



ALL'OMBRA DEI PORTICI

ITINERARI PLURIDIMENSIONALI NELLA
TRADIZIONE CULTURALE BOLOGNESE

a cura di Elisa Baroncini

con la collaborazione di Francesco Paolo Cunsolo

All'ombra dei Portici:
itinerari pluridimensionali nella
tradizione culturale bolognese

a cura di Elisa Baroncini

con la collaborazione di Francesco Paolo Cunsolo

Questo volume è stato sottoposto a una procedura di valutazione anonima da parte di due *referees*.

Dipartimento di Scienze giuridiche Direttore Federico Casolari Università di Bologna
Via Zamboni 27/29 40126 Bologna

CC BY 4.0 International

ISBN 9788854971837

DOI <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8123>

Prima edizione: dicembre 2024

Foto di copertina: le immagini del Portico di Santa Maria dei Servi (di Giovanni Osbat), di via Clavature (“The Walking Street”, di Sira Sripairojkul) e di Santa Lucia dal Polittico Griffoni (di Sailko) sono state utilizzate su licenza Creative Commons.

Si ringrazia la Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna per l’utilizzo dell’immagine “Brighetti Fel-sina Film”.



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA

Il presente volume è stato realizzato grazie al finanziamento da parte della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna del progetto “All’ombra dei Portici: itinerari pluridimensionali nella tradizione culturale bolognese”, di cui è responsabile scientifico la Prof.ssa Elisa Baroncini – Dipartimento di Scienze Giuridiche dell’*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.

INDICE

Introduzione – La rilevanza di Bologna per la tutela e la promozione della cultura.....	iii
<i>Elisa Baroncini</i>	
Il contributo dell’Università di Bologna alla cultura europea.....	1
<i>Pieralberto Mengozzi</i>	
La candidatura e la gestione dei Portici di Bologna come patrimonio mondiale UNESCO.....	9
<i>Valentina Orioli, Federica Legnani</i>	
Strumenti internazionali ed europei per la tutela del patrimonio in pericolo: il caso della Torre Garisenda.....	25
<i>Giulia Bortino</i>	
Il patrimonio paesaggistico–culturale dei Colli bolognesi e la sua biodiversità.....	41
<i>Claudia Tubertini</i>	
La diplomazia culturale e il contributo degli istituti museali nelle relazioni internazionali: l’esempio di Bologna.....	49
<i>Francesco Paolo Cunsolo</i>	
Processo penale e <i>cultural heritage</i>.....	73
<i>Bruna Capparelli</i>	
La grande partitura di Bologna. Antichità e modernità della musica d’arte...79	
<i>Piero Mioli</i>	
Il patrimonio enogastronomico e agroalimentare di Bologna e il suo valore in base alla Convenzione UNESCO del 2003.....	107
<i>Alessandra Castellini, Francesco Casadei</i>	
Bologna “Città del Cinema”.....	139
<i>Francesco Paolo Cunsolo</i>	
Educazione al patrimonio culturale, costruzione di civiltà e giustizia sociale.....	189
<i>Sara Kayal, Teresa Lagnese</i>	
Elenco degli Autori.....	205

INTRODUZIONE – LA RILEVANZA DI BOLOGNA PER LA TUTELA E LA PROMOZIONE DELLA CULTURA

Il presente volume è uno dei risultati della ricerca “All’ombra dei portici: itinerari pluridimensionali nella tradizione culturale bolognese”, resa possibile grazie all’importante contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna all’interno del bando “Riscopriamo la città 2022”, in cofinanziamento con le attività del Dipartimento di Scienze Giuridiche dell’Università di Bologna. Il gruppo interdisciplinare di ricerca, formato da accademici senior e junior, esperti, giovani che si affacciano con passione al mondo scientifico, ha, così, potuto iniziare a ricostruire ed analizzare il valore del patrimonio culturale di Bologna esaltandone la varietà e le caratteristiche che rendono straordinaria la sua unicità nel panorama internazionale.

Il libro che qui introduciamo è solo una prima tappa del lavoro per identificare la rilevanza di Bologna per la tutela e la promozione della cultura. Esso introduce al contributo dell’Università di Bologna alla cultura europea (Prof. Pieralberto Mengozzi), per poi passare alla elaborata candidatura e alla complessa gestione dei Portici di Bologna come patrimonio mondiale UNESCO (Prof. Valentina Orioli e Arch. Federica Legnani), curandosi anche di come la città felsinea stia affrontando il difficile caso di patrimonio in pericolo rappresentato dalla Torre Garisenda (Dott. Giulia Bortino); illustra quali siano gli strumenti di diritto penale per contrastare il traffico illecito di beni culturali, e, più in generale, i danni al patrimonio culturale (Prof. Bruna Capparelli), e analizza il quadro giuridico della tutela della biodiversità dei Colli Bolognesi (Prof. Claudia Tubertini); pone in risalto la diplomazia culturale degli istituti museali bolognesi nelle relazioni internazionali, e ci guida nella Bologna protagonista nel mondo del cinema (Dott. Francesco Cunsolo), come pure del patrimonio enogastronomico e agroalimentare (Prof. Alessandra Castellini e Dott. Francesco Casadei); e fa risuonare la musica della città di Bologna, con un dotto affresco dal medioevo sino al conferimento del titolo, nel 2006, di Città Creativa della Musica UNESCO, che passa anche dal Teatro Comunale al Conservatorio di musica (Prof. Piero Mioli). Il volume si conclude con un capitolo dedicato al ruolo fondamentale che la conoscenza e la trasmissione del patrimonio culturale hanno nel processo di formazione e di apprendimento dei giovani, spiegando come l’educazione alla cultura come patrimonio condiviso da tutti sia un tassello essenziale per un’istruzione di qualità, oltre che uno strumento formidabile di inclusività sociale (Dott. Sara Kayal e Dott. Teresa Lagnese).

Infatti, gli altri “prodotti della ricerca” realizzati nel presente progetto sono le visite guidate -dalla dott. Sara Kayal- al Sistema Museale di Ateneo rivolte ai bambini della scuola primaria, arricchite da tre laboratori didattici, nonché un ciclo di seminari svolti dal dott. Francesco Cunsolo presso il Liceo Scientifico “Enrico Fermi” di Bologna sulla nozione ed evoluzione di patrimonio culturale e sull’identità culturale come strumento di incontro e di dialogo e terreno di conflitto.

Ben consapevoli che quanto abbiamo potuto realizzare è solo una tappa iniziale per studiare il contributo di Bologna alla cultura e la cultura di Bologna, ci

auguriamo che questo primo gruppo di ricerche possano incontrare il favore delle lettrici e dei lettori.

Nel concludere il progetto “All’ombra dei portici: itinerari pluridimensionali nella tradizione culturale bolognese”, mi sia consentito esprimere un profondo ringraziamento all’attività di collaborazione svolta dal dott. Francesco Cunsolo nell’assistermi al coordinamento della ricerca.

Bologna, dicembre 2024

Elisa Baroncini

IL CONTRIBUTO DELL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA ALLA CULTURA EUROPEA

Pieralberto Mengozzi

Sommario: 1. L'apporto dell'Università di Bologna alla cultura europea sino all'epoca napoleonica – 2. Il tributo dell'Ateneo bolognese alla cultura europea dopo il 1796 – 3. Il diverso grado in cui in detti due distinti periodi l'attività dell'Alma Mater sulla cultura europea si è verificata anche attraverso la *peregrinatio academica*.

1. *L'apporto dell'Università di Bologna alla cultura europea sino all'epoca napoleonica*

È a partire da Irnerio e da Graziano e dalle loro scuole che l'Università di Bologna ha preso avvio irradiando in tutto il continente europeo il culto dello studio scientifico del diritto. È dall'approcciarsi loro in misura scientifica e filologica allo studio del diritto che successivamente si è sviluppata l'ampia riflessione svolta a Bologna e l'impegno con il quale il Comune di questa città, il 25 agosto 1256, anticipando di 600 anni le moderne carte dei diritti umani, è arrivato a liberare tutti i servi residenti nel proprio territorio.

Lo studio del diritto romano, dopo Irnerio, è stato continuato a Bologna soprattutto attraverso la redazione di glosse che intendevano interpretare parole del *Corpus Juris Civilis* che apparivano oscure. La massima autorità in materia è stato Accursio, autore di una raccolta di circa 97000 glosse a quel testo, chiamata Magna Glossa. Quest'opera ha costituito la raccolta del meglio della grande esperienza scientifica della scuola di Irnerio. Essa ha avuto enorme autorità ed è stata stampata in tutte le edizioni del *Corpus Juris Civilis* nel periodo 1468-1520 ed in quasi tutte ancora fino al 1627. Il suo studio si è diffuso in tutti i Paesi europei dove il diritto romano, anche grazie ad essa, è penetrato come diritto comune. A questo modo la scuola di Bologna ha contribuito, attraverso i suoi docenti ed il ritorno ai Paesi d'origine dei suoi scolari, alla creazione di nuove Università e ad una larga omogeneizzazione del diritto di quei Paesi¹.

All'epoca di Irnerio e di Accursio il rapporto degli scolari con i maestri era di tipo privatistico in quanto questi venivano da essi retribuiti. In un primo tempo, di rilevante simbiosi, anche per i vantaggi che l'afflusso di studenti stranieri determinava per la città, il Comune ha spontaneamente adottato leggi e decreti tutelanti e favorevoli lo Studio; gli studenti, da parte loro, si sono liberamente aggregati, a fini di mutua previdenza, in *Nationes* in ragione dei loro luoghi di provenienza ed in corporazioni chiamate *Universitates* (distinguendosi la Universitas dei Citramontani da quella degli Ultramontani, comprendente, questa, francesi, inglesi spagnoli, tedeschi, polacchi e ungheresi).

¹ È in linea con tale fama assunta dallo studio bolognese che più tardi, nel 1287, all'età di 27 anni, Dante figura a Bologna dove frequenta il circolo dei poeti amorosi dalla cui tradizione (cfr. LEDDA, intervistato da *Il cubo – Rivista on line del Circolo Università di Bologna*, in <https://www.circolocubounibo.it/dante-e-bologna-dalla-garisenda-fino-ad-avati>).

In ragione dell'acquisizione da parte dello Studio di una importante fama il Comune di Bologna è passato da una semplice cooperazione con esso ad una tendenza ad un suo controllo, che ben presto, però, ha subito la concorrenza di un atteggiamento analogo dell'Impero e del Papato.

Per quanto riguarda l'Impero Federico Barbarossa, tra il 1155 ed il 1158, con l'*Autentica Habita*, ha colto l'occasione di un appello di maestri e studenti di diritto forestieri che frequentavano le scuole bolognesi ad una loro protezione contro il Comune cittadino che stava estendendo ad essi l'applicazione della consuetudine delle rappresaglie autorizzante i cittadini bolognesi ed i mercanti della città a rivaleersi dei crediti che non avevano potuto riscuotere in altro modo. Con il suo intervento l'imperatore non si è limitato a condannare quel modo di applicare detta consuetudine e a diffidare le autorità comunali dal continuare a comportarsi in tal modo; ha ingiunto ad esse di adottare una delibera di trasferimento della competenza giurisdizionale, per ogni materia riguardante i docenti e i discenti civilisti e canonisti, ad un *dominus* (un maestro di diritto romano) o al vescovo della Città per quanto riguardasse religiosi. Ha inoltre, implicitamente, riconosciuto le scuole bolognesi fornendo il precedente di una lunga serie di interventi sovrani, prima di imperatori, poi di Papi in alternanza ad imperatori, che, con il pretesto di tutelare quelle scuole dalle ingerenze del Comune, avrebbero a loro volta interferito, e talora pesantemente, nell'ambito delle libertà che dottori e scolari rivendicavano. Nonostante l'istituzione dei *Domini* da parte di Federico Barbarossa, il Comune di Bologna, per effetto della crisi imperiale a seguito di Federico II, con le codificazioni statutarie (1250-1267 e 1288), danti segno di recessione economica dovuta a difficoltà incontrate dai mercanti e dai cambiatori della città, ha, in primo luogo, con particolare vigore vietato di cospirare per favorire o attuare l'esodo di maestri e studenti verso altre sedi universitarie; e, poi, ha assimilato ai *cives* i *forenses* per poter estendere su questi la propria giurisdizione territoriale.

A questi fatti si è aggiunta, a partire dal 1278, l'integrazione di Bologna nello Stato della Chiesa. Questa ha portato a rapporti dello Studio con il Papato, che, già preparati da un'assunzione nel primo da parte della società ecclesiastica di un controllo permanente o temporaneo di alcune cariche rappresentative e della titolarità di non pochi insegnamenti, sono assurti ad una rilevante importanza. Dopo che Onorio III nel 1219 era riuscito ad imporre che l'Arcidiacono costituisse l'unica autorità atta a conferire ai laureandi la *licentia docendi*, Nicolò IV nel 1291, agevolato dall'integrazione di Bologna nello Stato della Chiesa, ha rinforzato l'autorità così ottenuta dichiarando quella *licentia* valida universalmente, con la conseguenza che i docenti bolognesi da allora potevano insegnare ovunque ed è, con ciò, stato favorito il loro esodo verso altre università ed in particolare verso Padova, ove, tra l'altro, oltre a studi sul diritto civile e sul diritto canonico, fioriva una Università delle Arti, ricomprensente retorica, filosofia e medicina.

A questi interventi, giustificati da una pretesa di difendere lo Studio e di tutelare i diritti dei suoi maestri e dei suoi scolari a fronte di interventi delle autorità comunali non graditi dagli studenti, sono seguite iniziative dei Papi volte a consentire al clero condizioni migliori di agibilità e mobilità nei curricula di maestri e scolari e a sostituire al libero confronto dialettico tra maestri e studenti un severo controllo disciplinare; si sono poi avuti il trasferimento dei Papi ad Avignone, lotte intestine

all'interno della città di Bologna e la recessione economica da esse causate nonché la grande falce demografica determinatasi a metà del 300 per il diffondersi della peste nera. Tutto ciò ha portato a non pochi esodi degli studenti, favoriti anche dalla concorrenza di altre sedi universitarie. Non sono però mancati momenti di ripresa di iniziativa da parte del Comune che attraverso l'istituzione dei "Riformatori dello Studio" ha teso ad affidare a questi la disciplina del reclutamento e dell'attività didattica dei maestri, che dopo i primi tempi erano, di fatto, diventati dipendenti pubblici. Ciò nonostante nella pratica, quando i dottori dello Studio non procedevano alla cooptazione di nuovi docenti, erano rappresentanti papali ad avere valore decisivo nella loro scelta. L'acquisizione di un sì largo potere da parte dello Stato della Chiesa è arrivato al punto che i legati papali, a partire dal Cardinale *Gil Alvarez de Albornoz* (che nel 1364 ha istituito a Bologna l'ancora attivo Collegio di Spagna), sono pervenuti ad incidere esplicitamente sulla nomina dei lettori e a pagare le loro letture a nome del Papa. L'Università di Bologna ha corso, così, il rischio di perdere la sua originale identità.

La sovranità dello Stato della Chiesa e il potere dei legati e vicari pontifici hanno, però, tra il tre e quattrocento, incontrato ostacoli nell'ambiente di Bologna ed hanno visto attenuata la loro rilevanza con l'inizio del grande scisma d'occidente. Ciò si è riverberato sulla città di Bologna e sull'Università. Quest'ultima ha di conseguenza conosciuto un'ulteriore riduzione dell'ambito delle relazioni culturali che aveva instaurato con il mondo transalpino e, quindi, dell'area di reclutamento e circolazione di maestri e scolari.

Nel 1377, comunque, dopo una rivolta dei bolognesi contro la Chiesa, emergeva dall'Università, come punto di incontro, come difensore della pace, dello Studio, della cittadinanza e del papato il decretalista Giovanni da Lignano. La sua immagine ha indotto, nel corso del Quattrocento, a sperare il darsi di una nuova esperienza, ispirata all'etica ed alla scienza del dialogo favorite dalle discipline delle arti, filologico-letterarie e filosofiche nel frattempo valorizzate nello studio bolognese, anche grazie all'impegno di Niccolò Copernico sull'osservazione celeste che l'avrebbero portato ad opere di carattere scientifico circolate nel 1512 sui principi del sistema eliocentrico e nel 1542 sulle rivoluzioni dei corpi celesti. Questa speranza che (come indicato nel fondamentale lavoro di Augusto Vasina, *Lo "studio" nei rapporti colle realtà cittadine e il mondo esterno nei secoli XII-XV²* da cui questa parte del presente contributo ha principalmente tratto i dati sopra illustrati) ha portato nel 1450 ad una lettera del Papa umanista Nicolò V al cardinale legato Besarione intesa a promuovere in esso un sostanziale riordinamento degli insegnamenti universitari.

2. Il tributo dell'Ateneo bolognese alla cultura europea dopo il 1796

La speranza di cui sopra non si è pienamente avverata. Ha condotto, sì, i pontefici e la curia a garantire, nel quadro delle più ampie autonomie e dei privilegi della città, un'autonomia al mondo dottorale che conferiva ad esso un ruolo di classe

² In CAPITANI (a cura di), *L'Università a Bologna. Personaggi, momenti e luoghi dalle origini al XVI secolo*, Milano, 1987.

dirigente cittadina ed una propria posizione politico-costituzionale, consolidato dall'alienazione ad esso, nel 1432, della Gabella Grossa che, con il congiunto carico di mantenere il Naviglio, lo legittimava a percepire i dazi, provenienti dal fiorente traffico mercantile della città, a garanzia del pagamento degli stipendi. Ma, da un lato, nel 1535 privati e patrizi, contestando questo ruolo attribuito ai dottori, si operarono, seppure senza successo, presso il Papa per sottrarre ad essi il controllo della Gabella; d'altro lato, tra il 1515 e il 1583 i pontefici addossarono loro nuovi specifici incarichi e nel 1592, a fronte di una decisa crisi e carestia della città, eressero un Monte Secondo Annona con l'obbligo dei dottori di conferirgli entrate della Gabella dietro l'aumento generalizzato prima di un terzo e poi indiscriminato dei dazi sulle merci introdotte od esportate ed il raddoppio del dazio. Ciò è stato all'origine di un violento contenzioso tra la Gabella Dottorale ed il Senato e la Camera di Bologna che ha coinvolto gli equilibri politici cittadini e, venendo ad interessare anche gli stipendi dei dottori, anche gli aspetti scientifico-culturali dello studio. Ne è seguito un progressivo calo degli studenti, soprattutto degli studenti esteri, che dalle migliaia ancor presenti alla fine del 500, si ridussero nel corso del 600 a poche centinaia e pressoché interamente cittadini.

Alla fine del 500 il Senato aristocratico aveva accentrato su di sé tutto il potere minando decisamente quel centro di potere autonomo che era la Gabella Grossa Dottorale. Ne seguirono un violento scambio di accuse al centro delle quali stava l'equilibrio in questa, pretendendo i senatori una loro larga partecipazione ad essa e difendendo i dottori una loro particolare competenza ed una loro partecipazione all'assegnazione delle letture almeno in via consultiva. A nulla valsero, al riguardo, dure prese di posizione dei senatori poste in essere nel 1637-1639 che furono bloccate da Claudio Achillini inviato a Roma dai dottori collegiati e dalla Gabella. Tra aristocrazia e nobiltà e mondo dottorale seguirono momenti di convergenza e di collaborazione che diede luogo ad un compromesso interno che prevalse nel corso del 600. È stato in questi momenti che si è avuta l'opera *nell'Alma Mater Studiorum* di Ulisse Aldrovandi, naturalista e docente in logica e filosofia naturale che in essa ha costituito un importante rappresentante dell'indirizzo naturalistico enciclopedico e nel 1568 ha istituito l'orto botanico bolognese.

