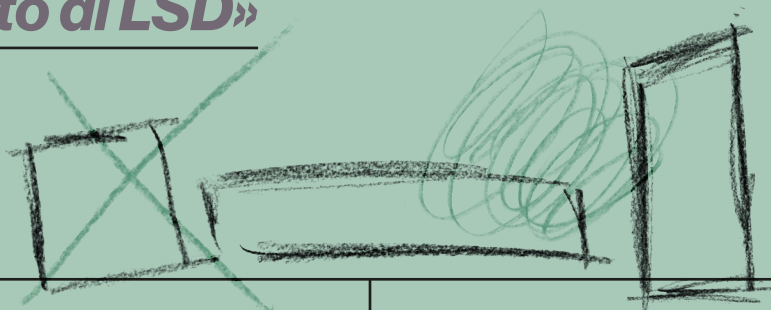
⁷ Ivi.



L'ARTE PUBBLICA COME JUNKSPACE: LE SCULTURE NELLE ROTATORIE

«La cultura barcolla di lato senza sosta come un granchio fatto di LSD»

di Chiara Lotti



Elemento funzionale alla circolazione, la rotatoria è qualcosa che decodifichiamo contestualmente al codice stradale. Siamo quindi portati ad usare la parte del cervello che si aziona quando dobbiamo svolgere un compito meccanico o, se si tratta di strade percorse quotidianamente, si attiva addirittura la “rete cerebrale di default”, chiamata comunemente “pilota automatico”, che ci aiuta a compiere azioni di routine con il minimo dispendio di energie mentali. Se imbottigliati nel traffico all’ora di punta, non siamo certo propensi a immergerci nella contemplazione di qualcosa di artistico: generalizzando, il nostro sistema fisico e mentale è settato in uno stato di attesa nervosa e nevrotica, ingabbiato in un tempo morto in cui non abitiamo noi stessi, né viviamo il momento presente, siamo bensì proiettati nella dimensione dell’ipotetico, in tutto ciò che non stiamo facendo e che vorremmo o potremmo fare. Se, invece, la circolazione è regola-

re, sfrecciamo intorno alle rotatorie senza avere né il tempo, né il modo di osservare cosa ci sia al centro, se non con uno sguardo laterale e inconsapevole, quel tipo di sguardo che non crea connessioni né articolazioni di pensiero, ma somiglia piuttosto



alla corporea funzione visiva dell'occhio che vede. Eppure una forma di arte pubblica è quella destinata ad ornare e abbellire le rotatorie. Quindi, perché posizionare sculture al centro delle rotatorie? C'è chi risponde che l'arte è di tutti e alla portata di tutti, quindi, una scultura al centro di una rotatoria permette al lavoratore che non ha tempo di andare al museo o a chi non può pagare il biglietto d'ingresso di una mostra, di poter comunque vedere un oggetto artistico. Ma si crea davvero una connessione tra arte e percezione? Si crea davvero un "tempo dell'arte" rarefatto e limpido dentro al quale una persona ha la possibilità di svuotare lo spazio mentale infettato dalla malattia dell'accumulo, per far posto all'osservazione? «nella sua marcia trionfale come fornitrice di contenuti, l'arte giunge molto oltre i confini sempre più estesi del museo. Fuori, nel mondo reale, l'*art planner* diffonde la sostanziale incoerenza del *Junkspace*, destinando mitologie defunte a superfici residuali e ideando lavori tridimensionali per vuoti residuali»¹.

Sembra più un residuo di ciò che scarta chi può permettersi l'osservazione silente ed estatica, si avvicina più all'abbuffata forzata, al rotolare distratto di un vaso che scappa per sbaglio da una teca, all'ipocrisia del "tutti possono tutto", alla dittatura della meritocrazia dove "se vuoi, puoi": sei tu che sbagli se non riesci a fare come il protagonista di *Perfect Days* (l'ultimo film di Wim Wenders) e ap-

prezzare il lirismo o la perfezione della bellezza anche nelle pieghe più banali e brutte del quotidiano. In un mondo ideale, sarebbe più logico ridurre la giornata lavorativa e rendere gratuiti i luoghi di cultura, ma «ora lavoriamo di più, abbandonati a noi stessi in un infinito venerdì precario... L'ufficio è la prossima frontiera del *Junkspace*. Da quando puoi lavorare a casa, l'ufficio aspira alla domesticità; poiché hai ancora bisogno di una vita, simula la città»². Non più l'essere umano che si muove verso l'arte, ma l'arte che si incista nei luoghi in cui il capitalismo ha relegato l'umano moderno: le strade per raggiungere il posto di lavoro e quest'ultimo.

C'è, ancora, chi risponde che non ci sono luoghi degni di essere belli e luoghi condannati ad essere brutti, che l'arte ha il potere di riqualificare, rigenerare e che quindi è ovunque e ha il diritto di stare ovunque. Ma l'arte pubblica deve davvero essere relegata al ruolo di portatrice salvifica di ornamenti decorativi, di abbellimento svuotato di significato? L'arte potrebbe, e dovrebbe, anche avere un ruolo sociale di educazione, di memoria, di riflessione, di specchio, di autoanalisi, di trasmissione di valori, di creazione di una comunità: «Ripristinare, riarrangiare, riasssemblare, rimettere a nuovo, rinnovare, rivedere, ricuperare, riprogettare, riconsegnare, ripetere, riaffittare, rispettare: i verbi che cominciano con ri- producono *Junkspace*»³.

O, ancora, si può rispondere che la scultura nel-



le rotatorie assurge al ruolo di simbolo identitario di un luogo; è una possibilità per le città e i paesi di mostrare subito che non sono anonimi ammassi di case, ma baluardi identitari di un territorio, in cui resiste ancora l'autenticità e la tipicità. Ma, se guardiamo, molte sculture più che simbolo realmente identitario di un luogo, delle persone che lo abitano e dei valori che condividono, ne celebrano l'economia o la fonte di ricchezza industriale, come se l'identità di un luogo coincidesse con ciò che è capace di produrre.

Tanto per fare un esempio a Modena, la "terra del lambrusco", giganteggiano 12 metri di chicchi d'uva a formare un grappolo imponente che occhieggia al centro della rotatoria della tangenziale⁴. All'uscita dell'autostrada A1 a Calenzano si impongono, invece, 18 metri di ruota, scultura finanziata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Prato e realizzata dall'architetto Dani Karavan. Si legge sul sito dell'Associazione Turistica di Calenzano che: «è stata scelta come il simbolo di due culture presenti nell'area metropolitana: l'antica vocazione agricola e il recente insediamento industriale» e, continua l'allora sindaco Giuseppe Carovani, «La ruota di Karavan sarà uno degli interventi di riqualificazione legati al completamento del III lotto della direttrice Mezzana/Perfetti Ricasoli e darà un importante segnale di qualità urbana. In questo modo si vuole valorizzare l'immagine del Comune di Calenzano non solo come snodo industriale e commerciale alle porte di Firenze, ma anche come itinerario turistico e storico da scoprire e promuovere»⁵: «In cerca di autenticità, il suo tocco – dell'*art planner* – segna il

destino di ciò che una volta era reale, lo sfrutta per incorporarlo nel *Junkspace*»⁶.

Al centro delle rotonde vediamo anche centinaia di forme astratte – Prato ne è piena – difficilmente interpretabili: sinuose o geometriche che siano, lasciano un enorme punto interrogativo in chi le guarda. «In questi siti (in realtà qual è il contrario di sito? Sono come buchi scavati attraverso l'idea di città) l'arte pubblica emerge come il mostro di Loch Ness, figurativa e astratta in parti uguali, di solito autopulente»⁷.

Altre rotatorie – soprattutto a Pistoia, famosa per le sue serre – ospitano, invece, giardinetti esotici, spuntano vialetti circondati da un tripudio di fiori colorati e aiuole potate all'inglese, collinette erbose con lussureggianti composizioni di alberi: «congestione vegetale»⁸ in un luogo inaccessibile e inusufruibile, di cui nessuno può goderne, mentre centinaia di giardini pubblici, soprattutto di periferia, vengono abbandonati all'incuria, diventando intercapedini erbose tra uno spazio funzionale e un altro. Senza continuare ad elencare la miriade di opere discutibili che costellano le tangenziali e i caselli autostradali, le periferie e gli ingressi alle città, l'arte pubblica nel ruolo che gli viene assegnato quando si parla di sculture di rotatorie, si avvicina pericolosamente al concetto di *Junkspace* espresso da Koolhaas: nel *Junkspace* «non c'è forma, solo proliferazione... Il rigurgito è la nuova creatività»⁹, «il *Junkspace* inventa storie da ogni parte, i suoi contenuti sono dinamici e tuttavia stagnanti, riciclati o moltiplicati come in una clonazione: forme in cerca di funzione come paguri in cerca di un guscio



vuoto»¹⁰, «(il *Junkspace*) è come un nebuloso impero di indistinzione che confonde l'alto e il basso, il pubblico e il privato, il diritto e il ricurvo, il sazio e l'affamato per offrire un ininterrotto *patchwork* di ciò che è perennemente disarticolato. Si presenta come un'apoteosi, spazialmente grandiosa, ma l'effetto della sua ricchezza è una vacuità estrema»¹¹, «(Il *Junkspace*) è sgargiante ma non memorabile, come uno *screensaver*»¹², «Gli affreschi, una volta, rappresentavano idoli; i moduli del *Junkspace* sono dimensionati per accogliere marchi»¹³, «i marchi nel *Junkspace* hanno la stessa funzione dei buchi neri nell'universo: sono essenze attraverso le quali il significato scompare»¹⁴.

L'arte, nel contemporaneo, oscilla nauseata tra rimasuglio stantio ad appannaggio di studiosi con i baffi, che leggono da *slide* antiquate concetti imbalsamati, e incomprensibili agglomerati di materia che nascondono dentro di sé un vuoto abissale, colmato a suon di aperitivi e *vernissage*. L'arte non deve essere di moda per forza, né qualcosa di talmente lontano da noi da invalidare il riconoscersi in essa; non deve essere funzionale a qualche amministrazione comunale di provincia, né deve essere manipolata e usata per scopi di marketing; non deve riqualificare né rimodernare. La città per "lucicare" non ha bisogno di sculture in ogni rotonda, né ce l'hanno i paesi per emanciparsi dall'anonimato. La città (e penso a Firenze, ma le dinamiche che la colpiscono sono tragicamente simili a molte altre città italiane e europee) avrebbe bisogno di tornare ad essere un luogo dove i cittadini possono vivere e abitare e l'arte pubblica dovrebbe avere un ruolo fondamentale in questo processo, se non fosse impegnata a fare il portiere alle entrate delle città e se avesse la capacità di tornare a parlare il linguaggio dell'essere umano.

* Il sottotitolo del presente contributo è una citazione da Koolhaas trad. it. di De Pieri 2006, p. 72.

¹ Trad. letterale di *art planner*: pianificatore artistico. Koolhaas trad. it. di De Pieri 2006, p. 99. *Junkspace* (2001) è un saggio dell'architetto Rem Koolhaas che, insieme a *Delirious New York* (1978), *Bigness, ovvero il problema della grande dimensione* e *La Città Generica* (entrambi scritti a metà degli anni 90), spiega la sua visione dell'architettura moderna e dello spazio. *Junkspace*, ovvero "spazio spazzatura", è uno spazio informe, non simbolico e privo di significato che, similmente al concetto di *nonluogo* di Marc Augé, può essere esemplificato da centri commerciali e aeroporti.

² Ivi, p. 91.

³ Ivi, p. 83.

⁴ Si veda il comunicato stampa del Comune di Modena del 20 dicembre 2006, <<https://archiviostampa.comune.modena.it/archivio-comunicati-stampa/2006/12/vignolese-sulla-rotatoria-un-grappolo-duva-di-12-metri>> (02.05.2025).

⁵ Dalla pagina dedicata sul sito dell'Associazione Turistica Calenzano, <<https://www.atccalenzano.it/il-territorio/2009/il-tempo-di-karavan/>> (02.05.2025).

⁶ Ivi, p. 99.

⁷ Ivi, p. 41.

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, p. 69.

¹⁰ Ivi, p. 70.

¹¹ Ivi, p. 66.

