



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:

Antoniniano dell'imperatore Probo, 276-282 d.C., diritto, foto Archivio Museo Civico di Cuneo

Laboratorio di manipolazione, progetto *Ri-trovarsi al museo*, foto Cristina Cappellino

La sala allattamento del Museo Civico di Cuneo, foto Archivio Museo Civico di Cuneo

L'abito festivo della Valle Stura, foto Archivio Museo Civico di Cuneo

Indice

Presentazione	pag. 5
Nota delle Curatrici	» 7
S. MARCHIARIO – G. BONGIOANNI, <i>La clava come arma offensiva delle truppe ausiliarie romane: il caso della stele funeraria di Catavignus</i>	» 9
M. FERRERO, <i>Il Medagliere civico: la monetazione tardoimperiale delle collezioni Guasco, Maccario e Bassignano</i>	» 14
G. B. GARBARINO – D. ROCCHIETTI, <i>Nuovi dati sulle fortificazioni e sull'impianto medievale della villanova di Cuneo, a due anni dall'inizio dei lavori per la posa del teleriscaldamento</i>	» 21
M. FERRERO, <i>Cultura e Ben-essere, il Civico di Cuneo riparte dal target 0-6 e dalle neofamiglie</i>	» 27
L. MARINO – D. GRANDE – M. FERRERO, <i>Ri-trovarsi al museo</i>	» 30
M. FERRERO – O. CALANDRI, <i>La Severina al Museo Civico, in ricordo di Roberto Albanese</i>	» 37
G. ELEGIR, <i>La statua di Carlo I d'Angiò al Civico di Cuneo – La storia e il restauro</i>	» 39
G. L. BOVENZI, <i>L'abito della Valle Stura e l'abito di Roaschia delle collezioni civiche cuneesi</i>	» 41
TAVOLE	» 47

Presentazione

In un anno complesso com'è, ed è stato, il 2020, la pubblicazione dell'ottavo numero dei "Quaderni del Museo Civico di Cuneo" dimostra come lo slogan #laculturanonsiferma non sia soltanto un hashtag cliccatissimo sui social network, ma un'affermazione reale, cui questa Amministrazione crede da sempre, consapevole che lo studio e la ricerca rientrano fra le attività imprescindibili di un'istituzione culturale accessibile, moderna, interattiva.

Mai come quest'anno i musei cittadini hanno saputo rispondere con efficacia, e con un continuo aggiornamento nei contenuti e nelle forme di comunicazione, alle sfide della realtà quotidiana. Durante il periodo di chiusura al pubblico, dettata dalla normativa di contrasto al diffondersi dell'emergenza sanitaria per la diffusione del covid-19, le istituzioni culturali cittadine sono rimaste quotidianamente in contatto con i visitatori, attraverso le loro pagine social, proponendo video, immagini, approfondimenti e materiale didattico sulle splendide opere e i tanti percorsi tematici delle collezioni civiche.

Il 2 giugno 2020, in occasione della Festa della Repubblica, il Complesso Monumentale di San Francesco – Museo Civico di Cuneo e il Museo Casa Galimberti hanno riaperto in sicurezza e con entusiasmo le porte ai visitatori, mantenendo invariato l'orario di apertura settimanale, invitando il pubblico al rispetto responsabile di regole semplici ma necessarie, e proponendo novità interessanti. Il Museo Civico ha mantenuto l'ingresso gratuito per tutto il mese di giugno e nel percorso etnografico, entro un nuovo espositore su misura, è stato allestito un prezioso abito tradizionale, di recente restaurato. Il restyling del Complesso Monumentale è stato inoltre immediatamente percepibile dall'ingresso stesso che affaccia sul chiostro, oggetto di un intervento di miglioramento estetico e di immediata efficacia comunicativa. Sono poi "ritornate" nei musei mostre di notevole caratura, performances di musica da camera, laboratori e visite guidate tematiche, fino alla nuova, temporanea sospensione delle aperture, che non ha impedito, come questa pubblicazione dimostra, il prosieguo delle ricerche.

L'ottavo numero dei Quaderni del Museo Civico di Cuneo costituisce dunque l'ulteriore tassello di un percorso di valorizzazione e di comunicazione della cultura, che parte dalla conoscenza, dalla tutela e dal risanamento conservativo di beni e opere per approdare all'inclusione di pubblici in altri tempi impensabili, come le neofamiglie e gli anziani portatori di fragilità.

Un ringraziamento doveroso va, pertanto e infine, a tutti gli autori, all'Università degli Studi di Torino con il Dipartimento di Studi Umanistici, alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Alessandria, Asti e Cuneo, per gli ineccepibili contributi degli studiosi che ne fanno parte e che a titolo interamente gratuito hanno collaborato alla stesura di questo numero.

L'Assessora per la Cultura
Cristina Clerico

Il Sindaco
Federico Borgna

Nota delle Curatrici

Michela Ferrero, Sandra Viada

L'ottavo numero dei "Quaderni del Museo Civico di Cuneo" raccoglie contributi come sempre inediti, che documentano gli importanti progetti di valorizzazione e di accessibilità intrapresi nell'anno 2020, valorizzando al contempo i multiformi aspetti delle collezioni museali permanenti. La stele funeraria di Catavigno, esposta nella Sala della Romanità del Museo, offre materia per un minuzioso lavoro di indagine sull'attributo della clava per le truppe ausiliarie romane, a firma di Stefano Marchiario e Gianfranco Bongioanni; chi scrive offre poi un approfondimento sul medagliere civico cuneese, con specifico riferimento alla monetazione tardoimperiale delle collezioni Guasco, Maccario e Bassignano. Gian Battista Garbarino e Deborah Rocchietti presentano un interessante aggiornamento sui risultati degli scavi archeologici urbani della città di Cuneo.

I due contributi seguenti testimoniano inoltre l'attenzione che riversa il Museo Civico verso pubblici nuovi e un tempo inimmaginabili: dal "Target 0-6", con neo-famiglie al seguito, "intercettato" anche grazie alla validissima collaborazione con il Settore Socio-Educativo del Comune di Cuneo, ideatore e promotore del cuneese Sistema Infanzia; ai visitatori anziani portatori di patologie e di disagio, che diventano pubblico da sostenere e da integrare, attraverso *Ri-trovarsi al museo*, progetto in rete con il Museo Diocesano di San Sebastiano, i Musei Civici di Saluzzo e le case di riposo di Cuneo e Saluzzo.

A Roberto Albanese, storico dell'architettura cuneese improvvisamente scomparso nel luglio 2020, è poi dedicato un riconoscimento sentito e doveroso, che prende avvio dall'analisi del dipinto *Severina* di Angelo Pascal.

Il restauro della storica replica in gesso di Carlo D'Angiò in trono, ora allestita nel chiostro del Complesso Monumentale di San Francesco, è poi descritto da Giuseppe Elegir della ditta Docilia s.n.c., che ha curato l'intervento conservativo.

In conclusione Gian Luca Bovenzi propone una descrizione dettagliata sull'abito festivo della Valle Stura, nuovamente esposto nel percorso museale etnografico dal mese di giugno 2020, entro un nuovo espositore climatizzato e realizzato ad hoc.

Si ringraziano pertanto gli studiosi che hanno partecipato a questo numero; l'Assessora per la Cultura Cristina Clerico e il Dirigente del Settore Cultura, Attività Istituzionali Interne e Pari Opportunità Bruno Giraudo, che promuovono e sostengono, ogni anno e con convinzione, la continuazione della collana; la collega Ornella Calandri, che, come sempre, ha curato la selezione delle immagini; Sabrina Ferrero di Nerosubianco edizioni, per la professionalità e la cura del dettaglio.

La clava come arma offensiva delle truppe ausiliarie romane: il caso della stele funeraria di Catavigno

Stefano Marchiaro, Gianfranco Bongioanni

La stele di Catavignus figlio di Ivomagus

Una stele in calcare rinvenuta a Cuneo (Piemonte) nel 1866 ci porta a riesaminare l'impiego della clava come arma offensiva all'interno delle truppe ausiliarie romane.

Si tratta dell'iscrizione funeraria di *Catavignus*, figlio di *Ivomagus*, un soldato romano di origini celtiche, probabilmente britanniche¹, che prestò servizio nella *Cohors III Britannorum*, un'unità ausiliaria normalmente di stanza in Rezia, e che morì nei pressi dell'attuale Cuneo dopo soli sei anni di servizio militare².

I bordi della stele sono delimitati da un listello danneggiato in più punti, mentre la zona riservata all'immagine del soldato e quella destinata all'iscrizione sono divise da una fascia orizzontale.

Le chiare e ben definite lettere dell'iscrizione contrastano con l'approssimazione del rilievo nella parte superiore, dove le aree a fianco della figura non sono state ribassate al livello del piano di sfondo (Fig. 1, Tav. I).

Sebbene lo stato di parziale finitura della scultura, gli elementi del costume militare romano sono ben riconoscibili:

Catavignus pare indossare la *paenula*, il tipico poncho portato dai soldati romani in campagna, mentre sulle spalle si distinguono delle *ptéryges*, forse parte di un *subarmalis* o di una qualche protezione leggera.

Sulla spalla destra, un lungo gladio con pomo sferico è appeso a tracolla per mezzo di una cinghia, e dallo stesso lato, impugnato con la mano destra, è rappresentato un oggetto che è stato riconosciuto come una clava³.

Purtroppo, lo stato di conservazione e la semplicità della raffigurazione, soprattutto nella metà sinistra del torso, rendono di difficile lettura l'anatomia del braccio sinistro ed il riconoscimento di altri eventuali elementi della panoplia o del vestiario (Fig. 2, Tav. I)⁴.

¹ Il suffisso in *-ign* nei nomi celtici è tipico della lingua celtica insulare (M. MILLET, L. REVELL E A. MOORE, *The Oxford Handbook of Roman Britain*, 2016, p. 251).

² CIL, V 7717, DESSAU, n. 2560, FERRUA A., 1948, *Inscriptiones Italiae*, IX, f. 1 (Augusta Bagiennorum), Roma, n. 93, pp. 52-53 e Spaul J., 2000, *COHORS 2: The evidence for and a short history of the auxiliary infantry units of the Imperial Roman Army* (BAR International Series S841).

³ C. FRANZONI, *Habitus atque Habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella cisalpina romana*, Roma 1987, p. 100, tav. XXII, 4 e P. A. HOLDER, *The auxilia from Augustus to Trajan* (BAR, S 70), Oxford 1980, p. 166.

⁴ Simili elementi stilistici e della panoplia sono riscontrabili nella stele di *Caecilius Avitus* (RIB 492), rinvenuta in Britannia presso la fortezza legionaria di Deva Victrix, attuale Chester (Cheshire): A.R. BIRLEY, *The People of Roman Britain*, London 1979, tavole, p. 5.

La presenza di quest'epigrafe in Italia settentrionale è problematica; in un primo momento⁵ la datazione del testo è stata ricondotta all'età antonina sulla base di tracce epigrafiche della presenza della *cohors III Br(itannorum)* nel diploma militare bavarese datato al 106-107 d.C.⁶ e in un'iscrizione da Eining / Abusina in Rezia, del 103 d.C.⁷

Successivamente, sulla base di un passo di Tacito (Hist. I, 70), si è anticipata la realizzazione dell'iscrizione agli eventi militari del 69 d.C. inerenti alla guerra civile successiva la morte di Nerone. Nell'inverno del 69 d.C. infatti, coorti di galli, di lusitani, di britanni e alcuni distaccamenti di cavalleria furono chiamati nella Cisalpina occidentale dal legato vitelliano *Aulus Cæcina* per andare a rafforzare i presidi nelle città occupate della Transpadana.

L'impiego della clava nell'esercito romano

Le armi da botto in materiale organico non sono tradizionalmente una delle componenti della panoplia da guerra del soldato romano, tuttavia erano invece spesso utilizzate dai militari romani nelle operazioni di controllo della folla e di polizia cittadina.

Flavio Giuseppe, Guerra Giudaica:

II, 15, 5: (...) confestimque milites comprehendentes eos, caedere fustibus adorti sunt.

II, 9, 4: (...) praecepitque ut gladiis qui dem non uterentur, fustibus autem acclamantes ferirent.

Queste armi erano di fatto dei bastoni, dritti o leggermente incurvati, detti abitualmente *fustes* (*fustis* sing.) utilizzati prevalentemente dai soldati delle coorti urbane e dai *vigiles* per sopprimere tumulti senza ricorrere alle uccisioni, solo come estrema ratio venivano infatti usate armi letali contro la popolazione civile.

Tacito, Annali:

XIV, 61: (...) iamque et Palatium multitudine et clamoribus complebant, cum emissi militum globi verberibus et intento ferro turbatos disiecere.

Certe volte confuso con il *vitis*, il bastone in legno di vite designante il rango di centurione⁸, il *fustis* è rappresentato in diverse stele funerarie provenienti da Roma, dall'Acaia e dalla Mauretania⁹. Talvolta compare anche nelle stele di alcuni *beneficiarii*, rappresentato associato alle tavolette di cera necessarie per la registrazione dei tributi, probabilmente quale simbolo di status militare e strumento di "facile persuasione".

CIL VIII, 10570 - Inscriptiones latinae selectae 6870, 180-183 d.C., Souk el Khemis (Tunisia):

(...) missis militib(us) / [in eu]ndem saltum Burunitanum ali[os nos]trum adprehendi et vexari, ali[os] vincjiri, non<n>ullos cives etiam Ro[manos] virgis et fustibus effligi iussel[rit] (...).

⁵ CIL, V 7717, S. GIORCELLI BERSANI, *L'«egregium commentarium» di Catavignus*, in HOC QVOQUE LABORIS PRAEMIVM. *Scritti in onore di Gino Bandelli*, a cura di M. CHIABÀ, Trieste 2014, pp. 189-203 ed EADEM, *Un soldato britanno a Cuneo: appunti di storiografia epigrafica*, in "Quaderni del Museo Civico di Cuneo", III, 2015.

⁶ F. WAGNER, *Neue Inschriften aus Raetien*, in «BRGK» XXXVII-XXXVIII (1956-57), pp. 215-264.

⁷ CIL, III 11950 (p. 2288) = IBR 00336 e A. BIRLEY, *The People of Roman Britain*, Berkeley and Los Angeles 1980.

⁸ Nelle stele funerarie di soldati romani si osserva un'accurata distinzione nella rappresentazione del *vitis*, simbolo dell'autorità e strumento punitivo del centurione, impugnato quasi come uno scettro, ed il *fustis*, impugnato all'estremità, rivolto verso il basso, come un'arma pronta per essere impiegata.

⁹ P. SPEIDEL MICHAEL, *The fustis as a soldier's weapon*, in "Antiquités africaines", 29, 1993, pp. 137-149 e IDEM, *Roman Army Studies II* (=Mavors 8), Stuttgart 1992, 190f.

Più complesso è l'argomento dell'uso delle armi da botta durante le operazioni belliche vere e proprie. Poche infatti sono le testimonianze letterarie ed iconografiche dell'uso di questa tipologia di armi dalle legioni romane o dalle coorti ausiliarie in combattimento.

Solo un altro monumento funerario, datato alla seconda metà del II secolo d.C., rinvenuto a Sparta, mostra un soldato di origini greche, *Marcus Aurelius Alexys*, raffigurato con una pesante clava impugnata con la mano destra, che, per dimensioni e struttura, non può essere ricondotta ad un *fustis*.

Alexys infatti, era un militare che prese parte, e vi trovò la morte, alle campagne militari di Caracalla del 214-217 d.C. contro i Parti¹⁰, con mansioni in nessun modo riconducibile ad incarichi di polizia o di guarnigione (Fig. 3, Tav. I).

Sebbene sia stato ipotizzato un semplice valore simbolico della clava rappresentata sulla stele, quale riferimento alla discendenza degli spartani da Eracle, sembra più verosimile considerarla un elemento integrante della panoplia di un soldato specializzato nell'affrontare nemici corazzati quali la cavalleria catafratta partica¹¹.

La funzione tattica di ausiliari armati di clava è attestata nelle fonti antiche, prevalentemente di periodo tardo, dove la necessità di contrastare efficacemente truppe pesantemente corazzate, meno vulnerabili al tiro dei giavellotti e alle spade, era diventata una priorità dei comandanti romani.

Zosimo per esempio identifica la clava e il bastone come arma scelta dai soldati palestinesi di Aureliano per contrastare la cavalleria corazzata di Zenobia¹².

Zosimo, Nuova Storia:

I,52,4: (...) οἱ δὲ ἀπὸ Παλαιστίνης πρὸς τῇ ἄλλῃ ὀπλίσει κορύνας καὶ ρόπαλα ἐπεφέροντο.

I,53,2: (...) καὶ φόνος ἦν ἐπὶ τούτῳ πολὺς, τῶν μὲν τοῖς συνήθεσιν ἐπιόντων ὅπλοις, τῶν δὲ ἀπὸ Παλαιστίνης τὰς κορύνας καὶ τὰ ρόπαλα τοῖς σιδήρῳ καὶ χαλκῷ τεθωρακισμένοις ἐπιφερόντων, ὅπερ μάλιστα τῆς νίκης ἐν μέρει γέγονεν αἴτιον, τῷ ξένῳ τῆς τῶν ροπαλῶν ἐπιφορᾷ τῶν πολεμίων καταπλεγέντων.

Le fanterie leggere armate di armi da botta (clave, mazze o bastoni) combattevano probabilmente in ordine aperto, come schermagliatori, capaci di scansarsi all'urto della cavalleria pesante orientale e colpire in movimento gli assalitori.

Libiano, Orazioni 59.110: (...) αὐτὸς δὲ ἐν τῇ παραδρομῇ τὸν ἔποχον ροπαλῶ παίων ἐπὶ κόρρης ἀνέτρεπέ τε καὶ τὸ λοιπὸν εὐπετῶς εἰργάζετο.

Anche Costantino impiegò soldati armati di mazze di legno rinforzate con chiodi di ferro per contrastare i *clibanarii*¹³ di Massenzio durante la battaglia di Torino del 312 a.C., in quanto la forza sprigionata da queste armi al momento dell'impatto rendevano meno efficace la pesante corazzatura del nemico¹⁴.

¹⁰ Per quelle operazioni militari furono arruolate diverse truppe provenienti da Sparta e dalla Laconia (ERODIANO, *Storia dell'impero dopo Marco Aurelio*, 4.8.3).

¹¹ N. KALTSAS, *Sculpture in the National Archaeological Museum*, Athens 2006, p. 358.

¹² Si è ipotizzato un legame tra queste truppe ed il corpo dei *mattarii*, tante volte testimoniato nella *Notitia Dignitatum* sia d'Occidente che d'Oriente, che prende il nome dall'arma che lo caratterizza, tuttavia non è sicuro che quest'arma sia la clava (cfr. T. GNOLI, *Palmyrena*, in "La storiografia tardoantica. Bilanci e prospettive. In memoria di Antonio Baldini", Milano 2017, pp. 65-98).

¹³ Unità di cavalleria pesante originariamente impiegati dall'esercito sassanide-persiano, simili ai catafratti.

¹⁴ R. COWAN, *Roman Legionary AD 284-337: The age of Diocletian and Constantine the Great*, Osprey Publishing 2015, p. 31.

Panegyrici latini 4 (X), 24. 3: *Ita nostri proditos sibi clavis adoriuntur, quae gravibus ferratisque nodis hostem vulnere non patentem caedendo defatigabant ac maxime capitibus afflictatae, quos ictu perturbaverant, ruere cogebant.*

Sulla colonna traiana, in sei diverse scene¹⁵, sono raffigurate figure barbute e a torso nudo, armate di clava e scudo, sempre associate ad altri reparti ausiliari dell'esercito romano¹⁶.

Questi reparti possono essere ricondotti a *numeri* germanici integrati nell'esercito di Traiano, talvolta anche interpretati come elementi della guardia del corpo personale dell'imperatore¹⁷.

Nelle rappresentazioni echeggia forte lo stereotipo del barbaro feroce e selvaggio che va in guerra nudo e armato di armi primitive e brutali e per questo inferiore al legionario/cittadino romano. Verosimilmente, gli artisti addetti alla realizzazione della colonna non erano familiari con l'armamento e le caratteristiche delle diverse unità dispiegate in campagna, rendendo queste immagini non tanto una fedele ricostruzione degli ausiliari germani, ma piuttosto un'interpretazione romana dell'idea di germano, dove la componente barbarica, e i connessi topoi, risulta estremizzata.

La ricostruzione sperimentale della clava

Si è deciso per la ricostruzione della clava raffigurata nella stele al fine di testarne le capacità strutturali e di ipotizzarne una reale efficacia in combattimento.

Facendo riferimento alle dimensioni ed essenze lignee utilizzate per la realizzazione delle armi da botta rinvenute nei contesti archeologici di Tollense¹⁸ e Alken Enge¹⁹, assieme alle informazioni pervenute dalle fonti antiche²⁰, si è optato per un tronchetto di quercia rettilineo della lunghezza di un metro ed un diametro di 9 cm.

Eliminate le estremità che presentavano imperfezioni si è provveduto allo scortecciamento dello stesso tramite accetta ed in seguito è stato sagomato tramite coltello tenendo a risparmio la testa percussiva che presenta 25 cm di lunghezza e 7,5 cm di diametro. La parte restante è stata sagomata con andamento rastremante verso l'estremità inferiore dell'impugnatura che è stata lavorata in una forma di sezione ellissoidale simile ai manici di ascia. La parte più spessa dell'impugnatura presenta larghezza massima di 3 cm. L'oggetto finito ha lunghezza di 87 cm e 1420 g di peso ed è stato realizzato in 4 ore. Nonostante il peso non eccessivo la forma dell'arma ne sposta il baricentro a 60 cm dal tallone dell'impugnatura aumentando quindi in maniera sensibile la forza d'urto (Fig. 4, Tav. I).

