



Quaderni

DEL MUSEO CIVICO DI CUNEO





Settore Cultura, Attività Istituzionali Interne e Pari Opportunità
Complesso Monumentale di San Francesco
Museo Civico

Quaderni

DEL MUSEO CIVICO DI CUNEO

a cura di
Michela Ferrero e Sandra Viada

In copertina:

Pietra fluviale di Nico Roucario, figlio di Disso, decurione, foto G. Mennella

Statuetta della dea Sekhmet, foto Archivio Museo Civico di Cuneo

Antonio Fontanesi, *Chiavica presso Optevoz*, 1860 c., olio su tela, foto G. Olivero

Il deposito museale della Città di Cuneo, particolare, foto Archivio Museo Civico di Cuneo

Indice

Presentazione	pag. 5
Nota delle Curatrici	» 7
G. MENNELLA, <i>Le “pietre fluviali iscritte” del Museo Civico di Cuneo</i>	» 9
S. CINCOTTI, <i>L'Egitto romano: testimonianze e presenze nella collezione del Museo Civico di Cuneo</i>	» 15
E. FARIOLI, <i>Antonio Fontanesi e la comunità di paesisti del Delfinato. A proposito del dipinto Chiavica presso Optevoz</i>	» 19
D. MAGNETTI, <i>Bottiglie d'artista. Ruolo sociale e nuovi spazi espositivi attraverso l'arte contemporanea</i>	» 22
C. COLOMBATTO, <i>Tra normativa e ricerca. L'aggiornamento dell'inventario della collezione etnografica</i>	» 24
STUDIO KUADRA, <i>Il chiostro del Complesso Monumentale di San Francesco in Cuneo. Studio di fattibilità</i>	» 30
M. FERRERO, <i>Conoscere per conservare, il deposito museale della Città di Cuneo</i>	» 32
M. FERRERO – P. BARAVALLE, <i>Cultura inclusiva e pubblici dei musei. Il progetto ALCOTRA - TRA[ce]S – Trasmettere Ricerca Archeologica nelle Alpi del Sud</i>	» 36
A. MUSIARI - <i>Gitрэ e Alice, due firme per recensire Matteo Olivero. Gli scritti sulla «Sentinella delle Alpi» tra empatia e interpretazione</i>	» 39
TAVOLE	» 47

Presentazione

L'edizione dei "Quaderni del Museo Civico di Cuneo", giunta nell'anno 2019 al settimo numero, è promossa con convinzione ed entusiasmo da questa Amministrazione.

Fra i tanti compiti richiesti ai musei figura, non da ultimo, quello di stimolare la ricerca e la sperimentazione di nuove metodologie per un'efficace didattica dei propri contenuti, così da accrescere la consapevolezza diffusa dell'importanza degli stessi, non tanto e non solo come bagaglio culturale avulso dalla realtà, ma per la vita quotidiana e per lo sviluppo sostenibile della società.

A fronte di questi presupposti, come chiariscono in misura ineccepibile i contributi che seguono, la Cultura con la maiuscola si muove nel senso dell'inclusione e dell'interculturalità; i progetti realizzati e "realizzandi" del Civico di Cuneo sono pertanto parte integrante di una grande idea di fondo: il museo è per tutti, accoglie e favorisce l'accesso alle più diverse tipologie di pubblico, comprese quelle con fragilità o bisogni "speciali". Le attività e i supporti alla visita previsti per persone disabili, anziane e straniere, a titolo di esempio, puntano a riconoscere il Museo come luogo di incontro e di dialogo interculturale, offrendo una preziosa occasione di confronto su usi, costumi, arte, storia e tradizioni di un territorio che accoglie e integra, facendo diventare il visitatore parte attiva della propria cultura.

Parallelamente a questa prospettiva, si inserisce la necessità, sempre più attuale, di tenere alto il livello della divulgazione scientifica, fare rete con le altre istituzioni culturali del territorio, per sviluppare progetti di divulgazione di qualità, ancorché comprensibili, corretti e accessibili. A questa urgenza il Complesso Monumentale di San Francesco - Museo Civico di Cuneo risponde anche con la pubblicazione che qui si presenta, in cui gli esperti di ciascuna materia hanno lavorato e tuttora lavorano all'interno delle istituzioni museali e universitarie italiane, in quotidiano contatto con pubblici e allievi.

Si ringraziano pertanto, e con convinzione, per i loro approfonditi interventi, gli studiosi che hanno collaborato in totale gratuità alla stesura di questo numero: grazie alla professionalità e all'impegno di tutti, il risultato è ancora una volta eccellente.

L'Assessora per la Cultura
Avv. Cristina Clerico

Il Sindaco
Dott. Federico Borgna

Nota delle Curatrici

Michela Ferrero, Sandra Viada

Il settimo numero dei “Quaderni del Museo Civico di Cuneo” si articola in una nutrita serie di interventi, che danno atto del profondo lavoro scientifico e divulgativo svolto nell’anno 2019 e valorizzano il carattere civico, e anche per questo eterogeneo, delle collezioni museali.

Giovanni Mennella propone un dettagliato aggiornamento sugli studi scientifici inerenti le pietre fluviali iscritte del periodo della romanizzazione, sottolineando l’importanza, per qualità e quantità, di una raccolta di reperti significativa del Museo. L’Egitto arriva a Cuneo attraverso la poliedrica penna di Silvana Cincotti, che mette in risalto l’interessante statuetta bronzea del dio Sekhmet, confluita nei depositi cuneesi da una sepoltura femminile di *Pollentia* (la Pollenzo di età romana).

Il prestigioso e prezioso dipinto “Chiavica a Optevoz” di Antonio Fontanesi, prestato da Cuneo a Reggio Emilia per la mostra nazionale sul celebre pittore, è al centro del contributo di Elisabetta Farioli. Daniela Magnetti, curatrice dell’esposizione “Bottiglie d’artista”, che si è svolta presso il chiostro del Complesso monumentale di San Francesco da maggio a settembre 2019, affronta il tema attualissimo del ruolo sociale dell’arte contemporanea, con un occhio di riguardo all’argomento, scottante, della violenza di genere. Le multiformi testimonianze etnografiche del museo, con le loro non semplici caratterizzazioni in quanto oggetti, strumenti e accessori, sono descritte da Carlotta Colombatto, con attenzione certosina per le attività di catalogazione e di riordino. Gli architetti di Studio Kuadra presentano poi il progetto di fattibilità per un ripensamento e riallestimento complessivi del chiostro del Complesso Monumentale, in un’ottica di valorizzazione attuale, ma al contempo rispettosa della storia dello spazio claustrale. Chi scrive informa ancora sulla felice realizzazione di due iniziative: la creazione, l’allestimento e la fruizione del nuovo deposito museale della Città di Cuneo; lo studio, la realizzazione e la sperimentazione di inclusivi sussidi ai percorsi di visita, grazie al contributo europeo del progetto “ALCOTRA - TRA[ce]S – Trasmettere Ricerca Archeologica nelle Alpi del Sud”, questi ultimi risultati sono presentati insieme con Paola Baravalle. In conclusione Antonio Musiari propone una riflessione originale, affascinante fin dal titolo “*Gitrè e Alice. Due firme per recensire Matteo Olivero*”.

Si ringraziano, dunque, e non per forma, gli studiosi che hanno partecipato a questo numero; l’Assessora per la Cultura Cristina Clerico, che sostiene ogni anno il prosieguo della collana; il Dirigente del Settore Cultura, Attività Istituzionali Interne e Pari Opportunità, Bruno Giraudo, promotore instancabile delle iniziative di valorizzazione del Museo; la collega Ornella Calandri, che, come sempre, ha contribuito alla raccolta del repertorio delle immagini; Sabrina Ferrero di Nerosubianco edizioni, per la professionalità e la pazienza.

Le “pietre fluviali iscritte” del Museo Civico di Cuneo

Giovanni Mennella

Come “pietre fluviali iscritte” si intendono dei massi oblunghi e tondeggianti, di natura metamorfica e di origine glaciale, che gli affluenti del Po hanno spinto a valle e, dopo averli lisciati e stondati durante il lungo trascinamento, hanno disperso fra le campagne circostanti nelle loro esondazioni. Non sono poche quelle che nel corso della prima romanizzazione del territorio hanno ricevuto delle brevi scritte, quasi sempre di carattere funerario, che le rendono monumenti caratteristici nel panorama scrittoriale della romanità. Presenti pure a nord del Po (dove però le loro dimensioni sono in genere più contenute), nell’area piemontese sud-occidentale sono di ritrovamento frequente soprattutto all’imbocco delle valli, dove la forza della corrente, lì ancora molto sostenuta, le ha disseminate in buon numero in prossimità degli alvei, per diradarsi e venir meno con il progressivo ridursi della spinta dell’abbrivo man mano che ci si avvicina alle confluenze col Tanaro. I massi che sono stati rinvenuti entro quest’area afferiscono principalmente al bacino idrografico della Stura, del Gesso e del Vermenagna, dove si segnalano per le loro dimensioni sovente notevoli: una peculiarità che, per renderli pressoché inamovibili e verticalmente assai stabili, ne favorì l’uso come pietre tombali da parte della popolazione rurale in un’epoca di incipiente alfabetizzazione delle campagne, e prima che anche qui subentrassero le tipologie di monumenti funerari più evoluti e rifiniti, irradiati dai centri urbani¹.

¹ Tralasciando, per motivi di spazio, le indicazioni bibliografiche sui singoli monumenti, ci si limita a ricordare i contributi di carattere generale cui ricorrere per ulteriori notizie sull’argomento: G. MENNELLA, *Le pietre fluviali iscritte dei Bagienni (aspetti e problemi di una classificazione preliminare)*, in *Atti del Congresso I Liguri dall’Arno all’Ebro, Albenga 4-8 dicembre 1982* = “Rivista di Studi Liguri”, XLIX, 1983, pp. 18-27 (primo tentativo di classificazione e di raccolta); ID., *Il paesaggio epigrafico di Augusta Bagiennorum*, in M.C. PREACCO (a cura di), *Augusta Bagiennorum. Storia e archeologia di una città augustea*, Torino 2014, pp. 27-37 (le pietre fluviali nel contesto dell’epigrafia bagienna); I. DI STEFANO MANZELLA, *Mestiere di epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma 1987, p. 108 (definizione come classe tipologica). Le informazioni utilizzate nelle schede che seguono si sono principalmente tratte dai repertori e dalle monografie di A. HOLDER, *Altceltischer Sprachschatz*, I-II, Leipzig 1896-1904; G. PETRACCO SICARDI, *Ricerche preliminari sull’onomastica ligure preromana*, in *Atti del I Congresso internazionale di Studi Liguri*, Bordighera 1952, pp. 113-118; D. ELLIS EVANS, *Gaulish Personal Names*, Oxford 1967; M. LEJEUNE, *La romanisation des anthroponymes indigènes de l’Italie*, in *L’onomastique latine* (Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, 564), Paris 1977, pp. 35-41; J. DEGAVRE, *Lexique gaulois. Recueil de mots attestés, transmis ou restitués et de leur interprétations*, Bruxelles 1998; X. DELAMARRE, *Dictionnaire de la langue gauloise*, Paris 2003; ID., *Noms des personnes celtiques dans l’épigraphie classique*, Paris 2007; O. SALOMIES, *Die römischen Vornamen. Studien zur römischen Namengebung*, Helsinki 1987; M. DONDIN-PAYRE - M. TH. RAEPSAET-CHARLIER (a cura di), *Noms. Identités culturelles et romanisation sous le Haut-Empire*, Bruxelles 2001; G. MENNELLA - V. PISTARINO, *Supplemento 1877-2004 agli indici onomastici di CIL V per la Liguria romana (IX regio)*, in “Rivista di Studi Liguri”, LXX, 2004, pp. 45-126; R. HAEUSSLER, *Becoming Roman? Diverging Identities and Experiences in Ancient Northwest Italy*, Walnut Creek 2013. I monumenti trovati nell’Italia nord-occidentale sono state raccolti e commentati da Elena Bernardini nella sua tesi dottorale *Le pietre fluviali iscritte del Piemonte romano* (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, Dottorato di ricerca in Storia Antica, XX ciclo, a.a. 2008-2009), di preannunciata pubblicazione. Le foto a corredo sono dello scrivente e riproducono i reperti nella loro altezza originale, che appare necessariamente ridotta dopo l’inserimento nella base espositiva.

L'arco cronologico, rimasto a lungo indefinito, è infatti ora collocabile con buona approssimazione fra la fine dell'età repubblicana e la prima metà del I secolo d.C. grazie all'esame di corredi funerari contestualizzati e a occasionali riferimenti contenuti nelle stesse epigrafi. Si tratta, dunque, di testimonianze collocabili in un'età ancora piuttosto risalente, che pur nella loro estrema laconicità espressiva documentano un aspetto basilare del complesso processo di (auto)romanizzazione degli abitanti delle periferie, oltre che del ruolo fondamentale svolto dalla scrittura e dal messaggio iscritto nel registrare le tappe del suo graduale conseguimento. Nel loro aspetto rozzo, sgraziato, un po' enigmatico e vagamente inquietante che li rende somiglianti a dei menhir miniaturizzati, queste pietre veicolano messaggi epigrafici estremamente sobri, espressi in forme di scrittura approssimative e condizionate non solo dalle povere risorse litiche disponibili sul posto, ma pure dalle limitate capacità di esecutori improvvisati: siamo pertanto di fronte a un'epigrafia di transizione e realizzata con una tecnica all'insegna di un provvisorio "fai da te", in scenari oltretutto non ancora in grado di esprimere un latino corrente. Gli epitafi, tutti perciò assai semplici, in genere si riducono alla sola onomastica del defunto, e nella loro elementarità tradiscono il graduale e faticoso passaggio dal semplice formulario identificativo celtico (costituito da due antropimi o dall'unione dell'idionimo personale con quello paterno) al più complesso sistema identitario romano, articolato nella successione di quattro componenti (il prenome, il gentilizio, la filiazione e il cognome): uno schema conforme alle flessibilità di una società nuova, più composita e stratificata, ma tanto più innovativo quanto disorientante e ostico da recepire per chi era fino allora abituato a utilizzare un ridotto ventaglio di appellativi personali, che erano a loro volta lo specchio di convenzioni relazionali meno dinamiche. Le pietre fluviali iscritte riflettono efficacemente questa fase di passaggio destinata comunque a risolversi nel giro di un paio di generazioni, rivelando gli espedienti e i compromessi onomastici e strutturali messi in atto dalle popolazioni autoctone nell'assemblare i vari elementi di un formulario che, definitivamente assimilato, avrebbe infine sancito la loro romanità di fatto.

Le dodici pietre fluviali iscritte che sono esposte nel Museo Civico di Cuneo e provengono dai territori che in epoca romana dipendevano dai capoluoghi di *Pedona* (Borgo San Dalmazzo), *Forum Germa*(----) (Caraglio), *Pollentia* (Pollenzo) e *Augusta Bagiennorum* (Bene Vagienna), consentono di seguire "in diretta" quell'altalenante processo evolutivo, e le presentiamo qui in una serie di schede che evidenziano le differenze col canone onomastico latino, avvertendo che da esse saranno desunte le didascalie a corredo di questi curiosi monumenti nella nuova sezione museale destinata a esporli (Fig. 1, Tav. I)².

1. Pietra fluviale di granito dell'Argentera (cm 106 x 53 x 43, alt. lett. 4,5-6 ca). – Trovata nel 1978 alla periferia di Cuneo (terr. di *Pedona*), durante la posa del metanodotto in Via Felici. Dallo stesso anno nel Museo Civico, inv. nr. 51 (Fig. 2, Tav. I)³.

Nicus / Roucarius / Dissi f(ilius), / decurio. – "Nico Roucario, figlio di Disso, decurione".

Schema celtico composto da due elementi (nome personale + nome familiare), con l'aggiunta del nome paterno. In quanto decurione (*decurio*), il defunto era un esponente di spicco nell'amministrazione comunale di *Pedona*.

2. Pietra fluviale di gneiss granitoide (cm 87 x 50 x 20 ca; alt. lett. 5-5,4). Trovata nel 1972 alla periferia di Cuneo (terr. di *Pedona*), in Viale degli Angeli presso il torrente Gesso. Dallo stesso anno nel Museo Civico, inv. nr. 50⁴.

Vd. D. ROCCHIETTI - M. FERRERO, *Il Chiostro del Complesso Monumentale di San Francesco in Cuneo - Uno spazio da valorizzare*, in "Quaderni del Museo Civico di Cuneo", 6, 2018, pp. 16-18.

³ *Suppl.It.*, n.s., 13 (1996), p. 318 nr. 7 = EDR010092 del 14.11.2004 (E. Cimarosti).

⁴ *Suppl.It.*, n.s., 13 (1996), p. 320 nr. 10 = EDR010094 del 14.11.2004 (E. Cimarosti).

Quintus Catualius. - “Quinto Catualio”.

Schema celtico composto da due elementi (nome personale + nome familiare), nel quale il prenome latino *Quintus* si insinua come primo passo verso la sua romanizzazione.

3. Pietra fluviale di roccia granitoide (cm 81 x 40 x 32; alt. lett. 4,5-5,2). Trovata nel 1866 nella campagna di Cuneo (terr. di *Forum Germa.*) oltre la Stura, nei pressi della cascina Brissa alla Madonna dell'Olmo. Dal 1931 nel Museo Civico, inv. nr. 24⁵.

Carius / Volianius / et Gaius f(i)lius. - “Cario Voliano e Gaio (suo) figlio”.

Schema romano ridotto (prenome + gentilizio), disposto in sequenza irregolare. Il primo dedicatario ha convertito, mettendolo in posizione di prenome, il suo antroponimo celtico col prefisso *Car-*, sfruttando la sua assonanza col gentilizio latino *Carius*; come gentilizio ha utilizzato un antroponimo celtico, latinizzandolo in *Volianius*; il secondo dedicatario, suo figlio, è designato col solo prenome latino. Raro esempio di pietra fluviale posta sulla sepoltura non di uno, bensì di due defunti.

4. Pietra fluviale di gneiss granitoide dell'Argentera (cm 60,5 x 36 x 24,5; alt. lett. 4-5). Trovata in anno e sito ignoti nella campagna di Castelletto Stura (terr. di *Augusta Bagiennorum*), poi sistemata nel porticato della cascina di Sant'Anselmo, presso la località “Tetti Falchi”. Dal 1933 nel Museo Civico, inv. nr. 32 (Fig. 3, Tav. I)⁶.

Firmi Lucani Gemin(i) / f(i)li Cam(ilia tribu). - “(Sepolcro) di Firmo Lucanio (o Lucano), figlio di Gemino, della tribù Camilia”.

Tentativo di aggiungere la filiazione allo schema romano ridotto (prenome + gentilizio), disposto in sequenza forse regolare. Il comune cognome latino *Firmus*, qui usato come prenome, precede il gentilizio *Lucanius* (o il cognome *Lucanus* impiegato al suo posto, e allora in posizione anomala), probabilmente derivato per assonanza dalla latinizzazione di un antroponimo celtico iniziante per *luc-* / *loc-* (vd. pure i nrr. 5, 8 e 11). La filiazione è resa ancora “alla celtica”, latinizzando l'antroponimo paterno prima dell'indicazione della tribù, connotativa del possesso della cittadinanza romana e della residenza ad *Augusta Bagiennorum*.