¹² Ivi, p. 67.

¹³ Ivi, p. 68.

¹⁴ Ibidem.



ULTIMA GENERAZIONE E L'ATTIVISMO SU OPERE E MONUMENTI PUBBLICI



Intervista a Tomaso Montanari

la redazione

Tomaso Montanari, storico dell'arte e rettore dell'Università per Stranieri di Siena, ha denunciato le condizioni e il malgoverno dei beni culturali in numerose occasioni, raccogliendo le proprie riflessioni in alcuni testi come *Le pietre e il popolo* (Minimum fax, 2013), del quale riprende il nome una sua rubrica sul «Fatto Quotidiano», o *A cosa serve Michelangelo?* (Einaudi, 2011), nei quali lega indissolubilmente il problema culturale alle questioni sociali, mostrando come una corretta valorizzazione e fruizione dei beni culturali tenda a formare una cittadinanza consapevole e autodeterminata, in linea con i valori costituzionali. Contrariamente, la speculazione e la larghissima privatizzazione dei beni e dei luoghi della cultura, a cui si giunge grazie ad una sistematica opera di impoverimento di risorse economiche ed umane, finisce per creare clienti e spettatori paganti: le masse di pubblico. Le istanze artistico-sociali mosse da Montanari riportano dunque i beni nella sfera del pubblico dominio, rendendo loro quel ruolo centrale e fondamentale già nella nostra Costituzione. Anche Ultima Generazione, alleanza – così si descrive – nata in Germania nel 2021 ma fin da subito attiva in altri paesi europei tra cui l'Italia, in un certo senso lega i beni culturali alle tematiche ecologiche e sociali. Gli interventi su monumenti e opere d'arte



musealizzate sono ormai cronaca e il dibattito si accende sulla questione della legittimità di tali azioni, vuoi per motivazioni legate alla tutela, vuoi per l'atto "violento" (si notino le virgolette) in sé. Montanari si è già espresso a favore di Ultima Generazione, testimoniando addirittura in difesa di alcuni attivisti processati per aver imbrattato il basamento del "dito medio" di Cattelan a Milano.

Professore, vorremmo parlare, se possibile, in termini storico artistici delle azioni di Ultima Generazione. Dato il fatto che le vernici sono facilmente rimovibili e lavabili e non sussistono problematiche in termini di tutela e salvaguardia dell'integrità e dello stato di salute delle opere e dei monumenti, le chiediamo: perché non imbrattare una qualsiasi sede di una ditta multinazionale piuttosto che colpire i beni culturali? È una precisa volontà mediatica che fa leva sulla fama mondiale di alcuni capolavori, i quali servono dunque da cassa di risonanza

per sensibilizzare l'opinione pubblica alle questioni climatiche o ha un significato altro?

Le azioni di Ultima Generazione non provocano danni, ma provocano uno sguardo nuovo sulle opere che investono. In qualche modo, esse rientrano nella dimensione e nella tradizione delle performances artistiche che, sempre più spesso gli stessi musei d'arte antica organizzano per ricostruire il nesso tra patrimonio culturale e cittadini. Non essendo spettacoli pianificati e pagati, ma gesti di militanza, li guardiamo con occhi diversi, ma sbagliamo. Le opere d'arte non sono reperti da vetrina, sono riscritture del mondo, sono in sé una rivolta contro il mondo com'è. I musei sono tristemente frequentati quasi solo dall'élite, che è quella che sta condannando il mondo ad un collasso climatico che cancella già ampie parti di patrimonio culturale: se non si agisce proprio lì, dove altro bisognerebbe farlo?

Pensa che gli interventi di Ultima Generazione possano risemantizzare opere e monumenti rendendoli altro? Se sì, qual può essere il loro nuovo significato? Possiamo affermare che Ultima Generazione riporta concettualmente i beni culturali nell'ambito di una sfera pubblica togliendoli dalla disponibilità dei privati o delle istituzioni che operano come privati?

Sì, secondo un'ottica che ricorda quella della costruzione della 'trazzera' a Partinico, in Sicilia, da parte di Danilo Dolci con i suoi pescatori disoccupati: «un caso, si potrebbe dire, di esercizio privato di pubbliche funzioni volontariamente assunte dai cittadini a servizio della comunità e in ossequio al senso di solidarietà civica». Sono parole dell'arringa difensiva di Piero Calamandrei al processo contro Dolci: parole che valgono anche per Ultima Generazione.







FUORI pagina

STORIE DAL SOTTOSUOLO

Quella volta che un mignolo trasformò l'archeologia

di Francesca Porpora e Daniela Porcu

Avreste mai pensato che anche ossa e denti potessero essere considerati beni culturali? Eppure dal 2004 il materiale osteologico di interesse storico, archeologico e paleontologico è stato riconosciuto a tutti gli effetti come bene culturale. Ma come mai dovremmo interessarci ad un dente di un uomo primitivo tanto quanto ad un quadro di Tiziano?

Fra i primi ad intuire l'importanza di questi oggetti fu Paolo Mantegazza, fondatore del Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia (1859), oggi una delle sezioni del Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze¹. Egli fu pioniere della moderna antropologia, proponendola come disciplina d'indagine dell'uomo, tanto «sotto il rapporto della costituzione fisica, come sotto il rapporto dello stato intellettuale»², di modo che «accanto al cranio vi sia il pensiero, accanto all'utero Saffo, accanto al muscolo del cuore il cuore del muscolo»³.

Un osso, se opportunamente studiato, può essere considerato un vero e proprio archivio di informazioni culturali e scientifiche sulle popolazioni del

passato ma anche su di noi, *Homo Sapiens* del XXI secolo. Ma come si studia un osso antico? Fondamentale è la figura dell'archeologo, che porta alla luce il resto scheletrico e fornisce preziose indicazioni sul sito in cui è stato rinvenuto. Il reperto passa poi nelle mani dell'antropologo fisico, che ne esamina la forma e lo stato di conservazione e, se possibile, risale al distretto scheletrico, determina il sesso, l'età e le condizioni di salute dell'individuo a cui è appartenuto. Negli ultimi decenni, l'affinarsi di nuove metodologie quali l'analisi isotopica, la datazione con il metodo del radiocarbonio, l'analisi paleogenetica e la proteomica hanno permesso di ottenere una miriade di informazioni fino ad ora nascoste.

L'analisi paleogenetica, cioè lo studio del DNA antico, è una pratica estremamente complessa in quanto il DNA antico presenta una serie di problematiche associate al suo degrado e alle contaminazioni da cui è affetto⁴. Considerate di dover analizzare milioni di sequenze genetiche di cui solo una



Ossa provenienti dal sito archeologico di Mušov (Repubblica Ceca) di origine longobarda (II-VI secolo d.C.)

minima parte è appartenuta al vostro Ötzi o alla vostra Lucy, mentre tutto il resto è frutto di contaminazioni moderne provenienti da batteri o da chi ha maneggiato questi reperti. Non a caso gli studi sui geni dei *Neanderthal* hanno valso a Svante Pääbo, ricercatore dell'Istituto Max Planck per l'Antropologia evolutiva di Lipsia, il premio Nobel per la medicina nel 2022⁵. Confrontando il DNA di individui *Neanderthal* con quello di persone moderne, Pääbo e il suo team sono riusciti a dimostrare che una piccola parte dell'ascendenza (fino al 5%) degli odierni europei e degli asiatici deriva dai *Neanderthal*, il che suggerisce che i nostri lontani antenati hanno incontrato e si sono accoppiati con i *Neanderthal*⁶. Pääbo ha recentemente pubblicato un altro lavoro in cui spiega che proprio l'aver ereditato un segmento genetico dai *Neanderthal* potrebbe aver reso alcune persone maggiormente predisposte a sviluppare sintomi gravi in seguito all'infezione da Covid-19⁷.

Il DNA antico ha rivelato persino l'esistenza di specie completamente nuove. Nel 2008 alcuni archeologi hanno recuperato un mignolo in Siberia e hanno stimato che avesse più di 50.000 anni. L'analisi del DNA ha svelato che non si trattava né di un *Neanderthal* né di un essere umano moderno, ma di una specie umana precedentemente sconosciuta, ora denominata *Homo di Denisova*, dal nome della grotta in cui i resti sono stati scoperti⁸.

Addirittura il tartaro dei denti risulta estremamente prezioso agli occhi dei genetisti, che sono in grado di ottenere informazioni sulla dieta dei nostri predecessori e di studiare in che modo il microbioma moderno differisca da quello dei nostri antenati⁹. Magari, fra qualche millennio, anche la nostra placca, che tanto fa pensare i dentisti, farà la gioia di qualche scienziato del futuro.

L'analisi del DNA antico non viene applicata solo allo studio degli uomini primitivi, ma permette anche di raccontare storie temporalmente più vicine a noi. Un'equipe di ricercatori italo-statunitensi ha analizzato il DNA estratto dai calchi rinvenuti negli scavi di Pompei e ha completamente stravolto la narrativa associata a questi resti: si è capito che individui ritrovati nel medesimo luogo o abbracciati e originariamente attribuiti allo stesso nucleo familiare in realtà non erano imparentati e che, anzi, appartenevano persino ad etnie diverse, a dimostrazione del livello di cosmopolitismo e integrazione raggiunto dall'Impero Romano nel I sec. d.C.¹⁰. Ancora, lo studio di resti umani di individui affetti dalla terribile peste che colpì l'Europa nel Trecento ha portato ad ipotizzare che i processi di selezione e gli adattamenti genetici che hanno permesso ad alcune persone di sopravvivere al morbo potrebbero aver predisposto i loro discendenti odierni a un maggiore rischio di sviluppare malattie autoimmuni¹¹.

Le nuove frontiere dell'analisi dei resti ossei, associate non solo all'affinamento delle metodologie della paleogenetica ma, soprattutto, al crescente sviluppo della proteomica¹², vale a dire lo studio delle proteine, offrono ogni giorno nuove informazioni sui nostri antenati più o meno lontani.

Quando si parla di resti scheletrici il dilemma etico è però imprescindibile¹³. Le analisi sopracitate richiedono il campionamento di decimi di grammi di polvere d'osso e risultano, quindi, distruttive. Sicuramente non ci è possibile ottenere il nulla osta dai nostri antenati a "sacrificare" l'integrità dei loro scheletri e genetisti, archeologi e comunità di discendenti si trovano spesso in disaccordo quando si tratta di dare l'autorizzazione per studiare e/o

esporre tali resti. Nel passato ci sono stati casi di sottrazione illecita di materiale scheletrico ad opera di illustri studiosi: emblematico è il contenzioso relativo alla richiesta di restituzione di resti ossei

australiani conservati nel Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia a Firenze (proprio quello del Mantegazza!) ad opera di alcuni discendenti¹⁴. Nell'ultimo decennio i critici hanno spinto i genetisti a coinvolgere maggiormente le comunità da cui provengono i campioni studiati in modo da sensibilizzare in merito all'utilità di queste ricerche. Si tratta di una questione estremamente delicata e che tutt'ora non presenta una risposta univoca.

¹ Cfr. Moggi Cecchi, Stanyon 2014, V, p. 15.

² Mantegazza 1871, I, p. 25.

³ Ivi, p. 17.

⁴ Si veda Caramelli 2009 e in particolare pp. 191-207.

⁵ Si veda <<https://www.nobelprize.org/prizes/medicine/2022/press-release/>> (02.05.2025).

⁶ Cfr. Green et al. 2010.

⁷ Cfr. Zeberg, Pääbo 2020.

⁸ Cfr. Meyer et al. 2012.

⁹ Cfr. Weyrich, Dobney, Cooper 2015.