¹⁵ Plance XXVII, XXIX, L, LI, LXXIII, LXXX, LXXXVI della nomenclatura di Cichorius.

¹⁶ F. LEPPER, S. FRERE, *Trajan's Column: A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester, Alan Sutton 1988.

¹⁷ G. DEPEYROT, *Légions romaines en campagne: La colonne Trajane*, Paris 2008, p. 60, Scène 33 (cfr. Cichorius - plancia XXVII).

¹⁸ H. JANTZEN, U. BRINKER, J. ORSCHIEDT, J. HEINEMEIER, J. PIEK, K. HAUENS, J. KRÜGER, G. LIDKE, H. LÜBKE, R. LAMPE, S. LORENZ, M. SCHUL E T. TERBERGER, *A Bronze Age battlefield? Weapons and trauma in the Tollense Valley, north-eastern Germany*, *Antiquity* 85, 2011, pp. 417-433.

¹⁹ E. HERTZ e M. HOLST, *Alken Enge - The Mass Grave at Lake Mossø* (<http://www.museumskanderborg.dk>), 2015; P. JENSEN, *Semantically Enhanced 3D: A Web-based Platform for Spatial Integration of Excavation Documentation at Alken Enge*, Denmark 2018, in "Journal of Field Archaeology", Volume 43, Special Issue: Web-based Infrastructure As a Collaborative Framework Across Archaeological Fieldwork, Lab work, and Analysis, pp. 31-44.

²⁰ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum sive Originum* XVIII, 7: *Clava est qualis fuit Herculis, dicta quod sit clavis ferreis invicem religata; et est cubito semis facta in longitudine.*

L'ausiliare Catavignus: perché la scelta della clava?

Il gladio, associato al *pilum* ed allo *scutum*, rappresenta l'arma iconica del legionario romano: dotato di un eccellente coefficiente lesivo e di facile utilizzo, visto l'impiego prevalentemente di punta "a stocco", era sicuramente arma veloce ed efficace per bersagliare i punti lasciati scoperti dalla presenza di un'eventuale armatura, andando a ledere prevalentemente arterie ed articolazioni²¹.

La clava, indubbiamente più lenta nel brandeggio, è arma di facile reperibilità, lavorazione e sostituzione in caso di rottura o danneggiamento.

L'uso in combattimento può comportare sostanziali danni anche a bersagli protetti da armature pesanti, inferendo traumi di tipo concussivo, capaci di produrre ferite cosiddette complicate, ovvero con danni estesi a muscoli, tendini, ossa ed organi interni²².

Essendo un'arma economica, è possibile equipaggiare senza grossi sforzi ampi contingenti di ausiliari, anche non addestrati al disciplinato combattimento in formazione, ma avvezzi alla lotta in schieramenti aperti e mobili con funzione di rincalzo o di schermagliatori.

Le prove dinamiche di brandeggio effettuate dagli scriventi hanno dimostrato che l'uso funzionale della clava implica un impiego di forza muscolare non trascurabile e, sebbene di velocità inferiore rispetto al gladio, assicura all'operatore un maggiore allungo, o portata, necessitando di conseguenza di un più ampio spazio d'azione e libertà di movimento.

I colpi portati sfruttando una flessotorsione della catena cinematica anca – spalla – braccio comportano l'espressione di una forza impattante notevole, soprattutto se si considera un verosimile utilizzo a due mani. L'ipotesi scaturita dalle prove sperimentali conferma quanto espresso dalle fonti di un uso efficace contro forze corazzate di cavalleria, laddove un gladio avrebbe dimostrato una minore efficienza contro la muscolatura e la robustezza dell'animale e la pesante corazzatura del cavaliere.

L'ausiliario *Catavignus*, con sei anni di servizio all'attivo ed il peculiare equipaggiamento, trova contesto ed espressione all'interno di uno scenario di guerre civili, dove il nemico principale sono le compatte formazioni di fanteria pesante legionaria, inarrestabili nello scontro di attrito frontale, ma più vulnerabili a rapidi assalti di soldati leggeri e ai possenti colpi della peculiare arma.

²¹ Tra le arterie, la carotidea, la brachiale e succlavia, erano probabilmente quelle più esposte e dunque vulnerabili ai veloci attacchi del gladio: W.E. FAIRBAIRN, *Get Tough! How to Win in Hand to Hand Fighting*, D. Appleton-Century Company, New York 1942.

²² M. LUGARESÌ, *Medicina e Chirurgia da guerra. Punizioni e Tortura all'epoca delle Compagnie di Ventura*, in "Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza", Vol. III - N. 2, 2009.

Il Medagliere civico: la monetazione tardoimperiale delle collezioni Guasco, Maccario e Bassignano

Michela Ferrero

Il seguente contributo tratta ancora un volta di iconografia monetale e dà seguito all'intervento apparso sul quinto volume della raccolta "Quaderni del Museo Civico di Cuneo", proponendo un commento storico-tipologico di alcuni esemplari tardoimperiali, facenti parte dei lasciti Mario Guasco; Giusto Maccario e Ernesto Bassignano al museo¹.

Gli studi riguardanti le coniazioni di fine impero sono concordi nell'attribuire loro, dal III secolo d.C. in avanti, due caratteristiche che perdurano fino alla fine: il progressivo aumento del numenario e l'altrettanto graduale impoverimento delle tipologie, che risultano sempre meno variate². Ciò nonostante, appare anche in questo periodo la necessità – come sottolinea il Belloni –, di indagarne approfonditamente l'ideologia, soprattutto per ciò che concerne il rapporto psicologico tra imperatore e sudditi³.

Per il periodo in esame, oltre a questo aspetto, merita attenzione l'altalenante situazione economica e finanziaria di quegli anni, caratterizzata da crisi e da numerose riforme⁴.

Gli esemplari di età tardoimperiale compaiono nelle tre collezioni in numero di 67 e, a differenza di quanto affermato sopra, presentano tipologie abbastanza variate fra di loro.

Nell'ambito delle divinità sono attestati *Sol*, *Iuppiter* e *Genius*.

Il primo, in atto di avanzare con la mano destra alzata e il globo nella sinistra⁵ (Fig. 1, Tav. II), ri-

¹ Per la storia delle collezioni e le biografie dei donatori si vd. M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo: tre collezioni numismatiche del Museo Civico*, Mondovì 2004.

² Vd. R.A.G. CARSON, *Coins of the Roman Empire*, London - New York 1990, pp. 221 ss. con relativa bibliografia e D. FORABOSCHI, *Moneta ed economia nel tardo-antico*, in "RIN", XCX 1999, pp. 173-199.

³ G.G. BELLONI, *La moneta romana*, cit., p. 222. Cfr., per un quadro degli studi, F. GNECCHI, *Monete romane – Manuale elementare*, Milano 1900, pp. 307 ss.; L. BREGLIA, *Numismatica antica. Storia e metodologia*, Milano 1964, pp. 220 ss.; E. BERNAREGGI, *Istituzioni di numismatica antica*, Milano 1981, pp. 94-95.

⁴ Come si evince da M. GRANT, *Roman imperial money*, Toronto and New York 1953, pp. 239-254, oltre che da J.P. CALLU, *Approches numismatiques de l'histoire du 3e. Siècle (238-311)*, in ANRW, II, 2, Berlin - New York 1975, pp. 595-613, e A. BURNETT, *Coinage in the roman world*, London 1987, pp. 105-160 in particolare e, per un inquadramento storico-sociologico del Tardo Impero, S. MAZZARINO, *La fine del Mondo Antico. Le cause della caduta dell'Impero Romano*, Torino 2008.

⁵ Il tipo è raffigurato su un antoniniano di Valeriano I, datato al 258-259 d.C., (collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1106, D/ VALERIANVSPFAVG Busto radiato, drappeggiato e corazzato di Valeriano, a destra; R/ ORIE N SAVGG *Sol* in atto di avanzare verso sinistra, con la destra alzata e il globo nella sinistra; Zecca di *Lugdunum*, 258-259 d.C.; AE, Ant., peso gr. 2,33, Ø mm 21, 0°; RIC V,1, p. 39, n. 13; HUNTER IV, p. 8, n. 60, t. 3, 60) e su follis coniato da Costantino I nel 313-314 d.C. (collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1068, D/ [IMP]CONSTANTINVSPFAVG Busto laureato e corazzato di Costantino, a destra; R/ SOLIINVIC TOCO[MITI] *Sol* nudo, radiato, stante a sinistra, con clamide sulla spalla sinistra, la mano destra levata e nella sinistra un globo. Esergo illegibile, Zecca di Londra (?), 313-314 d.C., AE, Follis, peso gr. 2,15, Ø mm 21, 180°, RIC VII, p. 97, n. 5) e da Costantino II Cesare (collezione Guasco: Inv. M.C.Cn. 7, D/ CONSTANTINVSNOBCAES Busto laureato, paludato e corazzato di Costantino II, a destra. R/ CLARIT A [S REIPVB] *Sol* in atto di procedere verso sinistra, con la clamide svolazzante, regge il globo nella sinistra e solleva la mano destra protesa. Ai lati, nel campo R S. In esergo SARL; Zecca di *Arelate*, 317 d.C.; AE, follis, Ø mm 17; peso gr. 2,52, 180°; RIC VII, p. 246, n. 120, DEPEYROT 1996, p. 37, n. 13/3 - *nummus*, 318).

manda al potere del principe⁶, dotato ormai di qualità divine⁷, e risente del periodo, in cui si vanno diffondendo in tutto l'impero nuovi culti solari di provenienza orientale⁸. Basti pensare, a titolo non esaustivo di esempio, che, datato già alla prima metà del primo secolo d.C., dal territorio di Palmira proviene il celebre rilievo delle triade divina, oggi al Museo del Louvre, dove il Sole, Malakbêl, occupa la posizione laterale sinistra, la mano destra alzata, la sinistra ancora sull'impugnatura della spada, a riprova di un impero da difendere con le armi (Fig. 2, Tav. II).

Iuppiter compare invece su un follis, datato al 321-324 d.C. e coniato a nome di Licinio⁹. Il dio, stante a sinistra, con la clamide, porta una *Victoriola* su globo nella mano destra e un lungo scettro sormontato da un'aquila nella sinistra, con scritta IOVI CONSERVATORI. Il tipo è stato interpretato in funzione anticonstantiniana, giacché quest'ultimo aveva prediletto *Sol* come *Comes*¹⁰. Anche *Iuppiter*, del resto, scomparirà per sempre dalla monetazione romana¹¹ dopo la definitiva sconfitta perpetrata dalle truppe costantiniane ai danni degli eserciti di Licinio¹².

Genius Populi Romani è raffigurato in clamide, con patera e cornucopia, sia su un follis di Diocleziano del 284-295 d.C.; sia su un analogo nominale degli inizi del IV secolo d.C., coniato a *Lugdunum* per l'autorità di Massimiano¹³. Il significato di difesa dell'impero assunto qui dal "*naturale deus uniuscuiusque loci vel rei vel hominis*"¹⁴ – a cui, già dalla fine del III secolo a.C., il popolo tributava culti, ma in forma soprattutto privata¹⁵ –, corrisponde appieno alle esigenze militari del periodo¹⁶. La funzione salvifica esercitata dal nume tutelare del popolo si oppone infatti alle

⁶ In questo significato si recuperano anche le tipologie di Giove, Ercole e Marte, cfr. H. MATTINGLY, *Jovius and Hercules*, in "Harvard Theological Review", 45, 1952, pp. 131-139, A.D. NOCK, *The Emperor's divine comes*, in "JRS", XXXVI, 1947, pp. 100-123, J.H. CROON, *Die Ideologie des Marskulte unter dem Principat und ihre Vorgeschichte*, cit., pp. 246-275 e relative bibliografie.

⁷ Per il culto vd. G.H. HALSBERGHE, *Le culte de Deus Sol Invictus à Rome au 3e. Siècle après J.C.*, in ANRW, II, 17, 4, Berlin – New York 1984, pp. 2181-2201.

⁸ J. BEAUJEU, *La religion romaine à l'apogée de l'Empire*, Paris 1955, pp. 432-439 e F. CUMONT, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris 1963, pp. 302-313.

⁹ Collezione Guasco: Inv. M.C.Cn. 28, D/ IMPCVALLICINIVS[PF]AVG Busto radiato, drappeggiato e corazzato di Licinio, a destra. R/ IOVICONSERVATORI Giove, stante a sinistra, con clamide sulla spalla sinistra, *Victoriola* su globo nella mano destra e lungo scettro, sormontato da aquila, nella sinistra. Nel campo a sinistra aquila; a destra prigioniero e X/II(IV). In esergo SMHB; Zecca di Heraclea, 321-324 d.C.; AE, follis, Ø mm 18,5; gr. 2,55; 0°; RIC VII, p. 548 n. 52; HUNTER V, p. 132, n. 118.

¹⁰ J. RUFUS FEARS, *The Cult of Jupiter and Roman Imperial Ideology*, in ANRW, II, 17, 1, Berlin – New York 1981, p. 119.

¹¹ Secondo P. BRUNN, *The Disappearance of Sol from the Coins of Constantine*, in "Arctos", s.n., 2, 1958, pp. 15-16, analoga sorte toccherà anche a *Sol*, nel momento in cui Costantino I si presenterà come difensore terreno della Chiesa e del culto cristiani.

¹² EUSEB., *Vita Cons.*, 1-42.

¹³ Collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1061, D/ [IMP C DIOCLETIA]NVSPFAVG Busto laureato di Diocleziano, a destra. R/ [GENIO POPV LI ROMANI] *Genius* nudo, stante a sinistra, con la cornucopia nella sinistra e una patera (?) nella destra; Zecca indeterminata, 284-295 d.C.; AE, follis, peso gr. 6,22, Ø mm 26; 130° RIC VI, p. 355, n. 45a/b, t. 6, 45b (Treveri); HUNTER V, p. 7, nn. 44-46, t. 3, 44 (Roma, 294/6-305 d.C.); e Inv. M.C.Cn. 1098, D/ MAXIMIANVSNOBC Busto laureato, drappeggiato e corazzato di Massimiano, a destra. R/ [GENIOP]OP [V]LIRO[MANI] *Genius* stante, a sinistra, nudo, con clamide sulla spalla sinistra, tiene la cornucopia nella sinistra ed una patera nella destra. In esergo [PLC]; Zecca di *Lugdunum*, 301-303 o 303-305 d.C.; AE, Follis, peso gr. 8,92, Ø mm 27,5, 0°; RIC VI, p. 252, n. 165b (301-303 d.C.) e p. 253, n. 179b (303-305 d.C.).

¹⁴ SERV., *ad Georg.* I, 302.

¹⁵ Così in J. BÉRANGER, *Le "Genius Populi Romani" dans la politique impériale*, in "Études de notions et d'histoire politiques dans l'Antiquité gréco-romaine" XX, 1973, pp. 411-415.

¹⁶ M.P. SPEIDEL e A. DIMITROVA-MILCEVA, *The Cult of the Genii in the Roman Army and a New Military Deity*, in ANRW, II, 16, 2, Berlin – New York 1975, pp. 1543-1545.

suddivisioni del potere e alla sua solidità ormai compromessa¹⁷. Fin dal II secolo d.C. il *Genius* veniva venerato e riprodotto anche in forma scultorea e di dimensioni importanti, come dimostra la statua del cosiddetto Lare Farnese, custodita al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Fig. 3, Tav. II).

Diversamente dalle tre divinità, più numerose sono invece le personificazioni presenti nelle monete tardoimperiali delle collezioni.

Fides Militum, ad esempio, è raffigurata stante, di fronte, con un'insegna militare fra le mani, sul rovescio del sesterzio coniato da Massimino I nel 236-238 d.C.¹⁸. La diffusione del tipo si colloca puntualmente in un periodo in cui la certezza nell'eternità dell'impero romano, sorretto fino ad allora dalla forza dei suoi eserciti, cominciava a vacillare¹⁹. Con identico significato la personificazione, stante e di fronte, con uno stendardo nella mano destra ed una lancia in quella sinistra appare sia su un antoniniano dell'imperatore Gallieno, datato al 260-268 d.C.²⁰, sia su identico nominale di Tetrico I (n. 76, collezione Bassignano; 270-273 d.C.)²¹, dove *Fides militum*, stante a destra, reca però in entrambe le mani un'insegna militare.

Pax, con scettro e ramo d'ulivo²², è effigiata su un antoniniano di Valeriano coniato a *Lugdunum* nel 257 d.C.; su una moneta di Tetrico I datata al 270-273 d.C. e da ultimo su un esemplare a nome di Probo (276-282 d.C., Fig. 4, Tav. II).²³ dove, accostati alla dea, sono l'imperatore con il globo ed un soldato con lancia e *Victoriola*. Anche se nota fin dall'età cesariana²⁴, il tipo assume

¹⁷ Così si evince da J. P. CALLU, *Genio Populi Romani (295-316). Contribution à une histoire numismatique de la tétrarchie*, (Bibliothèque de l'École pratique des Hautes Études, Section des sciences historiques et philologiques, 340), Paris 1960, pp. 332-348 in particolare.

¹⁸ Collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1115, D/ [MA]XIMINVSPIVSAVGG[ER]M Busto laureato, drappeggiato e corazzato di Massimino, a destra. R/ [FIDESMI]LI[TVM] *Fides* stante di fronte, testa a sinistra, in entrambe le mani un'insegna militare. Ai lati [S C]; AE, Sesterzio, peso gr. 14,34; Ø mm 25; 180°; Zecca di Roma, 236-238 d.C.; BMCREmp.VI, p. 234, n. 139 (236-237 d.C.). RIC IV, 2, p. 146, n. 78.

¹⁹ Sull'argomento G. PICCALUGA, *Fides nella religione romana di età imperiale*, in ANRW, II, 17,2, Berlin – New York 1981, p. 732.

²⁰ A nome di Gallieno sono altri tre esemplari della collezione Bassignano, con al rovescio una preda di caccia e la scritta DIANA CONS, tipica delle emissioni romane, vd. RIC V,1, pp. 12-14 e M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo: tre collezioni numismatiche del Museo Civico*, cit., pp. 52-53.

²¹ Collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1084, D/ [IMP]CLAV[DIVSAVG] Testa radiata di Gallieno, a destra. R/ FIDES M[ILITVM] *Fides*, stante a sinistra, tiene uno stendardo nella destra ed una lancia nella sinistra. In esergo I ε; Zecca di Roma, 260-268 d.C.; AE, Ant, peso gr. 2,35; Ø mm 19; 180°. RIC V,1 p. 214, n. 38 (ε nel campo). HUNTER IV, p. 44, n. 57 e Inv. M.C.Cn. 1093, D/ IMPTETRICVSPFAVG Busto radiato e corazzato di Tetrico I, da destra. R/ [FIDES MILITVM] *Fides*, stante a destra, tiene in entrambe le mani un'insegna militare, Zecca di Vienna (?), 270-273 d.C.; AE, Ant, gr. 2,67, Ø mm 16, 0°, RIC, V,2, p. 407, n. 70.

²² Sull'evoluzione e sul significato di tale attributo nella raffigurazione di *Pax* si vd. R. PERA, *Ramus felicitatis olivae: da attributo di Pax ad attributo imperiale*, in "NAC" XXXII, 2003, pp. 185-197 e relativa bibliografia, oltre che M. FERRERO, *Eirene e Pax. Appunti per la documentazione storico-artistica di un'iconografia*, in "L'IMMAGINARIO DEL POTERE. Studi di iconografia monetale", a cura di R. PERA, *Historica*, 8, Roma 2005.

²³ Collezione Guasco: Inv. M.C.Cn. 35, D/ [...] Busto radiato e corazzato di Tetrico I, a destra. R/ PAXA[VG] *Pax*, stante a sinistra, con un lungo scettro nella sinistra e un ramo d'ulivo (?) nella destra, Zecca non determinabile, 270-273 d.C.; MI, Ant, Ø mm 14; peso gr. 1,19; 0°, RIC V, 2, p. 409, n. 106, HUNTER IV, p. 113, n. 6, t. 29,6; collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1078, D/ [IMP]VALERIANVSPAV[G] Busto radiato, drappeggiato e corazzato di Valeriano, a destra; R/ PAX[AV]GG *Pax*, stante a sinistra, con un ramo di ulivo nella destra sollevata e lo scettro nella sinistra, Zecca di *Mediolanum*, 257 d.C., MI, Ant., gr. 2,98, Ø mm 20, 180°, RIC V,1, p. 57, n. 245; Inv. M.C.Cn. 1073, D/ IMPCMAVRPROBVS AVG Busto radiato, drappeggiato e corazzato di Probo, a destra. R/ PAX AVG *Pax*, stante a sinistra, con un ramo d'olivo nella destra e lo scettro nella sinistra. L'imperatore, stante a sinistra, con un globo ed una lancia, sta di fronte ad un soldato, volto verso sinistra, con *Victoriola* ed una lancia, Zecca di Roma, 276-282 d.C., AE, Ant, gr. 4,26, Ø mm 21; 0°, RIC V,2, p. 30, n. 118.