5. Pietra fluviale di roccia granitoide (cm 101 x 65 x 50; alt. lett. 3,5-5). Trovata in anno e sito ignoti nella campagna di Castelletto Stura (terr. di *Augusta Bagiennorum*), e già collocata nella cascina Ferreri di S. Quirico. Dal 1934 nel Museo Civico, inv. nr. 27⁷.

Sex(ti) Lucani P(ubli) f(i)li. - “(Sepolcro) di Sesto Lucanio (o Lucano) figlio di Publio”.

Schema romano ridotto (prenome + gentilizio + filiazione), disposto in sequenza regolare; di nuovo, il gentilizio *Lucanius* (o il cognome *Lucanus* impiegato al suo posto, e allora in posizione anomala) camuffa l'assonanza di un antroponimo celtico iniziante per *luc-* / *loc-* (vd. anche i nrr. 4, 8 e 11), ma la filiazione è resa con l'usuale sigla preminale latina. Nel superstizioso sospetto che fosse portatrice di malocchio, con un sistematico e ben riuscito intervento gli scopritori della pietra cercarono di eliminarne la scritta.

6. Pietra fluviale di granito dell'Argentera (cm 31 x 55 x 49; alt. lett. 5,2-6,2). Trovata in anno e sito ignoti nella campagna di Montanera (terr. di *Augusta Bagiennorum*), e già custodita nella cascina “Boetto piccolo”. Dal 1934 nel Museo Civico, inv. nr. 44⁸.

⁵ CIL V 7718 = *Suppl.It.* 19 (2002), pp. 151 e 158 ad nr. = *Inscr.It.* IX 1, 209 = EDR010599 del 19.2.2007 (E. Cimarosti).

⁶ CIL V 7728 = *Inscr.It.* IX 1, 97 = *Suppl.It.* 19, 2002, p. 218 ad nr. = EDR010627 del 15.10.2007 (I. Liguori).

⁷ CIL V 7707 = *Inscr.It.* IX 1, 99 = *Suppl.It.* 19 (2002), p. 218 ad nr. = EDR010691 del 11.10.2007 (I. Liguori).

⁸ *Inscr.It.* IX 1, 105 = *Suppl.It.* 19 (2002), p. 219 ad nr. = EDR0109172 del 12.7.2011 (V. Pistarino).

[S]ex(tus) Fla/vius Sex(ti) / f(i)lius). - “Sesto Flavio figlio di Sesto”.

Schema romano ridotto (prenome + gentilizio + filiazione), disposto in sequenza regolare; rispetto al precedente nr. 5 il gentilizio è tutto latino.

7. Pietra fluviale di roccia granitoide (cm 77 x 55 x 35,5; alt. lett. 5,5-6). Trovata nella campagna di Centallo (terr. di *Pollentia*) in anno e sito ignoti, e poi sistemata come pietra terminale nella strada adiacente all'edicola di S. Quirico. Dal 1831 nel Museo Civico, inv. nr. 37⁹.

C(aius) Iuli[us] / M(arci) f(i)lius). - “Gaio Giulio figlio di Marco”.

Schema romano ridotto (prenome + gentilizio + filiazione), disposto in sequenza regolare e analogo ai precedenti nrr. 5 e 6. Sulla sommità della pietra si scorgono le conseguenze delle profonde e furiose picconate lasciate dai suoi scopritori, che cercarono di “apirla” immaginando che celasse qualche tesoro.

8. Pietra fluviale di gneiss granitoide dell'Argentera (cm 86 x 38 x 38; alt. lett. 3,5-5,5). Trovata in anno e sito nella campagna di Castelletto Stura (terr. di *Augusta Bagiennorum*), poi quivi esposta nella contrada presso S. Rocco, e quindi trasferita nella curia vescovile a Cuneo. Dal 1931 nel Museo Civico, inv. nr. 31¹⁰.

C(aio) Lucan[io] / -o] / L(uci) f(i)lio) Ceno/ni. - “A Gaio Lucanio (o Lucano) Cenone, figlio di Lucio”. Tentativo di adottare lo schema romano completo (prenome + gentilizio + filiazione + cognome), nel rispetto della sua regolare sequenza. Solo i due prenomi però sono latini; il gentilizio *Lucanius* (o il cognome *Lucanus* impiegato al suo posto, e allora in posizione anomala) è stato fatto derivare per assonanza dalla latinizzazione di un antroponimo celtico iniziante per *luc-* / *loc-* (vd. anche i nrr. 4, 5 e 11), mentre il diffuso antroponimo celtico *C(a)eno* si posiziona come cognome.

9. Pietra fluviale di gneiss granitoide (cm 95 x 44,5 x 51; alt. lett. 3-5,5). Trovata in anno e sito ignoti nella campagna di Castelletto Stura (terr. di *Augusta Bagiennorum*), presso la località “Tetti Falchi”, e poi custodita nella casa colonica De Michelis. Dal 1934 nel Museo Civico, inv. nr. 26¹¹. *L(ucius) Vallerius L(uci) f(i)lius* / *Farion/tio*. - “Lucio Valerio Fariontione, figlio di Lucio”.

Schema romano completo (prenome + gentilizio + filiazione + cognome), disposto in sequenza regolare. I componenti sono tutti latini a eccezione del cognome *Fariontio*, che tradisce ancora una matrice celtizzante.

10. Pietra fluviale di granito (cm 110 x 44 x 32,5; alt. lett. 4,8-6). Trovata in anno e sito ignoti nella campagna di Castelletto Stura (terr. di *Augusta Bagiennorum*) presso la “cascina della Crapina”. Dal 1936 nel Museo Civico, inv. nr. 18 (Fig. 4, Tav. I)¹².

Q(uinti) Vibi C(ai) f(i)li / *Cam(ilia tribu) / Seuconi*. - “(Sepolcro) di Quinto Vibio Seuconio, figlio di Gaio, della tribù Camilia”.

Schema romano completo (prenome + gentilizio + filiazione + cognome), disposto in sequenza regolare. Il caso è analogo al precedente nr. 9, rispetto al quale si è aggiunta l'indicazione tribale a segnalare che il defunto aveva la cittadinanza romana e la residenza ad *Augusta Bagiennorum*: anche qui i componenti sono tutti latini tranne il cognome, tratto dall'antroponimo *Seuvo* (o *Sevvo*) di palese ascendenza celtica.

⁹ *Inscr.It.* IX, 1, 199 = *Suppl.It.* 19 (2002), p. 158 ad nr. = EDR010833 del 25.9.2007 (S. Valentini).

¹⁰ *CIL V* 7708 = *Inscr.It.* IX 1, 96 = *Suppl.It.* 19 (2002), p. 218 ad nr. = EDR010692 del 11.10.2007 (I. Liguori).

¹¹ *CIL V* 8961 = *Inscr.It.* IX 1, 100 = *Suppl.It.* 19 (2002), p. 219 ad nr. = EDR010637 del 16.10.2007 (I. Liguori).

¹² *CIL V* 8962 = *Inscr.It.* IX 1, 102 = *Suppl.It.* 19 (2002), p. 219 ad nr. = EDR010638 del 17.10.2007 (I. Liguori).

11. Pietra fluviale di roccia granitoide (cm 115 x 53 x 42; alt. lett. 3,2-3,6). Affiorata in anno e sito ignoti nella campagna di Castelletto Stura (terr. di *Augusta Bagiennorum*) in frazione Riforano presso la cascina Fauzone. Dal 1930 ca. nel Museo Civico, inv. nr. 29¹³.

L(ucius) Mosiani[us] / L(uci) f(i)lius Luculus. - “Lucio Mosiano Luculo, figlio di Lucio”.

Schema romano completo (prenome + gentilizio + filiazione + cognome), disposto in sequenza regolare; ma il gentilizio *Mosianus* tradisce la derivazione celtica, e il cognome *Luculus* è l'esito assonante da una forma col prefisso celtico *luc-* / *loc-* (vd. anche i nrr. 4, 5 e 8).

12. Pietra fluviale di roccia granitoide (cm 130 x 61,5 x 65; alt. lett. 2,1-4,4). Trovata nella campagna di Centallo (terr. di *Pollentia*) in anno e sito ignoti, e già collocata all'interno dell'edicola campestre di Santa Colomba. Dal 1932 nel Museo Civico, inv. nr. 22 (Fig. 5, Tav. I)¹⁴.

P(ublius) Mallius T(iti) f(i)lius Pol(lia tribu) / Vetranus. / Fecit pie P(ubli) l(ibertus) / Modestus. - “Publio Mallio Vetrano, figlio di Tito, della tribù Pollia. Modesto, liberto di Publio, ha fatto (il sepolcro) con pia intenzione”.

Schema romano completo (prenome + gentilizio + filiazione + cognome), disposto in sequenza regolare e completato dall'iscrizione tribale che denota la cittadinanza romana dell'individuo e la sua residenza a *Pollentia*. Rispetto alle dediche precedenti, il messaggio è diventato più loquace, non limitandosi a registrare la sola identità del defunto, ma ricordando pure che le sue esequie e il sepolcro furono predisposti dal proprio liberto *Modestus*, che se ne assunse l'incarico con un atto di *pietas*. Dobbiamo credere che questi si fosse anche preoccupato di conferire al masso un aspetto esteticamente più dignitoso, facendone lisciare la superficie in modo da renderlo almeno somigliante alle più evolute e sempre più diffuse lastre lavorate: in ciò indirettamente informandoci che l'esperienza scrittoria sulle pietre fluvialiolgeva ormai alla fine. I fori nella superficie iscritta non sono coevi al monumento, ma vi furono praticati per illudere che la pietra trasudasse un olio salutare benefico nel luogo di culto in cui rimase a lungo esposta.

La casistica illustra chiaramente come le maggiori criticità nel passaggio al nuovo schema onomastico si incontrassero soprattutto nel normalizzare le forme celtiche (testi nrr. 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11), nel cercare coincidenze assonanti che, data la stretta parentela latino-celtica, facilitassero la loro sostituzione (nrr. 4, 5, 8 e 11), e nel distinguere la funzione dei vari componenti collocandoli al posto giusto nella sequenza identitaria (nrr. 3, 4). Tali discrepanze, così come la coesistenza di formulari sia completi (nrr. 8, 9, 10, 11, 12) che ridotti (nrr. 3, 4, 5, 6, 7) e la confusa varietà nella declinazione degli epitafi, che accomuna dediche in nominativo (nrr. 1, 2, 3, 6, 7, 9, 11, 12), genitivo (nrr. 4, 5, 10) e dativo (nr. 8), non significano tuttavia che un individuo designato da una onomastica latina “in fieri” occupasse una posizione sociale inferiore, ma indicano solo una persona che, indipendentemente dal suo rango, andava conformandosi alla prassi identificativa che stava diventando abituale. La menzione della tribù, certificante la conseguita cittadinanza romana (e quindi la raggiunta romanità) è al riguardo significativa (nrr. 4, 10, 12), ma lo è anche la situazione richiamata dal termine *decurio* (decurione) che si accompagna all'identità di *Nicus Roucarius* nel testo nr. 1: se lo si intende nel significato di “membro di un consiglio comunale”, sarebbe sottinteso che, quale esponente della prima élite dirigenziale di *Pedona* (ovvero in un periodo di poco posteriore all'età neroniana) e in quanto cittadino romano a pieno diritto, la compiuta integrazione di *Nicus Roucarius* dovesse chiaramente trasparire da un formulario onomastico ufficiale

¹³ CIL V 7710 = *Inscr.It.* IX 1, 103 = *Suppl.It.* 19 (2002), p. 219 ad nr. = EDR010612 del 12.10.2007 (I. Liguori).

¹⁴ CIL V 7660 = *Inscr.It.* IX 1, 202 = *Suppl.It.* 19 (2002), p. 158 ad nr. = EDR010768 del 22.7.2007 (V. Pistarino).

più o meno regolare e completo. Il fatto che egli invece si identificasse ancora con degli idionimi indigeni, e che per il suo sepolcro venisse utilizzata una qualsiasi pietra di fiume potrebbe essere dipeso da una scelta tanto personale quanto necessariamente obbligata: nell'ambito locale, infatti, *Nicus Roucarius* era conosciuto e tutti lo chiamavano ancora così, e non con gli appellativi romani di fresca adozione, sicché era logico che pure dopo morto si continuasse a identificarlo allo stesso modo, benché in pratica egli disponesse di due identificativi: quello locale e quello nuovo. Ma al riguardo si può dare un'altra e forse non meno plausibile spiegazione, se nel *decurio* vediamo il rappresentante ufficiale di *Pedona* quando la comunità non aveva ancora ricevuto i pieni diritti, e usufruiva soltanto delle prerogative previste dal cosiddetto *Latium minus*: era questo una specie di anticamera alla cittadinanza romana vera e propria, che consisteva nell'attribuirla non a tutti gli abitanti indistintamente, ma soltanto a coloro che esercitavano le supreme magistrature e solo al termine del loro mandato¹⁵. Quando morì (vale a dire attorno all'età neroniana o poco prima), *Nicus Roucarius* non l'avrebbe ancora concluso, e di conseguenza sarebbe rimasto senza la cittadinanza e con la propria onomastica indigena.

Nonostante il loro aspetto dimesso, il valore del messaggio insito nelle pietre fluviali è dunque di tutto rispetto né si mostra circoscritto unicamente alle informazioni di carattere linguistico: l'esempio appena preso in esame è perciò emblematico, mostrando come una scritta di cinque sole parole riesca a conferire a un monumentino modesto e all'apparenza insignificante il rilievo di una testimonianza documentaria fondamentale sulle vicende della più antica storia cuneese.

¹⁵ H. GALSTERER, *Bemerkungen zu römischem Namensrecht und römischer Namenpraxis*, in *Sprachen und Schriften des antiken Mittelmeerraums*, Innsbruck 1993, pp. 87-95, e in specie 92; A. CHASTAGNOL, *La Gaule romaine et le droit latin. Recherches sur l'histoire administrative et sur la romanisation des habitants* (Scripta varia, 3), Lyon 1995, pp. 89-112; 143-154.

L'Egitto romano: testimonianze e presenze nella collezione del Museo Civico di Cuneo

Silvana Cincotti

Nel lungo periodo che intercorre tra l'arrivo di Alessandro Magno in Egitto e l'inizio del Cristianesimo si sviluppò l'ultimo capitolo della storia egizia e l'eccezionale ricchezza di questa fase storica svolse un ruolo di fondamentale importanza nella trasmissione di antichi valori e pensieri, nella preservazione delle conoscenze filosofiche, delle pratiche religiose e degli stilemi artistici sorti nel corso di millenni lungo le rive del Nilo.

Questa stagione, così importante ad esempio per la trasmissione delle pratiche di culto, che oggi conosciamo essenzialmente grazie ai templi tolemaici e romani¹, è testimoniata non solo da importanti ritrovamenti documentari, ma anche dalla presenza, praticamente in ogni collezione egizia, di numerosi reperti che, possiamo immaginare, un tempo ricoprivano letteralmente l'Egitto, resti di epoca ellenistica e romana, danneggiati da secoli di attività agricola, ricerche clandestine e scavi condotti con il solo intento di portare via quanti più reperti possibile².

Molti di questi oggetti popolano oggi le sale di importanti musei e sono collocabili in un arco cronologico che copre un periodo tra il 332 a.C. e da qui fino al termine della presenza romana in Egitto³.

Questa forbice temporale non interessa esclusivamente l'area geografica che indichiamo come Egitto, ma l'Egitto stesso, con i suoi culti, estese la sua sfera di influenza ben oltre i confini del Mediterraneo, lasciando testimonianza di sé e delle divinità più importanti anche in terre lontane. Durante l'epoca tolemaica prima e romana poi, le divinità egizie incontrarono il favore di regnanti e uomini di potere, diffondendosi per tutto l'impero romano.

Da qui nasce la singolare e interessante presenza di piccole statue di bronzo in moltissime collezioni europee, giunte o per acquisto di opere provenienti direttamente dalla terra dei faraoni o presenti sul territorio perché ritrovate in antichi luoghi di culto.

Il Museo Civico di Cuneo non fa eccezione e possiede un'interessante statuetta realizzata in bronzo, che rappresenta la dea egizia Sekhmet⁴.

L'opera risale probabilmente al I secolo d. C. quando, come abbiamo detto, i culti egizi erano ormai diffusi in tutto il bacino mediterraneo; templi dedicati alle divinità egizie erano sorti in numerosi centri dell'Impero romano, soprattutto con il favore di Nerone, Caracalla e Adriano. Si trat-

¹ S. CAUVILLE, *Edfou et Dendara*, Inventaire de l'Égypte. Encyclopedia Universalis, Paris 2010 ; S. CAUVILLE, *L'offrande aux dieux dans le temple égyptien*, Leida-Parigi 2011.

² La prima ricerca sistematica dedicata ai siti di epoca greco-romana risale alle fine dell'Ottocento, grazie all'iniziativa dell'Egypt Exploration Society, sotto il coordinamento degli archeologi David George Hogarth, Bernard Pyne Grenfell e Arthur Surridge Hunt.

³ Epoca tolemaica (332-30 a.C.), periodo romano (30 a.C.-395 d.C.), periodo bizantino (395 d.C.-640 d.C.).

⁴ Inv. M.C.Cn. 258/98.

tava di luoghi sacri non solo grandi e pubblici ma anche privati, magari di modeste dimensioni, che servirono a propagare ulteriormente i culti provenienti dalla terra dei faraoni⁵.

La venerazione della egizia Iside, insieme al dio Serapide, trovò in questo contesto ampia diffusione. Divinità sincretica, Serapide divenne la principale divinità alessandrina insieme ad Iside, assumendo su di sé i diversi aspetti religiosi di Osiride, Api, Plutone e Zeus. Osiride a sua volta era stato identificato da tempo con il dio Ra e in questo modo culti funerari e culti solari si confusero in maniera indistricabile.

Il culto di Sarapide associato a quello di Iside e di Horus bambino si diffuse rapidamente in tutto il mondo antico e numerosi *serapei* sorsero associati agli *isei*.

Allo stesso modo Iside aveva ereditato tutte le caratteristiche delle divinità femminili più antiche, talvolta anche quelle di matrice orientale come Astarte e i relativi attributi, riflettendo così una perfetta sintesi dell'eterno femminile: era la madre, la sposa, l'amante e la guaritrice. A lei venne dedicata la grande costruzione dell'Iseo Campense, o tempio di Iside al Campo Marzio⁶, a Roma; e, nonostante la lunga e complessa storia urbanistica di questa città, siamo oggi a conoscenza della sua esatta ubicazione grazie a diverse fonti, soprattutto in base a tre frammenti della *Forma Urbis*, che lo collocano nei pressi dei *Saepta Julia*, all'interno dei vicoli dell'attuale rione della Pigna⁷.

I culti di Iside e Serapide si diffusero rapidamente, raggiunsero le coste della Grecia, della Macedonia, l'Asia Minore, fino alle sponde del lago Balaton, a Szombathely⁸, nell'attuale Ungheria, in Francia e in Spagna.

