



Quaderni

DEL MUSEO CIVICO DI CUNEO



2



Settore Cultura e Attività Promozionali
Complesso Monumentale di San Francesco
Museo Civico

Quaderni

DEL MUSEO CIVICO DI CUNEO

a cura di
Michela Ferrero e Sandra Viada

In copertina:

Placchetta ageminata dalla tomba 331 con tracce di tessuto mineralizzato,
foto Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del MAE

Paliotto in scagliola policroma, XVII sec. d.C., da Chiesa di San Francesco, particolare,
elaborazione da foto di Docilia s.n.c. di Bertolotto G.& C.

Gilet, taffetas liseré flotté, manifattura italiana (?), terzo quarto del XIX secolo, foto G.L. Bovenzi

Velo azzurro, A. Piatti, 1926, elaborazione foto O. Calandri

Le immagini riprodotte nell'Appendice "Il deposito svelato" sono tratte dall'Archivio fotografico del Museo Civico di Cuneo

Presentazione

La pubblicazione del secondo numero dei “Quaderni del Museo Civico di Cuneo” è innanzitutto una duplice e gradita conferma.

Con essa, infatti, da un lato si ribadisce la volontà di questa Amministrazione di incentivare la cultura anche attraverso la promozione di prodotti editoriali di alto profilo scientifico, e dall’altro si dimostra, concretamente, che il Complesso Monumentale di San Francesco è oggi istituzione dinamica, riflessiva e in continuo aggiornamento.

Il precipuo ruolo educativo che assolve il nostro museo è da sempre finalizzato all’incentivazione della cittadinanza attiva, attraverso iniziative di fruizione e di conoscenza modulate sulle curiosità e sugli interessi dei differenti pubblici: in quest’ottica vanno interpretati i sempre nuovi laboratori didattici per le scuole, il fondamentale percorso verso l’accessibilità tattile e motoria, le numerose mostre, volutamente diverse fra loro per genere e contenuti, le collezioni private esposte a rotazione nelle sale museali, le “prove” verso un nuovo museo, con soluzioni espositive attuali e interattive. Per essere a tutti gli effetti al servizio della comunità, il museo deve quindi comunicare, in maniera chiara e corretta, i propri contenuti, attraverso un discorso continuo, non elitario, ma basato sullo scambio di informazioni e di emozioni molteplici con chiunque voglia interagire con esso: i “Quaderni del Museo Civico di Cuneo” rispondono anche a questa esigenza.

Significativamente, l’International Council of Museum, quale organizzazione internazionale dei musei e dei professionisti della cultura, identifica in studio, educazione e diletto gli scopi di ogni istituzione museale, che non espone per proprio vanto o proprio orgoglio, ma per uno studio finalizzato a conoscere il passato, capire il presente, programmare il futuro. Uno studio educativo, dunque, rivolto tanto agli studenti, quanto ai cittadini, al turista o all’esperto attratto da una specifica collezione. La ricerca e l’educazione non prescindono tuttavia dal diletto. Ben venga quindi la curiosità, ben vengano le emozioni, fondamentali per attivare alcuni nostri processi di conoscenza e suscitare il nostro interesse.

Queste tre imprescindibili componenti hanno animato la stesura dei contributi che leggerete e che, tutti indistintamente, hanno il pregio di aggiungere un altro prezioso tassello alla conoscenza della storia della Città di Cuneo e del suo meraviglioso territorio, dalla paleontologia alla numismatica, dall’archeologia alla storia dell’arte e del costume, dalla museologia alla didattica.

Si ringraziano pertanto, e con convinzione, per i generosi interventi degli studiosi che ne fanno parte e che a titolo interamente gratuito hanno collaborato alla stesura di questo numero, la Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del MAE, la Soprintendenza per i Beni storici artistici ed etnoantropologici del Piemonte, il Dipartimento di Scienze della Terra dell’Università di Torino, l’Associazione Inventa Archeologia & Beni Culturali.

L’Assessore per la Cultura
Alessandro Spedale

Il Sindaco
Federico Borgna

Nota delle Curatrici

Michela Ferrero, Sandra Viada

Il secondo numero dei “Quaderni del Museo Civico di Cuneo” raccoglie i risultati di un anno intenso, di ricerche e di studi, oltre che di eventi, volti all’approfondimento delle conoscenze di un’istituzione museale moderna, che continua ad essere punto di riferimento per la città e per il territorio. I contenuti del lavoro che presentiamo rispettano il carattere multiforme e civico delle collezioni esposte in Museo e conservate nei suoi depositi.

Si tratta, ne siamo consapevoli, di una scelta forte, operata nel senso sallustiano della *varietas*, ma che permette di individuare un *fil rouge* sotteso a tutti gli interventi: valorizzare il passato attraverso gli strumenti che offre un presente sempre più tecnologico, multimediale, in continuo aggiornamento in materia di studio, restauro e allestimento di Beni Culturali.

Questo è il senso di una riflessione realistica sul rapporto museo/deposito, proposta da chi scrive in apertura del volume; moderni e all’avanguardia sono i metodi di indagine seguiti da Marta Zunino per l’analisi della mortalità nella popolazione di *Ursus spelaeus* della Grotta del Bandito di Roaschia, come attuale è l’approccio critico di Ada Dutto alla storia delle incisioni rupestri della Valle delle Meraviglie. L’esame iconografico delle monete della collezione Maccario contribuisce alla conoscenza delle donazioni più antiche del Museo; il nuovo allestimento presentato da Egle Micheletto e Sofia Uggé per la mostra “Prove per un nuovo museo. Ritrovamenti archeologici lungo l’Asti-Cuneo” conferma che l’archeologia può diventare punto di forza dell’allestimento museale, se si coniugano, in modo corretto e accattivante, tecnologia e alto livello scientifico della divulgazione. E ancora: il restauro di un prezioso paliotto in scagliola policroma, recuperato dagli scavi archeologici della Chiesa di San Francesco, permette ad Alessandra Lanzoni di affrontarne un curato esame iconologico, alla luce della bibliografia più recente; Gian Luca Bovenzi “attualizza” una raccolta storica del Museo e ricostruisce la moda di un nucleo di gilets finemente ricamati; il cuore, oltre che la competenza dello storico dell’arte, emerge dal confronto operato da Erika Topino fra originale e bozzetto di una celebre opera del pittore Matteo Olivero; Mariacristina Colli propone infine un riuscito esempio di tecnologia applicata alla cultura: il fondo fotografico dell’archivio Galimberti, catalogato e digitalizzato con il software Archimista.

Ritorna in chiusura l’appendice dedicata all’iniziativa “Il deposito svelato”, inaugurata fin dal mese di luglio 2013, voluta dall’Amministrazione, concordata con la Soprintendenza per i Beni storici artistici ed etnoantropologici del Piemonte e autorizzata dalla Direzione Regionale per i Beni e le Attività Culturali. Nella ex Chiesa di San Francesco gli ultimi dipinti ad essere allestiti, nei primi mesi del corrente anno, sono stati quelli di Antonio Piatti, normalmente conservati in deposito, ma resi fruibili al grande pubblico che ne ha apprezzato l’indiscusso valore.

Un GRAZIE tutto maiuscolo va pertanto alle persone che hanno contribuito in molteplici modi a questa pubblicazione: i generosi, competenti e pazienti autori dei testi; gli Amministratori che hanno permesso il prosieguo della rivista, quest’anno realizzata con fondi interamente comunali; il Dirigente del Settore Cultura e Attività Promozionali, dott. Bruno Giraudo, immediato nel sostenere l’istituzione museale e le iniziative atte a valorizzarla; la collega Ornella Calandri, che ha curato importanti aspetti relativi al repertorio delle immagini; Sabrina Ferrero di Nerosubianco edizioni, che comprende le nostre preferenze prima ancora che gliele esponiamo.

Il Museo che non si vede: le collezioni conservate nei depositi

Michela Ferrero, Sandra Viada

Premessa

L'intervento di ristrutturazione e di restauro del palazzo Santa Croce in Cuneo, facente parte del Programma Integrato di Sviluppo Urbano, è volto a creare un centro culturale polifunzionale, atto ad accogliere la biblioteca, il deposito delle collezioni museali e alcuni fondi archivistici. Si tratta, quindi, di un'opportunità unica per la città per approfondire e confrontarsi sulle diverse istituzioni, sul loro stato di fatto, le possibili evoluzioni, i punti di incontro e le modalità di fruizione.

Da questo progetto è nata l'iniziativa "Santa Croce. Una storia nuova", promossa dalla Città di Cuneo con il coinvolgimento degli uffici del Settore Cultura e Attività Promozionali, che ha avuto il suo culmine nella giornata di sabato 13 settembre, con un incontro aperto al pubblico e articolato in due parti: una sessione dedicata all'esposizione delle realtà dei depositi cittadini, in parallelo e a confronto con i contributi di professionalità di spicco che operano nel settore, e un secondo momento volto alla presentazione del progetto della "Nuova biblioteca". Nei giorni precedenti all'incontro si sono organizzate visite guidate gratuite ai depositi del Centro di Documentazione Territoriale, della Biblioteca Civica e del Complesso Monumentale di San Francesco, su prenotazione e destinate a piccoli gruppi, per poter garantire l'accesso a luoghi normalmente chiusi al pubblico, rispettando la sicurezza e il valore dei beni in essi contenuti.

Al convegno hanno partecipato in qualità di relatori Enrica Pagella, direttore del Museo di Palazzo Madama di Torino, con un contributo sui depositi museali come risorsa per lo sviluppo; Silvia Olivero, direttore dell'Archivio Storico della Città di Savigliano, con un intervento sul fascino discreto e nascosto dei depositi d'archivio; Maurizio Vivarelli, professore di Biblioteconomia e Bibliografia dell'Università di Torino, con la relazione "Libri nello spazio. Metafore e modelli tra memoria e partecipazione"; Raffaella Magnano e Giorgio Gazzera, architetti dello studio Area_Progetti, che hanno presentato il progetto di riqualificazione dell'immobile dell'ex Ospedale di Santa Croce in Cuneo.

Nello specifico del Complesso Monumentale di San Francesco, l'occasione è stata propizia per riflettere sulla storia e sulle attuali condizioni dei depositi museali¹.

(M.F.)

La storia

"Una delle più ricorrenti banalità che si sentono ripetere dai mille improvvisati Soloni del patrimonio culturale è che i magazzini dei nostri musei sono stracolmi di materiali non in vista, e perciò "inutili". Perché non venderli ai musei stranieri, ma anche a turisti di passaggio, per allietare villette a schiera, tinelli e pizzerie, o come souvenir?... Secondo me, questa situazione è

¹ Nella stessa occasione, l'attuale situazione dei depositi della Biblioteca Civica di Cuneo è stata descritta da Stefania Chiavero, mentre Alessandra Demichelis ha letto la relazione di Daniela Occelli inerente l'Archivio Generale del Comune di Cuneo.

tutta italiana, mentre i dinamici musei di un indeterminato e vago “estero” (si immagina) non hanno inutili, ingombranti, costosi magazzini... Insomma, i depositi di un museo rappresentano una sorta di riserva aurea, in perenne rapporto con le collezioni esposte: devono essere anch'essi visitabili (per gli studiosi), e funzionano (anche) come un serbatoio di sorprese”².

Anche alla luce delle illuminanti parole di Salvatore Settis, non è semplice tracciare una storia dei depositi del Museo di Cuneo, perché, da sempre, è stato considerato un argomento di second'ordine rispetto ad altre tematiche inerenti la vita e l'evoluzione del Museo e delle sue collezioni. Leggendo tra le righe dei documenti dell'epoca è però possibile ricavare qualche dato. Nel 1920, Euclide Milano presenta alla Giunta Comunale la relazione “Per un Civico Museo di Storia e di Arte” che, secondo il gusto e l'estetica del tempo, concepiva il futuro museo come un susseguirsi di sezioni: Archeologia, Storia cittadina, Cuneesi illustri, Archivio storico, Biblioteca antiquaria, Arte antica, Arte moderna, Etnografia ed arte paesana. Fin da allora prospettava per la biblioteca e il museo un'unica sede che permettesse un'interazione dei servizi e della fruibilità delle collezioni. Il Museo venne realizzato nel 1930 e lo diresse dal 1932 al 1936. Egli scrive “...Il Municipio era proprietario di moltissimi pregevoli quadri antichi e moderni, molti oggetti di valore artistico o storico ed altro vario materiale era depositato nei vari magazzini del Municipio, nascosto al pubblico e soggetto a deterioramenti. Il Podestà, considerato che il settecentesco ex-palazzo Audiffredi in Via Liceo, donato al Municipio fin dal 1875 dal Senatore Audiffredi, si presentava sia per gli ampi saloni in pretto barocco piemontese, che per l'ubicazione a sede della biblioteca ed alla istituzione di un Civico Museo, incaricava l'Ufficio Tecnico di progettargli il restauro e la sistemazione.”³. I lavori per la biblioteca si completarono nel 1930 e subito si diede inizio a quelli per il Museo. Al pian terreno si ricavarono “5 grandi saloni che modernamente e convenientemente arredati hanno permesso il deposito di tutto il materiale di proprietà del Municipio e di tutto quello che venne spontaneamente offerto dai privati e raccolto nei vari comuni della Provincia. Detti lavori completati coll'arredamento già in corso di esecuzione” si conclusero nel 1933. Nel 1934 erano compiuti i lavori per il porticato utilizzato per deposito degli oggetti “formante la parte archeologica ed i soprastanti locali per la pinacoteca”⁴.

Al primo direttore subentrerà il fotografo Adriano Scoffone, incaricato di occuparsi del museo in anni difficili, quelli a cavallo della Seconda Guerra Mondiale. Tutte le collezioni verranno quindi imballate e ricoverate in casse presso Villa Custoza, nei pressi del Santuario degli Angeli. Nel 1947 lo stesso Scoffone, direttore onorario, redige un inventario delle raccolte sottratte ai bombardamenti. Nel 1950, Raimondo Collino Pansa, scrive su “L'Eco internazionale”: “Cuneo, prima dell'ultima guerra poteva mostrare, disposto in dieci sale d'un vetusto palazzo patrizio, un caratteristico museo che, d'anno in anno, sempre più andava arricchendosi. Era sorto nel 1920 per fervore di pochi intelletti ed io ricordo che quanto si era principiato a raccogliere i primi oggetti, i ben pensati retriivi avevano sorriso di compatimento. Si diceva: che cosa metteremo nel Museo? Si aggiungeva: chi verrà a visitarlo? Come sempre, l'entusiasmo ebbe ragione sullo scetticismo... Tutto un tesoro che minacciava di andare perduto è stato raccolto. Per le vicende dell'ultima guerra, così preziosa documentazione è stata ammassata alla rinfusa. Sia data lode se ciò fu fatto per salvarla dalla distruzione e dalle rapine. Ma a tutt'oggi il museo non è stato riordinato. L'edificio che lo

² S. SETTIS, *Piccolo elogio del deposito*, in *Sole 24 ore*, 11 luglio 2004.

³ E. MILANO, *Per un Civico Museo di Storia e d'Arte. Relazione all'On. Giunta Comunale*, Cuneo 1920, pp. 4-5.

⁴ Vd. nota a questa precedente.

conteneva (palazzo Audiffredi), fortunatamente non è andato arso, né è crollato, nelle vicende belliche...”⁵.

Chiarificatore, veritiero e ancora molto attuale, è quanto scrive la dott.ssa Chiara Conti, già direttore del Museo, a commento del testo del Collino: “comincia a darci un’idea della vicenda del nostro Museo e ci fa capire, senza volerlo, com’è difficile l’impresa di impiantare e far vivere un’istituzione che ai più pare solo sollazzevole e gratificante per pochi impallinati”⁶. Tornando ai depositi, le parole “documentazione ammassata alla rinfusa” rendono bene l’idea della situazione. Negli anni Cinquanta Piero Camilla, che diventerà direttore nel 1958, e Adriano Scoffone lavorano per il nuovo allestimento del Museo che avrà come filo conduttore la storia della città, dalle origini alla Restaurazione. Le raccolte ritrovano il loro “posto” nelle sale di palazzo Audiffredi. Le collezioni si arricchiscono grazie ad acquisizioni, donazioni (molte negli anni tra il 1930 e 36) e depositi. Alcuni beni trovano posto in altri luoghi, ad esempio presso i Laboratori del Liceo Scientifico, altri (stampe, mappe, fondi fotografici – ad esempio il fondo Scoffone) formano l’Archivio documentario, la maggioranza dei beni viene esposta.

Negli anni ottanta, il Museo ha la sua collocazione nel Complesso Monumentale di San Francesco. Le collezioni non allestite trovano posto in locali idonei nella stessa sede.

Arrivando ai giorni nostri, il problema dei depositi e delle riserve si è fatto impellente. Per motivi legati alla conservazione, all’evoluzione museografica che necessariamente deve adeguarsi ai nuovi linguaggi, non è più possibile affastellare beni su pareti, in teche, scaricare addosso ai visitatori masse di oggetti o reperti, che in tal modo comunicherebbero solo un messaggio legato alla quantità⁷.

I beni allestiti nei percorsi devono poter raccontare la loro storia, quella del territorio e del contesto socio-culturale a cui sono legati e di cui fanno parte integrante. Si comunica anche virtualmente, ricreando paesaggi, suoni, odori. Per questi motivi, gli oggetti e i reperti che non trovano posto in allestimento devono avere spazio altrove, in luoghi adatti a garantirne la conservazione, ma allo stesso modo una fruibilità che potremo definire “controllata”, in attesa di ritornare nelle vetrine o esposti in mostre temporanee.

L’Amministrazione di Cuneo, grazie anche al contributo della Regione Piemonte e delle Soprintendenze competenti, ha dato vita, negli ultimi anni, a un percorso virtuoso che ha condotto alla progettazione di un “nuovo Museo” e alla creazione di nuovi depositi che troveranno posto nei locali all’ultimo piano dell’ex Santa Croce. E’ un primo passo, per far sì che anche nel futuro si possa guardare a ciò che è stato, con la consapevolezza che quegli oggetti e quei reperti sono parte della nostra storia, creano identità e appartenenza, in definitiva cultura, turismo, possibilità di crescita economica per il territorio.

(S.V.)

Gli attuali depositi museali

Con Direttiva della Giunta Comunale n. 20 del 9 ottobre 2013 l’Amministrazione ha destinato l’utilizzo temporaneo del piano terreno di Palazzo Samone e di un locale sotterraneo dello stesso

⁵ R. PANSÀ, da *Leco internazionale* del 2-9-1950, ripreso da CH. CONTI, *La vita del Museo attraverso le sue carte: inventari, lettere, appunti 1920-1958*, in *La vita del Museo attraverso le sue carte: inventari, lettere, appunti 1920-1958*, in *Il museo civico di Cuneo Cronache Personaggi Collezioni*, Estratto dal Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, n.95, 2° semestre 1986, p. 17 in particolare.

⁶ CH. CONTI, *La vita del Museo attraverso le sue carte*, cit., pp. 17-18.

⁷ Per la storia del Museo Civico di Cuneo si rimanda, da ultimo a M. FERRERO e S. VIADA, *Verso un nuovo museo*, in *Quaderni del Museo Civico di Cuneo*, I, 2013, pp. 7-12 con relativa bibliografia.

immobile per allestire e ricoverare in sicurezza i beni culturali di proprietà civica prima custoditi presso il piano terra dell'ex Ospedale di Santa Croce in Cuneo⁸. Lo spostamento dei beni è stato motivato dalla prossima realizzazione dell'intervento di ristrutturazione già citato.

Uno dei nuovi spazi prescelti per il momento contingente, ovvero il piano terreno di Palazzo Samone, era prima utilizzato per mostre temporanee e ha quindi consentito, oltre alla custodia, anche l'allestimento di parte delle opere attualmente non visibili. Lo spazio adibito a deposito temporaneo è infatti composto da cinque sale, un magazzino e servizi igienici. Le condizioni termigrometriche e di sicurezza sono soddisfacenti. In ragione di tale spazio e delle sue caratteristiche, è stata pertanto operata un'attenta selezione delle opere onde garantire, per una parte di esse, la fruizione ragionata al pubblico (piano terra) e per un'altra parte, la custodia, motivata dalle condizioni conservative e tecniche delle stesse, nel vano interrato dell'immobile.

La richiesta di trasferimento dei beni è stata inviata alla competente Soprintendenza per i Beni storici artistici ed etnoantropologici del Piemonte per l'acquisizione del necessario parere di competenza, quindi autorizzata dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte⁹.

Per quanto concerne la sezione fruibile, l'impostazione museografica che si è tentato di dare all'allestimento è volta alla realizzazione di un deposito visitabile, come è ormai prassi consolidata per molti musei italiani (il Museo Federico Eusebio di Alba, il Museo del Territorio biellese, i depositi di palazzo Mocenigo a Venezia e la Certosa e il Museo di San Martino in Campania, per citare solo alcuni esempi), fino a raggiungere punte di eccellenza nei casi del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo e del Museo ebraico nella Dorotheergasse di Vienna¹⁰.

Tale allestimento ha tenuto conto delle direttive contenute specificatamente nell'Ambito VI, Sottoambito IV del DM 10 maggio 2001 "Atto d'indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di sviluppo e di funzionamento dei musei", ovvero che "*Ogni museo è tenuto a definire e a verificare periodicamente i criteri che regolano sia l'esposizione permanente e temporanea degli oggetti sia la loro conservazione e consultazione nei depositi, in rapporto alle esigenze di:*

- a) *disponibilità e sicurezza degli spazi;*
- b) *conservazione e fruizione delle collezioni;*
- c) *rispetto della storia e missione del museo*¹¹.

Con la creazione di un deposito visitabile si è inteso pertanto rendere fruibile al pubblico, nel rispetto delle norme di sicurezza per le persone e per le opere, oltre che dei criteri di conservazione di queste ultime, tutta la molteplicità, la corposità, l'ingombro e il carattere per certi aspetti seriale

⁸ L'immobile è caratterizzato da una storia avvincente, come si può evincere da M. P. LOVERA, *I progetti per la costruzione della Chiesa e dell'Ospedale di Santa croce in Cuneo tra XVIII e XIX secolo. Regesto*, in *La Carità svelata*, Catalogo della mostra, a cura di G. GALANTE GARRONE, G. ROMANO, G. SPIONE, pp. 95-114; EADEM, *La chiesa e l'Ospedale di Santa Croce: committenti, architetti, progetti e cantieri della costruzione settecentesca*, in *IBIDEM*, pp. 77-94; oltre che, e da ultimo, in R. ALBANESE, *Architettura e urbanistica a Cuneo tra XVII e XIX secolo*, Cuneo 2011, pp. 194-195 in particolare, con relativa bibliografia.

⁹ Autorizzazione della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte, prot. n. 1861 del 27 febbraio 2014.

¹⁰ Nella nutrita bibliografia avente quale argomento i depositi museali si sceglie in questa sede di ricordare lo "Speciale Depositi Museali", numero 47/luglio 2013, anno XVII di Museo in•forma, *Rivista Quadrimestrale della Provincia di Ravenna, Notiziario del Sistema Museale Provinciale*, pp. 9-15 e relativa bibliografia.

¹¹ Come è noto, la Regione Piemonte, Direzione Cultura Turismo e Sport, ha curato il lavoro di definizione a livello regionale degli standard museali approvati dal Ministero anche attraverso la pubblicazione di un'agevole collana, "Materiali per i musei", che al numero 5, "Gestione e cura delle Collezioni", affronta anche il tema della conservazione delle opere in allestimento e in deposito, alla pp. 16-21 in particolare e con esempi e proutuari utilissimi nella sezione "Appendice", pp. 45-91.

dei beni esposti, onde innescare nel visitatore il percorso mentale di riconoscimento del valore dei beni culturali che parta anche dalla quantità, oltre che dalla qualità degli stessi.

a) Le collezioni civiche

Nel deposito sito al pian terreno di Palazzo Samone sono ad oggi custoditi circa 250 dipinti (prevalentemente oli su tela) di dimensioni varie, alcuni di notevole ingombro e valore, di età compresa fra il 1400 e l'oggi; poco meno di una trentina di sculture in materiali diversi (bronzo, marmo, legno e ceramica); oggetti vari di arte sacra (circa 120 pezzi); stendardi; collezioni naturalistiche; bambole in panno Lenci; parte degli arredi di Casa Ferrero.

Le attuali collezioni civiche sono infatti ricche di importanti testimonianze d'arte, di livello almeno nazionale, con quadri e sculture dell'Ottocento e del Novecento. Questo cospicuo nucleo, già in grande parte illustrato nel catalogo pubblicato nel 1999, a cura di Chiara Conti, con il titolo "Civiche Collezioni d'Arte a Cuneo. Dipinti Sculture e Grafica dell'Ottocento e del Novecento" è stato recentemente arricchito dall'ingente "lascito Giulio Ferrero" alla città di Cuneo che annovera, fra il resto, un nucleo di poco meno di una cinquantina di dipinti schedati e riprodotti nel catalogo della mostra "La collezione Giulio e Vanna Ferrero. Un patrimonio per la città", Cuneo 2013, a cura di Antonello Bertone ed Enrico Perotto.

Inoltre, nella distribuzione attuale delle opere si è mirato a privilegiare i rapporti tra le raccolte figurative e la città, tenendo conto degli autori, della storia dei beni, e anche, in una certa misura, dei soggetti. Tali considerazioni peraltro erano già state espresse nell'anno 2010 dalle competenti Soprintendenze nel corso dei lavori del Comitato Scientifico per il riallestimento del Complesso Monumentale di San Francesco in Cuneo. Sono pertanto custoditi e fruibili dipinti, sculture, oggetti di arte sacra e etnografici, in stato di conservazione ottimo o buono. Principali tecniche e materie utilizzate sono olio su tela con cornice in legno verniciato o dorato per i dipinti; marmo, terracotta e bronzo per le sculture; panno lenci per la storica collezione di bambole del Museo. Al centro di ciascuna sala, compatibilmente con le esigenze di spazio richieste per la manutenzione delle opere e la visita dell'allestimento, sono state allestite strutture a griglia in ferro, già destinate all'alloggiamento dei dipinti. Tali strutture, oltre a garantire il carattere "di deposito" dell'esposizione, si distinguono per solidità e robustezza.

b) Le collezioni di proprietà statale

Nel piano terreno della sede di Via Santa Maria 10, il Museo conserva i beni archeologici di proprietà statale in appositi locali non visibili al pubblico e attualmente non visitabili per ragioni di sicurezza legate agli spazi, ma in condizioni termoigrometriche stabili e protetti dallo stesso impianto anticrimine del museo.