²⁴ Così S. WEINSTOCK, *Divus Julius*, Oxford 1971, pp. 267-269.

un significato particolare in età augustea, soprattutto con la consacrazione dell'*Ara Pacis*²⁵. Sul finire del III secolo d.C., il richiamo alla pace auspicata per il territorio dell'impero rimanda ad un'età che si ritiene raggiungibile, ma che, nel contempo, si considera già leggendaria.

Così, ad uno stato scevro di preoccupazioni allude da sempre *Securitas* che, nelle emissioni tardoimperiali, assume il precipuo significato di sicurezza custodita dalle armi²⁶. Essa appare su un antoniniano di Gallieno, della seconda metà del III secolo d.C., stante a sinistra, con un lungo scettro nella destra e il braccio sinistro appoggiato ad una colonna (n. 14, collezione Guasco), mentre la scritta, SECVRITAS PERPETVA, auspica il perdurare della condizione²⁷. Con analogo significato su una frazione di follis coniata a Tessalonica sotto Valentiniano I, nel 364-367 d.C., si riscontra *Victoria* in atto di incedere verso sinistra, con corona e ramo di palma, abbinata alla legenda SECURITAS REIPUBLICAE²⁸.

Con scritta *Aeternitas*, invece, su un follis dell'imperatore Massenzio²⁹ si notano Castore e Polluce³⁰, entrambi con una stella sopra il capo, in clamide, affrontati, mentre reggono un lungo scettro e le briglie dei cavalli (308/9-312 a.C.)³¹. La leggenda allude alla città, dal destino imperituro, così che essa si abbina sulle monete anche al passato mitico³². L'effigie dei gemelli divini, cui fin dall'età repubblicana era riservato a Roma un culto particolare³³, propone una tipologia che risulta essere stata coniata in tutte le officine della zecca di Ostia nel 309 d.C.³⁴.

Un antoniniano di Claudio II gotico, coniato a Roma e datato al 268-270 d.C. ripropone *Felicitas* con il *caduceus* e lo scettro³⁵. La personificazione, che aveva assunto un particolare significato

²⁵ Al proposito vd. G.G. BELLONI, *Espressioni iconografiche di "Eirene" e "Pax"*, in *La pace nel mondo antico*, (Contributi dell'Istituto di storia antica dell'Università di Milano, XI), a cura di M. SORDI, Milano 1985, pp. 127-145.

²⁶ Cfr. W. KOHLER, s.v. *Securitas*, in "EAA", VII, Roma 1966, p. 151 e cfr., al proposito, TAC., *Agric.*, 3: *...nec spem modo ac votum Securitas publica, sed ipsius voti fiduciam et robur assumpserit*.

²⁷ Collezione Guasco: Inv. M.C.Cn. 36, D/ [GALLI]ENVSAVG Testa radiata di Gallieno, a destra. R/ SEC[VRITPERPE]T *Securitas*, stante a sinistra, con un lungo scettro nella destra ed il braccio sinistro appoggiato ad una colonna. In esergo I_H, Zecca di Roma, 260-268 d.C., MI, Ant, Ø mm 16; peso gr. 1,78; 0°, RIC V,1, p. 155, n. 280.

²⁸ Collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1095, D/ DNVALENT[INI ANVSPFAVG] Busto con diadema di perle drappeggiato e corazzato di Valentiniano, a destra. R/ [SECURITAS REIPUBLICAE] *Victoria*, in atto di incedere verso sinistra, con corona e ramo di palma. In esergo TESA, Zecca di Tessalonica, 364-367 d.C., AE, AE3, peso gr. 2,65, Ø mm 15,5; 0°, RIC IX, p. 176, n. 18a.

²⁹ La moneta viene coniata ad Ostia, grande porto commerciale, punto strategico per l'approvvigionamento di grano proveniente dall'Africa, dove fu proprio Massenzio ad aprire una zecca, in un periodo compreso fra il 307 ed il 308 a.C.; si vd. al proposito RIC VI, pp. 393-394.

³⁰ Cfr., al proposito, D. GRICOURT, *Les Dioscures sur les monnaies romaines impériales*, in "DHA", 20,2, 1994, pp. 189-224 e, in ordine di tempo, S.L. CESANO, *I Dioscuri sulle monete antiche. Saggio di tipologia monetale antica*, in *Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, LV, 1927, p. 123 in particolare e W. TERLINDER, *Les Dioscures dans la littérature et la numismatique romaine*, in *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XXXIII, 1961, pp. 89-99.

³¹ Collezione Guasco: Inv. M.C.Cn. 13, D/ IMPCMAXENTIVSPFAVG Busto laureato di Massenzio, a destra. R/ AETERNITAS AVGN I Dioscuri, entrambi con una stella sopra il capo, in clamide, affrontati, tengono un lungo scettro e le briglie dei cavalli dietro di loro. In esergo MOSTS, Zecca di Ostia, 308/9-312 d.C., AE, follis, Ø mm 23 (25); peso gr. 3,07; 180°, RIC VI, p. 404, n. 35, HUNTER V, p. 112, nn. 29-30, t. 32.

³² Così ritiene L. MUSS, s.v. *Aeternitas*, in "EAA", II, Suppl.I, Roma 1994, pp. 71-74, che ricorda, inoltre, come nelle emissioni di Massenzio accompagnate dalla scritta *Aeternitas* compare anche la raffigurazione della lupa che allatta i gemelli.

³³ M.P. CHARLESWORTH, *Providentia and Aeternitas*, cit., pp. 128-129.

³⁴ Cfr. RIC VI, p. 396.

³⁵ Collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1080, D/ IM[...]IVSAVG Testa radiata di Gallieno, a destra. R/ [FELI]CITASAVG *Felicitas*, stante verso sinistra, tiene un caduceo nella sinistra ed uno scettro nella destra, nel campo, ai lati I B; Zecca di Roma, 268-270 d.C.; AE, Ant, gr. 3,56; Ø mm 18(20); 180°; RIC V,1, p. 214, nn. 32-33. Il bastone di Hermes, in grado di scacciare le sventure, è attribuito anche di *Pax* che, come *Felicitas*, accompagna il mito dell'età dell'oro (HOR., *Od.*, 4,5, 17-19) e cfr. PLIN., *n.h.*, 18, 170 e CAT., *ap. Fest.*, 81 L.

in età sillana³⁶, ed era stata ampiamente utilizzata attraverso tutti i regni fino all'età di Commodo³⁷, si perpetua nelle monete di Claudio II, forse con il medesimo intento.

Concordia Militum è presente - stante di fronte, con la testa volta a sinistra e due insegne nelle mani - su un antoniniano datato al 270-275 d.C.³⁸. L'appello alla concordia, documentato sulle monete in tutti i periodi di crisi militare, si ritrova anche nel V secolo d.C., nelle emissioni di Onorio, datate al 404-406 d.C. e, in seguito, su quelle a nome di Anastasio (498-518 d.C.)³⁹, con la specificazione AVG, accanto alla croce latina o ad una grande I⁴⁰.

Fra le personificazioni si vuole ricordare anche *Salus*, raffigurata con lo scettro sul rovescio dell'antoniniano di Tetrico I, del 270-273 d.C. e di zecca non determinabile⁴¹. L'attributo che connota il potere imperiale ricorda non solo la salvezza dello Stato, ma anche la Salute del principe⁴². L'analisi dei soggetti utilizzati durante il IV secolo d.C. permette inoltre di rilevare l'insistenza della propaganda imperiale sulla gloria, valore da sempre costitutivo dell'indole del *civis* e che in quel periodo si ripropone con frequenza⁴³. *Gloria Exercitus* è presente, ad esempio, in tre esemplari a nome di Costantino I, datati fra il 330 ed il 335 d.C. e in uno di Costantino II, con data al 333-334 d.C.⁴⁴, con il tipo dei due soldati affrontati, con la lancia nella mano sinistra e la destra sullo

³⁶ N. CASTAGNETTI, *Silla e il culto di Felicitas*, in "RSA", XXVI, 1996, p. 49 in particolare.

³⁷ Così è detto in C. DE RAINERI, *Salus, Felicitas, Fortuna: le Virtutes di un imperatore romano. Analisi di alcune monete commodiane*, in "RIN" CII, 2001, pp. 170-176.

³⁸ Collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1062, D/ [SEV]ERINA[...] Busto diademato e drappeggiato di Severina, su crescente lunare, a destra. R/ [CONCORD]IAE MILITVM *Concordia*, stante di fronte, testa volta a sinistra, in entrambe le mani un'insegna militare. Nel campo, a destra I. Esergo illeggibile, Zecca indeterminabile, 270-275 d.C., AE, Ant, peso gr. 2,93, Ø mm 20 (21); 180°, RIC V,1, pp. 315-317, nn. 4,8,13, HUNTER IV, pp. 138-139, nn. 5-14, t. 34, 5,7,8 e t. 35, 10,12,14, Catalogo Todi, pp. 254-255, nn. 1008-1009.

³⁹ Collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1091, D/ DNH[ONORI VSPF]AVG Busto di Onorio, diademato, paludato e corazzato, a destra. R/ CONCO[RD]IA AVG Croce latina. In esergo [CO]NSB Zecca di Costantinopoli, 404-406 d.C., AE, AE4, peso gr. 0,89. Ø mm 11, 45°, RIC X, p. 250, n. 115 (Arcadio); e Inv. M.C.Cn. 1086, D/ DNANASTA SIVSPPA[VG] Busto di Anastasio I. R/ CON[C]ORD. Al centro I, Zecca di Costantinopoli, 498-518 d.C., AE, Decanummo, peso gr. 1,96, Ø mm 16, 180°, DOC I, p. 249, n. 19, GRIERSON 1982, p. 351, n. 67, t. 4; BELLINGER 1966, n. 19.

⁴⁰ Per un riferimento alle emissioni enee di Onorio e Anastasio, con scritta CONCORDIA AVG, vd. P. GRIERSON e M. MAYS, *Catalogue of late roman Coins in the Dumbarton Oaks Collection. From Arcadius and Honorius to the Accession of Anastasius*, Washington D.C. 1992, pp. 212-213, t. 42.

⁴¹ Collezione Maccario: Inv. M.C.Cn. 914a, D/ [IMPCTETRI]CVSPFAV[G] Busto radiato e corazzato di Tetrico I, a destra. R/ [SALVS AVGG] *Salus*, stante a sinistra, con un lungo scettro nella sinistra., Zecca non determinabile, 270-273 d.C., AE, Ant, Ø mm 12; peso gr. 1,05; 60°, RIC V, 2, p. 410, n. 128, HUNTER IV, p. 113, nn. 11,12, t. 29,11 (zecca di Colonia).

⁴² Così F. PANVINI ROSATI, *Ricerche sulla tipologia monetale romana. Le personificazioni*, in "RIN" XCVII, 1996, p. 139.

⁴³ Su tale concetto interessanti le precisazioni di A. CHEUNG, *The Political Significance of Roman Imperial Coin Types*, in "Schweizer Münzblätter", 191, 1998, pp. 53-61 e relativa bibliografia.

⁴⁴ Collezione Guasco: Inv. M.C.Cn. 30, D/ CONSTANTI NVSAVG Busto laureato, drappeggiato e corazzato di Costantino I, a destra. R/ GLOR IAEXERC ITVS Due soldati affrontati, con la lancia nella sinistra e la destra sullo scudo appoggiato al suolo; tra loro due stendardi. In esergo P CONST, Zecca di Arelate, 335 d.C., AE, follis, Ø mm 17; gr. 2,12, 180°, RIC VII, p. 276, n. 387, DEPEYROT 1996, p. 67 n. 49/1, FERRANDO 1997, p. 66 n. 406; collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1079, D/ [CONST]ANTINVSIVNNOBC Busto laureato, drappeggiato e corazzato di Costantino II, a destra. R/ GLOR IAEXERC [ITVS] Due soldati, stanti affrontati, con elmo, lancia e scudo appoggiato a terra; tra loro due stendardi. In esergo SMKA, Zecca di Cizico, 331, 333-334 d.C., AE, Follis, peso gr. 2,25, Ø mm 17; 0°, RIC VII, p. 655, n. 80, HUNTER V, p. 249, n. 87, t. 60, 87, Catalogo Todi, p. 278, n. 1122 (ma esergo illeggibile); collezione Maccario: Inv. M.C.Cn. 916°, D/ CONSTANTI NVSMAXAVG Busto diademato, drappeggiato e corazzato di Costantino I, a destra. R/ GLOR [IAEXERC] ITVS Due soldati stanti e affrontati, con lancia nella destra e scudo nella sinistra; tra loro due stendardi. In esergo SMHA, Zecca di Heraclea, 330-333 d.C., AE, Follis; Ø mm 15; peso gr. 1,84; 180°, RIC VII, p. 557, n. 111, HUNTER V, p. 201, n. 305, t. 52, 305; Inv. M.C.Cn. 916b, D/ [CO]NSTANTINVSIVNNOB[C] Busto diademato, drappeggiato e corazzato di Costantino I, a destra. R/ GLOR IAEXERC ITVS Due soldati stanti e affrontati, con lancia nella destra e scudo nella sinistra; tra loro due stendardi. Esergo illeggibile, Zecca non determinabile, 330-335 d.C., AE, Follis, Ø mm 16; peso gr. 2,03; 0°.

scudo appoggiato al suolo, che impugnano due stendardi. La tipologia ricorre con frequenza dal 330 al 335 d.C., per diventare in seguito rara e scomparire dopo il 337 d.C.⁴⁵

Gloria Romanorum è invece documentata su frazioni di follis coniate da Valente (n. 40, collezione Guasco⁴⁶; e da Valentiniano I⁴⁷. Sulle monete, datate tutte alla seconda metà del IV secolo d.C., l'imperatore avanza trascinando un prigioniero con la mano destra e regge un *labarum* nella sinistra.

L'auspicio di un impero eterno è affidato inoltre alla fenice ed al tipo di *Fel. Temp. Reparatio*, che mostra un soldato in atto di trafiggere con la lancia un cavaliere che giace a terra, aggrappato al cavallo⁴⁸. Come è noto, alla seconda metà dell'anno 347 d.C. è fissato il *terminus post quem* per la creazione di questa iconografia, il cui significato è ricondotto ad un valore insieme ancestrale ed apotropaico⁴⁹.

Indicativa appare infine l'insistenza con cui sono celebrati, sulle monete del tardo impero soprattutto, i *vota* in occasione dei lustri e dei decenni di regno già trascorsi ed accompagnati dall'au-

⁴⁵ A. S. ROBERTSON, *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinets*, V, 1982, pp. XIV-XV.

⁴⁶ Collezione Guasco: Inv. M.C.Cn. 33, D/ DNVALEN [SPFAVG] Busto diademato, drappeggiato e corazzato di Valente, a destra. R/ [G]LORIARO MANORVM L'imperatore in atto di avanzare verso destra, mentre trascina un prigioniero con la destra e tiene un *labarum* nella sinistra. Nel campo, a destra B [su]⟨; in esergo SMAQP o S, Zecca di Aquileia, 364-367 d.C., AE 3; peso gr. 2,34, Ø mm 20; 180°, RIC IX, p. 95, n. 7 b (iii); Collezione Maccario: Inv. M.C.Cn. 916c, D/ [DNVALENS] SPFAVG Busto diademato, drappeggiato e corazzato di Valente, a destra. R/ [GLORIARO MAN]ORVM L'imperatore in atto di incedere verso destra, mentre trascina un prigioniero con la destra e tiene il *labarum* nella sinistra. Esergo illeggibile. Zecca non determinabile, 364-367 d.C. AE, AE 3; peso gr. 1,72, Ø mm 13 (max 15); 180°, RIC IX, p. 274, n. 10b (Antiochia), RIC IX, p. 281, n. 35b (Antiochia, 367-375 d.C.), RIC IX, p. 95, n. 7b (Aquileia), RIC IX, p. 252, n. 9c (Nicomedia), RIC IX, p. 214, n. 16c (Costantinopoli), RIC IX, p. 192, n. 3c (Heraclea).

⁴⁷ Collezione Guasco: Inv. M.C.Cn. 3, D/ DNVALENTINI ANVSPFAVG Busto diademato, drappeggiato e corazzato di Valentiniano, a destra. R/ GLORIARO MANORVM L'imperatore in atto di avanzare verso destra, mentre trascina un prigioniero con la destra e tiene un *labarum* nella sinistra. In esergo (BSISC, Zecca di Siscia, 364-367 d.C., AE, AE 3, peso gr. 2,62, Ø mm 18,5; 180°. Moneta forata, RIC IX, p. 146, n. 5 a; Inv. M.C.Cn. 34, D/ DNVALENTINI ANVSPFAVG Busto diademato, drappeggiato e corazzato di Valentiniano, a destra. R/ [GLORIARO M]ANORVM L'imperatore in atto di avanzare verso destra, mentre trascina un prigioniero con la destra e tiene un *labarum* nella sinistra, Zecca non determinabile, 364-375 d.C., AE 3; peso gr. 2,26, Ø mm 19; 0°. RIC IX, p. 240, nn. 8a/8b, LBRC n. 338 (tipo *gloria romanorum* 8); collezione Maccario: Inv. M.C.Cn. 917c, D/ [...] Busto diademato, drappeggiato e corazzato di Valentiniano I (o Valente), a destra. R/ GLORIARO [MANORVM] L'imperatore, in atto di avanzare verso destra, mentre trascina un prigioniero con la destra e tiene il *labarum* nella sinistra. In esergo ANTI, Zecca di Antiochia, 364-367 d.C., AE, AE 3; peso gr. 1,84, Ø mm 15; 200°, RIC IX, p. 274, nn. 10a,b, RIC IX, p. 281, nn. 35a,b (367-375 d.C.).

⁴⁸ Presentano il tipo tre esemplari conati sotto l'autorità di Costanzo II fra il 347 ed il 361 d.C., vd. *supra*, Catalogo, collezione Guasco: Inv. M.C.Cn. 8, D/ DNCONSTAN TIVSPFAVG Busto con diadema di perle, drappeggiato e corazzato di Costanzo II, a destra. R/ FELTEMPRE PARAT[IO] Soldato in atto di trafiggere con la lancia un cavaliere a terra, che si aggrappa al cavallo. Nel campo, a sinistra II; esergo illeggibile. Zecca non determinabile, 351-361 d.C. AE, AE3; peso gr. 2,50, Ø mm 17; 0°, RIC VIII, p. 244, n. 269, HUNTER V, p. 316, nn. 81-82, t. 69,81, LBRC n. 2295 (tipo *fel temp reparatio* FH3); Inv. M.C.Cn. 25, D/ DNCONSTAN TIVSPFAVG Busto con diadema di perle drappeggiato e corazzato di Costanzo II, a destra. R/ FELTEMPRE [PARATIO] Soldato in atto di trafiggere con la lancia un cavaliere a terra, che si aggrappa al cavallo. Esergo illeggibile, Zecca non determinabile, 351-361 d.C., AE3, AE; peso gr. 1,34, Ø mm 17; 0°. RIC VIII, p. 244, n. 269, HUNTER V, p. 316, nn. 81-82, t. 69, 81, LBRC n. 2295 (tipo *fel temp reparatio* FH3); collezione Bassignano: Inv. M.C.Cn. 1063, D/ DNCON[STAN] TIVSPFAVG Busto di Costanzo II, con diadema di perle drappeggiato e corazzato, a destra; R/ FELTEMPRE PARATIO Soldato elmato, stante a sinistra, con scudo sul braccio sinistro, colpisce con la lancia un cavaliere a terra travolto dal cavallo. Esergo illeggibile, Zecca non identificabile, 347-348 d.C., AE, AE4, peso gr. 1,86, Ø mm 15; 45°, RIC VIII, p. 152, n. 189, HUNTER V, p. 312, n. 57, t. 69 (ma zecca di Siscia, 351-355 d.C.), Catalogo Todi, pp. 279-280, nn. 1128-1133.

⁴⁹ Vd., al proposito, J.P.C. KENT, *Fel. Temp. Reparatio*, in "NC", VII, 1967, p. 84.

gurio del rinnovo di altrettanti anni di potere⁵⁰. È risaputo che, durante il primo impero, i voti pubblici ebbero un rilievo notevole e vennero dapprima celebrati alle calende di gennaio per l'elezione dei consoli e per la prosperità dell'impero, e alle terze none dello stesso mese per la salute dell'imperatore regnante⁵¹.

Le monete con citazioni di *vota* sono frequenti in tutte e tre le collezioni qui considerate, in differente stato di conservazione⁵².

⁵⁰ Cfr., ad esempio, BMCREmp. III, p. 338, n. 782, t. 62,7 (aureo di Adriano del 117-121 d.C.); al D/ HADRIANVS AVGVSTVS Busto di Adriano drappeggiato, a testa nuda, volto a sinistra; al R/ VOTA SVSCEPTA su tre linee entro corona di quercia. Sull'evoluzione della tipologia cfr. gli indici di BMCREmp. e RIC. Un breve quadro riassuntivo è in E. BERNAREGGI, *Istituzioni di numismatica antica*, Milano 1985, pp. 94-97.

⁵¹ Secondo G.G. BELLONI, *La moneta romana*, cit., p. 211, con l'augurio di altri venti o trent'anni di regno – ripreso nelle formule MVL.XX e MVL.TXXX, e talvolta impossibile a realizzarsi o per l'età degli imperatori/usurpatori o per la lotta con altri pretendenti –, si evidenzia l'esasperata adulazione nei confronti del regnante. Inoltre, viene così alterata la credibilità del dato, che permetteva, agli inizi dell'età imperiale, la datazione delle emissioni.