La religione egizia trovò terreno fertile tra i lavoratori portuali di Pozzuoli, nell'area di Pompei⁹ e di Ostia¹⁰, quest'ultima porto imperiale, facile ponte di passaggio e diffusione per i culti egizi. Misura e metro di questa espansione è la presenza di numerosi obelischi egizi a Roma, ad esempio quello Flaminio, uno dei tredici obelischi egizi romani, situato oggi in piazza del Popolo.

A questa fase di espansione fece da contraltare il successivo radicarsi e diffondersi della religione cristiana: in tempi successivi gli Isei e gli altri templi pagani vennero abbandonati e in molti casi distrutti. Il già citato tempio di Iside sull'isola di File fu l'ultimo tempio egizio a cessare le proprie attività: anche dopo l'Editto di Teodosio, che nel 378 d.C. proibì i culti pagani, questo santuario, come unica eccezione, continuò a svolgere il proprio ruolo di luogo sacro, cessando praticamente poco meno di un secolo prima dell'invasione araba.

La religione egizia tracciò dunque nel mondo antico un solco profondo, andando a segnare una dorsale lungo tutta la storia del mondo romano e oltre.

A questa presenza non si sottrarre il Piemonte, sul cui territorio sorgeva uno dei più interessanti e famosi isei del nord Italia, l'Iseo di Monteu da Po, nel sito archeologico di Industria¹¹.

⁵ L. BRICAULT, M. VERSLUYS, *Power, Politics and the Cults of Isis*, Leida, 2014; L. BRICAULT, M. VERSLUYS, P. MEYBOOM, *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World*, Leida 2007.

⁶ DIONE CASSIO, *Storia romana*, XLVII.15.4.

⁷ Quasi nulla sopravvive delle strutture del tempio romano dedicato ad Iside, possiamo tuttavia ritrovare numerose tracce della sua presenza, in quanto l'Egitto ritorna nella toponomastica e nella memoria storica, oltre che nella cultura materiale del luogo. Un piede colossale di marmo, una statua di Iside, una statua del dio Nilo e una monumentale pigna, sembra provenissero da questo luogo sacro, oggi conservati in diversi musei della capitale e della Città del Vaticano.

⁸ Le prove suggeriscono che l'adorazione della dea Iside e Serapide, esisteva in Pannonia nella metà del I secolo d.C. Il culto non è arrivato direttamente dall'Egitto, ma venne trasmesso via Aquileia, nel nord Italia, alle provincie di recente istituzione nella regione del Danubio. Sotto questo aspetto è da sottolineare l'importanza della cosiddetta Via dell'Ambra, che collega la Pannonia all'Italia. Si veda K. KLEIBL, *Iseion: Raumgestaltung und Kultpraxis in den Heiligtümern gräco-ägyptischer Götter im Mittelmeerraum*, Worms 2009.

⁹ C. DAL MASO, *Pompeii: Under the Sign of Isis*, Milano, 2013; P. J. E. DAVIES, S. DE CARO, *Alla ricerca di Iside: Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Roma, 2000.

¹⁰ J. T. BAKKER, *Living and Working with the Gods: Studies of Evidence for Private Religion and Its Material Environment in the City of Ostia (100–500 AD)*, Amsterdam 1994.

¹¹ L. MERCANDO, E. ZANDA, *Bronzi da Industria*, Roma 1998; E. ZANDA, *Industria. Città romana sacra a Iside. Studi e ricerche archeologiche 1981-2003*, Torino 2011.

Come già accennato, con l'adozione e la progressiva diffusione del Cristianesimo quale unica religione dell'Impero romano, questi luoghi sacri andarono incontro all'abbandono. Il corredo sacro di Monteu da Po venne trovato dagli archeologi, interrato, molto probabilmente nascosto per preservarlo dalle razzie e dalla distruzione, all'interno di un pozzo. Si tratta dunque di un ritrovamento eccezionale. Gli oggetti che testimoniano i rituali che avvenivano nei templi raramente sono stati ritrovati nel loro contesto di utilizzo, a differenza degli oggetti sacri impiegati nel corso dei riti funebri, ritrovati invece nel loro contesto primario, cioè all'interno delle tombe.

La differenza sostanziale risiede nel fatto che i templi furono spesso utilizzati anche dopo l'abbandono dei culti pagani e gli oggetti rituali ritrovati nel corso di scavi, o vennero trafugati e conservati o furono comunque nascosti e quindi messi fuori dal loro normale circuito di funzionamento all'interno del tempio. Questi oggetti potevano essere strumenti utilizzati in un contesto speciale, oppure appartenere trasversalmente a tutto il corredo sacro e se questi luoghi non venivano ripopolati e abitati in epoche successive alla loro principale destinazione d'uso, spesso venivano saccheggianti e devastati. Infatti, in epoche successive, la calata degli Unni in Piemonte causò il definitivo abbandono dell'area dell'Iseo di Monteu da Po e su questo e altri centri religiosi antichi, calò lentamente l'oblio.

Parliamo di città romane divenute oggi importanti siti archeologici, ad esempio Pollentia (Pollenzo-Bra), Alba Pompeia (Alba), Hasti (Asti), Augusta Bagiennorum (Bene Vagienna) e Aquae Statiellae (Acqui).

All'interno e fuori dal recinto sacro dei templi egizi, numerose statuette di metallo sono ancora oggi ritrovate dagli archeologi, e molte di queste appartengono ad un periodo tardo della storia egizia e forse il bronzetto egittizzante cuneese ha dietro di sé un passato simile. Questi piccoli oggetti hanno una fattura non uniforme, abbiamo infatti alcune opere di maggior pregio con rifiniture in oro o argento per creare un raffinato contrasto cromatico, evidenziando gli occhi o fornendo dettagli nell'acconciatura o nei gioielli, oppure oggetti di foggia più grossolana e malamente rifiniti.

Purtroppo, ed è questo uno degli ambiti di ricerca di nuova evoluzione in campo archeologico, molti dei reperti provenienti da collezioni quali il British Museum o il Louvre, non posseggono indicazioni sulla provenienza ma solo alcuni indizi. Nel caso della statuetta cuneese potrebbe dunque trattarsi di una statua votiva di culto, proveniente da uno dei numerosi centri di devozione, oppure è il ricordo di qualche viaggiatore che nell'Ottocento ha visitato l'Egitto e ha portato via con sé alcuni reperti, come spesso accadeva all'inizio tra XIX e inizio del XX secolo. Non era raro infatti che i viaggiatori, sempre più numerosi all'indomani della campagna napoleonica, comprassero veri e propri reperti archeologici, all'epoca ancora privi di una sostanziale forma di tutela¹². La statuetta bronzea del Museo Civico di Cuneo raffigura, ne abbiamo già fatto cenno, la dea egizia Sekhmet. È tuttavia vero che altre divinità avevano l'aspetto di donna con testa leonina, ad esempio la dea Mut, così raffigurata nelle numerose statue che un tempo ornavano il tempio funerario di Amenhotep III a Kom el-Hettân¹³ oppure nel tempio di Mut a Karnak¹⁴.

Leonino era anche l'aspetto della dea Shesmetet, forse una forma di Sekhmet o di Bastet oppure una divinità a sé stante, talvolta indicata come *Signora di Punt*, riflettendo in questo un'origine cen-

¹² J. THOMPSON, *Wonderful Things: A History of Egyptology from Antiquity to 1881*, Cairo 2015.

¹³ A. P. KOZLOFF, *Amenhotep III: Egypt's Radiant Pharaoh*, Cambridge 2012; A. P. KOZLOFF, B. BRYAN, *Egypt's Dazzling Sun: Amenhotep III and his World*, Cleveland 1992; H. SOUROUZIAN, R. STADELMANN, M. SECO ÁLVAREZ, J. DORNER, N. HAMPIKIAN, I. NOUREDDINE, *The temple of Amenhotep III at Thebes: excavations and conservation at Kom el-Hettân. Fourth report on the sixth, seventh and eighth season in 2004, 2004 - 2005 and 2006*, Cairo 2007.

¹⁴ A. M. LYTGOE, *Statues of the Goddess Sekhmet*, New York, 1919; B. PORTER, R. L. MOSS, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings*, III, Oxford 1960; J. VANDIER, *Manuel d'archéologie égyptienne*, III, Parigi 1952-1978.

tro-africana o comunque del sud dell'Egitto anche se questo è un appellativo spesso rivolto alle divinità senza alcuna connotazione geografica.

La sua presenza è attestata in Egitto a partire dalle prime epoche dinastiche ed è citata nei Testi delle Piramidi¹⁵; con il suo potere proteggeva la regalità in modo quasi materno e in questi antichi testi religiosi è lei a concepire simbolicamente il re. In testi più tardi è indicata come la madre, in qualche modo la protettrice, del defunto e la si personificava con un oggetto, la cintura *shesmet*, un particolare davantino o corto grembiule, composto probabilmente in oro o altro metallo, riccamente ornato con pietre dure, indossato dal faraone in epoca Protodinastica e durante l'Antico Regno, talvolta parte dell'abbigliamento della divinità astronomica Sopdu. Il suo aspetto leonino, di donna con la testa di leone, la metteva in contatto con l'evocazione di feroci forze della natura nel credo popolare e nelle formule magiche.

Tutti questi diversi aspetti facevano parte, insieme, dell'universo femminile divino: Mut era la dea compagna di Amon, lungamente venerata in quanto madre e principio creativo, Sekhmet invece aveva assunto su di sé il potere distruttivo, ed era la più importante delle divinità femminili leonine. Come per molte divinità egizie, ad un aspetto feroce faceva da contraltare un aspetto equilibratore, si trattava dunque di una divinità pericolosa e tuttavia aveva il potere di proteggere e soprattutto di guarire.

Il suo nome significa la *potente* e sin dai primi tempi, Sekhmet era considerata figlia di Ra e manifestazioni del cosiddetto *Occhio del dio sole*. Aveva il potere di scongiurare la pestilenza ed era considerata la consorte dell'antichissima divinità Ptah, madre del giovane dio Nefertum.

Era spesso rappresentata in forma semi-antropomorfa, come una donna dalla testa di leonessa, una lunga parrucca sul capo, di solito sormontata da un disco solare e un cobra. Indossa un lungo abito aderente, talvolta decorato con rosette all'altezza del seno e può tenere stretto, in una delle mani, il geroglifico ankh, con il significato di vita, vivente.

Quanto qui descritto vale sia per le piccole statuaria in bronzo, che per le imponenti sculture scolpite in diorite: la dea può essere seduta o in piedi, avere tutti questi attributi e tenere con una delle mani uno o più papiri, il simbolo del suo nativo Basso Egitto. Le raffigurazioni che propongono una dea dalla testa di leone con la doppia corona dell'Alto e Basso Egitto di solito rappresentano la fusione di Sekhmet e Mut. Sekhmet potrebbe anche essere raffigurata in forma completamente zoomorfa come una leonessa, anche se questo è piuttosto raro.

Sebbene il principale centro di culto di Sekhmet fosse a Menfi, la dea aveva templi in diverse zone del Paese; sorgeva, ad esempio, un santuario in suo onore ad Abusir¹⁶, ed è rappresentata in numerosi templi durante il periodo greco-romano, inoltre la sua associazione con altre divinità portò ad ulteriori centri di culto.

La piccola statua di Sekhmet conservata a Cuneo fa probabilmente parte delle statuette che venivano lasciate in dono presso i templi, solitamente da privati, come segno di fede e devozione (Fig. 1, Tav. II).

Alla piccola Sekhmet oggetto del nostro interesse, dea leonessa della guerra e patrona della medicina, non manca nulla: in posizione stante, tiene con la mano destra l'ankh e nella sinistra un papiro dal lungo stelo e sul capo un disco solare, proprio come le sue sorelle maggiori. Il bronzo - una lega di rame e stagno - era considerato un metallo superiore per la fusione statuaria perché rimaneva liquido più a lungo del rame quando veniva versato in uno stampo. Ciò ha comportato pezzi più forti e resistenti all'uso.

¹⁵ K. H. SETHE, *Die altägyptischen Pyramidentexte*, 262, 2206, Lipsia 1908-1922.

¹⁶ J. BAINES, J. MALEK, *Atlas of Ancient Egypt*, Oxford 1980; I. SHAW, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000.

Antonio Fontanesi e la comunità di paesisti del Delfinato A proposito del dipinto *Chiavica presso Optevoz*

Elisabetta Farioli

“A mezzo settembre andrò ad Optevoz anch’io, per farvi penitenza fino ai primi freddi, perché è uno dei più miseri paesi dell’Isère, ove bisogna vivere esclusivamente di pane e cacio e dormire come Dio vuole! Ma il paese è superbo, pieno di poesia e in autunno ha una bellezza infinita. È qua ove il Daubigny fece i suoi bellissimi quadri!”.

Così Antonio Fontanesi in una lettera a un amico del 1858, riportata nell’accurata e fedele monografia del suo allievo Marco Calderini¹.

Ma l’artista ritonerà a più riprese a dipingere nella Valle dell’Isère, soggiornando in un piccolo albergo di Crémieu, in contatto con i diversi paesisti che frequentano la regione (tra i nomi il lionese Francois - Auguste Ravier, il ginevrino Gustave Eugène Castan, il torinese Ernesto Berteau), sull’esempio di Charles-Francois Daubigny e con la costante preoccupazione di non ripetere spunti e motivi già sfruttati da altri. “È arduo trovare impressioni nuove” ammette Fontanesi “turbato dalle concorrenze fra confratelli accampati nelle stesse località, ove è naturale il timore di scegliere soggetti già sfruttati molto, – e perciò resi comuni o sciupati... è insomma uno stare perpetuamente in guardia per non ripetere gli emuli”².

Diverse le sue opere realizzate in queste zone dell’antica provincia francese del Delfinato, in anni cruciali per l’evoluzione della poetica dell’artista, dopo l’incontro coi paesisti francesi conosciuti all’Esposizione parigina del 1855.

Abbandonata la pittura liquida e finita che, sull’esempio del Calame, gli aveva garantito a Ginevra un facile successo, Fontanesi avvia quella incessante ricerca sui motivi della natura che lo impegnerà in tutto il suo percorso d’artista. Nelle opere dei primi anni sessanta ai riferimenti abbastanza espliciti alla pittura di Corot anche nell’impaginazione delle scene sempre più forte si fa l’urgenza di restituire l’impatto diretto dei motivi della natura, in particolare l’indagine sugli effetti della luce nel rapporto coi chiaroscuri e nell’articolazione della profondità dello sfondo. Nel dipinto del Museo di Cuneo raffigurante *Chiavica presso Optevoz* la sapiente restituzione dei mutevoli cangiamenti delle acque del fiume in primo piano si complica nell’idea di rappresentare la nuvola di fumo che dal centro della rappresentazione (animata dal gruppetto di figure individuate da poche sintetiche pennellate di colore acceso) sale al cielo unendosi alla brumosità che esala dal terreno.

Particolare attenzione viene posta al soggetto principale del dipinto, una diga in muratura che introduce a un lago de La Thuile, emergenza architettonica restituita in modo molto semplificato, a controbilanciare il gruppetto di figure sulla sinistra (Fig. 1, Tav. III).

¹ M. CALDERINI, *A. Fontanesi pittore paesista, 1818-1882*, Torino, Paravia, II ed. 1925, p. 65.

² A. GUIDO, in *Antonio Fontanesi e la sua eredità da Pellizza da Volpedo a Burri*, cat. mostra a cura di V. BERTONE, E. FARIOLI, C. SPADONI, Silvana Editoriale, Milano 1919, p. 203.

Di certo Fontanesi conosceva l'importante precedente di Daubigny, *Ecluse dan la vallée d'Optevoz* esposta all'Esposizione Universale di Parigi del 1855, acquistata dallo Stato e ora conservata presso il Musée des beaux-arts di Rouen. Il dipinto può essere considerato il capostipite di tutta una serie di opere dedicate allo stesso soggetto. Lo stesso Daubigny ritorna infatti più volte sul tema proponendo vedute molto simili (Museum Folkwang di Essen, Museum of Fine Arts di Houston – Fig. 2, Tav. III –, Louvre, Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe) fino all'opera sullo stesso soggetto della Neue Pinakothek di Monaco su cui si è aperto un interessante dibattito critico a partire dalla mostra che il museo ha dedicato al dipinto allestita dal novembre 2014 al marzo 2015 e accompagnata da un ricco e documentato catalogo³.

L'opera era comunemente riferita a Gustave Courbet a partire dall'acquisizione nel 1909 da parte del direttore del Museo Hugo von Tschudi che l'aveva acquistata da una provenienza più che sicura, la collezione di Théodore Duret, uno dei primi avvocati di Courbet. Primi dubbi sulla correttezza dell'attribuzione erano sorti negli Anni Novanta, quando, oltre alla firma chiaramente leggibile di Courbet, era comparsa, visibile solo con gli infrarossi, la firma di Daubigny. Ulteriori indagini avevano poi evidenziato un secondo intervento su una parte del paesaggio in corrispondenza della firma di Courbet. L'accurato restauro ha messo in luce elementi di straordinario interesse: in particolare l'esame della rifoderatura del dipinto (giudicata coeva alla ridipintura dell'opera) ha rivelato piccoli inserti di giornali francesi usati per il ritensionamento che rendono certa una datazione dell'intervento tra il 1880 e il 1890. A queste date è quindi da riferire la seconda esecuzione del dipinto. Ma Courbet come è noto muore nel 1877, quindi questa seconda versione non è a lui attribuibile. L'opera sarebbe quindi autografa di Daubigny, ennesima versione delle sue *écluse*, ridipinta a simulare un precoce Courbet.

Già in precedenza, prima dei risultati del restauro, era stato fatto notare che Courbet non aveva mai direttamente visitato Optevoz, e si era ipotizzato che il dipinto potesse essere una copia eseguita da Courbet a partire dall'opera di Daubigny oggi a Rouen⁴.

Daubigny era stato tra i primi a scoprire questo territorio, situato a nord del dipartimento dell'Isère, caratterizzato dalla presenza del Rodano, antica frontiera tra il Delfinato e la Savoia, e da un paesaggio estremamente composito: vallate, specchi d'acqua ma anche colline e foreste. Prediletto dagli artisti dalla seconda metà dell'800 ai primi del 900, questo luogo incontaminato, anche se molto vicino alla città di Lione, ospita diversi artisti a partire dal 1852. È da quest'anno infatti che, insieme a Daubigny, soggiornano in queste zone Jean-Baptiste Camille Corot, Francois Auguste Ravier, Francois-Louis Français.

“C'est devant l'étang d'Optevoz, célèbre pour avoir accueilli les plus grand paysagistes, que les quatre peintres pratiquèrent les paysage durant l'été 1852” ricorda Vincente Pomarède⁵ citando il piccolo studio di Corot con la lavandaia inginocchiata (oggi al Louvre, ma proveniente dalla raccolta di Ravier che ne aveva fatto una copia) e i diversi studi di Daubigny.