I reperti archeologici ivi conservati coprono un arco cronologico che va dalla prima età della Preistoria fino al Basso Medioevo. Si tratta di materiale proveniente da scavi e segnalazioni pervenute al competente Organo di Tutela dalla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso ad oggi. La salvaguardia di tali reperti, come di quelli esposti nel percorso del museo, è competenza specifica della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del MAE. Di essi è presente un registro aggiornato alle ultime acquisizioni. I reperti sono custoditi in cassette che riportano le indicazioni relative a luogo, data, autore e anno dello scoprimento. Le varie cassette sono a loro volta chiuse in 20 armadi a muro di metallo, con apertura a scorrimento. E' presente una pianta di orientamento al deposito.

(M.F.)

Analisi della mortalità nella popolazione di *Ursus spelaeus* della Grotta del Bandito (Roaschia, Cuneo)

Marta Zunino

Introduzione

I resti di *Ursus spelaeus* sono comuni nei depositi pleistocenici dell'Eurasia e del Nord Italia in particolare. La presenza di questi resti è da sempre spiegata con l'abitudine degli orsi di ibernare nelle grotte (Stiner, 1999)¹ e con la conseguente morte di alcuni di questi durante il letargo. Le cause di morte possono essere di tipo non violento, legate a malattie o malnutrizione, o al contrario essere dipendenti dalla predazione sia di conspecifici (quindi orsi su orsi) sia di altri carnivori (felini, iene, lupi o uomini) le cui ossa sono a volte trovate in associazione con quelle degli orsi delle caverne.

Molti studi si sono focalizzati sull'analisi dei trend di mortalità di *Ursus spelaeus* e sulle informazioni che da essi si possono ricavare riguardo alla genesi dell'accumulo fossilifero (Stiner, 1998; 1999²; Argenti e Mazza, 2006³; Wolverton, 2006⁴; Martini et al., 2014⁵).

Gli orsi ibernano in grotta durante tutta la loro vita quindi ci si dovrebbe aspettare di ritrovare nelle associazioni fossili individui di tutte le classi di età con le stesse proporzioni di individui presenti nelle popolazioni viventi: molti cuccioli, seguiti da una progressiva riduzione nel numero di giovani, adulti e vecchi ossia quella che viene chiamata "L-shaped mortality". Tuttavia, la maggior parte delle associazioni fossili a orso delle caverne mostra una struttura di popolazione differente a questo modello, spesso con elevate proporzioni di individui molto giovani o molto vecchi che sono i più sensibili allo stress legato all'ibernazione (malattie, malnutrizione, vecchiaia). Da questo deriva un altro modello di mortalità, definito "U-shaped", che riflette una mortalità di tipo attrizionale (cioè più generazioni successive in un intervallo di tempo molto lungo) delle classi di età più deboli (Wolverton, 2006). La caratteristica di questo modello è la quasi totale mancanza di individui adulti ovvero quelli più resistenti allo stress del letargo (Stiner, 1999); ne deriva che qualsiasi altro modello che differisca da questo appena descritto indica che l'associazione ha avuto origine non per morti naturali ma per qualche altro fenomeno.

Nel caso in cui, ad esempio, la predazione abbia giocato un ruolo determinante nella genesi dell'accumulo fossilifero, questa caratteristica si rifletterà nella differente distribuzione delle classi

¹ M.C. STINER, *Cave bear ecology and interactions with pleistocene humans*, in *Ursus*, 11, 1999, pp. 41-58.

² M.C. STINER, *Mortality analysis of Pleistocene bears and its paleoanthropological relevance*, in *Journal of Human Evolution*, 34, 1998, pp. 303-326.

³ P. ARGENTI – P.A. MAZZA, *Mortality analysis of the Late Pleistocene bears from Grotta Lattaia, central Italy*, in *Journal of Archaeological Science*, 33, 2008, pp. 1552-1558.

⁴ S. WOLVERTON, *Natural-trap ursid mortality and the Kurtén respons*, in *Journal of Human Evolution*, 50, 2006, pp. 540-551.

⁵ I. MARTINI – M. COLTORTI – P.A. MAZZA – M. RUSTIONI – F. SANDRELLI, *The latest *Ursus spelaeus* in Italy, a new contribution to the extinction chronology of the cave bear*, in *Quaternary Research*, 81(1), 2014, pp. 117-124.

di età all'interno delle popolazioni. Infatti, la predazione su animali in letargo non è un fenomeno selettivo ma tutte le classi di età hanno la medesima possibilità di essere predate e la loro distribuzione dovrebbe riflettere le percentuali delle differenti età riscontrabili nelle popolazioni viventi (Stiner, 1999).

Lo scopo di questo lavoro quindi, è quello di presentare i risultati dell'analisi della mortalità della popolazione di *Ursus spelaeus* della grotta del Bandito di Roaschia, attraverso lo studio dell'usura delle superfici dentarie secondo il metodo proposto da Stiner (1998).

La grotta del Bandito e le collezioni analizzate

La grotta del Bandito è uno dei più importanti siti a orso delle caverne del Piemonte; conosciuta fin dal diciannovesimo secolo, è stata oggetto di ripetuti scavi paleontologici, sia legali che non, che hanno determinato la quasi completa distruzione dei depositi fossiliferi del ramo più accessibile. È caratterizzata da una complessa stratigrafia, difficilmente interpretabile proprio a causa delle condizioni di rimaneggiamento ma diffusamente descritta in Zunino (2013a⁶, b⁷).

Le ossa asportate a più riprese dalla grotta del Bandito, iniziando con i primi scavi di Bellardi e Spezia del 1889, andarono a comporre le differenti collezioni qui analizzate; il materiale studiato deriva infatti da tre differenti collezioni museali. Le prime due sono quelle conservate nel Complesso Monumentale di S. Francesco - Museo Civico di Cuneo (MCCN), costituite da un nucleo storico (raccolte comprese tra il 1932 e il 2002, collezione MCCN) e uno derivato da un recente sequestro di materiale paleontologico (collezione PS). La terza collezione analizzata è quella conservata presso il Museo di Geologia e Paleontologia dell'Università di Torino (collezione MGPT).

Per una descrizione dettagliata delle collezioni analizzate si faccia riferimento a Zunino (2013a, b).

Il metodo della "Age Scoring Technique"

Per definire l'età ontogenetica della popolazione di orso della grotta del Bandito è stata utilizzata la tecnica proposta da Stiner (1998) chiamata Age Scoring Technique impostata sullo studio dei denti e che attribuisce l'età basandosi sul grado di eruzione e sull'usura della superficie masticatoria dei molari inferiori e superiori. Mentre nella serie dei denti superiori è considerato anche il P4, quelli inferiori non sono utilizzati così come i canini la cui modalità di usura è considerata troppo variabile per poterne trarre degli standard (Stiner, 1998). Questo metodo include nove stadi successivi di accrescimento e usura dei denti che sono raggruppati in tre categorie: juveniles (da I a III), prime adults (da IV a VII) e old adults (VIII-IX).

La categoria dei giovani (juveniles, J) comprende individui molto giovani morti durante il secondo o terzo inverno, la classe dei prime adult (PA) è invece rappresentata da individui con età inferiore ai 15 anni mentre gli old adult (OA) comprendono individui con età tra i 15 e i 30 anni; il confine tra PA e OA è sostanzialmente definito dal declino della fertilità femminile che inizia, nell'orso bruno moderno, appunto intorno ai 15 anni (Stiner, 1998). Successivamente queste tre categorie

⁶ M. ZUNINO, *I reperti di orso delle caverne della grotta del Bandito di Roaschia (Cuneo): nuovi dati sulla collezione del Museo Civico di Cuneo*, in *Quaderni del Museo Civico di Cuneo*, I, 2013, pp. 13-16.

⁷ M. ZUNINO, *I reperti osteologici del Pleistocene Superiore della grotta del Bandito (Roaschia, Cuneo): primi dati sulla revisione delle collezioni museali piemontesi*, in *Bull. Mus. Anthropol. Préhist. Monaco, suppl. n° 4*, 2013, pp. 37-47.

vengono plottate su un diagramma triangolare dove è possibile riconoscere differenti cause di morte; in particolare, si individuano differenti aree che indicano una mortalità di tipo attrizionale (non-violent attritional mortality o NNVA) legata a cause naturali dovute in particolare alla mortalità durante il letargo delle categorie più deboli (giovani e vecchi), oppure una mortalità violenta causata dalla predazione che riflette la struttura della popolazione vivente (living structure mortality patterns o LS).

Sono stati analizzati in tutto 329 denti, 143 superiori e 186 inferiori di *Ursus spelaeus*, appartenenti alle collezioni del Museo Civico di Cuneo e del Museo di Geologia e Paleontologia dell'Università di Torino e separati nelle differenti coorti come descritto in Tabella I, Tav. II.

Discussione e conclusioni

I risultati ottenuti dall'applicazione del metodo di Stiner (1998) ai denti provenienti dalla grotta del Bandito sono riassunti negli istogrammi di Figura 1 (Tav. I) e nella Tabella I (Tav. II). I denti analizzati sono stati attribuiti alle singole coorti e poi raggruppati nelle tre principali classi di età. Come si vede dagli istogrammi, non tutte le coorti sono rappresentate tuttavia sono presenti tutte le classi di età, dagli individui molto giovani (coorti II e III, riferibili a cuccioli morti durante il secondo o terzo inverno), passando per individui adulti ancora in grado di riprodursi (Prime Adult, età inferiore ai 15 anni circa) e individui ormai anziani (Old Adult, età compresa tra i 15 e i 30 anni circa).

In tutti i denti analizzati manca la fase I e questo può essere spiegato con la bassa probabilità di conservazione dei denti così giovani caratterizzati dall'assenza di radici e da una struttura più debole; questo è inoltre in accordo con la scarsità nelle collezioni analizzate di ossa appartenenti a cuccioli che sono più facilmente distrutte dai normali processi fossil-diagenetici (Stiner, 1998). Come osservato da Stiner (1998) per la grotta Yarimburgaz, anche nella grotta del Bandito la fase II e la III sono sempre rappresentate con un picco evidente in fase III. Questo rappresenta un periodo critico nella vita dei giovani di orso; infatti, nei moderni orsi bruni, questa fase corrisponde al primo inverno in cui i giovani lasciano la madre e, in alcuni casi, non sono in grado di alimentarsi correttamente per sopravvivere all'ibernazione (Stiner, 1998, 1999). La classe dei PA è sempre ben rappresentata con un picco nella coorte IV in tutta la serie inferiore mentre nella serie superiore si registra un picco nella coorte V. Per quanto riguarda gli OA, sono sempre presenti anche se sempre sottorappresentati rispetto a J e PA.

Se si plottano i dati riassunti in Tabella I sul diagramma tripolare proposto da Stiner (1998) e visibile in Figura 2 (Tav. II), si osserva come quasi tutti i denti analizzati si collocano nella zona che indicherebbe una mortalità di tipo violento (LS or L-shaped in Figura 2A, B); a questo schema fanno eccezione per M2 e m2, i cui punti tuttavia, si trovano al confine tra l'area a mortalità normale (NNVA in Figura 2A) e l'area a mortalità violenta.

Nella Figura 2B (Tav. II) sono invece indicati i punti ottenuti per i denti inferiori e per i denti superiori; entrambi i punti si posizionano nell'area LS; nella stessa figura sono indicati i punti derivati dall'applicazione dello stesso metodo su siti analoghi alla grotta del Bandito. Infatti, se si fa un confronto con i dati di letteratura disponibili, possiamo notare come in casi di mortalità normale (attritional mortality) dove si riscontra la morte preferenziale di individui deboli (cuccioli e anziani) in seguito allo stress del letargo, il punto di posizione nella zona indicata da NNVA come nel caso della Yarimburgaz cave (Stiner, 1998). Se invece il punto si colloca nella parte destra del diagramma tripolare, come nel caso della grotta Lattaia (Argenti e Mazza, 2006) o nel caso della Grotta del Bandito significa che il profilo di mortalità è sbilanciato e deve essere imputato a qualche altra causa. Per quello che riguarda grotta Lattaia, Argenti e Mazza (2006) spiegano il profilo di mortalità come il risultato di predazione su individui in letargo ripetutasi in un lungo intervallo di tempo. Nel caso della Jerry Long cave e della Lawson cave (Wolverton, 2006) la grande abbondanza di individui appartenenti alla classe dei Prime Adult è invece stata spiegata come una mortalità legata a trappole naturali.

Come per la grotta Lattaia anche la mortalità “anomala” registrata nella grotta del Bandito potrebbe essere spiegata con la predazione sugli orsi durante il letargo. Tracce di predazione sono infatti ben visibili sulle ossa sotto forma di morsi e rosicchiamento. Se si analizza l’incidenza di ossa predate nelle tre collezioni analizzate come descritto in Tabella II (Tav. II), notiamo che la percentuale di ossa predate è generalmente abbastanza elevata nella classe degli individui più giovani (indicati con infant in tabella) ma abbastanza scarsa nelle classi di età successive (indicate con Juvenile e Adult) che, al contrario, sono quelle più rappresentate nei denti. La sola predazione non può giustificare questo sbilanciamento e questa anomalia potrebbe derivare anche dalla genesi del deposito fossilifero che si origina dal trasporto di ossa e sedimenti in seguito a piene fluviali (Zunino, 2013a, b). Il trasporto delle ossa potrebbe aver distrutto i denti più fragili ovvero quelli degli individui molto giovani e quelli molto consumati degli individui vecchi; inoltre, bisogna ricordare che questi tipi di accumulo sono caratterizzati dalla presenza nello stesso orizzonte fossilifero di ossa più antiche e più recenti derivate dal trasporto e di ossa appartenenti a orsi che hanno abitato la grotta nel corso di generazioni successive in un arco di tempo anche molto lungo.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare la Soprintendenza Archeologica del Piemonte, il personale e i collaboratori del Complesso Monumentale di S. Francesco - Museo Civico di Cuneo, il dr. Daniele Ormezzano, conservatore delle collezioni del Museo di Geologia e Paleontologia dell’Università di Torino. Il presente lavoro si inserisce nel progetto di ricerca annuale del Dipartimento di Scienze della Terra di Torino dal titolo “Studi tafonomici sulle associazioni fossili a vertebrati dei depositi carsici del Pleistocene superiore dell’Italia settentrionale” su fondi PRIN2009 (responsabile G. Pavia).

Che meraviglie!

Il Monte Bego secondo Clarence Bicknell

Ada Dutto

*We are only the collectors of facts,
and must leave to the others the task of studying them more profoundly.
Clarence Bicknell*

Le Meraviglie prima di Clarence Bicknell

Il paesaggio lunare che caratterizza la regione del Monte Bego è stato di certo uno degli impulsi che hanno spinto l'uomo pre-protostorico a scegliere questi luoghi come sede privilegiata per il colloquio con gli dei. Le immense superfici rocciose, levigate dall'azione dei ghiacciai quaternari, con i loro colori straordinari, che vanno dal rosso al viola e al verde, conservano i segni di un passato remoto sul quale ancora oggi, dopo un secolo e mezzo di ricerche e studi, permane un certo mistero.

Delle Meraviglie, questo il nome attribuito alle incisioni, parla il religioso Pietro Gioffredo nella sua *Storia delle Alpi Marittime*, scritta intorno al 1650 ma pubblicata a Torino soltanto nel 1839. Il Gioffredo, che molto probabilmente non aveva visto le incisioni, riportò le notizie fornite da Onorato Lorenzo, parroco di Belvedere (Valle della Vesubie), descrivendo in modo fantasioso le figure: "... rocce di vari colori, lisce, quasi levigate che portano incise un migliaio di figure: quadrupedi, uccelli, pesci, macchine rurali e militari ed eventi storici e fantastici"¹.

Fu soltanto nel XIX secolo che studiosi ed esploratori iniziarono ad occuparsi delle incisioni e si avventurarono in questi luoghi, con il preciso intento di studiare i misteriosi segni e comprenderne il significato.

Nel 1821 fu il medico François Emmanuel Fodéré a citare le incisioni nel suo *Voyage aux Alpes Maritimes*. In alcuni segni riconobbe una scrittura che interpretò come punica, non essendo le lettere "... ni greques, ni latines, ni arabes..."².

Nel 1864 il geografo Elisée Reclus visitò questi luoghi e li descrisse nel suo *Villes d'hiver*.

Matthew Moggridge, archeologo e botanico inglese, nel 1868 visitò il settore delle Meraviglie in compagnia di Mr. Dieck, secondo il Bicknell un naturalista parente prossimo del conte di Bismark. A causa del cattivo tempo, di questa escursione rimangono soltanto alcuni disegni delle incisioni, eseguiti a mano libera dal suo accompagnatore. Nell'agosto dello stesso anno il Moggridge intervenne all'*International Congress of Prehistoric Archaeology* di Norwich, in Inghilterra, con una relazione sulle ricerche condotte nella regione del Bego. Il suo intervento verrà pubblicato negli Atti del Congresso³ con i disegni di 115 figure.

¹ P. GIOFFREDO, *Storia delle Alpi Marittime*, 7 vol., Torino 1839, p. 93.

² F. RINIERI, *C'est un grand mystère. La découverte des gravures du mont Bego*, Torino 2013, p. 21.

³ M. MOGGRIDGE, *The Meraviglie*, in *International Congress of Prehistoric Archaeology, transactions of the Third Session*, London 1869, pp. 359-362.

Il 1875 è l'anno delle escursioni del Dr. Henry di Nizza, che scrisse una buona analisi dell'azione dei ghiacciai quaternari ma non riconobbe i segni incisi.

Nel 1877 Emile Rivière, medico di formazione ed esperto di preistoria, e Léon Clugnet, conservatore della Biblioteca Accademica di Lione e forse anche bibliotecario della Camera di Commercio di quella città, si recarono separatamente alle Meraviglie. Qui ognuno incise sulle rocce il proprio cognome, l'iniziale del nome e l'anno della visita. L'elenco dei nomi continua fino ad arrivare al Bicknell.

Clarence Bicknell (Londra 1842-Casterino 1918)

Gli studi sistematici e propriamente scientifici relativi alle incisioni furono inaugurati da un botanico inglese residente a Bordighera: Clarence Bicknell. Fu in seguito alle esplorazioni volte principalmente a censire le piante endemiche della regione, e in particolare al ritrovamento della *Saxifraga florulenta*, che lo studioso vide per la prima volta le figure incise. L'effetto fu dirompente e il fascino esercitato dai misteriosi segni lo condusse a dedicare alla loro ricerca e al loro studio gli ultimi vent'anni della propria vita.

Dopo alcune esplorazioni saltuarie, iniziate nel 1881 con due escursioni nel settore delle Meraviglie, poco proficue poiché la neve ancora abbondante impedì il ritrovamento delle incisioni, dal 1897 e fino al 1918, anno della sua morte, l'inglese si dedicò in modo assiduo allo studio delle figure incise sulla roccia.

Da esperto botanico qual era, per classificarle adottò un sistema proprio delle scienze naturali e suddivise il repertorio iconografico in otto grandi gruppi. Per risolvere il problema della loro riproduzione sperimentò vari metodi, tra i quali, per motivi di praticità e per l'attendibilità dei risultati, scelse infine il *frottage*. Come è noto, tale tecnica consiste nello sfregamento di un elemento colorante, nella fattispecie all'inizio una matita a carboncino e in seguito un bastoncino di cera annerita, su un foglio di carta appoggiato sulla superficie rocciosa. Leggendo gli scritti del Bicknell, che puntualmente annotava i fatti salienti delle giornate dedicate alle ricerche, effettuate sempre in compagnia dell'inseparabile amico Luigi Pollini, emergono le difficoltà quotidiane incontrate. Non sempre la carta, di tipo botanico, direttamente ordinata presso un produttore inglese, era in quantità sufficiente per far fronte alla necessità di rilevare le figure appena scoperte⁴. Il tempo, spesso burrascoso, era un ostacolo non indifferente per la copiatura delle figure: il vento sollevava i fogli, la pioggia li bagnava, la grandine imponeva la sospensione del lavoro.

Nonostante gli imprevisti e gli ostacoli, inevitabili in una regione talmente aspra e selvaggia, il tono delle cronache è sempre sereno ed intriso di quella passione che aveva attanagliato il cuore dell'inglese in principio e che non lo aveva più abbandonato. Molti furono gli studiosi che lo raggiunsero sul campo, con i quali Clarence Bicknell si confrontava riguardo al mistero delle incisioni. Con un'evidente volontà di divulgare i risultati delle proprie ricerche condusse nei luoghi delle figure incise il geologo torinese Federico Sacco⁵, Alberto Pelloux, docente di mineralogia e litologia all'Università di Genova, il paleontologo Arturo Issel⁶, direttore del Museo Geologico

⁴ M. BRANDOLINI - P. BRANDOLINI - G. FIERRO, *Le incisioni rupestri del Monte Bego nei diari di campagna di Clarence Bicknell. Ambiente fisico e presenza antropica*, Genova 2002.

⁵ Autore di un trattato di geologia intitolato *Il gruppo dell'Argentera*, in cui tratta della regione del Monte Bego e delle incisioni. Qui suggeriva che la frequentazione di questa regione già in tempi molto remoti, potesse essere legata anche allo sfruttamento della Miniera di Vallauria, per l'estrazione del piombo argentifero, avanzando l'ipotesi di una presenza in quota legata principalmente a scopi rituali. F. SACCO, *Il Gruppo dell'Argentera*, Estratto dalle *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, Serie II, Tom. LXI, Torino 1911, pp. 458.

⁶ Grande amico del Bicknell e suo principale corrispondente per le questioni riguardanti le incisioni. Nel 1908 pubblicò il suo trattato *Liguria preistorica*, nel quale dedica un ampio capitolo alla regione del Monte Bego. A. ISSSEL, *Liguria preistorica*, Genova 1908, a cura della Società Ligurica di Storia Patria.

dell'Università di Genova, Emile Cartailhac, padre degli studi preistorici in Francia, e Paul Goby, altro eminente archeologo francese.

Nel 1905, per avere sempre a disposizione una sicura base di partenza per le esplorazioni, il Bicknell decise di far costruire una casa nella frazione di Casterino, a poche ore di cammino dai luoghi delle incisioni. La casa, in stile coloniale, divenne un polo di attrazione per coloro che erano interessati alle sue ricerche e che, invitati dall'inglese, venivano accolti nelle stanze graziosamente decorate dal padrone di casa. A "Casa Fontanalba", questo il nome del rifugio di Casterino, la vita era scandita da regole precise: non si consumava carne (il Bicknell era un convinto animalista e di conseguenza rigidamente vegetariano), ci si lavava nell'acqua gelata del torrente, la sveglia era invariabilmente alle prime luci dell'alba, si dovevano imparare i rudimenti dell'Esperanto⁷. Il nutrito elenco di nomi che compare nel libro degli ospiti, l'Albo d'Oro di Casa Fontanalba, ci indica quanto fosse ambito il soggiorno a Casterino, nonostante la vita spartana che vi si conduceva (Figg. 1 e 2, Tav. III).

Molte furono le pubblicazioni del Bicknell riguardanti le scoperte fatte nella regione. Al termine di ogni campagna l'inglese pubblicava il resoconto dei risultati ottenuti durante l'estate appena trascorsa. Nel 1902 pubblicò a Bordighera *The Prehistoric rock engravings in the Italian Maritime Alps*, in cui riportava il resoconto delle scoperte fatte nel 1897, nel 1898 e nel 1901. Nel 1903, sempre a Bordighera, pubblicò *Further explorations in the regions of the prehistoric rock engravings in the Italian Maritime Alps*, che conteneva il resoconto dell'estate del 1902. Scrisse numerosi articoli per il *Bollettino* e per la *Rivista mensile* del Club Alpino Italiano, del quale era socio dal 1891, e per gli *Atti della Società Ligustica di Scienze Naturali e Geografiche*. La più esaustiva e completa delle pubblicazioni è certamente "*The guide to the prehistoric rock engravings in the Italian Maritime Alps*" pubblicata a Bordighera nel 1913, che riporta il riassunto dei giorni trascorsi al Bego fino all'estate del 1912. Il lavoro e i fatti delle giornate trascorse al Bego venivano registrati regolarmente nei diari di campagna, cinque in tutto, oggi conservati con i materiali derivanti da vent'anni di attività, presso il Dip.Te.Ris (Dipartimento per lo Studio del Territorio e delle sue Risorse) di Genova. Il diario relativo all'anno 1902 è stato trascritto, tradotto e pubblicato nel 2002⁸. La cronaca di quell'anno di ricerche è, per questo motivo, al momento, la più completa e si attende la pubblicazione dei restanti quattro diari per conoscere più approfonditamente l'attività dell'inglese nella regione.

Dopo Clarence Bicknell

Dopo la morte del Bicknell, avvenuta a Casterino il 17 luglio 1918, sulla veranda di "Casa Fontanalba", in seguito ad un malore che aveva colto l'inglese qualche giorno prima, fu il modenese Piero Barocelli a raccogliere il testimone dell'opera di ricerca dell'inglese. Laureatosi nel 1911 a Torino, con una tesi sulla storia delle ricerche sull'Antico Egitto, il Barocelli nel 1912 venne

⁷ La lingua universale che intendeva abbattere le barriere tra i popoli, secondo l'utopistica visione del suo ideatore e di quanti la praticavano. Fu sviluppata dall'oftalmologo polacco di origine ebraica Ludwik Lejzer Zamenhof tra il 1872 e il 1887. Clarence Bicknell fu un convinto esperantista e aderì alla nuova lingua nel 1897, dopo aver abbandonato il Volapuk, altra lingua internazionale, opera del bavarese Martin Shleyer. Contravvenendo agli ideali che erano alla base di tali idiomi, lo Shleyer considerava il Volapuk come una proprietà personale, a differenza di Zamenhof, che si prodigò affinché l'Esperanto divenisse patrimonio comune dei suoi utilizzatori (Capano, 2003). A. CAPANO, *L'attività esperantista di Clarence Bicknell*, in *Clarence Bicknell: la vita e le opere. Vita artistica e culturale nella Riviera di Ponente e nella Costa Azzurra tra Ottocento e Novecento*, Atti del convegno di studi (Bordighera, 30 ottobre-1 novembre 1998), Bordighera 2003, Istituto Internazionale di Studi Liguri, pp. 167-171.

⁸ Vedi nota n. 4.

nominato da Ernesto Schiaparelli Ispettore del Museo di Antichità e in seguito anche della Regia Soprintendenza. Appena assunto l'incarico contattò Clarence Bicknell, che lo ospitò a "Casa Fontanalba" nel 1912 e nel 1913, gli illustrò il proprio lavoro e lo condusse alle Meraviglie e a Fontanalba⁹.