⁵² Esse riguardano le autorità di Costanzo Cloro Cesare (270-273 d.C., collezione Guasco), Massimiano con tre attestazioni (297-303 d.C., collezione Guasco), Costantino I con tre esemplari (321-324 d.C., collezioni Guasco e Maccario) e Crispo (321 d.C., collezioni Guasco e Bassignano), per la descrizione, ripetitiva, degli esemplari si rimanda a M. FERRERO, *Dal Mediterraneo a Cuneo: tre collezioni numismatiche del Museo Civico*, cit., pp. 62 ss.

Nuovi dati sulle fortificazioni e sull'impianto medievale della villanova di Cuneo, a due anni dall'inizio dei lavori per la posa del teleriscaldamento

Gian Battista Garbarino, Deborah Rocchietti

La realizzazione della nuova rete per il teleriscaldamento urbano ha reso necessaria l'effettuazione di scavi più o meno profondi e ampi per la posa delle tubazioni in buona parte dei principali assi viari di Cuneo e delle vie ad essi perpendicolari. L'esigenza di conciliare le scelte progettuali, spesso strettamente vincolate alle caratteristiche tecniche della rete di distribuzione, con la salvaguardia e la tutela di quanto ancora conservato dell'impianto storico della città nella sua evoluzione diacronica e delle sue testimonianze architettoniche è stata garantita dall'assistenza continuativa ai lavori da parte di archeologici specializzati, richiedendo in più luoghi, inferiti dalle opere, l'avvio di indagini più estese, atte a consentire una migliore interpretazione delle strutture e dei livelli emersi. Pur dovendosi spesso scontrare con la inevitabile frammentarietà e lacunosità dei dati, in parte connaturata alla tipologia stessa dell'intervento, a sviluppo prevalentemente lineare, in parte determinata dallo stato di conservazione delle stesse evidenze archeologiche, talvolta ridotte a lacerti di strutture murarie e di piani di vita, difficilmente interpretabili e definibili sia dal punto di vista funzionale che cronologico, la raccolta sistematica dei dati di scavo, l'analisi dei reperti mobili avviata in fase di cantiere, ma che certamente necessita di uno studio approfondito a conclusione degli interventi di scavo, ed il contestuale preliminare confronto con i dati di archivio, che anch'esso richiederà maggiori approfondimenti ad ultimazione dei lavori, hanno comunque già consentito di aggiornare le nostre conoscenze in merito alla articolazione della città e alle sue fortificazioni¹.

In attesa che la disamina complessiva di tutti i dati consenta dunque valutazioni più puntuali e complete, si è dunque optato per offrire in questa sede alcune preliminari osservazioni su taluni rinvenimenti che hanno consentito l'individuazione di alcuni elementi nodali della città medievale e postmedievale, consentendo di comprovare con il dato archeologico quanto finora noto solo su base documentale.

Significativo in tal senso è stato il rinvenimento in via XX Settembre di due tratti della prima cortina muraria che doveva cingere la città in epoca medievale. Le murature (Fig. 1, Tav. III), purtroppo conservate per pochi metri di lunghezza complessiva, sono realizzate con tecnica accurata a "spina pesce", analogamente ad altre strutture datate al XIV-XV rinvenute in piazza Boves² e nel

¹ R. COMBA - P. CHIERICI, *L'impianto e l'evoluzione del tessuto urbano*. In R. COMBA (a cura di), *Cuneo dal XIII al XVI secolo. Impianto ed evoluzione di un tessuto urbano*, Cuneo 1989, pp. 20-61; E. MICHELETTO, *La villanova di Cuneo: il contri-buto della ricerca archeologica per la conoscenza di una città bassomedievale*, in *Cuneo dal XIII al XVI secolo. Impianto ed evoluzione di un tessuto urbano*, a cura di R. COMBA, Cuneo 1989, pp. 71-103.

² E. MICHELETTO, M. CORTELAZZO, *Cuneo, piazza Boves. Strutture murarie dell'isolato medievale*, in "Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte", vol. 2 (1983), pp. 162-163; E. MICHELETTO, M. CORTELAZZO, *Cuneo, Piazza Boves*, in "Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte", vol. 4 (1985), p. 22; E. MICHELETTO, M. CORTELAZZO, *Cuneo, Piazza Boves*, in "Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte", vol. 5 (1986), p. 216.

cortile di palazzo Audifreddi³. Proprio la tecnica costruttiva e la localizzazione del rinvenimento suggeriscono di interpretare i due setti murari come parte della cinta difensiva che doveva circondare la *villanova* che, prima della contrazione attuata a partire dal 1380, doveva estendersi maggiormente in direzione meridionale fino alle attuali via Vittorio Amedeo II e via Emanuele Filiberto⁴. Le due strutture non presentano dimensioni confrontabili con le difese più recenti, ma sono particolarmente solide e la duplicazione della cortina muraria sembra funzionale alla creazione di uno spazio protetto nel quale potessero essere allocate macchine da lancio e fosse garantito il transito dei soldati. Pur nella frammentarietà del rinvenimento l'evidenza archeologica assume dunque particolare importanza anche in considerazione dell'esiguità di dati desumibili dalle fonti archivistiche e storiografiche⁵.

Ancora alla fase "basso-medievale", seppur non meglio definibile dal punto di vista cronologico, sono verosimilmente attribuibili le strutture rinvenute in corso Kennedy in corrispondenza del Convento di San Francesco e in parte forse antecedenti l'edificazione stessa della prima chiesa⁶ (Fig. 2a, Tav. III). Lo stato spesso lacunoso di conservazione delle strutture, la sovrapposizione di più livelli pavimentali e l'esiguità dei frammenti ceramici e dei reperti mobili non hanno permesso di meglio definire l'articolazione dei fabbricati e la funzione degli ambienti esterni al convento vero e proprio, coevi o addirittura precedenti alla formazione del complesso in età medioevale, ma attestano comunque l'intensa occupazione della zona e il fervore costruttivo caratterizzante il cosiddetto "quartiere di San Francesco", testimoniati peraltro dai rinvenimenti della vicina Piazza Virginio⁷.

Anche dal lato diametralmente opposto della città nel settore identificato con il Borgato, un'area menzionata dalle fonti scritte medievali, inclusa nella prima cinta urbana di del XIII secolo con forte vocazione agricola e tuttavia non priva di edifici rilevanti, in particolare il castello tardoduecentesco⁸ del marchese di Saluzzo e il più tardo convento francescano di Sant'Antonio da Padova è stata individuata traccia del quartiere bassomedievale. Proprio la presenza della fortificazione marchionale fece sì che quest'area subisse in modo particolarmente forte le conseguenze dei numerosi eventi bellici che nel Trecento interessarono la città. Conseguentemente, ormai devastato e spopolato, il Borgato fu escluso dalla seconda cortina muraria ristretta, costruita tra il 1376 e il 1380 a NE, che teneva fuori l'area di Piazza Galimberti⁹.

Le strutture messe in luce in corrispondenza del settore settentrionale dell'area sono riconducibili ad attività artigianali, come indiziato dalla presenza di livelli con cospicue tracce di combustione e da numerosi scarti di lavorazione, sia fittili che scorie metalliche e vetrose. La dislocazione delle strutture in area liminale rispetto alla città potrebbe avvalorare l'ipotesi che quest'area fosse adibita alla lavorazione del metallo e dell'argilla con conseguente produzione di fumi. Non si esclude inoltre che in questa fascia urbana trovassero posto anche aree destinate ad attività orticole come provato dalla presenza nei livelli indagati di strati di terreno di coltivo, organico, scuro, con rari inclusi che fanno supporre un'opera di setacciamento e di selezione.

³ E. MICHELETTO, *Cuneo. Palazzo Audifreddi, sede della Biblioteca Civica. Strutture murarie medievali*, in "Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte", vol. 2 (1983), pp. 161-162.

⁴ R. COMBA - P. CHIERICI, *L'impianto e l'evoluzione del tessuto urbano*, cit., p. 30.

⁵ R. COMBA - P. CHIERICI, *L'impianto e l'evoluzione del tessuto urbano*, cit., p. 54.

⁶ E. MICHELETTO, *Il nuovo cantiere di restauro della ex chiesa: aspetti di metodo. L'indagine archeologica in San Francesco in Cuneo: torna a vivere il cuore della città*, a cura di P. BOVO, Savigliano 2011, pp. 87-93.

⁷ E. MICHELETTO - S. CONTARDI, *Cuneo, piazza Virginio. Strutture medievali e postmedievali* in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte* 25 (2010), pp. 200-203.

⁸ R. COMBA - P. CHIERICI, *L'impianto e l'evoluzione del tessuto urbano*, cit.

⁹ P. CAMILLA, *Cuneo 1198-1382*, Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, Cuneo 1970, pp. 98-117.

Tutte le unità stratigrafiche affiorate in quest'area erano ricoperte da strati di riporto di differente spessore riferibili alla demolizione del quartiere operata nella seconda metà del XVIII secolo per la costruzione della cortina muraria di difesa.

A NE e a SW dell'area in cui si ipotizzano le attività artigianali, sono emersi ambienti seminter-rati e cantinati areati grazie ad aperture a bocca di lupo, molte delle quali obliterate, mediante tamponatura, in seguito a risistemazioni e riadattamento degli ambienti originari. Gli ambienti si presentavano sommersi e riempiti da strati di macerie riferibili anch'esse alle demolizioni settecentesche. L'analisi delle strutture ha messo in evidenza differenti fasi costruttive all'interno del quartiere, tra le strutture murarie si è rilevata la presenza di spazi riferibili, in origine, a quintane, successivamente obliterate.

Se per le fasi urbanistiche più antiche dobbiamo accontentarci spesso di lacerti di strutture, di frammenti di storia, non sempre facili da interpretare e da ricollegare gli uni agli altri nel tentativo di ricomposizione del tessuto cittadino nella sua evoluzione diacronica, spesso intuibile solo in macrosequenze cronologiche, considerevolmente più significativi sono invece i rinvenimenti relativi alle "opere esteriori" delle Regie Fortificazioni costruite dopo l'assedio del 1691 per potenziare le difese della città a sud e sud-ovest, tagliando l'altopiano della Castagnaretta con una linea continua di mura rafforzata da tre fortini posizionati nei punti nevralgici.

Meglio conservato rispetto agli altri è il Fortino di Gesso, le cui possenti strutture sono state intercettate dai lavori effettuati in Via Lelio della Torre, a SE del Viale degli Angeli. In particolare si è messa in luce una possente muratura verosimilmente identificabile con il perimetrale sud-est del fortino e due gallerie interne alla cinta muraria che dovevano consentire il collegamento della struttura difensiva con il bastione principale, aventi rispettivamente andamento NE/SW e NW/SE (Fig. 2b, Tav. III). Una delle gallerie terminava, circa 3 m a NE dell'incrocio tra i due tunnel, con una camera di fornello già fatto esplodere verosimilmente nel corso dell'assedio del 1744, al fine di bloccare l'avanzata dell'esercito spagnolo. La detonazione doveva aver comportato il danneggiamento della cortina muraria esterna del Fortino, che, nel tratto prossimo al fornello stesso, presentava ancora evidenti segni di danneggiamento, con cedimento dei corsi inferiori e vistose fessurazioni, solo in parte risistemate nel corso del XVIII secolo. Entrambe le gallerie sono state rinvenute intenzionalmente ostruite all'interno con uno strato di terra molto compatta, segno evidente che erano destinate ad essere minate per fermare l'avanzata dell'esercito nemico. La muratura esterna era realizzata in ciottoli legati da malta molto tenace con inzeppature nei giunti realizzate in mattoni e faccia a vista, a SE, uniforme, in malta lisciata (con evidenti e profonde fenditure) con sensibile inclinazione verso l'interno, tipica delle strutture difensive. Come già indicato, sul fronte NW, in corrispondenza del fornello di contromina, risultava lacunosa nei corsi inferiori e ulteriormente danneggiata in quelli superiori dal passaggio di sottoservizi moderni. Le due porzioni di galleria, che si intersecano fra loro ad angolo retto, sono viceversa costituite da strutture perimetrali portanti in ciottoli e pilastri angolari in laterizi legati da malta ugualmente tenace. La copertura è realizzata in mattoni pieni, anch'essi legati da malta. All'interno delle gallerie si distinguono ad intervalli regolari mensole per la posa delle centine, impiegate nella realizzazione delle coperture.

Al medesimo apparato difensivo sembrano riconducibili le potenti strutture murarie realizzate in ciottoli e spezzoni di laterizio legate da malta molto tenace individuate lungo via XX Settembre in direzione dell'incrocio con Corso Soleri e riferibili ai muri perimetrali e a ripartizioni interne del cosiddetto Fortino di Mezzo. In connessione a tali strutture murarie è stata anche individuata parte di una galleria da intendersi come uno degli ingressi al sistema di tunnel addossati alla cortina muraria che avevano funzione di protezione per i movimenti all'interno delle mura ed eventuale destinazione di contromina in caso di disfatta.

Al sistema delle cosiddette "opere interiori", costituita da cinque bastioni localizzati nei punti nevralgici della piazzaforte, insieme a guardiani, frecce, rivellini, mezze lune, fossati e lunettoni dovevano appartenere lacerti di muratura originariamente parte del "Baluardo di Caraglio", rinvenuti

in giacitura secondaria distribuiti su un ampio areale lungo viale Kennedy, segno della profonda distruzione e del successivo appianamento delle macerie realizzato all'inizio dell'ottocento e funzionale alla creazione di nuove aree verdi destinate, secondo progetto napoleonico, a giardini pubblici.

Un ulteriore elemento del complesso sistema difensivo realizzato intorno alla metà del XVIII secolo è stato rinvenuto a lato del complesso monumentale di San Francesco ove è affiorato, infine, un passaggio voltato avente caratteristiche simili alle gallerie già messe in luce in Via XX Settembre e Via della Torre. La prosecuzione della galleria è stata intercettata nuovamente a SW, lungo la facciata di Palazzo Santa Croce. È possibile che tale struttura, realizzata a scopo difensivo, sia stata in seguito sfruttata come condotta di deflusso delle acque.

Le recenti indagini hanno permesso di acquisire nuovi dati anche in merito alle strutture religiose: all'incrocio tra Corso Kennedy e Via Fratelli Vaschetto si sono intercettate le strutture del convento delle Suore Terziarie della Presentazione al Tempio della Santissima Vergine¹⁰.

La porzione affiorata è da riferirsi alla parte N del convento, che comprendeva anche un sistema di deflusso delle acque già modificato in fasi successive di occupazione. Sempre riferibile a tale complesso conventuale è la struttura muraria affiorata al di sotto del muro di recinzione dell'attuale palazzo della Regione che occupa la parte SW di Piazza S. Croce.

Lungo viale Giovanni XXIII, poco oltre l'incrocio con Via Diaz, si è intercettato un piano di acciottolato da mettere in relazione, verosimilmente, con le fasi più recenti della Pieve di Santa Mariache originariamente occupava la fascia più a sud-ovest, nel tratto di Corso Giovanni XXIII compreso tra Via Diaz e Via Mondovì. Due strutture murarie con andamento nord-ovest/sud-est costituivano verosimilmente l'originario limite nord-orientale dell'area cimiteriale connessa alla pieve (Figg. 3a e 3b, Tav. III).

L'indagine delle 138 sepolture disposte tutto intorno all'abside della chiesa, sia all'interno che all'esterno, e in parte anzi tagliate dalla stessa muratura, attesta la preliminare destinazione funeraria dell'area successivamente ridimensionata in esito all'edificazione dell'edificio di culto. L'alta densità di inumazioni messe in luce e la sovrapposizione tra le deposizioni, che spesso alterano quelle precedenti, comportandone la parziale asportazione, conferma l'intenso sfruttamento per scopi funerari, già ipotizzabile in base a fenomeni di riuso delle sepolture stesse.

Per quanto l'analisi dei resti osteologici non sia ancora stata avviata e pertanto non sia possibile in tale fase di studio presentare dati puntuali in merito alla presenza di gruppi famigliari, alla durata media della vita, alla sussistenza di eventuali di patologie legate a particolari abitudini alimentari o alle condizioni sociali del gruppo, si può comunque osservare come complessivamente le sepolture di bambini o di individui in età non adulta siano 42, pari cioè circa al 30% del totale, indizio di una mortalità infantile piuttosto elevata. Nei casi in cui è stato possibile determinare il sesso degli inumati la presenza di individui femminili e maschili è assolutamente analoga: 22 sono le donne e altrettanti gli uomini. L'esistenza di rapporti parenterali fra i defunti è inoltre desumibile proprio in ragione del riutilizzo di alcune deposizioni e della disposizione molto ravvicinata di alcune sepolture: come nel caso delle tombe T77 e T78 appartenenti a due individui in età adolescenziale, forse due fratelli deceduti in giovane età e volontariamente deposti in stretta vicinanza. Tutte le sepolture erano in semplice fossa terragna, ma la cospicua presenza di chiodi in ferro lascia ipotizzare che nella maggior parte dei casi fossero utilizzate con casse lignee, mentre la disposizione dei resti scheletrici di almeno quattro individui induce a supporre che i defunti fossero avvolti in sudari. Gli inumati sono deposti supini con arti inferiori per lo più distesi e allineati, fanno eccezione in tal senso solo due individui caratterizzati da arti inferiori incrociati e tre deposti con arti inferiori leggermente flessi, tale postura, almeno in un caso, trova ragione nella ridotta di-

¹⁰ R. ALBANESE, *Architettura e urbanistica a Cuneo tra XVII e XIX secolo*, Cuneo 2011, pp. 178-183.

sponibilità di spazio libero e non tanto in ragioni culturali. All'interno delle sepolture sono stati raccolti sono i pochi oggetti per lo più limitati ad elementi dell'abbigliamento (due fibbie da T13, T77; alcuni spilli da T38, T14, alcuni anellini da T112 e un bottone in bronzo con monogramma da T65), a rare monete (T3, T89), insieme a rari effetti personali del defunto (due anelli digitali ancora da T89 e T2, due medagliette sempre da T14 e T18 e una catenina da T23).

Le deposizioni più antiche sembrano databili nel corso del XVI secolo, mentre più difficile è definire la cronologia delle sepolture più recenti per le quali si resta in attesa di disporre di nuovi dati esitanti dalle analisi di campioni ossei al radiocarbonio.

Dell'edificio primitivo, databile intorno alla prima metà del XIII secolo, secondo alcune fonti che ricordano come primo pievano Don Oberto nel 1244¹¹, si conserva solo una struttura, avente forma ad L cui si appoggia successivamente il muro che delimita due ossari a sud-ovest. Ad un ampliamento successivo, collocabile cronologicamente alla fine del XVI o all'inizio del XVII secolo, sulla base delle cronache delle visite pastorali, è invece da riferirsi l'edificazione della nuova abside, caratterizzata da notevole spessore, e costituita da ciottoli di dimensioni eterogenee legati con malta molto tenace e la realizzazione di due ossari, ma è verosimile che la chiesa ne contasse almeno quattro, tutti analogamente con pareti intonacate e pavimentazione composta da un piano di malta.

La ricostruzione dell'edificio religioso si rese necessaria proprio per le deprecabili condizioni in cui versava, secondo quanto riportato nella cronaca della visita pastorale del 1543 di Gerolamo Scarampi. Il religioso riferisce di un edificio sporco, maltenuto e con il tetto crollato e informa che per tale motivo le funzioni venivano celebrate nella sacrestia. La ricostruzione e l'ampliamento dell'edificio sacro sarebbero quindi da collocarsi intorno alla fine del XVI secolo o all'inizio di quello seguente se il Beggiano, nella cronaca del 1658, descrive invece una chiesa in buone condizioni e ben tenuta.

La Chiesa di Santa Maria della Pieve è rappresentata sulla calcografia che illustra il *Terzo assedio et vittoria della Città di Cuneo 1557* (Albanese 2011), sul *Theatrum Sabaudiae* del 1662 e sul disegno dell'assedio del 1744 di M. de la Fléchère de Chatillon, *Défence de la Ville de Coni, assiégée par l'Armée Française et Espagnolle en 1744* (Albanese 2011).

Nel *Plan de la Ville et des fortifications de Coni* del 1796 essa è invece sostituita da una nuova cortina difensiva¹².

Tale dato desumibile dalla cartografia storica trova conferme in quanto rivenuto negli scavi effettuati in corso Giovanni XXIII, tutta l'area occupata dal cimitero e dalla chiesa, in particolare la parte nord-ovest di quanto portato in luce, risultava infatti coperta da uno strato di macerie e da un piano inclinato di malta, molto resistente riferibile alla pavimentazione di una rampa. Intorno alla seconda metà del XVIII secolo nell'area, prima non fortificata perché protetta dal cosiddetto *Rivasso*, una riva molto scoscesa che formava di per sé una difesa naturale per la città, venne costruita una cortina di mura difensive. I quartieri di origine medievale e la chiesa vennero rasi al suolo nel 1779 per far posto ad una struttura muraria che, tra le attuali Via Toselli e Via Chiusa Pesio, disegnava un trapezio che correva lungo gli edifici. Una seconda cortina muraria si disponeva più in basso. Tra le due strutture difensive venne creata una rampa in forte discesa da identificarsi con un notevole margine di sicurezza con il suddetto piano in malta fortemente inclinato da nord-est a sud-ovest. L'andamento stesso della rampa impose verosimilmente la demolizione della porzione sud-ovest della chiesa a quota più profonda mano a mano che la stessa si abbassava, cancellando di fatto l'aula, la facciata e l'area del sagrato.