Nello stesso contesto si è affermata la figura di Marcello Malpighi. Questi, affiliatosi subito ad un gruppo accademico che investigava, attraverso la dissezione di animali e di cadaveri l'anatomia del corpo, riuscì a laurearsi nel 1653 ottenendo tre anni più tardi la cattedra di logica. In linea con una tendenza dei dottori di trasferirsi da una sede universitaria ad un'altra, nel 1656 si trasferì nell'università medica di Pisa come docente di medicina teorica instradandosi alla concezione degli esseri viventi come costituiti da un insieme di macchine (organi) distinti ed assemblati (iatromeccanica) ed ispirandosi alla natura alveolare dei polmoni riuscì ad ipotizzare la teoria respiratoria. Nel 1665 rientrò a Bologna dove gli venne convalidata la cattedra in medicina pratica che nel frattempo gli era stata accordata a Messina. Nel 1668 un immenso volume contenente i suoi scritti venne pubblicato dalla londinese *Royal Society*, la quale nel 1686 pubblicò la sua Opera Omnia, con la quale si decretava definitivamente la sua apoteosi e si ridava corpo, sul piano delle scienze mediche, al prestigio internazionale già goduto sul piano giuridico con Irnerio ed Accursio e sul piano astronomico da Niccolò Copernico dallo studio bolognese.

Nel 1709 fu avanzato dal generale Marsigli un tentativo di riforma dello studio bolognese. Si ventilava l'appalto generale dei dazi, che avrebbe compromesso l'autonomia dottorale e senatoria ed avanzato l'accentramento legatizio. Nel contempo il Papa Clemente XI aveva coinvolto lo Stato pontificio nella guerra contro l'asse liberale austro-inglese. Alla luce di ciò, da un lato i dottori, approfittarono del clima che si era così creato, assumendo la diretta amministrazione dei dazi rafforzando l'autonomia della Gabella. D'altro lato il generale Marsigli, che era stato chiamato ad organizzare una resistenza velleitaria, si trovò isolato in una città che non voleva essere coinvolta in una guerra. In questo contesto la riforma da esso voluta fallì e non gli restò che ripiegare sulla fondazione, nel 1711, di una struttura nuova costituita dall'Istituto delle Scienze. Il prestigio di questa struttura fu presto enorme in Europa, anche perché i professori dell'Università, obbligati a rispettare in Archiginnasio rigide norme e teorie pedagogiche imposte dalla Chiesa, trovavano maggiore soddisfazione durante le loro ricerche e le loro lezioni nell'Istituto Marsiliano, che offriva loro laboratori sofisticati, gallerie naturalistiche e artistiche e una ricca biblioteca aggiornata. L'acquisizione da parte di quell'ente di un tale prestigio si unì a quello confermato per lo Studio dal riacquisito controllo della Gabella, per consolidare la posizione politico-sociale del mondo borghese e degli intellettuali bolognesi permettendo ai dottori di divenire l'elemento di mediazione e ricomposizione nella città. È nel clima del successo che l'Università di Bologna aveva trovato con l'Istituto delle scienze che, dopo essere stata accolta come socia onoraria di questo, nel 1776 Laura Bassi ottenne il posto di professoressa di fisica sperimentale in quell'Istituto divenendo la prima docente universitaria del mondo, permettendo a Bologna di vantarsene come segno per la sua affermazione tra le città più all'avanguardia d'Europa.

Nello stesso 1796 fecero ingresso a Bologna le truppe francesi di Napoleone che trasformarono in maniera radicale e per molti versi irreversibile l'antico Studio, estirpandone le propaggini autonomistiche nonché i privilegi corporativi di origine medievale, per sostituirlo con una moderna e funzionale Università di Stato³. L'aspetto più significativo del rinnovamento della vita universitaria bolognese comportato da tale evento ha riguardato le strutture materiali e logistiche, compreso il trasferimento della sede dell'università dall'Archiginnasio (messo a disposizione della municipalità) a palazzo Poggi, e la creazione di un Istituto Nazionale "incaricato di raccogliere le scoperte e di perfezionare le arti e le scienze". A quell'epoca sono da ascrivere la pubblicazione nel 1797 delle memorie sull'elettricità animale di Luigi Galvani, con le quali diede prestigio in tutta Europa all'Università di Bologna con i suoi studi sull'elettrofisiologia, studiando le quali Alessandro Volta nel 1800 è arrivato a creare la pila.

Un momento importante per la conferma di un rilievo internazionale dell'Università di Bologna è stata la celebrazione nel 1888 del suo ottavo centenario, avvenuta sotto il rettorato di Giovanni Capellini, che nel 1871 aveva organizzato un congresso scientifico, a cui aveva partecipato il famoso patologo Rudolf Virchow e poi nel 1881 un congresso internazionale di geologia coronato da un notevole

³ Cfr. CREMANTE, *L'università di Bologna dalle riforme napoleoniche al primo decennio del Novecento*, in *Laboratori storici e i musei dell'Università di Bologna. La città del sapere*, Milano, 1987, p. 78 ss.

successo. In quell'occasione il ministro Quintino Sella aveva chiesto al grande storico tedesco Theodor Mommsen (cui era stata accordata una laurea honoris causa) cosa poteva fare l'Italia dopo aver conquistato Roma; la risposta fu che l'Italia dopo aver conquistato Roma avrebbe potuto fare "scienza". In sintonia con questa indicazione l'Ateneo di Bologna ha istituito nel 1896 l'Istituto Ortopedico Rizzoli (che la rivista *Newsweek* nel 2022 ha indicato essere il quinto miglior ospedale ortopedico nel mondo)⁴ e, grazie ad una convenzione tra università, comune e provincia, ha avviato nel nuovo secolo un momento fortunato per le scienze esatte e per le scienze mediche che di fatto sono diventate egemoni dell'immagine e del successo dell'ateneo. In questo clima nel 1909 riceveva il Premio Nobel uno scienziato autodidatta bolognese, Guglielmo Marconi, che dal 1897 ai primi anni del nuovo secolo aveva operato in Inghilterra. Prima di allora, nel 1906, Giosuè Carducci aveva ottenuto il Premio Nobel per la letteratura ed il matematico bolognese Federigo Enriques aveva pubblicato un volume sui problemi della scienza tradotto in francese, tedesco ed inglese. Quest'ultimo, nel 1911, aveva organizzato a Bologna il IV Congresso internazionale di filosofia a cui aveva chiamato a partecipare, con i filosofi propriamente detti, anche gli scienziati e, successivamente, nel 1921, aveva promosso nell'Alma Mater una serie di conferenze di Albert Einstein.

Per quanto riguarda il periodo successivo, conosciuto come il ventennio, non si manca di rilevare che in quegli anni grazie all'intreccio tra regime e cultura l'Ateneo ha realizzato una crescita spettacolare⁵. Questa si è realizzata particolarmente sul piano delle costruzioni e delle attrezzature. La guerra e poi la crisi del regime hanno messo a dura prova l'Università. Con la fine della guerra la città ha ritrovato un'identificazione con il suo ateneo. Negli anni '50 un gruppo di giovani studiosi, con la rivista *Il Mulino*, ha dato il via ad un movimento che ha costituito un ponte tra la migliore tradizione europea ed americana nel campo delle scienze politico-sociali. Questo ponte si è intensificato nel 1955 con l'istituzione da parte della Johns Hopkins University di un centro sulle relazioni internazionali a cui concorrono studiosi europei e americani. E, poi, tra gli anni 1971 e 1994 con il fatto che Umberto Eco è diventato presidente onorario dell'*International Association for Semiotic Studies*, dopo aver pubblicato nel 1980 il volume *Il nome della rosa*, tradotto in oltre 45 lingue e successivamente *Encyclomedia* costituente una raccolta di saggi sulla storia della civiltà europea riprendente anche una serie di suoi interventi accademici negli Stati Uniti.

Nel 1952, inoltre, Giuseppe Dossetti aveva fondato un Istituto per le Scienze Religiose che ha costituito un centro importantissimo della ricerca internazionale nel campo delle discipline storico-religiose.

3. *Il diverso grado in cui in detti due distinti periodi l'attività dell'Alma Mater sulla cultura europea si è verificata anche attraverso la peregrinatio academica*

⁴ Cfr. <https://www.newsweek.com/rankings/worlds-best-specialized-hospitals-2023/orthopedics>.

⁵ Cfr. POMBENI, *L'Università di Bologna nell'età contemporanea*, in BRIZZI, MARINI, POMBENI (a cura di), *L'Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, Milano, 1988, p. 47.

Nel primo periodo costituito dalla vita dell'Ateneo di Bologna il fenomeno iniziale di auto-organizzazione degli studenti è in grado diverso coesistito con il funzionamento di autorità ad esso preesistenti o seguite, costituite dal Senato locale, da Imperatori, da Papi e dallo Stato della Chiesa. A quell'epoca le autorità locali hanno spontaneamente protetto e favorito il darsi di tale fenomeno anche per l'incremento dei traffici e per i vantaggi economici che esso comportava⁶ ed hanno largamente riconosciuto a docenti e discenti immunità rispetto alle giurisdizioni cittadine; con il passare del tempo il loro atteggiamento è relativamente mutato, arrivando ad esercitare su di essi un più stretto controllo. Ne sono seguiti scontri anche di rilevante intensità che, quando sull'esempio di Bologna sono state istituite diverse università in Italia ed in Europa, hanno portato a frequenti spostamenti di docenti e studenti verso di esse che hanno implicato anche attraverso questi un'irradiazione in Europa delle conoscenze scientifiche acquisite a Bologna. Ed una tale irradiazione si è avuta non solo per effetto di fenomeni di tal genere ma anche per il realizzarsi di una spontanea *peregrinatio academica* da uno studio ad un altro di cui sono stati testimoni personaggi significativi come Erasmo da Rotterdam, Niccolò Copernico e Marcello Malpighi. Dopo la riforma napoleonica l'auto-organizzazione degli studenti e dei discenti è rimasta in qualche misura solo a favore dei primi attraverso l'elezione da parte di questi dei presidi di facoltà o di dipartimento e dei rettori. Il contributo da parte dell'Ateneo alla cultura europea è rimasto particolarmente importante attraverso la rilevante opera di singoli studiosi, tra i quali sono spiccati sul piano tecnico-scientifico Guglielmo Marconi e sul piano letterario Giosuè Carducci ed Umberto Eco, gli uni e gli altri autori di una benefica *peregrinatio accademica*.

⁶ Sul punto cfr. FARINELLI, *Il filosofo e la città: Luigi Ferdinando Marsigli e l'Istituto delle Scienze*, in *Laboratori storici e i musei dell'Università di Bologna. La città del sapere*, cit., p. 61 ove riporta un'annotazione di Luigi Dal Pane secondo il quale nel medioevo “la principale industria di Bologna consisteva nell'alloggiare, nutrire e provvedere del necessario la popolazione studentesca”.

LA CANDIDATURA E LA GESTIONE DEI PORTICI DI BOLOGNA COME PATRIMONIO MONDIALE UNESCO

Valentina Orioli e Federica Legnani*

SOMMARIO: 1. La candidatura dei Portici di Bologna alla *World Heritage List* UNESCO – 2. La gestione dei Portici Patrimonio Mondiale.

1. La candidatura dei Portici di Bologna alla World Heritage List UNESCO

Il 28 luglio 2021 i Portici di Bologna sono entrati a far parte della Lista dei beni Patrimonio Mondiale (World Heritage List – WHL) dell'UNESCO. Si è concluso così un lungo iter di candidatura, iniziato ben prima del 2006, quando i Portici sono stati iscritti alla *Tentative List* nazionale, e che soltanto all'inizio del 2018 ha trovato l'impulso necessario a raggiungere l'esito che tutta la città desiderava.

La “scoperta” dei Portici come patrimonio urbano distintivo della città di Bologna si può fare risalire all'anno 1990, quando è stata presentata la mostra dal titolo “I portici di Bologna e l'edilizia civile medievale”, a cura di Francesca Bocchi. Quell'esposizione, e il volume edito a supporto, recentemente ripubblicato per iniziativa del Comune di Bologna¹, costituivano la base di un più ampio lavoro ideato e coordinato dalla stessa Bocchi, che ha visto fra i suoi esiti più rilevanti la pubblicazione dell'Atlante storico di Bologna, in 4 volumi, che contengono, oltre alla storia urbanistica della città, le informazioni sulle origini dei portici desunte dalle fonti originali di età medievale².

Citare questo punto di partenza è fondamentale per comprendere che il “lungo corso” della candidatura dei Portici ha coinciso con un periodo fruttuoso di affinamento della conoscenza, indispensabile per conferire il necessario “spessore” al sentimento di unicità che già attraversava l'opinione pubblica e il sentire comune, e che aveva trovato espressione a più riprese, attraverso strumenti di comunicazione dall'indubbio fascino, seppure non sempre fondati su solide basi scientifiche³.

* Sebbene questo saggio sia frutto di un lavoro comune, così come lo è stato il percorso di candidatura dei Portici di Bologna dal 2018 in poi, sono da attribuire rispettivamente a Valentina Orioli la prima parte dedicata alla candidatura e a Federica Legnani la seconda parte dedicata al piano di gestione.

¹ L'Esposizione “I portici di Bologna e l'edilizia civile medievale” si è svolta al Palazzo del Podestà, in Piazza Maggiore, dal 26 aprile al 22 luglio 1990. Contestualmente è stato pubblicato il volume di BOCCHI (a cura di), *I portici di Bologna e l'edilizia civile medievale*, Bologna, 2020 (ed. or. 1990).

² BOCCHI (a cura di), *Bologna*, Atlante Storico delle città italiane, Emilia-Romagna, voll. 4 e CD-Rom “Atlante storico multimediale”, Bologna, 1995-1999. L'Atlante storico di Bologna rientra fra le attività condotte da Francesca Bocchi nell'ambito del Centro “Gina Fasoli” per la Storia delle città dell'Università di Bologna, e rientra nel quadro delle attività istituzionali della *International Commission for the History of Towns* (ICHT), organismo europeo fondato a Roma nel 1955. Per l'interesse della storia della città di Bologna e per il ruolo che ha svolto soprattutto nel Medioevo, l'Atlante di Bologna si può considerare nel gruppo dei lavori più impegnativi della Commission (atlanti di Vienna, Dublino, e di Londra). Per approfondimenti si rinvia agli indirizzi <http://www.centrofasoli.unibo.it/index.html> e <https://www.historiaurbium.org/>.

³ Ci si riferisce, ad esempio, al cortometraggio di Renzo Renzi dal titolo “Guida per camminare all'ombra”, edito nel 1954 per spiegare le ragioni della nascita dei portici, allora attribuite in modo

Il lavoro intrapreso da Francesca Bocchi, con la collaborazione di un nutrito gruppo di studiosi bolognesi, ha avuto il merito di evidenziare gli elementi di unicità del sistema dei portici di Bologna, e la necessità di collocarli in un contesto sovra cittadino. Questa idea è alla base della nascita della proposta di candidatura alla WHL, e della iscrizione, nel 2006, alla Lista Tentativa nazionale. Dopo quella data si sono susseguite le iniziative scientifiche a supporto della candidatura, con il coinvolgimento di numerosi ricercatori dell'Università di Bologna.

Nel 2013 in particolare è stato promosso il convegno internazionale dal titolo "I portici di Bologna nel contesto europeo", con l'obiettivo di delineare il quadro comparativo necessario alla costruzione del dossier di candidatura⁴. Negli anni successivi il progetto di candidatura si è affinato, anche attraverso la costruzione di una prima "cabina di regia", la cui configurazione definitiva è avvenuta grazie ad un Protocollo d'Intesa del 2019⁵.

Dal 2018 il percorso di candidatura ha ripreso forza e continuità, fino all'iscrizione nella WHL avvenuta tre anni dopo. Gli ultimi anni di lavoro sono stati dedicati all'affinamento dell'oggetto della candidatura, alla formazione della documentazione necessaria (dossier e piano di gestione) e alla sua condivisione pubblica.

Per quanto riguarda il primo aspetto, si è compiuto un fondamentale passaggio dalla candidatura dell'intero centro storico di Bologna all'individuazione di un sito seriale costituito da 12 componenti che coprono la costruzione dei portici dal Medioevo fino alla contemporaneità, collegando ogni elemento selezionato alle specifiche vicende di formazione del proprio intorno urbano.

Emerge così, attraverso un compendio che presenta gli esempi migliori e più significativi fra i molti sistemi porticati della città, la sostanziale poliedricità dei portici, che caratterizzano sia l'edilizia residenziale "minore" che quella più ricca, così come gli edifici specialistici, civili o religiosi, in ogni epoca di vita della compagine urbana.

In questa prospettiva, "città dei portici" non è quindi solamente il vasto centro storico medievale di Bologna, ma tutta la città di oggi, nella quale questo patrimonio urbano si estende per oltre 62 km, ponendo sfide inedite di conservazione e valorizzazione.

suggestivo ma non fondato storicamente al sovraffollamento di studenti. Il cortometraggio, della durata di 11 minuti e con la voce narrante di Sergio Zavoli, è stato restaurato da Cineteca di Bologna e allegato al dossier di candidatura dei Portici alla WHL.

⁴ Gli Atti del Convegno, svoltosi a Bologna il 22 e 23 novembre 2013 per iniziativa del Comune e del Centro "Gina Fasoli" per la storia delle città, sono raccolti in BOCCHI, SMURRA (a cura di), *I portici di Bologna nel contesto europeo*, Bologna, 2015.

⁵ La Cabina di Regia ha sottoscritto nel 2019, nella fase di formalizzazione della candidatura, un Protocollo d'Intesa per la definizione, l'attuazione, il monitoraggio e l'aggiornamento del Piano di gestione. Ne fanno parte, oltre al Comune di Bologna che ne è il coordinatore: Segretariato Regionale del Ministero della Cultura per l'Emilia-Romagna; Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le Province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara; Regione Emilia-Romagna – Servizio Patrimonio Culturale; Città Metropolitana di Bologna; *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna; Arcidiocesi di Bologna; Banca d'Italia; Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna; Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna; Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Bologna; ACER – Azienda Casa Emilia-Romagna di Bologna; Comando Legione Carabinieri Emilia-Romagna; Fondazione Bologna Welcome.