Nel 1927 Piero Barocelli affidò il compito di continuare le ricerche e gli studi allo scultore di Valsesia Carlo Conti. Questi operò nella regione per quattordici anni, dal 1927 al 1942 ed eseguì, con la tecnica del calco in gesso, la riproduzione di quarantamila figure. I risultati delle ricerche del Conti confluirono nel suo *Corpus delle incisioni rupestri del Monte Bego*, di cui solo molti anni più tardi, nel 1972, venne pubblicato il primo tomo¹⁰.

Le ricerche nella regione sono continuate ad opera di ricercatori e studiosi italiani e francesi e dal 1967 sul sito è attiva l'équipe diretta dal Prof. Henry de Lumley. Le ricerche continuano sulle tracce lasciate dal Bicknell e dai suoi successori. Nel corso di ogni stagione estiva nuove incisioni vengono scoperte anche in aree limitrofe alla regione, e il numero di quelle conosciute e rilevate aumenta di anno in anno. E' questo il caso della Val Gordolasca, situata ad ovest del Passo dell'Arpetto, che rappresenta il limite occidentale del settore delle Meraviglie, dove in anni recenti è stato scoperto un nuovo gruppo di figure. Il ritrovamento ha portato ad aggiungere l'area della Val Gordolasca ai settori che compongono il grande comprensorio di arte rupestre.

*I frottage*¹¹

I vent'anni di attività di ricerca e di rilevamento delle figure condotti da Clarence Bicknell hanno dato origine ad un *corpus* di calchi cartacei ora suddivisi in numerose collezioni. Come detto i frottage venivano eseguiti con l'utilizzo di carta botanica, generalmente di fabbricazione inglese, marchiata in filigrana O.W.P. & A.C.L. Per la coloritura, durante il primo anno di lavoro, il 1897, venne perlopiù utilizzata la matita a carboncino. Già nel corso di quella prima campagna, in modo discontinuo, e negli anni successivi in modo esclusivo, la riproduzione delle figure venne eseguita mediante l'uso di un bastoncino di cera annerita a nerofumo, del tipo utilizzato dagli antiquari per la riproduzione delle iscrizioni¹². I fogli venivano appoggiati sulla superficie rocciosa e con lo sfregamento dell'elemento colorante si otteneva la riproduzione delle figure in negativo. In altri casi con la punta del bastoncino di cera si seguiva la traccia dei segni incisi, ottenendo in questo modo la copia della figura in positivo. Molti dei frottage che compongono le collezioni riportano annotazioni manoscritte. Si tratta in genere di brevi frasi scritte a matita o, più raramente, con inchiostro di china, che indicano il luogo in cui si trova la figura riprodotta sul frottage, con l'annotazione dei toponimi che il Bicknell aveva inventato per riconoscere molte delle rocce, in base

⁹ A. ARCÁ, *Piero Barocelli, l'archeologo delle Meraviglie. Un pioniere dell'archeologia rupestre alpina ed europea*, in *Quaderni della Soprintendenza archeologica del Piemonte*, n. 27, Torino 2012, pp. 77-100.

¹⁰ Carlo Conti fu anche l'ideatore del codice di localizzazione attribuito alle incisioni rupestri. Tale codice rappresenta la suddivisione della regione in zone, gruppi di rocce, rocce e figure. E' composto da quattro elementi e riporta il numero della zona nella quale si trova una determinata roccia, quello attribuito al gruppo di rocce di cui la stessa fa parte, il numero della roccia sulla quale è presente una determinata figura e il riferimento alla figura stessa. Inizialmente la regione era suddivisa in venti zone ma le scoperte successive hanno condotto all'aggiunta di quattro nuove zone: la Zona 0 posta a est del Lago Saorgino, la Zona IVbis nel Vallone della Gordolasca, la Zona XXI posta a nord-ovest del Lago di Santa Maria e la Zona XXII, unico settore situato in territorio italiano, presso il Lago del Viej del Bouc, in Valle Gesso, ramo della Barra.

¹¹ Il termine francese *frottage*, che indica l'azione di sfregamento, è entrato nel vocabolario della lingua italiana e nel gergo tecnico sta ad indicare il foglio che riporta l'immagine ricopiata mediante sfregamento. Trattandosi di una parola straniera che entra a far parte del nostro vocabolario, essa non può essere declinata e deve essere usata quindi nella sua forma singolare, *frottage*, anche quando ci si riferisca ad una pluralità di esemplari.

¹² A. ARCÁ, *Piero Barocelli, l'archeologo delle Meraviglie*, cit., pp. 77-100.

alle loro caratteristiche morfologiche o alle figure che recavano incise. Molte delle annotazioni sono scritte con una calligrafia riconducibile a quella del Bicknell, mentre in altri casi è possibile che le stesse venissero apposte dai suoi collaboratori, tra i quali spicca per assiduità il nipote Edward Berry. Altre annotazioni sono in lingua italiana e in questi casi risulta verosimile l'attribuzione a Luigi Pollini, il fedele *factotum* del Bicknell, figlio del maggiordomo di casa a Bordighera, che l'inglese non esitava a definire amico e che, come detto, gli fu sempre accanto negli anni dedicati alla ricerca. Spesso è indicata anche la data di esecuzione del frottage, che in alcuni casi corrisponde al momento della scoperta dell'incisione. A volte, tra le annotazioni, compare la dicitura "duplicate". Il Bicknell era solito eseguire più copie di una medesima figura per poter inviare i frottage agli studiosi che seguivano le sue ricerche. Le varie copie venivano eseguite in alcuni casi al momento della scoperta, e in altri anche a distanza di anni.

I frottage del Bicknell sono attualmente suddivisi in numerose collezioni. La più consistente dal punto di vista quantitativo è senz'altro la raccolta denominata "Legato Bicknell", conservata a Genova presso il Dip. Te. Ris. Il Bicknell lasciò in eredità l'enorme mole di documenti riguardanti le incisioni all'amico Arturo Issel, direttore del Museo Geologico dell'Università di Genova. Il "Legato Bicknell" fu depositato a Genova nel 1918 o, secondo alcuni autori, molti anni più tardi¹³. Del "Legato" fanno parte circa 15.000 rilievi delle incisioni rupestri. Si tratta principalmente di disegni a mano libera, *squeezes*¹⁴ e frottage. Tra gli elementi che compongono il "Legato" vi sono anche i cinque diari di ricerca sul campo di cui si è fatto cenno, e quattro quaderni, tutti manoscritti. I quaderni, completati da note e disegni, verosimilmente compilati tra il 1911 e il 1912, costituiscono materiale preparatorio alla guida che sarà pubblicata nel 1913. I diari si riferiscono ad anni precisi tra il 1902 e il 1918. Il "Legato Bicknell" è in corso di studio¹⁵.

Un'altra collezione dei materiali derivanti dall'attività di Clarence Bicknell al Bego è quella del Museo di Archeologia Ligure di Genova Pegli, che comprende disegni a mano libera, calchi cartacei (*rubbings* e *squeezes*), otto frammenti di roccia incisa ed alcune stampe fotografiche originali.

A Parigi, presso gli archivi del *Musée d'Archéologie Nationale* di Saint-Germain-en-Laye, è conservata una raccolta di frottage con la rappresentazione dell'intero repertorio iconografico del Monte Bego. Queste tavole vennero eseguite appositamente per essere inviate all'amico Emile Cartailhac, fondatore degli studi preistorici in Francia. Nel 1920 lo studioso francese donò la collezione al Museo e solo il caso ha consentito il ritrovamento di questi documenti che, grazie all'attento studio di Pierre Machu, hanno permesso di conoscere meglio l'attività del Bicknell, le sue abitudini, il suo *entourage* scientifico e il suo metodo di lavoro¹⁶.

Il *Musée Départemental des Merveilles* di Tenda conserva una piccola ma preziosa collezione composta da nove frottage, dei quali colpisce l'estrema accuratezza di esecuzione. Sui fogli datati

¹³ Cfr. nota 1, in particolare p. 5, n. 3.

¹⁴ Gli *squeezes* sono copie effettuate con carta inumidita fatta aderire alla superficie della roccia mediante l'uso di una spazzola e lasciata ad asciugare al fine di ottenere i calchi tridimensionali delle figure incise. Il metodo si rivelerà poco efficace poiché con tale tecnica venivano evidenziate anche le fessure e le irregolarità della roccia, e si creava confusione tra queste e i tratti incisi dall'uomo.

¹⁵ Il "Legato Bicknell" è una delle fonti utilizzate all'interno del progetto *IndianaMas (Multy Agent System)*, avviato nel 2012 e che terminerà nel 2015. Si tratta di una ricerca finanziata dal Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca, che prevede la collaborazione del Dipartimento di Informatica e di Scienze dell'Informazione dell'Università degli Studi di Genova con l'Università degli Studi di Salerno e con il Laboratoire Départemental de préhistoire du Lazaret di Nizza. E' un progetto teso alla conservazione digitale del patrimonio naturale e culturale del grande sito rupestre, e volto a creare gli strumenti utili per integrare, analizzare e interpretare tutti i dati disponibili sul Monte Bego.

¹⁶ P. MACHU, *Clarence Bicknell, Emile Cartailhac et les autres... au pays des Merveilles, Antiquité nationale*, 38, 2006/2007, pp. 203-224.

28 luglio 1913 compaiono le firme di Clarence Bicknell, Edward Berry, Paul Goby e Luigi Pollini, ad imperituro ricordo dei partecipanti all'escursione di quel giorno.

Presso l'Istituto Internazionale di Studi Liguri di Bordighera è conservata una raccolta composta da 260 frottage, che recentemente è stata oggetto di studio da parte della scrivente¹⁷.

Infine, la collezione, importante anche per ragioni "campanilistiche", conservata presso il Museo Civico di Cuneo. Anche questa collezione è stata studiata dalla scrivente per la compilazione della tesi di laurea triennale in Storia dei Beni culturali. La raccolta comprende una sessantina di tavole sulle quali è rappresentato l'intero repertorio iconografico delle incisioni del Monte Bego. La collezione, che necessita di urgente intervento di restauro al fine di assicurarne la conservazione, era entrata a far parte delle raccolte del Museo Civico di Cuneo nel 1932, grazie all'appassionato impegno del fondatore del Museo, Euclide Milano e alla generosità di Margaret Serecold Berry, nipote acquisita del Bicknell, che rispose con entusiasmo alla richiesta della donazione fatta dal Milano stesso¹⁸.

E' verosimile che esistano altre raccolte di frottage e di materiali concernenti il sito del Monte Bego. Alcune potrebbero far parte di collezioni private e altre potrebbero giacere dimenticate nei magazzini di qualche museo, come è successo al gruppo di Saint-Germain-en-Laye. E' auspicabile che si possano condurre ricerche al riguardo, al fine di rintracciare ulteriori tessere del mosaico del lavoro eseguito dal Bicknell nella regione del Monte Bego.

I documenti prodotti dal Bicknell in vent'anni di lavoro e di sperimentazione pionieristica, mantengono ancora oggi un posto di primaria importanza nel vasto panorama delle ricerche condotte al Monte Bego. Oltre ad avere valore storico, in quanto creati in uno specifico contesto culturale, i frottage, gli *squeezes* e i disegni a mano libera sono molto importanti dal punto di vista documentario, poiché costituiscono la banca dati storica degli studi sulle incisioni di questo sito. Furono fortunatamente eseguiti in tempi in cui il degrado delle rocce era ad uno stadio meno avanzato dell'attuale. Le varie raccolte comprendono figure che non sono ancora state ritrovate dai nuovi ricercatori o che sono andate definitivamente perdute. Sono dunque un patrimonio da salvaguardare e da valorizzare come preziosa fonte di dati per le ricerche in corso e per quelle future.

¹⁷ A. DUTTO, *Le Meraviglie al Museo Bicknell di Bordighera*, Tesi di laurea magistrale. A.A. 2013/2014, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Storia del patrimonio archeologico e storico-artistico.

¹⁸ A. DUTTO, *Le Meraviglie al Museo Civico di Cuneo*, in S. SANDRONE, P. SIMON, M. VENTURINO GAMBARI (*textes reunis par*), *Archéologie du Passage - Archeologia del Passaggio*, Actes du Colloque de Tende-Cuneo (3-4 août 2012), Lyon 2013, pp. 133-137.

Il sole e la rosa.

La zecca di Rodi nel lascito Giusto Maccario del Museo Civico

Michela Ferrero

Ottantotto monete di età compresa fra il IV e il I secolo a.C., provenienti tutte, tranne una, dalla zecca di Rodi, appartengono al lascito del Cavaliere Giusto Maccario al Museo Civico di Cuneo¹. I pezzi sono ora conservati presso l'archivio del Museo e poiché, all'inizio della presente disamina, le sole monete riconosciute corrispondevano ai pochi oboli un tempo esposti nella "Sala Mario Guasco"², alle restanti è stato dato un numero d'inventario progressivo, preceduto dalla lettera "M", identificativa del donatore³.

Attraverso l'esame autoptico è stato possibile distinguere l'appartenenza delle monete a nove emissioni, mentre quattro esemplari non sono più identificabili. Tuttavia, anche per questi pezzi si ipotizza una provenienza rodiense, soprattutto in base alle caratteristiche complessive del lascito.

La zecca di Rodi

Come è noto, nel 408/7 a.C., le tre più antiche città di Rodi, Camiros, Ialysos e Lindos, si associarono per fondare un unico centro, a cui diedero il nome dell'isola⁴.

L'avvenimento trova chiaro riscontro anche nella monetazione, tanto da permettere di suddividere l'operato della zecca rodiense in due grandi momenti: il primo corrisponde all'attività delle tre città e copre l'arco cronologico che va dalle origini fino alla fine del V secolo a.C.; il secondo, più recente, si data dal 408/7 a.C. alla fine dell'età repubblicana e sembra essere un prodotto diretto della nuova capitale⁵.

¹ Per la storia della collezione e la biografia del donatore si vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo: tre collezioni numismatiche del Museo Civico*, Mondovì 2004, pp. 15-16.

² La "Sala Mario Guasco" del Complesso Monumentale di San Francesco in Cuneo era dedicata, fino all'anno 2009, all'esposizione di una selezione delle collezioni extraterritoriali del Museo. Fra il materiale esposto era presente anche un piccolo nucleo costituito dai sei oboli di Rodi meglio conservati, facenti parte della raccolta di Giusto Maccario. Per motivi conservativi e per scelta museografica la sala è oggi adibita all'esposizione a rotazione delle "Collezioni di noi Cuneesi", iniziativa di valorizzazione volta a rendere l'istituzione museale patrimonio della collettività e consistente nell'allestimento a rotazione delle raccolte più stravaganti dei cittadini collezionisti.

³ Il presente lavoro propone un commento storico-tipologico delle emissioni monetali rodiensi facenti parte del lascito Giusto Maccario, ad integrazione del catalogo e delle fotografie di tutte le monete, così come pubblicate in M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo: tre collezioni numismatiche del Museo Civico*, cit., rispettivamente alle pp. 64-89 e alle pp. 134-135. Il saggio testé ricordato e questo intervento sono il prodotto del lavoro svolto da chi scrive nell'ambito della tesi di specializzazione in Archeologia Classica conseguita nel 2004 presso l'Università degli Studi di Genova, relatrice la Professoressa Rossella Pera, Ordinario di Numismatica Antica presso la stessa Università.

⁴ C. BLINKENBERG - C. KINCH, *Exploration archéologique de Rhodes, III Rapport*, in "Bulletin de l'Académie Royale des Sciences et des Lettres de Danemark", 2, 1905, p. 47 in particolare.

⁵ E. BABELON, *Traité des monnaies grecques et romaines*, II, Paris 1900, pp. 1011-1014; B.V. HEAD, *Historia Numorum*, Oxford 1911², pp. 635-636; C.M. KRAAY, *Archaic and Classical Greek Coins*, London 1976, pp. 257-259 e D. BEREND, *Rhodes encore*, in "Revue Numismatique", XVIII, 1995, p. 251.

Dopo la sua fondazione, infatti, questa, centro marittimo ed economico dell'isola⁶, dà inizio alle proprie serie monetali con due tipologie – come è noto e consueto – che saranno indicative del luogo: la testa di *Helios*⁷, il dio a cui l'isola era interamente consacrata⁸, e la rosa o fiore di melograno⁹, che diede nome all'isola perché lì la pianta cresceva con tale abbondanza da far sentire il suo profumo ai marinai ancora prima che ne avvistassero le coste¹⁰.

Dal punto di vista metrologico, le prime emissioni vennero coniate sul sistema ponderale euboico-attico, ma si introdusse ben presto quello rodiense, realizzato operando alcune variazioni ai sistemi milese e chiota; il tetradramma di Rodi, oscillante fra i 15,55 ed i 14,92 grammi, fu alla base della monetazione¹¹. Questo venne utilizzato senza variazioni sensibili¹² fino alla metà circa del I secolo a.C., allorché, nel 42 a.C., durante la guerra civile che opponeva Cesare a Pompeo, il comandante romano Cassio Parmensio distrusse la gran parte della flotta locale, infliggendo un colpo fatale alla supremazia marittima della città; gradualmente la monetazione in bronzo prese il posto di quella in argento e il sistema ponderale romano incominciò ad affiancarsi a quello greco, per poi sostituirlo quasi del tutto durante il periodo del regno di Commodo¹³.

⁶ STRABO, XIV, 2, 5 attesta che la potenza marittima e lo splendore economico di Rodi erano ineguagliabili rispetto alle altre isole della Caria.

⁷ V. GRACE, *Amphoras and the ancient wine trade*, Princeton, New Jersey 1961, pp. 10-11, avverte che l'effigie del dio è rappresentata anche sui bolli di anfore prodotte sull'isola ed esportate in tutto il Mediterraneo. Alcuni esempi, provenienti dal sito archeologico di Nora, in Sardegna, sono stati esaminati da E. PICCARDI, *Anfore, in NORA area C. Scavi 1996-1999*, a cura di B. M. GIANNATTASIO, Genova 2003, pp. 209-236, in particolare pp. 222-223, tavv. 69,4 e 88,5.

⁸ La notizia compare già in PIND., *Ol.* VII, 54; la resa stilistica del volto di *Helios* pare risentire dapprima l'influsso della pressoché coeva raffigurazione della ninfa Aretusa sulle monete siracusane e in seguito viene rivisitata nella colossale statua del dio, eretta a Rodi da Chares, pupillo di Lisippo, alla fine del IV secolo a.C. Vd., al proposito, B.V. HEAD, *Hist. num.*, cit., p. 638. L'opera, che PHILON., *De septem miracula mundi*, p. 14; HYGIN., *Fab.* 223 e CASSIOD., VII, 15, ricordano come una delle sette meraviglie del mondo fosse il Colosso di Rodi, situato all'ingresso del porto; realizzata interamente in bronzo, l'opera raggiungeva un'altezza pari a 32 metri: M. COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, Paris 1908, t. II, p. 488. Sull'arte statuaria di Lisippo e della sua scuola resta infine fondamentale AA. VV., *Lisippo: L'arte e la fortuna*, Catalogo della Mostra (Roma, 20 aprile – 4 settembre 1995), a cura di P. MORENO, Milano 1995.

⁹ Anche questo simbolo, talvolta accompagnato dal nome del fabbricante e/o del magistrato eponimo, sacerdote di *Helios*, è presente sui bolli dei contenitori da trasporto rodiensi. Il vino pregiato dell'isola era esportato, soprattutto in età ellenistica, anche a *Pithecusae* e Mozia, come documentano i capienti esemplari esposti nei rispettivi musei; sull'argomento si vd., nell'ordine, L. CRISCUOLO, *Bolli d'anfora greci e romani. La collezione dell'Università Cattolica di Milano*, Bologna 1982, pp. 115-120, n. 63 in particolare e cfr. P.C. SESTIERI, *Bolli anforari Rodi d'Albania*, in "EPIGRAPHICA", III, 1941, pp. 284-307. Che gli abitanti di Rodi fossero inoltre abilissimi nella produzione delle anfore lo dimostra il fatto che la forma Dressel 2-4, utilizzata per il commercio del vino da Etruria, Lazio e Campania fra la seconda metà del I secolo a.C. ed il II d.C., derivi da prototipi greci di Rodi e di Cos; al proposito cfr. M. G. PAVONI - S. MAZZOCHIN, *Le anfore, le terre sigillate e la ceramica comune provenienti dalle raccolte di superficie*, in "Documenti di Archeologia" 19, a cura di G. P. BROGIOLO, Mantova 1999, p. 113.

¹⁰ Sempre valida l'ipotesi di E. BABELON, *Traité*, cit., p. 1013; lo studioso, *l. c.*, riporta inoltre i due termini con cui le fonti greche definivano il fiore di Rodi: ῥόδον ε βαλαύστιον.

¹¹ E. BABELON, *Traité*, cit., p. 1014.

¹² In realtà una variazione temporanea e parziale nella monetazione di Rodi è apprezzabile nell'emissione cosiddetta "federale", che la città produsse, insieme a Cnido, Iasos, Samo, Efeso e Bisanzio, a seguito dell'alleanza da queste stipulata contro Sparta dopo la vittoria di Conone a Cnido nel 394 a.C. In questa occasione le alleate coniarono una serie monetale con al D/ il tipo di Eracle bambino che strozza i serpenti: il peso di tali esemplari rimanda, benché con variazioni oscillanti, sia al sistema ponderale egineta sia a quello attico, cfr. B. V. HEAD, *Hist. num.*, cit., p. 638 e E. BABELON, *Traité*, cit., pp. 1017-1020. In seguito C.M. KRAAY, *Archaic and Classical Greek Coins*, cit., p. 257, ha preferito puntualizzare che, nelle coniazioni della federazione, il sistema ponderale chiota fu sostituito con "what have been called Attic tetradrachms, but which are more probably triple sigloi on the Persian standard".

¹³ B. V. HEAD, *Hist. num.*, cit., p. 642.

Analisi delle tipologie

Al periodo cronologico compreso fra il 394 e il 304 a.C. appartengono due esemplari della zecca documentate nel lascito Maccario.

Le monete¹⁴, infatti, di cui la seconda in cattivo stato di conservazione, recano l'immagine della rosa su entrambi i lati, sul rovescio accompagnata dalla scritta PO. L'emissione è compresa nella *Sylloge Nummorum Graecorum* danese¹⁵, mentre è assente nel catalogo del British Museum.

Sono essenziali per la datazione del pezzo la resa appena stilizzata del fiore e il dato pondometrico¹⁶. La seconda emissione è attestata, nel Museo, da poche frazioni di oboli¹⁷ (Fig. 1, Tav. IV). Su di essa appare il ritratto della ninfa *Rhodos*, di profilo e coronata, sul diritto, mentre sul rovescio la rosa, con bocciolo a destra e lungo stelo, risalta ancora di più per il bordo della moneta, che si presenta rilevato¹⁸.

Con il nome di *Ρόδος* o *Ρόδη* è rappresentata ora la sposa ora la figlia del dio del Sole¹⁹ ed il soggetto ricorre anche nella monetazione bronzea a partire dagli ultimi trent'anni del IV secolo a.C.²⁰.

Ad un periodo compreso fra il 333 ed il 304 a.C. si datano trentuno triemioboli della collezione Maccario; in essi compare, oltre al classico bocciolo di rosa sul rovescio, la ninfa *Rhodos* sul diritto, resa in modo ancora più elaborato. L'effigie presenta i capelli raccolti dietro la nuca con un caratteristico *chignon* e indossa una corona, oltre al tipico orecchino pendente, mentre, in alcune varianti, si distingue una sottile collana²¹ (Fig. 2, Tav. IV). Anche se i cataloghi segnalano la presenza di simboli sul rovescio delle monete, ad esempio il fulmine, l'acino d'uva, il delfino, il tridente e la cornucopia²², tali emblemi non sono ahimé ormai leggibili sui nostri oboli.

Con un solo esemplare, purtroppo non in buono stato di conservazione, si documenta la frazione di obolo enea, con un diametro appena superiore al centimetro. Sul diritto si percepisce la labile traccia di un profilo femminile con velo (?), volto a destra. Il rovescio, in parte meglio conservato, permette di distinguere la prua di una nave, anch'essa volta a destra²³.

¹⁴ Si vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo*, cit., p. 64, nn. 99 e 100.

¹⁵ SNG, *Copenhagen, Ionia, Caria and Lydia*, t.17, nn. 747-749.

¹⁶ Cfr. SNG, *Copenhagen, Ionia, Caria and Lydia*, nn.748-750. Vd., a titolo di esempio, le emissioni con testa di *Helios* al D/ e rosa con boccioli al R/, datate con maggior certezza al IV secolo a.C.: *ibidem*, nn. 726-742, t.17.

¹⁷ Vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo*, cit., pp. 64-66 da n.101 a n.107 e cfr. SNG, *Copenhagen, Ionia, Caria and Lydia*, t.17, nn. 750-751, ove si documenta per la prima volta il nominale.

¹⁸ Per una recente e puntuale analisi del tipo della ninfa si rimanda a G. SALAMONE, "Una" e "Molteplici": la ninfa eponima di città. Iconografie monetali e semantica, in *Semata e Signa, Collana di Studi di Iconografia Monetale diretta da Maria Caccamo Caltabiano*, Reggio Calabria 2013, pp. 321-322.

¹⁹ Vd. F. IMHOFF-BLUMER, *Monnaies grecques*, Paris 1883, p. 322; E. BABELON, *Traité*, cit., pp. 1023-1024 e S.W. GROSE, *Catalogue of the McClean Collection of Greek Coins, III, Asia minor, farther Asia, Egypt, Africa, Fitzwilliam Museum*, Cambridge 1929, p. 202, nota 2.

²⁰ B. V. HEAD, *Hist. num.*, cit., p. 639.

²¹ Vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo*, cit., pp. 66-76, da n. 109 a n. 139.

²² Cfr. BMC, *Caria*, pp. 238-239, nn. 118-123: "al R/P O Rose with bud on r., and varying symbol on l., or letter... grapes, thunderbolt, dolphin, trident, cornucopiae, horse's head r.". La potenza marittima e politica dell'isola è adombrata da simboli (delfino, fulmine e tridente), mentre la cornucopia e l'uva rimandano invece alla realtà economica e la testa di cavallo risulta sul diritto di alcune emissioni anteriori al sinecismo del 408/407 a.C. Per le zecche di Ialysos e Lindos cfr. B. V. HEAD, *Hist. num.*, cit., p. 637 e BMC, *Caria*, nn. 6 e 10, t. XXXV; e per quella di Camiros, cfr. E. BABELON, *Traité*, cit., pp. 1007-1008, n. 1679, t. CXLVI, 27.