Altra area significativa è quella di via Vittorio Amedeo II, all'altezza dei civici 1-3, in prossimità di corso Nizza ove è stata individuata una struttura muraria in fondazione, spessa circa 0,80 m,

¹¹ A.M. RIBERI, *RAM - Repertorio di antiche memorie*, Cuneo 2002, pp. 94-95.

¹² R. ALBANESE, *Architettura e urbanistica a Cuneo tra XVII e XIX secolo*, Cuneo 2011.

costituita da ciottoli di dimensioni eterogenee e rari laterizi frammentari, legati con tenace malta di colore biancastro, a grana fine. Il manufatto risultava costituito da due segmenti legati a formare un angolo ottuso (di circa 135°), con profilo arrotondato verso l'esterno. Il primo segmento, portato in luce per una lunghezza pari a 2,30 m, era orientato in senso est-ovest e proseguiva oltre il limite di scavo. Il secondo con andamento nordovest-sudest, era conservato per una lunghezza di 4 m, ma risultava già danneggiato dai lavori novecenteschi per la posa dell'impianto fognario. Questi ultimi interventi avevano interrotto l'originaria continuità (ipotizzabile sulla base dell'identità della tecnica muraria e delle dimensioni) con un'ulteriore segmento intercettato poco più sud, portato in luce per una porzione ridotta, ma sufficiente a verificarne l'orientamento nord-sud. La posizione topografica di queste prime evidenze strutturali lasciava già supporre che facessero parte di un edificio poligonale: l'ipotesi è stata definitivamente confermata da ulteriori strutture emerse all'interno del cortile dell'edificio al civico 1, durante lo scavo per l'allacciamento al tele-riscaldamento. Qui infatti le indagini archeologiche hanno evidenziato ulteriori fondazioni murarie (una orientata nordovest-sudest, l'altra disposta in senso nord-sud) con le medesime caratteristiche costruttive già individuate, che formavano tra loro un angolo ottuso (con apertura di 135° identica, a quella già riscontrata per le precedenti).

Nel complesso, pertanto, si conferma dunque l'ipotesi iniziale di un edificio ottagonale, del quale si sono individuati (benché mal conservati) cinque lati. Pur in mancanza di elementi archeologici di datazione, le strutture individuate in scavo si possono agevolmente identificare con la cappella di San Sebastiano, rappresentata nell'iconografia del XVI e XVII secolo immediatamente all'esterno delle fortificazioni cittadine, in particolare su un'incisione su rame di Francesco Gastino dedicata all'assedio della città del 1557¹³, nel *Theatrum Sabaudiae* e infine, con particolare evidenza, in un dipinto ad olio del XVII secolo dove viene rappresentata come meta di una processione di devoti e penitenti (Fig. 4, Tav. III). Secondo una cronaca quattrocentesca¹⁴, una cappella votiva e processionale intitolata al santo invocato come protettore dalle pestilenze fu fatta erigere dal Comune di Cuneo nel 1423 in occasione di una violenta epidemia, in prossimità di uno degli antichi accessi alla città (la *porta Burgi*).

Non vi sono prove, invece, che il primo San Sebastiano quattrocentesco fosse già a pianta centrale: questo modello, che nell'architettura ecclesiastica medievale restava confinato a battisteri e *martyria*, a partire dai progetti per le rotonde brunelleschiane di Santo Spirito e Santa Maria degli Angioli di Firenze (1434-1436) si diffonde progressivamente nei decenni a cavallo tra XV e XVI secolo, in relazione alle nuove concezioni prospettiche e filosofiche del Rinascimento.

¹³ R. ALBANESE, *Architettura e urbanistica a Cuneo tra XVII e XIX secolo*, cit., p. 94.

¹⁴ P. CAMILLA (a cura di), *La più antica cronaca di Cuneo di Giovan Francesco Rebaccini*, Cuneo 1981 (Biblioteca della Società per gli Studi Storici Archeologici e Artistici di Cuneo, 16). 1981 p. 133.

Cultura e Ben-essere, il Civico di Cuneo riparte dal target 0-6 e dalle neofamiglie

Michela Ferrero

Il Settore Cultura del Comune di Cuneo è impegnato fin dall'anno 2005 per il benessere delle famiglie con bambini di età compresa tra zero e sei anni: ha aderito dapprima, con la Biblioteca Civica, al progetto nazionale "Nati per Leggere"¹, per poi partecipare attivamente, con il Museo Civico, alla rete regionale "Nati con la Cultura", che permette di "certificare" i Musei *Family and Kids Friendly* e di rilasciare il Passaporto Culturale ai nuovi nati, consentendo l'accesso gratuito a più di 40 musei della Regione Piemonte per il primo anno di vita e in compagnia di due persone del proprio nucleo familiare².

Per la città di Cuneo il Passaporto viene distribuito dall'Ospedale S. Croce indicando la Cultura, come esperienza antropologica, tra le raccomandazioni per una buona crescita fin dal primo pianto, e dall'URP (Ufficio relazioni con il pubblico) cittadina³.

Il progressivo coinvolgimento del Sistema infanzia cuneese è stato cruciale nel portare avanti un progetto che ha come obiettivo principale la conciliazione tra spazio culturale, sanitario ed educativo delle famiglie con bambini in età prescolare. Il binomio Cultura/Ben-essere rappresenta pertanto una risorsa innovativa e preziosa per il contesto locale cuneese, e si inserisce pertanto all'interno di una rete regionale, e nazionale, di iniziative consolidate⁴.

Il Tavolo cuneese "Alleanze per la prima infanzia", ufficializzato il 3 ottobre del 2019 con l'incontro "La Cultura, risorsa di ben-essere per Famiglie e Bambini", promosso dagli Assessorati alla Cultura, Attività Istituzionali Interne, Pari opportunità e Socio-educativo, in collaborazione con la Fondazione Medicina a Misura di Donna, l'associazione Abbonamento Musei, l'Azienda Ospedaliera Santa Croce e Carle, il Museo diocesano di San Sebastiano, la Fondazione Selina Azzogaglio, la Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo, nasce dall'acquisizione progressiva della consapevolezza del valore della partecipazione culturale attiva come risorsa di ben-essere della persona, a partire dalla nascita⁵. Si tratta della data in cui si è tenuto il primo incontro ufficiale fra

¹ <http://www.comune.cuneo.it/cultura/bibliotecazerodiciotto/npl.html>

² www.naticonlacultura.it; il progetto nasce il 23 settembre del 2014, viene lanciato all'Ospedale S. Anna di Torino e con esso la Fondazione Medicina a Misura di Donna e Palazzo Madama danno il benvenuto culturale ai più di 7000 bimbi nati ogni anno da genitori provenienti da oltre 85 paesi all'Ospedale Sant'Anna di Torino, il più grande ospedale ginecologico ed ostetrico d'Europa.

³ Per il Comune di Cuneo, il Complesso monumentale di San Francesco – Museo Civico di Cuneo e l'Ospedale Santa Croce e Carle si veda: <http://www.comune.cuneo.it/cultura/museo/passaporto-culturale.html>

⁴ C. SEIA, E. GASCA, L. CARNELLI, S. RICCI, R. MAUTINO, *Nati con la Cultura per Musei Family and Kids Friendly*, in "Quaderni del Museo Civico di Cuneo", 6, 2018, pp. 55-58.

⁵ Fondamentale sprone alla costituzione del Tavolo di Alleanze per la Prima Infanzia è stato dato da Caterina Seia, Vicepresidente della Fondazione Medicina a Misura di Donna, ente con cui il Comune di Cuneo e l'Azienda Ospedaliera Santa Croce e Carle hanno stipulato nel maggio 2019 la Convenzione per il rilascio del Passaporto Culturale a tutti i nuovi nati dell'Ospedale Santa Croce e Carle di Cuneo.

tutti gli Enti coinvolti nel progetto, punto di arrivo e di nuova partenza di un percorso avviato almeno nell'anno 2015, con l'istituzione, ad opera del settore Socio-educativo del Comune di Cuneo, della Carta dei Servizi per l'Infanzia.

Nello specifico il Complesso Monumentale di San Francesco – Museo Civico di Cuneo intende recuperare una fascia di pubblico che non frequenta o smette di frequentare insieme i servizi e le istituzioni culturali cittadine per un determinato periodo di tempo, ovvero il target delle neofamiglie, articolate in neogenitori e bimbi di età compresa fra 0 e 6 anni, per cui la visita al museo, ma anche alla biblioteca, alla città, al Parco, tanto più se concepita insieme, come nucleo familiare completo e al di fuori del contesto scolastico per i bimbi, o di “libera uscita” per i genitori, può apparire addirittura stressante.

In buona parte dell'immaginario collettivo, infatti, i luoghi culturali continuano ad essere visti come spazi in cui bambini molto piccoli non sono ammessi o si integrano con difficoltà, per via del rispetto di regole necessarie (non toccare, non urlare, non correre) e della mancanza di spazi e servizi adeguati, per i neonati soprattutto, ma non solo.

L'obiettivo finale è pertanto quello di attrarre il pubblico delle neofamiglie nella loro interezza rendendo l'esperienza culturale confortevole e piacevole attraverso la creazione di spazi e la disponibilità di servizi concepiti specificatamente per la neofamiglia.

Da alcuni anni si stanno diffondendo in Italia, poco dopo che all'estero, politiche *family friendly* che promuovono la sensibilità, nelle strutture culturali e non, verso le famiglie con bambini con la consapevolezza che «*l'arte ha un grande potenziale che può contribuire all'educazione, al divertimento e allo svago delle famiglie*»⁶.

L'arte infatti può trasformarsi in una potente risorsa di benessere, rigenerazione e potenziamento creativo per tutti gli esseri umani, a partire dai primi anni di vita, determinanti nello sviluppo della personalità, come testimoniato da numerosi studi in ambito psicologico⁷.

Fra gli obiettivi specifici del Complesso Monumentale di San Francesco – Museo Civico di Cuneo è pertanto figurata, al primo posto, la creazione di nuovi spazi, indirizzati e riservati al target di pubblico di riferimento, le neofamiglie con bambini in età 0-6 anni.

Già nell'anno 2017, a questo fine, l'ufficio Museo Civico di Cuneo ha coinvolto due volontari del servizio Civile Nazionale per la realizzazione di “Target 0-6: perché Sì al Museo?”. Nello specifico i volontari hanno collaborato con il personale del museo per lo svolgimento delle azioni seguenti: raccogliere e rielaborare i dati e le esperienze già condotte sul target di pubblico 0-6 dai principali musei e dalle associazioni del territorio almeno piemontese, con l'aggiunta, a campione, di esempi anche nazionali e internazionali; creare nuovi percorsi didattici specifici per le classi della Scuola della Prima Infanzia in visita al museo; ideare e sperimentare percorsi/iniziative mirate: family tour per neofamiglie accessibili e interamente percorribili con lattanti al seguito; ideare e sperimentare un piano di comunicazione e di promozione mirato, che ha previsto anche l'ideazione di una segnaletica interna al museo che permetta il facile orientamento delle neofamiglie⁸.

⁶ Si vedano a questo proposito i contributi all'argomento di Pier Luigi Sacco, come, riassuntivo, a titolo di esempio, è P. L. SACCO, *Appunti per una definizione di “Welfare culturale”*, Il Giornale delle Fondazioni, 16 marzo 2017.

⁷ Significative in questo senso le ricerche e le riflessioni del dottor Giorgio Tamburlini, medico del Centro della Salute del Bambino di Trieste, fra cui anche G. TAMBURLINI, C. MORABITO, *Il miglior inizio. Disuguaglianze e opportunità nei primi anni di vita*, in “Neodemos”, dicembre 2019.

⁸ <http://www.comune.cuneo.it/ambiente-e-territorio/news/dettaglio/periodo/2017/05/30/pubblicato-il-nuovo-bando-per-il-servizio-civile-nazionale.html>

Il 27 novembre 2019, infine, e grazie alla fattiva collaborazione dell'ufficio Pari Opportunità del Comune di Cuneo, è stato inaugurato il nuovo Punto Allattamento presso il Museo civico, un ambiente totalmente dedicato alle neomamme con i loro bambini e situato nel percorso al primo piano dell'istituzione museale. Presente all'evento anche il professor Claudio Fabris, referente di vivere ONLUS, coordinamento nazionale delle associazioni per la neonatologia (Figg. 1-3, Tav. IV). L'iniziativa cuneese è rientrata nel progetto "Piemonte family friendly", avviato grazie al contributo del Consiglio regionale del Piemonte e finalizzato a creare, all'interno di spazi pubblici dei Comuni piemontesi, luoghi riservati e protetti dedicati all'allattamento, nutrimento, igiene del bebè e un'area gioco per i bimbi poco più grandi.

Il progetto ha visto la collaborazione della Consulta delle Elette e della Consulta femminile, con il Coordinamento nazionale Vivere Onlus ed ha voluto sensibilizzare le istituzioni verso le esigenze della famiglia, intesa nel senso più ampio del termine, affinché, nelle grandi città e nei piccoli centri, si possano moltiplicare i luoghi "a misura di bambino", facilitandone la mobilità e la possibilità di fruire pienamente dei servizi sul territorio⁹.

Dopo il periodo di chiusura forzata al pubblico del Complesso Monumentale di San Francesco a causa della normativa nazionale e regionale emanata a contrasto del diffondersi dell'emergenza sanitaria del virus Covid-19, con il 2 giugno 2020 il Museo Civico ha riaperto al pubblico in sicurezza e nel pieno rispetto delle nuove regolamentazioni, così anche il punto allattamento è di nuovo attivo e funzionante negli stessi orari di apertura al pubblico del museo: dal martedì alla domenica, dalle 15.30 alle 18.30.

In virtù dei risultati raggiunti grazie al precedente progetto, nel mese di luglio 2020, il Complesso Monumentale di San Francesco – Museo Civico di Cuneo, insieme ad altre innovative realtà del territorio, ha accolto l'invito a far parte dei primi enti che hanno testato l'indagine promossa da Fondazione di Medicina a Misura di Donna, in collaborazione con CCW-Cultural Welfare Center e DORs-Centro documentazione per la promozione della Salute, in partnership con la piattaforma www.italianonprofit.it per la survey digitale, e inserita nell'ambito del programma "Cultura e Salute: verso un welfare culturale" di Fondazione Compagnia di San Paolo. L'indagine, ora pubblicata, ha avuto ed ha tuttora l'obiettivo di far emergere i soggetti, le competenze, le progettualità e le sensibilità nel campo della relazione virtuosa fra Cultura e Salute nei territori di Piemonte, Liguria e Valle d'Aosta¹⁰.

⁹ <https://www.vivereonlus.com>

¹⁰ La survey è stata attiva dal 13 luglio al 10 settembre 2020 sulla piattaforma <https://italianonprofit.it/mappatura-cultura-e-salute>.

Ri-trovarsi al Museo

Laura Marino, Daniela Grande, Michela Ferrero

Il progetto

A partire dalla primavera 2019, alcuni musei del territorio cuneese, insieme a tre residenze per anziani, hanno unito le forze per dare vita ad un nuovo progetto di accessibilità rivolto a persone anziane fragili, disorientate, con demenze ed ai loro caregiver.

Il progetto è frutto di una rete di collaborazioni trasversali che vede coinvolti i musei di Cuneo (Museo Diocesano di San Sebastiano e Complesso Monumentale di San Francesco / Museo Civico di Cuneo) e Saluzzo (Museo di Casa Cavassa e Pinacoteca Matteo Olivero) e tre residenze per anziani (Casa Famiglia, Mater Amabilis Centro e Istituto Tapparelli). L'attività è stata resa possibile dalla concreta partecipazione e dal sostegno economico del Rotary Club 1925 di Cuneo insieme al Rotary Club Alpi del mare e Rotary Club Saluzzo¹.

La forza del progetto è la formazione congiunta degli operatori/educatori museali e degli operatori geriatrici, che apprendono reciprocamente i meccanismi di funzionamento dei luoghi della cultura e delle case di riposo, elaborano insieme strategie di comunicazione e valutazione, progettano le attività laboratoriali. In particolare, nel mese maggio 2019, la formazione delle professionalità coinvolte nel progetto e una prima sperimentazione sono state condotte dagli interventi dell'equipe del museo civico BeGo – Benozzo Gozzoli, di Castelfiorentino, forte di sei anni di esperienza sul campo².

Da tempo, ormai, la sfida dei musei è diventare luoghi accoglienti e accessibili per tutti i diversi tipi di pubblico. Questo comporta un incremento dell'interazione con diversi enti attivi in ambito culturale, formativo e sociale perché i musei possano adattare i propri contenuti e le proprie offerte a seconda del pubblico. Per accogliere le persone che convivono con malattia di Alzheimer, i musei devono essere in grado di creare un ambiente privo di barriere cognitive, capace di stimolare la partecipazione alla vita sociale e culturale. In questo senso, i musei possono contribuire a rendere la società più amichevole nei confronti dei pazienti con malattia di Alzheimer: i musei possono migliorare la qualità della vita delle persone³.

La prima struttura museale a sperimentare la fruizione dell'arte per i pazienti con malattia di Alzheimer è stata il MOMA di New York, con il progetto "Meet Me at the Moma", oggetto di

¹ Vd. <http://www.comune.cuneo.it/cultura/news/dettaglio/periodo/2019/06/11/i-musei-del-territorio-aprono-le-porte-alle-persone-anziane-fragili-disorientate-con-demenze-e-ai.html>.

² Realtà museale con grande esperienza di accessibilità verso tutti i pubblici dei musei, con particolare riguardo alle persone affette da Alzheimer, attraverso il progetto "Museum for all": <http://www.museobenozzogozzoli.it/it/museo-for-all.html>.

³ Di recente istituzione, a cura del Club Medici Italiani, è il blog nazionale Cultura è Salute, il cui manifesto sostiene significativamente che "La cultura e la partecipazione alle sue attività, che studi accreditati hanno dimostrato avere effetti benefici sulla salute e sulle prospettive di vita, è un potente alleato nella cura e nella riabilitazione.", vd. <https://www.culturaesalute.com/il-progetto#manifesto>.

studio a cura della New York University e i cui risultati hanno evidenziato effetti terapeutici positivi nelle persone malate e una maggior socializzazione nei caregiver, stimolando la nascita di esperienze simili anche in altri paesi⁴.

A partire dal 2013, la Regione Toscana ha attivato il progetto “Musei Toscani per l’Alzheimer” che conta oggi una quarantina di luoghi della cultura aderenti, ognuno con attività specifiche per persone con malattia di Alzheimer⁵.

Il Museo BeGo è in prima linea nell’impegno in questo tipo di attività, per questo lo staff del museo di Castelfiorentino è stato individuato come principale formatore e supervisore del progetto cuneese. La direttrice Serena Nocentini e le educatrici museali Stefania Bertini e Alice Vignoli hanno condotto lezioni frontali, laboratori e attività con il personale dei musei e delle case di riposo e con gli ospiti delle strutture⁶.

Nel corso dell’estate sono stati progettati laboratori pensati espressamente per la realtà cuneese per poi arrivare, nell’autunno, alla fase finale del progetto con le sperimentazioni a campione e le valutazioni.

L’intento finale è quello di rendere le attività di questo tipo un’offerta stabile e ripetibile, per fare dei musei luoghi di benessere per tutti (Figg. 1-4, Tav. V).

L’esperienza al Museo Diocesano di San Sebastiano (Laura)

Il museo diocesano di Cuneo è stato la sede di due diversi momenti del progetto.

A fine maggio 2019, sono entrati in museo Umberto, Marisa, Maria Rosa, Livio e Teresa con i loro accompagnatori della Residenza Casa Famiglia. Dopo un primo momento di accoglienza e conoscenza all’ingresso del Museo, il gruppo si è trasferito al primo piano, nella Sala San Sebastiano. Tutti si sono seduti davanti ai teleri seicenteschi con le storie di San Sebastiano e, grazie alla conduzione dell’equipe del museo civico BeGo di Castelfiorentino, forte di sei anni di esperienza sul campo, hanno dato una personale lettura delle opere. In particolare, l’attenzione del gruppo si è concentrata sulla tela della *Nascita di San Sebastiano* a cui è stato dato un altro titolo: *(Maschio o femmina) va bene tutto!* Questo un estratto dell’interpretazione data dalla lettura di gruppo:

La creatura che sta nascendo e già è tutto

L’espressione più bella è quella, anche se questa espressione è rovinata da quella luce.

Mhmm... delle donne, che belle donne. Anche di qua, bello... come sono vestite, col suo bambino... i colori sono belli!

C’è un quadretto! Sotto un quadretto c’è una signora che non si vede! Potrebbe essere una signorina, perché è giovane, ha qualcosa in mano. Non è facile da dire.

Quieta.

Quella lì è in attesa. Vedete come è già grossa sotto, va tutto bene, (maschio o femmina) va bene tutto!

Ha in mano un fazzoletto che forse sta lavando per la pulizia del bambino: sta facendo qualcosa per aiutare il bambino. Chi guarda, a volte, vede di più degli altri. C’è una signora, un’ancella, che porta qualcosa dentro una bacinella, per la pulizia, per aiutarla. Questa è un’espressione bellissima, è la più bella!

È la nonna.

⁴ <https://www.moma.org/visit/accessibility/meetme/>.

⁵ Vd. <https://www.regione.toscana.it/-/musei-toscani-per-l-alzheimer>.