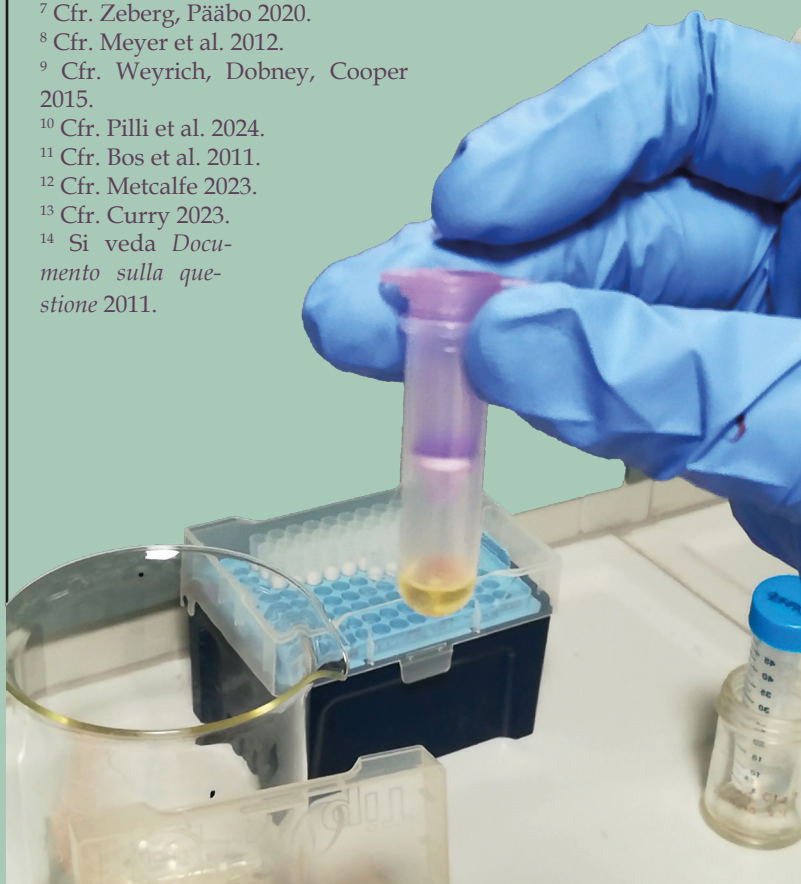
¹⁰ Cfr. Pilli et al. 2024.

¹¹ Cfr. Bos et al. 2011.

¹² Cfr. Metcalfe 2023.

¹³ Cfr. Curry 2023.

¹⁴ Si veda Documento sulla questione 2011.



CONI ART: ARTE URBANA PER IL CENTRO STORICO DI PRATO

Il progetto che trasforma le serrande chiuse in tele su cui dipingere

di Daniele Ranieri

Da alcuni anni, i centri storici di molte città toscane stanno vivendo un progressivo declino, con un numero sempre maggiore di attività commerciali costrette a chiudere, anche nelle strade più frequentate. Un fenomeno preoccupante che alimenta il dibattito sul futuro dell'economia locale e sulla necessità di adottare strategie efficaci per il suo rilancio¹.

A Prato, in risposta alla chiusura di numerose attività, alcune delle quali storiche, è nato nella primavera del 2024 il progetto Coni Art - Arte come segno di rinascita, un'iniziativa ideata dall'artista pratese Lauraballa per ridare vita al centro cittadino. Il *concept* è semplice ma significativo: decorare le serrande dei fondi sfitti di via Mazzini con coni colorati di filati, un simbolo che richiama la tradizione tessile pratese e, al contempo, trasforma la strada in una galleria a cielo aperto, donandole colore e movimento attraverso queste installazioni temporanee. Così via Mazzini, segnata negli anni da numerose chiusure, ritrova dignità attraverso l'arte, attenuando almeno in parte la percezione di abbandono.

Nel giro di poco tempo, questa semplice azione artistica è stata accolta con entusiasmo da numerosi artisti, non solo locali. La filosofia del progetto si è rapidamente diffusa e, una volta esaurite le serrande con le maglie, l'iniziativa si è estesa ai bandoni dei negozi chiusi, non coinvolgendo più la sola via Mazzini ma anche le strade limitrofe, trasformandosi in un vero e proprio intervento di arte urbana². Così, le serrande, un tempo semplici e anonime superfici metalliche, sono diventate tele capaci di ospitare scene e immagini ispirate al mondo florea-

le, come giovani donne dalle cui lacrime sbocciano fiori o esseri tuberali che espandono i loro rizomi alla ricerca di nuova vita. Il tema scelto per questa serie di interventi si concentrava proprio sul concetto di "fiorire e rifiorire", come simbolo di rinascita e rinnovamento.

Tra le opere realizzate, ad accogliere i passanti e turisti, al numero 11 di via Mazzini, spicca *Dialogo con la natura* di Pier Giorgio De Pinto e Lauraballa. L'opera raffigura una ragazza che abbraccia un albero di Ginkgo Biloba e ha una particolarità singolare: il disegno è stato creato attraverso un dialogo scritto con l'intelligenza artificiale, che ha trasformato *prompt* testuale in un'immagine grafica. L'artista ha poi riportato questa grafica sul bandone, dando vita a un'interazione innovativa tra arte e tecnologia³.

Questi interventi hanno portato una ventata di novità, coinvolgendo non solo artisti locali e nazionali, ma anche realtà del territorio. L'entusiasmo generato ha portato alla realizzazione di una seconda edizione di Coni Art nello stesso anno, questa volta con il patrocinio del Comune di Prato, grazie al supporto degli allora assessori Benedetta Squitieri, allo Sviluppo Economico, e Diego Blasi, al Centro Storico, nonché alla collaborazione di Concommercio Prato e Pistoia e Confesercenti Prato, segnando un ulteriore passo verso la valorizzazione artistica e culturale della città.

Dal 7 al 20 dicembre 2024, sette artisti, riflettendo sul rapporto tra uomo e natura come strumento di rinascita, hanno trasformato le serrande di locali chiusi in diverse vie. Per tre settimane, gli artisti si sono alternati, portando il loro lavoro direttamente



Pier Giorgio De Pinto e Lauraballa, *Dialogo con la natura (Ginkgo Biloba girl)*, via Mazzini 11, 2024

in strada e dando nuova vita alla città sotto gli occhi dei passanti⁴. Inoltre, un'ulteriore continuazione del progetto si è tenuta nel maggio 2025 quando, a conclusione del progetto BrillaSpeakersCorner, l'artista Alax Laben ha presentato l'intervento eseguito alla serranda al civico 77 di via Mazzini⁵.

La crescita del progetto e la partecipazione attiva di associazioni e istituzioni fanno di Coni Art un esempio virtuoso di come l'arte possa servire da catalizzatore per la rinascita urbana. Creando un ambiente più vivace e attraente sia per i residenti che per i visitatori, il progetto stimola la collaborazione tra artisti, enti pubblici e comunità locali, con l'obiettivo di trasformare e valorizzare le aree urbane in declino, restituendo loro nuova vita e significato. Tuttavia, le attività del centro storico pratese, come quelle di molte altre realtà, continuano a trovarsi in

uno stato di crescente abbandono. Seppur le serrande decorate e impreziosite dalla mano di numerosi artisti rappresentino un segno tangibile della volontà di risollevarle il centro, sarebbe ancor più significativo vedere queste stesse attività rinascere concretamente, come vero e proprio simbolo di una nuova vitalità per la città.

¹ Vedi Lardara 2025.

² Per maggiori informazioni sul progetto si veda la pagina dedicata sul sito di Lauraballa, <www.lauraballa.it/progetti> (02.05.2025).

³ Cfr. De Pinto 2024.

⁴ Cfr. Bocchini 2024. Le vie interessate sono state via del Serraglio, via Magnolfi, via Santa Margherita, via dell'Accademia e via dell'Angiolo.

⁵ Cfr. Aspettando il BrillaSpeakersCorner 2025.

BRANCACCI POV

Punti di vista digitali tra studio e fruizione

di Marco Licari

Un braccio mutilo serra ancora in mano l'elsa di una spada spezzata e dalla stessa mano sboccia un fiore; una donna ferita urla grida mute di dolore e di angoscia, le braccia levate al cielo invocando aiuto tra le case in fiamme; un uccello a malapena percepibile nell'oscurità. Ricordo vivida la sensazione di inquietezza che anni fa mi pervase alla visione di *Guernica* e l'impossibilità di fermare lo sguardo che, aggredito, percorreva in lungo e largo la tela: solamente allora capii pienamente il senso dell'opera. Eppure era un quadro a me noto e che fino a quel momento non mi aveva comunicato quella stessa forza, dalle pagine dei libri o dalle immagini sul web.

L'emozione suscitata dall'osservazione diretta di una determinata opera d'arte non ha uguali e nulla potrà sostituirsi ad essa. Eppure, poter visitare virtualmente un museo, fino a pochi anni fa opzione complementare o secondaria per l'istituzione stessa, è diventato necessario, sia nell'ottica di accessibilità in senso lato, sia perché consci delle limitazioni vissute nel periodo della pandemia di Covid-19.

Tra gennaio 2021 e aprile 2024 sono state svolte accurate indagini per determinare lo stato di conservazione delle pitture murali della Cappella Brancacci – museo civico fiorentino nella Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze –, intervenendo sulle parti interessate da fenomeni di deterioramento, studiandone al contempo le cause. Prevedendo una lunga durata del cantiere, già nel novembre 2021 si è allestito un complesso sistema di ponteggi, dotato di un impianto elevatore, ideato per soddisfare le esigenze dei lavori, ma anche per garantire continuità alle visite pubbliche, implementate nell'accessibilità anche a fruitori con ridotte capacità motorie. I lavori si sono svolti all'interno di un protocollo d'intesa siglato nel maggio 2021 tra più enti¹ e proprio da questi presupposti deriva lo sviluppo del progetto BrancacciPOV – ovvero Brancacci *Point Of View* –, realizzato da CNR ISPC.

Dai rilievi effettuati col laser scanner è stata realizzata una nuvola di punti densa 3D, integrata con le acquisizioni fotogrammetriche, ottenendo la texture del modello 3D che restituisce gli interni del sa-

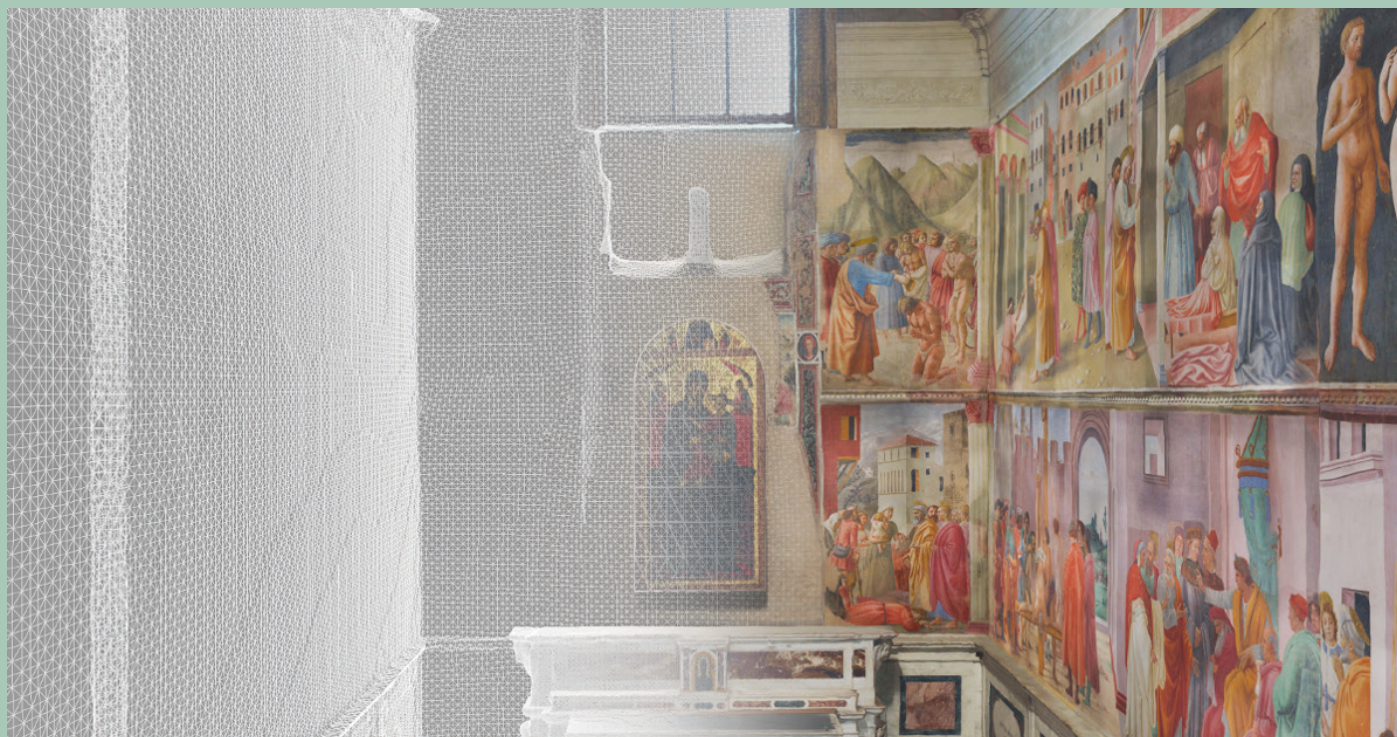
cello. BrancacciPOV è l'applicazione realizzata con l'intento di rendere fruibile al pubblico il modello 3D. Collegandosi al sito web dedicato², un veloce tutorial spiega come muoversi nello spazio virtuale. Riprendendo la suddivisione dell'ambiente data dai ponteggi, anche lo spazio virtuale è diviso in due piani, nei quali l'utente può liberamente muoversi, soffermandosi sui dettagli dei due registri pittorici che ricoprono le pareti della Cappella Brancacci. Un aspetto sicuramente utile agli addetti ai lavori è la possibilità di poter esaminare le pitture murali scegliendo la restituzione grafica di due diverse tipologie di indagini di *imaging* fotografico, la luce radente e la luminescenza UV, potendo cogliere elementi pittorici altrimenti non visibili, quali incisioni sull'intonaco o rifacimenti pittorici. In un futuro prossimo, si punta ad integrare ulteriori indagini diagnostiche al modello.