²³ Vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo*, cit., p. 76, n. 141.

Richard Ashton ha proposto per tale tipologia una datazione che restringe sensibilmente quella già indicata dal catalogo del British Museum²⁴. La coniazione si ricollegerebbe ad un evento sicuramente documentato²⁵, il terremoto che inferse un duro colpo all'economia locale, intorno agli anni 229-226 a.C.²⁶.

I dati della moneta in esame si attestano sui valori medi dell'emissione²⁷, che pare aver avuto una durata relativamente breve e fu probabilmente battuta per celebrare una particolare circostanza, come il fiore di loto raffigurato sopra la prua della nave lascia intuire. Quanto al profilo femminile la sua identificazione si presenta di grande interesse²⁸. Già allo Svoronos si deve l'intuizione che il personaggio raffigurato fosse la regina Berenice. Così l'emissione sarebbe la prova della gratitudine della città per l'aiuto che Tolomeo I, di cui Berenice era sposa, dette agli abitanti nel 305/304 a.C., contro le mire espansionistiche di Demetrio Poliorcete²⁹. Tuttavia il Thompson, sulla base di alcune caratteristiche del ritratto monetale, come l'assenza dell'occhio a forma di stella su vasi e gemme che ritraggono Berenice I, ha avanzato l'ipotesi che potrebbe trattarsi di Berenice II³⁰. Le circostanze per la coniazione si confermano in un passo di Polibio, che elenca da parte di Tolomeo III aiuti in danaro e granari in occasione del terremoto che nell'ultimo trentennio del IV secolo a.C. distrusse la città, oltre che il celeberrimo Colosso³¹ (Fig. 3, Tav. IV).

Lo stesso Ashton pare propendere per questo inquadramento storico e propone per le monete una data compresa fra il 229 ed il 226 a.C., con la considerazione aggiuntiva che la raffigurazione della prua di nave sarebbe presente in un gruppo di tetradrammi coevi, a nome di Amenias, magistrato locale, che con tale soggetto potrebbe aver voluto esaltare i legami fra Rodi e la dinastia tolemaica³². Di pari interesse risulta la dracma che presenta sul diritto la testa di *Helios*, raffigurato di tre quarti, con i capelli sciolti e ricciuti, mentre sul rovescio è effigiata una rosa, con boccioli ai lati, con sopra la scritta [AI]NHTΩ[P]³³, l'integrazione è stata attuata grazie alla disamina di cinque serie di dracme in bronzo definite pseudo-rodieni e abbinata a un gruppo di simboli³⁴. Esse recherebbero al rovescio i nomi di magistrati monetali che tennero incarichi presso gli eserciti mercenari della

²⁴ Cinquanta esemplari, di cui soltanto tre presentano il profilo di una figura femminile velata al diritto, abbinata soltanto in un pezzo alla prua sul rovescio in BMC, *Caria*, pp. 240-251, nn. 226-228, t. XXXIX, 18, che data al 304-166 a.C.; B. V. HEAD, *Hist. num.*, cit., p. 640, avverte che nelle monete di bronzo del periodo compreso fra il 304 e il 189 a.C. la testa di *Helios*, solitamente rappresentata sul diritto, viene sostituita da quella di Zeus o da una figura femminile velata che compare di profilo e volta a destra.

²⁵ POLYB., *Hist.*, 88, 1-90; DIOD., XXVI, 8.1; STRAB., XIV,2,5; per gli eventi vd. R.M. BERTHOLD, *Rhodes in the Hellenistic Age*, Itaca - Londra, 1984, pp. 92-93.

²⁶ R. H. J. ASHTON, *Rhodian bronze coinage and the earthquake of 229-226 B.C.*, in "Numismatic Chronicle" 146, 1986, pp. 1-18.

²⁷ R. H. J. ASHTON, *Rhodian bronze coinage*, cit., p. 8.

²⁸ R.H.J. ASHTON, *Rhodian Bronze Coinage*, cit., group 1, t.1, nn. 1-6a.

²⁹ J. N. SVORONOS, *Τὰ Νόμισματὰ τοῦ Κράτους τῶν Πτολεμαίων*, I-IV, Atene, 1904-8, vol. I, pp. 86-90, nn. 2(a), 3, 13 e 14.

³⁰ D. B. THOMPSON, *Ptolemaic Oinochoai and Portrait in Faience*, Oxford 1973, p. 85.

³¹ POLYB., *Hist.*, 89, 1-6.

³² R. H. J. ASHTON, *Rhodian bronze coinage*, cit., p. 16.

³³ Vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo*, cit., p. 77, n. 142.

³⁴ R.H.J. ASHTON, *A series of Pseudo-Rhodian drachms from Mainland Greece*, in "Numismatic Chronicle" 148, 1988, pp. 21-32; cfr. inoltre, sui problemi della monetazione di Rodi, ID., *Pseudo-Rhodian drachms from central Greece*, in "Numismatic Chronicle" 155, 1995, pp. 1-20; ID., *More Pseudo-Rhodian drachms from mainland Greece*, in "Numismatic Chronicle" 157, 1997, pp. 188-189; ID., *Some early Rhodian forgeries*, in "Numismatic Chronicle", 159, 1999, pp. 293-294 e ID., *More Pseudo-Rhodian drachms from Central Greece: Haliartos (again), Chalkis, and Euboia uncertain(?)*, in "Numismatic Chronicle" 160, 2000, pp. 93-116.

prima metà del II secolo a.C. Tale ipotesi, avanzata dallo Ashton, farebbe quindi pensare ad emissioni destinate allo stipendio dei soldati impegnati con Perseo nella guerra contro Roma intorno al 171-170 a.C., quando le operazioni militari si svolgevano principalmente in Tessaglia e molte monete, del tipo di quelle coniate a Rodi, venivano date ai soldati di professione, soprattutto Cretesi, agli ordini dell'ultimo re macedone³⁵.

La testa di *Helios*, radiata e volta a destra, si ritrova ancora su una dracma della collezione, datata fra il 166 e l'88 a.C. e che riporta sul rovescio l'immagine della rosa entro quadrato incuso³⁶.

Ben ventotto esemplari documentano invece l'emissione con al diritto la ninfa *Rhodos* con corona radiata ed al rovescio la rosa entro quadrato incuso, che viene datata fra la seconda metà del II a.C. e i primi trent'anni del secolo successivo³⁷ (Fig. 4, Tav. IV).

Il quadrato incuso viene adottato in questo periodo³⁸, dapprima nelle emissioni in oro della stessa Rodi³⁹; quindi in alcune coniazioni di altre città carie, ad esempio Afrodizia⁴⁰, Stratonicea⁴¹ e Cos⁴², oltre che in Licia, per le serie della Lega a partire dal 168 a.C., e infine nel Peloponneso, per le ultime emissioni di argento delle zecche di Sicione e di Argo⁴³.

Forse con questo recupero si voleva indicare che il valore di tali esemplari era lo stesso dei gloriosi tempi passati⁴⁴. Così la corona radiata indossata dalla ninfa può essere interpretata nella stessa ottica di ripresa di un periodo prospero, allorché Rodi esercitava il proprio potere su tutta la regione, fino alla Licia, dal corso del fiume Meandro al mare⁴⁵.

La testa di *Helios*, con corona radiata e di profilo, volta a destra, è presente invece su sei frazioni di oboli in bronzo, datate fra il 166 e l'88 a.C.⁴⁶. Di particolare interesse, per queste emissioni, la testa di profilo del dio, che si sostituisce a quella frontale o appena di tre quarti, con i capelli ricciuti e la corona di raggi, fino ad ora diffusa soprattutto sulle dracme⁴⁷.

Il cambio della tipologia è datato fra il 189 ed il 166 a.C., sulla base del confronto fra i nomi dei magistrati presenti su queste serie e quelli che compaiono sulle emissioni di Rodi con tipi regali, destinate dunque a circolare nei territori asiatici soggetti allora all'egemonia dell'isola⁴⁸.

Tuttavia *Helios* raffigurato di profilo è già riconoscibile su una serie di dracme più antiche, di

³⁵ Così R.H.J. ASHTON, *A series of Pseudo-Rhodian drachms*, cit., pp. 30-32.

³⁶ Vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo*, cit., p. 77, n.143.

³⁷ Vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo*, cit., pp. 77-86, da n.144 a n.172.

³⁸ R. M. BERTHOLD, *Rhodes in the Hellenistic Age*, cit., pp. 101-115, afferma che il quadrato incuso riveste un significato politico e culturale profondo, quale ritorno agli antichi splendori, e trova la sua giustificazione negli eventi storici che interessarono l'isola già dalla prima metà del II secolo a.C., quando, nel 189 a.C., in seguito alla disfatta di Antioco, i territori asiatici vengono riorganizzati dagli eserciti romani che affidano a Rodi l'intera Caria.

³⁹ BMC, *Caria*, p. CVI, t. XXXIX, 19.

⁴⁰ BMC, *Caria*, t. V, 1.

⁴¹ BMC, *Caria*, t. XXIII, 11-16.

⁴² BMC, *Caria*, t. XXXII, 1-5.

⁴³ BMC, *Pelop.*, t. IX, 10-12.

⁴⁴ B. V. HEAD, *Hist. num.*, cit., pp. 640-641.

⁴⁵ BMC, *Caria*, p. CVII; vd. ancora, al proposito, G. SALAMONE, "Una" e "Molteplice": la ninfa eponima di città. *Iconografie monetali e semantica*, cit., p. 322 e relativa bibliografia.

⁴⁶ Vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo*, cit., pp. 86-87, da n.172 a n.177, per le tipologie, assai note, cfr. SNG, *Copenhagen, Ionia, Caria and Lydia*, nn. 858-859, t.20; BMC, *Caria*, p. 259, nn. 324-326, t. XL, 18.

⁴⁷ B. V. HEAD, *Hist. num.*, cit., p. 641.

⁴⁸ BMC, *Caria*, cit., p. CVII.

discussa attribuzione⁴⁹. Il soggetto ritorna senza sostanziali varianti su due dracme più tarde⁵⁰, in bronzo, giacché la zecca di Rodi non conia monete d'argento dopo la metà del I secolo a.C. e le emissioni enee diventano più pesanti per compensarne l'assenza⁵¹.

Un esemplare delle raccolte solleva invece dubbi circa l'autenticità. Si tratta di una frazione di obolo con al diritto una testa femminile, rivolta a destra, e davanti la scritta [PO]. Il rovescio invece costituisce un *unicum*, con un fiore o elemento vegetale a cinque petali a pistillo centrale rotondo e piccolo⁵². L'unica tipologia in qualche modo avvicinabile alla nostra è la cosiddetta stella ornamentale, che già compariva nella monetazione di Mileto⁵³ e che viene ripresa sul rovescio delle serie battute in argento al tempo dei satrapi della Caria *Hidrieus* e *Pixodaurus*⁵⁴.

La resa stilistica dell'esemplare non è tuttavia persuasiva e gli elementi inducono a considerarlo piuttosto un'imitazione di IV secolo a.C., tanto più che il modo dell'esecuzione non è convincente.

⁴⁹ Si veda l'emissione che presenta al diritto la testa di *Helios* entro un disco radiato e al rovescio la caratteristica rosa con uno o due boccioli ai lati. L'ipotesi proposta da R.H.J. ASHTON, *A Revised Arrangement for the Earliest Coins of Rhodos*, in *Essays in Honour of Robert Carson and Kenneth Jenkins*, London 1993, pp. 9-15, che fissa le prime tetradracme coniate nell'isola, sulla base dello standard attico, al principio del IV secolo a.C., ritenendole contemporanee alle emissioni dell'alleanza antispartana con l'effigie di Eracle, è respinta da D. BEREND, *Les tétradrachmes de Rhodos de la première période: tentative de classement à la lumière d'un trouvaille*, I, in "Numismatic Chronicle" 124, 1972, pp. 30 ss., oltre che ID., *Rhodes encore*, in "Numismatic Chronicle" 155, 1995, pp. 251-255, ove propone una cronologia appena più alta sulla base di dati anche archeologici. Vd. infine R.H.J. ASHTON, *The Solar Disk Drachm of Caria*, in "Numismatic Chronicle" 150, 1990, pp. 27-38, che ritiene che tali monete siano state coniate per iniziativa della dinastia degli Ecatomnidi, in un'età compresa fra il 360 ed il 340 a.C., e propone che questa emissione abbia per così dire "inaugurato" l'iconografia del dio di profilo.

⁵⁰ Vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo*, cit., pp. 87-88, nn. 178 e 179.

⁵¹ BMC, *Caria*, p. CXIII e B. V. HEAD, *Hist. num.*, cit., pp. 641-642.

⁵² Vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo*, cit., p. 88, n. 179.

⁵³ BMC, *Ionia*, p. 66, t.21, 5-7.

⁵⁴ BMC, *Caria*, pp. 92-95, n.8, t.26 (*Hidrieus*), e pp. 92-95, n.15, t. 26 (*Pixodaurus*).

“Prove per un nuovo Museo. Ritrovamenti archeologici lungo l’Asti-Cuneo”.

La necropoli di Sant’Albano Stura

Egle Micheletto, Sofia Uggé

“*Prove per un nuovo Museo. Ritrovamenti archeologici lungo l’Asti-Cuneo*” è un’iniziativa frutto della sinergia tra la Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte, che ne ha curato il progetto scientifico¹, e il Museo Civico di Cuneo², nata per rendere fruibili al pubblico, attraverso forme di comunicazione moderne e innovative, piccoli lotti degli straordinari ritrovamenti archeologici messi in luce tra il 2009 e il 2011 durante la realizzazione dell’autostrada Asti-Cuneo (tratto Cuneo, Castelletto Stura, Consovero), in attesa che maturino presto le condizioni per avviare il riallestimento complessivo delle collezioni archeologiche del Museo.

La prima “prova” – inaugurata presso il Museo Civico di Cuneo il 18 luglio 2014 e resa possibile anche grazie ad un contributo della Regione Piemonte (Direzione Cultura, Turismo e Sport) – si è incentrata sull’esposizione di tre corredi della necropoli longobarda messa in luce a Sant’Albano Stura, un *unicum* per estensione e quantità di deposizioni (finora sono state indagate 776 tombe) nel panorama archeologico italiano. Tale allestimento si inserisce, inoltre, in un avanzamento della ricerca sulle presenze ostrogote e longobarde e sullo stanziamento di queste popolazioni che la Soprintendenza Archeologica del Piemonte sta portando avanti in questi ultimi anni attraverso l’organizzazione di Mostre (“*Presenze Longobarde. Collegno nell’alto medioevo*”, nel 2004 a Collegno; “*Longobardi in Monferrato archeologia della Iudiciaria Torrensensis*”, nel 2007 a Casale Monferrato; “*I Longobardi. Dalla caduta dell’Impero all’alba dell’Italia*”, nel 2007 a Torino e a Novalesa³), che sono state occasione per sottolineare l’attenzione alla valorizzazione delle risorse del territorio e alle sue più profonde radici storico-culturali.

A questo scopo è stato creato, nella “Sala Livio Mano”, un apposito spazio espositivo (Fig. 1, Tav. V), isolato dal restante percorso museale e formato da un’innovativa teca multimediale, dotata di grafica tattile e riproduzioni 3D di alcuni reperti per i non vedenti (Fig. 2, Tav. V), e da un totem multimediale interattivo. Quest’ultimo su un lato presenta sinteticamente i ritrovamenti archeologici emersi durante la realizzazione dell’autostrada Asti-Cuneo, che saranno oggetto di una suc-

¹ Progetto e coordinamento scientifico si devono a chi scrive; l’allestimento e il progetto grafico sono stati curati dagli architetti Fernando Delmastro e Clara Distefano.

² La direzione tecnica dell’allestimento è stata seguita dal dott. Bruno Giraud (Settore Cultura e Attività Promozionali della città di Cuneo), in collaborazione con direzione e personale del Museo e, in particolare, con il Conservatore, dott.ssa Michela Ferrero.

³ Per approfondimenti si rimanda ai rispettivi volumi: *Presenze Longobarde. Collegno nell’alto medioevo*, a cura di L. PEJRANI BARICCO, Torino 2004; *Longobardi in Monferrato. Archeologia della “Iudiciaria Torrensensis”*, a cura di E. MICHELETTO, Chivasso 2007; *I Longobardi. Dalla caduta dell’impero all’alba dell’Italia*, Catalogo della mostra, a cura di G.P. BROGIOLO e A. CHAVARRIA ARNAU, Cinisello Balsamo 2007.

cessiva “prova” espositiva⁴, a conferma di come la bassa valle della Stura sia stata, dalla preistoria all’altomedioevo, uno snodo cruciale tra i territori (*agri*) di Pollenzo (la romana *Pollentia*, sulla sponda orografica sinistra) e di Bene Vagienna (la romana *Augusta Bagiennorum*, sulla sponda orografica destra).

Infatti, oltre all’eccezionale scoperta della necropoli di Sant’Albano Stura, a Castelletto Stura (località Revellino) è affiorato in un’area di risorgiva naturale un piccolo santuario delle acque che ha restituito più di 70 lucerne di diversa tipologia – decorate con immagini (anfore, pesci, delfini, ecc.) che riconducono all’acqua come elemento di sacralità – e oltre 140 monete databili tra I e III secolo d.C.; a Montanera è stata messa in luce un’estesa necropoli (85 tombe) di età romana con corredi ascrivibili tra I e II secolo d.C., mentre a Cuneo, in località Cascina Bombonina, le indagini hanno esplorato una piccola necropoli (13 tombe) di età romana e si è inoltre individuato, non lontano dal sepolcreto, un insediamento rustico la cui fase più antica si colloca tra II e III secolo d.C., ma che continua ad essere utilizzato successivamente⁵.

Sull’altro lato (Fig. 3, Tav. V) il totem ospita una postazione multimediale interattiva, che punta su una nuova forma di comunicazione per illustrare il ritrovamento archeologico della necropoli longobarda messa in luce a Sant’Albano Stura. Attraverso una sofisticata tecnologia, che compone immagini fotografiche e realtà virtuale, si propone al pubblico un’esplorazione “immersiva” nello scavo archeologico⁶: con semplici comandi su un monitor *touch screen* di ampie dimensioni lo spettatore può dunque compiere un viaggio virtuale nella necropoli, osservandola a 360° e agendo sulla scala di visualizzazione. Durante la navigazione è possibile accedere a livelli di approfondimento più specifici e quindi richiamare, tramite alcuni punti sensibili presenti a schermo, ricostruzioni virtuali di dettaglio delle tipologie tombali più significative (Fig. 4, Tav. V), schede illustrate didattiche che spiegano alcuni termini peculiari – come la “cintura a cinque pezzi” (Fig. 5, Tav. VI) frequente nei corredi maschili dei Longobardi, o il decoro ad agemina (Fig. 6, Tav. VI) – o che, unitamente a brevi filmati, presentano le attuali tecniche di restauro, capaci di scoprire addirittura le tracce dei tessuti mineralizzati (Fig. 7, Tav. VI) conservate sugli oggetti di corredo. L’intervento di microscavo e di restauro in laboratorio, reso possibile grazie a una convenzione sottoscritta tra Ministero, Autostrada Asti-Cuneo e Anas, si è reso necessario per il recupero e la conservazione degli elementi che compongono i corredi funerari dell’intera necropoli. Tali operazioni completano i prelievi eseguiti in cantiere, dove per ragioni di tempo e per evitare la perdita di dati importanti sulle relazioni spaziali fra gli oggetti, o il loro danneggiamento in fase di raccolta, si è applicato un metodo già ben collaudato⁷ di sezionamento in “pani” del terreno di

⁴ Questa, prevista per la tarda primavera 2015, sarà realizzata grazie al bando di valorizzazione “Giacimenti culturali”, promosso e finanziato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo.

⁵ Prime anticipazioni su questi ritrovamenti in M. C. PREACCO, *Castelmagno e l’età romana nelle valli del cuneese*, in *Archeologia del paesaggio. Scambi scientifici in ricordo di Livio Mano*, Atti del Convegno transfrontaliero di Tende-Cuneo (3-4 agosto 2012), in *Bulletin du Musée d’Anthropologie Préhistorique de Monaco*, Supplément n. 4, 2013, pp. 111-118. Per un inquadramento più puntuale si rimanda ai contributi di V. BARBERIS, L. FERRERO, *Castelletto Stura, località Revellino. Luogo di culto di età romana presso risorgiva naturale*; V. BARBERIS, *Montanera. Necropoli di età romana*; V. BARBERIS, *Cuneo, località Cascina Bombonina e strada Bombonina. Necropoli di età romana e insediamento di età romana e tardoantica*, tutti di prossima pubblicazione in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 29, c.d.s.

⁶ L’image engineering per l’installazione interattiva sulla necropoli si deve al dott. Marco Stucchi; rendering fotorealistici e postproduzione delle immagini sono stati realizzati da Paolo Puccio (Space Cookies s.n.c.), in collaborazione con gli architetti Fernando Delmastro e Clara Distefano.

⁷ Tale metodologia è stata sperimentata con successo in occasione delle indagini stratigrafiche della necropoli di Collegno, dirette scientificamente dalla collega Luisella Pejrani, che hanno messo in luce, tra 2002 e 2006, una necropoli longobarda di 157 tombe e un esiguo ma ricco sepolcreto familiare gotico con 8 tombe.

riempimento delle tombe includenti gli oggetti contigui a gruppi. Debitamente rilevati per il posizionamento e l'orientamento all'interno della tomba, i piani sono poi stati sistematicamente radiografati al fine di individuare numero, forma e caratteristiche tecnologiche dei reperti inclusi. Le immagini radiografiche hanno guidato il microscavo in laboratorio per liberare i singoli oggetti dalla terra del prelievo e poi per le operazioni di pulitura vera e propria.

Il restauro dei corredi e dei loro contesti, indagati entrambi con metodi aggiornati e con analisi archeometriche sistematiche (paleobotaniche, sui tessuti mineralizzati ecc.), consente di andare oltre il tradizionale "inquadramento etnico" delle popolazioni barbare, aprendo prospettive di ricerca sulle variazioni dello stile di vita dei singoli individui e sulle trasformazioni in seno alla società e alla mentalità dei gruppi germanici, dalla struttura fluida e duttile ma con una propria incisiva fisionomia, in rapida evoluzione secondo dinamiche che restano in gran parte ancora da definire e che caratterizzano uno dei periodi più complessi dell'altomedioevo.

Il piccolo allestimento ideato in occasione di "Prove per un nuovo Museo", coniugando un corretto utilizzo delle moderne tecnologie digitali alla comunicazione grafica più tradizionale⁸ e stimolando il rapporto diretto con i reperti, si inserisce nell'attuale dibattito sul tema "archeologia e comunicazione"⁹, offrendo un esempio di come sia possibile divulgare contenuti scientifici attraverso forme coinvolgenti per il pubblico.

Dato il limitato numero di oggetti esposti si è scelto di rimandare alla pubblicazione complessiva dell'intera necropoli, in preparazione entro il 2016, il catalogo dei reperti in mostra, fornendo in questa sede solo un sintetico approfondimento su questi ultimi e sul loro contesto di ritrovamento¹⁰; si tratta di dati provvisori e del tutto preliminari poiché lo studio esaustivo della documentazione di scavo e dei corredi è ancora in corso¹¹.

La necropoli di Sant'Albano Stura

Con le sue 776 tombe scavate fino ad ora¹², la necropoli longobarda individuata nella primavera del 2009 a Sant'Albano Stura, frazione Ceriolo, si è dimostrata un rinvenimento di straordinaria rilevanza archeologica nel panorama dell'intera Italia longobarda e, in primo luogo, nell'ambito del Piemonte sud-occidentale, caratterizzato in precedenza solo da puntiformi affioramenti di tombe isolate a Baldissero d'Alba e Scarnafigi, da attestazioni di ritrovamenti sporadici di com-

⁸ Ad esempio cfr. la ricostruzione grafica in scala 1:1 dell'uomo armato della tomba 11, presente sulla quinta scenografica a sinistra della vetrina (Fig. 2, Tav. V).

⁹ Si rimanda, in particolare, ai contributi presenti nella sezione *Dossier-New trends in the communication of archaeology*, in *PCA Post-Classical Archaeologies*, 4, 2014, pp. 331 ss.

¹⁰ La scoperta della necropoli di Sant'Albano Stura è stata oggetto di anticipazioni in E. MICHELETTO, *Lungo la Stura di Demonte: archeologia del territorio fossanese dalla tarda antichità all'alto Medioevo*, in *Storia di Fossano e del suo territorio*, I. *Dalla Preistoria all'inizio del Trecento*, a cura di R. COMBA, R. BORDONE, R. RAO, Fossano 2009, pp. 46-62 (in particolare pp. 59-62); E. MICHELETTO, S. UGGÉ, C. GIOSTRA, *S. Albano Stura, frazione Ceriolo. Necropoli altomedievale: note sullo scavo in corso*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 26, 2011, pp. 243-247; E. MICHELETTO, S. UGGÉ, C. GIOSTRA, *La necropoli longobarda di S. Albano Stura*, in *Il viaggio della fede. La cristianizzazione del Piemonte meridionale tra IV e VIII secolo*, Atti del Convegno (Cherasco, Bra, Alba, 10-12 dicembre 2010), a cura di S. LUSUARDI SIENA, E. GAUTIER DI CONFINGO, B. TARICCO, Alba-Bra-Cherasco 2013, pp. 161-170. Riflessioni più approfondite in E. MICHELETTO, S. UGGÉ, F. GARANZINI, C. GIOSTRA, *Due nuove grandi necropoli in Piemonte*, in *Necropoli longobarde in Italia. Indirizzi della ricerca e nuovi dati*, Atti del Convegno Internazionale (Trento, 26-28 settembre 2011), a cura di E. POSSENTI, c.d.s..

¹¹ Ad oggi è stato portato a termine il restauro di 383 tombe rispetto alle 512 provviste di corredo. Questo primo lotto di restauri è stato realizzato da *Docilia s.n.c.* e *Carmela Sirello Restauro Archeologico*, costantemente seguiti dal personale del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza per i Beni Archeologici.