⁶ Il progetto del museo Be.Go. “Storie ad arte. Il Museo BeGo di Castelfiorentino per le persone con Alzheimer e chi se ne prende cura” ha prodotto anche un catalogo originale e illuminante, interamente scaricabile al link http://www.museobenozzogozzoli.it/documents/82111/104050/Storie_ad_Arte_catalogo.pdf/dc4e3c1a-00f2-4927-925b-f2a06971812f.

Sta cercando di dare tutto al bambino, ma non è facile dire chi è, potrebbe essere la mamma, la nonna, la zia, la balia... perché a quei tempi non si andava all'ospedale, per il tempo che era potrebbe essere un'ostetrica. Sul letto, probabilmente, c'è la mamma del bambino e sembra stanca, perché è coricata e ha un'espressione un po' assente!

Se li dovessero fare i maschi saremmo persi perché le donne danno tutto!

Perché gli uomini sono a farsela bene!

Dopo la progettazione estiva, nel mese di ottobre 2019, il museo ha nuovamente ospitato un'attività, questa volta condotta dal personale interno. Sono tornati a visitare il museo Umberto e Marisa B., questa volta con nuovi "compagni di viaggio" Marisa M., Antonino con la moglie Graziana e naturalmente le operatrici di Casa Famiglia. Saliti sempre in Sala San Sebastiano, ci siamo questa volta soffermati sul dipinto "simbolo" dell'istituzione – *La processione delle Confraternite* – che i nostri visitatori speciali hanno letto così.

Una meraviglia, bella, bellissima. Il quadro è uno dei simboli

Il campanile è dorato, si vede tutta Cuneo e anche più in là. È il campanile che sta in Via Roma. Si vedono tutte le montagne. Ci volevano portare su, in cima al campanile, ma dovevano chiedere i permessi ed io non ci sono ancora andata...

L'acqua è necessaria

Mi colpisce la macchia rossa

Si sono messi in ordine, sono tutti in fila e educati. Pregano, hanno le mani giunte (gesto di pregare).

In mano hanno la corona del rosario, ma non sappiamo perché pregano.

Che Dio ce la mandi buona!

Sono tutti lavorati benissimo, quelli del quadro, la croce è in processione. Velluti, avevano la grana, mangiavano!

Hanno un cappuccio, c'era una squadra di Siciliani obbligati a mettersi il cappuccio e c'erano persone che il venerdì Santo – vestiti a lutto – portavano il santo, la Madonna da una parte all'altra della città. Singolarmente non si riconoscevano e chi guardava restava perplesso perché non sapeva chi ci fosse sotto (il cappuccio).

Non bisogna farsi riconoscere, poteva essere pericoloso!

Io sono di Enna, si portava la Madonna vestita a lutto per le strade. Tutti incappucciati così, a Enna le feste sono un paradiso

È difficile andare in fila!

È fatto per impressionare! Ma non faceva paura!

Ha i buchi per guardare, ma non ci sono per mangiare

Muti! (gesto del silenzio)

Sono scalzi. Sono scalzi per tradizione. Ma a me piace mica tanto stare senza scarpe!

Avranno chiesto una grazia

Altro che televisione!

Per me è una bellissima cosa quella che stiamo facendo

Il patrimonio lasciato al museo e agli operatori da queste due mezze giornate di incontro è stato immenso. Per la prima volta, lo scopo non era quello di comunicare date e informazioni, ma di condividere emozioni e sensazioni, con un pubblico del tutto nuovo, un pubblico che si aspettava dal museo un'esperienza di benessere. Nel corso del saluto introduttivo abbiamo raccontato di come le sale del museo fossero un tempo state stanze di una casa, e come in una casa ci saremmo seduti e avremmo chiacchierato: non sul divano del salotto davanti alla tv, ma sulle poltroncine del museo davanti a un dipinto. Ripetendo spesso il mantra "non ci sono risposte sbagliate", le opere del museo hanno fatto riaffiorare ricordi del passato, emozioni infantili davanti alle grandi manifestazioni di fede, commenti teneri e grandi verità sul ruolo delle donne nella società. Ma forse

– al di là di tutti i questionari e le valutazioni che potremo fare – i risultati più soddisfacenti sono state le espressioni serene e appagate e le risposte alle due domande chiave che si fanno ad ogni visitatore: siete stati bene? Vorreste tornare?

Vi chiedo di continuare perché è stupendo

Sono stata benissimo, ho scoperto tante cose. Non è stato faticoso. Mi è piaciuto

Sono entusiasta. Mi è piaciuto tantissimo! Torno anche da sola!

L'esperienza ai Musei Civici di Saluzzo (Daniela)

Quando nei primi mesi del 2019 la direttrice del Museo diocesano di Cuneo ha proposto ai Musei civici di Saluzzo di partecipare ad un progetto sperimentale sull'accessibilità per le persone malate di Alzheimer, lo staff ha immediatamente risposto con grande entusiasmo: si trattava infatti di porre un ulteriore tassello nel percorso per il miglioramento della fruizione museale intrapreso fin dal 2005 con il primo progetto per persone con disabilità mentale.

Come nelle precedenti esperienze, si è ritenuto fondamentale avviare una progettazione delle attività che vedesse coinvolti non solo gli operatori museali ma anche gli operatori della Residenza per anziani di Saluzzo, ciascuno per la propria area di competenza: si è quindi creato un team di progettazione costituito da Nadia Chiari e Giulia Caccherano (per i musei) e Mara Fantone e Deborah Barra (rispettivamente psicoterapeuta ed educatrice presso la Residenza Emanuele Tapparelli).

Nei mesi estivi il gruppo ha lavorato sulla progettazione dei laboratori, applicando la metodologia di lavoro acquisita durante gli incontri di formazione svolti dalle operatrici del Museo BeGo e, dopo un'attenta analisi dei contenuti artistici e delle caratteristiche logistiche degli spazi (illuminazione delle opere, accessibilità fisica, ecc.), si è deciso di proporre le attività all'interno della Pinacoteca Matteo Olivero.

Un primo laboratorio si è svolto nel mese di settembre 2019: la Pinacoteca ha accolto il gruppo della Residenza Tapparelli composto da Stellita, Jacopo, Renata, Bruno, Vittorio con gli accompagnatori Franca e Elena (volontarie della Residenza Tapparelli) e Deborah Barra (educatrice). Le attività sono state condotte da Nadia Chiari coadiuvata da Giulia Caccherano, mentre Mara Fantone si è occupata sulla documentazione video.

Il gruppo è stato accolto nella prima sala della Pinacoteca, dove ci si è presentati di fronte ad una tazza di thé con biscotti (così da creare un clima familiare che aiutasse tutti a sentirsi a proprio agio nel nuovo ambiente) e si è introdotta la figura del pittore Matteo Olivero che grazie ad alcuni autoritratti è diventato uno dei partecipanti al "gruppo stesso".

Il gruppo si è quindi spostato nella seconda sala della Pinacoteca e ci si è soffermati di fronte ai dipinti "Luce-bozzetto" ed "Effetti di neve", costruendo una narrazione del tutto originale delle due opere messe a confronto:

EMOZIONE NELLO SGUARDO DI UN GIGANTE

Che bella cornice! È fatta a mano. Hanno più valore le cose fatte a mano!

È molto panoramico, molto colorato; è un paesaggio, una cosa che ti rimane.

Rappresenta il Monviso, la pietra, il MASSO!

Lo senti proprio vivo. Lo senti nel cuore. È qualcosa che parte da dentro.

Moltissimo! Il paesaggio, piace tutto!

A prima impressione sembra un gigante addormentato, non fa paura, ci sono persone in tutta tranquillità. Sembra che si possa svegliare da un momento all'altro.

Che belle queste vedute. Espresse così sono bellissime. Poi una volta c'erano gli alpini!

È come tutto ... là. Son d'accordo. È forte. Tutti i giorni ... almeno, no?

Sembra un po' strano questo sotto, quello sopra è più bello perché sale.

*Sono belli, ma, va beh, è un po' strano. Ricordano molto l'estate e l'inverno.
 La montagna dà una sensazione di purezza, di aria fresca, fa star bene. Dà una sensazione di pace.
 Il paesaggio con la neve sembra un pelino più triste, da un pochino più di preoccupazione, sarà che
 dobbiamo toglierla noi la neve d'inverno.
 Dipinge con colori importanti, ma non forti.
 Ero abituato al tutto azzurro. Qui vedo tutto verde.
 Chi ha vissuto qui ha l'amore per la montagna. Posso toccarlo, parla da solo.
 All'inizio aveva un nome diverso, non è Monviso, di fronte c'è un altro nome da quello.
 Solo un poeta può uscire da questa storia.
 Questa visione mi emoziona ma non la capisco appieno, non l'ho inquadrata in modo
 importante. Adesso quasi parla, prendetelo così. Ne parla come fosse un familiare.
 In ambienti così si sente di più, si riesce a pensare all'artista, cosa ha pensato in quel momento.
 Per un ambiente così si potrebbero saltare anche i pasti. È un ambiente che sazia!
 Non stiamo abbastanza attenti, il tempo è tiranno.
 La vita è di corsa, il tempo lo perdiamo per la vita.*

Prima di salutarsi, il gruppo si è ancora fermato qualche minuto nell'ultima sala della Pinacoteca di fronte al grande dipinto divisionista “Mattino: Alta Valle Macra” e anche qui le emozioni raccolte dalle parole dei partecipanti sono state così sintetizzate:

UN GRAZIE A NOME DEL MONVISO

*Questo è notevole. Ma sì, già ...
 C'è un pilone, si potrebbe quasi toccare.
 Si vedono due parti distinte, una fissa (in basso) e una più viva (in alto), in piena luce.
 Eh ... Poterlo fare! Se ben rappresentato è bellissimo! Ma solo se fatto bene!
 Lo guardi e sei già lì.
 Ricorda i tramonti in Val Varaita che sono stupendi!
 Le nuvole, una scia di libertà.
 E di lato? Monconi, tre pezzi di monconi.
 Ti prendono proprio di sorpresa.*

Tutta l'attività è stata svolta con l'unico obiettivo di creare un momento di condivisione e benessere tra tutti i partecipanti, mettendo assolutamente in secondo piano la trasmissione di informazioni (spesso predominanti nelle visite museali): ciascuno ha potuto esprimersi in modo totalmente libero e l'emozione scaturita dal confronto di ciascuno con le opere d'arte è stato davvero forte, tanto che molti dei partecipanti (non solo gli ospiti della Residenza Tapparelli, ma anche gli stessi accompagnatori) si sono salutati con gli occhi lucidi.

Un secondo laboratorio si è svolto nel mese di novembre 2019, sempre presso la Pinacoteca: accanto a Stellita, Renata e Vittorio (già presenti al primo laboratorio), hanno partecipato Silvio, Silvana e Nuccia, accompagnati da Franca e Claudia (volontarie della Residenza Tapparelli) e Deborah Barra (educatrice). Le attività sono sempre state condotte da Nadia Chiari coadiuvata da Giulia Caccherano, mentre Mara Fantone si è nuovamente occupata sulla documentazione video (ai fini di utilizzarla per una successiva valutazione del benessere psico-fisico di ciascun partecipante).

La struttura dell'incontro è stata analoga al primo, con un momento di accoglienza e quindi la disposizione del gruppo di fronte alle opere selezionate dagli operatori: “Riflesso di sole sul lago” e “Il Po a Calcinere”. Anche questa volta sono scaturite osservazioni di grande forza emotiva:

*LA PALLA LUMINOSA**Probabilmente è un raggio di sole.**È meglio stare all'aperto, non mi piace stare al chiuso.**Sembra che ci sia proprio un sole. Sembra una palla luminosa.**Non mi piace stare al chiuso.**Lo trovo molto bello, io anche dipingo ma so fare solo i colori eh.**Avevo un maestro, un insegnante, era bravo, era corretto, mi piaceva molto.**È qualcosa di diverso, di simpatico, di simbolico.**Io sono un po' digiuna da queste cose, dall'arte, però se una cosa mi piace, mi piace!**Mi piacciono i fiorellini, sono leggeri, non fanno rumore, non impattano.**Questo è quello che sento, quello che mi piace.**È molto bello, mi piace vederlo come è adesso.**Hanno messo quella cosa, lì, il sole. E di fianco, l'albero. Lo sento molto soffice molto leggero.**Sono proprio belli, quello mi attira. È tutto misurato, tutto giusto. Mi emoziona molto.**È un bel lavoro, è fine, tutto combinato.**Io preferisco quello là, il suo autoritratto!**IL RE DI PIETRA**Il Monviso, mi piace molto. Adoro la montagna.**C'è un isolotto lì vicino. Vedo solo i ghiacciai. Mi piace molto il colore.**Sono proprio patito per la montagna ... anch'io!**Lo vedo tutti i giorni, anche mio figlio! È guida alpina. È come un re di pietra.**Mi dà sicurezza, mi dà forza. È di granito, ha tanta forza.**È veramente un re! Qui vicino, c'è un altro isolotto, c'è un masso.**Sembra un ghiacciaio, non si può pretendere di più! A noi tutti piace.**Quello che ci aspettiamo è lì, giri la curva e ... tack! Tutti i piemontesi doc non si trattengono.**Ci vedo tutta la mia gioventù. Venivo su a Sant'Anna, ricordo quei bei giorni.**Sembra di essere in paradiso: c'è un venticello, una pace ... respiri, ti guardi.**Sono abituata io alle montagne, ho girato un po' dappertutto.*

In conclusione questo progetto, come tutti i percorsi sull'accessibilità museale, è stato incredibilmente arricchente per tutti gli operatori coinvolti: ci si è dovuti lasciare alle spalle nozioni, date, informazioni storico-artistiche, per andare al cuore di quella che è l'incontro con l'opera d'arte ovvero emozione che ci fa stare bene!

E forse, proprio in questo particolare contesto storico, occorrerebbe davvero operare tutti insieme per difendere il diritto alla cultura poiché questo diventa difesa del diritto di ciascuno al benessere psico-fisico.

L'esperienza al Complesso Monumentale di San Francesco – Museo Civico di Cuneo (Michela)

Gli ospiti di Mater Amabilis Centro hanno visitato il Complesso Monumentale di San Francesco – Museo Civico di Cuneo in due differenti occasioni e seguendo due percorsi distinti, appositamente progettati per questo target di pubblico.

Nel mese di settembre 2019, è stata visitata la sezione del museo dedicata all'etnografia, in cui cioè sono allestiti ed esposti strumenti, abiti, indumenti, oggetti e attrezzi in uso nelle valli della provincia di Cuneo dalla fine del Settecento ai primi anni Cinquanta del Novecento.

L'esperienza di visita con Giacomo, Filippo e Dario, accompagnati da Cristina e Linda, è stata emozionante e foriera di notevoli spunti di riflessione.

Il valore e l'importanza del ricordo, del conservare ciò che un tempo era indispensabile, e per que-

sto prezioso, ci sono sembrati concetti ben chiari nella mente dei nostri visitatori. Le sale del percorso museale dedicate alle tradizioni di un tempo, con la grande croce processionale, gli abiti festivi, gli strumenti per i mestieri artigianali, ha esaltato questo aspetto.

– Essere qui è un regalo – ha detto Giacomo.

– Sono cose importanti – ha ripetuto a più riprese Dario.

Il ricordo resta quando tutto il resto se ne va – ha detto, paradossalmente e per questo ancora più significativamente, Filippo.

Come operatori siamo stati favorevolmente impressionati con la traduzione veloce in dialetto piemontese degli oggetti e degli accessori che via via venivano illustrati. Abbiamo tutti sorriso al ricordo delle canzoni dei tempi passati, delle belle donne della gioventù, stimolato dalle sculture femminili allestite nel percorso ed è apparsa chiara, nelle loro menti, la consuetudine della via, il momento in cui si radunava la sera, al termine della giornata di lavoro e si poteva approcciare le ragazze e divertirsi con gli amici.

È stato riconosciuto il lavoro appassionato e faticoso del “dietro le quinte” dell’allestimento, della cura e della conservazione delle raccolte museali: hanno apprezzato l’iniziativa ed espresso inequivocabilmente le loro impressioni, con un occhio attento, da parte di Giacomo, anche all’aspetto economico del “far funzionare” un museo.

Il momento di sperimentazione manuale, in cui si è proposti di colorare insieme gli oggetti visti nel percorso li ha messi in gioco e si sono prestati a farlo, è stata una sorta di “ponte” del lavoro creativo che hanno continuato presso la sede del Mater Amabilis.

La seconda esperienza si è svolta nella mattinata di venerdì 14 febbraio 2020: Cristina, Linda e Carla hanno accompagnato da noi Anna, Maria Rosa e Giacomo.

È stata visitata la sala delle collezioni museali dedicata ai ritrovamenti archeologici di età romana; in seguito alla visita si è svolto un laboratorio di manipolazione dell’argilla, che ha riscosso grande successo: utilizzando la tecnica dello stampo bivalve, i visitatori hanno realizzato ognuno una lucerna in terracotta, la lampada ad olio degli antichi romani.

Si è trattato, in entrambi i casi, di esperienze vere, positive, emozionanti, in cui le operatrici socio-sanitarie hanno superato il loro già di per sé complesso ruolo di aiuto e di accompagnamento degli anziani portatori di fragilità, contribuendo, in maniera determinante, alla riuscita delle attività.

La Severina al Museo Civico, in ricordo di Roberto Albanese

Michela Ferrero, Ornella Calandri

*Ieri la famiglia del museo
ha improvvisamente perso
un componente fondamentale.
Di Roberto Albanese ci mancherà
l'intelligenza straordinaria,
l'amicizia sincera,
l'umiltà di chi conosce davvero
e la profonda consapevolezza che
la storia di Cuneo ha un valore inestimabile.*

Cuneo, 8 luglio 2020

Nel lungo corridoio che si snoda al primo piano del Complesso Monumentale di San Francesco - Museo Civico di Cuneo, in perfetta sintonia con l'esposizione di una selezione di sculture in marmo e in bronzo di età moderna, è esposto il grande dipinto ad olio su tela (334x224,5 cm), intitolato "Severina" e realizzato da un pittore torinese all'epoca non ancora trentenne, Angelo Pascal¹.

A Roberto Albanese, storico dell'architettura, grande esperto del Liberty italiano e conoscitore profondo della storia di Cuneo in tutte le sue più complesse sfaccettature, si deve l'intuizione di allestire l'opera fra le collezioni permanenti del percorso museale, anziché trasferirla dai depositi temporanei di Palazzo Samone a quello permanente di Palazzo Santa Croce. La figura femminile ritratta è Severina Javelli, fu lei stessa a donare al museo l'opera nel 1936, come riporta un articolo apparso nello stesso anno sulla Sentinella d'Italia² (Fig. 1, Tav. VI).

La donna, che all'epoca del ritratto aveva diciannove anni, veste un abito e un cappello scuri, lunghi guanti marroni, tiene la testa leggermente reclinata e impugna il frustino; del giovane cavallo, dal manto anch'esso scuro, si coglie l'atteggiamento impaziente e scalpitante; dietro di loro, in lontananza, il bosco di un verde carico, mentre davanti un sentiero giallastro e quasi arso dal sole, che si apre ad accogliere l'amazzone e il puledro. Il pittore Angelo Pascal, allievo del più famoso Andrea Gastaldi, dosa bene all'interno dell'opera le due componenti fondamentali della sua personale produzione artistica: l'ispirazione romantica nel gesto, nei tratti del volto e nella postura della bella Severina; il gusto naturalistico nella pennellata sfumata nella macchia boschiva sullo sfondo³.

Negli stessi anni in cui in Europa, soprattutto in Francia e in Italia, si diffondevano correnti arti-

¹ AA.VV., *Civiche collezioni d'Arte a Cuneo. Dipinti, sculture e grafica dell'Ottocento e del Novecento*, Cuneo 1999, p. 88, la scheda dell'opera è redatta da Fabrizio Gardinali.

² Sentinella d'Italia, *Al Museo Civico*, 26-27 maggio 1936.

³ Nell'agosto dell'anno 1858 Angelo Pascal nacque a Torino e figlio di un semplice sarto, fu avviato allo studio della matematica e dell'ingegneria. La vocazione artistica prese però, e presto, il sopravvento, abbandonò l'università ed entrò all'Accademia Albertina, diventando uno degli allievi più brillanti del pittore Andrea Gastaldi. Morì precocemente all'età di 30 anni, il 18 luglio 1888, si vd., al proposito, A. STELLA, *Pittura e scultura in Piemonte, 1842-1891*, Torino 1893, p. 550; L. MALLÉ, *Figurative Art in Piedmont: From the seventeenth century to the nineteenth*, Volume 2, Torino 1972, p. 306 e G. L. MARINI, *Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento: l'analisi critica, storica ed economica*, Venezia 2007, p. 650.

stiche quali Realismo, Verismo ed Impressionismo, che, anche con toni provocatori e di denuncia, ritraevano la donna intenta ad incombenze lavorative pesanti⁴, Severina Javelli, nata nel 1866 in una delle famiglie più in vista della Cuneo del tempo, commissiona e ottiene un'immagine di sé che anticipa il carattere affascinante e movimentato della sua vita.