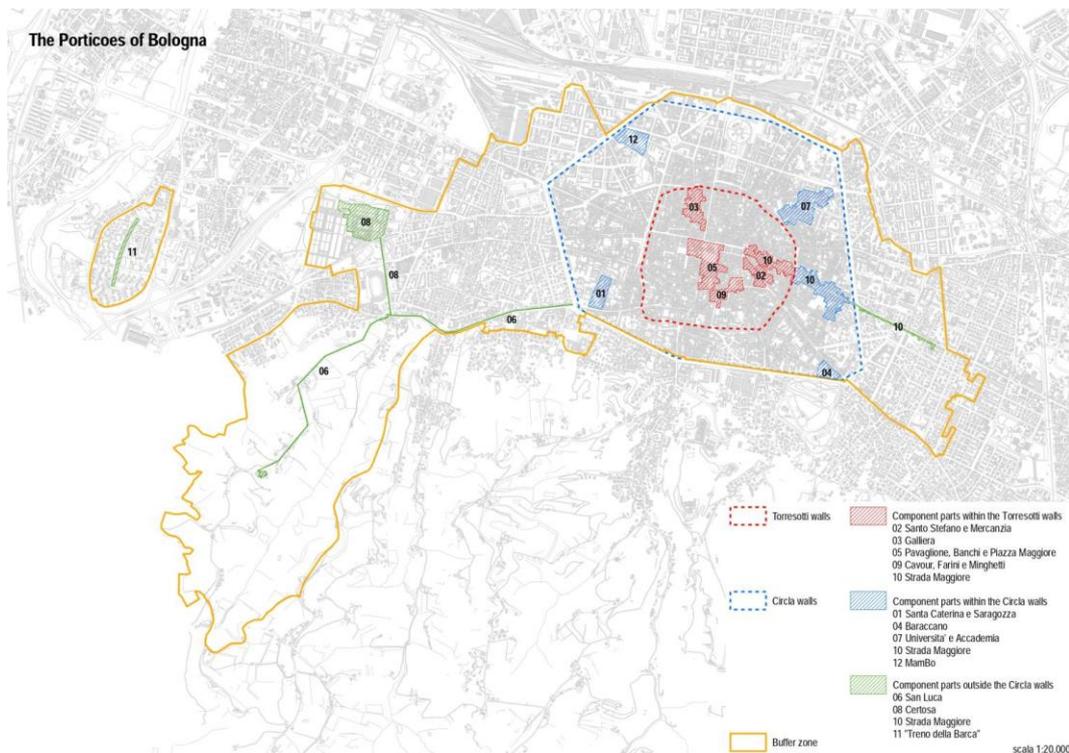


Immagine del sito seriale

Non è stato semplice definire, con la precisione richiesta dal procedimento di candidatura, che cosa siano i portici bolognesi, perché tante sono le duplicità che li caratterizzano: sono strutturalmente parte di edifici, ma sono infrastruttura urbana; sono di proprietà privata, ma di uso pubblico; sono coperti, ma aperti; sotto di essi si transita o si passeggia, ma ci si ferma anche per chiacchierare, ristorarsi, lavorare...

La scelta di proporre un sito seriale selezionando alcune parti del sistema porticato bolognese, senza considerarlo nella sua interezza, è parsa quella miglior per mettere a fuoco i portici, facendoli emergere rispetto alla città storica nel suo complesso e mostrandone l'articolazione nel tempo e nello spazio.

Era infatti importante che la candidatura, per avere successo, fosse in grado di mostrare come il sito fosse sostanzialmente diverso dagli altri già presenti nella WHL, in particolare dai centri storici, una categoria molto rappresentata a livello mondiale e soprattutto italiano. Questa scelta ha aggiunto complessità alla descrizione del bene, generando una narrazione che metteva in primo piano la serie e le 12 componenti, ma che al tempo stesso ha sempre cercato di mantenere ben presente sullo sfondo l'intero sistema urbano.

La difficoltà a rendere comprensibile la natura dei portici, senza perdere nessuna delle loro peculiarità, a motivare la selezione delle 12 componenti e la composizione della serie ha accompagnato tutto il percorso di candidatura, rendendo l'interlocuzione tecnica con il Panel di ICOMOS così complicata che l'esito non sarebbe stato positivo se non fosse stato indirizzato da un'intensa attività diplomatica, che ha sostenuto le ragioni dello Stato Italiano in sede di dibattito durante il Comitato del Patrimonio Mondiale, riuscendo a convincere molti suoi membri.

La formazione del Dossier di candidatura e del Piano di gestione hanno visto ancora la fondamentale collaborazione dell'Università di Bologna per quanto riguarda la costruzione e l'affinamento dei contenuti scientifici⁶, insieme al coordinamento e supervisione della Fondazione Links di Torino che ha curato la stesura dei documenti necessari alla candidatura⁷.

Sotto il profilo politico la finalizzazione della candidatura, avvenuta nel secondo mandato del sindaco Virginio Merola, ha visto un impegno diretto della giunta e il coinvolgimento di tutto il Consiglio Comunale, culminato nella simbolica approvazione consiliare del Piano di gestione precedente l'invio della documentazione al Ministero della Cultura⁸.

Il principale obiettivo dichiarato del sistema di gestione è “bringing the tradition into the future”, con la diretta conseguenza di coinvolgere tutte le comunità urbane nella condivisione di responsabilità per la corretta conservazione e la gestione quotidiana di un patrimonio che è vivo e non musealizzabile, privato ma di uso pubblico, eccezionalmente esteso e aperto a molteplici attività quotidiane oltre che adatto ad ospitare eventi e progetti speciali. Per tutte queste ragioni la dimensione partecipativa e collaborativa è stata un tratto caratterizzante della candidatura ed è ancora oggi uno dei principali obiettivi di lavoro dell'Ufficio Portici Patrimonio Mondiale, che ha assunto il ruolo di Site Manager.

La formazione del dossier di candidatura è stata accompagnata da un percorso partecipativo costruito ad hoc, con incontri organizzati presso i Quartieri in cui insistono le 12 componenti del sito, passeggiate guidate all'ombra dei portici, incontri pubblici e comunicazioni alla stampa. Questo programma, seppure ricco e strutturato, è una minima parte delle attività che si sono svolte, e continuano a svolgersi, grazie alle iniziative spontanee e “dal basso” di numerosi attori cittadini: dall'associazione dei piccoli proprietari immobiliari alle istituzioni universitarie; dai gruppi di cittadini attivi nella pulizia dei muri ai fotografi e agli artisti che si occupano di rappresentare i portici; dagli scrittori che celebrano i portici in romanzi e guide della città, agli insegnanti che coinvolgono le loro classi alla scoperta di questi beni comuni urbani, ...

I portici sono realmente un patrimonio comune della città, e la partecipazione spontanea e generosa di molti è stata sicuramente uno dei tratti più caratteristici

⁶ La sintesi della documentazione storica a corredo della candidatura è oggetto della pubblicazione, edita in italiano e in inglese: CECCARELLI, PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, *Il portico bolognese: storia, architettura, città*, Bologna 2021. Oltre a questo lavoro si segnala l'apporto offerto dai ricercatori dell'Università di Bologna anche nel campo degli studi giuridici, e in particolare il volume di BARONCINI (a cura di), *Tutela e valorizzazione del patrimonio culturale mondiale nel diritto internazionale*, Bologna 2021.

⁷ La Fondazione LINKS ha curato la redazione del Dossier di candidatura e del Piano di Gestione, coordinando il lavoro dell'Ufficio Portici del Comune e dei ricercatori dell'Università coinvolti nel percorso. Il gruppo di Fondazione Links è stato coordinato da Marco Valle e Martina Ramella ha Ramella ha curato le ricerche e la stesura del Dossier.

⁸ Nel secondo mandato del sindaco Virginio Merola (2016-2021) è stata attribuita a Valentina Orioli esplicita delega alla Candidatura Portici UNESCO. In Cabina di Regia il processo di candidatura è stato seguito congiuntamente dall'attuale sindaco di Bologna Matteo Lepore, allora assessore a Cultura e Turismo e delegato alla Destinazione turistica metropolitana. Tutto il Consiglio comunale è stato coinvolto nel percorso di candidatura, e il 16 dicembre 2019 ha approvato il Piano di gestione del sito seriale “I Portici di Bologna”, allegato alla documentazione inviata al Ministero della Cultura in occasione della formalizzazione della candidatura di Bologna come unica candidatura italiana per l'anno 2021.

dell'intero percorso di candidatura, oltre che una dimostrazione plastica della forza identitaria che i portici possiedono. Questa dimensione, che va oltre la consistenza fisica e il valore storico-artistico del patrimonio, è stata rappresentata in fase di candidatura con la scelta di indicare due criteri rispetto ai quali richiedere l'iscrizione alla Lista: rispettivamente il "criterio ii" e il "criterio iv".

“Criterio ii”

Exhibit an important interchange of human values, over a span of time or within a cultural area of the world, on developments in architecture or technology, monumental arts, town-planning or landscape design.

“Criterio iv”

Be an outstanding example of a type of building, architectural or technological ensemble or landscape which illustrates (a) significant stage(s) in human history.

In sede di discussione della candidatura, il criterio ii è stato stralciato e i Portici di Bologna risultano iscritti alla WHL per il solo Criterio iv, tuttavia ci sembra che la natura di spazio aperto di uso pubblico, luogo di eccellenza della vita sociale, di relazione e di scambio, in cui si rappresentano tutte le funzioni e le espressioni della vita urbana, storica e contemporanea, costituisca effettivamente la cifra dei Portici e anche la sfida che la tutela di un sito come questo pone al futuro e alle altre città coinvolte nella custodia dei beni che esprimono un valore eccezionale per tutta l'umanità.

2. La gestione dei Portici Patrimonio Mondiale

Alla fine del 2021, il primo atto della nuova amministrazione comunale di Bologna è stata l'istituzione in capo alla Direzione Generale del Comune dell'Unità Intermedia Portici Patrimonio Mondiale, a cui è stato attribuito il ruolo di Site Manager de "I portici di Bologna".

I gestori dei siti patrimonio mondiale (*Site Manager* - SM) hanno il preciso compito di attuare i contenuti della Convenzione del Patrimonio Mondiale⁹: hanno la responsabilità di far comprendere alla comunità locale l'Eccezionale Valore Universale (*Outstanding Universal Value* - OUV)¹⁰ del bene iscritto, di farlo conoscere

⁹ UNESCO, *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, Parigi, 16 novembre 1972.

¹⁰ L'Eccezionale Valore Universale de I Portici di Bologna è enunciato nello *Statement of Outstanding Universal Value* (SOUV), la cui versione definitiva è stata approvata dal Centro per il Patrimonio Mondiale a maggio 2024. In particolare I Portici di Bologna sono stati iscritti per il Criterio (iv): "La serie dei portici di Bologna rappresenta in maniera esemplare una tipologia architettonica di antica origine e ampia diffusione, mai abbandonata fino ad oggi, ma in continua evoluzione attraversando precisi periodi storici di trasformazione della città. La serie è stata selezionata nel contesto del più ampio sistema porticato che permea la città storica. Il sito rappresenta una varietà di tipologie edilizie porticate che caratterizzano le case popolari, le residenze aristocratiche, gli edifici pubblici e religiosi. L'edilizia storica e contemporanea impiegano un'ampia gamma di materiali da costruzione, tecnologie e stili, come risultato della progressiva espansione e delle trasformazioni della città a partire dal XII secolo".

a livello nazionale ed internazionale e di assicurarsi che possa essere tramandato alle generazioni future.

Nello specifico di Bologna, è molto importante sottolineare la scelta di collocare sotto la Direzione Generale l'Unità Intermedia, rimarcando plasticamente la trasversalità dei temi che riguardano il patrimonio coerentemente con la necessità da parte del SM di stabilire collaborazioni con tutti i Dipartimenti e Settori del Comune.

I compiti attribuiti al SM sono da una parte relativi ai rapporti internazionali, soprattutto alle relazioni con l'UNESCO (coordinamento locale per la redazione di eventuali Report sullo Stato di Conservazione e sulle modifiche minori dei perimetri delle componenti della serie de I Portici di Bologna, Analisi di Impatto sul Patrimonio, partecipazione alla cooperazione nazionale e transnazionale tra i siti patrimonio mondiale, conoscenza aggiornata dei documenti rilasciati dal Centro del Patrimonio Mondiale e dagli organi consultivi)¹¹, dall'altra alla attuazione e aggiornamento del Piano di Gestione e del sistema di Governance (Cabina di Regia). Inoltre il SM offre supporto tecnico ai cittadini ed associazioni che promuovono iniziative relative ai portici e che si occupano a vario titolo della loro manutenzione.

Il SM è in realtà un gruppo composto da 6 professionisti, con differenti competenze: oltre al responsabile (architetto), ne fanno parte altri 3 tecnici (architetti), uno storico dell'arte e un amministrativo¹². La composizione del gruppo è adeguata alle caratteristiche del bene, che è un sito urbano diffuso di valore storico e architettonico, concretamente costituito da edifici, manufatti e spazi circostanti, e alle mansioni attribuite: attivazioni di progetti, gestione di finanziamenti, predisposizione di documenti, articoli, ecc. in italiano, inglese e francese.

Per illustrare in che cosa consista la gestione di un sito culturale seriale urbano, che è attraversato da tutte le sfide, le problematiche ma anche le opportunità che investono le città nella nostra epoca presente, a partire dal cambiamento climatico fino all'*overtourism* (ma sempre in un'ottica di tutela dell'Eccezionale Valore Universale), si propone una sintesi dei lavori svolti in questi primi 3 anni di attività del SM e delle prospettive per il prossimo futuro.

Il primo anno di attività del SM si è connotato per la continuità con il lavoro fatto in fase di candidatura, oltre all'attuazione del piano di gestione. Infatti, il Comitato del Patrimonio Mondiale, nell'iscrivere I Portici di Bologna alla *World*

¹¹ Gli organi consultivi (*Advisory Bodies*) del Centro per il Patrimonio Mondiale sono 3: IUCN (Unione Mondiale per la Conservazione della Natura), ICOMOS (Consiglio Internazionale dei Monumenti e dei Siti), ICCROM (Centro Internazionale di Studi per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali). Sono gli ultimi due ad avere competenze relative a I Portici di Bologna e si distinguono per finalità ed organizzazione: l'ICOMOS è un'organizzazione non governativa la cui missione è promuovere la conservazione, la protezione, l'uso e la valorizzazione di monumenti, complessi costruiti e siti; l'ICCROM è un'organizzazione intergovernativa che opera al servizio dei suoi Stati membri per promuovere la conservazione di tutte le forme di patrimonio culturale, in ogni regione del mondo. In sostanza ICOMOS è una ONG che si concentra sul patrimonio tangibile, mentre ICCROM è a servizio e collabora direttamente con gli Stati che hanno aderito alla convenzione per la protezione di tutto il patrimonio culturale e naturale, compresi gli elementi del patrimonio immateriale.

¹² Attualmente i componenti del gruppo SM sono: Maria Beatrice Bettazzi, Silvia Galli, Daria Guzzinati, Federica Legnani, Francesca Pavoggio e Luigi Punzo. Il gruppo lavora come tale, pertanto qui si è scelto di non indicare mai le singole persone che hanno partecipato ad un evento o che hanno lavorato ad una attività, ma sempre e solo *Site Manager* inteso come team.

Heritage List (WHL) ha contestualmente richiesto una successiva messa in opera di raccomandazioni (la prima della quale era l'istituzione di un SM), consigliava inoltre l'invito di una visita consultiva di esperti UNESCO ed ICOMOS e prescriveva la stesura di un Report sullo Stato di Conservazione relativamente ad alcune questioni da approfondire e chiarire.

I Report sullo stato di Conservazione (*State of Conservation* - SOC) sono un mezzo fondamentale di trasmissione di informazioni tra il Sito, lo Stato Parte e il Centro per il Patrimonio Mondiale. I SOC sono presentati dagli Stati Parte (che li riceve dai SM) su richiesta del Comitato del Patrimonio Mondiale¹³ e riguardano questioni, come nel caso de I Portici di Bologna, emerse in fase di iscrizione, oppure sollevate dopo l'iscrizione, come nel caso di Venezia dello scorso anno. I Report quindi costituiscono anche un'opportunità per portare informazioni rilevanti all'attenzione del Centro del Patrimonio Mondiale e degli Organi Consultivi. Con il SOC, consegnato al Centro del Patrimonio Mondiale nel dicembre 2022, il Comune di Bologna oltre ad avere fornito chiarimenti puntuali relativamente alle raccomandazioni ricevute dal Comitato in fase di iscrizione, ha anche invitato ufficialmente gli esperti ICOMOS e UNESCO per una visita di consulenza e ha informato di stare preparando una richiesta di modifica ai perimetri delle componenti del sito seriale (*Minor Boundary Modification*)¹⁴.

La visita consultiva congiunta UNESCO ed ICOMOS si è svolta a giugno 2023, il SM è stato sempre affiancato dal *Focal Point* del Ministero della Cultura (Figura 1). È stata una settimana di intenso lavoro, nel corso della quale gli esperti UNESCO ed ICOMOS hanno avuto modo di approfondire la conoscenza dei portici, di verificare l'attuazione sia delle raccomandazioni del Comitato del Patrimonio Mondiale, sia delle azioni previste nel Piano di Gestione e di valutare le possibili risposte alle questioni sospese, in particolare quelle relative alle modifiche dei perimetri delle componenti del sito seriale. Inoltre sono stati organizzati incontri con i principali attori coinvolti direttamente nella gestione del sito e con la Cabina di Regia. In settembre 2023 il Centro del Patrimonio Mondiale ha inviato il Report della visita consultiva¹⁵, un documento corposo che contiene riflessioni e suggerimenti, ma anche precise richieste, molto utili non solo per elaborare il secondo SOC da consegnare a dicembre 2024, ma anche per indirizzare il lavoro del SM nei prossimi anni.

¹³ Par. 169 delle Linee Guida Operative (*The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*), WHC.23/01, ultima edizione (2023).

¹⁴ Ai sensi delle Linee Guida Operative, par. 163, la *Minor Boundary Modification* non ha significativi impatti sull'estensione e non interferisce con l'OUV del sito.

¹⁵ Il Report della visita consultiva, come tutti i documenti che riguardano le ufficiali interazioni con il Centro del Patrimonio Mondiale, sono disponibili *online* nel sito dell'UNESCO.



(Fig. 1) Le esperte di UNESCO e ICOMOS incontrano le Istituzioni, Bologna 12 giugno 2023

Ad inizio 2022 il Comune di Bologna è entrato a far parte dell'Associazione dei beni italiani patrimonio mondiale, una rete nazionale che provvede ad un aggiornamento puntuale su molte iniziative anche a livello internazionale e promuove uno scambio di informazioni ed esperienze fra i soci, il SM è stato anche invitato a far parte del Comitato Tecnico dell'Associazione.

Nel 2023 il SM ha contribuito al progetto "Porticando: il DNA della città"¹⁶, quarta edizione di Tre Istituzioni e un Patrimonio, programma operativo della Regione che promuove azioni di partnership nel territorio per la riscoperta e il recupero di patrimoni culturali in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Il progetto ha coinvolto 50 studenti dell'Accademia che sono stati i protagonisti di 5 cantieri didattici sui portici, tra cui il restauro e la rimozione dei graffiti da un tabernacolo posto sotto un portico in centro città e il restauro di materiali cartacei, librari e fotografici con temi legati ai portici (Figura 2).

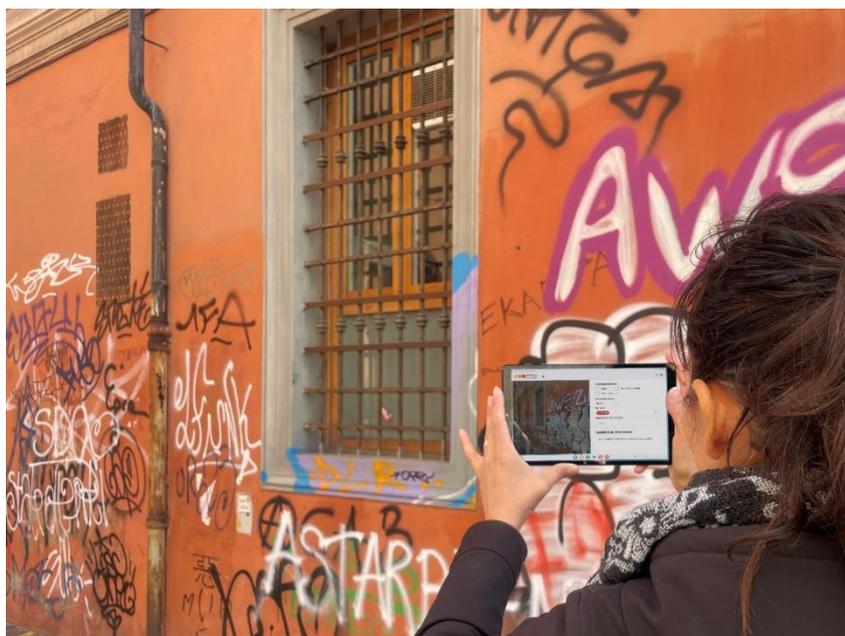
¹⁶ Per ulteriori approfondimenti, si vedano i siti internet <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/notizie/2023/porticando-i-risultati>; <https://www.ababo.it/courses-and-subjects/porticando-per-la-scuola-percorsi-educativi-dedicati-ai-portici-di-bologna-7643ac>.