¹² Le ultime indagini stratigrafiche sono state condotte nel 2011; rimane ancora da esaurire una modesta sezione del cimitero che farebbe salire ad oltre 800 il numero complessivo delle inumazioni.

plementi dell'abbigliamento a Fossano e Savigliano, dai monili di una ricca sepoltura femminile a S. Stefano Belbo, da armi attribuite a una non meglio definita "tomba barbarica" nella regione Manzano di Cherasco, o ancora da modesti nuclei sepolcrali, come le due tombe a cassa litica a Trezzo Tinella¹³. Spiccava isolata unicamente l'area cimiteriale del S. Gervasio di Centallo, una chiesa fondata in epoca paleocristiana e oggetto, nella prima metà del VII secolo, di una integrale ricostruzione per iniziativa di una comunità in cui la componente culturale ed etnica longobarda ha trovato conferma negli oggetti di corredo come nello studio antropologico¹⁴.

La necropoli, che si colloca sul terrazzo fluviale della Stura compreso tra l'attuale statale per Cuneo e il margine strapiombante sul fiume, è articolata in sepolture disposte su lunghe 'righe' parallele con sviluppo nord/sud, ciascuna comprendente in media 40-50 fosse, tutte orientate est-ovest (con il capo del defunto a ovest). Riguardo la tipologia delle tombe prevalgono quelle a fossa semplice ma sono attestate anche sepolture entro tronco ligneo o altre che dovevano presentare una struttura sopra terra (simile alle cosiddette "case della morte"), chiaro segno di privilegio. Le fosse mostrano sul fondo alcuni ciottoli alle estremità, utili a sorreggere tavole lignee su cui adagiare il defunto; in molti casi è stata riconosciuta anche la presenza di un cuscino cefalico. L'esistenza di una copertura lignea è spesso suggerita da altri ciottoli, successivamente scivolati all'interno della fossa, a coprire parzialmente gli elementi di corredo.

La pressoché totale assenza di sovrapposizioni tra le tombe, anche nei settori più densamente utilizzati, mostra la consapevolezza di identità da parte di questo gruppo che, nell'arco di poco più di un secolo (il VII, con un'estensione agli inizi dell'VIII), continuò a rispettare il sepolcro degli antenati e a mantenerne le sovrastrutture di segnalazione (un elemento ligneo, di cui rimane spesso nel terreno un negativo di forma circolare o ellittica; più rari i casi dove era presente un apprestamento in ciottoli).

A causa della composizione del terreno non si sono conservati i resti ossei; la determinazione dell'età di morte e del sesso degli inumati è quindi affidata a elementi quali le dimensioni della fossa e la composizione dei corredi, il cui studio, sebbene i restauri non siano ancora terminati, sta già fornendo dati capaci di ridefinire il quadro delle attuali conoscenze archeologiche sulle popolazioni germaniche e le loro tradizioni funerarie.

I reperti esposti¹⁵

Nelle società barbariche il defunto era depresso vestito: gli uomini liberi avevano anche le armi (la spada, il coltellaccio, la lancia, lo scudo), le donne più ricche i gioielli tradizionali, come le spille con animale a due teste piegato a "S". Tutti questi oggetti servivano a mostrare la condizione sociale del defunto durante la cerimonia funebre. Spesso venivano lasciate anche offerte alimentari, utile accompagnamento per il viaggio nell'al di là, e a volte anche gli strumenti da lavoro, come quelli femminili per la lavorazione tessile.

¹³ Rassegna dei ritrovamenti, con relativa bibliografia, in E. MICHELETTO, L. PEJRANI BARICCO, *Archeologia funeraria e insediativa in Piemonte tra V e VII secolo*, in *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), a cura di L. PAROLI, Firenze 1997, pp. 295-344 (nello specifico pp. 308-309); ulteriori aggiornamenti in E. MICHELETTO 2009, *Lungo la Stura di Demonte* (cit. n. 10).

¹⁴ E. MICHELETTO, L. PEJRANI BARICCO 1997, *Archeologia funeraria* (cit. n. 13), pp. 330-338; L. PEJRANI BARICCO, *Chiese rurali in Piemonte tra V e VI secolo*, in *Chiese e insediamenti nelle campagne tra V e VI secolo*, 9° Seminario sul Tardo Antico e l'Alto Medioevo (Garlate, 26-28 settembre 2002), a cura di G.P. BROGIOLO, Mantova 2003, pp. 57-85.

¹⁵ Lo studio e la schedatura dei corredi dell'intera necropoli è stato affidato alla dott.ssa Caterina Giostra, dell'Università Cattolica del "Sacro Cuore" di Milano. Per la redazione dei testi esposti in mostra ci si è avvalsi della sua preziosa collaborazione e di quella della dott.ssa Paola Comba per la parte relativa ai tessuti.

Nella teca multimediale allestita nel Museo di Cuneo, dotata di un display per la visualizzazione interattiva di alcuni reperti e di grafica tattile e riproduzioni 3D per i non vedenti¹⁶, sono esposti tre corredi ascrivibili al VII secolo d.C.: due maschili (tomba 11 e tomba 331) con ricche cinture ageminate, armi e altri oggetti simbolici e uno femminile (tomba 494). Le analisi condotte durante il restauro hanno messo in luce, inoltre, molte tracce di tessuti conservate sugli oggetti; sebbene il loro studio sia appena avviato, già dalle prime valutazioni l'archeologia conferma e arricchisce con nuovi dati il quadro trasmessoci dalle fonti.

Tomba 11 *Datazione*: secondo quarto - metà del VII secolo.

La tomba 11 si presentava come una fossa terragna sub-rettangolare, con orientamento est-ovest (2,50 x 1,00 x 0,28 m). Sul fondo è stata identificata una sistemazione in ciottoli costituita da cinque elementi di forma ovale posti nella porzione occidentale e orientale, forse per il sostegno della barella lignea su cui era adagiato il defunto. L'uomo sepolto nella tomba 11 era accompagnato da un corredo (Fig. 2) che serviva a mostrare la sua condizione sociale durante la cerimonia funebre. In particolare, la cintura per la sospensione delle armi (Fig. 8, Tav. VII) – in questo caso del tipo multiplo (cioè formata da una piccola fibbia, un puntale principale, molte placchette ed una serie di piccole linguette secondarie, attaccate a strisce di cuoio che pendevano dalla cintura) – era segno di forza ed elemento di protezione di chi la indossava. Il suo valore simbolico era ulteriormente sottolineato dalla ricca decorazione delle numerose guarnizioni metalliche (in tutto 21 elementi), in ferro con decoro ad agemina in argento e ottone che disegna animali dal corpo a nastro variamente intrecciati, legati all'immaginario pagano. Il corredo della tomba era composto inoltre da (Fig. 9, Tav. VII): lo *scramasax* (cioè un coltellaccio a un taglio) con fodero chiuso da perni in bronzo; un'ascia, possibile arma da lancio e da combattimento ravvicinato oltre che utensile da carpenteria; le cesoie, forse rimando simbolico al taglio dei capelli (sede delle forze vitali) in particolari momenti della vita, come l'iniziazione del guerriero; un coltello, probabilmente riposto nella tasca del fodero dello *scramasax*¹⁷. Le cesoie e l'ascia erano state deposte in una custodia di cuoio, materiale impiegato anche per la cintura e per il fodero dello *scramasax*.

Le analisi condotte durante il restauro hanno individuato numerose tracce di tessuti: uno in lana ornato da motivi a losanga e uno "a coste" in lino, riferibili alle vesti del defunto, mentre alcuni resti di tele sono forse pertinenti a un lenzuolo steso sotto il suo corpo. Paolo Diacono, storico longobardo vissuto nell'VIII secolo, nella sua *Historia Langobardorum* (IV, 22) descrive acconciature e abiti dell'uomo longobardo. In particolare scrive "I loro vestiti erano piuttosto ampi fatti per la più parte di lino, come erano soliti portarli gli Anglosassoni e ornati di balze più larghe e intessuti di vari colori...".

¹⁶ I cartelli tattili sono stati realizzati da Silvio Zamorani editore; scansioni laser scanner, software di visualizzazione e riproduzioni tattili dei reperti archeologici si devono a *Ad hoc 3D solutions s.r.l.*

¹⁷ Nello specifico, il corredo della tomba 11 è formato dai seguenti oggetti: cintura multipla (composta da 21 elementi) in ferro forgiato con decoro ad agemina (agemina d'argento e di ottone; pseudo-placcatura d'argento). Si conserva integra, eccetto per la mancanza di alcuni fili di ottone (Inv. n. 95183); *scramasax* in ferro, lacunoso alle estremità. L. cm 43,8; l. cm 4,2 (Inv. n. 95181); 4 perni in bronzo con capocchia troncoconica piena e stelo a sezione circolare del fodero dello *scramasax*. Diam. cm 0,8; h. 1,3/1,4 (Inv. n. 95182); ascia in ferro. L. cm 15,5; h. lama cm 5 (Inv. n. 95180); cesoie in ferro, integre. H. cm 29; l. lama cm 2,8 (Inv. n. 95179); coltello in ferro, lacunoso alle estremità. L. cons. cm 16; l. cm 2 (Inv. n. 95178). È stato ritrovato anche un elemento in ferro forgiato e modellato mediante martellatura (L. cons. cm 3,3; diam. max. cons. cm 1,1), probabilmente interpretabile come una punta di freccia.

Tomba 331 *Datazione:* secondo quarto del VII secolo.

La tomba è una fossa terragna sub-rettangolare ad angoli arrotondati, con orientamento est-ovest (2,64 x 1,08 x 0,52 m.). Il corredo è composto da una cintura multipla (Fig. 10, Tav. VII)¹⁸: anch'essa, come quella della tomba 11, presenta un articolato set di guarnizioni in ferro ageminato, con un decoro in stile animalistico. Inoltre, il recupero di numerosi campioni di cuoio durante le operazioni di restauro ha suggerito l'utilizzo di una cintura costituita da una doppia striscia di pelle ripiegata e cucita con fili di lino o canapa, sulla quale erano applicati gli elementi con decoro ad agemina. Più problematica l'interpretazione di una fascia in ferro e di alcune laminette in bronzo, concentrate in prevalenza nel settore centrale della sepoltura ma molto frammentarie.

Sulla superficie degli oggetti metallici (fibbie, placchette, puntali) presenti nella tomba 331 si sono conservati molti frammenti di tessuto, verosimilmente pertinenti all'abito del defunto e al velo funebre che lo copriva. Le analisi di laboratorio hanno permesso il riconoscimento delle fibre e della loro trama: semplici tele in lino o canapa per il sudario, armature in lana ornate da eleganti motivi a losanga (batavia) per l'abito (*brache* e camicia).

Tomba 494 *Datazione:* VII secolo.

La tomba è una fossa terragna sub-rettangolare (1,94 x 0,90 x 0,27 m), con orientamento est-ovest. Il corredo (Fig. 11, Tav. VII) è formato da una collana di perle di vetro colorato e da una cintura chiusa da una fibbia in ferro a cui era sospeso un piccolo contenitore cilindrico con coperchio, che doveva conservare sostanze per la cosmesi o forse contro gli influssi maligni¹⁹. I vaghi di collana, in tutto 42, sono realizzati in pasta vitrea verde, rossa, gialla, bianca e blu, monocroma e policroma.

¹⁸ La cintura multipla in ferro, con decoro ad agemina d'argento e di ottone, è formata da 22 elementi (più un frammento di mordacchia). Inv. n. 95188.

¹⁹ Il corredo della tomba femminile 494 è costituito da: collana (Inv. n. 95185) formata da 42 vaghi in pasta vitrea di forme e colori diversi (tra essi si distingue una perla circolare piatta di grandi dimensioni, con fitta costolatura su un lato, liscia sull'altro, in vetro scuro con due fori passanti paralleli); fibbia di cintura in ferro. H. cm 6; l. cm 3,4 (Inv. n. 95187); piccolo contenitore cilindrico in ferro con coperchio. H. cm 3,2 + 1,3; diam. base cm 2,6 (Inv. n. 95186).

Il paliotto ritrovato.

L'intervento di restauro del paliotto in scagliola del San Francesco di Cuneo

Alessandra Lanzoni

Il presente saggio illustra la prima fase del recupero del paliotto in scagliola ritrovato nella ex chiesa di San Francesco a Cuneo sintetizzando le operazioni che ne hanno costituito l'intervento di restauro. A seguito di una fase di ricerca, attualmente in corso, sulla provenienza e sulle modalità della committenza, e previa verifica delle fonti d'archivio e delle notizie storiche, saranno valutate le operazioni connesse all'individuazione di un'adeguata collocazione e di una corretta esposizione del paliotto.

Durante le campagne di scavo dirette dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo Antichità Egizie fra il 2009 e il 2011 all'interno della ex chiesa di S. Francesco in Cuneo, alcuni frammenti di un paliotto in scagliola erano stati rinvenuti nell'area sottostante le cappelle della navata sud, all'interno di una profonda tomba a cassa in mattoni destinata a sepolture sovrapposte. I frammenti recuperati vennero successivamente ricoverati presso il Museo Civico¹ (Fig. 1, Tav. VIII).

L'ipotesi del recupero del manufatto prende avvio nel 2012 con la presentazione da parte del Comune di Cuneo di un progetto di restauro alle due Soprintendenze territoriali, per i Beni storici artistici ed etnoantropologici² e per i Beni archeologici³. La particolare natura del bene, le condizioni del suo ritrovamento, le sue caratteristiche materiche, nonché i suoi specifici elementi storico-artistici necessitavano, infatti, della cooperazione di più competenze in grado di fornire, tramite un confronto costante e un apporto di distinti ambiti di conoscenza, le soluzioni più adeguate al caso in questione.

Data la complessità dell'intervento di recupero e l'imprevedibilità dei risultati, si è deciso sin dall'inizio di procedere secondo fasi distinte e successive, così da affiancare continuamente i vari stadi dell'intervento di restauro ai momenti di ricerca e approfondimento. La difficoltà nell'individuare sin da subito le corrette procedure e distinte fasi delle operazioni derivava non solo dalla condizione del paliotto "in frammenti" ma anche dal suo *status* palesemente "frammentario".

Il primo momento necessario era la ricomposizione dei frammenti trasportati nel laboratorio di restauro al fine di ricostituire l'unità del paliotto⁴. Nonostante alcuni di loro fossero facilmente ac-

¹ Per una conoscenza delle campagne di scavo condotte all'interno della Chiesa di S. Francesco si veda il saggio di E. MICHELETTO, *Il nuovo cantiere di restauro della ex chiesa: aspetti di metodo. L'indagine archeologica*, pp. 87-93, incluso nel volume *San Francesco in Cuneo. Torna a vivere il cuore della città*, a cura di P. BOVO, Savigliano 2011. Si precisa che in questa sede non si affronterà la questione relativa al rinvenimento dei materiali né alla loro appartenenza stratigrafica. Si ringraziano altresì la dott.ssa Egle Micheletto e la dott.ssa Sofia Uggé per le informazioni fornite nel merito dei ritrovamenti.

² D'ora in avanti SBSAE.

³ Le rispettive autorizzazioni sono del 2 novembre 2012, ns. prot. n. 10959 (SBSAE) e del 27 novembre 2012, ns. prot. n. 11785 (SBAMAE), in Archivio Corrente della SBSAE.

⁴ Il laboratorio che si è occupato del recupero e restauro del paliotto è la ditta Docilia s.n.c. di Bertolotto G.& C, che ha condotto magistralmente tutte le operazioni con sensibilità e grande rispetto nei confronti del manufatto e in completo accordo con le direttive impartite dai funzionari di tutela.

costabili ricomponendone i bordi, la difficoltà era rappresentata dalla ricostruzione dell'ingombro, delle sue dimensioni e forma e dal posizionamento delle varie parti rispetto all'intero. Guida preziosa in questa prima fase è stato il confronto con l'abbondante documentazione fotografica di paliotti in scagliola di ambito piemontese proveniente sia dalle schede di catalogo compilate sotto la supervisione dell'Ufficio Catalogo della SBSAE⁵ sia dalla monografia di recente pubblicazione *Paliotti. Scagliole intarsiate nel Piemonte del Sei e Settecento*⁶. Dall'esame dei motivi decorativi presenti sui frammenti è stato individuato l'ambito culturale di appartenenza del paliotto, ascrivibile alla produzione di una bottega di scagliola saluzzese⁷. Si tratta di un gruppo di paliotti dai caratteri molto simili, probabilmente riferibile a una sola bottega attiva tra la fine del Seicento e gli anni venti del Settecento. La produzione di questi manufatti è caratterizzata da una ripetizione di elementi decorativi composti da girali d'acanto intrecciati oppure legati con nastri o coroncine tra i quali appaiono figurine di uccelli e varietà di fiori e frutta. L'osservazione dei vari elementi ha portato a individuare nel paliotto con *San Sebastiano* della chiesa di S. Quintino a Busca (altare di S. Giovanni, 1704) un modello pressoché identico al paliotto di Cuneo⁸. Una fascia definita da sottili cornici colorate e includente racemi a volute delimita su tre lati la parte centrale del manufatto dove si distendono, secondo uno schema geometrico ben definito, tre formelle polilobate e ugualmente decorate con elementi fitomorfi. Anche le gamme cromatiche risultano essere analoghe e basate su pochi colori brillanti a risalto sul nero del fondo. Sulla scorta delle informazioni recuperate, sia in riferimento agli aspetti iconografici che a quelli più specificamente tecnici – misure e tipologia del degrado –, sono state avanzate ipotesi ricostruttive per procedere nell'accostamento dei numerosi frammenti.

Da un punto di vista prettamente conservativo i frammenti del paliotto, dello spessore di circa cinque centimetri, si presentavano in condizioni complessivamente discrete, mostrando solo in alcuni casi significative abrasioni e una generale opacità e perdita di lucentezza superficiale con incrostazioni terrose e depositi di particolato atmosferico⁹. Già durante la numerazione, la pulitura e il consolidamento dei frammenti, cominciavano a emergere informazioni preziose sugli attacchi dei vari pezzi, così da ottenere la ricomposizione di un vasto settore centrale e superiore¹⁰.

Il degrado consistente di alcuni frammenti ha fatto inoltre supporre un loro posizionamento nella zona inferiore del paliotto. Dal confronto, infatti, con lo stato di conservazione di altri paliotti in scagliola e dalla verifica effettuata su alcuni interventi di restauro realizzati si è rilevato come la parte

⁵ La SBSAE, tramite l'Ufficio catalogo e in collaborazione con le diverse realtà territoriali, è da tempo impegnata in un'operazione di censimento sul territorio, operazione, questa, che rappresenta il primo irrinunciabile momento nello studio della produzione di opere e manufatti. La tutela, in primo luogo, si esercita tramite la conoscenza dei beni ai fini dello svolgimento del compito di indirizzo verso l'adozione delle corrette metodologie di salvaguardia e restauro. Cfr. in proposito R. VITIELLO, *Considerazioni conclusive: problemi di studio e di tutela dei paliotti piemontesi*, in *Imitazione e bellezza. Opere e tecniche dell'arredo sacro in scagliola*, atti del convegno, Ghiffa 2004, pp. 89-98.

⁶ Il volume, a cura di G. Dardanello, è stato edito a Torino nel 2012, con i contributi dei funzionari e degli uffici della SBSAE-Piemonte e delle diocesi piemontesi. Per approfondimenti si vedano anche *La scagliola carpigiana e l'illusione barocca*, Modena 1990; V. ASSANDRIA, *Dipinti e arredi in confraternita: considerazione alla luce dei dati d'archivio*, in R. COMBA, *La confraternita della misericordia di Villafalletto (secoli XVII-XX)* Cuneo 1998, pp. 41-55; G. ROVERA, C. BESSONE, *Il Duomo di Saluzzo*, Savigliano 1998, pp. 59-61.

⁷ Cfr. per approfondimenti S. DAMIANO, *Il Saluzzese*, in G. DARDANELLO, *Paliotti. Scagliole intarsiate nel Piemonte del Sei e Settecento*, Torino 2012, pp. 79-84.

⁸ *Repertorio dei paliotti. Saluzzese*, in G. DARDANELLO, *Paliotti. Scagliole intarsiate nel Piemonte del Sei e Settecento*, cit., p. 132.

⁹ Le dettagliate informazioni tecniche sono contenute nella relazione di restauro, cortesemente anticipata alla scrivente dalla ditta Docilia.

¹⁰ I frammenti di minori dimensioni sono stati incollati con adesivo polivinilico, gli altri con adesivo poliester.

basamentale sia spesso interessata da fenomeni di umidità di risalita¹¹ e il degrado è apparso simile a quello dei frammenti più deteriorati del paliotto di Cuneo. Lo strato superficiale in scagliola, sia del fondo che della decorazione, risulta quasi totalmente caduto e anche la percentuale recuperata di frammenti della zona inferiore è decisamente minore.

Sulla base, quindi, dei confronti con altri paliotti simili, con il loro apparato decorativo, con la loro situazione di degrado e tramite l'analisi di ogni singolo frammento, i suoi attacchi, i suoi contorni, si è potuto procedere con la ricostruzione quanto più possibile precisa e rigorosa della forma originaria del paliotto e con la ricollocazione dei frammenti a disposizione.

Terminata questa prima fase di recupero e ricollocazione, la questione si è incentrata sulle modalità di presentazione dei vari frammenti, con la consapevolezza, ormai appurata, di avere a disposizione non un manufatto completo o parzialmente lacunoso, ma un oggetto con una natura ancora preponderatamente "frammentaria"¹². Il confronto serrato tra le linee guida impartite dalle Soprintendenze e le competenze tecniche dei restauratori verteva, da un lato, sulla necessità di lasciare emergere la storia del paliotto e, dall'altro, sull'opportunità di operare delle scelte espositive che si dimostrassero chiare e leggibili. Si è proceduto perciò con estrema cautela, nel tentativo di salvaguardare, il più possibile, il "vissuto" del manufatto rendendone immediatamente percepibili le sue vicende storiche e, al contempo, di non snaturarne la funzione originaria di arredo liturgico che doveva risultare altrettanto prontamente riconoscibile.

Con il supporto essenziale del restauratore, si è optato per una tipologia di pannellatura di sostegno che garantisse il necessario supporto alla struttura, ai fini di una sua sicura movimentazione e corretta esposizione, ma che costituisse anche la minor interferenza visiva con il manufatto¹³. I frammenti sono stati così allettati su uno strato di malta¹⁴, all'interno di un supporto di *aerolam* a doppia pelle di alluminio fissato su un telaio in acciaio inossidabile (Fig. 2, Tav. VIII). Le lacune sono state riempite con strati di *aerolam* sulla cui superficie è stata stesa malta finissima in duplice strato, della cromia delle terre naturali fino a raggiungere il livello della superficie del paliotto¹⁵. La soluzione adottata si dimostrava così funzionale sia alla necessità di fungere da sostegno per il posizionamento verticale dei frammenti sia all'assolvimento della funzione di ricreare una superficie compatibile con quella originale (Fig. 3, Tav. VIII).

Una volta selezionata la cromia da conferire alla malta di riempimento, di colore scuro ma chiaramente distinguibile dall'originale, un ulteriore momento di confronto è sorto sulle scelte integrative¹⁶. L'ipotesi di procedere con una riproposizione, pur limitata esclusivamente a un intervento

¹¹ Si vedano, ad esempio, i quattro paliotti della Chiesa parrocchiale di Maria Vergine Assunta a Levaldigi (CN) che, prima del restauro del 2009, presentavano la parte basamentale fortemente lacunosa e in alcuni casi totalmente mancante (cfr. le Relazioni di restauro, in Archivio Restauri della SBSAE).

¹² La percentuale di frammenti recuperati può essere stimata intorno alla metà del manufatto originario.

¹³ In un caso simile, il paliotto della seconda cappella sinistra della parrocchiale di Maria Vergine Assunta di Levaldigi, restaurato tra il 2008 e il 2009 con finanziamento ministeriale, i vari frammenti sono stati adagiati su un pannello composto da nido d'ape in alluminio con le due facce in stuoia di vetro e resina epossidica. Il paliotto era stato ridotto in frammenti durante un tentativo di furto (cfr. la Relazione di restauro, in Archivio Restauri della SBSAE).

¹⁴ La malta utilizzata è a base di calce idraulica e inerti silicei privi di sali.

¹⁵ Il telaio è costituito da un perimetro in lamiera e da barre quadrangolari per rinforzare il fondo. All'interno del perimetro è stato incollato il pannello in *aerolam* delle stesse dimensioni e dello spessore di 28 mm. Le parti destinate al posizionamento dei frammenti sono state trattate con resina epossidica e sabbia grossolana; quelle riempite con gli strati sagomati di alveolare di alluminio sono stati fissati tra loro e al fondo mediante resina epossidica e perni in fibra di vetro.

¹⁶ Sulle varie metodologie integrative si veda A. GALLO ORSI, A. GUERRINI, *Conservazione e restauro dei paliotti in scagliola*, in G. DARDANELLO, *Paliotti. Scagliole intarsiate nel Piemonte del Sei e Settecento*, cit., pp. 21-26.

pittorico, della decorazione a girali, è persa sin da subito troppo articolata e decisamente fuorviante. La necessità di salvaguardare la parte originale del paliotto, nel complesso in ottime condizioni conservative, e di limitare l'intervento allo stretto necessario alla sua conservazione ha fatto propendere per una soluzione minimamente invasiva. Si è deciso quindi di riproporre esclusivamente la partitura geometrica con colori sottotono, nelle sue forme essenziali, per non introdurre elementi ridondanti e che pregiudicassero la lettura dell'originale ma che, al contrario, facilitassero la comprensione e la lettura del manufatto. Non si è proceduto invece con nessuna integrazione materica, che non avrebbe apportato alcuna informazione aggiuntiva alla comprensione dell'opera e che sarebbe risultata decisamente invasiva data l'enorme lacunosità del paliotto (Fig. 4, Tav. VIII). L'opera è attualmente leggibile nella sua storia, nelle sue vicissitudini, nella sua frammentarietà e lacunosità ma ugualmente comprensibile sia nel suo apparato decorativo che nella sua funzione originaria. In particolare, è attualmente allo studio una soluzione per la sua presentazione. La volontà di rendere comprensibile la funzione del paliotto, in quanto arredo liturgico, fa propendere per la scelta di una sua esposizione all'interno della chiesa di San Francesco, luogo, tra l'altro, del suo rinvenimento. Le ricerche storiche sono ancora in corso per individuare sia la committenza del paliotto che la sua provenienza, forse anche non contestuale al luogo del suo ritrovamento. Di supporto potrà essere l'analisi delle due cartelle decorate presenti sul paliotto. Nella formella polilobata centrale è raffigurato un santo francescano, con molta probabilità Sant'Antonio, accompagnato dagli immancabili gigli. È probabile che la scena individui il momento della visione di Sant'Antonio, ambientata in un interno e sottolineata dalla presenza delle nuvole sulla sinistra, mentre il santo è inginocchiato in preghiera. È persa ogni informazione sulla datazione, che usualmente nei paliotti è segnalata alla base della formella centrale, ed è ugualmente lacunosa la raffigurazione all'interno del cartiglio nella cornice superiore: talvolta occupata da uno stemma nobiliare, la cartella presenta quanto rimane di un motto – la scritta PRODEST – e un sole splendente su un cielo azzurro. Potrebbe trattarsi, dunque, dell'impresa della famiglia che esercitava il patronato e suggerire quindi la più corretta collocazione dell'altare in una delle cappelle della chiesa¹⁷.