Per saperne di più dobbiamo partire dall'inizio e fare un passo indietro nel tempo, quando, nel 1987, insieme con Maristella Pecollo ed Emilio Finocchiaro, Roberto Albanese si mette al servizio della Città e partecipa a numerose iniziative promosse da Nello Streri, allora vicesindaco e assessore per la Cultura, con la creazione di mostre e cataloghi. Resta miliare l'espositivo "Javelli - D'Aronco", che, insieme al successivo "Piatti e Bongioanni", nel 1989, viene diffuso attraverso la dicitura "Idee e stile per la Grande Cuneo"⁵.

Rimane vivo nel tempo l'interesse e l'acuta curiosità di continuare le ricerche su una delle famiglie intellettualmente più produttive nell'Italia dell'Ottocento e nell'autunno del 2007, collaborando come consulente del Comune di Udine, per la riscoperta e la valorizzazione dell'opera dell'architetto Raimondo D'Aronco, Roberto Albanese porta, da Gemoni a Cuneo, la splendida mostra "Casa Javelli-D'Aronco tra Torino e Costantinopoli", allestendola nel Complesso Monumentale di San Francesco in Cuneo, dopo averne curato la versione friulana⁶.

Un ultimo passo collega l'architetto cuneese alla Javelli ritratta nel dipinto del Museo civico: nel 2018 lo studioso fa parte come co-curatore del comitato scientifico della mostra "I love my family-cuneesi, istruzione per l'uso"⁷, e ne cura l'allestimento, con specifico riguardo alla sezione espositiva dedicata a Severina Javelli D'Aronco. Di Severina fornisce una scheda biografica dettagliata, da cui si estrapolano dati prima poco conosciuti e studia una scenografia per valorizzare il dipinto del Pascal, esposto in quell'occasione nell'abside della Chiesa di San Francesco (Fig. 2, Tav. VI).

Veniamo così a sapere che Severina Javelli, schietta anticonformista e femminista ante littera, dopo soli quattro anni di matrimonio con Fortunato Calligaris, si separò consensualmente dal marito presso il Tribunale di Torino e iniziò una nuova vita di viaggi per l'Italia e l'Europa, dedicandosi prima alla pittura e alla musica, poi al canto lirico imparato presso il celebre liceo Rossini di Pesaro. A Parigi, nella sua casa di place de la Madeleine, si tenne un salotto di musicisti e letterati a cui parteciparono Massenet e Oscar Wilde, poi i futuristi come Filippo Tommaso Marinetti. Si esibì come cantante di successo alla Bodinière, al Figaro e anche alla Comédie Française, ove tutti apprezzarono la purezza della sua voce; durante la Grande Guerra prese posizioni anticonformiste in difesa delle donne violentate dai soldati tedeschi e a sostegno dell'interruzione della gravidanza. Alla fine degli anni Venti ritornò definitivamente a Cuneo, dove morì novantenne.

Nella tavola dedicata a questo breve contributo abbiamo voluto inserire una delle rare fotografie di Roberto Albanese, concentrato nel lavoro di allestire la sezione della mostra "I love my family" dedicata a Severina Javelli, sorridente anche se il sorriso non si vede perché fotografato di tre quarti, ma... siamo certe che stesse sorridendo, perché amava il proprio lavoro, lo studio e la ricerca e in questo amore profondo, intelligente e competente, si risolveva il senso ultimo della sua esistenza.

⁴ G. NIFOSI, *Il lavoro femminile nella pittura dell'Ottocento*, 2020, per cui si veda <https://www.artesvelata.it/lavoro-femminile-ottocento/>.

⁵ R. ALBANESE, E. FINOCCHIARO, M.- PECOLLO, *Javelli-D'Aronco. Idee e stile per la Grande Cuneo*, Cuneo 1987 e, prima ancora, in preparazione alla mostra successiva: R. ALBANESE, E. FINOCCHIARO, I. ISOARDI, *D'Aronco e il Piemonte*, in *Astragalo*, Carrù (Cuneo), marzo 1984, n. 8, pp. 20-24; agosto 1984, n. 9, pp. 21-26.

⁶ R. ALBANESE, I. REALE, *Raimondo D'Aronco. La casa dell'Architetto. Idee e progetti per casa D'Aronco a Torino, 1903-1906*, Udine 2007; R. ALBANESE, *Casa Javelli - D'Aronco tra Torino e Costantinopoli*, Torino 2007.

⁷ L'evento espositivo è stato diretto, organizzato e promosso dall'Associazione Art.ur di Cuneo, in collaborazione con il Comune di Cuneo, con i patrocini di regione Piemonte e Provincia di Cuneo e i contributi di Fondazione CRC e Fondazione CRT; si è svolto dal 6 aprile al 24 giugno 2018 nel Complesso Monumentale di San Francesco.

La statua di Carlo I d'Angiò al Civico di Cuneo.

La storia e il restauro

Giuseppe Elegir – Docilia s.n.c.

La storia

Per il primo Museo Civico di Cuneo, inaugurato negli anni Trenta presso la sede di Via Cacciatori delle Alpi, Euclide Milano, storico fondatore dell'istituzione culturale cuneese, commissionò l'esecuzione di una replica in gesso della statua in marmo di Carlo I d'Angiò, Re di Sicilia e conte di Piemonte (1259-1276), eseguita dallo scultore Arnolfo di Cambio ed esposta a Roma presso il Palazzo dei Conservatori.

La replica cuneese è prezioso documento storico del periodo angioino della città (1259 -1382), che ebbe inizio con il celebre atto di dedizione del Comune di Cuneo a Carlo I d'Angiò, stipulato in Pignans il 24 luglio 1259.

Alcune delle principali clausole dell'atto:

- . il Conte promette di "crescere e moltiplicare" il luogo di Cuneo e del distretto, in buona fede e per quanto è in suo potere; di sostenere le spese necessarie per il Vicario, il giudice, il nuncio (messo), i custodi notturni e gli altri ufficiali;
- . il Conte promette di confermare agli uomini di Cuneo e del distretto tutti i buoni usi e le consuetudini di cui sinora hanno goduto,
- . così il Conte promette di tutelare e aiutare gli uomini di Cuneo e del distretto contro tutti.

Il restauro

Il calco della statua di Carlo I d'Angiò era stato realizzato in gesso patinato, stratificato con iuta all'interno e rinforzato da una struttura lignea, parzialmente visibile dalla cavità interna, accessibile dal fondo (Fig. 1, Tav. VII).

Un evento meccanico aveva compromesso la base, causandone una significativa frammentazione (Fig. 2, Tav. VII). Anche la mano sinistra era danneggiata, il dito indice era perduto, mentre quello medio era frammentato; la frammentazione aveva inoltre messo in evidenza come le singole dita fossero rinforzate con filo di ferro (Fig. 3, Tav. VII). Altre scaglie, o abrasioni, di dimensioni più contenute si erano staccate dalla veste, mentre lo scettro nella mano destra appariva restaurato in passato con una piccola integrazione in gesso tra la mano e lo scettro stesso. Un leggero deposito di particolato atmosferico ricopriva tutte le superfici. Non erano presenti evidenti fenomeni di degrado del materiale, ad eccezione di una certa disgregazione in corrispondenza di alcune fratture. L'intervento di restauro è iniziato quindi con la completa spolveratura con pennelli e aspiratore; alcune aree ove i depositi erano più tenaci sono state invece pulite con tamponi di cotone idrofilo e acqua demineralizzata.

La statua è stata quindi posta in posizione orizzontale su supporti provvisori per poter realizzare la ricomposizione dei grandi frammenti della base; in questo modo è stato possibile effettuare gli incollaggi con resina poliestere tixotropica. L'adesivo è stato scelto in ragione della necessità di garantire un assemblaggio tenace per un'area su cui grava il peso di tutta l'opera.

Le fratture sono state integrate, sia all'esterno che all'interno, con stucco Polyfilla bianco per conferire omogeneità superficiale e robustezza alle rime di frattura. Lo stesso materiale è stato impie-

gato per integrare le lacune superficiali sulla veste e ricostruire le dita, in particolare l'indice, all'interno del quale è stato posto un perno in fibra di vetro, fissato con adesivo poliestere.

Le superfici delle integrazioni sono state lavorate ad imitazione di quelle "originali" adiacenti (Fig. 4, Tav. VII).

La scelta di effettuare un ritocco pittorico, realizzato con pigmenti in dispersione acquosa di legante acrilico, molto simile alla patinatura originale anche se non completamente mimetico, è stata presa in accordo con la Direzione Lavori per conferire una migliore leggibilità complessiva dell'opera (Fig. 5, Tav. VII).

Al termine di tutti gli interventi la statua è stata infine posta su una bassa base in legno, sia per ragioni espositive, sia per evitare che il contatto diretto con il pavimento del chiostro possa costituire un veicolo di accumulo di umidità ed un conseguente degrado del materiale.

L'abito della Valle Stura e l'abito di Roaschia delle collezioni civiche cuneesi

Gian Luca Bovenzi

“L'abito non fa il monaco” recita un noto detto. Il proverbio, se da una parte ribadisce la realtà, dall'altra risulta essere parzialmente errato, poiché pur essendo vero che un abito non fa diventare ecclesiastici, è indiscutibile che ci potrebbe far apparire come tali.

Attraverso l'abbigliamento si offre a chi osserva una precisa e chiara immagine di se stessi¹.

Si indica il proprio sesso, la propria età, il proprio stato civile e la propria professione. Si tratta di un codice con regole e leggi molto chiare e nette, spesso non scritte, ma conosciute dai membri della stessa società che vengono accolte o sovvertite a seconda di cosa si vuole esprimere. Basti pensare ai *punk* che hanno volontariamente demolito, nella seconda metà degli anni Settanta, molte delle più elementari e ovvie convenzioni sociali, che si esprimono anche attraverso l'abbigliamento. I *punk*, come segno evidente di ribellione, usano tutto ciò che dai contemporanei è comunemente criticato e visto come estremamente stravagante, come i jeans strappati, gli anfibi, catene e borchie oppure capelli dai colori assurdi e innaturali, acconciati con tagli impensabili². Tutto deve stupire e creare quasi una sorta di malessere fisico. Una ricerca spasmodica che portò all'impiego di simboli nazi-fascisti o a infliggersi volontariamente ferite con le spille da balie. Ogni aspetto deve creare scandalo per sottolineare il rifiuto e il distacco verso una società nella quale non ci si riconosce.

Inoltre, la funzione dialettica ed espressiva dell'abbigliamento appare chiara se si osserva come tutti i fenomeni di critica e di contrasto nei confronti della società abbiano sempre interessato l'abbigliamento: dai sanculotti della Rivoluzione francese, sino al femminismo degli anni Sessanta e Settanta del XX secolo che arriverà a bruciare, come segno di ribellione, il reggiseno. Oppure la moda dei paninari degli anni Ottanta che hanno contrapposto, ai cosiddetti “anni di piombo” i colori forti e accessi, l'edonismo e la predilezione per capi firmati.

Le valenze simboliche dell'abbigliamento sono state ampiamente sfruttate non solo per manifestare un malessere o una ribellione, ma ovviamente, anche per proporre un'immagine chiara e diretta di noi stessi agli altri: come detto, attraverso gli abiti ci si descrive e ci si presenta agli altri, indicando ad esempio se si è sposati o vedovi, la propria professione, e molte altre informazioni. L'abito quindi è inteso come simbolo immediato e concreto di chi lo indossa, ma anche riflesso del momento per il quale viene indossato: ogni momento della giornata è rigorosamente indivi-

¹ Sulle molteplici valenze della moda si vedano i numerosi saggi in C. M. BEFANTI, F. GIUSBERTI (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 19. La moda*, Torino 2003.

² Che le regole del “buon gusto” siano in continua evoluzione lo attesta il fatto che molti degli elementi considerati sconvenienti negli anni Settanta, dopo poco meno di trenta anni sono state accolte dall'alta moda, come esemplifica la collezione primavera-estate 1994 di Gianni Versace, una fra le più iconiche dello stilista, in occasione della quale sfilano abiti ispirati al mondo punk, trafitti da centinaia di spille da balia dorate e siglate dalla testa di Medusa, suo emblema.

duato e caratterizzato e ogni momento ha le sue regole e la sua gestualità che necessitano di un'adeguata vestizione. La partizione della giornata è ritmata e cadenzata da innumerevoli cambi, soprattutto fra l'Ottocento e il primo quarto del Novecento³.

Ovviamente, se per le classi privilegiate i cambi erano numerosi, passando dagli abiti da mattino, da pomeriggio, per *garden parties*, per concerti, per inaugurazioni e persino per recarsi nei cimiteri in qualità di visitatrice culturale, a quelli per il pomeriggio, per il ricevimento, da ballo e da sera. Anche solo per la mattina, da una tavola pubblicata sulla rivista "L'eleganza" del 1882, si evince che la donna passava dall'*accappatoio* di flanella bianca, al *matinée*, poi sostituito dal *giacchetto* di panno, per indossare successivamente la *veste da camera* e infine il *costume da mattina*⁴. Come è noto, più la classe sociale si abbassa e meno numerose sono le occasioni per mostrare le varie *toilettes*: per le classi meno abbienti e popolari, probabilmente le "vestizioni" si esaurivano in pochissimi cambi, se non in soltanto uno. Ma è assai probabile che anche in questi casi venisse conservato gelosamente l'abito per i giorni festivi, quello che fino a qualche decennio fa veniva chiamato "l'abito delle feste" o "l'abito della domenica", ancora noto a chi è nato fino agli anni Settanta del Novecento.

Si pensi, ad esempio, al dipinto "In via per la chiesa" di Cristiano Banti, databile intorno al 1865⁵, in cui il momento di festività è sottolineato dai preziosi e raffinati grembiuli indossati dalle donne, confezionati con un pregiato taffetas cangiante. Un accessorio che ha perso qualsiasi funzione pratica, per svolgerne una meramente decorativa e simbolica, sottolineando anche una certa agiatezza economica di chi l'indossa, che ha ragionevolmente potuto investire in una spesa "superflua". Un oggetto sicuramente conservato con gelosia e con estrema cura (Fig. 1, Tav. VIII).

Nel dipinto del pittore macchiaiolo, gli abiti delle donne sono impreziositi da scialli e veli per la testa, secondo un gusto che ritorna nell'abito festivo di Valle Stura delle collezioni civiche cuneesi, databile alla seconda metà del XIX secolo⁶.

Fin dal tessuto, un raffinato *pékin* di seta lanciato, decorato da un motivo di piccoli fiori separati da righe, l'abito evidenzia la sua "importanza" e la sua preziosità, scegliendo proprio la fibra più nobile e raffinata, cioè la seta. Soprattutto per il suo costo e per la sua delicatezza nei lavaggi⁷, tale fibra appare essere inadatta per la realizzazione di abiti da lavoro che, ovviamente, necessitano di fibre spesse e resistenti all'acqua, inoltre la seta non protegge e non difende dal caldo e dal freddo. A sottolineare le valenze "festive" del vestito concorrono i numerosi accessori che lo completano,

³ Cfr. P. PERROT, *Il sopra e il sotto della borghesia. Storia dell'abbigliamento nel XIX secolo*, Milano 1982; G. Turnaturi, *Signore e signori d'Italia. Una storia delle buone maniere*, Milano 2011. S. MIRA (a cura di), *La giornata di una signora. 1895-1925. Abiti della Collezione Roberto Devalle*, Catalogo della mostra di Torino, Cinisello Balsamo 2017.

⁴ La tavola è pubblicata in "L'Eleganza" rivista edita dai Fratelli Treves di Milano, numero 22, 15 ottobre 1882. Ringrazio Camilla Colombo per la preziosa e generosa segnalazione.

⁵ C. ACIDINI LUCHINAT, V. BERTONE (a cura di), *I Macchiaioli. Arte italiana verso la modernità*, catalogo della mostra. Torino 2018, p. 174.

⁶ G. BOSCHINI, M. RAPETTI, *I manufatti in seta del Museo Civico di Cuneo*, in P. CHIERICI, L. PALMUCCI QUAGLINO (a cura di), *Le fabbriche magnifiche. La seta in Provincia di Cuneo*, p. 221, schede nn. 6 a-6f. All'abito è associata una croce in lamina d'argento databile al secondo quarto del XIX secolo (F. GANDOLFO, L. LENTI, a cura di, *Gioielli. Collezioni etnografiche subalpine*, Catalogo della mostra di Rivoli e Valenza, Torino 2003, p. 114, scheda n. 123 di L. LENTI).

⁷ Si deve ricordare che la seta è una fibra molto resistente alla trazione ed è infatti impiegata per la confezione del paracadute.

quali lo scialle in raso di seta rigato e barrato liseré, il grembiule in diagonale in seta, anch'esso rigato e barrato liseré, e la preziosa cuffia⁸ in lino, pizzo e preziosi nastri serici (Fig. 2, Tav. VIII)⁹.

Un altro abito collegato ad un avvenimento festoso è quello della Valle Gesso, donato nel 1987 dalla signora Graziella Alme in Comelli di Cuneo e identificato come una abito da sposa di Roaschia, databile alla seconda metà dell'Ottocento¹⁰.

Il vestito è confezionato in taffetas nero, una scelta cromatica che potrebbe destare stupore, dal momento che generalmente si associa all'abito matrimoniale il bianco. La codificazione dell'abito da sposa, con caratteristiche specifiche, è un fenomeno alquanto recente che si definisce solo a partire dal secondo quarto del XIX secolo circa¹¹.

È in quegli anni infatti che si assesta l'uso del velo e soprattutto del colore bianco. Fino a tutto il Settecento il bianco è uno dei colori che la sposa può scegliere e che la società accetta e consiglia. Non vi è alcuna tonalità particolarmente consigliata o raccomandata, ma si segue la moda e ovviamente le proprie disponibilità economiche. Presso il Museum of Fine Arts di Boston è ad esempio custodito un'importante *robe a la française*, indossata da Maryu Waterd in occasione del suo matrimonio avvenuto nel 1740, realizzata con una bel tessuto operato broccato, decorato con motivi "alla Revel", con il fondo verde bottiglia¹². La signora ha scelto un tessuto *à la page* e che riflette il gusto coevo, aggiornato alla corte francese.

Il bianco è soprattutto scelto a Venezia, ma come una delle innumerevoli possibilità. Verso la fine del Settecento si diffonde in Europa il neoclassicismo e anche la moda ne risulta influenzata, prediligendo linee semplici e austere, di ispirazione classica, il lino e il cotone di un candido bianco¹³. Questo colore viene ovviamente adottato anche per l'abito nuziale e il suo uso si sovrappone alla nuova sensibilità del XIX secolo, quando il ruolo della donna cambia, tramutandosi nell'angelo del focolare, in immagine candida e pura¹⁴. La donna del XIX secolo deve incarnare nuovi ideali

⁸ Sull'uso della cuffia della cuffia G. BOSCHERO, *Cuffie e merletti a fuselli delle valli Varaita e Maira*, in *Abbigliamento tradizionale e costumi popolari delle Alpi*, Atti del convegno internazionale (Torino, 26 e 28 novembre 1992, Aosta, 27 novembre 1992), Torino 1994, pp. 99-110.

⁹ Sull'impiego dei nastri cfr. P. CAPOBIANCO, A. DE ANGELIS, *L'uso del nastro in seta nell'abbigliamento tradizionale e nella ritualità in media Val Varaita*, in *Abbigliamento tradizionale e costumi popolari delle Alpi*, Atti del convegno internazionale (Torino, 26, 28 novembre 1992, Aosta, 27 novembre 1992), Torino 1994, pp. 111-122; L. LORENZINI, *Nastri*, in T. SCHOENHOLZER NICHOLS, I. SILVESTRI (a cura di), *La collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, Modena 2002, p. 354; cfr.; A. DE ANGELIS, *Nastri tradizionali nelle valli cuneesi*, in A. DE ANGELIS, G. SCHERRER (a cura di), *Nastri/ Rubans/ Bindel. Scambi di seta attraverso le Alpi*, Catalogo della mostra di Caraglio, Cinisello Balsamo 2009, pp. 40-52.

¹⁰ G. BOSCHINI, M. RAPETTI, *I manufatti in seta del Museo Civico di Cuneo*, in P. CHIERICI, L. PALMUCCI QUAGLINO (a cura di), *Le fabbriche magnifiche. La seta in Provincia di Cuneo*, p. 223, scheda n. 11 a- 11c. All'abito è associata una croce in lamina d'argento databile al secondo quarto del XIX secolo (F. GANDOLFO, L. LENTI, a cura di, *Gioielli. Collezioni etnografiche subalpine*, Catalogo della mostra di Rivoli e Valenza, Torino 2003, p. 114, scheda n. 124 di L. Lenti).

¹¹ Sugli abiti da sposa: D. DAVANZO POLI, V. DE BUZZACARINI, *L'abito da sposa*, Modena 1987; M. CARMIGNANI, *Il bianco per la sposa*, in *Il bianco e il nero*, Novara 1991, pp. 9-21; C. AMNÉUS, *Wedded Perfection. Two Centuries of Wedding Gowns*, Cincinnati 2010; E. EHRMAN, *The Wedding Dress. 300 Years of Bridal Fashions*, Londra 2011.

¹² C. AMNÉUS, *Wedded Perfection. Two Centuries of Wedding Gowns*, Cincinnati 2010, pp. 98-99

¹³ Cfr. A. RAUSER, *The Age of Undress. Art, Fashion, and the Classical Ideal in the 1790s*, New Haven – Londra 2020.