L'entusiasmo di Corot, riconosciuto maestro della pittura di paesaggio (“Je suis à Optevoz où tout est à peindre” scrive in una lettera a Daubigny) è un importante incoraggiamento per i più giovani artisti. Anche se le sue opere rimangono coerenti col suo immaginario universo poetico e la sua è una visione lirica del paesaggio, rispetto alla più evidente urgenza espressiva e capacità di sintesi propri per esempio delle opere di Ravier, comune è l'incitamento a cogliere il sentimento della

³ *Courbet - Daubigny: Das Rätsel Der -Schleuse Im Tal Von Optevoz*, cat.mostra, Hirmer Verlag, Munchen 2014.

⁴ M. MARLAIS, *Daubigny, Courbet, and the Sluice Gate at Optevoz*, in *Twenty first century perspectives on nineteenth century art- Essays in honor of Gabriel P. Weisberg*, Rosemont Publishing & Printing Corp., Danvers 2008, pp. 110-115.

⁵ V. POMARÈDE, *Corot et Ravier*, in *Francois Auguste Ravier 1814-1895*, cat. mostra, editions Musée des Beaux-Arts de Lyon / Réunion des musées nationaux, Parigi 1996, p. 58.

natura e nello stesso tempo la serietà e l'impegno nella restituzione pittorica dei motivi colti dal vero. L'inserimento di Fontanesi in questo particolarissimo cenacolo, fatto di amicizie e di concreta comunanza di intenti nell'arte e nella pittura rappresenta per l'artista una straordinaria occasione di confronto e di crescita. "Sono molto intimo con parecchi francesi, forti artisti e tutti coloristi arrabbiati. – scrive l'artista ricordando lo stile di vita della comunità di artisti – Sono sempre il primo a trovarmi del vero, gli altri arrivano sul tardi; alle undici e trenta si pranza, si sosta fino alle due e si torna al lavoro. Quando piove studio nell'interno di un chiostro... "6E più oltre, a proposito delle sue frequentazioni: "Il gruppo ora si divide in due categorie - scrive Fontanesi - i *coloristi* e quelli che più specialmente corrono dietro alla *forma*. Io sono tuttora nella seconda sperando a fine stagione di essere *anfibia*"7.

Particolarmente intensa è l'amicizia tra Fontanesi e Ravier, come testimonia la ricca corrispondenza intercorsa tra i due tra il 1858 e il 1875. Calderini riporta in particolare alcune considerazioni del Ravier sull'amico italiano: "Credo, al suo arrivo da Ginevra, avergli aperto un occhio su alcune cose che in lui erano in uno stato latente, cose comprese poi da lui così presto che, dopo averlo io impressionato, egli impressionava a sua volta me stesso, spiegandomi i miei propri sentimenti! E siccome egli aveva assai più studio di me, eravamo così reciprocamente maestro e discepolo"8.

La comunanza di poetica tra i due artisti è testimoniata addirittura dal "prestito" di alcuni "campioni di impressione, in stile abbastanza scapigliato" che Ravier invia a Fontanesi: nelle opere di entrambi gli artisti il libero studio della natura non perde di vista i grandi esempi della tradizione del passato e la loro ricerca pittorica, restituita con una più appassionata foga di gusto romantico. Anche per Fontanesi dunque i ripetuti soggiorni nel Delfinato, occasione per l'immersione in una natura varia e incontaminata ma anche possibilità di uno stile di vita tra compagni tutti dediti all'arte e alla pittura rappresenta una straordinaria opportunità di crescita e miglioramento della sua arte. Come ha acutamente notato Rosanna Maggio Serra è proprio in questi anni che l'artista raggiunge esiti tra i più alti della sua produzione:

"Effectivement ses toiles représentant la campagne – ce sont de plus en plus des vues de la Savoie et du Dauphiné – acquièrent vers cette époque une intensité lumineuse plus chaude qui émane du centre de la toile. Dans certaines oeuvres importantes exposées à partir de 1862, il mêlange les couleurs d'un geste libre et ferme pour obtenir en contre-jour une lumière dorées, à la fois souple et fortement accentuée"9.

⁶ M. CALDERINI, 1925, *cit.*, p. 59.

⁷ *Ibidem*, p. 60.

⁸ *Ibidem*, p. 56.

⁹ R. MAGGIO SERRA, *Antonio Fontanesi et Auguste Ravier – Affinités élective et échanges intellectuels entre deux artistes*, in *François Auguste Ravier 1814-1895*, *cit.*, p. 69.

Bottiglie d'artista. Ruolo sociale e nuovi spazi espositivi attraverso l'arte contemporanea

Daniela Magnetti

L'arte, per usare le parole di Kandinsky, è figlia del suo tempo ed è spesso madre dei nostri sentimenti. Le opere sono concepite per destare emozioni potenti e complesse, per comunicare senza indicazioni con i nostri sentimenti, attraverso quel linguaggio magico che gli è dato dalla libera espressione della forma e del colore.

Nel 2014, in occasione della Giornata Internazionale contro la violenza sulle donne, ricorrenza istituita dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite nel 1999, Palazzo Bricherasio, sede istituzionale di Banca Patrimoni Sella, espone nelle esedre di Via Lagrange 20 due opere acquisite con il fine di contribuire alla raccolta fondi per l'Associazione Onlus "One More Life", che opera nel sociale, particolarmente attiva sulle tematiche dei bambini e delle relazioni familiari.

Le sculture, *Oggetto domestico* di Matilde Domestico e *Spirito e bellezza* di Luisa Valentini, sono state realizzate nel 2013 in occasione della mostra *Bottiglie d'Artista*, a cura dell'Associazione Culturale Cre(at)ive, associazione senza scopo di lucro nata dal dinamismo di sei imprenditrici astigiane.

Matilde Domestico, con i frammenti di ceramica e le sue tazzine bianche ci conduce nell'impenetrabilità della vita quotidiana, fitta di cose e di eventi che ci rammentano il caos del nostro convivere odierno. Luisa Valentini, con la sua bottiglia Blu Klein, in cui infila un ramo di acciaio fiorito di erotiche orchidee bianche di feltro, ci restituisce un mondo mediterraneo ed esotico ormai quasi artificiale e stanco.

"Quella che leggiamo su queste bottiglie", scrive Marisa Vescovo nel catalogo della mostra del 2013, "è una verità obliqua, mitica, che si mostra confusa al dipanarsi delle storie, con le immagini del rimpianto, del dolore, della felicità, dello stupore.

Le nostre artiste sanno che fragilità, caducità, leggerezza, trasparenza, enigma, magia combinatoria, sono in fondo il segno di una bellezza contemporanea".

Da allora quelle opere sono state esposte per molto tempo nell'androne di Palazzo Bricherasio di Torino e nel 2018, per volontà della Direzione Artistica di Banca Patrimoni Sella, è partita dal Chiostro di San Sebastiano di Biella, in collaborazione con il Museo del Territorio Biellese e il Comune di Biella, una mostra itinerante, che ha toccato diverse città italiane.

Tra queste anche Cuneo. Grazie alla grande disponibilità dell'Assessora alla Cultura e della Direttrice del Museo Civico le opere sono state esposte nella splendida cornice del Chiostro di San Francesco, divenendo soggetto-oggetto di percorsi didattici e di incontri a tema (Tav. IV).

Questa lunga mostra itinerante vuole essere un momento di riflessione quotidiano su un tema, quello della violenza di genere, che purtroppo fa parte ogni giorno delle pagine della nostra cronaca.

Decontestualizzate da quei perimetri museali che tante volte si sono rivelati barriere insormontabili, la fruizione libera e gratuita di queste opere si è rivelata un pass-partout efficace e vincente per abbattere pregiudizi e stimolare dibattiti relegando all'arte contemporanea un ruolo sociale di primo piano.

Le installazioni hanno consentito di avvicinare sguardi, di solleticare curiosità, di suscitare riflessioni, di esprimere giudizi i più diversi da parte di un pubblico eterogeneo fatto di visitatori museali, studenti, docenti, semplici cittadini, che passeggiando sotto il suggestivo portico del chiostro di San Francesco sono stati attratti da quelle forme e da quei colori che, senza censura alcuna, si lasciavano ammirare e criticare, non sempre nel senso più kantiano del termine.

È il dialogo la parola che lega questo progetto culturale. Un dialogo muto che parla direttamente con il visitatore, rendendo possibile quella libera espressione dell'arte, capace di suscitare quelle emozioni che non sono solo di ordine semplicemente estetico, ma coinvolgono l'intero ambito della nostra esistenza.

Il ruolo sociale dell'arte è quello di essere capace di interrogarsi e interrogare, di mutare in dubbio una certezza, di trasformare il semplice atto del vedere nella più profonda azione dell'osservare.

Non ci sono censure. Lo hanno dimostrato i dibattiti tra le artiste e il pubblico, acceso, vivace, capace di interrogare e di interrogarsi, monito per una cultura espositiva che spesso viene data in pasto a mercificatori senza scrupoli, rendendola sempre più fragile, in un mondo incapace di nutrirsi, ma sempre più affamato della sua essenza.

Le bottiglie della Valentini e della Domestico sono stimoli di ordine visuale, inserirti in contesti non ordinari, che ci aiutano a vivere esperienze articolate e a muoverci in modo meno impacciato tra fatti di cronaca atroci e una cultura della non violenza, permettendoci di «tradurre» e transitare dall'una all'altra con il solo ausilio della tridimensionalità dell'immagine. L'attitudine a interpretare, a interrogarsi e interrogare, revocare in dubbio, distinguere, connettere, articolare – è la *conditio sine qua non* di una cittadinanza desta e qualificata. Il ruolo dell'arte è anche questo. Tenere svegli. Per non dimenticare! La valorizzazione del ruolo sociale e didattico dell'opera d'arte si concretizza in questo progetto che ha suscitato un grande interesse sul pubblico di ogni età, consentendo di svolgere quell'azione di prevenzione che è propria del disvelare attraverso nuovi linguaggi tematiche che devono essere mantenute vive nelle coscienze, al di là di una ricorrenza o di un taglio del nastro inaugurale.

Tra normativa e ricerca.

L'aggiornamento dell'inventario della collezione etnografica

Carlotta Colombatto

Il principio fondamentale della museologia, non solo antropologica, può essere inteso come “la capacità degli oggetti, collocati ad arte in uno spazio chiuso, di evocare memorie che rimandano a un altrove, secondo un sistema di corrispondenze non casuale, ma ordinato, strutturato, rispondente a un concetto”¹. Gli oggetti DEA, sottratti al loro contesto d'uso quotidiano, vengono ricollocati all'interno dello spazio museale e dotati di un significato diverso. Privati della loro funzione strumentale e sottratti ad una logica di scambio e di mercato, essi diventano rappresentanti di un particolare contesto storico-sociale e culturale. Custodire una parte del patrimonio all'interno di un museo significa anche assicurarne la conservazione nel tempo, un imperativo della perennità inscindibile con la moderna concezione di heritage. Questa caratteristica non dipende esclusivamente dalla conservazione dei beni in sé, ma anche dalla trasmissione dei saperi connessi al contesto storico e culturale di produzione, utilizzo, consumo.

Uno strumento importante all'interno di questo quadro, che si muove proprio nella direzione non solo di descrivere l'oggetto e di tracciarne la storia, ma anche di mantenere la memoria dell'ambiente d'uso e di realizzazione, è la catalogazione degli oggetti. Il Museo civico di Cuneo si è dunque dotato di un inventario della collezione DEA, necessario per incrementarne le conoscenze circa la dimensione, la tipologia dei beni, l'area geografica e il periodo storico di riferimento. Una parte del lavoro svolto da chi scrive all'interno della struttura, è dunque consistito in un aggiornamento della scheda inventariale. Il percorso era tanto più necessario, visto che gli Standard museali, ribaditi anche dal D.M. 113 del 2018, ne raccomanda l'aggiornamento periodico.

La catalogazione dei beni demoetnoantropologici materiali, un percorso storico di innovazione e mutamento

L'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) ha elaborato una metodologia codificata e strumenti appositi finalizzati ad attuare la catalogazione dei beni culturali diffusi sul territorio nazionale. Questo articolato sistema di standard, pratiche e regole comuni costituisce il presupposto fondamentale per la condivisione delle conoscenze tra i molti soggetti che operano nel settore. Una dimensione di non secondaria importanza, dunque, al fine di costituire quel catalogo del patrimonio culturale nazionale previsto per legge. Come sottolinea Maria Letizia Mancinelli “il sistema degli Standard catalografici definito dall'ICCD è costituito da: normative (i modelli per la registrazione dei dati), strumenti terminologici (linguaggi formalizzati, vocabolari e thesauri), metodologie (specifiche procedure e modalità applicative)”².

¹ G. KEZICH, *Museo*, in *Antropologia museale*, n. 14, p. 57.

² M.L. MANCINELLI, *Gli standard catalografici dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione*, in R. TUCCI, *Le voci, le opere, le cose. La catalogazione dei beni culturali demoetnoantropologici*, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Roma 2018, p. 280.

Le normative sono i modelli per l'acquisizione dei dati: sequenze predefinite di voci elaborate per la registrazione strutturata e sistematica delle informazioni. All'interno di questo quadro, le schede di catalogo sono gli strumenti sicuramente più noti. Si tratta di modelli, format, strutture che raccolgono in maniera organizzata le notizie concernenti i beni culturali. Questi ultimi sono suddivisi in tre categorie: beni mobili (ovvero che si possono spostare sul territorio), immobili (che sono invece ancorati al suolo), beni immateriali (costituiti da performance, si manifestano nel momento in cui vengono eseguiti). Oltre a questa suddivisione, le schede di catalogo attualmente in uso fanno riferimento ad ambiti disciplinari diversi, quello demoetnoantropologico utilizza due tipi di schede, denominate *BDM - Beni demoetnoantropologici materiali* e *BDI - Beni demoetnoantropologici immateriali*.

L'inventario della collezione etnografica del Museo Civico di Cuneo è stato portato avanti seguendo il tracciato semplificato della scheda BDM 4.00. La scelta è stata motivata dalla volontà di rispettare gli elevati standard catalografici dell'ICCD, i quali assicurano il reperimento delle informazioni necessarie all'analitica e puntuale descrizione del bene. La condivisione, a livello nazionale, dei format dell'Istituto, inoltre, permette di rientrare all'interno di una comunità di mestiere caratterizzata da un proprio codice deontologico scientificamente ragionato.

La versione 4.00 della scheda BDM ha preso avvio alla fine del 2012. Un suo aggiornamento era stato sollecitato da tempo dai curatori dei musei antropologici ed etnografici, i quali chiedevano di predisporre una struttura maggiormente duttile e sistematica. Se la definizione del bene si voleva più puntuale, proprio la questione dell'inventario era stata posta in termini problematici: il nuovo tracciato avrebbe dovuto permettere l'estrapolazione di un format inventariale adatto alla pratica museale quotidiana.

La scheda BDM non è nuova a modifiche e integrazioni. Istituita nel 1978 grazie a una collaborazione che l'ICCD instaura con il Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari, tale prima versione è unicamente cartacea e porta il nome di *FKO - Folklore oggetti*. Solo una decina di anni più tardi il tracciato viene rivisto al fine di essere informatizzato, portando con sé anche una nuova denominazione: *Oggetti di interesse demo-antropologico*. Allo stesso tempo, l'ICCD dà avvio ad una nuova collaborazione, questa volta con il Museo Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini", al fine di elaborare un format catalografico anche per le collezioni extraeuropee. Prodotto di questa sinergia è la Scheda *E - Etnologia*, la quale però possedeva diversi tracciati oltretutto privi delle norme di compilazione. All'inizio del 2000 la scheda FKO viene nuovamente rivista e sottoposta a un'ulteriore strutturazione per ottemperare alle normative predisposte dall'ICCD. Questa è l'occasione anche per modificarne il nome in *BDM - Beni demoetnoantropologici materiali*, al fine di richiamare con maggiore evidenza la nuova scheda *BDI - Beni demoetnoantropologici immateriali* che nel frattempo l'ICCD stava progettando. Si trattava, in entrambi i casi, della versione 2.00, che l'Istituto permette di informatizzare grazie all'uso del *SIGEC - Sistema Informativo Generale del catalogo*. La denominazione diversa del vecchio tracciato FKO intendeva riflettere l'unità tematica propria del settore di riferimento. Nonostante questo, tuttavia, la scheda BDM continuava ad applicarsi con difficoltà ai beni extraeuropei, per i quali non erano previsti né vocaboli specifici, né spazi adeguati alla registrazione dei dati salienti.

La struttura rimane ferma alla variante 2.00 fino alla fine del 2012, unica tra le normative dell'ICCD a non essere stata rivista nelle versioni 3.00 e 3.01. La scheda BDM presentava un'impostazione datata e una struttura dei dati fortemente disallineata rispetto agli standard dell'Istituto. Quest'ultimo, a partire dal 2000, aveva avviato un processo di uniformazione e razionalizzazione dei tracciati, finalizzato sia alla creazione di nuove normative, sia all'aggiornamento di quelle precedenti. Questo percorso aveva portato alla creazione prima di alcuni "paragrafi trasversali", poi di una normativa specifica volta proprio ad ottenere la maggiore omogeneità possibile. All'epoca, invece, la scheda BDM ancora stentava ad allinearsi con la BDI.

La procedura di revisione del tracciato, finalizzata alla produzione di una versione 4.00, si è nutrita delle riflessioni scaturite all'interno di un tavolo di lavoro composto dai rappresentanti di

ventitre realtà diverse, di cui sedici afferenti al MIBAC e sette provenienti da Regioni e Province autonome. All'interno del quadro istituzionale è stato creato un gruppo di esperti, funzionari e tecnici dell'ICCD e delle varie strutture coinvolte.

Esito finale di un lavoro che ha impegnato la squadra due anni consecutivi, è stata una scheda BDM allineata con la *Normativa trasversale 4.00*, nella quale anche la definizione del bene in oggetto era stata rivista e aggiornata. L'applicazione del tracciato appare dunque più puntale e adatta alle esigenze degli specialisti con una struttura dei dati notevolmente ampliata, caratterizzata da ventisette paragrafi rispetto ai diciotto della versione precedente. L'incremento permette l'applicazione del format non solo ai beni immobili collocati sul territorio, ma anche alle collezioni extraeuropee. Il format è stato rivisto anche dal punto di vista lessicale e consente l'uso integrato della Scheda BDI, con la quale condivide alcune parti e impostazioni. Si tratta di una modifica di importanza non secondaria, perché permette la conduzione di campagne di catalogazione in grado di rendere il contesto socio-culturale e storico in cui i beni sono inseriti. Infine, un altro importante risultato raggiunto è stato la definizione di un livello inventariale dei dati in grado di fornire le caratteristiche essenziali dei beni raccolti. Il tracciato semplificato, utilizzato anche per la collezione etnografica cuneese, è dunque più duttile, maggiormente idoneo al contesto museale³.

L'applicazione della scheda BDM nel tracciato inventariale

La scelta di utilizzare il formato inventariale della scheda BDM per i beni DEA del Museo Civico di Cuneo affonda le sue radici in un contesto istituzionale ben preciso, caratterizzato da un percorso di innovazione e sistematizzazione portato avanti nel corso del tempo. Nella pratica, il lavoro di aggiornamento del precedente inventario si è articolato nella compilazione puntuale di un modulo, uno per ogni oggetto, contenente informazioni di dettaglio sul bene in analisi.