Ringraziamenti

Si ringraziano per la gentilezza, la disponibilità e il prezioso apporto in ordine rigorosamente alfabetico: il laboratorio di restauro Docilia s.n.c. di Bertolotto G.&C., il dott. Walter Canavesio (precedente funzionario di territorio della Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici del Piemonte), la sig. Maria Grazia Ferrara (Laboratorio di Restauro, Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici del Piemonte), la dott.ssa Michela Ferrero (Museo Civico di Cuneo), la dott.ssa Egle Micheletto (Soprintendente alla Soprintendenza per i Beni archeologici del Piemonte e del Museo Antichità Egizie), la dott.ssa Sofia Uggé (Soprintendenza per i Beni archeologici del Piemonte e del Museo Antichità Egizie).

¹⁷ Si confronti in proposito F. QUASIMODO, L. MARINO, *Frammenti di storia. Per la ricostruzione dell'arredo di San Francesco*, in *San Francesco in Cuneo. Torna a vivere il cuore della città*, cit., pp. 19-41.

Annotazioni su un gruppo di gilets sette e ottocenteschi del Museo Civico di Cuneo¹

Gian Luca Bovenzi

Fin dall'ultimo quarto del XVII secolo si diffonde l'uso nell'abbigliamento maschile dell'*habit*: un insieme di tre pezzi costituito da una veste lunga, nota spesso con il nome di marsina², una sottoveste e calzoni corti al ginocchio. Nato molto probabilmente in Inghilterra e ispirato all'abbigliamento militare³, verrà adottato dalla corte francese per essere poi "l'uniforme dell'uomo elegante" occidentale dal Settecento fino ai nostri giorni, seppure riletto e rinnovato nelle forme e nelle fogge, per meglio adattarsi all'evoluzione della società, passando da essere riflesso della frivolezza e della leggiadria del XVIII secolo, quando veniva confezionato in raffinati e delicati tessuti serici, a simbolo della serietà e ponderatezza del ceto borghese ottocentesco fino a trasformarsi, con le interpretazioni di Giorgio Armani a cavallo fra gli Anni Settanta e Ottanta del XX secolo, nel paradigma di una nuova eleganza.

L'elemento che spesso è stato caratterizzato da una maggiore ricchezza ed esuberanza decorativa e cromatica è la sottoveste, detta anche sottomarsina e, dagli ultimi decenni del Settecento, gilet⁴. All'inizio segue la foggia e le misure della marsina, arrivando quasi fino al ginocchio e portato completamente abbottonato. Raramente abbinato nel tessuto e nei colori alla veste, spesso è invece confezionato con stoffe in netto contrasto cromatico e decorativo. Almeno fino al terzo quarto del Settecento sono impiegati anche tessuti in cui il decoro è tessuto *à disposition*, cioè disposto in modo tale da potersi adattare alla foggia del gilet. Una produzione molto elitaria, estremamente costosa e che necessita di lunghi tempi di esecuzione⁵. Assai diffuso è inoltre l'impiego del ricamo: meno soggetto alle limitazioni del telaio⁶, la pittura ad ago può assecondare appieno la fantasia e le proposte grafiche di coloro che creano i motivi ornamentali. Non solo possono essere realizzati effetti di passaggi tonali e di tridimensionalità che in tessitura saranno raggiunti solo con l'intro-

¹ Il presente articolo si basa sulle ricerche condotte in occasione di uno studio dello scrivente sugli abiti conservati presso il Museo Civico di Cuneo eseguito nel 2010, aggiornate alla luce dei restauri che sta svolgendo sui gilets Federica Schiffer, direzione dei lavori dott.ssa Alessandra Lanzoni della Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici del Piemonte. Un particolare ringraziamento per la loro disponibilità, generosità e pazienza a Michela Cometti, Michela Ferrero, Stefano Franzo, Paolo Robino, Paola Ruffino, Federica Schiffer e Sandra Viada.

² Sui diversi modi di definire la lunga veste si veda ad esempio P. PERI, *Eleganza e lusso nell'abbigliamento maschile fra Settecento e Ottocento*, Catalogo della mostra, Pistoia 2008, p. 18.

³ G. BUTAZZI (a cura di), *Moda dal secolo XVIII al secolo XX nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano*, Milano 1990, pp. 11-12, R. ORSI LANDINI, *L'abito per il corpo e il corpo per l'abito*, in *L'abito per il corpo il corpo per l'abito*, Catalogo della mostra, Firenze 1998, pp. 23-24

⁴ Si veda ad esempio: *Gilets Brodés modèles du XVIII^e. Musée des Tissus. Lyon*, Parigi 1993.

⁵ P. PERI, 2008, p. 50. Per un esempio di tessuto *à disposition* si veda L. ELLIS MILLER, *Selling Silks. A Merchant's Sample Book 1764*, Londra 2014, pp. 22-23.

⁶ Ovviamente anche il ricamo presenta non poche limitazioni: si pensi ad esempio alla possibilità di poter reperire il filato del colore pensato e richiesto dall'autore del modello grafico o del poter replicare le sfumature immaginate nel bozzetto (G. L. BOVENZI, "Non pur fiori e fogliami, ma figure e istorie". *Il ricamo a Milano fra Cinque e Seicento*, in C. BUSS (a cura di), *Seta Oro Incarnadino. Lusso e devozione nella Lombardia spagnola*, Cesano Maderna 2011, p. 119, nota n. 29.

duzione del *point rentré*⁷, ma soprattutto si evita di dover montare appositamente un telaio (un'operazione complessa e lunga che richiede anche molti mesi⁸) impiegato per un limitato metraggio di tessuto. Inoltre nel ricamo possono essere introdotti elementi metallici (*paillettes*, *plachette* e *borchiette*, *lamine* variamente lavorate⁹) come illustra ad esempio l'abito di nozze del principe Gustavo di Svezia, realizzato a Parigi nel 1766¹⁰. Così come il disegno realizzato a telaio veniva eseguito *à disposition*, per potersi adeguare alla forma del capo ed evitare sprechi, anche il ricamo segue la forma dell'indumento ed è eseguito precedentemente la confezione¹¹. Una pratica, attestata da numerosi esempi di pannelli di tessuto ricamati, quale il telo del Museo Civico di Torino (inv. 2095/T) che ha scopi pratici: il ricamo non è basato su una taglia precisa e quindi il ricamatore può mostrare al cliente diverse proposte e solo dopo che lo aveva scelto, il gilet veniva tagliato e confezionato, adattandolo alla sua conformazione fisica.

Nel corso del Settecento la sottomarsina assume un aspetto sempre più sottile e minuto, seguendo l'evoluzione della marsina: alla metà del secolo perderà le maniche e il retro è confezionato con tessuti meno nobili e preziosi, essendo sempre celato; nella seconda metà del secolo si accorcerà sempre di più fino ad arrivare, negli anni Ottanta, poco sotto la vita e verrà chiamato gilet. Sono gli anni in cui, inoltre, assume sempre maggiore importanza il colletto che si alza a fascia. Un gusto esemplificato da due gilet del Museo di Cuneo.

Il primo è confezionato con gros de Tours ecru, ricamato in seta policroma a punto raso, spaccato e erba. Presenta faldine traverse con tasche ad alette sagomate e un piccolo colletto sagomato; l'abbottonatura ad un petto è assicurata da 12 bottoni (diametro 1,6) rivestiti con lo stesso gros de Tours con il quale è confezionato il capo. Il retro è in tela di lino bianco, con cucitura al centro della schiena. Il decoro è dato da un esile tralcio fronzuto e fiorito che percorre l'abbottonatura, le falde, le alette e il loro contorno. Il gusto per una linea semplice ed asciutta, la predilezione di toni chiari e soprattutto un decoro estremamente semplice e poco appariscente, giocato su esili tralci fioriti e fronzuti sono elementi che suggeriscono una datazione intorno al 1775-1785¹². La diffusione di decori simili rende estremamente ardua l'attribuzione ad una precisa manifattura: in assenza di attestazioni documentarie, lo si attribuisce dubitativamente all'Italia e lo si riconduce ad un laboratorio di una certa raffinatezza, come suggeriscono i piccoli bottoni impreziositi da un fiorellino stilizzato che richiama quelli presenti sul gilet¹³ (Fig. 1, Tav. IX).

⁷ Il *point rentré*, introdotto a Lione intorno al 1732-1733, è il sistema di tessitura che consiste nel far rientrare la trama di un colore nella trama del colore contiguo, creando quindi l'illusione di un passaggio graduale fra i diversi toni del disegno, quasi un ombreggiatura spolinata, suggerendo all'osservatore la tridimensionalità dei decori. Anche dopo la sua invenzione, il disegno ottenuto a telaio rimane sempre più schematico rispetto a quello definito dal ricamo. Il decoro deve infatti seguire l'andamento delle trame e degli orditi.

⁸ Si deve ricordare che un telaio montato può realizzare solo ed esclusivamente un tipo di armatura e un tipo di decoro, con minime varianti nel disegno. Ciò che era più veloce modificare era il colore dei filati.

⁹ Sulle applicazioni metalliche si veda a titolo esemplificativo la tavola n. 5 de *L'art du Brodeur* di Charles Germain de Saint-Aubin (C. G. DE SAINT-AUBIN, *Art of the embroiderer*, ed. consultata Los Angeles 1983, p. 184); si veda anche D. VÉRON-DENIS, *La broderie des costumes de cour en France de Louis XIV à Louis XVI*, in P. ARIZZOLI-CLÉMENTEL, P. GORGUET BALLESTEROS (a cura di), *Fastes de cour et ceremonies royales. Le costume de cour en Europe 1650-1800*, Catalogo della mostra di Versailles, Parigi 2009, pp. 90-97.

¹⁰ L. RANGSTRÖM, *L'habit de noces français du prince Gustave de Suède*, in P. ARIZZOLI-CLÉMENTEL, P. GORGUET BALLESTEROS (a cura di), 2009, pp. 230-233.

¹¹ O. ELLER, *La broderie du costume bourgeois au 18^e siècle*, in *Broder sans compter. L'art de la broderie en Alsace du 16^e au 20^e siècle*, Strasburgo 2004, pp. 78-82.

¹² Per confronti si veda: *La Galleria del Costume/5*, Firenze 1993, p. 93, schede nn. 42-43; P. PERI, *Eleganza e lusso nell'abbigliamento maschile fra Settecento e Ottocento*, Catalogo della mostra, Pistoia 2008, pp. 64-69, schede nn. 9-14.

¹³ Sui bottoni si veda C. CANTELLI, D. LISCIA BEMPORAD (a cura di), *Appesi a un filo. Bottoni alla Galleria del Costume di Palazzo Pitti*, Catalogo della mostra, Firenze 2007.

Si deve sottolineare come, in mancanza di documenti, risulti essere molto complesso poter ascrivere un manufatto tessile ad una specifica manifattura, a causa della circolazione di opere, artisti o disegni e, parallelamente, alla diffusione di copie: qualora un decoro o un motivo riscuotevano successo, venivano immediatamente copiati. Inoltre a rendere ancora più complesso lo studio è la nascita e lo sviluppo, negli ultimi decenni del XIX secolo, del collezionismo tessile che ha comportato la dispersione dei manufatti in ampie aree geografiche, dall'Europa alle Americhe, spesso senza alcun appiglio documentario utile a ricostruirne la storia¹⁴.

È contraddistinto da una maggiore ricchezza ornamentale il secondo gilet confezionato in taffetas bianco ricamato in seta policroma e filati in ciniglia a punto piatto, nodo alla francese, erba e posato. È ad un petto, chiuso da otto bottoni circolari, con collo a fascia molto alto, faldine traverse con tasche ad alette sagomate. Il retro è in tela di lino bianco tagliato in un unico pezzo. Il decoro è costituito da ricchi rami fioriti e fronzuti che corrono lungo l'apertura, le falde, le alette delle tasche e il bordo del collo. Il davanti è ulteriormente ornato da un motivo a scacchiera definito da un piccolo fiorellino posto fra una coppia speculare di foglioline. Lo stesso disegno ritorna anche sugli otto bottoni circolari rivestiti in taffetas di seta, lo stesso impiegato per la realizzazione della parte anteriore (Fig. 2, Tav. IX).

Il capo è contraddistinto da una certa opulenza del decoro che però non cade mai in un eccessivo sfarzo: l'esuberanza del disegno è infatti bilanciata da un'oculata disposizione sul gilet e da una delicata scelta cromatica, giocata su toni mai troppo carichi e brillati. Un capo ideato molto probabilmente per un *habit* da rappresentanza e uscito da un laboratorio di primo piano, in grado non solo di tradurre magistralmente il disegno con l'ago e pochi punti, ma anche di rifinire magistralmente il manufatto, soffermandosi su dettagli minuti e che sfuggono ad una prima osservazione, come la sottile linea eseguita con due fili di ciniglia intrecciati che bordano le falde e le alette delle tasche, l'apertura e il collo che inoltre rifiniscono anche gli occhielli. Una cura dei più minimi dettagli che sembra preraffigurare la direzione che prenderà, nel corso del XIX secolo, soprattutto l'abbigliamento maschile: la preziosità e il valore dell'abito non è demandata a stoffe rilucenti di trame metalliche o dai decori complessi e articolati, oppure a fogge estremamente stravaganti e complicate o alla smisurata quantità di materia prima, come ad esempio capitava per le vesti femminili, bensì alla cura e alla perfezione del taglio, alla qualità delle materie prime e a piccoli dettagli (dal peso della stoffa alla qualità delle rifiniture) che solo un occhio esperto poteva cogliere. Anzi un'eccessiva ricchezza era vista, dal "bel mondo" come un elemento negativo, tipico di chi voleva esibire la propria ricchezza e il suo nuovo status sociale¹⁵. Circa la datazione del gilet, la predilezione per il collo alto¹⁶ e la scelta del bianco, fanno propendere per una collocazione fra il Sette e l'Ottocento¹⁷. Come già osservato per il precedente gilet, risulta ardua l'identificazione della manifattura che, in assenza di precise attestazioni documentarie, la si riconosce in un centro italiano, pur sottolineando il prestigio goduto dalle manifatture francesi.

¹⁴ È ancora da scrivere un'attenta e approfondita analisi sul panorama del collezionismo tessile e dei manufatti tessili fra Otto e Novecento: si veda M. CUOGHI COSTANTINI, *Tessuti e costumi della Galleria Parmigiani*, Reggio Emilia 1994, pp. 7-18; R. ORSI LANDINI, *Frammenti di collezione: la formazione dei campionari tessili antichi*, in A. ZANNI, M. BELLEZZA ROSINA, M. GHIRARDI (a cura di), *Velluti e Moda tra XV e XVII secolo*, Catalogo della mostra di Milano, Ginevra-Milano 1999, pp. 115-117; C. MARITANO, *Per una "storia del lavoro": la collezione di tessuti*, in G. L. BOVENZI, C. MARITANO (a cura di), *Tessuti, ricami, merletti. Opere scelte*, Savigliano 2008, pp. 7-17; M. ROSINA (a cura di), *Collecting Textiles. Patrons Collections Museums*, Torino 2013.

¹⁵ Si rimanda in particolare a P. PIERROT, *Il sopra e il sotto della borghesia. Storia dell'abbigliamento nel XIX secolo*, Milano 1982.

¹⁶ P. PERI, *Eleganza e lusso nell'abbigliamento maschile fra Settecento e Ottocento*, Catalogo della mostra, Pistoia 2008, p. 51.

¹⁷ *La Galleria del Costume* 4, Firenze 1990, p. 88, schede nn. 44-45; P. PERI 2008, pp. 74, 79, schede nn. 19, 24.

Come si è precedentemente accennato, nel corso del XIX secolo si consolida e si afferma un'idea severa e rigorosa dell'abbigliamento maschile: il lusso, la vivacità, il divertimento della moda del XVIII secolo vengono quasi del tutto abbandonati, per divenire prerogative quasi esclusive delle donne, anzi tanto più si semplifica l'abbigliamento maschile, tanto quello femminile appare complesso e articolato, affogato in decine e decine di metri di stoffe, trine e nastri¹⁸. In un periodo in cui l'uomo perde quasi tutti i colori, preferendo, in particolare dalla secondo quarto del XIX secolo e per gli ambiti professionali e ufficiali, una tavolozza limitata soprattutto ai toni più scuri¹⁹, gli unici lampi di colore, fantasia e vivacità sono demandati alla cravatta e al gilet²⁰. Esemplifica questo gusto il gilet del Museo di Cuneo, confezionato, anteriormente, con del taffetas liseré flotté: sul fondo cangiante nero (ordito) e rosa ciclamino (trama), si stagliano tralci fioriti rosa e neri e rosa, ottenuti con la slegatura della trama e dell'ordito. Il capo è a doppio petto, con collo a scialle, bordato con una sottile fettuccia in taffetas di seta nero che percorre anche il bordo, l'orlo del davanti del gilet e la tasca a pattina. È chiuso da sei bottoni sagomati a corolla. Il retro, in diagonale di cotone tortora, presenta una cucitura al centro della schiena ed è sagomabile mediante una piccola martingala provvista di fibbia metallica (Fig. 3, Tav. IX).

Il tessuto scelto per confezionarlo è impreziosito da un motivo decorativo raffinato ed elegante, sottolineato da una scelta cromatica che oggi si riesce a leggere a stento, dal momento che il colore originale, un rosa ciclamino scuro, è leggibile solo nelle zone protette dalla luce del sole, ad esempio sotto il collo, ed è virato in una spenta tonalità nocciola. L'originale vivacità della trama è però attenuata e smorzata dall'ordito nero, rispondendo meglio al gusto sobrio imperante, soprattutto per l'abbigliamento maschile, nel XIX secolo²¹. Un tessuto molto verosimilmente nato e progettato per la realizzazione dei gilet²², come suggeriscono la vivace cromia e la stessa armatura. La stoffa risulta essere molto delicata, dal momento che il decoro è ottenuto esclusivamente con la slegatura della trama e dell'ordito, e appare inadatto per i capi spalla e comunque per quei vestiti soggetti ad una notevole usura. Risulta essere invece particolarmente adatto proprio per la realizzazione dei gilet, un indumento quasi del tutto ornamentale, protetto dalla giacca e dalla camicia e spesso foderato. Il gilet di Cuneo è riconducibile al terzo quarto del XIX secolo²³, mentre è complessa l'identificazione della manifattura del tessuto e della sua confezione. Si presume una provenienza da ambito italiano, senza però dimenticare il ruolo di primissimo piano svolto dalla Francia nella produzione tessile.

Se i tre gilets appena analizzati sono legati, per tipologia tessile, decoro e confezione, al periodo durante il quale sono stati realizzati, ben diverso è il discorso che si deve affrontare per l'ultimo capo

¹⁸ Per un'approfondita analisi sulla moda nel XIX secolo si veda soprattutto P. PIERROT, 1982. Si veda anche R. ORSI LANDINI, *L'idelae classico nell'abbigliamento: dalla ricerca della semplicità alla definizione di uno stile*, in C. SISI (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*, Milano 2005, pp. 309-324; R. ORSI LANDINI, *La ridefinizione dei ruoli: il modello borghese*, in C. SISI (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, Milano 2006, pp. 333-349; R. ORSI LANDINI, *Natura e artificio*, in C. SISI (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, Milano 2007, pp. 299-315. Per l'abbigliamento maschile si veda anche G. BUTAZZI, A. MOTTOLA MOLFINO (a cura di), *L'uniforme borghese*, Novara 1991; S. FRANZO, *Patron découpé. Mode maschili dall'unità d'Italia alla fine dell'età umbertina nei periodici italiani e francesi*, Padova 2005.

¹⁹ P. PIERROT, *Il sopra e il sotto della borghesia*, cit., pp. 47-53.

²⁰ ID., pp. 167-168; G. BUTAZZI, *La nota di colore*, in G. BUTAZZI, A. MOTTOLA MOLFINO (a cura di), 1991, pp. 67-70; S. FRANZO, *Patron découpé*, cit., pp. 59-61, 92-95.

²¹ P. PIERROT, 1982, pp. 47-53. Sui colori nell'abbigliamento si veda di recente C. BUSS, *Seta. Dizionario delle mezzetinte 1628-1932. da Avinato a Zizzolino*, Cinisello Balsamo 2013.

²² Sulla produzione tessile per gilet si veda R. ORSI LANDINI, *Velluti per gilets dalla collezione Thierry Favre di Firenze*, in "Arte Tessile", 2, febbraio 1991, pp. 48-54.

²³ Per confronti si veda: D. DAVANZO POLI (a cura di), *Tessuti antichi. Tessuti – Abbigliamento – Merletti – Ricami. Secoli XIV-XIX*, Treviso 1994, p. 152, scheda n. 247.

analizzato in questa sede. Il gilet è a un petto, privo di collo e con scollo a “V” (Fig. 4, Tav. IX). Retro in tela di lino beige, in un unico pannello, provvisto di due fettucce in tela di cotone marrone cucite all’altezza della vita. La confezione e il taglio del capo sono estremamente semplici e privi di tutte quelle caratteristiche che si riscontrano in una produzione sartoriale e che invece sono assimilabili ad una confezione casalinga: molto probabilmente è l’opera di mani poco abili e quasi per nulla abituate a raffinati lavori sartoriali. È verosimile ipotizzare che si tratta di un capo realizzato nella seconda metà del XIX secolo, impiegando numerosi frammenti, eterogenei per dimensione e forma, di messicana in seta: sul fondo in taffetas rigato nelle tonalità del beige e del celeste-azzurro-blu e parzialmente ricoperto da orditi di pelo che creano costine orizzontali, si stagliano policromi tralci fioriti, interposti a sinuosi nastri disposti a meandro che si intreccia con fiorellini stilizzati. Il tessuto è molto più antico rispetto alla confezione ed è ancorabile alla tipologia ornamentale definita “a meandro”, introdotta verso la metà del Settecento dalle manifatture francesi e proposta, in innumerevoli varianti, per tutto il terzo quarto del secolo²⁴. Nel corso degli anni Settanta tale disegno inizia ad essere influenzato da un nuovo orientamento estetico che risponde a quella richiesta di una nuova sobrietà e compostezza emersa proprio in questi anni. La tavolozza cromatica è giocata su delicate tonalità e il “meandro”, esplicito in dimensioni minori e ripetuto più volte sull’altezza della pezza, inizia a perdere un andamento marcatamente sinuoso, per essere adagiato su fondi rigati²⁵. Ed è proprio a questa fase che è riconducibile il tessuto, essendo databile al 1770-1780, come suggeriscono l’andamento marcatamente verticale del disegno, la riduzione del modulo decorativo e il confronto con opere coeve, quale il frammento di messicana della manifattura Trivelli Spalletti di Reggio Emilia databile intorno al 1776²⁶. Rimanda a queste date anche la particolare tecnica esecutiva che permette di ottenere decori ricchi e opulenti mediante orditi supplementari, cioè con una sistema molto più veloce ed economico rispetto alla broccatura²⁷. Ovviamente gli effetti ottenuti con tali procedimenti non possono competere con quelli derivanti dalle trame broccate: le sfumature sono più rigide e nette e assumono una marcata verticalità (Fig. 5, Tav. IX).

Il tessuto venne ricavato da un vecchio abito, o da un abito acquistato sul fiorentino mercato dell’usato, o ancora da un parato liturgico oramai dimesso²⁸, per essere stranamente reimpiegato al contrario. Quello che ora è il diritto è infatti il rovescio della messicana. L’effetto finale appare però stranamente elegante e raffinato, in quanto è stato ottenuto un effetto che sembra rievocare quelli dei tessuti *chiné a la branche*, decorati con una costosa e preziosa tecnica di tintura a riserva di origine orientale²⁹. Non è dato saper se fu un effetto voluto o casuale. A rendere ancora più affascinante questo manufatto sono infine i tre bottoni semisferici in metallo brunito che assicurano la chiusura del gilet, sui quali è impressa la scritta “PARIS* V.E P. & C LE”, anch’essi provenienti da un altro capo. Si tratta di un’ulteriore attestazione della centralità di Parigi nel dettare la moda in Europa e, contemporaneamente, degli stretti legami che uniscono il cuneese con la Francia, particolarmente evidenti nel patrimonio tessile.

²⁴ P. THORNTON, *Baroque and Rococo Silk*, Londra 1965, pp. 125-134; M. CUOGHI COSTANTINI, *I tessuti del ’700: la seduzione della tessitura*, in *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena. I tessuti del XVIII e XIX secolo*, Bologna 1985, pp. 51-52; C. BUSS (a cura di), *Il disegno a meandro nelle sete broccate 1745-1775*, Catalogo della mostra, Milano 1990; R. ORSI LANDINI, *La seta*, in C. M. BELFANTI, F. GIUSBERTI (a cura di), *Storia d’Italia. Annali 19. La moda*, Torino 2003, pp. 388-389.

²⁵ C. BUSS, *Seta oro e argento. Le sete operate del XVIII secolo*, Milano 1992 p. 132.

²⁶ *La collezione Gandini*, cit., pp. 280-281, scheda n. 271 di E. BAZZANI.

²⁷ M. CUOGHI COSTANTINI, *I tessuti del ’700: la seduzione della tessitura*, cit., pp. 53-54.

²⁸ Alcuni paradigmatici esempi di paramenti liturgici trasformati in elementi d’arredo laico sono pubblicati da R. BOAK, *Sacred Stitches: Ecclesiastical Textiles in the Rothschild Collection at Waddesdon Manor*, catalogo della mostra di Waddesdon, Frome 2013, pp. 42-44, scheda n. 8; pp. 51-55, schede nn. 12-13 e C. C. MAYER THURMAN, *European Textiles in the Robert Lehman Collection*, New York-Princeton 2001, pp. XI-XX. Minuti frammenti dello stesso tessuto sono stati impiegati per creare numerose toppe utilizzate per rammendarlo.