(Fig. 2) Le allieve dell'Accademia di Belle Arti
che hanno restaurato il tabernacolo della Madonna con bambino risalente al 1400

Il SM ha partecipato per la prima volta ai bandi per l'attribuzione di finanziamenti del Ministero della Cultura ai sensi della Legge 77/2006¹⁷, presentando in settembre 2021 un progetto molto articolato sul contrasto al vandalismo grafico, che consisteva principalmente nella realizzazione di una App per il coordinamento tutti gli operatori (pubblici e privati) a vario titolo impegnati nella pulizia dei muri e delle colonne dei portici (Figura 3), ma che prevedeva anche l'organizzazione di un convegno sulle espressioni artistiche urbane, spontanee o commissionate, che è stato organizzato in ottobre 2023.

¹⁷ Legge 20 febbraio 2006 n. 77 "Misure speciali di tutela e fruizione dei siti e degli elementi italiani di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella lista del patrimonio mondiale, posti sotto la tutela dell'UNESCO".



(Fig. 3) L'App per la gestione degli interventi di contrasto al vandalismo grafico

Nell'edizione 2022 del medesimo bando, è stato presentato un progetto relativo alla didattica, che è andato ad arricchire l'offerta che ogni anno il Comune di Bologna propone alle scuole della città. Il progetto è stato elaborato in collaborazione con il Settore Musei Civici dell'amministrazione comunale ed ha la finalità di far conoscere ai giovani il sito seriale iscritto nella WHL e diffondere i valori UNESCO, che non riguardano solo la cultura e il patrimonio, ma anche l'educazione e le scienze.

L'aggiornamento e la nuova edizione del Piano di Gestione – *Management Plan* (MP) è stato l'oggetto per la richiesta di finanziamento del bando 2023, recentemente approvata, mentre per il 2024 è stato presentato il progetto “Linee d'ombra”, in collaborazione con i Settori Innovazione digitale e dati e Transizione Ecologica/Ufficio Clima.

Il progetto “Linee d'ombra” parte dall'idea che i portici da secoli consentono alle persone di muoversi al riparo dalle avversità climatiche e, in considerazione del grave problema costituito dalle isole di calore urbane nei mesi estivi, i portici possono costituire una rete di percorsi all'ombra che consentano anche il collegamento fra i rifugi climatici messi a disposizione dell'amministrazione comunale soprattutto per le persone più fragili. Il progetto informerà cittadini e visitatori sui movimenti dell'ombra a seconda delle ore nei diversi giorni dell'anno e proporrà, in fase sperimentale, una disposizione di tendaggi per aumentare l'ombreggiamento e quindi il benessere per le persone che camminano o si fermano sotto i portici. Per fare ciò, si prevede di effettuare un rilievo dei sottoportici della città storica, utilizzando le tecnologie più avanzate presenti sul mercato, e di elaborare i dati dimensionali raccolti assieme ai dati già disponibili sull'irraggiamento dinamico delle facciate. Il rinnovamento di questa antica funzione dei portici, che ricordiamo sono sopravvissuti fino alla nostra epoca anche perché per secoli se n'è apprezzata la “comodità”, cioè la protezione che offrono nelle avversità del clima, è un modo per

assicurarsi il loro mantenimento futuro, senza essere in contrasto con la tutela dell'OUV.

Specialmente dedicati all'UNESCO non ci sono solo i bandi del Ministero della Cultura: nel 2022, il SM, ha partecipato ad un bando del Ministero del Turismo indirizzato siti e alle città creative¹⁸, presentando un progetto unitario in collaborazione con il Settore Cultura responsabile di “Bologna, città creativa per la Musica”¹⁹. Il Progetto “OPEN – Palco aperto. I Portici di Bologna come palcoscenico a cielo aperto per l’espressione e la valorizzazione turistico - culturale della città” ha consentito il finanziamento, tra l’altro, di due edizioni del Festival dei Portici “Heritage meets creativity- 2023” “Heritage meets the Future – 2024”, la realizzazione e l’installazione delle targhe che individuano le 12 componenti del sito seriale (Figura 4). Le targhe, come da precise istruzioni dell’UNESCO, riportano per intero la giustificazione dell’iscrizione alla WHL (in italiano e in inglese) e contengono un QRcode che rinvia al nuovo sito web, anch’esso finanziato dal progetto OPEN²⁰.



(Fig. 4) La prima targa UNESCO installata sotto il portico di Palazzo d’Accursio
18 maggio 2024

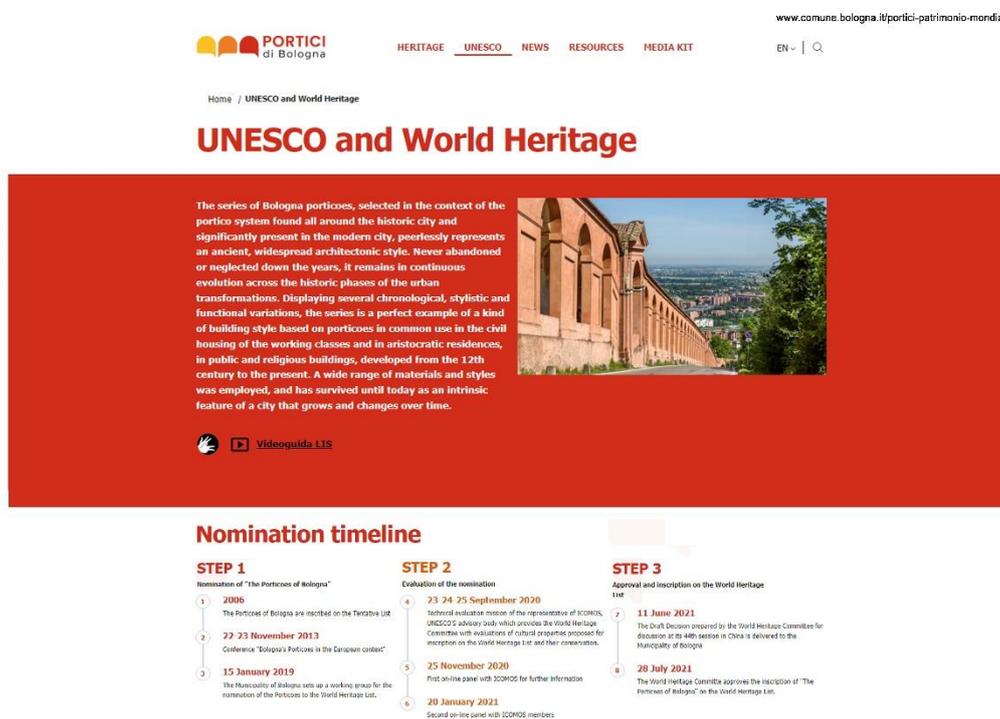
Il nuovo sito web (Figura 5), così come le targhe, si caratterizza anche per l’attenzione posta all’accessibilità dell’utenza diversamente abile: le targhe sono state posizionate in modo che chi è seduto su una carrozzina possa facilmente leggerle e

¹⁸ Ministero del Turismo: Avviso pubblico riguardante l’individuazione di progetti volti alla valorizzazione dei Comuni a vocazione turistico-culturale nei cui territori sono ubicati siti riconosciuti dall’UNESCO patrimonio dell’umanità e dei Comuni appartenenti alla rete delle città creative dell’UNESCO.

¹⁹ La Rete delle città creative UNESCO (*UNESCO Creative Cities Network – UCCN*) è stata istituita nel 2004 per promuovere la cooperazione tra le città che hanno identificato la creatività come elemento strategico per lo sviluppo urbano sostenibile ed è divisa in sette aree corrispondenti ad altrettanti settori culturali (Musica, Letteratura, Artigianato e Arte Popolare, Design, Media Arts, Gastronomia, Cinema).

²⁰ Si veda <https://www.comune.bologna.it/portici-patrimonio-mondiale>.

inquadrare il QRcode, che è anche indicato da una scritta in braille. Il sito web è stato realizzato in collaborazione con l'Istituto dei ciechi Francesco Cavazza e l'Ente Nazionale Sordi. I contenuti sono stati organizzati in modo che possano essere letti dai dispositivi per le persone cieche o ipovedenti e sono stati tradotti nella lingua dei segni italiana e internazionale²¹.



(Fig. 5) Il sito del Comune di Bologna dedicato ai Portici Patrimonio Mondiale (<https://www.comune.bologna.it/portici-patrimonio-mondiale>)

Questo finanziamento ha anche consentito l'organizzazione di un convegno internazionale (Figura 6) a cui hanno partecipato i rappresentanti di alcune città che hanno siti iscritti alla WHL con caratteristiche analoghe a quelle di Bologna (Amsterdam, Nizza, Cracovia, Bordeaux e Odessa che ha inviato un video) ed inoltre, tra gli altri, alla vicedirettrice del Centro del Patrimonio Mondiale, alla direttrice dell'Ufficio Regionale UNESCO che ha sede a Venezia, e all'Ambasciatore alla rappresentanza permanente d'Italia presso l'UNESCO²².

²¹ Nel sito web sono presenti filmati realizzati grazie alla collaborazione con l'Ente Nazionale Sordi.

²² 17 – 18 maggio 2024, *Heritage meets the Future*, preview del Festival dei Portici, edizione 4 – 9 giugno 2024.



(Fig. 6) La tavola rotonda del Convegno internazionale “Heritage meets the future”, con le/i rappresentanti di alcune città Patrimonio Mondiale (18 maggio 2024).

Sempre in ambito internazionale, a maggio 2022 ICCROM, insieme all’African World Heritage Fund, ha organizzato tre giorni di studio a Cape Town (Sud Africa) per riflettere sullo stato di attuazione della Convenzione per il patrimonio mondiale nei paesi del continente africano e ha invitato Bologna, quale esempio virtuoso, a partecipare al workshop “World heritage in Africa: looking back...moving ahead“. Assieme ad altri esperti italiani, il SM ha condiviso con i colleghi africani la propria esperienza sulla gestione della candidatura alla WHL e sulla cura del patrimonio culturale.

Nel 2024, il SM ha partecipato ad un’attività organizzata da ICCROM “Gestion du Patrimoine – Peoples, Nature, Culture PNC24”²³. Il corso era centrato su di un “approccio al luogo del patrimonio”: una gestione dei molteplici valori del patrimonio nel proprio contesto sociale, ambientale ed economico, tenendo conto dei legami delle comunità locali, basandosi su una governance equa, per un processo decisionale inclusivo.

Dal 18 al 26 luglio 2024 il SM ha preso parte alla sesta edizione del *Site Managers Forum – World Heritage Site Managers’ Forum* (WHSMF) che si è tenuta a New Delhi, organizzato dal Ministero della Cultura dell’India, rappresentato dal Servizio Archeologico, dal Centro del Patrimonio Mondiale dell’UNESCO, dall’ICCROM e dall’IUCN in collaborazione con l’Aga Khan Trust for Culture e ICOMOS. Il WHSMF ha riunito 82 professionisti responsabili (Figura 7) della gestione di 82 siti del Patrimonio Mondiale, situati in 34 paesi ed ha avuto come obiettivi:

²³ *Programme Leadership du Patrimoine Mondial de l’ICCROM–IUCN.*

- la promozione della cooperazione fra i gestori dei siti del Patrimonio mondiale e il coordinamento delle azioni a favore della protezione e della conservazione del patrimonio storico dell'umanità attraverso attività e interventi volti a sensibilizzare gli Stati parte sull'importanza del proprio patrimonio.

- il rafforzamento e il supporto della rete internazionale dei gestori dei siti del Patrimonio mondiale per definire, migliorare e promuovere principi di conservazione, ricerche, pratiche responsabili e innovazione sulla protezione dei beni del Patrimonio mondiale.

- la contribuzione allo sviluppo sostenibile, in particolare attraverso il coinvolgimento attivo delle comunità locali a tutti i livelli di protezione e gestione del Patrimonio mondiale e l'aumento dell'efficacia della Convenzione sul patrimonio mondiale.

- la promozione di politiche, strategie, quadri e strumenti che supportino lo sviluppo sostenibile quale importante veicolo per la protezione e la gestione del patrimonio culturale e naturale di eccezionale valore universale.



(Fig. 7) I *site manager* dei siti patrimonio mondiale che hanno partecipato al “6th World Heritage Site Manager Forum”, New Delhi (18 – 26 luglio 2024)

Nel corso dei lavori, i Site Manager hanno stilato una dichiarazione, che è stata presentata al Comitato per il Patrimonio Mondiale, che si stava svolgendo contestualmente sempre a New Delhi²⁴. Tra le istanze contenute nella dichiarazione si ricorda in particolare la richiesta di impegno degli Stati parte a riconoscere i ruoli

²⁴ Si veda <https://www.comune.bologna.it/portici-patrimonio-mondiale/notizie/dichiarazione-del-6deg-forum-dei-gestori-dei-siti-patrimonio-mondiale>.

di “gestori del sito” e “coordinatori del sito” nel loro sistema nazionale del Patrimonio Mondiale, con la definizione di mandati chiari e completi, riconosciuti nei propri assetti istituzionali, giuridici e regolamentari e dotati della fornitura di un adeguato sostegno finanziario e risorse per garantire la protezione a lungo termine dei beni del Patrimonio Mondiale.

Nei prossimi anni il SM sarà impegnato a portare a conclusione le tante iniziative già attivate, a rafforzare le collaborazioni all’interno dell’amministrazione comunale e con le altre istituzioni che fanno parte della Cabina di Regia, a coltivare le relazioni nazionali, con il *Focal Point* del Ministero della Cultura e con gli altri siti UNESCO, ma soprattutto ad implementare quelle internazionali, attivando un confronto fra siti urbani simili sui temi e sulle nuove sfide che i nostri tempi ci presentano in modo urgente ed ineludibile.

STRUMENTI INTERNAZIONALI ED EUROPEI PER LA TUTELA DEL PATRIMONIO IN PERICOLO: IL CASO DELLA TORRE GARISENDA

Giulia Bortino*

SOMMARIO: 1. Introduzione – 2. Breve ricostruzione storica della torre Garisenda – 3. La torre Garisenda e la nomina dei Portici di Bologna a patrimonio dell'umanità – 4. La Convenzione per la protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale del 1972 e l'Assistenza Internazionale – 5. Il ruolo della Banca europea per gli investimenti nella tutela del patrimonio culturale – 6. Conclusioni.

1. *Introduzione*

Nel 2024 l'Italia vanta nuovamente il più numeroso patrimonio UNESCO presente sul territorio di un singolo¹ Stato contraente² della *Convenzione per la protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale* del 1972 (*World Heritage Convention* – da qui “WHC”)³. Il presente contributo intende approfondire alcuni aspetti salienti della WHC partendo da un caso di specie appartenente al paesaggio urbano bolognese: la torre Garisenda. Dapprima si intende approfondire la storia della torre: perché è stata costruita e le ragioni della sua pendenza, per successivamente introdurre il caso del sito UNESCO dei Portici di Bologna e chiarire le ragioni dell'esclusione della torre Garisenda dal perimetro di quest'ultimo. Sulla base di tali circostanze si approfondiranno le modalità di applicazione della WHC al patrimonio in pericolo ed il meccanismo di assistenza internazionale.

2. *Breve ricostruzione storica della torre Garisenda*

Sulle origini della torre Garisenda non è stata tramandata nessuna documentazione originale. Alcune cronache cittadine risalenti al secolo XIV, seppur leggermente discordanti, collocano l'erezione della torre degli Asinelli al primo quarto del secolo XII⁴. Più recenti studi scientifici condotti sui mattoni della torre degli Asinelli con il metodo della termoluminescenza ne collocano l'erezione alla fine del secolo XI, periodo della lotta per le investiture, termine utilizzato per designare un'epoca di riforme che condusse al dualismo tra “il potere politico e il potere sacro”⁵. In questo scenario storico, a Bologna vi erano due fazioni politiche

* Laurea Magistrale in Cooperazione Internazionale e Protezione dei Diritti Umani, Università di Bologna; Policy Intern Europa Nostra (Brussels Office).

¹ Si specifica che, sette tra i siti nominati dall'Italia sono proprietà transfrontaliere (*transboundary properties*), ovvero proprietà nominate congiuntamente da più Stati parte della Convenzione aventi confini adiacenti su cui si estende un sito di universale valore eccezionale.

² Con 60 siti iscritti, segue la Cina con 59. *UNESCO World Heritage List, World Heritage List Statistics*, reperibile all'indirizzo <https://whc.unesco.org/en/list/stat/>.

³ Firmata a Parigi il 16 novembre 1972.

⁴ FANTI, *Ma chi le ha fatte e quando? Il mistero dell'origine delle Due Torri*, in ROVERSI (a cura di), *Le torri di Bologna*, Bologna, 2011, p. 161.

⁵ D'ACUNTO, *La lotta per le investiture. Una rivoluzione medievale (998-1122)*, Roma, 2020, p. 11.

contrapposte in seno alla Chiesa: una guidata da un vescovo fedele a Roma e l'altra fedele a un vescovo scismatico. Si presume, dunque, che una delle fazioni abbia ritenuto necessario costruire una torre per motivi di difesa.

Considerando l'assetto urbano di quel periodo, il punto in cui venne eretta la Garisenda era certamente strategico, poiché si trovava fuori dalla cinta muraria e vicino a Porta Ravegnana, almeno fino a quando non venne costruita una seconda cinta muraria più ampia⁶. Secondo l'ipotesi maggiormente condivisa⁷, la torre Garisenda fu eretta per prima⁸, ma a causa del cedimento delle fondamenta i lavori si fermarono raggiunti circa sessanta metri di altezza. Perciò, per non perdere il vantaggio strategico della posizione, si proseguì con il progetto di una seconda torre a fianco alla prima⁹.

Per molto tempo si è creduto che la torre fosse stata volutamente costruita pendente, credenza rintracciata nelle testimonianze dei visitatori della città di Bologna¹⁰. La smentita di questa leggenda è dimostrata dallo studio condotto dall'ingegnere Luigi Franceschini nel 1868, commissionato da Giovanni Gozzadini¹¹, studioso ottocentesco delle torri di Bologna¹². L'ingegnere Franceschini, tramite rilievi e studi sulla pendenza dei mattoni, concluse che quest'ultima fosse dovuta a un cedimento del terreno¹³.

Sebbene non vi siano documenti a testimonianza del progetto, costruzione ed erezione della torre, si sono conservati gli atti concernenti la proprietà. Infatti, si è certi che nel 1270 appartenesse alla famiglia dei Garisendi, entratane in possesso probabilmente tramite usucapione¹⁴. Inoltre, si sa anche che la sua pendenza doveva essere tale da essere considerata a rischio crollo, poiché il Comune di Bologna nel 1293 ne ordinò la demolizione con una delibera a cui non poté dare effetto non possedendo la cifra necessaria richiesta dalla famiglia per l'acquisto¹⁵.