Le informazioni che si possono desumere da una scheda di catalogo sono molteplici. In primo luogo, esse si compongono di notizie che descrivono l'oggetto cui fanno riferimento, anche al fine di evidenziarne la valenza culturale. Vi sono poi delle informazioni di natura geografica, volte a contestualizzare il bene sul territorio di riferimento con attenzione alla provenienza e al rilevamento. Non mancano dati volti a completare e arricchire la conoscenza del patrimonio studiato, fornendo al contempo notizie di tipo amministrativo che certificano i contenuti registrati nella scheda.

La struttura dei dati è suddivisa in una serie di paragrafi che contengono informazioni omogenee, dedicati ad argomenti diversi e distinguibili anche graficamente. Ogni paragrafo è suddiviso in campi, ovvero singole righe che compongono il paragrafo stesso. Questi possono essere semplici, ovvero caratterizzati da singole voci da compilare, oppure complessi, quindi strutturati in ulteriori insiemi di dati chiamati sottocampi. Si tratta di una struttura descrittiva e gerarchica che segue un rigido schema logico di fatto applicato a qualsiasi modello catalografico. I paragrafi e gli elementi che li compongono non solo sono identificati da una sigla e hanno una definizione, ma possiedono anche specifiche proprietà. Queste ultime – come la lunghezza, la ripetitività, l'obbligatorietà – sono rappresentate nel tracciato attraverso una grafia formale convenzionata. Ogni normativa è accompagnata da disposizioni di compilazione, ovvero indicazioni di dettaglio per l'inserimento dei dati con riferimento alle specificità proprie di ciascuna normativa.

Per ognuna di queste, l'Istituto ha previsto un livello informativo minimo, costituito da voci con "obbligatorietà assoluta". Si tratta di contenuti che è necessario inserire affinché la scheda compi-

³ R. TUCCI, *Introduzione alla scheda BDM versione 4.00*, in R. TUCCI (a cura di), *Normativa BDM - Beni Demoetnoantropologici materiali versione 4.00. Strutturazione dei dati e norme di compilazione*, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Roma 2017, pp. 15-19.

lata sia considerata valida. Il modello BDM 4.00 prevede tre livelli di approfondimento: inventario, precatalogo, catalogo. Se il modello inventariale contiene i citati campi con “obbligatorietà assoluta”, quello di precatalogo è arricchito da informazioni desumibili dall’osservazione diretta del bene nel suo contesto, corredate da eventuali rimandi alla bibliografia essenziale. Infine, il livello di catalogo corrisponde a uno studio analitico e approfondito del bene oggetto di analisi. Si tratta dunque di un sistema che può essere calibrato sulla base delle risorse e della documentazione disponibile: da un livello minimo, che comunque assicura il reperimento di tutte le informazioni necessarie ad una corretta identificazione del bene, a un livello massimo, che riesce a ricomporre anche i contesti territoriali e culturali di cui il patrimonio ha fatto parte durante la sua storia.

Il precedente inventario della collezione etnografica del Museo Civico di Cuneo rispettava solo in parte il tracciato inventariale della scheda BDM 2.00. Quest’ultima, come accennato, del resto non si prestava all’estrpolazione di un vero e proprio format pensato a fini museologici, anzi nella normativa si faceva riferimento solo a un livello di catalogo e a uno di precatalogo. I dati utili agli inventari erano generati in modo quasi automatico, ricavando da ogni scheda l’estratto dei paragrafi caratterizzati dalla obbligatorietà assoluta.

Rispetto, dunque, alla normativa dell’ICCD, la precedente scheda inventariale del Museo cuneese rispettava solo parzialmente la suddivisione in paragrafi suggerita, dei quali tuttavia non sono riportati i codici identificativi. Anche la denominazione delle singole voci pare distaccarsi in più di un caso da quella ministeriale.

Il primo paragrafo, relativo ai codici, non riporta il numero di catalogo generale, l’Ente competente per la tutela e il Codice Univoco. Quest’ultimo può essere considerato come una sorta di “codice fiscale”: una sigla alfanumerica che viene attribuita a ciascun bene e che risulta ad esso stabilmente legato, il punto di riferimento da cui partire per il percorso di conoscenza del bene stesso. Il codice univoco rispecchia il criterio topografico con cui è organizzato il Catalogo nazionale dei beni culturali, il quale suddivide l’Italia in Regioni. I dati indicati sono assenti anche dalla struttura inventariale recentemente compilata, perché questi vengono assegnati dall’ICCD in sede di formalizzazione delle campagne di catalogazione. Gli inventari in possesso del Museo civico di Cuneo rappresentano delle bozze in attesa di correzione e autenticazione, utili tuttavia all’équipe interna come fonte di conoscenza rispetto alla collezione DEA.

Il paragrafo successivo, relativo alla localizzazione geografica amministrativa, nell’ultimo inventario è arricchito da informazioni circa la collezione cui appartengono i manufatti e il loro luogo di provenienza. Si tratta di dati che l’ICCD non riteneva caratterizzati da obbligatorietà assolute e dunque non ne prescriveva l’inserimento in tale livello di approfondimento.

Analogamente, la parte seguente, intitolata *Oggetto*, riporta notizie aggiuntive come la categoria di appartenenza del manufatto e la denominazione locale. In questa sezione troviamo anche una descrizione puntuale del bene, che l’Istituto afferente al Ministero suggeriva invece di collocare poco oltre nel tracciato.

A queste voci fanno seguito notizie circa l’autore dell’oggetto, l’ambito di produzione, la datazione, il luogo e le modalità di esecuzione. Si tratta di informazioni che l’ICCD non inseriva nel tracciato inventariale della BDM 2.00 e che dunque incrementano i dati raccolti contenuti nell’inventario, nonostante si tratti di campi non sempre compilati.

Se il paragrafo contenente i dati tecnici non presentava variazioni rispetto alle prescrizioni dell’Istituto, quello riguardante l’uso dei manufatti è ancora una volta ampliato attraverso l’inserimento di voci quali la collocazione nell’ambiente, la cronologia, la tipologia di utente, l’area geografico-culturale di utilizzo.

Concludono la scheda inventariale precedentemente utilizzata le voci relative allo stato di conservazione, alla condizione giuridica del bene, alle fonti e ai documenti di riferimento, alle annotazioni. Se sono state aggiunte informazioni concernenti l’acquisizione e il restauro dei beni, mancano invece i riferimenti ai soggetti protagonisti della campagna di catalogazione: la data e il nome di chi aveva compilato le schede, così come il nominativo del funzionario responsabile.

La collezione etnografica del Museo civico di Cuneo aveva dunque in dotazione una scheda inventariale piuttosto corposa, non strettamente allineata con le indicazioni ministeriali. Il tracciato non si presentava compilato integralmente, non era stato informatizzato né tanto meno integrato con le immagini degli oggetti.

Il lavoro di aggiornamento si è dunque tradotto in una conversione del materiale presente all'interno della nuova scheda di catalogo predisposta dall'ICCD, ovviamente nel suo formato inventariale. Il tracciato segue in maniera puntuale la suddivisione in paragrafi⁴ suggerita dalla normativa, specificandone i codici e riportandone l'impostazione grafica. L'aggiornamento è stato svolto su supporto multimediale, collegando ogni scheda all'immagine dell'oggetto cui fa riferimento. Rispetto al format precedente, si osserva lo spostamento di alcuni campi: in particolare nel nuovo tracciato i dati relativi alla localizzazione del bene e al periodo di realizzazione (se reperiti) sono inseriti prima della descrizione dell'oggetto.

L'intero corpus di materiale necessiterebbe, tuttavia, di un'ulteriore campagna di ricerca, volta a colmare alcune lacune. Sarebbe interessante promuovere un'analisi volta a determinare con precisione l'area di produzione e il periodo di realizzazione dei manufatti, informazioni che non sono state reperite in passato. In parallelo, mancano indicazioni circa lo stato di conservazione dei beni, i provvedimenti di tutela posti in essere, la documentazione di corredo (filmati, immagini, riferimenti bibliografici, documenti) necessaria per incrementare la conoscenza degli oggetti.

Uno sguardo al futuro

Il tema della catalogazione del patrimonio DEA può essere affrontato non solo dal punto di vista delle normative necessarie all'inquadramento dei beni sotto il profilo descrittivo, storico e culturale, ma anche "per linee trasversali", al fine di ricondurlo a narrazioni contemporanee. Il tracciato delle schede, se da una parte non può prescindere dallo scopo per cui è stato predisposto, ovvero l'inquadramento del patrimonio dal punto di vista delle sue caratteristiche intrinseche e del contesto socio-culturale di riferimento, può essere visto anche come uno strumento per agire nel presente. Il contenuto di informazioni, notizie e riferimenti inserito nelle normative si presenta come un supporto di non secondaria importanza per lo sviluppo di politiche a favore della valorizzazione del patrimonio culturale.

Il confronto tra il mondo contadino considerato tradizionale e i paesaggi contemporanei mette in luce profonde trasformazioni intercorse anche nell'ambito della cultura materiale, con un parallelo venir meno di consuetudini sociali, saperi e saper fare. Tuttavia, proprio la tenacia del "Mondo dei vinti", la capacità di sopravvivenza causata dal rapporto simbiotico con il territorio, può essere fonte di ispirazione per iniziative di valorizzazione dei luoghi e delle economie locali attraverso, ad esempio, progetti di sviluppo sostenibile e di salvaguardia dell'ambiente. All'interno di questo quadro, le campagne di catalogazione potrebbero essere viste come uno strumento finalizzato alla costruzione di un archivio di documenti al quale attingere per proporre programmi di crescita economica e valorizzazione turistica.

Lo sgretolarsi socio-economico delle comunità nelle aree rurali periferiche, il venir meno della relazione con il patrimonio materiale e i saperi ad esso connessi, ha avuto come esito, in Piemonte come altrove, l'istituzione di collezioni e musei etnografici. La catalogazione puntuale di questo materiale, se connesso a specifiche iniziative di riqualificazione, potrebbe fornire il sostegno cor-

⁴ Questi ultimi sono: CD - Codici, OG - bene culturale, LC - localizzazione geografico-amministrativa, LA - altre localizzazioni geografico-amministrative, DT - cronologia, DA - dati analitici, MT - dati tecnici, UT - utilizzazioni, CO - conservazione e interventi, TU - condizione giuridica e provvedimenti di tutela, DO - documentazione, AD - accesso ai dati, CM - certificazione e gestione dei dati.

retto a una reinterpretazione del territorio che escluda semplici operazioni di marketing o una rielaborazione edulcorata del mondo contadino tradizionale. Per dirla con le belle parole di Diego Mondo:

“[...]se il manufatto raccolto, collezionato e storicizzato documenta funzionalità, valori estetici (qualora ravvisabili) e simbolici, nel presente esso trasferisce i suoi significati su un altro piano di relazioni, intersecando altri contesti sociali ed economici, collegandosi a dinamiche attuali che, direttamente o indirettamente, toccano questioni tanto di salvaguardia e promozione del patrimonio culturale quanto le strategie di sviluppo rurale integrato, comprese, per esempio, la riscoperta delle tecniche di coltivazione tradizionale necessarie ad alimentare progetti di microeconomia locale”⁵.

Se inserito all'interno di questo quadro, il lavoro di aggiornamento dell'inventario del Museo civico di Cuneo apre scenari interessanti. La ricchezza tematica delle collezioni DEA è del resto di notevole importanza: gli oggetti spaziano tra l'artigianato ligneo e tessile, la produzione agricola tradizionale, la ritualità e la devozione popolare, l'oreficeria, il teatro, l'universo borghese di fine Ottocento. L'eterogeneità dei materiali si presta all'elaborazione di politiche di valorizzazione che si muovano in direzioni diverse, da campagne di ricerca tematiche da svolgere in sinergia con i numerosi piccoli musei etnografici sparsi sul territorio del cuneese, magari anche nell'ottica della costruzione di reti e sistemi, a progetti didattici con gli istituti secondari professionali volti alla riscoperta, in chiave di attualizzazione, degli antichi saperi e saper fare artigiani.

La già ricca progettazione del Museo cuneese potrebbe agevolmente collegarsi con l'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile sottoscritta dai governi dei 193 Paesi membri dell'ONU. Si tratta di un programma di azione articolato in diciassette indirizzi importanti per lo sviluppo: l'energia pulita e accessibile, l'eliminazione della fame, la lotta alla povertà, il contrasto al cambiamento climatico, ad esempio. A partire dalla collezione etnografica, il Museo potrebbe proporre dei momenti di riflessione e dibattito, porsi come luogo di osservazione della realtà contemporanea e globale attraverso il supporto degli oggetti. Questi ultimi potrebbero essere protagonisti di letture inusuali che, attraverso eventi pubblici, li inseriscano all'interno di una cornice narrativa fortemente ancorata al presente. La collezione etnografica, lungi dal proporre una torsione verso il passato connessa a una fase storica lontana dalle dinamiche contemporanee, potrebbe invece offrire l'opportunità di un più adeguato confronto con il presente, intersecando flussi sociali ed economici.

⁵ D. MONDO, *L'applicazione della scheda BDM: qualche ipotesi di programmazione regionale in Piemonte*, in R. TUCCI (a cura di), “Normativa BDM - Beni Demoetnoantropologici materiali versione 4.00. Strutturazione dei dati e norme di compilazione”, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Roma 2017, p. 32.

Il chiostro del Complesso Monumentale di San Francesco in Cuneo - Studio di fattibilità

Studio Kuadra

Premessa

Come riportato nell'articolo *"Il chiostro del Complesso Monumentale di San Francesco in Cuneo - Uno spazio da valorizzare"* inserito nel Quaderno del Museo Civico di Cuneo n° 6, il Comune di Cuneo – ufficio Museo Civico in cooperazione con la competente Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Alessandria, Asti e Cuneo, ha partecipato al Bando "Patrimonio Culturale 2018" indetto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo, ottenendo un contributo per la realizzazione di un progetto di valorizzazione del Chiostro del Complesso Monumentale di San Francesco.

Il progetto dal titolo *"Il chiostro del Complesso Monumentale di San Francesco in Cuneo – Uno spazio da valorizzare"* ha come scopo la rivalutazione dello spazio quadrangolare del chiostro conventuale, ingresso dei fruitori del Complesso Monumentale di San Francesco che comprende il Museo Civico e la ex chiesa. Accedendo al Chiostro visitatori hanno il primo impatto con quello che sarà l'intera istituzione, pertanto la sistemazione del chiostro in uno spazio accogliente, che faciliti il percorso e orienti gli utenti verso i contenuti culturali contenuti nel Museo Civico e nell'ex chiesa.

Sono state già realizzate delle opere di sistemazione quali l'installazione di una nuova segnaletica, la realizzazione di un sistema dissuasivo per i volatili e l'allestimento, lungo l'ala settentrionale del chiostro, di una parte della nutrita raccolta archeologica di cippi fluviali risalenti al periodo della romanizzazione, ed è stato altresì affidato allo studio Kuadra di Cuneo lo studio di fattibilità per la ristrutturazione e il riallestimento dello spazio porticato.

Studio di fattibilità proposto

Lo studio Kuadra, incaricato di redigere una proposta di risistemazione del chiostro, è intervenuto cercando di mantenere il più possibile le caratteristiche dello spazio cercando di non alterare le sue peculiarità storiche e culturali. L'intervento si inserisce quindi nell'ambiente costruito del Complesso Monumentale di San Francesco senza modificare la percezione visiva e la godibilità dei luoghi, cercando di migliorarne la fruibilità e la percorribilità.

L'area oggetto di intervento si presenta attualmente come uno spazio quadrangolare nella quale un porticato composto da diciotto arcate fa da cornice ad un'area verde centrale, dove attualmente trovano luogo degli arbusti e degli alberi.

L'idea presentata è quella di chiudere il porticato con delle vetrate fisse ad ampia specchiatura e quattro vetrate apribili in entrambe le direzioni (una per lato del portico) per permettere un accesso facile alla corte interna e un esodo agevole. In questo modo la zona espositiva porticata potrà essere utilizzata anche nei casi in cui il tempo avverso non permetta l'accesso alle aree esterne.

Le diciotto vetrate centinate composte da vetro extra – chiaro di sicurezza temprato e stratificato, verranno suddivise orizzontalmente in corrispondenza del capitello. I vetri verranno fissati con 4

attacchi puntuali inox assicurati su una trave in ferro verniciato, rivestito in lamiera inox lucidata. Più specificatamente nella parte alta dell'arco, il vetro sarà sorretto da due sostegni superiori antiribaltamento, posizionati complanarmente al vetro e fissati internamente al muro con dei profili a L.

Lo scatolare metallico che divide le vetrate in due porzioni, avrà un effetto definito a "specchio" grazie al rivestimento in inox lucido, e sosterrà il vetro superiore e quello inferiore. Esso è stato studiato in modo tale da ospitare al suo interno un binario utile per l'appendimento nella parte coperta sotto il porticato, di quadri e pannelli grafici, mediante dei cavi metallici. Lo scatolare avrà anche al suo interno lo spazio per installare dei profili led che produrranno un'illuminazione indiretta superiore per illuminare la parte alta della vetrata, e un'illuminazione indiretta inferiore per l'illuminazione della parte bassa. In corrispondenza delle quattro porzioni apribili lo scatolare, ospiterà anche il meccanismo di rotazione delle porte. Le porte, posizionate centralmente alla vetrata, avranno delle cerniere oleodinamiche a molla apribili in entrambe i sensi e saranno provviste di maniglia verticale per apertura bidirezionale del vetro.

A terra verrà installata una guida metallica, profilo ad "U" in acciaio, anch'esso ad effetto "specchio" dato dall'acciaio inox, che sosterrà le vetrate inferiori.

La corte interna è stata studiata per poter divenire parte integrante del nuovo percorso espositivo, offrendo spazi a cielo aperto in cui ospitare sculture o altre opere d'arte anche di grandi dimensioni. Troveranno luogo nella corte quattro diverse zone, con le loro specifiche funzioni e caratterizzate ognuna da una tipologia diversa di pavimentazione. Un percorso di collegamento opportunamente pavimentato e agevole a servizio dei flussi espositivi, collegherà la corte ai quattro accessi vetrati che conducono agli spazi porticati. Una porzione dello spazio centrale è stata pensata per essere pavimentata, così da permettere una maggiore fruibilità dell'area esterna e maggior accesso al chiostro senza dover necessariamente camminare sull'erba. Pertanto l'area destinata al verde è stata ridotta, al fine di limitare anche i costi di manutenzione e di gestione.

La fascia di contorno dell'area esterna in prossimità delle vetrate verrà pavimentata con del ghiaio chiaro, ed avrà la funzione di definire il perimetro dello spazio esterno da quello porticato.

Troveremo poi uno spazio pavimentato in lastre di pietra nella quale si potranno installare degli allestimenti espositivi esterni o per sistemare delle sedute per un pubblico in caso di spettacoli in questa area. Tra questa area e la fascia perimetrale in ghiaio chiaro si troverà una striscia verde nella quale saranno piantumate delle piante tappezzanti. Questo spazio potrà essere utilizzato anche come percorso espositivo esterno, tramite l'utilizzo di semplici elementi metallici rimovibili fissati a terra, che permetteranno di sostenere le opere esposte.