²⁹ Cfr. P. FAYARD, *Elaboration et fabrication des tissus chiné a la branche*, in “Bulletin de Liaison du Centre International d’Étude des Textiles Anciens”, 1983, pp. 61-76.

Lo spazio e il cuore nell'opera di Matteo Olivero. *Funerali a Casteldelfino e il suo bozzetto*

Erika Topino

Chi di noi ha avuto la fortuna di trascorrere una parte della propria vita lontano dai ritmi frenetici di città ed ha assaporato la ben più modesta esistenza di paese e di campagna, conosce intimamente un periodo dell'anno in cui, sul finire dell'inverno, le neviccate si fanno più dolci e meno rigide, lasciando al sole già tiepido il compito di diluire le bianche coltri ed i cristalli ghiacciati per rilascerli all'umida terra. Pare quasi di avvertirlo sulle guance, il primo caldo sole di febbraio, e di avvertire in lontananza il rumore delle gocce d'acqua che cadono dalle gronde e scendono pesanti, andando a riempire grasse pozzanghere. Sul far della sera, poi, lo stesso sole che nel mezzogiorno s'era fatto potente, ritorna debole ad allungare ombre di alberi e case, secondo un meccanismo di escursione termica e *cromatica*, perché costituita dal passaggio repentino da toni caldi a toni freddi, dalle sfumature del giallo e dell'arancio a quelle del blu. Vi è poi ancora un breve istante, sul fare del pomeriggio, in cui questa transizione è più percettibile e la sensibile mescolanza degli uni e degli altri toni produce un vibrante e delicato contrasto.

Il linguaggio della Natura, con i suoi schemi e la rassicurante ciclicità dei fenomeni possiede una forza comunicativa che in molti ritengono divina, o geniale. Di fronte a tanta energia spesso rimaniamo muti, increduli, e, nel desiderio di catturare tanta bellezza, spesso istintivamente immaginiamo di essere pittori e di saper replicare, facendo nostra nel profondo, tutta l'emozione che lo spettacolo suscita. Quanta propensione deve possedere un artista per poter immortalare su tela ciò che la Natura comunica? Il Maestro dovrebbe agire quasi come un dio, divenire egli stesso un creatore, possedere la mente del genio.

Matteo Olivero, noto pittore delle nostre montagne, famoso e riconosciuto talento della pittura di ogni tempo nella storia dell'arte del nostro territorio, ha concluso nel 1923 una tela nota come *Funerali a Casteldelfino*, su commissione del Comune di Cuneo. Quest'opera di grande valore è conservata e riposa, con la sua elegante e raffinata tranquillità, in una delle sale della sorprendente collezione etnografica del Museo Civico di Cuneo. Ogni anno gli vengono puntati addosso innumerevoli sguardi di visitatori ed essa, come abituata a tanta ammirazione, è nella sua essenza silenziosa, chiusa nel tempo e nello spazio dell'imponderabile. Ritrae un gruppo di persone, macchie scure e dense di colore, disposte nella processione di un funerale celebrato a Casteldelfino, località dell'alta Valle Varaita. Il perno su cui si imposta la sua forza comunicativa è dominato dall'aspetto silenzioso, dal distacco tra quella scena e la nostra vita, così diversa e lontana nel tempo. Eppure, un occhio attento e critico, capace di andare oltre la finestra-cornice in cui la scena è contenuta, può avvertire il segreto racchiuso dal pittore: si fa più riconoscibile lo scricchiolio della neve calpestata nelle zone d'ombra, il gioco di luci e di raggi di sole attraverso i tronchi degli alberi all'orizzonte, il leggero scrosciare delle prime acque nel torrente, l'odore della terra scura che emerge ove scompare la coltre nevosa. Forse anche le campane della chiesa, in lontananza, che scandiscono le ore della vita e della morte, in un crogiolo di suggestioni lasciateci dall'artista come un messaggio in bottiglia. Il Marini¹ descrive l'impatto della processione in primo piano e ne osserva l'essenza: la teoria di

¹ G. L. MARINI, *Matteo Olivero*, Cuneo 1994. Per una recentissima disanima della vita e dell'opera dell'artista cfr. D. BERNAGOZZI, *Maté. Vita randagia e solitaria del pittore Matteo Olivero*, Cuneo 2014.

figure che popola la stradina del Cimitero non è un elemento estraneo alla composizione, bensì vi partecipa completamente, intessendo un “canto corale e sommesso in pieno accordo con l’ambiente”.

E appunto muretti, caseggiati, rami bitorzoluti e spogli, boschi di larici e nuvole bianche in un cielo azzurro, vengono captati mano a mano che l’occhio si ambienta e prende confidenza con il nuovo mondo appena incontrato, secondo un meccanismo della percezione e della composizione ben preciso, anch’esso frutto della volontà creatrice del Maestro. Gli occhi nostri divengono i suoi. Scrive dell’Olivero Emilio Bissoni, in occasione della prima Esposizione Provinciale di Belle Arti promossa dalla Camera di Commercio e Industria di Cuneo nel 1926, evento in cui la tela in questione fu esposta insieme ad altre: *“I colori vivi e splendenti come gemma, perché seguace, per quanto non ortodosso, della teoria divisionista, l’Olivero adopera toni puri su toni puri, i suoi quadri sono vibranti di luce, d’aria, di poesia forte e virile, che non nasce da una sentimentalità sdolcinata [...], ma dalla poesia che spontanea canta il suo inno nell’anima nostra al cospetto degli spettacoli meravigliosi della natura [...]*”.

All’interno della cerchia dei divisionisti Olivero è il geniale creatore di uno stile personale che sfrutta la tecnica in modo autonomo e intuitivo, privo di rigidità scientifiche, perseguendo un fine irrinunciabile: servire la sola musa ispiratrice dell’arte che è la Natura. Nel definire lo stile di Olivero si è più volte parlato di *naturalismo divisionista*, di uno stile che lascia il giusto spazio alla sostanza naturalistica dei quadri e che rinuncia a metodicità esasperate, pur rispettando l’impostazione accademica, alla quale il nostro maestro non può rinunciare. Lo stesso pittore dichiara apertamente di fare il divisionismo così come lo sente e come lo vede, attraverso un atteggiamento privo di schemi razionali e di calcolo, soltanto contagiato dalla bellezza struggente e dalla forza della Natura. Si potrebbe dire un Romantico “maturo”, colui che ha ottenuto un distacco emotivo sufficientemente ampio da poter dipingere lo splendore del paesaggio senza quel *pathos* che ne deforma l’essenza.

La tela fa parte di un gruppo di opere realizzate in Valle Varaita intorno alla metà degli anni ’20 del Novecento, periodo in cui Matteo Olivero era ritornato a visitare quelle montagne, conosciute fin dai tempi della sua fanciullezza. Si tratta tuttavia dell’elaborazione di un bozzetto eseguito circa un decennio prima, consistente in una tavoletta intitolata *Paesaggio di Casteldelfino*, oggi conservato nella Pinacoteca Olivero a Saluzzo. La piccola tavola è un quadro doppio, dipinto su entrambi i lati, e sul verso contiene un paesaggio dal titolo *Casolari in montagna*.³

Scriva ancora il Marini:

“Nella traduzione del paesaggio rispetto alla vecchia tavoletta l’Olivero conserva i rapporti cromatici e formali, ma li ammorbidisce in una tessitura studiata con quei ricorsi alla tecnica divisa – come una sorta di “Divisionismo tonale” – finalizzati all’intonazione lirica che trasfigura l’impressione dell’aderenza al vero in una dimensione epica, fuori dal tempo: di un’opera non gridata su fondali grandiosi come quella segantiniana, ma sussurrata nell’elevare a dignità poetica un comune racconto di vita e di morte [...]”⁴

Rispetto al bozzetto il quadro finale amplia la visuale, come a voler prendere fiato. L’atmosfera si rinfresca grazie alla giustapposizione dei toni ed ai maggiori contrasti chiaroscurali. Anche i personaggi in processione si modificano: aumentano di numero, quasi fondendosi gli uni agli altri. Si incurvano le loro schiene: la fatica dell’esistenza diviene più grave. Stretti negli scuri

² E. BISSONI, *Matteo Olivero pittore*, in *Gazzetta del Popolo*, anno 1885, n. 102, 29 aprile 1932, Torino.

³ Il bozzetto è stato esposto accanto al quadro finito durante la piccola mostra ad essi dedicata, dal titolo “Dal bozzetto all’opera compiuta”, Cuneo, Museo Civico, 1 luglio - 3 agosto 2014 (Fig. 1, Tav. X). Voglio menzionare attraverso un sincero ringraziamento Michela Ferrero e Ornella Calandri, sempre disponibili a fornire materiale di supporto e i preziosi consigli che derivano dalla loro grande esperienza.

⁴ G. L. MARINI, *cit.*, Cuneo 1994.

cappotti, avanzano attraversando lo spazio del quadro, secondo un'impostazione già scelta nel bozzetto, come se provenissero dal nulla e verso il nulla fossero diretti. La piccola tavoletta già suggerisce l'idea dello scorcio prospettico (che nel quadro finale è dato dalla fila di alti larici), perfettamente impostato dalla base di alcuni tronchi.

La realizzazione di disegni e bozzetti rappresentò il metodo di lavoro del pittore, il quale ne fece esperienza imprescindibile e non rinunciò mai alle "prove", riconoscendo in questo delicato processo un sistema estremamente efficace. Tutto il materiale relativo agli studi preliminari che consiste in un corpus abbondante di bozzetti e schizzi, non è mai stato esposto direttamente dal pittore, salvo qualche rarissima eccezione. Lo schizzo restò per Matteo un fatto privato, una cauta e intima riflessione su luci e colori, fatta di ripensamenti e di sensazioni istantanee, una dimensione personale in cui l'occhio cattura il momento perfetto, il migliore fra tutti, per poi elaborarlo con la calma necessaria a spogliarlo del superfluo e a renderlo immortale. La storia di un'opera comincia con numerosi sopralluoghi e, talvolta, come nel caso della tela *Funerali a Casteldelfino*, questi sono separati addirittura da un decennio. Tutto è studiato per un risultato impeccabile e anche un sottile ramoscello, apparentemente insignificante, diviene nell'opera un flusso conduttore di energia, linea di forza, elemento di primo piano. Partecipa insieme al macrocosmo di montagne e gruppo di persone alla rappresentazione atmosferica, il cui microcosmo è costituito dalla giustapposizione di colori complementari (Fig. 2, Tav. X).

Soltanto i nostri tempi moderni, grazie alla fruibilità delle collezioni, degli archivi e dei musei, consentono al curioso di indagare la personalità degli artisti. Al moderno visitatore è permesso di scoprire il segreto dei bozzetti, complessi lavori di occhio e di mente⁵. Il bozzetto è testimonianza di riflessione, emozione, tormento, ripensamento. È un brulicare di sensazioni sovrapposte e si compone di linee aride frammiste a toni dolci, di colori abbaglianti mescolati a movimenti curvilinei. Il visitatore, tuttavia, non si illuda di poter penetrare fino in fondo questo processo: non resta che arrendersi e crogiolarsi nel mistero che caratterizza il salto, ovvero quel passaggio che solo la mente del pittore ha davvero conosciuto, che ha gettato un ponte fra il tempo umano e naturale del bozzetto e la natura immortale del grande quadro finale. Il primo tradisce il dato sensoriale e visivo, il secondo racchiude un intenso colloquio tra percezioni psichiche ed emotive già serenamente risolto. Il volo mentale del pittore diviene metafora dei suoni, dei fruscii e dei rumori della natura.

L'essenza posata del quadro finale, testimonianza di controversie creative ed emotive ormai risolte nella fase matura del percorso, non è mai un'entità perfetta e fine a se stessa nelle opere di Olivero. Non è un esercizio stilistico di raffinata e asettica abilità. Essa è piuttosto un esempio di estrema saggezza e lascia spazio ad un'ultima dissonanza: il *cuore*. Con impalpabile *nostalgia* l'artista ritorna per un istante nel fermento del bozzetto, cede all'emozione e stende la velatura finale, la sua ultima volontà, la vera sostanza dell'arte.

⁵ L'Archivio storico di Saluzzo conserva una vastissima collezione di disegni e bozzetti dell'Olivero, materiale ritrovato nello studio del pittore al momento della sua morte, avvenuta nel 1932 a Verzuolo. Per avermi guidata nella consultazione del Fondo Olivero e per aver sapientemente indirizzato le mie ricerche successive desidero in quest'occasione ringraziare la dott.ssa Giancarla Bertero, funzionario del Comune di Saluzzo.

Il fondo fotografico dell'archivio Galimberti

Mariacristina Colli

Nel fondo fotografico Galimberti vi sono alcune fotografie della casa di famiglia, scattate dallo studio Scoffone¹ prima che l'allestimento museale del 1980 ne alterasse in modo irreparabile l'aspetto originario. Osservandole con attenzione si notano fotografie incorniciate ma anche sparse, ad esempio inserite dentro un cestino posto sul pianoforte.

Anche la dott.ssa Mana rilevò questa situazione, in apparente contraddizione con la precisione che la signora Alice Schanzer Galimberti riservò alle carte di famiglia, quando agli inizi degli anni Novanta del ventesimo secolo effettuò il riordino e l'inventariazione dell'archivio privato della famiglia Galimberti; a conclusione del suo lavoro raccolse insieme tutte le foto e le raggruppò schematicamente per ordine cronologico e tematico in 43 buste, condizionate in 4 scatole².

In queste condizioni di primario disordine e successivo iniziale ordinamento ci siamo trovati ad operare quando nuove esigenze di studio, ricerca ma soprattutto idonea conservazione hanno spinto il Settore Cultura e Attività Promozionali - Museo Casa Galimberti ad effettuare la catalogazione e la digitalizzazione del fondo fotografico utilizzando il nuovo software archivistico Archimista³, già utilizzato per trasferire su database digitale l'inventario cartaceo dell'archivio Galimberti⁴.

Archimista è un applicativo progettato per essere utilizzato anche per oggetti diversi dai documenti cartacei, come fotografie, disegni, stampe, manifesti, opere d'arte e beni demotnoantropologici.

Dalla scheda *Unità archivistica* di Archimista si può passare alla *Scheda speciale* e scegliere la tipologia di scheda da utilizzare, in questo caso la scheda F fotografia.

La scheda speciale F è composta da cinque livelli di descrizione (*Identificazione, Descrizione, Localizzazione, Dati tecnici, Compilatori*), più i campi *Indici* e *Oggetti digitali*.

¹ A. SCOFFONE, *Un fotografo, una città attraverso il regime*, con un testo di GIORGIO BOCCA, Cuneo 1980.

² *Archivio Galimberti. Inventario*, a cura di EMMA MANA, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1992, pp. XX-XXI: "Un'ultima annotazione riguarda il materiale fotografico; sovente esso era unito ai carteggi, nel caso ad esempio di fotografie scattate in viaggio, durante una vacanza, di fotografie inviate insieme con una lettera familiare: lì è stato lasciato e la sua presenza è segnalata nell'inventario. La maggior parte delle fotografie, tuttavia, sono state rinvenute sparse dovunque: esse sono state – per ora raccolte tutte insieme, raggruppate secondo un presumibile ordine cronologico e in qualche caso tematico – così da renderle disponibili e utilizzabili – ma non è stata affrontata una loro schedatura che richiederebbe un approccio diverso rispetto al materiale cartaceo; questa operazione verrà compiuta in futuro, secondo i criteri che verranno individuati e adottati per il resto del materiale fotografico conservato nelle raccolte civiche del Comune di Cuneo".

³ Archimista è un' applicazione *open source* per la descrizione archivistica, nata sulla base di un accordo siglato nel 2010 tra Regione Lombardia, Regione Piemonte e Direzione Generale per gli Archivi (MiBAC). La necessità di creare Archimista è dovuta al superamento dei precedenti software regionali, Sesamo e Guarini, ormai obsoleti, e al bisogno di orientarsi verso una nuova idea di descrizione più aperta al mondo del web.

⁴ L'incarico di trasferire i dati archivistici su Archimista fu affidato allo Studio Associato Artefacta Beni Culturali di Moncalieri, alla sua prima esperienza con Archimista, ma operante da anni nella catalogazione digitale tramite Guarini.

Il nostro lavoro si è svolto nelle due fasi di digitalizzazione e catalogazione.

La prima fase di digitalizzazione in alta definizione di tutte le fotografie contenute nelle quattro scatole è stata effettuata presso il Museo Casa Galimberti. La presenza di molte fotografie storiche (ante anni '20 del XX sec.), di qualità e buona conservazione, scattate dai più importanti studi fotografici italiani e stranieri, ci ha spinto a scansare anche il retro di queste immagini, dove compare oltre al marchio il nome completo e l'indirizzo dello studio, e inserirle con il verso nella scheda (cosa che la maggior parte degli archivi fotografici non si fa mai, Fig. 2, Tav. XI).

La seconda fase di catalogazione è stata eseguita con l'utilizzo del software Archimista.

Se la digitalizzazione delle immagini si è svolta senza problemi, la catalogazione ovvero la creazione di una *Scheda speciale F* per ogni fotografia è stata complessa, poiché fin da subito è emersa la cesura fra le fotografie realizzate in studio fotografico e quelle autoprodotte.

La scheda F di Archimista è stata progettata principalmente per la fotografia antica, normalmente presente in fondi dove il comune denominatore è la tecnica fotografica e non i soggetti riprodotti; l'archivio fotografico di Casa Galimberti al contrario contiene immagini fra di loro collegate e riferibili a momenti precisi di vita di quattro persone fra loro imparentate (Fig. 1, Tav. XI).

Se la fotografia formato *carte de visite* – sorta di biglietto da visita fotografico di grande diffusione tra fine Ottocento e primo Novecento, realizzato nei locali degli studi fotografici – poteva essere trattata come una unica *Unità documentaria* (una foto = una scheda), le fotografie scattate dagli anni '20 del XX secolo da fotografi non professionisti dovevano essere raggruppate in molti casi insieme nella stessa scheda, come una *Unità documentaria* con più *Oggetti digitali* (Figg. 3-4, Tav. XI).

Inoltre durante il lavoro di scansione ci si accorse che fotografie e negativi, facenti parte di una determinata serie, non erano insieme ma sparse ovunque. Riunire insieme le fotografie e i negativi scattati in una determinata occasione era fondamentale per questo archivio, dove le immagini non sono solo funzionali allo studio della tecnica fotografica ma sono tasselli per migliorare la conoscenza delle vicende umane dei componenti della famiglia Galimberti.

Per questo motivo la scheda speciale F è stata compilata sia come *Unità documentaria* di un solo *Oggetto digitale* sia come *Unità documentaria* = *Unità archivistica* di più *Oggetti digitali*. Questo ci ha permesso di ricostruire e presentare insieme fotografie scattate nello stesso giorno e luogo (unità di tempo, luogo e azione), oppure di associare l'immagine positiva con il suo negativo o di mantenere insieme le pagine dei due album fotografici presenti nel fondo.

Alcuni esempi per spiegare nello specifico il lavoro svolto.

Scatola 1, Serie 1: *Famiglia Schanzer (membri diversi da Alice)*.

Sono presenti 16 fotografie di alcuni componenti della famiglia, realizzate da vari studi fotografici; qui ogni foto è l'*Oggetto digitale* di una scheda = *Unità documentaria* = *Unità archivistica*, per un totale di 16 schede.

Scatola 4, Serie 18: *Carlo Enrico, celebrazioni Resistenza e manifestazioni antifasciste*.

Sottoserie 18/2, *Almirante a Cuneo*: qui si sono presenti 17 fotografie, senza alcuna annotazione manoscritta, tutte uguali nel formato e scattate da un fotografo anonimo. Le 17 fotografie sono state raggruppate insieme come 17 *Oggetti digitali* di una sola scheda = *Unità archivistica*.

La scheda speciale F è stata compilata, con i dati a nostra disposizione, nei primi tre *Livelli* senza particolari problemi; nel quarto e ultimo livello *Dati tecnici*, la scheda F si è dimostrata a nostro avviso troppo rigida e schematica; la scelta dei programmatori di Archimista di utilizzare quasi esclusivamente menù a tendina con all'interno definizioni predefinite, sicuramente per agevolare il lavoro del compilatore, non permette compilazioni specifiche o annotazioni personali, indispensabili al contrario con una tecnica di così complessa attribuzione come quella fotografica e, nel nostro caso, in schede in cui l'oggetto digitale era sia pellicola sia stampa.

Altra difficoltà riscontrata il riconoscimento di molti soggetti o paesaggi: se nell'archiviazione documentaria la famiglia Galimberti, in particolare Alice, era stata pignola nell'annotazione di dati identificativi, per quanto riguarda le fotografie non si mantenne tale precisione. E anche quando l'appunto era presente sul retro, la grafia era spesso di non facile decifrazione.

Questa difficoltà in alcuni casi è rimasta irrisolta, mentre in altri è stata superata facendo ricerche archivistiche, in particolare l'archivio digitale *online* del quotidiano *La Stampa*⁵ di Torino è stato fonte preziosa d'informazioni precise e dettagliate: dalla descrizione particolareggiata dei funerali dei coniugi Galimberti alla ricostruzione e cronologia degli atti vandalici al cippo di Centallo.

Stesso discorso per la datazione: dove non era presente nessun appunto manoscritto, in molti casi l'attribuzione cronologica si è basata identificando e datando contesti presenti nella fotografia (es. modello e marca di una automobile messa in commercio in un determinato anno).

Le schede speciali F sono state inoltre riorganizzate in una nuova suddivisione, non dissimile da quella già proposta dalla dott.ssa Mana, ordinata in 21 serie e 26 sottoserie, per un totale di 605 unità archivistiche, 116 pellicole, 983 fotografie, 224 fra ricordini, cartoline e cliché.

A conclusione del lavoro, il fondo fotografico Galimberti conferma la sua particolarità e importanza per ricostruire le vicende umane di questa famiglia ma anche i ruoli che ogni componente ebbe.

Alice Galimberti, dalla prolifica attività nel giornale e negli studi, fu la colonna portante della famiglia e molte sono le fotografie che la ritraggono come madre orgogliosa assieme ai figli piccoli, mentre successivamente è per lo più fotografata in rare occasioni di gita e viaggi, probabilmente ripresa dai figli ormai adulti.

Tancredi Galimberti al contrario, mantenendo sempre un ruolo sociale e politico ben definito fino alla morte, fu molto fotografato anche se principalmente in età matura o già anziano e raramente compare insieme ai figli bambini o alla moglie.

Carlo Enrico e Tancredi Jr., dall'intesa vita sociale (gite, viaggi), sono molto fotografati e si fotografano, in particolare Carlo Enrico sembra essere stato il fotografo di famiglia.

Struggenti sono le fotografie che riguardano Tancredi jr. detto Duccio, personaggio di grande personalità e carisma sin dall'infanzia, fotografato dai primi mesi di vita fino agli anni '40 del XX secolo in molte occasioni liete, per terminare con le impressionanti immagini della salma composta al cimitero, prima della sepoltura.

Carlo Enrico Galimberti visse in simbiosi col fratello fino al trasferimento a Milano, dove ebbe una vita professionale e sociale di alto livello, ben documentata dalle molte fotografie, e mantenne sempre vivo il ricordo di Duccio partecipando e promuovendo varie cerimonie commemorative. Incuriosisce al contrario l'assenza di alcuni immagini importanti, come il fidanzamento e il matrimonio di Tancredi e Alice, o una fotografia sicuramente attribuibile al fratello di Alice Roberto Schanzer. Queste assenze sono il risultato di sottrazioni o distruzioni? Oppure sono presenti in altri archivi, ad esempio in quello della famiglia Ripa di Meana, apparentata con gli Schanzer?

Il riordino del fondo fotografico della Famiglia Galimberti è una grande opportunità per la Città di Cuneo e le sue istituzioni culturali, non solo perché permetterà una migliore conoscenza di questa famiglia, che tanto influì nelle vicende sociali e culturali cittadine, ma potrà inoltre offrire l'opportunità per promuovere e approfondire lo studio dei fotografi professionisti che operarono a Cuneo fra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX secolo, un aspetto della storia cittadina interessante ma al momento misconosciuto.

⁵ Dal 2010 è consultabile gratuitamente online, all'indirizzo www.archiviolaStampa.it, l'archivio storico del quotidiano *La Stampa* dal 1867 al 2006.

APPENDICE

Il deposito svelato

Dal mese di gennaio al mese di marzo 2014, il Complesso Monumentale di San Francesco in Cuneo ha proposto ai visitatori la terza tornata espositiva del “Deposito svelato”, iniziativa interamente compresa nel prezzo del biglietto d’ingresso e fruibile negli orari di apertura.

Dopo le opere di Delfina Cattaneo Piolti e di Ottavio Steffenini, il 2014 ha avuto inizio con l’esposizione di due preziosi dipinti delle collezioni civiche, realizzati da Antonio Piatti (Viggiù, 1875-1926) e abitualmente custoditi nei depositi del Museo. L’iniziativa, voluta dall’Amministrazione, concordata con la Soprintendenza per i Beni storici artistici ed etnoantropologici del Piemonte e autorizzata dalla Direzione Regionale per i Beni e le Attività Culturali, ha avuto l’obiettivo di rendere fruibile al grande pubblico opere normalmente non visibili perché custodite in deposito, ma di valore e patrimonio della collettività cuneese.

Le tele sono state esposte in una delle cappelle della navata laterale destra della Chiesa di San Francesco, monumento nazionale riaperto al pubblico dal mese di dicembre 2011, dopo un corposo intervento di ristrutturazione e di restauro finanziato interamente dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo.

L’artista¹

Come è noto, Antonio Piatti nacque a Viggiù, nel 1875 e nella stessa città morì nel 1962. Avviato all’arte scultorea dal padre Domenico e dal celebre artista Leonardo Bistolfi, si iscrisse poi all’Accademia di Brera a Milano e qui passò alla pittura, per amore della quale frequentò, al termine dei corsi normali, la scuola speciale diretta da Cesare Tallone. Ottenne il premio Fumagalli nel 1903 con l’opera *Supremo dolore* nonché l’assegnazione del pensionato Oggioni l’anno seguente con il lavoro *Accademia dipinta*, oggi esposto a Milano, presso l’Accademia di Brera: grazie a tale sussidio poté recarsi a Parigi, dove conobbe Giovanni Boldini, e a Roma.