Il primo prototipo di BrancacciPOV³, oggi pienamente sviluppato, ha previsto un'esperienza interattiva in presenza e pensata per piccoli gruppi. Tramite l'uso di tablet, gli utenti erano guidati da un operatore che poneva loro delle *task* utili a familiarizzare col sistema e, successivamente, li accompagnava virtualmente alla scoperta della Cappella Brancacci. Allo stato attuale, il progetto si pone l'obiettivo di sviluppare un secondo prototipo multiutente e giocabile completamente da remoto che, non prevedendo più l'uso di tablet e della figura di un operatore, sfrutti un VR immersivo. L'utente sarà accompagnato nella visita da una narrazione audio guidata che spiegherà il funzionamento tramite lo svolgimento di *task* obbligate e lo guiderà nello spazio virtuale.

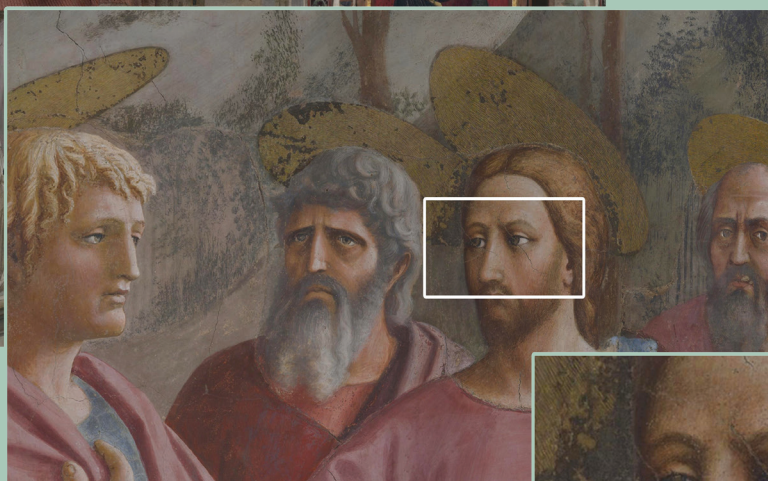
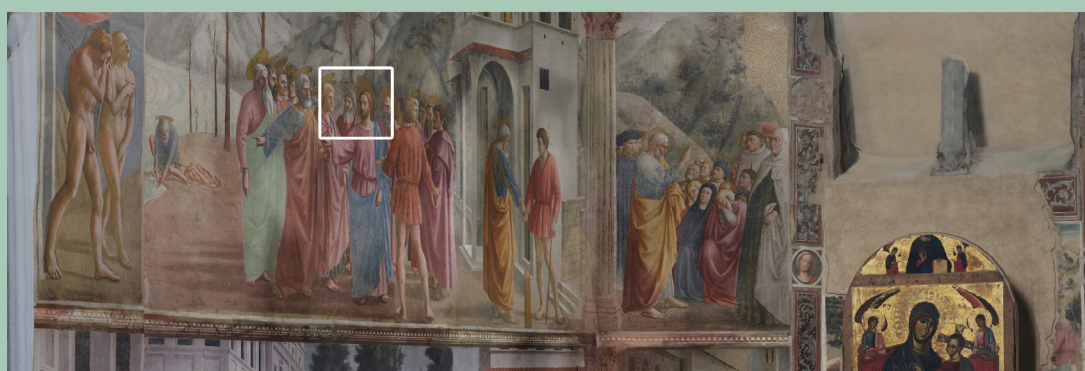
BrancacciPOV è studiato come strumento utilizzabile per vari scopi. Se gli addetti ai lavori potranno apprezzare l'accesso alle campagne diagnostiche, un pubblico più vasto potrà usufruire di una visione altra rispetto alla visita reale del museo civico. Pensando al panorama internazionale, potenziali visitatori che non possano permettersi di soggiornare a Firenze e ammirare i dipinti di Masolino da Panicale, Masaccio e Filippino Lippi, potrebbero visitare virtualmente la Cappella Brancacci. Aspetto non da sottovalutare è che *gamification* e ludici-



Modello 3D dell'interno della
Cappella Brancacci © CNR ISPC



Modellazione 3D e integrazione della texture © CNR ISPC



Fotografia ad alta risoluzione del *Tributo della moneta* e dettagli © CNR ISPC

tà dell'esperienza incuriosiscano l'utente, il quale potrebbe decidere di recarsi a vedere di persona le pitture. Sempre l'aspetto ludico del mezzo, se integrato nel tessuto cittadino in luoghi adeguati quali gli infopoint turistici, potrebbe essere utile a far conoscere al turista l'esistenza di questo museo, altrimenti al di fuori dei "percorsi obbligati" di visita del turismo di massa.

È importante comprendere che BrancacciPOV non si pone nell'ottica di mera *experience*, come sono intese le varie "mostre" che proiettano capolavori dei più noti pittori sulle pareti di edifici storici o musei, nell'ottica del mero profitto⁴. Non intende e non nasce con lo scopo di sostituirsi ad un'esperienza di visita come quella che ho potuto sperimentare al Reina Sofia a Madrid anni fa e porto ancora vivida nei ricordi. Si pone come strumento al servizio del museo civico e dei suoi possibili utenti, rendendolo più accessibile, per raccontare a suo modo e con altro "linguaggio" le storie magnificamente affrescate sulle pareti della Cappella Brancacci.

¹ I lavori, sostenuti dalla Fondazione Friends of Florence e da Jay Pritzker Foundation, svolti all'interno del detto protocollo d'intesa, hanno visto coinvolti il Servizio Belle Arti del Comune di Firenze, la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, l'Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale del Consiglio Nazionale delle Ricerche CNR, l'Opificio delle Pietre Dure.

² Per il sito <<https://app.brancaccipov.cnr.it/a/brancapp/>> (02.05.2025).

³ Il prototipo è stato presentato in anteprima a turisma, il Salone dell'Archeologia e del Turismo culturale, dal 30 settembre al 2 ottobre 2022. <https://www.ispc.cnr.it/it_it/2022/09/30/a-tourisma-il-cnr-ispc-presenta-in-anteprima-brancaccipov/> (02.05.2025).

⁴ Si pensi alle varie iniziative come Van Gogh Exhibition: The Immersive Experience, che puntano unicamente sull'aspetto ludico dell'esperienza.



Modello 3D della Cappella Brancacci senza e con texture © CNR ISPC

I GENTILE-FARINOLA DI SCANDICCI

Tra committenze e mecenatismo

di Leonardo Colicigno

La storia della famiglia Gentile-Farinola, con le sue radici liguri e corse¹ e la sua significativa presenza in Toscana², in particolare a Firenze e Casellina e Torri, antico nome di Scandicci, ci offre un'interessante visione di come le interazioni sociali, politiche ed economiche dell'Ottocento possano influenzare l'identità familiare, così come il panorama culturale e sociale di una città – quella, appunto, di Casellina e Torri. La loro vicenda, infatti, è segnata da momenti che hanno contribuito a trasformare l'odierna città di Scandicci in un centro di vitalità culturale di tutto rispetto, mettendo in evidenza l'importanza di una narrazione storica che va oltre la mera cronaca locale.

Un momento cruciale nella storia della famiglia si verificò nel 1810, anno in cui il marchese Niccolò Acciaiuoli-Toriglioni, ultimo proprietario del Castello dell'Acciaiuolo di Scandicci³, vendeva l'edificio e tutte le strutture agricole ad esso annesse al «citoyen française» Paolo Valentino Farinola, giunto in Toscana dalla Corsica, probabilmente in cerca di fortuna⁴. Tale atto rappresentò l'inizio di una nuova era per il Farinola, il quale si adoperò nel consolidamento e nell'ampliamento delle proprie terre⁵. Nel 1821 l'eredità del Farinola fu trasmessa al pronipote, il ligure Francesco Maria Gentile (poi Gentile-Farinola), il quale, giunto in Toscana anch'egli dalla Corsica all'età di dodici anni. Per gestire un patrimonio tanto vasto fu necessario non solo dimostrare abilità imprenditoriale, ma anche una solida visione politica⁶. Inoltre, Gentile-Farinola riuscì a inserirsi nel «salotto buono» di Firenze, sposando Marianna, figlia di Gino Capponi e venendo eletto «deputato del popolo toscano» negli anni 1848-1849 e 1859. Come testimoniano alcune lettere, Gino Capponi fu ospite più volte al Castello dell'Acciaiuolo⁷ e alla sua morte, avvenuta nel 1876, i marchesi Gentile-Farinola ereditarono sia la Villa Medicea di Marignolle, di proprietà dei Capponi fin dal 1621⁸, sia il palazzo posto sulla via fiorentina a lui dedicata⁹. Ai funerali del marchese Francesco

Maria Gentile nel 1860 parteciparono i più importanti esponenti della nobiltà fiorentina dell'epoca¹⁰. La sua sepoltura accanto a Paolo Valentino Farinola, nella cappella gentilizia del Castello dell'Acciaiuolo¹¹, simboleggiava un legame tra generazioni e un profondo rispetto per le tradizioni familiari¹².

Acquistato il castello dell'Acciaiuolo, il Farinola prima ed i discendenti poi, promossero una serie di lavori volti a impreziosire l'immobile con numerose e interessanti decorazioni, ma anche a valorizzare l'originaria struttura medioevale dell'edificio, conferendogli l'aspetto di un «bellissimo castelletto» di campagna¹³. Questi restauri preservarono il patrimonio storico-architettonico e contribuirono a rafforzare il legame col contesto culturale e aristocratico della Toscana romantica¹⁴, che – come in molte altre parti dell'Occidente¹⁵ – poneva al centro della propria poetica l'età di mezzo – e insieme a essa tutti i suoi «prodotti» culturali, a cominciare dalla *Divina Commedia*¹⁶ –, con la sua immaginata natura fantastica, irrazionale ed eroica¹⁷: il neomedievalismo trovò terreno fertile anche in un territorio periferico come Casellina e Torri e perdurò fino alla metà del XX secolo¹⁸. La stessa famiglia Gentile-Farinola decise di potenziare la veste medioevale di un altro castello posto al confine tra gli odierni comuni di Firenze e Scandicci, quello di Torregalli, ripristinando la merlatura ghibellina della struttura e affidando all'architetto livornese Luigi Del Moro il progetto dell'attuale cappella gentilizia neogotica¹⁹. L'operazione di rimedievalizzazione ha interessato anche gli interni del complesso: durante un attento e meticoloso restauro dell'immobile condotto alla fine degli anni Novanta del Novecento, sono emersi, al primo piano del castello, affascinanti elementi decorativi geometrici dai toni vivaci databili all'inizio del secolo passato – decorazioni simili a quelle che si trovano sulle pareti di Palazzo Davanzati a Firenze²⁰ –, che richiamerebbero le colorate fantasie degli arazzi tardogotici e rinascimentali che adornavano le sale delle dimore signorili²¹. In questo filone

si inseriscono anche il *restyling* neogotico di Villa Franceschi a Scandicci, commissionato dagli stessi Franceschi; la parziale ristrutturazione in chiave neogotica della chiesa di Santa Maria a Soffiano, nell'odierno Quartiere 4 di Firenze, eseguita dall'ingegner Giuseppe Malvolti nel 1872-1873²²; la costruzione del campanile della chiesa scandiccese di San Martino alla Palma²³, la cui struttura richiama la torre dello stemma Torrigiani²⁴.