Ciononostante, la torre forse non si sarebbe preservata fino ad oggi se nel secolo successivo il Governatore di Bologna, Giovanni da Oleggio, non fosse intervenuto per demolirne una parte, abbassandola così di circa 12 metri di altezza. Nel 1350 Piazza di Porta Ravegnana, ai piedi delle torri, era il lugo più affollato della città. Il Governatore ritenne di costruire un "castellaccio" ligneo¹⁶ sulla torre degli Asinelli per creare un deterrente in caso di rivolte in quella zona così frequentata. Compiuta l'impresa, volle scongiurare il rischio crollo della seconda torre

⁶ BERGONZONI, *La torre racconta la sua storia*, in GIORDANO (a cura di), *La torre Garisenda*, Bologna, 2000, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 13. Si veda anche BERGONZONI, *L'Asinelli e la Garisenda: storia di un simbolo*, in ROVERSI (a cura di), *Le torri*, cit., p. 141.

⁸ Per un'esposizione più dettagliata sulla costruzione, si veda BERGONZONI, *Pietra su pietra verso il cielo: tecniche, tempi e costi di costruzione*, in ROVERSI, *op. cit.*, p. 65 ss.

⁹ FANTI, *Ma chi le ha fatte*, cit., p. 161.

¹⁰ GIORDANO, "L'insigne e artificiosissima torre Garisenda detta la torre mozza", in ID (a cura di), *La torre*, cit., p. 91.

¹¹ *Ibid.*, p. 92.

¹² FASOLI, *Le torri: realtà, incognite, ipotesi*, in ROVERSI (a cura di), *op. cit.*, p. 47.

¹³ GIORDANO, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴ Modo di acquisto della proprietà per effetto del possesso protratto per un certo tempo.

¹⁵ BERGONZONI, *La torre racconta*, cit., p. 14.

¹⁶ Trattasi di una struttura in legno posizionata a circa metà altezza della torre Asinelli per collegare quest'ultima alla Garisenda.

abbassandola. Per questo avvenimento la Garisenda fu spesso indicata con il nome di *torre Mozza*, oggi non più in uso¹⁷.

Dopo la famiglia dei Garisendi¹⁸, gli Strazzaroli (la corporazione dei Drappieri di Bologna) acquisirono l'intera proprietà nel 1534¹⁹. I Drappieri non vendettero mai la torre, e ne persero la proprietà con la soppressione delle "Compagnie delle Arti", stabilita dalla Costituzione Cisapadana dopo l'occupazione francese nel 1796. La soppressione della compagnia comportò anche la perdita dei possedimenti, per cui la società decise di intentare vie legali. Nel 1800 i membri della compagnia rientrarono in possesso di diversi immobili, tra cui la Garisenda. Poiché la proprietà della torre comportava ingenti obblighi di manutenzione, i membri ancora viventi decisero di venderla e di dividere il ricavato. La torre fu acquistata nel 1804 da Piriteo Malvezzi Lupari²⁰, e passò agli eredi della stessa famiglia per tutto il secolo XIX, finché i Malvezzi Campeggi vendettero la proprietà per la somma di 8.000 lire al barone Raimondo Franchetti di Reggio Emilia, che la donò al Comune di Bologna nel 1904²¹.

Il Comune di Bologna è intervenuto sulla torre alla fine del secolo scorso, costituendo una Commissione tecnica nel 1986. Venne data la precedenza alla torre degli Asinelli e successivamente alla Garisenda, su cui venne pubblicata una relazione conclusiva nel 1997²². Dalla relazione emerse la necessità di importanti lavori di restauro e rafforzamento delle mura. Nel 1998 il Comune di Bologna diede l'avvio ai lavori di restauro, in parte finanziati da Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna e Rolo Banca 1473. Il restauro si dispiegò in due fasi: la prima, terminata nel 2000 con il consolidamento delle mura e la collocazione di tiranti orizzontali collegati a telai metallici; la seconda, terminata nel 2010, durante la quale furono installati dei rinforzi metallici per contenere l'espansione e la contrazione delle mura dovute agli sbalzi termici²³. Pare evidente che, nonostante gli interventi di inizio secolo, la torre pendente necessiti ancora di importanti interventi tecnici per la messa in sicurezza²⁴.

Alla fine dei lavori di restauro nel 2010, venne messo in funzione un sistema di monitoraggio continuo denominato "Sistema Tecnoin", grazie al quale, all'interno di una convenzione stipulata – e rinnovata nel 2023 – tra il Comune di Bologna ed il Dipartimento di ingegneria civile, chimica, ambientale e dei materiali (DICAM) dell'Università di Bologna, è stato possibile monitorare la torre attraverso

¹⁷ BERGONZONI, *La torre racconta la sua storia*, cit., p. 15 ss.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17 ss.

¹⁹ GIORDANO, *op. cit.*, p. 96.

²⁰ *Ibid.*, p. 121 ss.

²¹ *Ibid.*, p. 142 ss.

²² Convenzione tra Comune di Bologna e Università degli studi di Bologna, *Situazione statico-strutturale delle due Torri di Bologna*. Responsabili scientifici: Prof. Ing. Piero Pozzati, Prof. Ing. Marco Unguendoli (luglio 1997).

²³ DALLAVALLE, *Le torri Asinelli e Garisenda: le indagini e gli interventi di consolidamento*, in ROVERSI (a cura di), *op. cit.*, p. 11 ss.

²⁴ A dicembre 2023 il costo stimato per la messa in sicurezza ammontava a venti milioni di euro. Si veda *Bologna, per salvare la Garisenda serviranno 10 anni e almeno 20 milioni di euro*, in *Il Sole 24 Ore*, reperibile all'indirizzo www.ilsole24ore.com/art/bologna-salvare-garisenda-serviranno-10-anni-e-almeno-20-milioni-euro-AFxuWwB (consultato il 29 luglio 2024).

rapporti semestrali e annuali²⁵. Nel 2018 dai dati è emerso un peggioramento delle condizioni strutturali. A seguito di indagini specifiche, le condizioni della torre sono state definite “di potenziale collasso”²⁶. In tale scenario, viene costituito il Comitato tecnico scientifico “Torre Garisenda”, che nel 2019 delibera all’unanimità la necessità di elaborare un piano di emergenza e delle misure di salvaguardia idonee a contrastare un aggravamento delle condizioni strutturali della torre. Il Comitato “Torre Garisenda” viene sostituito nel 2020 dal c.d. Comitato “ristretto”, che testimonia nei suoi rapporti e relazioni un crescente rischio: nel 2020 definisce le probabilità di collasso “inaccettabilmente elevate”²⁷. Il dato stimato viene riconfermato nel 2021, rendendo necessari e urgenti gli interventi di arginamento²⁸. La Direzione Edilizia Pubblica del Comune di Bologna richiede nel 2022 il coinvolgimento della Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le provincie di Modena, Reggio Emilia e Ferrara e del Ministero della Cultura²⁹. Inoltre, viene istituito il “Comitato Tecnico Scientifico Nazionale”, in seno al quale nell’ottobre 2023 sono stati presentati i dati relativi al monitoraggio per il biennio 2022-2023, che, in ultima istanza, hanno portato al “codice rosso ingegneristico”³⁰.

Considerando anche le attività di restauro, le operazioni dovrebbero dispiegarsi in un lasso di tempo di circa dieci anni. Attualmente, sono già stati avviati i lavori: è prevista una prima fase di messa in sicurezza; una seconda in cui si lavorerà sulla resistenza della torre tramite iniezione di materiali compatibili³¹ con quelli già presenti; ed infine verranno impiegati gli stessi tralicci utilizzati per la torre di Pisa, che agiranno con una forza di contrasto sulla pendenza della torre³².

3. La torre Garisenda e la nomina dei Portici di Bologna a patrimonio dell’umanità

Un recente sviluppo che concerne il patrimonio culturale della città di Bologna riguarda l’iscrizione nell’Elenco del patrimonio mondiale dei suoi estesi Portici. Il riconoscimento di un bene come patrimonio dell’umanità da parte del *Comitato intergovernativo per la protezione del patrimonio culturale e naturale di valore universale eccezionale* (Comitato per il patrimonio mondiale) costituisce un elemento di grande prestigio che spesso genera ricadute economiche positive grazie all’attrazione di flussi turistici.

²⁵ Comitato Tecnico Scientifico per il consolidamento della Torre Garisenda, *Relazione Tecnica (come da richiesta dell’ill.mo Sindaco del 23 ottobre 2023)*, p. 4.

²⁶ *Ibid.* p.4.

²⁷ *Ibid.* p. 8.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p.10.

³⁰ *Ibid.*, p.16.

³¹ Miscela di malta a base di calce idraulica.

³² Comune di Bologna, *Garisenda, ecco come sarà messa in sicurezza la torre*, 27 marzo 2024, reperibile all’indirizzo www.comune.bologna.it/notizie/garisenda-messa-sicurezza. Si veda anche l’articolo *I lavori per il restauro della Garisenda stanno andando avanti*, in *Il Post*, 5 agosto 2024, reperibile all’indirizzo www.ilpost.it/2024/08/05/lavori-garisenda-bologna.

A partire da novembre 2023, la stampa nazionale³³ e internazionale³⁴ ha dato rilievo al rischio crollo della torre. Allo stesso tempo si è reso noto che la Garisenda non è inclusa nel perimetro che definisce il bene UNESCO dei Portici. Considerando le mappe dei perimetri a disposizione nel sito della *World Heritage List*³⁵, il perimetro dell'attuale sito UNESCO differisce dalla prima proposta perimetrale presentata nel 2021 in fase di richiesta di iscrizione³⁶ del sito. In particolare, l'attuale perimetro include anche la torre degli Asinelli, non inclusa nella prima proposta, mentre rimane esclusa in entrambe la torre Garisenda.

L'architetta Federica Legnani³⁷, *Site Manager* Portici Patrimonio Mondiale per la candidatura UNESCO, ha spiegato come sia stato necessario riconsiderare la prima proposta perimetrale alla luce delle raccomandazioni dell'*International Council on Monuments and Sites* (ICOMOS)³⁸, organizzazione internazionale non governativa a cui è affidata dalla WHC una funzione consultiva in merito alle nomine a patrimonio culturale. In termini pratici, l'ICOMOS valuta le candidature a patrimonio mondiale e fornisce raccomandazioni agli Stati parte³⁹. Nel caso dei Portici di Bologna, l'organizzazione valutava inappropriato l'approccio utilizzato per l'identificazione del sito, dal momento che esso separava i Portici dal contesto urbano e architettonico in cui sono inseriti, creando un sito culturale parziale e sconnesso dal contesto⁴⁰.

La questione relativa alla delimitazione dei siti culturali candidati a patrimonio dell'umanità non è marginale⁴¹. I paragrafi 99 e 100 dell'ultima versione delle Linee

³³ Si vedano *La torre Garisenda di Bologna rischia di crollare. I tecnici: "Non sussistono più le condizioni di sicurezza, va puntellata subito"*, in *il Fatto Quotidiano*, 16 novembre 2023, reperibile all'indirizzo www.ilfattoquotidiano.it/2023/11/16/la-torre-garisenda-di-bologna-rischia-di-crollare-i-tecnici-non-sussistono-piu-le-condizioni-di-sicurezza-va-puntellata-subito/7355170/ (consultato il 7 luglio 2024); *Non si sa ancora come risolvere la situazione della Garisenda*, in *Il Post*, 13 novembre 2023, all'indirizzo <https://www.ilpost.it/2023/11/13/restauro-garisenda/> (consultato il 7 luglio 2024); *Paura per la Garisenda, scenari da incubo (già a febbraio): "Così può crollare"*, in *Il Resto del Carlino*, 28 novembre 2023, all'indirizzo www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/torre-garisenda-così-puo-crollare-8ceae231 (consultato il 21 luglio 2024).

³⁴ *'Leaning tower' in Italy on 'high alert' for collapse*, in *CNN*, 4 dicembre 2023, reperibile all'indirizzo <https://edition.cnn.com/travel/article/bologna-garisenda-leaning-tower-collapse/index.html> (consultato il 21 luglio 2024); *Leaning tower in Bologna to be saved as city announces €4m repair project*, in *The Guardian*, 2 dicembre 2023, sul sito www.theguardian.com/world/2023/dec/02/leaning-tower-in-bologna-to-be-saved-as-city-announces-4m-repair-project.

³⁵ Si veda il sito <https://whc.unesco.org/en/list/1650/documents>.

³⁶ La richiesta di iscrizione o *nomination* di un sito nell'Elenco del patrimonio mondiale è la seconda fase del processo di iscrizione: segue alla preparazione di un inventario o *Tentative List* da parte dello Stato Parte e precede la decisione del Comitato del patrimonio mondiale. Al riguardo si veda FRANCONI, *World Cultural Heritage*, in FRANCONI, VRDOLJAK (a cura di), *The Oxford Handbook of International Cultural Heritage Law*, Oxford, 2020, p. 259 ss.; SCOVAZZI, *Art.8-11: World Heritage Committee and the World Heritage List*, in FRANCONI, LENZERINI (a cura di), *The 1972 World Heritage Convention: a commentary*, Oxford, 2023, p. 133 ss.

³⁷ Intervistata giovedì 30 maggio 2024.

³⁸ Fondata nel 1965.

³⁹ Cfr. WHC, artt. 8(3) e 14(2).

⁴⁰ "ICOMOS considers that the current approach of selecting only porticoes without their building context is not appropriate, and in doing so does not provide the full picture of their creation, use and place in the urban context".

⁴¹ A tal proposito si veda BOER, *Art.3: Identification and Delineation of World Heritage Properties*, in FRANCONI, LENZERINI (a cura di), *The 1972 World Heritage Convention*, cit., p. 80 ss.

Guida operative della WHC⁴² sottolineano come i confini del sito nominato siano un requisito essenziale per un'efficace protezione dello stesso e per assicurarne l'integrità e l'autenticità. Con specifico riguardo al patrimonio culturale, tali confini dovrebbero includere le espressioni tangibili del valore universale eccezionale del bene⁴³.

La definizione dei confini del bene si interseca anche con il requisito della *buffer zone*, area circostante al sito nominato, con la finalità di assicurare ulteriore protezione⁴⁴, che dovrebbe essere chiaramente indicata nel perimetro⁴⁵. A tal proposito, nel 2011 la Conferenza generale dell'UNESCO ha adottato una *Raccomandazione sul paesaggio urbano e storico*⁴⁶ che promuove il *landscape approach* per l'identificazione, conservazione e gestione delle aree storiche, ovvero un approccio incentrato sull'interrelazione “of their physical forms, their spatial organization and connection”⁴⁷.

Alla luce delle raccomandazioni dell'ICOMOS, si rende evidente che l'intento dell'organizzazione era di inserire l'elemento architettonico del portico all'interno del contesto urbano. Sulla scia di quest'ultime, la seconda proposta perimetrale venne modificata e ampliata. Per quanto riguarda l'area del sito da Strada Maggiore fino in Piazza Ravegnana, si nota infatti una sostanziale differenza. In linea generale vi è una maggiore inclusione degli elementi circostanti i Portici, nello specifico il primo perimetro⁴⁸ esclude entrambi le torri, mentre il secondo⁴⁹ include solo la torre degli Asinelli. La motivazione consiste nel fatto che quest'ultima reca alla base una loggetta, considerata un elemento di continuità rispetto all'elemento architettonico dei Portici. Contrariamente, la torre Garisenda non reca un elemento architettonico simile alla base, e pertanto non è stata considerata in questa sede un elemento di continuità.

La *torre Mozza*, seppur ad oggi non faccia parte del sito UNESCO dei Portici di Bologna, per la sua importanza storica è possibile che sia suscettibile di essere dichiarata patrimonio UNESCO. Ciò significa che detiene le caratteristiche per essere iscritta nell'Elenco del patrimonio mondiale, e, data la sua attuale condizione a rischio, forse anche nell'Elenco del patrimonio mondiale in pericolo. Allo stesso modo sarebbe possibile che, in virtù del *landscape approach*, in futuro venga inserita nel sito tramite una modifica degli attuali confini del sito dei Portici di Bologna.

La WHC nasce dall'esigenza di creare un sistema di protezione fondato sulla cooperazione internazionale per il patrimonio culturale e naturale di valore universale eccezionale. Per questo motivo, si intende ora affrontare il meccanismo di

⁴² *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (versione aggiornata al 2023), consultabili all'indirizzo <https://whc.unesco.org/en/guidelines> (consultato il 24 luglio 2024).

⁴³ *Operational Guidelines*, parr. 99, 100.

⁴⁴ *Ibid.*, par. 103.

⁴⁵ *Ibid.*, parr. 103-107.

⁴⁶ Conferenza generale UNESCO, *Recommendation on the Historic Urban Landscape* (Parigi, 10 novembre 2011) reperibile nel sito <https://whc.unesco.org/en/hul/>.

⁴⁷ Conferenza generale UNESCO, *Recommendation on the Historic Urban Landscape*, paragrafo 5.

⁴⁸ I Portici di Bologna, Candidatura UNESCO, *I Portici di Bologna. Cartographic Atlas*, 2021, p. 19, reperibile sul sito <https://whc.unesco.org/en/list/1650/documents/> (consultato il 30 giugno 2024).

⁴⁹ I Portici di Bologna, Candidatura UNESCO, *Boundaries of the Nominated property and buffer zone*, 2021, p. 23, all'indirizzo <https://whc.unesco.org/en/list/1650/documents/> (consultato il 30 giugno 2024).

tutela previsto dalla WHC, approfondendo il regime di assistenza internazionale, le sue radici e le attuali priorità.

4. *La Convenzione per la protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale del 1972 e l'Assistenza Internazionale*

Diversamente da tutte le Convenzioni internazionali precedenti, la WHC è la prima a utilizzare il termine “patrimonio” (*heritage*) nel suo titolo. Il termine “patrimonio” evoca un concetto ampio, che si estende dalla testimonianza culturale tangibile verso la sua immaterialità ed il valore che gli viene attribuito⁵⁰. Mentre con *cultural property* si accentua l'aspetto della proprietà e quindi il valore economico⁵¹, il termine patrimonio si distacca dal solo interesse nazionale nella sua protezione e si apre all'*interesse* della comunità internazionale su cui si fondano i meccanismi di tutela previsti dalla WHC: la cooperazione e l'assistenza internazionale. Inoltre, data l'origine etimologica di *heritage*⁵², il suo significato è intriso dell'aspetto intergenerazionale, che implica la trasmissione alle generazioni future del patrimonio mondiale⁵³.

Lo scopo di applicazione della WHC sul patrimonio mondiale è limitato al patrimonio culturale e naturale di valore universale eccezionale (*outstanding universal value*), come specificato all'articolo 1 relativo al patrimonio culturale e all'articolo 2 relativo al patrimonio naturale. Tuttavia, nel testo della WHC non vi si trova una definizione di “valore universale eccezionale”. Essa stabilisce che al Comitato del patrimonio mondiale, istituito all'articolo 8, sia affidato il compito di redigere i criteri atti a decretare se un sito possiede tale valore. Su questo punto, è necessario precisare che la dichiarazione di valore universale eccezionale da parte del Comitato del patrimonio mondiale ha valore dichiarativo e non costitutivo.

La WHC è una delle poche convenzioni internazionali ad aver raggiunto una partecipazione pressoché universale, con 196 Stati contraenti⁵⁴. È stato autorevolmente sostenuto che uno dei motivi del successo in termini di adesioni della WHC sia l'equilibrio tra interesse della comunità internazionale da un lato ed il rispetto della sovranità statale dall'altra⁵⁵. Gli obblighi principali che gli Stati parte della WHC sono vincolati a rispettare sono riportati all'articolo 4 e consistono nell'identificazione, protezione, conservazione, valorizzazione e trasmissione del patrimonio mondiale situato nei loro territori. Tali obblighi ricadono sugli Stati in “prima

⁵⁰ YUSUF, *Standard-setting in UNESCO, Normative Action in Education, Science and Culture*, Leiden/Parigi, 2007, p. 229.