La sua arte si distingue per una particolare vena coloristica e per una inconsueta predilezione per la ritrattistica, specie di figure illustri. Durante il periodo fascista la sua notorietà raggiunge l’apice, divenendo famoso come “il poeta del pennello”, senza disdegnare il primo amore per la scultura. Nutrita è del resto la sua carriera espositiva: oltre alle Biennali di Venezia dal 1907 al 1930, alle Esposizioni Sociali di Brera dal 1903 in poi, alle Biennali di Roma dal 1911 in poi, allestì numerose personali: alla Galleria Amici dell’Arte a Milano nel 1921, a Palazzo Pitti a Firenze nel 1927, presso la Galleria Micheli di Milano nel 1929. Fu anche autore di opere letterarie tra cui *Viggiù terra di artisti*, *Vita d’artista* e *L’isola del sole*.

Le opere esposte

Sorrisi sulla Senna, olio su tela, 1905, fu acquisito per il Municipio di Cuneo all’Esposizione Fotografica Artistica tenutasi in città nel mese di novembre del 1907. L’opera, realizzata “en plein air” risente dell’influenza di Boldini, specie nell’impostazione. La figura femminile in primo piano è la moglie del pittore, ritratta con spontaneità e verosimiglianza. La capitale francese è colta sullo sfondo, in un tratto della Senna animata da ponti, battelli, rive con viali alberati. I colori tenui ma realistici sono valorizzati da una luce diffusa, frutto di pennellate morbide ma precise. Con questo dipinto Antonio Piatti dimostra con piena consapevolezza di rimanere colpito dal fascino e dal romanticismo di Parigi, ma la resa finale non si accosta in maniera pedissequa alla pittura im-

¹ I brevi testi qui di seguito riportati sono stati elaborati ricavando parte delle informazioni dal catalogo *Civiche collezioni d’arte a Cuneo*, edito nel 1999 a cura di Chiara Conti. All’interno di tale volume, le schede relative alle opere di Antonio Piatti sono state curate da Fabrizio Gardinali. Nelle collezioni civiche è presente un terzo dipinto di Antonio Piatti, intitolato *Giovanni Giolitti* (1913) e non esposto durante l’iniziativa per scelta museografica.

pressionista, di cui tuttavia Piatti aveva diretta conoscenza. Il pittore elabora un linguaggio figurativo autonomo che gli permette di rendere al meglio, pur restando sempre fedele al suo stile, sia la splendida espressione della donna amata, sia lo scorcio cittadino (Fig. 1).

Velo azzurro, olio su tela, 1926, fu acquistato per 4.000 lire nel 1926 con i fondi del “reddito disponibile del legato Senatore Brunet a disposizione della Giunta per premi agli Artisti e Operai”. Il tema del nudo femminile è caro all'autore sin dai tempi di prima frequentazione della celebre Accademia di Brera. In quest'opera è più che mai visibile la cura con cui il pittore lombardo tratta il colore e la luce. La rappresentazione è infatti molto elegante e delicata: la donna raffigurata è seduta e avvolta da un velo bluastro che fra le sue pieghe non cela le forme, intuibili come tonalità più chiare. La tenda sullo sfondo, con la trama a righe colorate, dona un senso di plasticità e di vivacità alla scena, mentre la parete di fondo, i fiori sulla sinistra, lo schienale della seduta in primo piano ripropongono, variando senza toni bruschi, il tema del chiaroscuro (Fig. 2).

Anche in questo caso Antonio Piatti si vede refrattario alle tendenze avanguardistiche dell'arte impressionista e postimpressionista, allora in auge negli ambienti parigini e non solo, ispirandosi per scelta motivata ai pittori classici. In risposta a chi gli rimprovera di restare troppo legato alla tradizione antica e in particolare di risentire ancora del linguaggio figurativo proprio dei Romantici, egli non fa altro che chiarire con straordinaria lucidità la personale poetica con toni precisi: “senza rinnegare la mia tendenza d'artista, io credo davvero di essermi liberato dal languente romanticismo d'altra epoca, cercando nelle opere che seguiranno della solidità soprattutto e dandomi ad un'allegria ricerca di vivacità e di chiarezza” (da *Vita d'artista*).

Entrambi i dipinti furono già esposti nella Chiesa di San Francesco nel 1999, in occasione della mostra “Civiche Collezioni d'Arte a Cuneo”.



1 - *Sorrisi sulla Senna*, 1905



2 - *Velo azzurro*, 1926



3 - Locandina dell'evento
(elaborazione grafica O. Calandri)

TAVOLE

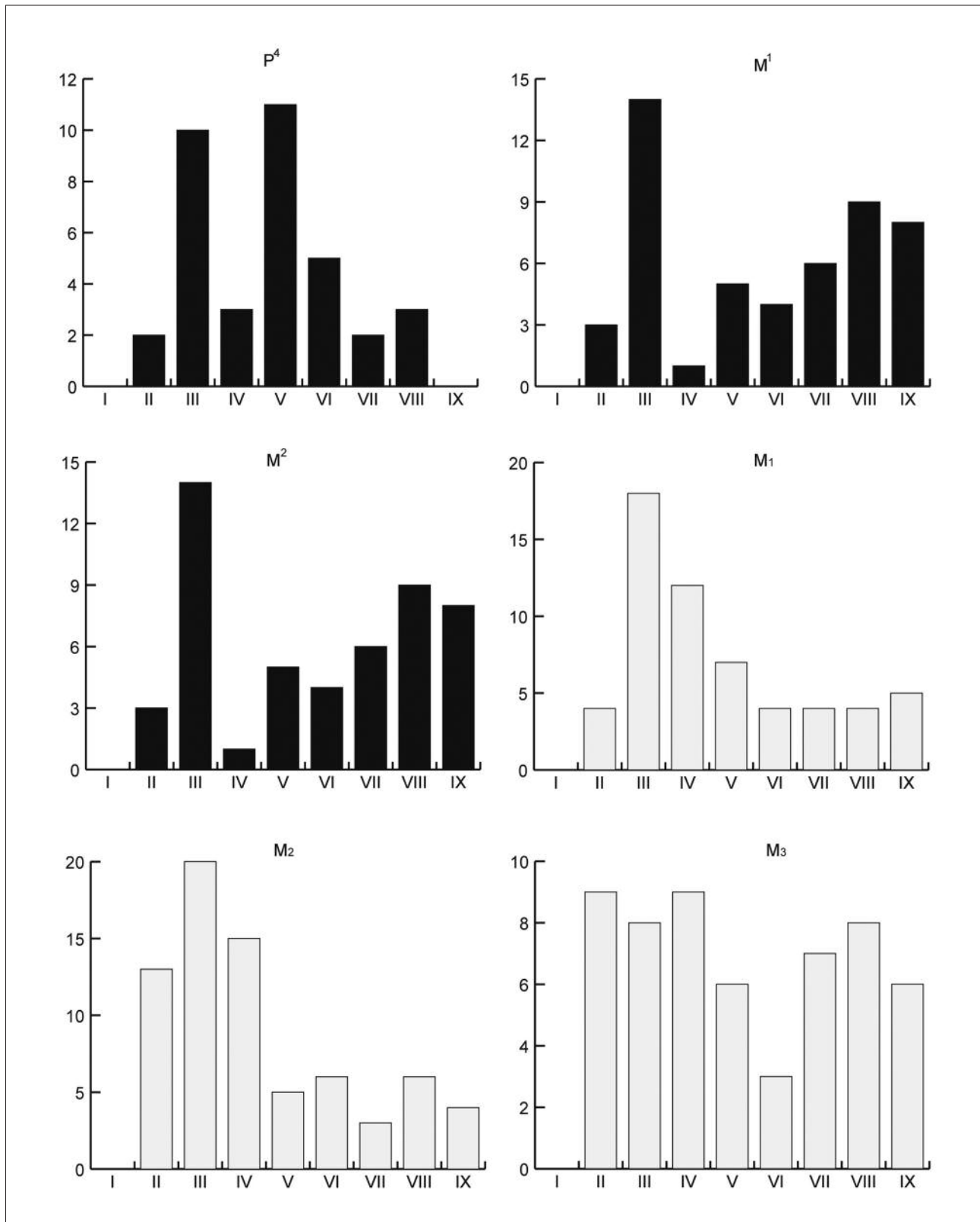


Fig. 1. Istogrammi rappresentanti le differenti coorti (Stiner, 1998). Le lettere maiuscole indicano i denti dell'arcata superiore, quelle minuscole i denti dell'arcata inferiore

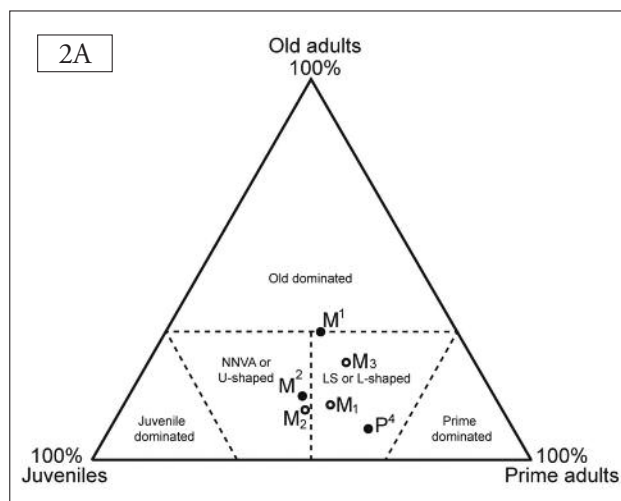


Fig. 2A. Diagramma tripolare proposto da Stiner (1998) con evidenziata la posizione dei differenti denti della grotta del Bandito

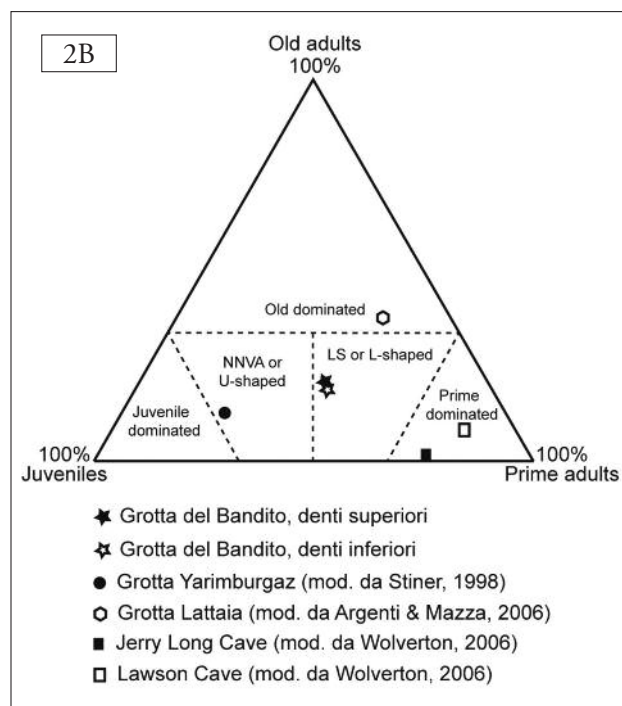


Fig. 2B. Le stelle indicano i punti rappresentati dai denti analizzati nel presente lavoro, gli altri simboli indicano i siti di confronto descritti nel testo

Dente	Nr. denti analizzati	Juveniles					Prime adult						Old adult			
		I	II	III	Tot	%	IV	V	VI	VII	Tot	%	VIII	IX	Tot	%
P4	36	0	2	10	12	33,33	3	11	5	2	21	58,33	3	0	3	8,33
M1	50	0	3	14	16	32	1	5	4	6	18	36	9	8	17	34
M2	57	0	8	17	25	43,85	3	7	8	5	23	40,35	5	4	9	15,79
m1	58	0	4	18	22	37,93	12	7	4	4	27	46,55	4	5	9	15,51
m2	72	0	13	20	33	45,83	15	5	5	4	29	40,27	6	4	10	13,89
m3	56	0	8	9	17	30,36	9	6	3	7	25	44,64	8	6	14	25

Tabella I. Distribuzione dei differenti denti analizzati nelle coorti proposte da Stiner (1998). Le lettere maiuscole indicano i denti dell'arcata superiore, quelle minuscole i denti dell'arcata inferiore

collezione	% ossa predate		
	infant	juvenile	adult
MCCN	85,7	16,7	21,8
PS	59,5	28,46	18,6
MGPT	71,4	59	21,8

Tabella II. Percentuale delle ossa lunghe predate nelle differenti classi di età e collezioni analizzate

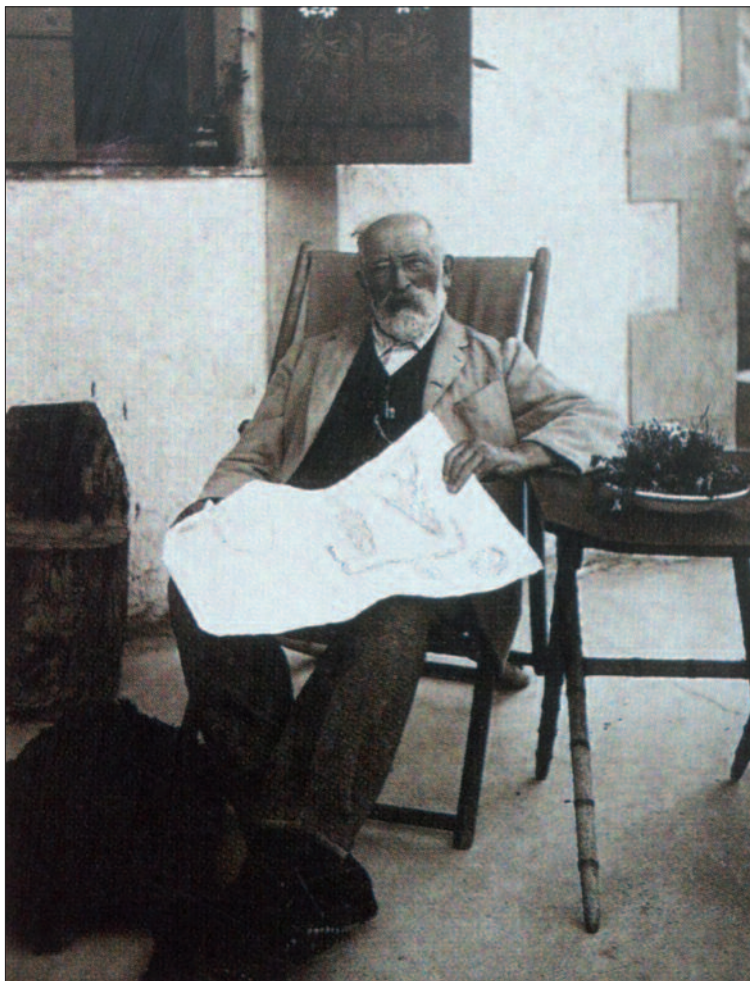


Fig. 1. Clarence Bicknell sulla veranda di Casa Fontanalba a Casterino (Chippindale 1998)



Fig. 2. Clarence Bicknell, Luigi Pollini e la famiglia Pelloux in posa davanti a "Casa Fontanalba" (Rinieri 2013)



Fig. 1. N. 101, triemiobolo, Rodi, rovescio

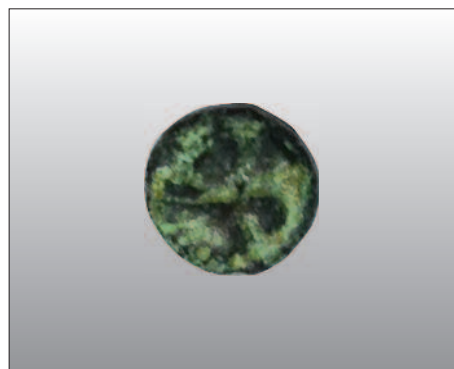


Fig. 2. N. 109, triemiobolo, Rodi, dritto



Fig. 3. Il Colosso di Rodi in una rappresentazione del XVII secolo

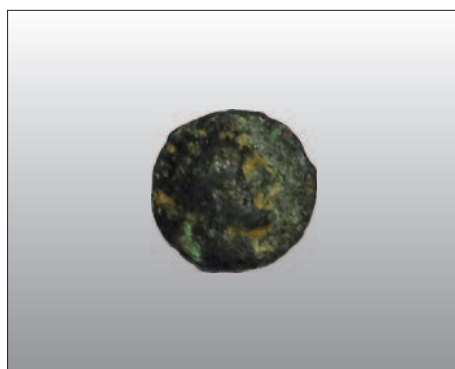


Fig. 4. N. 146, triemiobolo, Rodi, dritto



Fig. 1. Museo Civico di Cuneo. Veduta dello spazio espositivo allestito nella "Sala Livio Mano"



Fig. 2. Museo Civico di Cuneo, "Sala Livio Mano". Teca multimediale per i reperti e fondali didattico-esplicativi

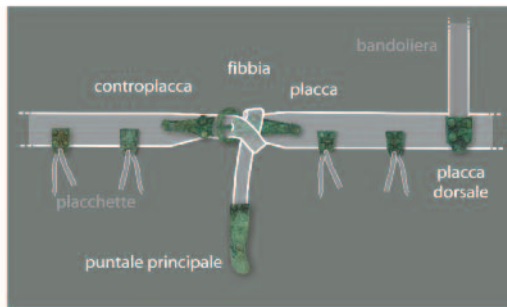


Fig. 3. Museo Civico di Cuneo, "Sala Livio Mano". Totem multimediale interattivo all'inizio dello spazio espositivo



Fig. 4. Ricostruzione virtuale di una tipologia tombale (sepoltura privilegiata) della necropoli

la cintura a *cinque pezzi*



All'altezza del bacino si trovavano le guarnizioni in bronzo di una cintura per la sospensione dell'arma (in questo caso lo *scramasax* o coltellaccio) del tipo "a cinque pezzi", cioè con fibbia, placca, controplacca, puntale principale e placca dorsale, oltre a una serie di placchette con fessura per il fissaggio dei cinghietti che dovevano assicurare stabilità all'arma e trattenere altro. Incerta è la presenza di una bandollera, cioè una tracolla che serviva a stabilizzare l'arma lunga, fermata a un'estremità da un puntale secondario.

5

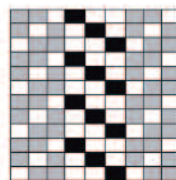
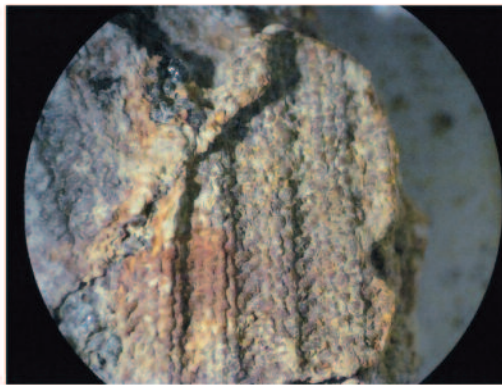
il decoro ageminato



L'agemina è la tecnica nella decorazione dei metalli che gioca sul contrasto cromatico fra la base scura, in questo caso in ferro, e l'ornato in fili o laminette d'argento e di ottone (o di altro metallo giallo), che venivano inseriti all'interno di incisioni praticate sulla superficie del supporto e martellati in modo da rimanere saldamente ancorati ad esso.

6

tracce di tessuti



Diversi tipi di tessuto sono conservati sulla superficie degli oggetti di corredo: un tessuto a losanga in lana; uno "a coste" fine, in lino; più tele, delle quali una in lino. I primi due tessuti e una tela sono da riferire alle vesti del defunto: il tessuto a losanga probabilmente pertinente alle brache, mentre quello "a coste" interpretabile come una tunica. Le tele formavano invece un pagliericcio (un cuscino o un giaciglio) a sacco, imbottito con foglie e altro materiale vegetale.

7

Figg. 5-7. Tre esempi di schede illustrate didattiche sui corredi accessibili durante l'esplorazione virtuale dello scavo



Fig. 8. Corredo della tomba maschile 11: cintura multipla con decoro ad agemina; punta di freccia (?) (Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del MAE)



Fig. 9. Corredo della tomba maschile 11: coltello, cesoie, *scramasax*, ascia (Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del MAE)



Fig. 10. Corredo della tomba maschile 331: cintura multipla con decoro ad agemina; fascia in ferro e laminette in bronzo (Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del MAE)



Fig. 11. Corredo della tomba femminile 494: collana; piccolo contenitore con coperchio; fibbia di cintura (Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del MAE)



Fig. 1. Il paliotto in frammenti, prima del restauro e ricoverato presso il Museo Civico di Cuneo (Foto di Docilia s.n.c. di Bertolotto G.&C.)



Fig. 3. Il paliotto con le integrazioni in *aerolam*, trattato con resina epossidica e sabbia grossolana (Foto di Docilia s.n.c. di Bertolotto G.&C.)



Fig. 2. Il paliotto dopo la pulitura e l'assemblaggio dei vari frammenti all'interno del pannello di *aerolam* (Foto di Docilia s.n.c. di Bertolotto G.&C.)



Fig. 4. Il paliotto dopo il restauro (Foto di Docilia s.n.c. di Bertolotto G.&C.)



Fig. 1. Gilet, gros de Tours ricamato, manifattura italiana (?), 1775-1785



Fig. 2. Gilet, taffetas ricamato, manifattura italiana (?), fine del XVIII-inizio del XIX secolo



Fig. 3. Gilet, taffetas liseré flotté, manifattura italiana (?), terzo quarto del XIX secolo



Fig. 4. Gilet, Manifattura italiana (?), seconda metà del XIX secolo; messicana in seta, manifattura italiana, 1770-1780



Fig. 5. Messicana in seta, manifattura italiana, 1770-1780, particolare

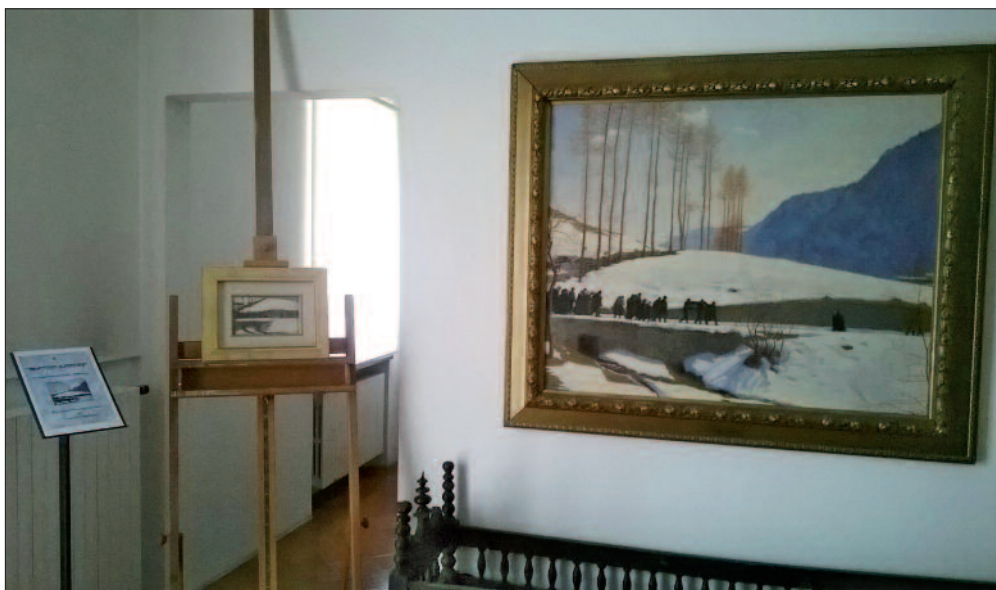


Fig. 1. *Dal bozzetto all'opera compiuta*, l'esposizione, Cuneo, Museo Civico, 1 luglio - 3 agosto 2014



Fig. 2. *Funerali a Casteldelfino*, Matteo Olivero, 1923



Fig. 1. Limone, 15 marzo 1925

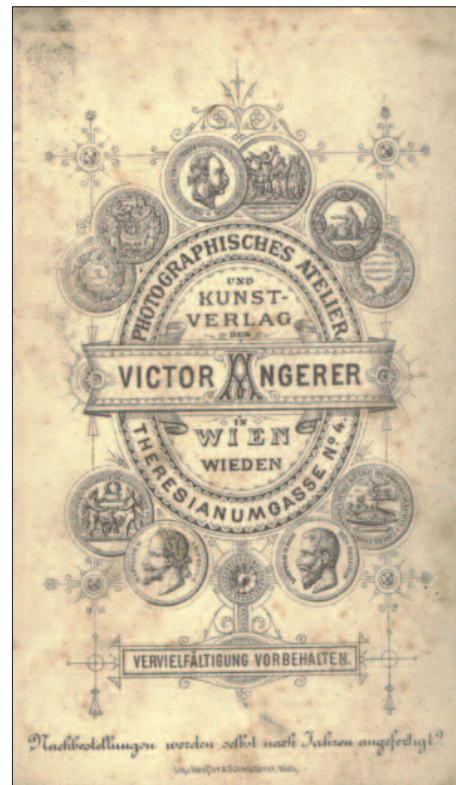


Fig. 2. Retro *carte de visite*, Vienna



Fig. 3. Interno Casa Galimberti



Fig. 4. Ritratto di Amalia Schanzer

Indice

Presentazione	pag. 3
Nota delle Curatrici	» 5
M. FERRERO, S. VIADA, <i>Il Museo che non si vede: le collezioni conservate nei depositi</i>	» 7
M. ZUNINO, <i>Analisi della mortalità nella popolazione di Ursus spelaeus della Grotta del Bandito (Roaschia, Cuneo)</i>	» 12
A. DUTTO, <i>Che meraviglie! Il Monte Bego secondo Clarence Bicknell</i>	» 16
M. FERRERO, <i>Il sole e la rosa. La zecca di Rodi nel lascito Giusto Maccario del Museo Civico</i>	» 22
E. MICHELETTO, S. UGGÉ, <i>“Prove per un nuovo Museo. Ritrovamenti archeologici lungo l’Asti-Cuneo”. La necropoli di Sant’Albano Stura</i>	» 28
A. LANZONI, <i>Il paliotto ritrovato. L’intervento di restauro del paliotto in scagliola del San Francesco di Cuneo</i>	» 34
G. BOVENZI, <i>Annotazioni su un gruppo di gilets sette e ottocenteschi del Museo Civico di Cuneo</i>	» 38
E. TOPINO, <i>Lo spazio e il cuore nell’opera di Matteo Olivero. Funerali a Casteldelfino ed il suo bozzetto</i>	» 43
M. COLLI, <i>Il fondo fotografico dell’archivio Galimberti</i>	» 46
APPENDICE	
Il deposito svelato	» 49
TAVOLE	» 55

Finito di stampare nel mese di dicembre 2014
da Nerosubianco (Cuneo)