Tornando al Castello dell'Acciaio, gli ambienti del complesso sono organizzati attorno a un cortile: a ovest, si ergono i bassi edifici in cui un tempo vivevano i braccianti agricoli, mentre a est si trovano gli ambienti signorili, come la cosiddetta 'sala della mongolfiera', la cui decorazione, databile agli anni Trenta dell'Ottocento, sarebbe stata affidata al pittore friulano Giuseppe Bernardino Bison. La sala è così chiamata perché sulla parete sinistra è riprodotto un bel paesaggio costiero, da taluni identificato come uno "spaccato" della Corsica, dominato da una mongolfiera. Gli affreschi del soffitto, che ritraggono graziosi puttini, e le maschere

classiceggianti dipinte sulle pareti sembrano, invece, risalire al periodo successivo all'acquisto del castello da parte di Paolo Farinola, ossia all'inizio dell'Ottocento²⁵. Tra le maschere classiceggianti una ritrae Napoleone, probabilmente un omaggio all'*empereur*, originario della Corsica, così come i nuovi proprietari del castello di Scandicci²⁶. Altri interventi di rilievo includono l'apertura di finestre rivolte verso la corte e la messa a dimora di alberi da frutto²⁷, anche se siamo lontani da quel connubio Medioevo-vegetazione tanto caro all'estetica anglosassone romantica e magistralmente evocato da Nathaniel Hawthorne nel romanzo *The Marble Faun* (1860)²⁸.

Il patrimonio immobiliare dei marchesi Gentile-Farinola subì un considerevole ampliamento con l'acquisizione di ville di pregio a Firenze e Scandicci, come Villa La Nerlaia, Villa Bellavista di Casignano, Villa Giogolirossi e il castello di Torregalli. La famiglia si dedicò al restauro e all'ampliamento non solo delle dimore, ma anche dei giardini ad esse circostanti.



John Singer Sargent, *At Torregalli: Ladies in a Garden*, 1910 © Wikicommons

Come menzionato in precedenza, quelle ville non erano semplici residenze, ma centri di vitalità culturale e sociale. Ad esempio, nella Villa La Nerlaia risiedette Ouida, pseudonimo della prolifica scrittrice e attivista per gli animali britannica Marie Louise de la Ramé, che trovò in questo luogo il ristoro dalla frenesia della vita urbana²⁹. Nel corso dell'Ottocento l'antico orto della villa, voluto dai Nerli all'inizio del XVI secolo, venne trasformato in un elegante giardino sotto la direzione di Paolo Valentino prima e Francesco Gentile-Farinola poi³⁰. Ouida, tuttavia, criticò questo progetto e si oppose al taglio di alberi e siepi del giardino; allora Francesco Gentile-Farinola, probabilmente infastidito da questa e altre richieste della donna, la invitò a lasciare la villa insieme ai suoi amati cani³¹. Dal 1882 al 1895 Villa Bellavista di Casignano, ristrutturata e ampliata dagli stessi Gentile-Farinola nel corso del XIX secolo, ha ospitato il pittore macchiaiolo Giovanni Fattori, il quale vi impartiva lezioni di disegno a Eleonora di Paolo Gentile-Farinola e ha qui realizzato schizzi e poesie che successivamente sono stati raccolti nei celebri *Quaderni Farinola*³². In una lettera all'amico Diego Martelli, poco dopo il suo arrivo a Scandicci, Fattori descrisse la sua nuova dimora come segue: «Sto in campagna dal Farinola in un posto bello, colline sopra Scandicci: veramente ci sto bene [...] sono contento e libero»³³. Esiste, inoltre, un bel dipinto del maestro che ritrae una porzione di Villa Bellavista sul fronte strada. Anche il pittore americano John Singer Sargent (1856-1925) è stato ospite frequente di una delle dimore dei Gentile-Farinola, la Villa Torregalli. Nei suoi dipinti, di gusto impressionista, è riuscito a cogliere l'essenza della vita quotidiana della famiglia tipicamente *fin de siècle*, che qui si riuniva per discutere di arte e filosofia³⁴.

Quando il Comune di Firenze nel 1867 decise di spostare il camposanto cittadino da Trespiano alla Certosa del Galluzzo, la Certosa, entrata all'epoca nell'elenco dei monumenti nazionali, rischiava di essere mutilata. Paolo Gentile-Farinola, dottore in scienze naturali, sindaco del Galluzzo e figlio di Francesco Maria, insieme alla sua giunta, oppose una ferma resistenza a tale misura³⁵. Nella relazione del 5 giugno 1867, la giunta Gentile-Farinola informò la prefettura di Firenze e il Ministero della Pubblica Istruzione dei potenziali danni che tale trasferimento avrebbe comportato, sia dal punto di vista estetico che sanitario. Grazie al suo impegno, il Comune di Firenze cedette, permettendo alla Certosa del Galluzzo di mantenere la sua integrità storica³⁶.

Verso la fine del XIX secolo, Paolo Gentile-Farinola venne eletto sindaco di Casellina e Torri. La giunta che lo affiancava comprendeva figure consolidate della nobiltà e della borghesia scandiccese, come Lavinio Franceschi e Antonio Galletti³⁷. Inoltre,

nel 1887, il Gentile-Farinola partecipò alla parata organizzata per celebrare l'inaugurazione della facciata della cattedrale fiorentina (alla presenza di Umberto e Margherita di Savoia)³⁸; fra gli altri eventi previsti, vi fu la messa in scena di un corteo, al quale partecipò anche lo stesso Paolo vestito da «Capitano del Popolo», corteo allestito per rievocare il passaggio nella città toscana di Amedeo VI di Savoia, detto il 'Conte Verde', di ritorno dall'Oriente, avvenuta nel 1367³⁹. I figuranti erano «tutti in bell'ordine preceduti da musiche e standardi seguiti dalla Compagnia delle Lance»; il Gentile-Farinola accolse l'attore che vestiva i panni del Savoia, suggellando, in questo modo, la fedeltà di Firenze alla casa reale italiana⁴⁰.

I Gentile-Farinola non si limitarono, quindi, a osservare gli eventi tumultuosi della Storia, ma agirono come attori chiave, dimostrando capacità di adattamento e risposta alle nuove realtà. Un esempio significativo è rappresentato da Casellina e Torri, che si stava progressivamente trasformando in una moderna città dotata di tutti i servizi pubblici tipici di un centro urbano dell'epoca: un teatro, la sede dell'associazionismo locale, un moderno acquedotto, un cimitero, l'elettrificazione pubblica, la rete tranviaria che permise un più rapido collegamento col capoluogo toscano, ecc. Tale sviluppo fu favorito dall'esigenza di una ristretta cerchia di cittadini, come i marchesi Gentile-Farinola, i Poccianti, i Doney, i Torrigiani ed i Franceschi, desiderosi di valorizzare i propri patrimoni fondiari posti nel territorio di Casellina e Torri e che governarono la città fino all'inizio del Novecento⁴¹.

I marchesi Gentile-Farinola lasciarono Scandicci nei primi anni del Novecento, dismettendo le loro proprietà. Partiti loro, dei cenacoli qui evocati rimase solamente il ricordo, tramandato attraverso dipinti, diari e fotografie d'epoca.

La città di Scandicci vanta una storia identitaria antichissima che merita di essere riscoperta e fatta conoscere alle nuove generazioni: dalla polvere del passato esce la Scandicci delle chiese e delle sue innumerevoli ville, come l'Acciaiuolo e Bellavista, le cui sale sono state teatro di importanti eventi micro e macrostorici. Analogamente a quanto avviene per la regolamentazione dell'uso del suolo attraverso i piani regolatori, si dovrà un giorno giungere alla regolamentazione del pieno godimento delle risorse culturali locali, in quanto a tale processo si lega il corretto funzionamento delle città⁴².

¹ Vedi Scorza 2009; Licata, Salvago Raggi 1968, p. 222 e sg.

² Nel XVII secolo, la famiglia si trasferì in Toscana, dove ottenne prestigiosi incarichi presso la corte granducale. In segno di gratitudine e fedeltà al granduca, venne collocato un busto di Cosimo II sull'architrave del portale di Palazzo Farinola. Cfr. Cesati 1994, p. 654.

³ Sulla storia del castello si veda *Il Castello dell'Acciaio* 2002.

⁴ Cfr. *Il Castello dell'Acciaio* 2010, p. 25.

⁵ Cfr. Romeo 2013, p. 87.

⁶ Ibidem.

⁷ Cfr. *Il Castello dell'Acciaio* 2010, p. 26, nota 16.

⁸ Vedi Simonelli 2019. I Gentile-Farinola ereditarono dai Capponi anche Villa Varramista di Montopoli, che Folco Gentile-Farinola vendette a Enrico Piaggio nel 1953. Cfr. Garbarino 2015, p. 57, nota 20.

⁹ Cfr. Tabarrini 1879, p. 290.

¹⁰ Cfr. Peruzzi 1861, p. 5 e sg.

¹¹ Il monumento funebre di Francesco Maria Gentile sembra sia stato realizzato da un artista stilisticamente prossimo a Lorenzo Bartolini. Cfr. *Il Castello dell'Acciaio* 2010, p. 29.

¹² Cfr. Romeo 2013, p. 89.

¹³ Carocci 1907, p. 423.

¹⁴ Vedi Rodolico 1959; *Gotico, neogotico* 1985.

¹⁵ Vedi Chandler 1971; Alexander 2007.

¹⁶ Vedi De Michelis 2012; Tongiorgi 2021.

¹⁷ Cfr. Eco 1985, pp. 78-89. Vedi Cresti, Zangheri 1978; Geary 2002.

¹⁸ Basti pensare ai restauri, eseguiti dai Benini, delle chiese di Santa Maria a Greve e Sant'Andrea a Mosciano, cfr. Moretti Ricci 2001, p. 74, nota 10, Colicigno 2024 (a), p. 50; la ristrutturazione di Villa Pasquali da Cepperello, già Canigiani, in via di Triozzi, *Scandicci* 1990, pp. 186-188; lo sviluppo degli altri «ismi anteguerra», che, sulla base dei loro dettami stilistici, hanno portato alla ristrutturazione e/o alla costruzione *ex novo* di edifici religiosi e ville signorili di Firenze e dei suoi dintorni, vedi Trotta 1989; Trotta 1990; Trotta 1996.

¹⁹ Vedi Carocci 1907.

²⁰ Cfr. Fossi Todorow 1990, p. 23.

²¹ Cfr. *Il Castello di Torregalli* 2007, pp. 84-85, 88, figg. 16, 20; sull'arazzeria cfr. Lestocquoy 1978, pp. 18-32.

²² Cfr. Carocci 1881, p. 181.

²³ Cfr. Contorni 1989, p. 302.

²⁴ Questo presunto omaggio all'omonima famiglia fiorentina, che si fece costruire una delle ville più belle di Scandicci sul terreno un tempo occupato da una casa da signore di Cambiozzi, è un chiaro segno del legame plurisecolare delle famiglie nobiliari fiorentine con la storia scandiccese. Cfr. *Scandicci* 1990, pp. 192-193. È probabile che, al momento della costruzione del campanile della chiesa, la famiglia Torrigiani abbia contribuito significativamente alle spese di costruzione, investendo ingenti somme di denaro. Cfr. Colicigno 2024 (b), p. 30.

²⁵ Cfr. *Il Castello di Torregalli* 2007, p. 26.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Cfr. Romeo 2013, p. 88.