⁵¹ Cfr. FRANCONI, LENZERINI (a cura di), *op. cit.*, p. 108; VADI, *Cultural Heritage in International Economic Law*, Leiden, 2023, p. 33.

⁵² *Heritage* deriva dal latino *hereditas*, mentre il termine utilizzato in italiano, patrimonio (come in francese, *patrimoine*) deriva sempre dal latino *patrimonium*. Entrambi fanno a riferimento a un lascito che viene tramandato alle generazioni future. Si veda a proposito VADI, *Cultural Heritage*, cit., p. 31 ss.

⁵³ Cfr. VADI, *op. cit.*, p. 32 ss.; FRIGO, *Cultural Property v. Cultural Heritage: A “Battle of Concepts”*, in *International Review of the Red Cross*, 2004, vol. 86, p. 368. Si veda anche YUSUF, *Standard-setting in UNESCO*, cit., p. 229.

⁵⁴ *UNESCO World Heritage Convention, States Parties*, <https://whc.unesco.org/en/statesparties/> (consultato il 19 agosto 2024).

⁵⁵ FRANCONI, *Cultural Heritage*, in *Max Planck Encyclopedia of International Law*, 2020, par. 14.

persona”⁵⁶ (*primarily*), rendendoli gli esecutori del sistema di protezione istituito dalla WHC⁵⁷. Inoltre, essi consistono in obblighi di *due diligence*, dal momento che devono rispettarli “con il massimo delle sue risorse disponibili” (*to the utmost of its own resources*)⁵⁸. In secondo luogo, costituisce ragione di successo della WHC il meccanismo di assistenza internazionale⁵⁹ ivi previsto al fine di fornire supporto finanziario e tecnico per la tutela del patrimonio. L’assistenza internazionale affonda le sue radici nella consapevolezza che gli Stati non sempre dispongono delle risorse necessarie per tutelare il proprio patrimonio⁶⁰ e nasce sulla scia delle campagne di salvaguardia lanciate dall’UNESCO prima dell’adozione della WHC⁶¹. La prima ha riguardato il sito archeologico di Abu Simbel e i templi di Philae, nella valle del Nilo, minacciati dalla costruzione della diga di Assuan che avrebbe inondato il sito culturale. In questo contesto, l’azione dell’UNESCO mobilitò 50 Stati che contribuirono alla ricerca archeologica, a rimuovere i beni archeologici e a metterli in salvo⁶². Un’azione simile fu intrapresa per i templi di Borobudur in Indonesia, particolarmente danneggiati dalle piogge tropicali, e le città di Venezia e Firenze, colpite nel 1966 da estremi fenomeni atmosferici⁶³.

Entrando nel vivo degli aspetti della WHC che interessano il nostro caso in analisi, ovvero quale relazione intercorre tra un sito culturale in pericolo, in questo caso la torre Garisenda, la WHC ed il meccanismo di assistenza internazionale, è necessario introdurre un terzo aspetto di rilevanza: il sistema delle liste. La WHC istituisce due Elenchi: l’Elenco del patrimonio mondiale e l’Elenco del patrimonio mondiale in pericolo⁶⁴. Nel primo vi sono i siti culturali, naturali e misti di valore universale eccezionale, mentre nel secondo vi sono i “beni menzionati nell’elenco del patrimonio mondiale per la cui salvaguardia sono necessari grandi lavori e per i quali è stata chiesta l’assistenza giusta la presente Convenzione”, poiché “minacciati di gravi e precisi pericoli”⁶⁵. L’obbligo di identificazione del patrimonio mondiale sul proprio territorio da parte degli Stati membri (Articoli 3 e 4) è propedeutico alla redazione degli “inventari” (*Tentative Lists*) da sottoporre all’attenzione del Comitato del patrimonio mondiale⁶⁶. Nelle *Tentative Lists* sono riportati i siti culturali, naturali e misti che le parti contraenti ritengono possedere valore universale

⁵⁶ WHC, art. 4.

⁵⁷ FRANCONI, LENZERINI (a cura di), *op. cit.*, p. 100.

⁵⁸ GESTRI, *Le grandi navi nella laguna di Venezia e la Convenzione Unesco del 1972*, in *Lo Stato*, Modena, 2021, vol. 16, p. 316.

⁵⁹ WHC, artt. 13, 19–26.

⁶⁰ *Ibid.*, Preambolo, par. 3.

⁶¹ FORREST, *International Law and the Protection of Cultural Heritage*, Routledge, 2010, p. 233.

⁶² *Ibid.*, p. 226. Si vedano anche CUNSOLO, ‘*The Long Goodbye*’: *the shift from cultural property to cultural and natural heritage in the World Heritage Convention*, in BARONCINI, DEMARSIN, LÓPEZ MARTIN, REGUEIRO DUBRA, STOICA (a cura di), *Forever Young. Celebrating 50 Years of the World Heritage Convention*, Firenze, 2023, p. 115; BARONCINI (a cura di), *Il diritto internazionale e la protezione del patrimonio culturale mondiale*, AlmaDL (AMSActa, University of Bologna digital library), 2019, p. 106.

⁶³ Cfr. BARONCINI (a cura di), *Tutela e valorizzazione del patrimonio culturale mondiale nel diritto internazionale*, Bologna, 2021 p. 216.

⁶⁴ WHC, art. 11.

⁶⁵ *Ibid.*, art. 11(4).

⁶⁶ Nel 2024 189 Stati Parte su 196 hanno presentato una *Tentative List: UNESCO World Heritage Convention*, *Tentative List*, reperibile all’indirizzo <https://whc.unesco.org/en/tentativelists> (consultato il 2 agosto 2024).

eccezionale e che hanno intenzione di nominare per l'iscrizione nell'Elenco del patrimonio mondiale⁶⁷. L'iscrizione negli Elenchi è quindi soggetta a una procedura di nomina ed esige il consenso dello Stato territoriale⁶⁸. Dall'entrata in vigore della WHC ad oggi, gli Stati contraenti che hanno dei siti iscritti nell'Elenco sono 168, e la lista conta in totale 1223 siti⁶⁹.

In sintesi, la WHC istituisce un regime di tutela applicabile al patrimonio culturale e naturale, sia iscritti che non negli Elenchi, ma in virtù del loro valore universale eccezionale⁷⁰, situato nei territori degli Stati contraenti, i quali mantengono il primato in termini di sovranità poiché gli obblighi di *due diligence* ricadono su di essi in prima persona. Essa prevede un meccanismo di assistenza internazionale accessibile agli Stati contraenti per perseguire lo scopo della WHC. In ultimo luogo, essa si basa sul sistema degli Elenchi, inventario internazionale del patrimonio mondiale.

Mentre gli obblighi di identificazione, protezione, conservazione, valorizzazione e trasmissione si applicano su tutto il patrimonio di valore universale eccezionale situato negli Stati parte⁷¹, l'assistenza internazionale è uno strumento dedicato esclusivamente al patrimonio culturale, naturale o misto iscritto negli Elenchi del patrimonio mondiale. L'articolo 13 prevede che il Comitato per il patrimonio mondiale sia responsabile per la gestione delle richieste di assistenza internazionali, esse possono essere richieste per la protezione, conservazione, valorizzazione, trasmissione o identificazione del patrimonio mondiale. In questa sede risulta particolarmente rilevante l'art. 20 della WHC. Esso stabilisce che l'assistenza può essere richiesta solo in favore di siti iscritti negli Elenchi del patrimonio mondiale e che l'unica eccezione⁷² riguarda le richieste di *preparatory assistance*⁷³, ovvero volte a sostenere gli Stati contraenti nelle fasi che precedono l'iscrizione, vale a dire la procedura di nomina. Le altre tipologie di assistenza si articolano in *emergency assistance* e *conservation and management assistance*⁷⁴. Viene inoltre specificato all'articolo 25 che l'onere complessivo dei lavori necessari non può ricadere interamente sulla comunità internazionale, ma lo Stato territoriale deve farsi carico di una "parte sostanziale delle risorse necessarie"⁷⁵. Questo requisito ammette tuttavia delle eccezioni, nei casi in cui le risorse di cui lo Stato dispone non siano sufficienti⁷⁶.

⁶⁷ WHC, art. 11; *Operational Guidelines*, par. 62.

⁶⁸ FRANCONI, LENZERINI (a cura di), *op. cit.*, p. 166.

⁶⁹ *UNESCO World Heritage Convention, New Inscribed Properties 2024*, reperibile sul sito <https://whc.unesco.org/en/newproperties/> (consultato il 3 agosto 2024).

⁷⁰ Cfr. WHC, art. 12.

⁷¹ Questa interpretazione è confermata dall'art. 12 della Convenzione: "Il fatto che un bene del patrimonio culturale e naturale non sia stato iscritto nell'uno o nell'altro elenco giusta i paragrafi 2 e 4 dell'articolo II non significa in alcun modo che esso non abbia un valore universale eccezionale a fini diversi da quelli risultanti dall'iscrizione in questi elenchi". A tal proposito si veda BARONCINI, *La Convenzione UNESCO sul patrimonio dell'umanità nella giurisprudenza arbitrale internazionale sugli investimenti*, in *Diritto del Commercio Internazionale*, 2023, vol. 37, n. 2, p. 299.

⁷² FRANCONI, LENZERINI (a cura di), *op. cit.*, p. 277.

⁷³ *Operational Guidelines*, par. 235.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ WHC, art. 25.

⁷⁶ FRANCONI, LENZERINI (a cura di), *op. cit.*, p. 277.

Pertanto, per usufruire dell’assistenza internazionale prevista dalla WHC è necessario che un sito sia iscritto nell’Elenco del patrimonio mondiale. Tuttavia, il Comitato del patrimonio mondiale stabilisce un ordine di priorità per l’allocazione delle risorse disponibili. Gli aspetti delle richieste tenuti in considerazione riguardano il potenziale “catalizzatore” dell’assistenza, ovvero la capacità di agire da “seed money” ed attrarre ulteriori donazioni, l’urgenza delle misure previste, la disponibilità dell’impegno dello Stato territoriale, la rilevanza delle misure rispetto agli obiettivi strategici adottati dal Comitato, la rilevanza rispetto agli esiti del monitoraggio reattivo e dei rapporti periodici, il valore in termini di contributi alla ricerca scientifica e di sviluppo delle tecniche di conservazione, gli aspetti educativi e l’inclusività delle attività previste. Inoltre, in caso di risorse limitate, la precedenza viene data in ordine ad un “Least Developed Country”, un “Lower Middle Income Country”, una “Small Island Developing State” e ad uno Stato parte in situazione di *post-conflict*⁷⁷. In ultima istanza, hanno precedenza assoluta i siti iscritti nell’Elenco del patrimonio mondiale in pericolo.

È essenziale che il Comitato definisca delle priorità dal momento che si è già dovuto confrontare con la scarsità del fondo. Le risorse sono diminuite incisivamente fino al 2010, facendo sì che non tutte le richieste di assistenza approvate ricevessero fondi, incluso per siti iscritti nella *World Heritage List in Danger*⁷⁸. Considerando i bilanci dell’assistenza internazionale degli ultimi anni, mentre il biennio 2018-2019 è rimasto invariato rispetto al biennio 2016–2017⁷⁹, il bilancio 2020-2021 ha registrato un incremento del 40% rispetto al biennio precedente⁸⁰. Nel 2023, l’incremento per il bilancio 2022-2023 è stato del 20,3%⁸¹, rimane invariato il bilancio per il biennio 2024–2025⁸².

L’assistenza internazionale è finanziata dal *World Heritage Fund*, istituito all’art. 15, composto dai contributi obbligatori e volontari da parte degli Stati contraenti della WHC, da donazioni pervenute da altri Stati, dall’UNESCO o altre agenzie e organizzazioni delle Nazioni Unite, enti pubblici o privati o persone private. Inoltre, il Comitato ha anche il compito di trovare nuove risorse per incrementare il fondo. Infatti, sono risorse eleggibili anche i proventi da manifestazioni organizzate a tale scopo o “qualsiasi altra risorsa” come previsto dal regolamento definito dal comitato stesso⁸³.

Rispetto al nostro caso, ovvero quello relativo alla torre Garisenda, sebbene non – ancora – iscritta nell’Elenco del patrimonio mondiale, è passibile di iscrizione in virtù del suo valore universale. In secondo luogo, nonostante il carattere “emergenziale” del rischio crollo della torre, la sua condizione non è stata determinata da un evento catastrofico. La relazione del Comitato Tecnico Scientifico per il consolidamento della torre Garisenda spiega come si sia verificata una “disgregazione chimico/fisica della selenite” alla base della torre, ed un aumento delle fessurazioni

⁷⁷ *Operational Guidelines*, par. 239.

⁷⁸ FRANCONI, LENZERINI (a cura di), *op. cit.*, p. 216.

⁷⁹ UNESCO Doc. WHC/18/42.COM/13.Rev, 15 giugno 2018, par. II.2.

⁸⁰ UNESCO Doc. WHC/21/44.COM/13, 21 giugno 2021, par. III.8.

⁸¹ UNESCO Doc. WHC/23/45.COM/14, 4 luglio 2023, par. III.10.

⁸² UNESCO Doc. WHC/24/46.COM/12, 7 giugno 2024, par. III.9.

⁸³ WHC, art. 15(3).

dei laterizi nei lati Est ed Ovest⁸⁴. Da questi risultati se ne deduce che il caso della torre non giustificherebbe una richiesta di assistenza emergenziale, poiché le Linee Guida specificano che “[t]his assistance does not concern cases of damage or deterioration caused by gradual processes of decay, pollution or erosion”. Al contrario, il caso della *torre Mozza* ricadrebbe più probabilmente all’interno della casistica della “Conservation and Management Assistance”, che prevede anche la possibilità di fare richiesta di fondi per condurre ricerche scientifiche legate alla conservazione, consulenze di esperti e tecnici, attrezzatura specifica o prestiti a tassi ridotti o senza interessi⁸⁵.

Ciononostante, l’articolo 20 specifica che solo i siti non iscritti ma pre-identificati possono beneficiare dell’assistenza internazionale. L’unica eccezione riguarda le richieste di *preparatory assistance*, volte a sostenere gli Stati nella procedura di candidatura a patrimonio dell’umanità. Fanno parte dei siti pre-identificati quelli annoverati nelle *Tentative Lists*⁸⁶.

Ad oggi, la torre Garisenda non appare nella *Tentative List* dell’Italia, che presenta invece altri 31 siti⁸⁷. Dal paragrafo 233 delle Linee Guida si deduce che la torre potrebbe beneficiare dei fondi per l’assistenza internazionale solo qualora vi fosse inserita oppure venendo direttamente iscritta nella *World Heritage List*. Rispetto a una nuova nomina per l’*enlisting* della torre, è più probabile che lo Stato territoriale ritenga di procedere con l’iscrizione attraverso una *minor modification to the boundaries* dell’attuale sito UNESCO dei Portici di Bologna, alla luce del *landscape approach* promosso dall’UNESCO. Questa procedura è regolata dalle Linee Guida operative, che la consentono nella misura in cui essa non abbia un impatto significativo sull’estensione e sul valore universale eccezionale della proprietà⁸⁸ e che non specifica la necessità di inserire la proprietà nella *Tentative List*. Il Comune di Firenze si è avvalso di questa possibilità in tre occasioni per il suo centro storico. La prima nel 2013 per modificare la *buffer zone*, la seconda nel 2020 per includere nel perimetro dello stesso il complesso di San Miniato al Monte, ed infine nel 2022 per includere tre piccole zone erroneamente non incluse nella seconda modifica dei confini ritenute essenziali per la protezione dell’*outstanding universal value* del bene UNESCO⁸⁹. La *minor modification to the boundaries* consente alla parte contraente di non presentare una nuova nomina, procedura richiesta invece per una *significant modification to the boundaries*⁹⁰.

Un caso altrettanto rilevante in merito riguarda i Monumenti storici di Mtskheta, in Georgia. Inserito nella *World Heritage List in Danger* nel 2009, le

⁸⁴ Comitato Tecnico Scientifico per il consolidamento della Torre Garisenda, *Relazione Tecnica (come da richiesta dell’ill.mo Sindaco del 23 ottobre 2023)*, Bologna, 2023, p. 18. Documento reperibile all’indirizzo https://static.gedidigital.it/repubblica/pdf/2023/locali/bologna/relazione_tecnica_finale_ets_151123.pdf (consultato il 25 luglio 2024).

⁸⁵ *Operational Guidelines*, par. 241.

⁸⁶ UNESCO Doc. WHC-03/27COM/24, 10 dicembre 2003, p. 125; FRANCONI, LENZERINI (a cura di), *op. cit.*, p. 197. Si veda anche *Operational Guidelines*, par. 233.

⁸⁷ UNESCO *World Heritage Convention, Tentative Lists*, reperibile sul sito <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/?action=listtentative&state=it&order=states> (consultato il 12 agosto 2024).

⁸⁸ Cfr. *Operational Guidelines*, par. 163.

⁸⁹ *Proposal for a Minor Boundary Modification to the boundaries of the World Heritage Property “Historic Centre of Florence”*, gennaio 2022, <https://whc.unesco.org/en/list/174/documents/> (consultato il 10 agosto 2024).

⁹⁰ *Operational Guidelines*, par. 165.

organizzazioni consultive raccomandavano una serie di misure per la sua rimozione, tra cui una chiara identificazione del sito⁹¹. Il Rapporto della missione delle organizzazioni consultive (ICOMOS e ICCROM) *in loco* raccomandava alla Georgia di proporre una *minor boundary modification* al fine di incrementare il regime di protezione. La necessità in questo caso derivava dalle attività di rinnovamento urbano circostanti⁹², che richiedeva quindi numerose misure per la salvaguardia del sito. Nel 2016 i monasteri e la cattedrale georgiani vennero delistati dall'Elenco del patrimonio mondiale in pericolo, e nel 2017 il Comitato accettò formalmente la modifica ai confini⁹³.

In alternativa, nel caso in cui non fosse possibile inserire la torre Garisenda nel sito UNESCO dei Portici di Bologna, per i siti in pericolo è prevista la procedura di nomina su base emergenziale (*emergency basis*)⁹⁴. Quest'ultima si differenzia dalla procedura regolare in quanto non vengono applicate le regolari scadenze⁹⁵. È tuttavia necessario che le organizzazioni consultive ritengano che il bene posseda il valore universale eccezionale e che esso si trovi in pericolo a causa di eventi naturali o per effetto di attività umane⁹⁶. Soddisfatte tali condizioni, il Comitato per il patrimonio mondiale valuta l'iscrizione del sito nella prima sessione disponibile e simultaneamente anche lo stanziamento di fondi attraverso l'assistenza internazionale. Quest'ultima non dovrebbe tuttavia rendersi necessaria, dal momento che una *minor boundary modification* è auspicata dal *World Heritage Committee* stesso che in sede di iscrizione ne ha fatto richiesta⁹⁷. A tal fine l'Italia ha invitato l'ICOMOS e il *World Heritage Centre* a intraprendere una missione *in situ* per contribuire alla revisione dei confini⁹⁸. Il rapporto della missione non menziona nello specifico la torre Garisenda, tuttavia, le raccomandazioni 1 e 2 propongono una revisione globale di tutti i confini e di esplorare alternative in grado di riflettere maggiormente gli elementi che fungono da “functional links” tra i Portici⁹⁹.