La piattaforma pavimentata verrà collegata ai quattro lati porticati tramite delle lastre in pietra simili e delle traversine, in modo da avere un accesso percorribile da ogni lato dell'area di esposizione coperta.

Nell'altra porzione dell'area esterna verrà piantumato un giardino verde, con un percorso pavimentato che lo attraversa, nella quale verranno piantumati nuovi arbusti bassi che andranno ad implementare le piante esistenti, creando uno sfondo verde nel corso degli spettacoli esterni.

Con l'intervento proposto i progettisti hanno cercato di realizzare nel chiostro conventuale il nuovo accesso all'intera istituzione del Complesso Monumentale di San Francesco, realizzando una nuova e armoniosa percezione dell'ambiente, che è il "biglietto da visita" dell'intero complesso (Tav. V).

Conservare per conoscere. Il deposito museale della Città di Cuneo

Michela Ferrero

Un'opportunità unica per la città di Cuneo, oltre che un'occasione per sperimentare nuove modalità di fruizione culturale è stato l'intervento di ristrutturazione e di restauro dell'antico Ospedale di Santa Croce in Cuneo, che ha visto la nascita di un centro culturale polifunzionale per accogliere la biblioteca 0-18, il deposito delle collezioni museali e alcuni fondi archivistici. Il deposito dei beni culturali cittadini, e non solo, è infatti ubicato al terzo piano dell'immobile¹. La competente Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Alessandria, Asti e Cuneo, ha autorizzato il trasferimento presso tale sede dei beni non esposti nei percorsi museali, ma prima dislocati in vari magazzini della città, sostenendo il progetto in tutte le sue fasi e collaborando fattivamente all'organizzazione degli spazi².

A seguito dell'inaugurazione del nuovo deposito in data 31 marzo 2017, gli uffici del Museo Civico hanno candidato il progetto "*MONITORA. Il deposito è un secondo museo*" al bando "Patrimonio Culturale, edizione 2017" della Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo, ricevendo un contributo che ha permesso di completare il trattamento in anossia delle collezioni civiche lignee e zoologiche; realizzare una brochure di visita al deposito come un "secondo museo"; proporre e svolgere visite guidate e di approfondimento, laboratori didattici³ su "Il lavoro dietro le quinte: il museo svela il suo deposito"⁴.

¹ 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. G. 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.

² Autorizzazione ministeriale al trasferimento n. 6578 del 5/12/2016.

³ Il servizio educativo e didattico, riservato agli istituti scolastici di ogni ordine e grado, è da sempre una delle attività più importanti del Complesso Monumentale di San Francesco – Museo Civico di Cuneo e nell'anno 2018 ha visto la partecipazione di più di 2000 studenti di tutte le età e di provenienza anche extra-regionale. Sull'argomento si veda M. G. FERRERO e S. PELLEGRINO, *La didattica al Museo Civico di Cuneo, da Livio Mano ad oggi*, in "Archeologia del passaggio, scambi scientifici in ricordo di Livio Mano. Atti del colloquio internazionale (Tenda e Cuneo, 3-4 agosto 2012)", Bull. Mus. Anthropol. préhist. Monaco, suppl. n° 4, 2013, pp. 243-247.

⁴ Il progetto "MONITORA - il deposito è un secondo museo" è stato accolto e premiato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo con comunicazione n. U_02379_20171128_SAI_M del 28 novembre 2017.

Nello specifico, il trattamento in anossia⁵ ha interessato buona parte della donazione che l'antiquario Giuseppe Fulcheri fece al Comune di Cuneo nel 2001, fra cui un organo positivo con prospetto dorato e tasti in ebano e bosso ascrivibile alla scuola napoletana del Settecento⁶; due altari in legno dorato di fine Seicento; quattordici tabernacoli settecenteschi in legno dorato, intagliato e dipinto; dieci sportelli di tabernacolo in legno dipinto e dorato (XVIII sec.). Tiglio, pioppo e altri legni nobili ne sono la materia costitutiva, il dettaglio del rilievo e l'ottimo stato di conservazione delle dorature sottolineano la provenienza da scuola pregiata di area piemontese⁷.

A questa sezione si aggiunge un gruppo di 25 animali imbalsamati nell'Ottocento e donati dal Barone Savio di Bernstiel negli anni Trenta del Novecento. La collezione compare già citata nell'Albo dei donatori del 1936 alla voce donatore: "Savio Barone di Bernstiel: collezione di oltre 600 uccelli imbalsamati, indigeni ed esotici"⁸. Si tratta, infatti, in molti casi di specie ornitologiche estinte ed extraterritoriali, ciascuna con cartellino manoscritto con classificazione linnea in latino e traduzione italiana, cui si aggiungono pochi esemplari di fauna del territorio recuperati dalle Scuole Regie e dagli Istituti Tecnici di Cuneo città. Questi beni facevano parte dell'allestimento storico del primo museo, in Via Cacciatori delle Alpi, ove Euclide Milano vi aveva progettato la Sala VI, dedicata alle collezioni naturalistiche⁹.

Riassumendo, ad oggi il deposito museale cittadino accoglie i seguenti beni culturali: beni artistici, tra cui 230 quadri di diverse misure con cornici e senza – con spessore da circa 5 a 25 cm –, sculture in marmo, bronzo – con spessore anche di 70-90 cm –; beni storico-documentari, fra cui collezioni numismatiche antiche e moderne, calchi in gesso; beni etnografici e antropologici¹⁰, tra cui oggetti e arredi lignei, armi d'epoca, costumi tradizionali, abiti d'epoca, bambole, tessuti e paramenti sacri¹¹; beni naturalistici tra cui collezioni entomologiche¹², di minerali, animali imbal-

⁵ Dal punto di vista operativo, il trattamento anossico si avvale della tecnica anaerobica al fine di eliminare la presenza e l'azione di microrganismi su oggetti e opere d'arte. Il processo di anossia consiste nel sottrarre ossigeno nell'ambiente sostituendolo con azoto, questo avviene in involucri appositamente realizzati in cui vengono sigillate le opere da trattare. La durata di questa operazione è legata alle dimensioni degli oggetti e può variare da qualche ora a qualche settimana. Una volta eliminato l'ossigeno, l'opera viene lasciata all'interno dell'involucro per un periodo che varia in funzione della temperatura. Questa variazione è data dal ritmo di vita degli insetti, più accelerato a temperature alte, rallentato con temperature minori. In condizioni ideali e con un costante e completo monitoraggio dei valori di temperatura e umidità si garantisce la totale eliminazione di qualsiasi tipo di microrganismo ad ogni stadio di vita e dei batteri aerobi, oltre alla diminuzione della carica microbica fino al 98%. Nell'ambito di un completo intervento di recupero conservativo, l'anossia riveste un ruolo importante al fine di eliminare e contrastare attacchi da parte di microrganismi che sono fra i principali agenti infestanti dei materiali organici (carta, legno, tessuti) di cui si nutrono, generando danni in alcuni casi irreversibili. Inoltre il trattamento anossico è un procedimento efficace ed ecologico con il duplice vantaggio di non produrre alterazioni né sui beni e collezioni trattate né sull'ambiente o sulla salute umana.

⁶ Lo strumento è stato censito e descritto in F. BIGOTTI, *Arte organaria a Cuneo*, Cuneo 2015.

⁷ Le collezioni lignee ed etnografiche del Museo Civico sono argomento della nuova guida *Percorsi di Etnografia al Museo Civico di Cuneo*, a cura di M. FERRERO e O. CALANDRI, Fossano 2018.

⁸ Anche per ricostruire la storia della famiglia Savio di Bernstiel, si vd., da ultimo, M.A. MARCELLAN, *Cara Adele, caro Sigismondo*, Galatina 2019.

⁹ E. MILANO, *Per un Civico Museo di Storia e d'Arte. Relazione all'On. Giunta Comunale*, Cuneo 1920.

¹⁰ C. COLOMBATTO, *Le collezioni etnografiche del Museo Civico di Cuneo*, in "Quaderni del Museo Civico di Cuneo", VI, 2018, pp. 49-54.

¹¹ G. L. BOVENZI, *Annotazioni sui costumi popolari del Museo Civico di Cuneo*, in "Quaderni del Museo Civico di Cuneo", VI, 2018, pp. 44-48.

¹² Per una prima disamina del materiale entomologico conservato presso il deposito del Complesso Monumentale di San Francesco – Museo Civico di Cuneo, si rimanda a D. OLIVERO, *La collezione entomologica "B. Ascheri"*, in "Quaderni del Museo Civico di Cuneo", IV, 2016, pp. 38-42.

samati di proprietà civica; beni archeologici di proprietà statale (laterizi, ceramiche, reperti in metallo, vetro, osso, pietra, per un totale di quasi 5000 reperti); beni archeologici di proprietà civica (collezioni extraterritoriali con ca. 450 reperti)¹³.

L'ambiente di conservazione è totalmente fruibile, visitabile, sicuro e controllato grazie alle seguenti caratteristiche: presenza di un involucro interno, collaudato e certificato secondo la normativa, realizzato con materiali isolanti naturali aventi caratteristiche di massima permeabilità al vapore, completa atossicità, trattamento e ricambio dell'aria, tale da garantire condizioni termigrometriche costanti e adatte ai materiali che verranno custoditi; impianti di rilevazione fumi, spegnimento incendi e antintrusione; monitoraggio costante delle condizioni termigrometriche, mediante n. 2 datalogger di ultima generazione, del tipo HD 206-1, precisione $\pm 0,3$ °C e 0,1% U.R., con intervallo di campionamento programmabile da 1 secondo ad 1 ora, capacità di memoria pari a 120.000 misure per canale con 2 canali attivi. I dati acquisiti sono scaricati e disponibili, in versione tabellare e grafica, mediante apposito software DELTALOG2¹⁴.

Gli arredi e le scaffalature sono stati concepiti e realizzati come attrezzature e sistemi per la conservazione e sono organizzati in:

- a) deposito quadri composto da una rastrelliera ad estrazione manuale, con tutti i pannelli realizzati con rete a maglia 50x50 mm con capacità archiviazione di circa 240 mq (Fig. 1, Tav. VI);
- b) scaffalature bifronti per beni etnografici, naturalistici e affini, con sistema modulare componibile (Fig. 2, Tav. VI);
- c) deposito abiti e tessuti costituito da un sistema espositivo composto da intelaiatura metallica portante alla quale sono fissati dei ripiani scorrevoli orizzontali e due sezioni espositive del tipo cabina d'armai protette da vetri (Fig. 3, Tav. VI);
- d) deposito archeologico organizzato in cassettiere da mm 3600x1000xh1000 costruite su misura, in lamiera d'acciaio complete di otto cassette da mm 1800 con divisorie componibili, di cui due vani espositivi protetti da vetri (Fig. 4, Tav. VI);
- e) lavello multifunzione;
- f) stufa termostatica per l'asciugatura dei reperti.

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, fino a raggiungere punte di eccellenza nei casi del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo e del Museo ebraico nella Dorotheergasse di Vienna¹⁵. 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

¹³ Al proposito, sulle collezioni archeologiche di proprietà civica si veda M. FERRERO, *Sulle collezioni etrusche conservate presso il Museo Civico di Cuneo*, in "Quaderni del Museo Civico di Cuneo", I, 2013, pp. 34-39.

¹⁴ Dal punto di vista tecnico, un data logger è un dispositivo atto a registrare e a memorizzare dati. Nel campo della conservazione dei beni culturali, questi dispositivi registrano contemporaneamente, a intervalli anche brevissimi, due fattori determinanti dell'ambiente in cui vengono inseriti: la temperatura e l'umidità relativa. La maggior parte dei produttori di strumenti considerano il data logger come un strumento completo (stand alone), in grado di leggere diversi tipi di segnali e di memorizzare i dati nella memoria interna, per renderli scaricabili su PC.

¹⁵ Nella nutrita bibliografia avente quale argomento i depositi museali si sceglie in questa sede di ricordare lo "Speciale Depositi Museali" dedicato nel 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.

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 museo¹⁶.*

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 sia pure per certi aspetti seriale dei beni esposti, onde innescare nel visitatore il percorso mentale di riconoscimento del valore dei beni culturali che parta anche dalla quantità e dall'eterogeneità, oltre che dalla qualità degli stessi.

¹⁶ 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 prontuari utilissimi nella sezione "Appendice", pp. 45-91.

Cultura inclusiva e pubblici dei musei

Il progetto ALCOTRA - TRA[ce]S

Trasmettere Ricerca Archeologica nelle Alpi del Sud

Michela Ferrero - Paola Baravalle

La riflessione sui temi della cultura, dell'inclusione e delle disabilità ha avuto recentemente, anche in Italia, un notevole sviluppo in termini di progettazione, attività, ricerca scientifica.

Fin dal 2011 la Fondazione Paideia O.N.L.U.S., in collaborazione con la Fondazione C.R.T., ha dato avvio a percorsi formativi specificatamente indirizzati agli operatori museali; finalizzati ad accogliere con professionalità le persone disabili nei musei e negli istituti culturali¹; nell'anno 2015 è stato avviato il progetto "Museo per tutti", finanziato da Fondazione De Agostini e ideato e realizzato dall'associazione l'abilità Onlus, che fornisce linee guida, strumenti e percorsi all'interno di alcuni musei nazionali (Il Museo Archeologico di Cremona, La Venaria Reale di Torino, il Museo delle Culture del Mondo – Castello d'Albertis di Genova)², per favorire alle persone con disabilità cognitive l'accesso alla visita e alle collezioni, in un'ottica inclusiva. Il Museo Tattile Statale Omero ha fatto dell'osservazione tattile il suo principale canale di conoscenza e dedica un'apposita rassegna biennale, dal titolo "Arte insieme", alla messa in rete e alla diffusione di attività e servizi culturali per le persone disabili³.

Dall'aprile 2017, il Comune di Cuneo, mediante il coinvolgimento diretto del Settore Cultura e Attività Istituzionali Interne – Ufficio Museo Civico e del Settore Ambiente e Territorio gestore del Parco fluviale Gesso e Stura, partecipa al Programma di Cooperazione Territoriale Transfrontaliera - PC INTERREG V-A Italia-Francia ALCOTRA 2014-2020, con il progetto n. 1681 - TRA[ce]S – Trasmettere Ricerca Archeologica nelle Alpi del Sud / TRA[ce]S Transmettre la Recherche Archéologique dans les Alpes du Sud. Il Museo Civico, sotto la direzione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Alessandria, Asti e Cuneo, funge

¹ Al proposito si vd. F. SERRA, F. TARTAGLIA e S. VENUTI, *Operatori museali e disabilità. Come favorire una cultura dell'accoglienza*, Roma, 2018. Tutto il personale del Complesso monumentale di San Francesco – Museo Civico di Cuneo ha partecipato all'edizione 2015 del Corso "Operatori museali e disabilità".

² Si veda il sito <https://museopertutti.it/>.

³ Nella primavera 2015, il museo di Cuneo ha aderito all'iniziativa "Arte insieme", promossa dal Museo Omero, con la mostra "Prove per un nuovo museo – secondo step – i reperti archeologici di età romana provenienti dal tracciato autostradale Asti – Cuneo" proponendo specifici sussidi alla visita per non vedenti e ipovedenti.

da presidio tecnico e specialistico sul territorio al fine di garantire la massima coerenza degli interventi scientifici del progetto⁴.

Tra le attività predisposte dal museo nell'ambito del progetto TRA[ce]S figurano la formazione, lo studio, l'elaborazione e la realizzazione di supporti didattici facilitanti la fruizione dei contenuti culturali per persone diversamente abili, messi a disposizione dei visitatori.

Tra questi, la riproduzione di reperti ad uso didattico partendo da modellazioni 3D, create in primis per il pubblico degli ipovedenti e non vedenti, ma realizzate con materiali tali da poter essere facilmente utilizzati nel corso delle attività educative per gli istituti scolastici di ogni ordine e grado (Fig. 1, Tav. VII)⁵.

Nel mese di giugno 2019 è stato organizzato, presso il Centro di Documentazione Territoriale della città di Cuneo, il corso formativo "Cultura e inclusione nei musei e nei siti archeologici delle Alpi del sud", rivolto agli operatori del settore culturale e volto ad incrementare le conoscenze rispetto al patrimonio archeologico e museale del territorio delle Alpi del Sud, ma, soprattutto, ad aumentare le competenze in materia di accoglienza e di relazione nei confronti del pubblico dei visitatori con bisogni particolari. Il corso ha visto la partecipazione di 38 operatori del territorio, che si sono confrontati su tematiche specifiche e operative, utili per approfondire le conoscenze sul pubblico diversamente abile o anziano ed aumentare le possibilità di inclusione di questo target di visitatori.

Le sessioni formative, elaborate con la partecipazione e il contributo del Centro Paideia di Torino⁶, hanno affrontato temi come la comunicazione interpersonale, l'ascolto attivo, le strategie per facilitare la relazione con il pubblico, in particolare quello più vulnerabile, la gestione delle situazioni critiche o conflittuali, gli strumenti per trasmettere la ricerca archeologica.

⁴ Il progetto vede coinvolti il comune di Bene Vagienna, in qualità di capofila, i comuni di Cuneo, Costigliole Saluzzo, Chiusa Pesio, Valdieri, Castellane, Dignes-les-Bains, il Département des Alpes de Haute-Provence, Direction de la Culture, de l'Education, de la Jeunesse et du Sport, l'Unione dei Comuni del Fossanese e l'Ente di Gestione delle Aree Protette delle Alpi Marittime. Il territorio oggetto di intervento interessa quindi una vasta area transfrontaliera situata nelle Alpi del Sud, ricadente in parte in Provincia di Cuneo e in parte nel Dipartimento Alpes de Haute-Provence, inglobando un percorso costellato di siti archeologici di grande interesse, in quanto testimoni peculiari della storia più antica di questo areale di montagna. In modo particolare vengono perseguite la finalità seguenti: aumentare le competenze specialistiche e le professionalità nei due versanti, secondo un approccio transfrontaliero di tipo innovativo che permetta finalmente di definire modelli integrati di ricerca archeologica e di diffusione del sapere fino ad oggi mai percorsi, a favore della popolazione locale, dei tecnici e delle amministrazioni pubbliche, degli studenti e del grande pubblico; incrementare la conservazione dei beni archeologici dalla Preistoria al Medio Evo in quanto testimonianza della relazione uomo – paesaggio ed esemplificativi per conoscere l'evoluzione del contesto territoriale fino ai giorni nostri, ma anche in funzione di un conseguente processo che metta in luce l'alto livello valoriale del bene stesso; facilitare, attraverso la creazione di prodotti turistici rispettosi del sito e di nuove modalità di valorizzazione comune del patrimonio, la fruizione turistica dei beni culturali quale componente determinante per elevare, diversificare e destagionalizzare la proposta turistica locale e per generare ricadute economiche più stabili nell'area alpina.