²⁸ Cfr. Contorni 1989, p. 303. Lo scrittore, originario del Massachusetts (USA), rimase profondamente affascinato dalla Villa di Montauto, dove abitò nel 1859, e dai suoi incantevoli dintorni. Nel suo diario, dopo aver ammirato per una notte il panorama visibile dalla villa, lo descrisse come «Una bella scena, quale non esiste altrove se non in cielo». In merito alla villa, lo scrittore affermò: «Attualmente, sono tenuto a versare un affitto mensile di ventotto dollari, ma ho il proposito di trasferire la villa nel romanzo che sto attualmente elaborando e che è già pronto per essere scritto». Il romanzo in questione è proprio *The Marble Faun*, in cui la villa fiorentina diventa il teatro di una

trama misteriosa, onirica e inquietante, intrisa di metafore ed elementi che richiamano il realismo magico. Cfr. McCormack 2014, p. 150 e sg.

²⁹ Cfr. Gobbi Sica 2004.

³⁰ Vedi Gerini 2005.

³¹ Cfr. Evangelista 2014, p. 147.

³² Vedi Fattori, Matteucci 2002.

³³ L'estratto della missiva in esame, nonché la notizia successiva concernente la presenza del dipinto del maestro riprodotto una porzione della villa scandiccese, sono tratte dal sito dedicato alla storia della Fattoria "Bellavista" di Casignano, <<https://www.bellavistacasignano.it/storia/>> (02.05.2025).

³⁴ Cfr. *Americani a Firenze* 2012, pp. 23-44, in part. p. 27 e sg.

³⁵ Cfr. Bortolotti, De Luca 2000, p. 84.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Cfr. Guidi 2006, p. 22.

³⁸ Vedi Cresti 2017.

³⁹ Una fotografia del 1887 (Numero di Catalogo 2007003343/18) dei Fratelli Alinari ritrae *Il Capitano del Popolo: marchese Paolo Gentile Farinola*. <http://catalogo.aft.it/catalogo/controller.jsp?sessionId=1AC39851811EAF72F857106466291A35?action=search_multiplagoto&query_action=search_bysoggettosearch&query_position=15&query_maxposition=33&query_querystring_1=uomini+firenze+1887&query_fieldname_1=soggettonorm> (02.05.2025)

⁴⁰ Cfr. *Guida del corteggio* 1887, p. 3.

⁴¹ Cfr. Guidi 2006, p. 34.

⁴² Cfr. Aiazzi, Jaff 1997, p. 169.





INfondo

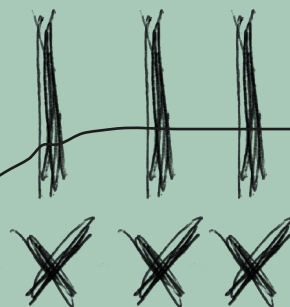
INfondo

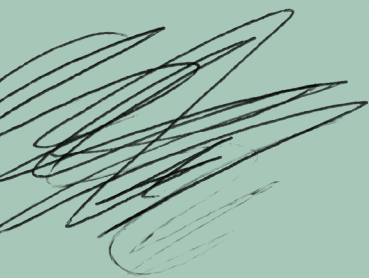


Se dovessimo scegliere un monumento che incarni i concetti di arte pubblica emersi nelle pagine precedenti, indicheremmo sicuramente il municipio di Stoccolma, protagonista del celebre aneddoto raccontato da Marc Bloch in apertura di *Apologia della storia*. L'inaspettata meta "turistica" dello storico francese permette, infatti, non solo la riflessione sul concetto di una storia tutta centrata sull'uomo, ma offre anche un pretesto per leggere i prodotti artistici come reagenti di un'ampia soluzione sociale, culturale e politica.

In questa uscita, dedicata ai monumenti, abbiamo incluso sotto il cappello di "arte pubblica" tutte quelle opere espressione di una comunità da essa realizzate e finanziate: statue, infrastrutture, decorazioni urbane e viarie, edifici pubblici e di culto, fino a comprendere le famigerate "grandi opere". Ampliare l'orizzonte concettuale del monumento è un'operazione legata strettamente alla nostra cultura postmoderna, neoliberalista o realistico capitalista (a voi la scelta del termine), nella quale fitte trame interconnettono e cortocircuitano economia, società e politica. Ad esempio, per spiegare un concetto tanto fluido quanto vuoto come quello del "decoro urbano" (legato a doppio nodo, oggi, con quello di arte pubblica) basta rappresentare una fioriera su un balcone oppure una panchina in un parco: nuovi monumenti, nuove espressioni della nostra estetica materialista, perché la fioriera e la panchina esistono ed insistono in uno spazio pubblico. Mentre le città, tramite cooperazioni tra sfera pubblica e privata, "recuperano" luoghi e edifici dismessi, con operazioni verticali e irreversibili che dal "brutto" tendono al "bello", alimentando la

nuova visione dell'arte pubblica, i monumenti tradizionali sono oggetti di rivalutazione semantica, additati come pericolosi portatori di valori negativi o corrosivi della sensibilità pubblica. L'anno scorso, Tomaso Montanari, da sempre attento al tema della pubblicità dell'arte, ha confezionato per Laterza *Le statue giuste*, un *pamphlet* nel quale mette in guardia la tendenza bipartisan a risemantizzare le testimonianze materiali della storia e dell'arte. Tali testimonianze sono politiche poiché insistono in una *polis*, sono quotidianamente sotto i nostri occhi: nelle piazze, nei nomi delle vie, negli edifici pubblici, nelle infrastrutture come ponti e strade che quotidianamente sono vissute e abitate dai cittadini. Dargli nuovi significati equivarrebbe a riscrivere la storia, ad alterarla o, peggio, cancellarla. Montanari prende in esame l'odonomastica, la sopravvivenza di monumenti di epoca fascista e la volontà neofascista e woke di dare nuovi significati al patrimonio culturale, e infine commenta gli interventi di Ultima Generazione. Il titolo *Le statue giuste* è già di per sé molto problematico: esistono statue non giuste? Se non sono giuste è doveroso correggere l'ingiustizia? Condannarla? Le statue, rispondiamo noi, non sono né giuste né ingiuste: sono monumenti, testimonianze materiali della cultura di una determinata società. Vanno non solo preservate da un punto di vista fisico, ma anche storico. È necessario allontanare chiunque voglia strumentalizzarle, imporre il proprio punto di vista, caricarle di altri accezioni. L'approccio storico artistico è, quindi, l'unico possibile per salvaguardare i monumenti e i loro significati. Per questo ci è sembrato utile ricordare alcuni testi chiave e portare





avanti alcune riflessioni d'attualità. Annadea Salvatore ricorda il fondamentale “culto” di Alois Riegl mentre Emanuela Bruno fa lo stesso con Hans Sedlmayr, il quale in *Perdita del centro* – seppur non trattando apertamente l'argomento come invece fa Riegl – ci mostra come l'architettura moderna stia mutando l'aspetto tradizionale dei monumenti, introducendo nuovi materiali e forme. Conclude il nostro excursus storicistico una mia riflessione sul penultimo capitolo de *Du principe de l'arte et de sa destination sociale* di Pierre-Joseph Proudhon, nel quale l'anarchico francese legge nei monumenti parigini le istanze di una società in lento declino verso la modernità. Decisamente più attuali, gli articoli di Simone De Nardis, che esce momentaneamente dai *fuori pagina* permettendosi un affondo sulla legislazione riguardante i monumenti, Marta Spanò, con una riflessione di largo respiro sulla percezione dell'arte pubblica negli ambienti post-urbani, Chiara Lotti, la quale ripercorre le teorie del *Junkspace* legandole con le sculture e le decorazioni al centro delle rotatorie, e Lorenzo Hofstetter, che tratta un esempio “virtuoso” e uno di malgoverno dei monumenti pubblici. Infine, abbiamo fatto due domande a Tomaso Montanari su Ultima Generazione e gli interventi dei suoi attivisti mirati a colpire opere d'arte musealizzate ma anche monumenti, edifici e sculture nei luoghi pubblici.

Chiudono i nostri interventi *fuori pagina* di Daniele Ranieri e la *street art* a Prato, Leonardo Colicigno e le testimonianze storico artistiche legate ad una famiglia che tanta parte ha avuto nella storia di Scandicci, Francesca Porpora e Daniela Porcu con la rubrica di diagnostica e, infine, Marco Licari che

ci presenta l'esperienza multimediale di BrancacciPOV.

In un mondo che ormai ha perso i contatti con la storia e punta a riscriverla in una maniera più legata al presente materialistico capitalista, alla fruizione più immediata e facilmente comprensibile di una società che ha perso la propria capacità di aprire gli orizzonti del proprio pensiero, il monumento si connota come l'ultimo baluardo della storia e del mestiere dello storico, intendendo anche quello della storia dell'arte, che non deve cadere nel tecnicismo ma, piuttosto, adoperarsi affinché salvaguardare la presenza e il significato dei monumenti sia un'azione quotidiana e indiscutibile.



BIBLIOGRAFIA

Fonti a stampa

Aiazzi, Jaff 1997

R. Aiazzi, M. Jaff, *Scandicci. Da borgo a città; un profilo di storia urbana 1866-1996*, Firenze, Alinea, 1997

Alexander 2007

M. Alexander, *Medievalism. The Middle Age in Modern England*, New Haven-London, Yale University Press, 2007

Americani a Firenze 2012

Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del Nuovo Mondo, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 3 marzo 2012 - 15 luglio 2012) a cura di F. Bardazzi, C. Sisi, Venezia, Marsilio, 2012

Angelini 2011

A. Angelini, *Il mitico ponte sullo Stretto di Messina. Da Lucio Cecilio Metello ai giorni nostri: la storia, la cultura, l'ambiente*, Milano, FrancoAngeli, 2011

Augé trad. it. di Rolland 2009

M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, trad. it. di D. Rolland, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eléuthera, 2009

Baldassarri, Macchiati, Piacentino 1997

M. Baldassarri, A. Macchiati, D. Piacentino, *The Privatization of Public Utilities. The case of Italy*, London, St. Martin's Press, 1997

Bauman trad. it. di Cupellaro 2017

Z. Bauman, *Retrotopia*, trad. it. di M. Cupellaro, *Retrotopia*, Roma-Bari, Laterza, 2017

Bauman trad. it. di Minucci 2002

Z. Bauman, *Liquid modernity*, trad. it. di S. Minucci, *Modernità liquida*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2002

Berdjaev trad. it. di Modesto 2019

N. A. Berdjaev, *Smysl istorii*, trad. it. di P. Modesto, *Il senso della storia*, Milano, Jaca Book, 2019

Bortolotti, De Luca 2000

L. Bortolotti, G. De Luca, *Come nasce un'area metropolitana. Firenze Prato Pistoia 1848-2000*, Firenze, Alinea, 2000

Bos et al. 2011

K. I. Bos, V. J. Schuenemann, G. B. Golding, H. A. Burbano, N. Waglenchner, B. K. Coombes, J. B. McPhee, S. N. DeWitte, M. Meyer, S. Schmedes, J. Wood, D. J. D. Earn, D. A. Herring, P. Bauer, H. N. Poinar, J. Krause, *A draft genome of Yersinia pestis from victims of the Black Death*, in «Nature», 478, 2010, pp. 506-510, DOI: 10.1038/nature10549

Brandi 1963

C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1963

Caramelli 2009

D. Caramelli, *Antropologia molecolare, manuale di base*, Firenze, Firenze University Press, 2009

Carocci 1881

G. Carocci, *I dintorni di Firenze. Nuova Guida-Illustrazione Storico-Artistica*, Firenze, Galletti & Cocchi, 1881

Carocci 1907

G. Carocci, *I dintorni di Firenze*, Firenze, Cocchi & Galletti, 1907

Cesati 1994

F. Cesati, *Le strade di Firenze. La storia di una città attraverso la guida alfabetica di 2400 vie, piazze e canti. Aneddoti, arte, storia e curiosità della città più affascinante del mondo*, Roma, Newton & Compton, 1994

Chandler 1971

A. Chandler, *Dream of Order. Medieval Ideal in Nineteenth-Century Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1971

Colicigno 2024 (a)