In conclusione, l'inclusione della torre Garisenda nel sito dei Portici di Bologna è oltremodo auspicabile alla luce dei numerosi esempi di collaborazione virtuosa tra l'UNESCO e gli Stati parte della WHC per la tutela e salvaguardia del patrimonio¹⁰⁰. Oltre all'assistenza internazionale, i siti iscritti beneficiano di un articolato

⁹¹ UNESCO Doc. WHC-10/34.COM/7.Add, p. 71.

⁹² *Report on the Joint ICOMOS/ICCROM Reactive Monitoring Mission to Historical Monuments of Mtskheta (Georgia)*, 10–15 novembre 2014, reperibile all'indirizzo <https://whc.unesco.org/en/documents/137043>.

⁹³ UNESCO Doc. WHC/16/40.COM/19.

⁹⁴ *Operational Guidelines*, par. 162.

⁹⁵ *Ibid.*, parr. 161–162.

⁹⁶ *Ibid.*, par. 161.

⁹⁷ “Requests the State Party to: [...] Revise the boundaries to reflect the interconnections of the portico system, by incorporating the functional links between the covered walkways within the perimeter of the property”. In UNESCO Doc. WHC/21/44.COM/18.

⁹⁸ UNESCO Doc. WHC/23/45.COM/7B.Add, p. 277.

⁹⁹ *Report of the Joint World Heritage Centre/ICOMOS Advisory mission to 'The Porticoes of Bologna' (Italy)*, 12–6 giugno 2023, consultabile sul sito <https://whc.unesco.org/en/documents/204418/>.

¹⁰⁰ A questo proposito si veda MACCHIA, *Il mantenimento dell'outstanding universal value dei siti Unesco: esempi significativi nella prassi degli organi della Convenzione del 1972 e delle autorità nazionali*, in BARONCINI (a cura di), *Tutela e valorizzazione del patrimonio culturale*, cit., p. 307 ss.

sistema di monitoraggio¹⁰¹: il risultato della traslazione sul piano internazionale del bene a seguito dell'iscrizione, che rinforza le responsabilità di tutela dello Stato territoriale che si fa portatore degli interessi della comunità internazionale¹⁰².

5. Il ruolo della Banca europea per gli investimenti nella tutela del patrimonio culturale

L'UNESCO, in quanto agenzia Onu dedicata *inter alia* alla cultura, gioca un ruolo determinante nella tutela del patrimonio culturale. Esistono tuttavia altre realtà sovranazionali che offrono supporto in questo campo. In questa sede si approfondirà il ruolo della Banca europea per gli investimenti (BEI). La BEI è istituita ai sensi degli Articoli 308 e 309 del *Trattato sul Funzionamento dell'Unione Europea* (TFUE) e dal suo Statuto ivi allegato. Il ruolo principale della BEI è quello di contribuire allo sviluppo del mercato interno dell'Unione europea, e a tal fine le è consentito finanziare progetti in tutti i settori dell'economia. I membri della BEI sono gli Stati membri dell'Unione europea, i quali eleggono un ministro per comporre il consiglio dei governatori¹⁰³. La direzione della Banca si compone inoltre di un consiglio di amministrazione¹⁰⁴ e di un comitato direttivo¹⁰⁵.

Poiché per sua natura la BEI contribuisce a perseguire gli obiettivi strategici dell'Unione europea, in linea con l'impegno dell'Unione nell'attuazione dell'Agenda 2030 e degli obiettivi di sviluppo sostenibile definiti dalle Nazioni Unite, tramite l'adozione del *Green Deal europeo* da parte della commissione, nel 2019 il consiglio direttivo ha incrementato la spesa e gli investimenti dedicati all'ambiente e allo sviluppo sostenibile, in armonia con l'ambizione dell'Unione di raggiungere la neutralità climatica entro il 2050¹⁰⁶.

Gli elementi fondanti della strategia sono due: il primo consiste nello stanziamento del 50% dei prestiti nel settore della sostenibilità ambientale e della lotta al cambiamento climatico entro il 2025. Il secondo prevede che tutti i progetti finanziati dalla Banca siano allineati con gli obiettivi ed i principi perseguiti dall'Accordo di Parigi¹⁰⁷ sul cambiamento climatico (2015), assicurando che gli investimenti dedicati a scopi diversi dallo sviluppo sostenibile e dalla transizione ecologica non vanifichino la strategia. L'impegno della BEI nella *green finance* ne ha determinato un cambiamento di identità, attribuendole il ruolo di *EU Climate Bank*¹⁰⁸.

¹⁰¹ Al riguardo si veda GUÈVREMONT, *Compliance Procedure: Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, in *Max Planck Encyclopedia of International Law*, 2019.

¹⁰² Cfr. MACCHIA, *Il mantenimento dell'outstanding universal value*, cit., p. 311.

¹⁰³ Trattato sul funzionamento dell'Unione europea (TFUE), Protocollo 5, art. 7.

¹⁰⁴ *Ibid.*, Protocollo 5, art. 9.

¹⁰⁵ *Ibid.*, Protocollo 5, art. 11.

¹⁰⁶ Commissione europea, Doc. COM(2019) 640 final, 11 dicembre 2019, reperibile all'indirizzo <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=COM%3A2019%3A640%3AFIN>.

¹⁰⁷ *Paris Agreement*, Parigi, 12 dicembre 2015.

¹⁰⁸ *European Investment Bank, EIB Group Climate Bank Roadmap 2021-2025*, 2020, reperibile sul sito <https://data.europa.eu/doi/10.2867/503343>, p. 1 ss.

Su questa scia la *Strategic Roadmap* per il triennio 2024-2027 prevede che la prima delle otto priorità individuate sia il consolidamento del ruolo della BEI nelle sue nuove vesti di *Climate Bank*¹⁰⁹. All'interno della strategia un'area di intervento è dedicata alle "Sustainable cities and regions", articolata in diversi settori tra cui anche la mobilità, i trasporti e lo sviluppo urbano, all'interno del quale sono previsti dei finanziamenti per il restauro o il rinnovo di edifici pubblici in cui ricadono gli "Historical and Cultural Public Buildings". In questo modo la BEI finanzia progetti che in tutto o in parte prevedono la costruzione, la ristrutturazione o il rinnovo di beni immobili appartenenti al patrimonio culturale degli Stati membri, purché siano integrati nella strategia di sviluppo urbano della città in cui si trovano.

I progetti per cui gli enti promotori (*promoters*) richiedono un prodotto finanziario della BEI devono soddisfare requisiti economici, finanziari e di sostenibilità, oltre a essere in linea con gli obiettivi dell'Accordo di Parigi. Per incrementare le potenzialità di ottenere l'aiuto finanziario, la Banca insieme alla Commissione europea ha creato *JASPERS*, un programma di assistenza congiunta per supportare i *promoters* nell'elaborazione dei progetti. Il programma offre numerosi benefici, tra cui la prossimità ai beneficiari attraverso uffici e personale dislocato a livello regionale, assistenza tecnica ed un supporto che copre tutte le fasi progettuali.

In questa sede rileva particolarmente il ruolo dello *European Investment Bank Institute*, istituito dall'*EIB Group*, ovvero dalla BEI e dal Fondo europeo per gli investimenti. L'istituto persegue iniziative volte ad avere un impatto sulla cittadinanza: a tale scopo si occupa anche nello specifico di *cultural heritage*. Dal 2013, l'Istituto co-finanzia insieme all'Unione europea il *7 Most Endangered Programme*, coordinato dalla pluridecennale organizzazione non governativa *Europa Nostra – the European voice of the Civil Society committed to Cultural Heritage*, dedicata alla promozione e alla tutela del patrimonio culturale nel continente europeo.

La rilevanza del programma in oggetto deriva dal suo semplice ma vitale obiettivo di preservare il patrimonio culturale in pericolo in virtù del valore coesivo e sociale che gli viene riconosciuto e che ha funto da catalizzatore del programma stesso¹¹⁰. Al segretariato di *Europa Nostra* è affidata la procedura di selezione dei siti a rischio, la quale pubblica annualmente un bando che diffonde tramite un'estesa e consolidata rete di associazioni e organizzazioni di settore. In questa procedura, i *nominators* dei siti giocano un ruolo fondamentale, dal momento che il programma promuove un approccio *bottom-up*, ovvero che siano gli attori locali a farsi portavoce delle necessità e degli interventi desiderati. Le nomine dei siti pervenute vengono valutate da un *Advisory Panel*¹¹¹ internazionale composto da esperti in archeologia, storia, architettura, conservazione e finanza che ha il compito di fare una preselezione. Successivamente, al *Board*¹¹² di *Europa Nostra* è affidato

¹⁰⁹ *European Investment Bank, EIB Group 2024-2027 Strategic Roadmap*, 2024, reperibile sul sito <https://www.eib.org/en/publications/20240198-eib-group-2024-2027-strategic-roadmap>.

¹¹⁰ *European Investment Bank, Saving the Past. Shaping the Future: Ten years of protecting Europe's cultural heritage 7 Most Endangered programme, 2013-2023* reperibile sul sito <https://www.europanostra.org/our-work/publications/>, p. 4.

¹¹¹ *Europa Nostra, Advisory Panel*, reperibile sul sito <https://7mostendangered.eu/advisory-panel/> consultato, il 14 agosto 2024.

¹¹² Braccio esecutivo del *Council*, composto da 12 membri: l'*Executive President*, l'*Executive Vice-President*, il *Treasurer* e 9 membri. *Europa Nostra, Board*, reperibile sul sito <https://www.europanostra.org/about-us/governance/board/>, consultato il 14 agosto 2024.

l'onere della scelta dei sette siti considerati più a rischio. In primo luogo, la nomina a sito in pericolo ha in certi casi un considerevole impatto mediatico, il che genera un'azione di *awareness raising*. In secondo luogo, i siti selezionati beneficiano di una missione tecnica *in loco* condotta da esperti dell'*EIB Institute*. La missione ha l'obiettivo di pubblicare un Rapporto tecnico sullo stato di conservazione del sito, e dal 2021 è volto a definire congiuntamente agli *stakeholders* locali come investire lo *EIB Heritage Grant* da 10,000 euro finanziato dall'istituto¹¹³.

Da un'analisi della prima decade del programma, ne emerge un bilancio positivo, in cui almeno il 20% dei siti è considerato completo e il 50% ha compiuto dei progressi¹¹⁴. Nella maggior parte dei casi, la nomina a sito a rischio ha agito da catalizzatore per la mobilitazione di risorse. Una delle storie di maggior successo che annovera il programma riguarda il Giardino Giusti di Verona, selezionato nel 2021. Colpito da diversi temporali e trascurato durante la pandemia da Covid-19, il Giardino si trovava in stato di decadimento¹¹⁵. Lo *Heritage Grant* è servito per finanziare i primi lavori di recupero e la nomina è stata utilizzata come elemento di pressione nella candidatura insieme al rapporto tecnico degli esperti per i fondi europei stanziati tramite il programma europeo *NextGenerationEU*¹¹⁶.

6. Conclusioni

Ciò che sembra evidente è che nonostante la WHC si applichi a tutto il patrimonio culturale e naturale di valore universale eccezionale presente sui territori degli Stati parte, nella sua operazionalizzazione essa crea un sistema in cui solo i siti iscritti negli Elenchi beneficiano di maggiore tutela. Il meccanismo di assistenza internazionale previsto dalla WHC è strettamente legato agli Elenchi del patrimonio mondiale, escludendo così la possibilità per i siti in pericolo non in Elenco di usufruirne. In secondo luogo, i siti iscritti negli Elenchi beneficiano delle attenzioni che vi sono dedicate per la redazione dei rapporti periodici, dal monitoraggio reattivo e qualora ritenuto necessario dal Comitato per il patrimonio culturale dal monitoraggio rinforzato¹¹⁷. Inoltre, i siti iscritti beneficiano della cooperazione multilivello tra attori nazionali e internazionali che in tanti casi hanno condotto a esempi di collaborazione virtuosa e di successo. L'azione di tutela del patrimonio della WHC e l'UNESCO al di fuori degli Elenchi non è altrettanto intensa o efficace. Ciò non significa che l'UNESCO non si sia mai pronunciata in riferimento a siti non iscritti in situazioni di pericolo: uno dei casi più eclatanti riguarda la distruzione dei

¹¹³ *European Investment Bank, Saving the Past. Shaping the Future: Ten years of protecting Europe's cultural heritage 7 Most Endangered programme, 2013-2023*, p. 10.

¹¹⁴ *European Investment Bank, Saving the Past. Shaping the Future: Ten years of protecting Europe's cultural heritage 7 Most Endangered programme, 2013-2023*, p. 6.

¹¹⁵ Europa Nostra, *The Giusti Garden, Verona, ITALY*, reperibile sul sito <https://7mostendangered.eu/sites/the-giusti-garden-verona-italy/> (consultato il 14 agosto 2024).

¹¹⁶ *European Investment Bank, Saving the Past. Shaping the Future: Ten years of protecting Europe's cultural heritage 7 Most Endangered programme, 2013-2023*, p. 16 ss.

¹¹⁷ Sul sistema di monitoraggio previsto dalla Convenzione, si veda GUÈVREMONT, *Compliance Procedure*, cit.

Buddha di Bamiyan nel 2001¹¹⁸ a cui ha seguito l'adozione della *Dichiarazione sulla distruzione intenzionale del patrimonio culturale*¹¹⁹.

Certamente meno conosciuto rispetto alla WHC è il ruolo della BEI o dello *EIB Institute* nel settore dei beni culturali e storici di pubblica proprietà, che invece ha dimostrato essere in grado di raggiungere risultati sorprendenti. Ne è un esempio il progetto per il consolidamento statico e risanamento conservativo dei Portici di Bologna firmato nel 2016¹²⁰ o il progetto per la ristrutturazione della *House of Culture* a Ostrava (Repubblica Ceca)¹²¹.

Dall'analisi proposta, con riguardo al caso della torre Garisenda, visto il suo probabile e auspicato inserimento nel sito UNESCO dei Portici di Bologna, che richiede specifiche tempistiche in grado di rallentare l'ufficiale iscrizione nell'Elenco del patrimonio mondiale¹²², potrebbe risultare ottimale esplorare diverse vie di finanziamento rispetto a quelle previste dalla WHC. Tale soluzione risponderebbe all'urgenza del rischio crollo della torre. Ciò detto, viste le condizioni strutturali di quest'ultima è indubbio che l'iscrizione nell'Elenco del patrimonio mondiale sarebbe in grado di fornire al sito ulteriori strumenti di monitoraggio e la cooperazione multilivello che ne deriva e che come sopra ricordato in molti casi ha servito lo scopo della WHC.

¹¹⁸ A proposito si vedano FREGNI, GESTRI, SANTINI (a cura di), *Tutela e valorizzazione del patrimonio culturale: realtà territoriale e contesto giuridico globale*, Torino, 2021, p. 173 ss.; FRANCONI, LENZERINI, *The Destruction of the Buddhas of Bamiyan and International Law*, in *European Journal of International Law*, 2003, vol. XIV, n.4.

¹¹⁹ *UNESCO Declaration concerning the Intentional Destruction of Cultural Heritage*, Parigi, 17 ottobre 2003.

¹²⁰ I dettagli del progetto sono reperibili sul sito www.eib.org/en/projects/pipelines/all/20160008 (consultato il 29 settembre 2024).

¹²¹ I dettagli del progetto sono reperibili sul sito www.eib.org/en/projects/pipelines/all/20210740 (consultato il 29 settembre 2024).

¹²² *Operational Guidelines*, par. 164.

IL PATRIMONIO PAESAGGISTICO–CULTURALE DEI COLLI BOLOGNESI E LA SUA BIODIVERSITÀ

Claudia Tubertini

SOMMARIO: 1. La protezione della biodiversità nel contesto internazionale ed europeo: un breve inquadramento – 2. La tutela della biodiversità dei Colli Bolognesi: il ruolo della loro classificazione come “paesaggio protetto”, tra esigenze di protezione e di fruizione – 3. I colli bolognesi come Patrimonio dell’Umanità: verso l’inclusione del Colle della Guardia nell’area protetta dall’UNESCO.

1. *La protezione della biodiversità nel contesto internazionale, europeo e nazionale: un breve inquadramento*

La conservazione della biodiversità è ancora spesso erroneamente considerata una questione che riguarda esclusivamente la protezione delle specie a rischio di estinzione. Eppure, questo patrimonio inestimabile, costituito da milioni di specie animali e vegetali e dai rispettivi ecosistemi, può svolgere un ruolo fondamentale nella lotta ai cambiamenti climatici, e dunque nella conservazione della stessa specie umana. Non a caso, dunque, l’importanza di affrontare in modo coordinato queste due grandi sfide del nostro tempo – protezione della biodiversità e lotta ai cambiamenti climatici - è stata ribadita dai due principali organismi intergovernativi che si occupano di questi temi, l’IPBES (*Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services*) e l’IPCC (*Intergovernmental Panel on Climate Change*), nella loro prima relazione congiunta presentata il 10 giugno 2021¹.

Proprio l’IPBES ha evidenziato come la pressione antropica abbia alterato significativamente tre quarti dell’ambiente terrestre e circa il 66% dell’ambiente marino, mentre circa un milione di specie animali e vegetali sono a rischio di estinzione ad un ritmo e con una velocità tali da non poter essere giustificati come fenomeno naturale.

Per questo motivo la questione della biodiversità è, anzitutto, una sfida anche per l’ambiente urbano. Le nostre città sono, infatti ricche di specie animali e vegetali, microrganismi ed ecosistemi che svolgono un ruolo fondamentale nel nostro benessere grazie ai numerosi servizi ecosistemici che forniscono in termini di qualità dell’aria, benessere, resilienza ai cambiamenti climatici, produzione agricola.

Tuttavia, quando ci si riferisce al contesto urbano, il termine biodiversità rischia di essere ambiguo, perché, se da un lato si constata che nelle città c’è più biodiversità che nelle zone non urbanizzate, in particolare in quelle agricole, e che è aumentata negli ultimi decenni, dall’altro ci dovremmo chiedere di quale biodiversità stiamo parlando. Possiamo prendere come esempio proprio la città di Bologna, la

¹ Reperibile all’indirizzo https://files.ipbes.net/ipbes-web-prod-public-files/2021-06/20210609_scientific_outcome.pdf.

quale, secondo studio pubblicato su *Nature*², ha quasi triplicato in circa 120 anni il numero delle specie botaniche, ma con una composizione completamente diversa: di fronte all'aumento di molte nuove specie esotiche e ornamentali, che spesso dipendono dagli umani per riprodursi e non sono più in grado di produrre nettare e polline e, quindi, di interagire utilmente con insetti e altri organismi, si è registrata una perdita di oltre 100 specie presenti in città alla fine del XIX secolo, tra alberi da frutto, cereali e ortaggi spontanei, e piante erbacee. Si tratta di una tendenza confermata in quasi tutte le città europee, dove l'intervento umano è onnipresente e non lascia libertà alla spontanea evoluzione naturale delle specie.

Tra le possibili soluzioni a questo progressivo impoverimento sostanziale della biodiversità nelle aree urbane e nelle zone limitrofe, si è da tempo puntato sulla creazione di corridoi ecologici, cioè aree verdi o elementi paesaggistici in grado di collegare due o più habitat naturali e fungere da canali per il movimento delle specie.