⁵ Le riproduzioni, in resine atossiche facilmente maneggiabili, sono state realizzate dalla ditta F.T. Studio di Peveragno, sono corredate da targhetta esplicativa in lingua Braille e realizzate ciascuna in duplice copia, una ad uso delle persone non vedenti e una seconda copia che propone anche il colore del reperto antico e viene utilizzata per il pubblico delle scolaresche. Questo intervento ha previsto il coinvolgimento degli allievi dell'Istituto di Istruzione Secondaria Superiore "Bianchi – Virgilio" di Cuneo – Liceo Artistico.

⁶ Le attività e i servizi proposti dal Centro sono descritti al seguente link: <https://centropaideia.org>.

Fra gli strumenti didattici, ad uso degli operatori museali (guide turistiche, accompagnatori, operatori didattici, personale alla reception) e consultabili presso la reception del museo, sono state realizzate tre schede esplicative dal titolo “La disabilità intellettiva – Istruzioni per l’uso”, articolate in disabilità intellettiva pre-scolare; disabilità intellettiva in età scolare; disabilità intellettiva in età adulta. I contenuti di tali strumenti, tradotti anche in lingua francese, forniscono un approccio chiaro e immediato alla didattica inclusiva, con specifico riferimento al contesto museale e culturale e alla più recente bibliografia scientifico-specialistica in materia (Fig. 2, Tav. VII).

Indirizzate al pubblico specifico dei disabili intellettivi sono invece le schede didattiche aventi come argomento alcuni reperti e strumenti delle collezioni del museo. Tali sussidi presentano testi, immagini e grafica conformi alle “Linee guida europee per rendere l’informazione facile da leggere e da capire per tutti”⁷, e sono redatti utilizzando i più moderni e scientificamente corretti metodi di comunicazione per disabili intellettivi, facenti riferimento al sistema multinodale della Comunicazione Aumentativa Alternativa (CAA). Con la stessa metodologia è stata creata una “Storia sociale”, che ha il fine di preparare la persona autistica alla visita del museo (Fig. 3, Tav. VII).

Le appena menzionate azioni dedicate ai nuovi pubblici del museo, vanno a completare un percorso di interesse che vede, ormai da alcuni anni, il Museo civico di Cuneo impegnato in un processo di adeguamento degli spazi e degli strumenti, e di formazione degli operatori, a fronte di una cultura dell’accoglienza che ha come principio ispiratore l’inclusione dei più diversificati e numerosi target di pubblico.

Dall’anno 2012 in poi, in ottemperanza agli Standard museali di qualità predisposti dalla Direzione Musei della Regione Piemonte relativamente all’ambito “Strutture e Sicurezza”, l’intero Complesso Monumentale di San Francesco in Cuneo, articolato in museo civico ed ex Chiesa di San Francesco, è visitabile da tutte le tipologie di utenza, grazie all’abbattimento del 100% delle barriere architettoniche esistenti tramite rampe e percorsi accessibili ai disabili motori. Questo traguardo, anche in considerazione del fatto che ex Chiesa e Museo sono edifici storici sottoposti a specifici vincoli architettonici di tutela, può essere considerato una delle tappe fondamentali conseguite dall’istituzione museale⁸.

Inoltre, a partire dall’anno 2014, i percorsi nella ex Chiesa, oggi sede di mostre e iniziative varie di valorizzazione, e nella sezione archeologica sono corredati da mappe e pannelli tattili per ipovedenti e non vedenti (Fig. 4, Tav. VII)⁹.

⁷ Si veda, al proposito, i sistemi di comunicazione che vanno sotto la comune dizione di Inclusion Europe (www.life-long-learning.eu).

⁸ AA.VV., *Materiali per i musei. 1. Rapporti con il pubblico*, Torino 2005.

⁹ Tali apparati sono stati progettati dall’associazione Tactile Vision onlus.

Gitrè e Alice, due firme per recensire Matteo Olivero. Gli scritti sulla «Sentinella delle Alpi» tra empatia e interpretazione

Antonio Musiari

Il volume *Matteo Olivero, la formazione, i temi, la fortuna*, curato da chi scrive per le edizioni torinesi Albertina Press e Centro Studi Piemontesi, rilancia un argomento posto in luce nel 2007 da Franca Varallo nel saggio introduttivo alla sua antologia delle opere di Alice Galimberti Schanzer, *Al limitare del sogno*. Si tratta della sintonia instauratasi tra Alice – dal 1902 moglie dell'onorevole Tancredi Galimberti, pioniera degli studi di letterature comparate, storica dell'arte, pianista, poetessa e giornalista – e, appunto, il pittore Olivero¹ che a Cuneo si era diplomato presso la Regia Scuola Tecnica nel 1896 e che, dopo la formazione a Torino presso l'Accademia Albertina di Belle Arti, frequentava di nuovo la città della sua adolescenza, ospite di amici fraterali tra cui spiccava Ermete, il padre di Nuto Revelli. Abbracciata la solida carriera di bancario presso la Cassa di Risparmio di Cuneo, Ermete aveva saputo incoraggiare Matteo che era stato suo compagno di scuola e che, preda di una profonda crisi personale e creativa, nell'estate 1905 aveva repentinamente abbandonato l'ex capitale sabauda per trasferirsi a Saluzzo. Durante questo passaggio cruciale, l'artista aveva trovato rifugio nella casa cuneese dei Revelli, sempre aperta a lui e alla madre Lucia Rosano². Un interessamento diretto dello stesso Ermete si intuisce dietro la partecipazione di Olivero, tempestiva in modo altrimenti inspiegabile, alla Sezione Arte delle Esposizioni Agrarie Riunite di Cuneo, partecipazione salutata dal rendiconto apparso il 13 ottobre 1905 sulla «Sentinella delle Alpi». Notorio è il legame di questa testata con la famiglia Galimberti, che ne era responsabile anche in quanto proprietaria della tipografia che la stampava³. Avvocato e giureconsulto, l'onorevole Tancredi aveva scelto nel caso specifico il collega Giacomo Frisetti, che ancora in quel 1929 che lo vide senatore lo avrebbe affiancato, insieme ad Olivero e ad altri, tra i membri della neo-fondata Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici per la Provincia di Cuneo, con Luigi Burgo presidente ed Euclide Milano tra i consiglieri. Frisetti ben comprese che avrebbe fatto buon gioco in quel 1905 rappresentare il montanaro che aveva vissuto cinque anni a Cuneo in veste di comproprietario, pronto ad esaltare con il pennello gli scorci più suggestivi del territorio, velando

¹ F. VARALLO, *Introduzione*, in Alice Galimberti Schanzer, *Al limitare del sogno. Poesie e scritti d'arte*, Torino, Nino Aragno, 2007, pp. LX-LXX.

² Il tenace sodalizio è oggetto dell'approfondimento di B. STABIELLI, "Tratto dall'amicizia di alcune poche famiglie". *La consuetudine con i Revelli*, in *Matteo Olivero. La formazione, i temi, la fortuna*, a cura di A. MUSIARI, Torino, Albertina Press-Centro Studi Piemontesi, 2019, pp. 115-125.

³ Ha illustrato quest'ambito S. VIADA, *Sentinella delle Alpi*, in *Museo Casa Galimberti*, Cuneo, Museo Casa Galimberti, 2015, pp. 147-150.

invece le intemperanze giovanili e gli screzi con docenti e compagni di corso che avevano avuto come teatro Torino.

Si inserisce nella fortuna oliveriana veicolata dalla «Sentinella delle Alpi» il contributo di Alice Galimberti nata Schanzer, che prese a fornire un apporto sempre più sistematico ad un'impresa editoriale in cui si rispecchiava la forte intesa con il consorte. Incline ad esprimersi nel registro e nelle proporzioni del saggio, quest'intellettuale cosmopolita di alto livello si adeguò tuttavia alle esigenze comunicative espresse dal capoluogo della Provincia Granda. Grazie alla riscoperta della sua identità dietro allo pseudonimo Gitrè, intervenuta dopo la pubblicazione della ricerca di Franca Varallo, siamo ora in grado di seguire l'evoluzione dello sguardo portato, con crescente coinvolgimento, dall'allieva di Adolfo Venturi⁴ sulla produzione di Olivero, strettamente contemporanea ma tematicamente lontana dalla fase aurea dell'arte italiana. In prospettiva, tessere documentarie come la presente potrebbero precisare anche qualcuno dei continui ringraziamenti, fin qui ardui da riferire tutti ad occasioni perspicue, nell'epistolario di Olivero di cui è in corso la ricognizione da parte del gruppo che in questo 2019 ha lavorato a commemorare il 140° anno dalla nascita.

Si suole accettare il 1907 come anno di inizio della cordialità tra la coppia Galimberti e il pittore. A far da tramite era stato Emilio Bissoni, professore alla Regia Scuola Tecnica e a sua volta collaboratore della «Sentinella». Dalla morte di Lorenzo Delleani nel novembre 1908 alla primavera 1909, il rapporto si concretizzò nella committenza da parte di Tancredi, che prediligeva appunto vedute della sua città e dei dintorni, del bel dipinto *Pace vespertina* conservato dal Museo Casa Galimberti. Del rovello sul soggetto, vale a dire la Spinetta vista da Cuneo, testimoniano quattro schizzi a matita grassa e un bozzetto, pubblicati su indicazione di Sandra Viada e da accostare nella medesima sede all'altro bozzetto già noto⁵. Obbligata è pure la menzione dell'influenza esercitata dall'onorevole perché l'opera, realizzata sotto la sua supervisione e ormai di sua proprietà, fosse esposta alla VIII Biennale di Venezia⁶.

Dei due articoli relativi ad Olivero che Gitrè assicurò alla «Sentinella delle Alpi», il primo data al 10 aprile 1909 e denuncia con l'erronea menzione del nome nel titolo, *Antonio Piatti e Giacomo Olivero all'Esposizione Internazionale artistica di Venezia*, un interesse limitato. Infatti l'autrice si allinea genericamente alla promozione esercitata dal consorte nei confronti di artisti conterranei o, per riprendere le sue parole, “nostri artisti che in giovanissima età vedono coronata la loro opera dal successo e assurgono in prima linea nel campo artistico internazionale” suscitando “il nostro legittimo orgoglio, la nostra viva compiacenza”. Includendosi così tra gli “amici e ammiratori, che di essi avevano pronosticato e desiderato un fulgido avvenire” Gitrè osservava, a proposito di Piatti, che la “residenza in Lombardia non gli fa dimenticare la nostra Cuneo ove risiede da lunghi anni la sua famiglia”, mentre annunciava che “di Giacomo Olivero nativo della vicina Valle Maira diremo diffusamente in un prossimo numero”. L'appartenenza al territorio cui l'aveva stretta il nodo coniugale si esaltava nella retorica visione per cui la Serenissima, sede della Biennale, assurgeva a “tempio massimo sacro all'arte”, ad *alma mater* pronta a sentire “per l'ottava volta [...] il palpito dell'arte mondiale”.

Sulla «Sentinella» del 30 novembre dello stesso 1909 la penna di Bissoni, a malapena celata dalle iniziali *e.b.*, provvide ad un rilancio sobrio – ma almeno in assoluto, secondo il titolo *Onorifico in-*

⁴ Come ricostruisce VARALLO, *Introduzione*, cit., pp. XXV-XXVI, Alice aveva seguito a Roma, dal 1897 al 1900, i corsi di Storia dell'arte tenuti da Venturi e per tutta la vita testimoniò quella devozione verso il maestro che dal 1924 si tradusse in dettagliate recensioni ai volumi della *Storia dell'arte italiana*.

⁵ *Matteo Olivero ... cit.*, 2019, pp. 128, 132 e 298-301.

⁶ VARALLO, *Introduzione*, cit., pp. LXI-LXIII; L. BONO, *Promozione e collezionismo nel carteggio con Alice Galimberti Schanzer*, in *Matteo Olivero ... cit.*, pp. 142, 152.

vito a Matteo Olivero per la prossima Esposizione di Venezia – di quell’affermazione su una scena che il pittore sarebbe tornato a calcare anche in veste di *performer*⁷. In precedenza, per due volte ad Olivero era toccato l’onore di opere selezionate: nel 1905, la VI Biennale aveva esibito *Ultimi raggi* e *Mattino* incontrando tale favore che entrambe le tele erano state vendute; nel 1907, la VII Biennale aveva ospitato *Dopo la neve il sole*, vale a dire il capolavoro meglio noto come *Solitudine*. Da “invito”, la parola-chiave del titolo scelto da Bissoni, discendeva *a fortiori* che, se ottenere spazio alla Biennale “dopo aver subito l’esame d’una Commissione d’accettazione la cui competenza e severità sono ben note” aveva rappresentato una meta ambita, ancora e giustamente di più doveva valere il privilegio – “concesso soltanto ai più grandi artisti esteri di fama riconosciuta ed indiscussa ed a pochi rinomatissimi italiani” – di “partecipare alla grande prova come invitato, cioè poter presentare i prodotti del genio e dell’ingegno senza subire alcuna Commissione”. Seguiva la trascrizione integrale della “lettera lusinghiera” datata “novembre 1909” con cui il Sindaco di Venezia, Filippo Grimani, e il Segretario generale dell’Esposizione, onorevole Antonio Fradeletto, pregavano Olivero “a partecipare, come invitato, alla nuova Mostra di Venezia anticipata al 1910 per deferenza verso quella di Roma che avrà luogo nel 1911”. Pervasa da concorde amore “per l’arte nobile e severa, schiva da ogni concessione al gusto volgare del gran pubblico ed alla réclame antipatica e piazzaiuola”, la colonna redatta da Bissoni si chiudeva con l’auspicio di “nuove opere di bellezza” che Olivero era creduto capace di “condurre a termine nel breve tempo che rimane all’apertura della Mostra” purché avesse scovato “la lena nel sacro fuoco che lo riscalda”.

Apertura progettuale e taglio informativo fanno del succinto testo di Bissoni il contraltare genuinamente giornalistico all’anteprima di Gitrè sulla partecipazione di Olivero con Piatti alla Biennale e all’articolo monografico ivi promesso, apparso poi sulla «Sentinella» il 21 agosto 1909. Sotto il titolo *Matteo Olivero* in perentorie maiuscole, una piccola fotolitografia si amplificava nella didascalia: “Di buon grado pubblichiamo questi cenni di un nostro collaboratore straordinario, sull’autore della pregiata tela *Pace vespertina* che alla VIII Biennale di Venezia ha avuto meritato successo”. Si impongono così due dati, riguardanti rispettivamente l’autore dell’articolo e quello dell’opera su cui l’articolo stesso si incentra. A Gitrè viene attribuita la qualifica di “collaboratore straordinario”, mentre l’apprezzamento ottenuto da Olivero sulla laguna – in realtà, come si è detto, una conferma – viene a coincidere con l’eccellenza di quella *Pace vespertina* che i Galimberti vantavano nella propria raccolta. Confinato entro queste linee nette, ad una lettura a ritroso il profilo di Olivero tracciato da Gitrè rivela però in sintesi i pregi che segnarono in seguito i tre scritti di analogo tema firmati da Alice. Rientra tra le felici caratteristiche del florilegio allestito da Franca Varallo aver riportato ad un’agevole consultazione l’intero trittico, che si apre il 23 maggio 1921 con *Matteo Olivero*, una replica dell’approccio monografico, e, il 1° ottobre dello stesso anno, prosegue *Tra Alpi e nevi con Matteo Olivero*, concludendosi il 6 novembre 1925 con la recensione *L’ultimo quadro di Matteo Olivero*⁸. Dal punto di vista della cronologia, osserviamo che tra il primo e il secondo articolo di Gitrè va datata la fioritura in amicizia della conoscenza tra la signora Galimberti e il pittore, mentre lo spazio – ben undici anni – tra il secondo articolo di Gitrè e il primo di Alice coincide con lo svolgimento di uno scambio emotivo e culturale che fu di reciproco sostegno a due personalità votate alle arti. Da questo territorio segreto si irradiò lungamente la condotta pubblica di Matteo, travagliato da una soverchiante insicurezza. In Alice egli aveva scoperto la donna di maniere, doti e saperi ugualmente raffinati, la confidente all’altezza di confortare i suoi smarrimenti e di condividere la sua ansia di assoluto. Immateriale di per sé, quel luogo inte-

⁷ A. MUSIARI, *Volti di Matteo Olivero. Ritratti e autoritratti*, in *Matteo Olivero ... cit.*, pp. 47, 50.

⁸ GALIMBERTI SCHANZER, *Al limitare ... cit.*, pp. 237-240; 241-243; 245-246.

riore si rispecchiava nelle confortevoli stanze di Casa Galimberti, rese vive dai libri che affollavano in bell'ordine lo studiolo di Alice e dalle opere d'arte che conferivano un diverso spessore al solido decoro borghese. Conversazione anche su comuni interessi esoterici, creatività e gioco: per sporadici indizi si stanno ridisegnando visite private durante le quali l'inquieto pittore si abbandonava ad affetti che non volle o seppe costruirsi altrove, vale a dire quelli di una donna che non fosse la madre e di bimbi dalle ingenue attrattive come i due piccoli Galimberti, Carlo Enrico e Duccio⁹.

Il contributo di Alice in quanto giornalista va collocato su tale sfondo perché, nato senza dubbio da un'esortazione del marito a pubblicizzare *Pace vespertina* nel binomio quadro/pittore sotto l'egida Galimberti, si avvale da quel 21 agosto 1909 di una solidarietà profonda al punto da filtrare ogni diversa istanza. Bipartendosi, come la didascalia lasciava presentire, il secondo testo di Gitrè accostava alla biografia una focalizzazione sull'opera, aperta al canto in prosa. Quanto all'attendibilità, bisogna tener conto che erano trascorsi quattro anni dalla fuga a Saluzzo, con la ripresa delle esposizioni in provincia propiziata da Frisetti in accorta coregia con Ermete Revelli e Olivero stesso. Implicatasi nella promozione, Gitrè aveva escogitato pure per le sembianze del pittore, che l'immagine in apertura di articolo riduceva alla somiglianza, un paragone sospeso tra arte e fede.

Delle cristalline acque del *Vesaisa*, il quieto lago alpino che là nelle altitudini della natia Acceglio rifrange il più terso azzurro del cielo, l'occhio suo ha il cerulo profondo, rispecchiante l'intima fiamma che tutta ravviva la sua snella figura di Nazareno.

Colei che si era ormai dichiarata Alice non mancò di riproporre quella suggestione visiva il 23 maggio 1921 nell'altro ritratto *Matteo Olivero*¹⁰, creando un precedente per l'encomio, a sua volta intitolato *Matteo Olivero*, pronunciato cinque anni dopo da Euclide Milano, dove torna il "bel viso di Nazareno" del laudando¹¹. Ponendosi alla sequela di un accreditamento già in essere, Gitrè non si era preoccupata nel 1909 di verificare la ricostruzione dettata dall'amico riguardo al proprio *iter* di studente a Torino. Invece, affabulatore per eccesso di fantasia, Olivero punteggiò la propria esistenza di invenzioni su aspetti ed episodi sgraditi, a costo di restarne prigioniero. È questo il caso della perdita di Matteo *senior*, così precoce a detta del figlio unico da avergliene impedito la conoscenza, mentre è sicuro che il lutto fosse intervenuto il 15 maggio 1888, quando l'erede aveva quasi nove anni¹². Dunque l'informazione sulla nascita postuma, trasmessa ingenuamente da Bissoni presentando nell'estate 1926 Olivero alla Prima Esposizione di Belle Arti di Cuneo, risulta fuorviante. Cadendo per prima nell'insidia, Gitrè avallò nel suo articolo le asperità del rapporto intrattenuto da Olivero con l'Accademia Albertina – istituzione, docenti e compagni di corso – correggendole con l'accezione positiva che Bissoni avrebbe recepito, ancora nel 1926, nella formula "non fu uno studioso modello ma uno studente modello"¹³. Nell'interpretazione della giornalista esordiente, il dissidio risulta riassorbito nella bonaria comprensione dei professori, lieti di premiare con il massimo riconoscimento un Olivero che, precocemente maturo nei mezzi, era impaziente di provarsi sulla scena artistica.