L. Colicigno, *Amedeo Benini. Un pittore-restauratore di Scandicci del primo Novecento*, in «Noi Caffè Michelangelo», XI, 2024, pp. 50-51

Colicigno 2024 (b)

L. Colicigno, *Storia dell'architettura scandiccese fino agli anni Trenta del XX secolo*, in «Prospettive Rivista del Centro Studi Rotariani», X, 2024, pp. 27-32

Comunque nude 2023

Comunque nude. La rappresentazione femminile nei monumenti pubblici italiani, a cura di E. Lunardon, L. Piazzi, Milano, Mimesis, 2023

Contorni 1989

G. Contorni, *I dintorni di Firenze e il neogotico. Progetti, restauri e nuove architetture*, in *Il neogotico* 1989, II, pp. 300-306

Corrias 1995

P. Corrias, *Cederna Paesaggio con rovine*, in «La Stampa», CXXIX, 27-28 gennaio 1995

Cresti 2017

C. Cresti, *La facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze*, Firenze, Pontecorboli, 2017

Cresti, Zangheri 1978

C. Cresti, L. Zangheri, *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze, Unidet, 1978

Dante 2021

Dante, *l'italiano*, a cura di G. Frosini, G. Polimeni, Firenze, Accademia della Crusca - goWare, 2021, pp. 49-56

De Michelis 2012

I. De Michelis, *Dante nel Risorgimento italiano. Letture riformate*, in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», CXXIX, 210-211, 2012, pp. 79-87

Eco 1985

U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985

Evangelista 2014

S. Evangelista, *Vernon Lee, Ouida e i luoghi del cosmopolitismo fiorentino*, in *Violet del Palmerino* 2014, pp. 139-152

Fattori, Matteucci 2002

Giovanni Fattori, *I Quaderni Farinola*, a cura di G. Matteucci, Milano, Skira, 2002

Fossi Todorow 1990

M. Fossi Todorow, *Il Palazzo Davanzati. Museo dell'antica casa fiorentina*, Firenze, Le Monnier, 1990

Garbarino 2015

G. Garbarino, *Salire in alto... Passeggiate storico-artistiche sulle colline di Scandicci*, Empoli, AB Edizioni, 2015

Geary 2002

P. J. Geary, *The Myth of Nations. The Medieval Origins of Europe*, Princeton, Princeton University Press, 2002

Gerini 2005

B. Gerini, *Vivere Firenze... Il Quartiere 4*, Firenze, Aster Italia, 2005

Green et al. 2010

R. Green, J. Krause, A. W. Briggs, T. Maricic, U. Stenzel, M. Kircher, N. Patterson, H. Li, W. Zhai, M. H. Y. Fritz, N. F. Hansen, E. Y. Durand, A. S. Malaspina, J. D. Jensen, T. Marques-Bonet, C. Alkan, K. Prufer, M. Meyer, H. A. Burbano, J. M. Good, R. Schults, A. Aximu-Petri, A. Butthof, B. Hober, B. Hoffner, M. Siegemund, A. Weihmann, C. Nusbaum, E. S. Lander, C. Russ, N. Novod, K. Affourtit, M. Egholm, C. Verna, P. Rudan, D. Brajkovic, Z. Kucan, I. Gusic, V. B. Doronichev, L. V. Golovanova, C. Lalueza-Fox, M. de la Rasilla, J. Fortea, A. Rosas, R. W. Schmitz, P. L. F. Johnson, E. E. Eichler, D. Falush, E. Birney, J. C. Mullikin, M. Slatkin, R. Nielsen, J. Kelso, M. Lachmann, D. Reich, S. Pääbo, *A draft sequence of the Neandertal genome*, in «Science», 328, 5979, 2010, pp. 710-722, DOI: 10.1126/science.1188021

Gobbi Sica 2004

G. Gobbi Sica, *Ouida (Maria Louisa de la Ramée)*, in *I giardini delle regine* 2004, pp. 217-218

Gotico, neogotico 1985

Gotico, neogotico, ipergotico. *Architettura e arti decorative a Piacenza, 1856-1915*, catalogo della mostra (Piacenza, 23 dicembre 1984 - 3 marzo 1985) a cura di M. Dezzi Bardeschi, Bologna, Grafis, 1985

Guida del corteggio 1887

Guida del corteggio storico, Firenze, Litografia Vannini, 1887

Guidi 2006

M. Guidi, *Un borgo della periferia fiorentina. Casellina e Torri 1861-1913*, Scandicci, Centrolibro, 2006

I giardini delle regine 2004

I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente pre-raffaellita e nella cultura angloamericana fra Ottocento e

Novecento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 6 aprile 2004 - 31 agosto 2004) a cura di M. Ciacci, M. G. Gobbi Sica, Livorno, Sillabe, 2004

Il Castello dell'Acciaio 2002

Il Castello dell'Acciaio a Scandicci. Storia e rilievi per il restauro, a cura di D. Lamberini, Firenze, Edifir, 2002

Il Castello dell'Acciaio 2010

Il Castello dell'Acciaio a Scandicci. Un complesso monumentale restaurato, a cura di M. De Vita, Lavis (TN), AlcionEdizioni, 2010

Il Castello di Torregalli 2007

Il Castello di Torregalli. Storia e restauro di un complesso fortificato del "contado fiorentino", a cura di M. De Vita, Firenze, Polistampa, 2007

Il neogotico 1989

Il neogotico nel XIX e XX secolo, a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, 2 voll., Milano, Mazzotta, 1989

Koolhaas trad. it. di De Pieri 2006

R. Koolhaas, *Bigness or the Problem of Large. The Generic City. Junkspace*, trad. it. di F. De Pieri, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, a cura di G. Mastrigli, Macerata, Quodlibet, 2006

Lamprakos 2014

M. Lamprakos, *Riegl's "Modern Cult of Monuments" and The Problem of Value*, in «Change Over Time», 4, 2, 2014, pp. 418-435

Le residenze 2019

Le residenze della Corona Toscana. Un sistema territoriale dai Medici ai Savoia, a cura di M. Paggetta, 2 voll., Perugia, FNG Art in Life, 2019

Lemm trad. it. di Crosato 2020

V. Lemm, *The Work of Art and the Death of God in Nietzsche and Agamben*, trad. it. di C. Crosato, *L'opera d'arte e la morte di Dio. Nietzsche e Agamben*, in «Etica & Politica / Ethics & Politics», XXII, 2020, 3, pp. 109-128

Lestocquoy 1978

J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500). Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles, Arras*, Imprimerie Centrale de l'Artois, 1978

Licata, Salvago Raggi 1968

G. Licata, G. Salvago Raggi, *Notabili della terza Italia*, Roma, Cinque Lune, 1968

Mantegazza 1871

P. Mantegazza, *Quadri della natura umana. Feste ed ebbrezze*, vol. 1, Milano, G. Bernardini e Libreria Brignola, 1871

McCormack 2014

K. McCormack, *Anglophones Abroad*, in «Nineteenth-Century Studies», XXVIII, 2014, pp. 147-156

Meyer et al. 2012

M. Meyer, M. Kircher, M. T. Gansauge, H. Li, F. Racimo, S. Mallick, J. G. Schraiber, F. Jay, F. Prufer, C. de Filip-

po, P. H. Sudmant, C. Alkan, Q. Fu, R. Do, N. Rohland, A. Randon, M. Siebauer, R. E. Green, K. Bryc, A. W. Briggs, U. Stenzel, J. Dabney, K. J. Shendure, J. Kitzman, M. F. Hammer, M. V. Shunkov, A. P. Derevianko, N. Patterson, A. M. Andrés, E. E. Eichler, M. Slatkin, D. Reich, J. Kelson, S. Pääbo, *A high-coverage genome sequence from an archaic Denisovan individual*, in «Science», 12, 338, 6104, 2010, pp. 222-226, DOI: 10.1126/science.1224344

Moggi Cecchi, Stanyon 2014

J. Moggi Cecchi, R. Stanyon, *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze. Le collezioni antropologiche ed etnologiche*, vol. 5, Firenze, Firenze University Press, 2014

Montanari 2014

T. Montanari, *Lo scaricabarile sulle alluvioni nell'Italia che non sa fermare il cemento*, in «La Repubblica», 17 novembre 2014

Moretti, Ricci 2001

S. Moretti, C. Ricci, *Luigi Zumkeller. Professore di Restauro dei Monumenti alla Regia Scuola d'Architettura di Firenze (1929-1944)*, in *Restauro archeologico* 2001, pp. 73-75

Nietzsche trad. it. di Montinari 1986

F. W. Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, trad. it. di M. Montinari, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Milano, Adelphi, 1986

Ortega y Gasset trad. it. di Rocco, Lozano Maneiro 1985

J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, trad. it. di C. Rocco, A. Lozano Maneiro, *Il tema del nostro tempo*, Milano, SugarCo, 1985

Parola 2022

L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, Torino, Einaudi, 2022

Peruzzi 1861

U. Peruzzi, *Elogio del marchese Francesco Maria Gentile Farinola letto dal comm. Ubaldino Peruzzi alla R. Accademia economico-agraria dei Georgofili nell'adunanza solenne del dì 3 febbraio 1861*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1861

Pilli et al. 2024

E. Pilli, S. Vai, V. C. Moses, S. Morelli, M. Lari, A. Modi, M. A. Diroma, V. Amoretti, G. Suchtriegel, M. Osanna, D. J. Kennett, R. J. George, J. Krigbaum, D. Rhland, S. Mallick, D. Caramelli, D. Reich, A. Mittnik, *Ancient DNA challenges prevailing interpretations of the Pompeii plaster casts*, in «Current Biology», 34, 22, 2024, pp. 5307-5318, DOI: 10.1016/j.cub.2024.10.007

Proudhon 1865

P. J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garniere Frères, 1865

Rampléy 2013

M. Rampléy, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2013

Restauro archeologico 2001

Restauro archeologico. Didattica e Ricerca 1997-1999, a cura di C. Nenci, Firenze, Alinea, 2001

Riegl trad. it. di Trost, Scarrocchia 1985

A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, 1903, trad. it. di R. Trost, S. Scarrocchia, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Bologna, Nuova Alfa, 1985

Rodolico 1959

F. Rodolico, *Il paesaggio fiorentino*, Firenze, Le Monnier, 1959

Romeo 2013

F. G. Romeo, *Il castello dell'Acciaio e il suo tempo*, Firenze, Regione Toscana, 2013

Ruskin trad. it. di Pivetti 1982

J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849, trad. it. di R. M. Pivetti, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaca Book, 1982

Scandicci 1990

Scandicci. *Itinerari storico-artistici nei dintorni di Firenze*, a cura di D. Lamberini, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990

Scarrocchia 1995

S. Scarrocchia, *Alois Riegl. Teoria e Prassi della Conservazione dei Monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898 - 1905, con una scelta di saggi critici*, Bologna, CLUEB, 1995

Scorza 2009

A. M. G. Scorza, *Le famiglie nobili genovesi*, Genova, Fratelli Frilli, 2009

Scott Fitzgerald 2014

F. Scott Fitzgerald, *Il Grande Gatsby*, Torino, Einaudi, 2014

Sedlmayr trad. it. di Guarducci 1974

H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, trad. it. di G. Guarducci, *Perdita del centro. Le arti figurative del XIX e XX secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Rusconi, Milano, 1974

Simonelli 2019

D. Simonelli, *Marignolle*, in *Le residenze* 2019, I, pp. 295-304

Tabarrini 1879

M. Tabarrini, *Gino Capponi. I suoi tempi, i suoi studi, i suoi amici*, Firenze, Barbèra, 1879

Tongiorgi 2021

D. Tongiorgi, «Il profeta della nazione». *Dante nel Risorgimento*, in *Dante* 2021, pp. 49-56

Trotta 1989

G. Trotta, *Legnaia, Cintoia e Soffiano. Tre aspetti dell'antico 'suburbio occidentale' fiorentino*, Firenze, Messaggerie Toscane, 1989

Trotta 1990

G. Trotta, *Villa Strozzi "al Boschetto"*, Firenze, Messaggerie Toscane, 1990

Trotta 1996

G. Trotta, *Oltre la Greve. Borghi e territorio dell'estrema periferia sudoccidentale fiorentina, Signa, Masso delle Fate*, 1996