¹⁴ Cfr. *La donna angelo*, Novara 1992; R. ORSI LANDINI, *La ridefinizione dei ruoli: il modello borghese*, in C. SALSI (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, Milano 2006, pp. 333-349; R. ORSI LANDINI, *Natura e artificio*, in C. SALSI (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, Milano 2007, pp. 299-315.

di purezza, mestizia e dedizione alla famiglia e alla casa: una nuova immagine enfaticizzata anche dall'abbigliamento, contraddistinto da fogge sempre più innaturali e artificiali, in cui la gonna si gonfia grazie a imponenti e sempre più ampie sottostrutture, come le crinoline e le gabbie¹⁵.

Il bianco diventa dunque immagine di purezza e candore, secondo un orientamento che sarà sostenuto e rafforzato da due avvenimenti fondamentali per il successo di questo colore: a titolo di esempio, il 10 febbraio 1840 fu celebrato il matrimonio fra la Regina Vittoria di Inghilterra con Alberto di Sassonia Coburgo Gotha, che ebbe una notevole eco e in occasione del quale la regina scelse un abito bianco¹⁶. Poco più di un decennio dopo, nel 1854, venne proclamato il dogma dell'Immacolata Concezione, sottolineando il valore simbolico del colore associato al concetto di purezza¹⁷.

Se nel giro di qualche decennio il bianco si impone come il colore "simbolo" dell'abito femminile, carico di valenze simboliche ancora accolte oggi, la scelta di questo colore appare però legato anche a fattori squisitamente economici. Come per l'abbigliamento in genere, anche con l'abito nuziale si illustra il benessere e la ricchezza della famiglia della sposa. La scelta di un modello ricco e opulento, confezionato con materiali delicati per colore e lavorazione (sete bianche e merletti) dimostra che si può investire una forte somma per un abito indossato solo una volta. Un abito, per una famiglia di ceto sociale medio-basso, è un forte investimento economico che deve durare negli anni ed essere indossato sovente: appare quindi logico presupporre che per un vestito come quello nuziale, da annoverare fra gli abiti festivi, si scegliesse una foggia e dei materiali non così fortemente connotanti. Ma come mai proprio il nero, carico di innumerevoli significati?

Questa tinta è da sempre simbolo di eleganza e raffinatezza, ma anche di austerità e sobrietà, adatta per i momenti più tristi, essendo il colore del lutto, ma anche per quelli più mondani e festaioli¹⁸. Un colore "trasversale" che, quindi, può assolvere a numerose esigenze. Un abito nero, o comunque di tonalità molto scure, è sicuramente un oculato e attento investimento, utilizzato innumerevoli volte nel corso della vita di una donna. Si tratta di una scelta che contraddistingue non sole le classi sociali meno abbienti, ma che si riscontra all'interno di molti strati sociali nell'Ottocento e che perdura per tutta la prima metà del XX secolo, quando l'Europa è stravolta da due guerre mondiali e da ovvie ristrettezze economiche che porta a riciclare e riutilizzare gli abiti.

Non è infatti per nulla raro osservare come la sposa indossi abiti privi di qualsiasi connotazione nuziale specifica, ad esclusione del velo e del bouquet. Inoltre la scelta di abiti "non nuziali" poteva rispondere anche ad altre esigenze: se la sposa non era più giovane, un abito tradizionale bianco poteva apparire non solo poco consono ed elegante, ma inadeguato e sconveniente, se non ridicolo. A titolo di esempio, presso Palazzo Morandi di Milano è conservato l'abito nuziale di

¹⁵ Si veda, unitamente a AA.VV., *Sous l'empire des crinolines*, Catalogo della mostra, Parigi 2008, R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1995, p. 329; G. BUTTAZZI, *1860-1870 la fine di un mito: dalla "crinolina" al pouf*, in L. TRIONFI HONORATI, P. TOSI (a cura di), *Ricordi di famiglie. Moda e costume attraverso 150 immagini di archivi privati italiani (1850-1899)*, Catalogo della mostra di Masino, Ginevra-Milano 1999, pp. 37-39.

¹⁶ E. EHRLMAN, *The Wedding Dress. 300 Years of Bridal Fashions*, Londra 2011, pp. 56-59.

¹⁷ M. CARMIGNANI, *Il bianco per la sposa*, in AA.VV., *Il bianco e il nero*, Novara 1991, p. 12.

¹⁸ La bibliografia sul colore nero è molto vasta: si citano A. ZANNI, A. DI LORENZO (a cura di), *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, Catalogo della mostra di Milano, Ginevra-Milano 2005; A. QUONDAM, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Vicenza 2007; C. BUSS, *Seta. Dizionario delle mezzetinte 1628-1939. Da Avinato a Zizzolino*, Cinisello Balsamo 2013, pp. 94-97.

Carla Banfi Fumagalli, esponente della buona borghesia meneghina, sposata nel 1937, di buon livello sartoriale, realizzato in velluto blu¹⁹.

L'abbigliamento risponde dunque a precise regole e leggi che, soprattutto in un momento così visibile, devono esser rispettate, sempre se non si vuole sottolineare l'essere alternativi e anticonvenzionali. Inoltre, in periodi così complessi come quelli bellici, esibire abiti eccessivamente ricchi e opulenti può apparire sconveniente e quindi un abito "informale" e "poco appariscente" risulta essere la scelta più adeguata.

Nel caso dell'abito di Roaschia appare chiaro che l'abito sia stato un investimento economico importante e venne scelto un capo che poteva essere utilizzato anche in altri contesti, arricchito ad esempio da piccoli ma preziosi accessori, come le cuffie, gli scialli o i grembiuli. All'abito sono infatti associati un grembiule in taffetas viola e uno scialle di forma quadrangolare, confezionato con un pannello di raso liserè: sullo sfondo blu si staglia una grande bordura a festone con tralci di fiori, dove è inserita una cornice polilobata con fiori e trionfi vegetali (Fig. 3, Tav. VIII).

Entrambi gli abiti sono ulteriormente impreziositi da un colletto di pizzo: un piccolo ma prezioso accessorio, in grado di arricchire ulteriormente il capo e di illuminarlo. I colletti realizzati a fuselli rimandano alla ancora poco nota produzione di merletti a fuselli nel cuneese²⁰. Una tecnica sicuramente diffusa anche, se non soprattutto, in ambito domestico, dove, oltre che ai diversi punti, si trasmettevano anche i decori e i disegni. Repertori di difficilissima collocazione cronologica, nati e sviluppati grazie a innumerevoli contatti, influenze e "contaminazioni" impossibili da ricostruire e definire.

¹⁹ AA.VV., *Outfit '900. Abiti per le grandi occasioni nella moda di Palazzo Morando*, Catalogo della mostra, Milano 2017, p. 30, scheda n. 4 di B. De Dominicis.

²⁰ J. P. DE BOUSQUIER, *Il catalogo della Scuola dei Pizzi al Tombolo di Blins*, in "Novel Temp", n. 30, Aprile 1987, pp. 23-59; M. RAPETTI, G. BOSCHINI, *Il Piemonte e la valle d'Aosta*, in D. DAVANZO POLI (a cura di), *Il merletto nel folklore italiano*, catalogo della mostra, Burano 1990, pp. 12-13; si veda anche G. BOSCHERO, *Cuffie e merletti a fuselli delle valli Varaita e Maira*, in *Abbigliamento tradizionale e costumi popolari delle Alpi*, cit., pp. 102-104.

TAVOLE



Fig. 1. Stele funeraria di *Catavignus* figlio di *Ivomagus*, per g. c. Archivio Museo Civico di Cuneo

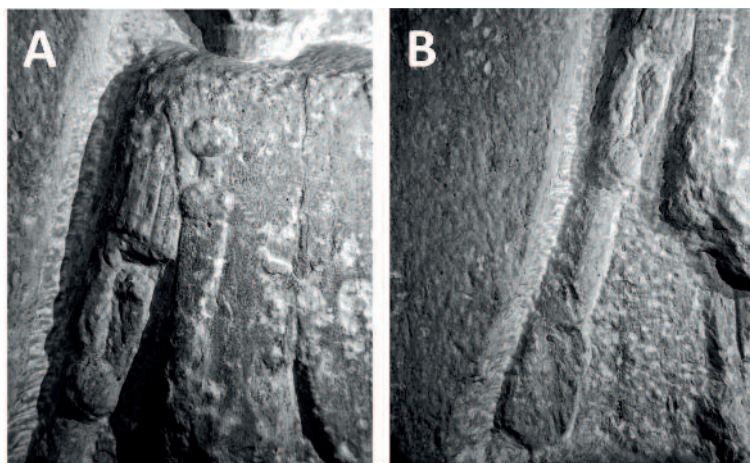


Fig. 2. Dettagli di alcuni elementi dell'equipaggiamento militare riconoscibili sulla stele. A. *Ptéryges* della *subarmalis*, *paenula* e gladio; B. *Clava*. Foto degli autori per g. c. del Museo Civico di Cuneo



Fig. 3. Stele funeraria di *Marcus Aurelius Alexys*, II secolo d.C., marmo, conservata presso il Museo Nazionale Archeologico di Atene (Grecia), foto degli autori, disegno da: "Ancient Warfare III.5, 2009, Karwansaray Publishers"



Fig. 4. Proposta di ricostruzione dell'armamento di *Catavignus* così come riprodotto nella stele. Modello e costumi a cura dell'Associazione culturale Okelum, fotografia ed elaborazione grafica di Heidi H Waintrub

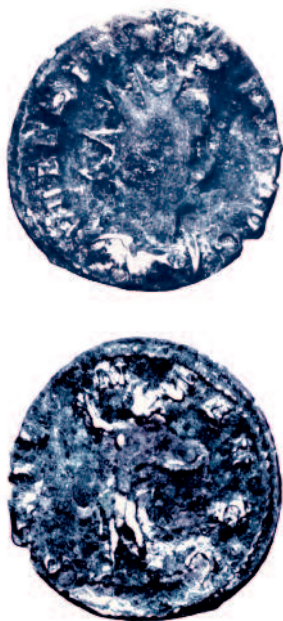


Fig. 1. Antoniniano, Valeriano I, 258-259 d.C.



Fig. 2. Rilievo di Palmira con triade divina, particolare, I sec. d.C.



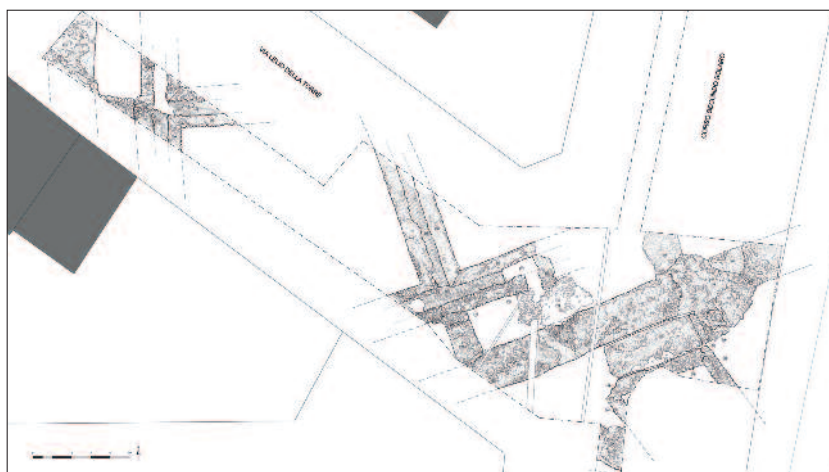
Fig. 3. Genius Populi Romani, Lare Farnese, II secolo d.C.



Fig. 4. Antoniniano, Probo, 276-282 d.C.



Fig. 1. Cuneo. Scavi per la posa della rete del teleriscaldamento. Via XX Settembre, strutture murarie della prima cinta fortificata, prospetto NE (Foto A. Dutto)



Figg. 2 a/b. Cuneo. Scavi per la posa della rete del teleriscaldamento. Via L. della Torre/Corso Solaro. Ortofoto e rilievo delle strutture difensive (ril. e rielab. grafica F.T. Studio s.r.l.)

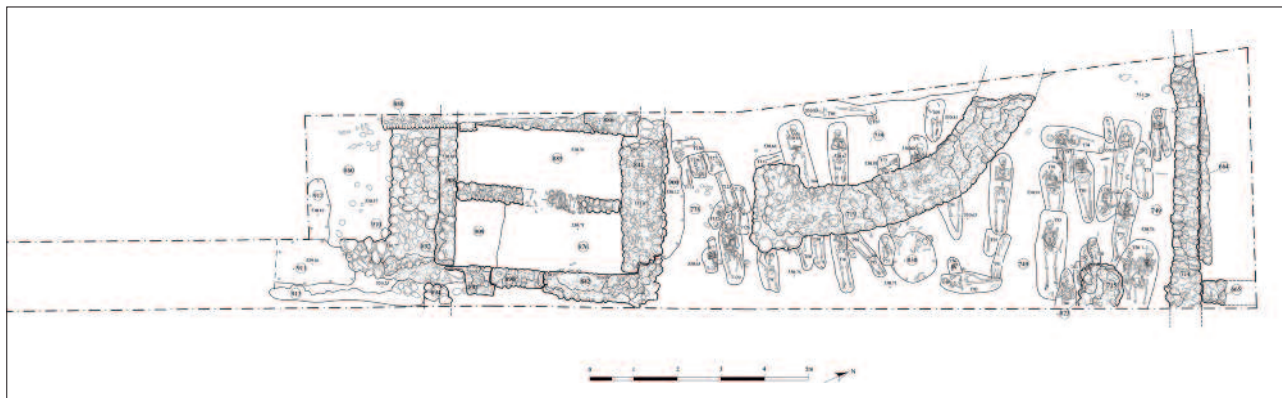


Fig. 3a. Cuneo, Corso Giovanni XXIII, planimetria in corso di scavo. Si evidenzia il muro perimetrale dell'area sepolcrale, la struttura muraria dell'abside, gli ossari e alcune deposizioni (ril. F.T. Studio)



Fig. 3b. Cuneo, Corso Giovanni XXIII, struttura muraria dell'abside di santa Maria della Pieve e relativo sepolcreto (Foto A. Dutto)

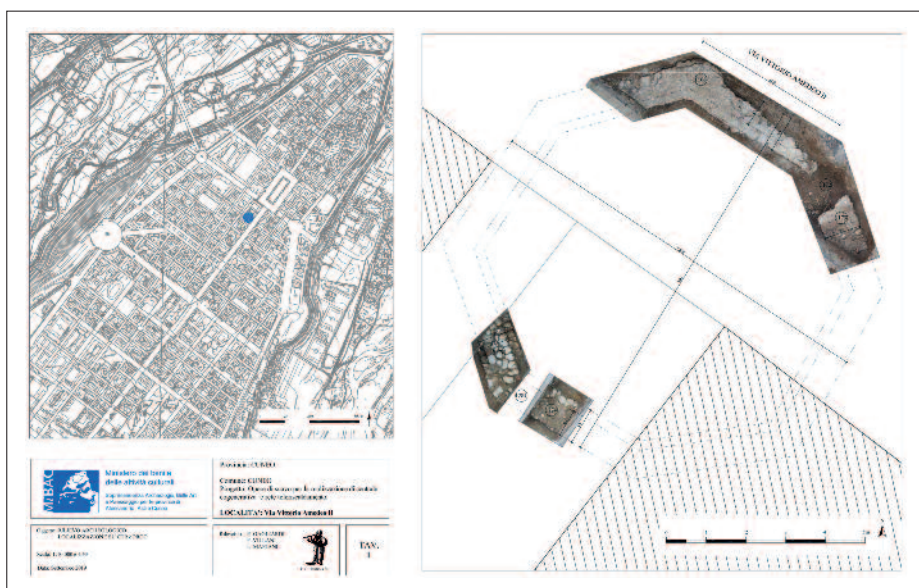
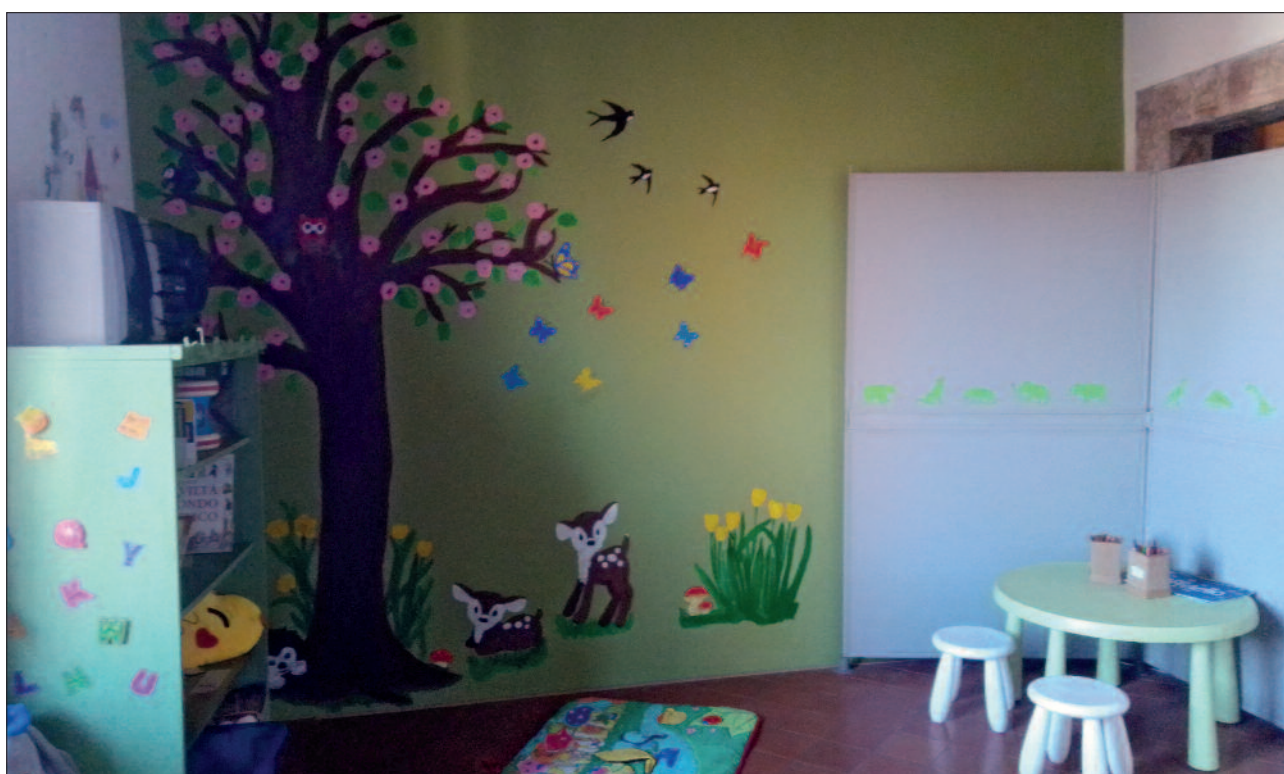
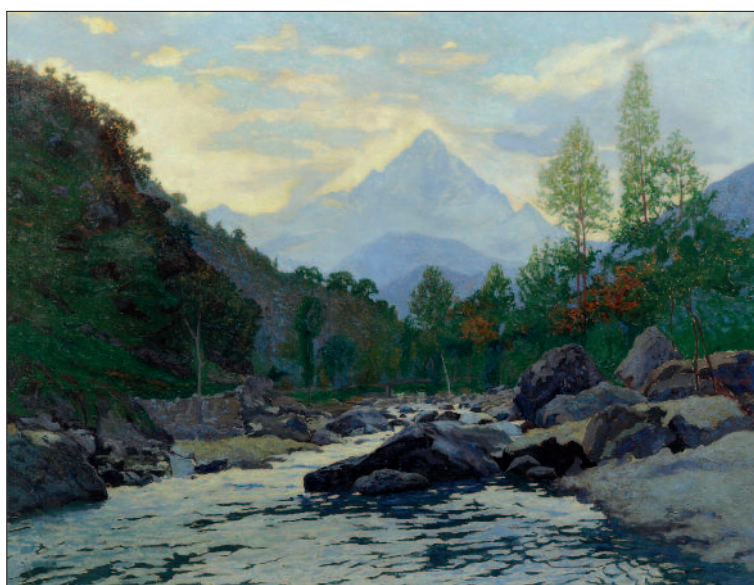


Fig. 4. Cuneo, Via Vittorio Amedeo II, foto-piano con ricostruzione planimetrica dell'edificio ottagonale, posizionata su carta tecnica comunale (ril. e rielab grafica F.T. Studio)



Figg. 1-3. Il Punto Allattamento al primo piano del Complesso monumentale di San Francesco – Museo Civico di Cuneo



Figg.1-4. Istanti, persone e opere dell'esperienza "Ri-trovarsi al museo"



Fig. 1. Il dipinto *Severina* di Angelo Pascal esposto nella sezione etnografica al primo piano del percorso museale



Fig. 2. Roberto Albanese intento ad allestire la scenografia di *Severina* in occasione della mostra "I love my family"



Fig. 3. *Severina*, di Angelo Pascal, particolare del volto



Fig. 1. La statua di Carlo I d'Angiò prima del restauro



Fig. 2. La statua prima del restauro: particolare della frammentazione della base



Fig. 3. La statua prima del restauro: particolare della mano sinistra



Fig. 4. La statua dopo il restauro: particolare della mano sinistra



Fig. 5. La statua di Carlo I d'Angiò dopo il restauro



Fig. 1. L'esposizione di abiti d'epoca del Museo Civico di Cuneo



Fig. 2. L'abito festivo delle Valle Stura



Fig. 3. L'abito festivo di Roaschia

Finito di stampare nel mese di dicembre 2020
da Nerosubianco (Cuneo)

€ 25,00