⁹ Fanno registrare progressi a questo proposito gli interventi di VIADA, *Matteo Olivero a Casa Galimberti*, e di BONO, *Promozione e collezionismo ...*, entrambi in *Matteo Olivero ... cit.*, rispettivamente pp. 129-139 e 141-155.

¹⁰ GALIMBERTI SCHANZER, *Al limitare ... cit.*, p. 237: "il viso pallido un po' da Nazareno, la barba bionda fluente non meno della nera cravatta da artista, lo sguardo cilestro che par volto a non so quale visione interna".

¹¹ E. MILANO, *Matteo Olivero*, Bra, Tipografia Braidese G. Tomatis, 1926, p. 8.

¹² D. BERNAGOZZI, *Matè. Vita solitaria e randagia del pittore Matteo Olivero*, Cuneo, Primalpe, 2014, pp. 46-47, ricorda che l'artista in un'altra circostanza pretese di essere rimasto orfano di padre a due anni, benché ne conservasse il "certificato di morte [...] nelle carte di famiglia".

¹³ L'intervento di Bissoni si contestualizza, con le considerazioni che qui ne conseguono, nel saggio di A. MUSIARI, "Non fu uno studente modello ma uno studioso modello". *La formazione presso l'Accademia Albertina*, in *Matteo Olivero ... cit.*, in part. p. 33.

Nel 1903 l'Accademia Albertina di Torino, lo licenziava, segnalandolo con una medaglia d'oro: il che era per lui la liberazione dalla mal tollerata compressione scolastica, poco addicentesi alla esuberanza del suo temperamento, senza impedire però ai suoi illustri maestri, il Grosso, il Gilardi, il Tavernier, di lodarsi dell'irrequieto allievo e vaticinarne la luminosa riuscita.

D'altra parte, Gitrè aveva spinto troppo avanti la propria fiducia: vaglio e organizzazione dei documenti nell'Archivio dell'Accademia torinese hanno restituito alla chiarezza il percorso accidentato di un allievo bensì geniale ma che, per la sfida al gusto corrente dichiarata nel 1902 con il saggio finale di Accademia istoriata, *Salomè* (Saluzzo, Collezioni Civiche)¹⁴, non riuscì mai a conseguire il diploma finale in Pittura. Lo smacco aveva causato tre anni di stenti, sbiadendo la memoria del lodevole impegno precedente, compreso il conseguimento della medaglia d'oro nel 1900, e facendo disperare della ripresa dei contatti con i maestri, del resto accertata soltanto per Giacomo Grosso.

L'area biografica dell'articolo di Gitrè si estende quindi all'emozione del primo quadro comprato da un collezionista – *Ultime capanne*, alla Quadriennale della Promotrice torinese del 1902 – e del debutto veneziano nel 1905. Il tono resta celebrativo nella sostanziale correttezza dei contenuti: “Le tele si succedono, ché la febbrile sua attività non ha soste, il pubblico le ama e le desidera, ogni convegno d'arte le ricerca, a Torino, Angers, Grenoble, Monaco, Parigi, Venezia, si disputano i suoi quadri che i mecenati e le gallerie acquistano”. Colpisce specialmente, nella consacrazione a “maestro” avvalorata da Gitrè, il lucido accostamento a Giovanni Segantini, per il quale ella si confessa debitrice a parte della critica francese, tempestiva nel motivare la crescente fama di Olivero: “taluno lo avvicina al Segantini, ne' paia esagerazione, ché la sua tecnica divisionista, l'opportuna scelta e l'emotività del soggetto, l'intensa luminosità delle sue luci, fanno pensare per giusta derivazione alle sublimi tele del povero morto del *Maloja*”. In realtà, la genealogia segantiniana corrispondeva ad una intuizione della signora Galimberti che, corroborata appunto dalla sensibile ricezione d'oltralpe, si strutturò in convinzione, come si evince da un inciso nell'articolo *Matteo Olivero* del 1921: “l'audace arte segantiniana da cui questa dell'Olivero deriva”¹⁵. Il giudizio espresso cursoriamente è confermato dalle tendenze attuali della ricerca sul Divisionismo, dove l'adesione di Olivero a questa corrente viene fatta risalire proprio alla fascinazione per Segantini, la cui influenza guadagna rilievo¹⁶ accanto al notorio confronto diretto con Giuseppe Pellizza da Volpedo. Il secondo articolo di Gitrè offre inoltre un approfondimento, a chiudere il profilo biografico che ne costituisce la prima metà, chiamando in causa Louis Leroy *alias* Alexis Mérodack-Jeaneau¹⁷.

Divisionista per tendenza spontanea e per studio, di lui non si può dire che la sua arte sia fatta di derivazione, cosicché il suo divisionismo non è pedissequo a quello del Segantini, né si può dire che sia derivato dal Pellizza o dal Seurat piuttosto che dal Morbelli o dal Nomellini; egli ottiene l'effetto sorprendente della luce con metodo tutto suo, talché il di lui critico parigino Louis Leroy poteva scrivere «Son divisionnisme n'est pas le divisionnisme convenu de certains, mais bien de délicates décomposition de la touche variant à l'infini».

La seconda parte dell'articolo di Gitrè abbina l'elogio della visuale da Cuneo – con un'eco virgiliana dalle *Georgiche* nell'apostrofe “voi avete nella retina e nel cuore, buoni Cuneesi, il meraviglioso

¹⁴ Riproduzione a piena pagina in *Matteo Olivero ... cit.*, p. 117.

¹⁵ GALIMBERTI SCHANZER, *Al limitare ... cit.*, p. 238.

¹⁶ Un esempio è nella mostra (Novara, Castello Visconteo Sforzesco, 23 novembre 2019-5 aprile 2020) e nel catalogo, a cura di A.-P. QUINSAC, *Divisionismo. La rivoluzione della luce*, Novara, METS percorsi d'arte, 2019, pp. 158-159, 210-211.

¹⁷ Il poliedrico artista e critico impiegò questo pseudonimo sulla rivista, da lui diretta, «Les Tendances Nouvelles» dal marzo 1905 all'aprile 1908. L'amichevole collaborazione con Olivero emerge in MUSIARI, *Volte di Matteo Olivero ... cit.*, pp. 48-50.

paesaggio” – a quello della resa che Olivero ne dispiegò in *Pace vespertina*. Come annunciato, la parola ispira qui più il canto che la descrizione, in una prosa lirica dagli accenti carducciani tra estenuata retorica e sincero trasporto. All’evocazione del “dolce ritmo” di un poeta in grado di comunicare “la bellezza e il fascino” di quei luoghi eletti segue, monopolizzando l’attenzione del lettore, quella di un altro e più adeguato artista.

Un pittore dalla forte tavolozza, che sulla tela imperitura ne [*scil.* del paesaggio] fissi gli istantanei aspetti, ne colga il raggio che incendia il piano, rapisca l’azzurro al cielo e lo smeraldo ai prati, e fermi l’attimo fuggente, quando al ritrarsi dei nitori abbaglianti della neve dal piano, partono, si estendono, invadono le tonalità della rinascita vita, sino a raggiungere le alte cime, dalle quali si sprigiona e ritorna colla sua voce il Gesso, correndo impaziente allo sturineo amplesso. Oppure fermi la immagine dell’opulento piano al solleone colle biondegianti messi e col fulgore dei verdi estivi, o le blande colorazioni autunnali, quando la natura compiuto il suo ciclo fatale, distende nuove tinte preludanti al riposo.

Pace vespertina dimostra che Olivero ha saputo “strappare un lembo del quadro”, cosicché i concittadini sono chiamati a salutare il capolavoro e, implicitamente, a felicitare il proprietario cui esso “dopo il trionfo, tornerà, per volere di una coltissima dama cuneese, qui ove nacque, ove dalla natura si trasfusa sulla tela, ad adornare di sua preziosa presenza un salotto intellettuale”. Scivola tra le righe quell’espressione di apparente noncuranza: “un salotto intellettuale”. Il contrasto con il compiacimento della stessa Gitrè che occhieggia dietro la maschera della “coltissima dama cuneese” denuncia la tensione verso un progetto la cui attuazione era forse apparsa imminente alla giovane e sofisticata signora Galimberti appena arrivata a Cuneo. Invece, in una dimensione provinciale dove ella rappresentava l’eccezione, il salotto che avrebbe dovuto fare da degna scena ad Alice non si riunì mai. Tra le compensazioni, molto valse il dialogo con il pittore. Un dialogo che prelude al profilo *Matteo Olivero* pubblicato da Alice nel 1921 per festeggiare anche sulla «Sentinella» la nomina dell’amico a Cavaliere dell’Ordine della Corona d’Italia. Si addice a questo primo articolo del trittico firmato con il suo vero nome la definizione di ritratto morale, rapsodico nella composizione di aneddoti semilegendari con sprazzi di verità sottratti alla recita del ruolo.

Ristampati e commentati di recente, questi scritti attestano il mutato atteggiamento di Alice nei confronti di Olivero. Infatti, mentre Gitrè magnificava l’autore in funzione dell’opera, ora la comprensione scaturita dall’intenso scambio di esperienze e di idee si pone al servizio di Matteo, travolto da tempeste interiori ad ogni iniziativa che consegnasse al giudizio di un pubblico esteso i risultati della sua indefessa attività. In *Tra Alpi e nevi con Matteo Olivero*, apparso il 1° ottobre dello stesso 1921, e in *L’ultimo quadro di Matteo Olivero* si accentua quel carattere di recensione che i lettori sentivano più familiare. Nel primo caso, l’apprezzamento riguardava la mostra personale tenutasi a Saluzzo in settembre con gran dispendio di energie fisiche e psichiche da parte del pittore. Alice, rendendo piena giustizia all’intera gamma delle opere esposte, volle soffermarsi su *Mattino: alta Valle Macra*, oggi perla della Pinacoteca Matteo Olivero a Saluzzo¹⁸.

La grandiosa *Valle Macra* tuttavia in attesa di ornare qualche sala di museo, essendo troppo vasta per qualsiasi anche vasta sala privata. Chi ama le nostre vallate, coi loro fianchi smeraldi, coi campielli di segala mossi al vento sottile, colle grandi pietre di termine tra i prati abbracciati ai dirupi in innumerevoli gradazioni di verde, riproverà la gioia di quella vista e direi quasi di quella brezza all’ammirevole opera dell’Olivero, che vi ha proprio riversato tutto il suo entusiasmo di figlio dell’Alpe e tutta la vigile diligenza d’innamorato della

¹⁸ Riproduzioni dell’opera e degli studi preparatori in *Matteo Olivero ... cit.*, pp. 274-277.

natura e dell'arte sua. I disegni, le prove, gli schizzi a lapis per fissare ogni mutevole aspetto, ogni erba, ogni sterpo della composizione, dalle tinte armoniche come poche altre – specie nelle nubi sovrastanti, soffici, dorate – disingannano chi crede al facile lavoro di lui, che dopo questa certosina preparazione procede in verità rapido e franco.¹⁹

Uscito il 6 novembre 1925, *L'ultimo quadro* allude alla tela *L'attesa* (FAI Magnano, Collezione Enrico-Villa Flecchia), preparando il pubblico ad accoglierne la complessità alla Prima Esposizione Provinciale di Belle Arti da tenersi l'estate successiva. Il risultato suona come consuntivo di una sperimentazione formale imperniata sul rifiuto di costringere l'ispirazione al servizio del mercato. Una volta superato dalle Avanguardie il Divisionismo, nella percezione di Alice l'osservazione della luce solare nella natura si era decantata per Olivero in metodo e di qui in cifra di stile.

Egli è incapace di dipingere di maniera; il suo metodo divisionista l'obbliga ad un lavoro minutissimo di sovrapposizione di tinte, da cui nasce l'effetto potente e talora violento delle sue grandi tele ed è in questa legge posta al proprio genio artistico così rigido, che non si permette di alterare di una linea il cantuccio di montagna scelto di volta in volta a modello.

Così, mentre lo sfondo del nuovo quadro, dal Monviso e dall'apertura di valle, è a così dire aereo, quasi vi circolassero davvero i policromi vapori del mattino, il gruppo di muratura a sinistra, con quel comignolo rosso mattone frammezzo alle grosse pietre rossastre per effetto solare di difficoltà tremenda a rendere senza stonatura, può parere quasi ingombro; e difficili ad afferrarsi, a chi non sia pratico della speciale colorazione dei luoghi e dell'ora, possono riuscire le ombre, fortemente segnate in azzurro cupo, dai ripari del pontello.²⁰

Alice scelse dunque di appoggiare l'amico concentrandosi sul suo fare, in modo da conferire ai propri testi il tocco puntuale dell'esperta mentre assicurava una preziosa testimonianza su quella prassi sofferta quanto orgogliosamente individuale. L'appoggio comporta una posizione di maggior potere: tale era infatti la situazione subentrata tra Olivero, per cui il tempo era scandito da crisi laceranti, e Alice forte di un equilibrio personale e sociale conquistato a caro prezzo. In un articolo del 1933, l'ultimo riferimento a Matteo incluso nell'antologia a cura di Franca Varallo colpisce la calma con cui Alice aveva incasellato "il povero compianto Olivero", a così breve distanza dalla scomparsa, "nella pleiade gloriosa dei paesisti piemontesi, di scuola pur tanto diversa, i Delleani, i Tavernier"²¹. Il distacco era stato una elegante finzione reciproca negli anni estremi che il pittore aveva trascorso sotto la protezione principale di Luigi Burgo. Di Alice, Lorella Bono ha liberato, da una lettera al figlio Carlo Enrico, lo sfogo di dolore per la perdita dell'amico di una vita²². Da parte sua, Matteo aveva tenuto costantemente davanti agli occhi del cuore, nell'insieme e in dettaglio e fino a quel drammatico inizio degli anni Trenta, il panorama fermato da Alice con la parola poetica. Una prova è il quadro passato ultimamente sul mercato antiquario: l'impressione di neve *Veduta di Cuneo con figura*, che qui pubblichiamo (Fig. 1, Tav. VIII).

¹⁹ SCHANZER, *Al limitare* ... cit., p. 242.

²⁰ Ivi, p. 246. Riproduzioni dell'opera e degli studi preparatori in *Matteo Olivero* ... cit., pp. 268-271.

²¹ SCHANZER, *Al limitare* ... cit., p. 257.

²² BONO, *Promozione e collezionismo* ... cit., p. 151.

TAVOLE



Fig. 1. Il gruppo delle pietre fluviali nel chiostro del Complesso Monumentale di San Francesco



Fig. 2. Pietra fluviale di *Nicus Roucarius Dissi f.*



Fig. 3. Pietra fluviale di *Firmus Lucanius* (o *Lucanus*) *Gemini f. Cam.*



Fig. 4. Pietra fluviale di *Q. Vibius C. f. Cam. Seuwonius*



Fig. 5. Pietra fluviale di *P. Mallius T. f. Pol. Vetranus*



Fig. 1. Statuetta della dea Sekhmet rinvenuta a Pollenzo, I sec. d.C., Museo Civico di Cuneo



Fig. 1. Antonio Fontanesi, *Chiavica presso Optevoz*, 1860 c.,
olio su tela, cm 78x102, Museo Civico di Cuneo



Fig. 2. Charles-Francois Daubigny, *Ecluse dan la vallée d'Optevoz*, 1854,
olio su tela, cm 90,2x160,7, Museum of Fine Arts Houston



Alcuni scatti dell'incontro sul ruolo sociale dell'arte - chiostro del Complesso monumentale di San Francesco



Immagini tratte dallo studio di fattibilità del chiostro del Complesso monumentale di San Francesco - Studio Kuadra



Fig. 1. Sistema di conservazione per opere pittoriche



Fig. 2. Scaffalatura per beni naturalistici ed etnografici



Fig. 3. Arredo per la conservazione di tessuti e abiti



Fig. 4. Cassettiera per beni archeologici



Fig. 1. Riproduzioni tattili tridimensionali



Fig. 2. Scheda ad uso degli operatori museali

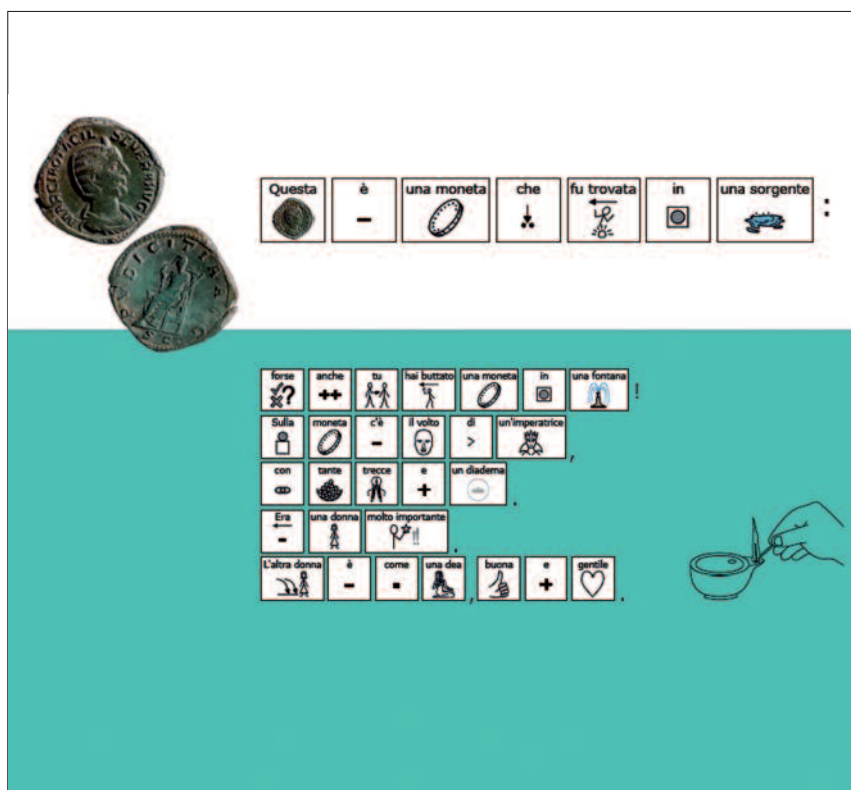


Fig. 3. Scheda in CAA (Comunicazione Aumentativa Alternativa)



Fig. 4. Mappa tattile in Braille



Fig. 1. Matteo Olivero, *Veduta di Cuneo con figura*, olio su tela, 70x103 cm, Collezione privata

Finito di stampare nel mese di dicembre 2019
da Nerosubianco (Cuneo)

€ 25,00