Urry 1995

J. Urry, *Consuming Places*, London-New York, Routledge, 1995

Violet del Palmerino 2014

Violet del Palmerino. *Aspetti della cultura cosmopolita nel salotto di Vernon Lee: 1889-1935*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27 - 28 settembre 2012) a cura di S. Cenni, S. Geoffroy, E. Bizzotto, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2014

Viollet-le-Duc 1854-1868

E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 voll., Paris, B. Bance, A. Morel, 1854-1868

Weyrich, Dobney, Cooper 2015

L. S. Weyrich, K. Dobney, A. Cooper, *Ancient DNA analysis of dental calculus*, in «Journal of Human Evolution», 79, 2015, pp. 119-124, DOI: 10.1016/j.jhevol.2014.06.018

Zeberg, Pääbo 2020

H. Zeberg, S. Pääbo, *The major genetic risk factor for severe COVID-19 is inherited from Neanderthals*, in «Nature», 587, 2020, pp. 610-612, DOI: 10.1038/s41586-020-2818-3

Sitografia

Agostini 2017

I. Agostini, *Alienazioni a Firenze. O la metamorfosi dell'urbanistica in ragioneria*, in «La Città Invisibile», 17 febbraio 2017, <<https://www.perunaltracitta.org/homepage/2017/02/17/alienazioni-a-firenze-o-la-metamorfosi-dellurbanistica-in-raigioneria/>>

Aspettando il BrillaSpeakersCorner 2025

Aspettando il BrillaSpeakersCorner a Prato, in «Giornale del Bisenzio», 18 marzo 2025, <https://giornaledelbisenzio.it/articolo-aspettando-il-brillaspeakerscorner-a-prato_5066.php>

Bertucci 2016

I. Bertucci, *La valorizzazione del capitale demaniale. Il caso Villa Tolomei a Firenze*, Università degli Studi della Tuscia, tesi di dottorato, a.a. 2016, <https://dspace.unitus.it/bitstream/2067/2943/1/ibertucci_tesid.pdf>

Bocchini 2024

F. Bocchini, Prato, *con Coni Art l'arte riveste le serrande chiuse di cinque vie del centro storico*, in «La Nazione», 3 dicembre 2024, <<https://www.lanazione.it/prato/cronaca/prato-con-coni-art-larte-riveste-le-serrande-chiuse-di-cinque-vie-del-centro-storico-ec156565>>

Bortolamai 2021

F. Bortolamai, *Le opere pubbliche incompiute in Italia. Un aggiornamento*, in «Osservatorio Conti Pubblici Italiani», Università Cattolica di Milano, 3 dicembre 2021, <<https://osservatoriocpi.unicatt.it/ocpi-pubblicazioni-le-opere-pubbliche-incompiute-in-italia-un-aggiornamento>>

Casici 2019

Paolo Casici, *Vela di Calatrava, una mano di vernice da 300.000 euro per l'incompiuta che diventa set*, in «Rooms»,

maggio 2019,

<<https://www.openhouseroma.org/rooms/vela-di-calatrava-una-mano-di-vernice-da-300000-euro-lincompiuta-che-diventa-set>>

Curry 2023

A. Curry, *How ancient DNA—from Neanderthals to the Black Plague—has transformed archaeology*, in «National Geographic Channel», 2023, <<https://www.nationalgeographic.com/premium/article/ancient-dna-neanderthals-plague-genome-archaeology>>

De Pinto 2024

P. G. De Pinto, *Dialogo con la natura (Ginkgo Biloba girl)*, in «De Pinto», 19 settembre 2024, <<https://www.depinto.it/portfolio/dialogo-con-la-natura-ginkgo-biloba-girl/>>

Documento sulla questione 2011

Documento sulla questione della richiesta, presentata dal Governo Australiano, di restituzione di resti scheletrici umani provenienti dal territorio Australiano conservati presso la Sezione di Antropologia ed Etnologia del Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, a cura della Commissione congiunta, Associazione Nazionale Musei Scientifici, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, in «Museologia Scientifica», 5, 1-2, 2011, pp. 11-21, <https://www.anms.it/upload/files/documento_MUSCI_5_PAG%2011-21.pdf>

Dopo le critiche 2025

Dopo le critiche all'arte pubblica di Firenze, insulti e minacce ad Attribune dagli organizzatori, 5 marzo 2025, <<https://www.tribune.com/arti-visive/2025/03/critiche-arte-pubblica-firenze-minacce-tribune/>>

Laratta 2024

A. Laratta, Roma, *le Vele di Calatrava completate per il Giubileo del 2025*, in «Finestre sull'arte», 16 gennaio 2024, <<https://www.finestresullarte.info/attualita/roma-vele-calatrava-completate-per-giubileo-2025>>

Lardara 2025

M. Lardara, *Negozi chiusi a Prato, la crisi del commercio attanaglia il centro*, in «La Nazione», 5 marzo 2025, <<https://www.lanazione.it/prato/cronaca/negozi-chiusi-prato-jfgfqr8>>

Lattas 2018

F. Lattas, *Grandi opere*, in «IDEE@ MAGAZINE, IN/Arch Piemonte», 5 novembre 2018, <<https://www.inarchpiemonte.it/grandi-opere/>>

Metcalf 2023

T. Metcalf, *This new tool will help upend everything we assumed about ancient gender roles*, in «National Geographic Channel», 6 luglio 2023, <<https://www.nationalgeographic.com/premium/article/proteomics-archaeology-sex-dna-protein>>

Tonelli 2025

M. Tonelli, *C'è un minestrone di scadente arte pubblica contemporanea ai piedi del Duomo di Firenze*, in «Artribune», 3 marzo 2025, <<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2025/03/firenze-arte-pubblica/>>

Un centro di documentazione della memoria condivisa nella Palazza di Budrio a Cotignola

di Roberto Zalambani

Nel territorio del comune di Cotignola si sono consumati gli ultimi 144 giorni della Seconda Guerra Mondiale in Italia. Il fronte del fiume Senio, tra il novembre del 1944 e l'aprile del 1945, ha lasciato completamente distrutto il capoluogo ma anche molti edifici delle frazioni di campagna. L'unico grande complesso rurale è miracolosamente salvato è La Palazza, del quale la mia famiglia ha acquisito la proprietà ai primi del Novecento dopo almeno un paio di secoli di lavoro mezzadrile al servizio dell'autorità ecclesiastica nella zona della vicina Barbiano. Ho condiviso con mia moglie Marilena la decisione di vendere tutto il terreno circostante a chi già lo lavorava per professione e di investire il ricavato in un progetto di risanamento e recupero degli edifici, in gran parte completato, e che ha avuto un'accelerazione grazie al successo di alcune mostre per il centenario della Grande Guerra e di quelle patrocinate dal 2021 al 2024 dal FAI, che riguardano in particolare: i recuperi bellici a uso civile; la storia della bicicletta in Romagna tra lavoro, turismo e sport; le comunicazioni di guerra dal Novecento ad oggi con una raccolta di prestiti di macchine da scrivere e da computo di grandissimo interesse, tanto che l'Associazione nazionale Compu, di cui La Palazza fa parte, ne ha fatto un punto di visita e incontro dei maggiori collezionisti italiani. Non è passato inosservato l'80° della Liberazione e della fine della Guerra in Italia con il passaggio del fiume Senio da parte degli Alleati il 10 aprile 1945, richiamato da alcune eccezionali immagini ottenute da archivi militari desecretati. Nell'edificio principale e in quello utilizzato per masserizie e animali, sono stati ricavati spazi adibiti a Centro di documentazione su culture, storie, tradizioni e sul giornalismo specializzato. Sono state avviate importanti collaborazioni, in particolare con il Museo Baracca di Lugo di Romagna e l'Ecomuseo delle erbe palustri di Villanova a Bagnacavallo. Grazie a quanto conservato dalla famiglia nei decenni precedenti e alle donazioni di parenti e amici, i recuperi di una memoria condivisa sono diventati tanti e compongono un insieme di piccoli musei negli spazi della grande stalla, utilizzabili come base per esposizioni tematiche come quella sul centenario della Grande Guerra realizzata con il coinvolgimento di tanti studiosi e collezionisti romagnoli. Aperture straordinarie si svolgono dal 2019 per le Giornate europee del patrimonio alle quali La Palazza aderisce attraverso la sede di Venezia tramite la rete ambientalista italiana Wigwam e ufficio di corrispondenza per la Romagna. La prossima edizione vedrà il museo ospitare dal 19 al 21 settembre 2025 una mostra sui 140 anni dalla nascita del quotidiano «Il Resto del Carlino». Tanto spazio è dedicato ai mezzi di comunicazione: dalle macchine da scrivere alle calcolatrici, dalle radio alle televisioni, dai telefoni ai primi computer, dalle macchine da stampa al ciclostile. La Palazza ha acquisito in comodato parte dell'antica tipografia Fabbri di Modigliana, ospita ricordi e cimeli delle due guerre mondiali e onora i caduti, cotignolesi in particolare. Rivive qui anche la storia delle Casse Rurali che è stata importante in questo territorio. Un recente esempio di salvataggio della memoria condivisa è il deposito presso La Palazza di una grande Madonna delle Rose, di ambito seicentesco, che si trovava all'ingresso di Cotignola, probabilmente collocato dal corpo di guardia a protezione della città. Necessita di restauri, ma è una testimonianza autentica di una devozione popolare che merita di non essere cancellata e che è già a disposizione dei visitatori. Salvare la memoria è un modo non banale per mantenere una continuità tra le generazioni, valorizzando coloro che non si rassegnano a vivere in un eterno presente.



La Fondazione promuove la cultura

La promozione della cultura nelle sue diverse espressioni è considerata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna elemento primario per la crescita, anche economica, del territorio.

Il Complesso degli Antichi Chiostri Francescani è stato mirabilmente restaurato, ampliato e valorizzato strutturalmente e per la prima volta destinato integralmente ad attività culturali, arricchendo e rendendo unica la suggestiva zona Dantesca.

Anche per i prossimi anni, la Fondazione continuerà ad assicurarsi il proprio sostegno a progetti di sviluppo che elevino la qualità della vita e il nostro patrimonio culturale

La Fondazione fa crescere la città



**FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA**

www.fondazioneccassaravenna.it

FONDAZIONE CR FIRENZE

**Da 28 anni promuove solidarietà,
cultura, ambiente, ricerca scientifica
e formazione giovanile per il territorio**

Fondazione CR Firenze è un ente privato nato 28 anni fa con lo scopo di destinare i proventi che derivano dalla gestione del suo patrimonio unicamente allo sviluppo del territorio dove essa opera. Non è quindi in alcun modo un'istituzione creditizia. Per meglio definire il suo ruolo, nel 2016 ha assunto la denominazione di "Fondazione" in sostituzione della precedente "Ente" CR Firenze.

La Fondazione ha tra i suoi ambiti di intervento, tra quelli consentiti dallo Statuto, arte e cultura, ambiente, ricerca scientifica e tecnologica, volontariato e beneficenza (particolarmente importante in questo momento così drammatico), crescita e formazione giovanile e opera sul proprio territorio di intervento: Firenze e Città Metropolitana, le province di Grosseto e Arezzo.

Con l'emergenza provocata dal coronavirus, la Fondazione ha accentuato i suoi interventi verso il mondo della solidarietà e del volontariato ed ha destinato fondi ingenti per l'emergenza sanitaria da destinare al terzo Settore favorendo l'acquisto di 10 milioni di mascherine di vario tipo, di respiratori e di altre apparecchiature sanitarie.

Inoltre sostiene, con i propri fondi, le più importanti e antiche istituzioni fiorentine (dal Teatro del Maggio all'Accademia della Crusca, dall'Accademia dei Georgofili al Teatro della Toscana; dalla Scuola di Musica di Fiesole alla Fondazione Palazzo Strozzi e molte altre) e promuove importanti progetti che hanno lo scopo di valorizzare il territorio sotto il profilo della qualità della vita, della crescita culturale, della salvaguardia del patrimonio artistico ed ambientale, della riqualificazione di spazi non adeguatamente utilizzati.



**FONDAZIONE
CR FIRENZE**

www.fondazionecrfirenze.it



UNA RIVISTA POLEMICA E INNAMORATA