La Comunità Internazionale ha svolto un ruolo fondamentale nella realizzazione dell'impianto normativo su cui si fonda, attualmente, la tutela della biodiversità, nel più generale contesto della tutela del territorio, dell'ambiente e degli ecosistemi: a partire dalla Convenzione sulla diversità biologica (CDB) firmata a Rio de Janeiro il 5 giugno 1992³ e il suo piano strategico, attuato a Nagoya, in Giappone, nel 2010, con una nuova missione da raggiungere entro il 2020 attraverso 5 obiettivi strategici e 20 obiettivi operativi (i cosiddetti *Aichi targets*)⁴, passando per l'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile del 2015, sono stati predisposti ed elaborati un insieme di principi consuetudinari, documenti programmatici, patti di caratura internazionale e regionale (poi recepiti anche all'interno del contesto eurounitario e nazionale), aventi lo scopo di realizzare una "rete" normativa vincolante, avente l'obiettivo di garantire un'effettiva ed efficace protezione della biodiversità⁵.

A livello europeo, il riferimento d'obbligo è anzitutto alla Direttiva *Habitat* n. 92/43/CEE, che tuttora costituisce il principale riferimento legislativo in materia, in quanto orientata a far adottare agli Stati misure "intese ad assicurare il mantenimento o il ripristino, in uno stato di conservazione soddisfacente, degli habitat naturali e delle specie di fauna e flora selvatiche di interesse comunitario". È ad essa che si deve, infatti, la costituzione della Rete Natura 2000, ovvero l'individuazione un insieme di ambienti naturali, ma talvolta anche occupati dall'uomo (come le aree ad agricoltura tradizionale, i boschi utilizzati, i pascoli, ecc.), caratterizzati da

² SALINITRO, ALESSANDRINI, ZAPPI, TASSONI, *Impact of climate change and urban development on the flora of a southern European city: analysis of biodiversity change over a 120-year period*, in *Scientific Reports*, 2019, vol. 9, n. 9464.

³ Ratificata in Italia con legge 14 febbraio 1994, n. 124 (G.U. 44 S.O. del 23.02.94): "Linee strategiche per l'attuazione della Convenzione di Rio de Janeiro e per la redazione del Piano nazionale sulla biodiversità. Adottata a Rio de Janeiro il 5.06.92".

⁴ La quinta edizione del rapporto *UN Global Biodiversity Outlook* (GBO5, 2020) ha rilevato che la comunità internazionale non ha raggiunto nessuno degli obiettivi di Aichi del Piano strategico globale per la biodiversità per il periodo 2011-2020. Per questo, nel 2022 è stato approvato a Montreal il nuovo piano d'azione per la biodiversità (*Global Biodiversity Framework – GBF*) per il prossimo decennio che stabilisce obiettivi e impegni a medio (2030) e lungo termine (fino al 2050), con l'obiettivo principale di fermare e invertire la drammatica diminuzione della biodiversità, promuovere l'uso sostenibile della biodiversità e la distribuzione giusta ed equa dei benefici che ne derivano.

⁵ MARFOLL, *Biodiversità: un percorso internazionale ventennale*, in *Rivista quadrimestrale di diritto dell'ambiente*, 2012, vol. 2, p. 155 ss.

ambienti naturali e specie vegetali e animali rari o minacciati, che vengono tutelati secondo un modello di conservazione innovativo che vede l'integrazione delle esigenze di tutela con quelle economiche, sociali e culturali delle popolazioni locali.

Questo stesso approccio integrato, del resto, è stato adottato dal nostro ordinamento sin dalla cd. legge Galasso (8 agosto 1985, n. 431), ove si prevedeva la possibilità dell'apposizione di vincoli su aree di vaste dimensioni anche al fine di una loro gestione dinamica ed integrata, e dalla legge quadro sulle aree naturali protette (6 dicembre 1991, n. 394), secondo la quale l'istituzione e la gestione di aree naturali protette ha come primario obiettivo quello di consentire un'armonica compenetrazione tra l'ambiente naturale e le attività umane compatibili al fine di garantire e di promuovere, in forma coordinata, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio naturale del paese⁶. Ma è solo con l'adozione della prima Strategia Nazionale per la Biodiversità, in attuazione dell'art. 6 della citata Convenzione internazionale sulla biodiversità, avvenuta nel 2010, che si è avviata la costruzione di un "sistema" delle aree naturali protette, perseguendo obiettivi strategici comuni di area vasta e di medio e lungo termine. Tale obiettivo è stato fatto proprio anche dall'Unione europea mediante l'approvazione della Strategia dell'UE sulla biodiversità, pubblicata dalla Commissione europea il 20 maggio 2020 nel quadro del *Green Deal* europeo, aggiornata nel 2023 con nuovi target per il 2030. I suoi obiettivi - ampliare la rete europea delle aree protette, ripristinare gli ecosistemi, adottare misure di governance più efficaci e migliorare le conoscenze, aumentare i finanziamenti e gli investimenti per le risorse naturali e, infine, mettere l'ambiente e la salute al centro delle agende politiche in generale (secondo la nota ottica *One health*) – sono ora stati recepiti, nel nostro Paese, dalla corrispondente Strategia nazionale (Decreto Ministeriale n. 252 del 3 agosto 2023). È un Piano che si colloca, a sua volta, all'interno della riforma degli articoli 9 e 41 della Costituzione ad opera della legge costituzionale 1/2022, con la quale la protezione della biodiversità – in una con l'ambiente, gli ecosistemi, gli animali – diviene un compito espresso della Repubblica, anche nell'interesse delle generazioni future⁷. Il ciclo è stato ora completato dalla cd. *Nature Restoration Law*, approvata in via definitiva dal Parlamento e dal Consiglio UE quest'anno,⁸ che promuove la biodiversità e l'azione per il clima in tutta Europa, oltre a introdurre strumenti normativi per la prevenzione e tutela della salute umana e per integrare le politiche ambientali in vigore,

L'osservanza di questi obblighi di diritto internazionale ed europeo, soprattutto in termini di responsabilità intergenerazionale, richiede una capacità decisionale da parte dei pubblici poteri di ampio orizzonte, nel medio e lungo termine, data la complessità degli oggetti di protezione, che solo un sistema di governance integrato, circolare e cooperativo può garantire. L'osservazione vale particolarmente per il nostro ordinamento nazionale, laddove, pur in un contesto di riserva allo Stato della competenza legislativa in materia di "tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei

⁶ Sui contenuti fondamentali di questa legge, ABRAMI, *Il regime giuridico delle aree protette*, Torino, 2000; TERESI, *Parchi* (voce), in *Enciclopedia del diritto*, Agg. V, Milano, 2001, p. 789 ss.; CROSETTI, *Aree Naturali Protette* (voce), in *Digesto delle discipline pubblicistiche*, Agg., Torino, 2008, p. 1 ss.

⁷ Sull'influenza del diritto internazionale su questa modifica costituzionale DEL CORONA, *La tutela della biodiversità: dal diritto internazionale alla Costituzione*, in *Federalismi.it*, 2023, n. 2.

⁸ Regolamento 2024/1991 del Parlamento Europeo e del Consiglio, del 24 giugno 2024, sul Ripristino della Natura e che modifica il Regolamento (Ue) 2022/869.

beni culturali”, ex art. 117, c. 2, lett. s), Cost., il ruolo del livello regionale, nella legislazione e programmazione, e di quello locale, nella programmazione ed amministrazione, sono sempre stati, e tuttora sono, fondamentali in questo ambito, stante l’inevitabile intreccio tra tutela dell’ambiente e del paesaggio e governo del territorio, oggetto, quest’ultimo, di potestà legislativa regionale, ex art. 117, comma 3 Cost., quanto di funzioni fondamentali comunali, provinciali e metropolitane, in base all’attuale legislazione in materia di enti locali⁹.

2. La tutela della biodiversità dei Colli Bolognesi: il ruolo della loro classificazione come “paesaggio protetto”, tra esigenze di protezione e di fruizione

Nel quadro sinora rappresentato deve essere quindi collocato il regime giuridico dell’area dei Colli bolognesi. La zona è caratterizzata da una fisionomia particolare, che riassume bene le caratteristiche tipiche del paesaggio montano bolognese: nonostante la sua posizione vicino a una zona molto antropizzata e ricca di infrastrutture, essa infatti presenta un’elevata variabilità ambientale e una diversità biologica altrettanto ricca, sia per gli uccelli (ci sono più di 15 specie di interesse comunitario registrate, compreso il falco pellegrino) che per gli animali terrestri (il luogo è frequentato regolarmente dal lupo), che la rendono un naturale corridoio ecologico tra gli Appennini e le zone umide della pianura bolognese. Essa si trova entro i confini della Città Metropolitana di Bologna, istituita, com’è noto, nel 2014 per successione dalla preesistente Provincia di Bologna, a sua volta facente parte della Regione Emilia-Romagna, da sempre particolarmente attiva nell’esercizio delle proprie competenze in materia di tutela dell’ambiente e dell’ecosistema. Sin dall’entrata in vigore della legge quadro del 1991, infatti, alle Regioni è stata riservata l’individuazione ed istituzione dei parchi e delle riserve regionali, sia pur nel rispetto dei principi fondamentali dettati dalla legge, quali quello del rafforzamento del collegamento tra il parco e le collettività locali e la possibilità di predisporre strumenti di pianificazione e gestione funzionali ai territori coinvolti; ed anche nei successivi processi di decentramento autonomistico, alle Regioni è stato riconosciuto un importante ruolo anche nella individuazione delle aree protette di interesse nazionale. Dopo la riforma costituzionale del 2001, le Regioni non hanno certamente rinunciato al proprio ruolo in materia, continuando a legiferare anche sulla base dell’orientamento della Corte Costituzionale volta a valorizzare altre competenze regionali, concorrenti o residuali, ma pur sempre incidenti sul territorio, salvo il principio per cui le Regioni non possono introdurre livelli di tutela ambientale inferiori a quelli fissati come standard minimi dal legislatore statale.

⁹ Su questo aspetto, ex multis, BASEGGIO, *Competenze statali, regionali e locali in tema di aree naturali protette nella giurisprudenza della Corte costituzionale e nella recente legislazione regionale*, in *Istituzioni del federalismo*, 2007, n. 5, p. 513 ss.; CIVITARESE MATTEUCCI, *Alcune riflessioni sulla potestà normativa statale e regionale a margine della recente giurisprudenza costituzionale sulla materia ambiente. L’ambiguo caso delle aree protette regionali*, in *Giurisprudenza costituzionale*, 2009, n. 6, p. 5132 ss.; CECCHETTI, *La materia “tutela dell’ambiente e dell’ecosistema” nella giurisprudenza costituzionale: lo stato dell’arte e i nodi ancora irrisolti*, in *Federalismi.it*, 2009; CARETTI, BONCINELLI, *La tutela dell’ambiente negli sviluppi della giurisprudenza costituzionale pre e post riforma del Titolo V*, in *Giurisprudenza costituzionale*, 2009, n. 6, p. 5208 ss.

E' in questo contesto che deve inquadrarsi la L. R. Emilia-Romagna n. 6/2005, con la quale la Regione ha voluto aggiornare la funzione delle aree protette e dei siti di Rete Natura 2000 quali parte integrante di più generali strategie regionali per lo sviluppo sostenibile, nella convinzione che il successo e lo sviluppo delle stesse Aree protette dipendesse dalla possibilità di sperimentare un rapporto più avanzato tra tutela dell'ambiente naturale e lo sviluppo delle comunità locali insediate. L'aspetto più innovativo della legge in questione è costituito dalla previsione di una nuova categoria di siti, quella dei "Paesaggi naturali e seminaturali protetti" (artt. 50-52), non è contemplata né dalla L. 394/91 né da alcuna altra legge regionale, tratta dall'esame di esperienze internazionali e dalle "Linee guida per la classificazione delle Aree protette" emanate dall'Unione Mondiale per la Conservazione della Natura (IUCN) nel 1994.

A differenza dei parchi regionali e delle riserve naturali, che tutelano sistemi territoriali e ambientali di particolare pregio, i Paesaggi naturali e seminaturali protetti sono rivolti a tutelare aree con valori naturalistici diffusi in cui le relazioni, equilibrate e protratte nel tempo, tra attività umane e ambiente naturale hanno favorito il mantenimento di habitat e di specie in buono stato di conservazione. Il primo Programma regionale per il Sistema regionale delle Aree protette e dei siti della rete Natura 2000, approvato con deliberazione dell'Assemblea legislativa regionale il 22 luglio 2009 n. 243, ha individuato, all'interno dei Paesaggi naturali e seminaturali protetti da istituire, proprio quello relativo ai "Boschi di San Luca, destra Reno e collina bolognese", ma è solo nel 2014 che la Provincia di Bologna ha istituito il Paesaggio naturale e seminaturale protetto "Colline di San Luca". Per predisporre la proposta di istituzione, infatti, l'ente titolare della competenza (dapprima la Provincia, poi la Città metropolitana, ora l'Ente di gestione dei parchi e della biodiversità) convoca una conferenza con associazioni, comuni e altre forme associative territorialmente interessate che possono dare indicazioni e pareri in merito. Successivamente la Giunta regionale, sentita la Commissione assembleare competente valuta la proposta e quindi autorizza alla loro istituzione e gestione (L.R. 16/2017, artt 25 e 26).

Le finalità istitutive del citato Paesaggio Protetto, in linea coi principi della Convenzione Europea, mirano all'individuazione e all'attuazione di politiche ed azioni specifiche volte ad arrestare la perdita di biodiversità attraverso il sostegno e la valorizzazione delle realtà socioeconomiche e culturali locali, in quanto artefici di quel particolare equilibrio creatosi storicamente fra la natura e le attività antropiche che ha dato origine al peculiare paesaggio che l'area protetta riconosce, tutela e valorizza. Con l'istituzione de Paesaggio naturale protetto si è in sostanza creato un corridoio ecologico che contribuisce a mettere in relazione territoriale diretta due parchi regionali e una riserva, e una serie di altri importanti elementi della rete Natura 2000, completando la protezione della zona montuosa dell'Appennino bolognese. Esso ricomprende, infatti, anche la Zona speciale di conservazione e

protezione denominata Boschi di San Luca e Destra Reno¹⁰, ai sensi della Dir. 79/409/CEE e 92/43/CEE¹¹.

L'individuazione delle misure di conservazione da attuare nelle Zone speciali di conservazione spetta alle Regioni che vi provvedono sulla base delle linee guida per la gestione delle aree della rete "Natura 2000" adottate con decreto del Ministero dell'ambiente. Nel caso in cui esse ricadano all'interno di aree naturali protette, devono trovare applicazione le misure di conservazione stabilite per queste ultime ai sensi della legge 6 dicembre 1991, n. 394, mentre per la parte che ricada all'esterno del perimetro dell'area naturale protetta, come nel caso del paesaggio protetto, spetta alla Regione l'adozione delle opportune misure di conservazione e delle norme di gestione¹².

Per la predisposizione delle Misure Specifiche di Conservazione è stato attivato, a partire dall'identificazione delle linee generali fino all'approvazione della stesura finale, un confronto con le Amministrazioni locali, i principali portatori di interesse o stakeholders (associazioni, comitati, singoli cittadini), affinché le Misure Specifiche di Conservazione fossero uno strumento condiviso e partecipato. Del resto, la Collina Bolognese può senz'altro considerarsi un bene comune, nell'accezione ormai invalsa nei regolamenti comunali di disciplina della cd. amministrazione condivisa, che va prima di tutto rispettato per conservarne l'integrità per le generazioni future, coinvolgendo in modo attivo i cittadini singoli ed associati¹³. I recenti eccezionali fenomeni atmosferici che hanno colpito la città di Bologna e la sua collina hanno dimostrato, del resto, tutta la fragilità di un territorio così prezioso, ma al contempo abitato e fruito da ampi strati di cittadini e turisti, dove la combinazione tra fruizione e tutela genera spesso momenti di frizione tra amministrazione e abitanti.

Sotto questo profilo, un contributo importante può essere dato anche dall'Agenda Metropolitana per la Sostenibilità, adottata in una prima versione nel 2017¹⁴ e poi aggiornata nel 2021¹⁵, che ha dato alla città di Bologna e a tutta l'area metropolitana un motore per la definizione di progetti e l'adozione di politiche volte a proteggere e migliorare la biodiversità (parchi e riserve naturali) e i principali corridoi ecologici. L'Agenda è l'applicazione di uno strumento di soft law, la "Carta

¹⁰ Individuato dalla Regione Emilia-Romagna con delibera di Giunta regionale n. 167/2006.

¹¹ E' bene sottolineare che nei "siti Rete Natura 2000" le nuove urbanizzazioni non sono ammesse, così come nelle aree protette, come previsto dell'art. 17 c. 2 lett. a) e dell'art. 18 c. 2 lett. a) delle norme del Piano Territoriale Generale Metropolitano.

¹² Per un'analisi della disciplina applicabile ai siti della Rete Natura 2000 si veda PORPORATO, *La tutela della fauna, della flora e della biodiversità*, in FERRARA, SANDULLI (a cura di), *Trattato di diritto dell'ambiente*, Milano, 2014, vol. III, p. 737 ss.

¹³ Tra le iniziative della società civile si segnala la recente costituzione del Comitato Comi Colli (www.comicolli.it), il cui obiettivo è tutelare sia gli interessi dei residenti e dei proprietari, sia dei fruitori, per la migliore e più appropriata gestione dell'area collinare, di cui ogni residente conosce bene risorse e criticità. Tra i numerosi temi oggetto di lavoro del Comitato, articolatosi in commissioni, si trovano urbanistica, edilizia e paesaggistica, manutenzione del verde, benessere animale, tutela della fauna e della flora selvatica, cultura, sostenibilità ambientale.

¹⁴ Per una descrizione della prima versione dell'Agenda CAPUZZIMATI, FERRONI, MAZZANTI, *Le strategie di sviluppo sostenibile della città metropolitana di Bologna*, in *Working papers. Rivista online di Urban@it*, 2020, vol. 2 (https://www.urbanit.it/wp-content/uploads/2020/10/BP_Capuzzimati_et-al.pdf).

¹⁵ Il testo è reperibile all'indirizzo https://www.cittametropolitana.bo.it/agenda_sviluppo_sostenibile/Engine/RAServeFile.php/f/allegati/QUADERNO_3_CM_Bologna.pdf.

di Bologna", in cui le città metropolitane partecipanti si sono impegnate a raggiungere una media di 45 m² di superficie verde urbana per abitante entro il 2030 (50% in più rispetto al 2014), ridurre il consumo di suolo e promuovere l'uso razionale delle risorse naturali, sostenendo la gestione del paesaggio. In tal modo, anche gli strumenti urbanistici la cui adozione fa capo, rispettivamente, al Comune (piano urbanistico generale) e alla Città Metropolitana (Piano territoriale generale metropolitano) sono chiamati ad adeguarsi a questi obiettivi, in una visione integrata del territorio che tenga conto delle specificità delle singole aree e delle esigenze di un loro sviluppo armonico, al di là degli specifici vincoli e limiti già derivanti dalla sopra citata disciplina delle aree naturali protette.

Il coordinamento di questi diversi piani dovrebbe, in ogni caso, essere assicurato anche dall'azione regionale di tutela del paesaggio, tramite il Piano Territoriale Paesistico Regionale (PTPR), a sua volta parte tematica del Piano Territoriale Regionale¹⁶. Esso, infatti, ha il compito di definire gli obiettivi e le politiche di tutela e valorizzazione del paesaggio con riferimento all'intero territorio regionale, quale piano urbanistico-territoriale avente specifica considerazione dei valori paesaggistici, storico-testimoniali, culturali, naturali, morfologici ed estetici. Il piano paesistico regionale influenza, così, anche le strategie e le azioni di trasformazione del territorio delle Colline Bolognesi sia attraverso la definizione di un quadro normativo di riferimento per la pianificazione metropolitana e comunale, sia mediante (eventuali) singole azioni di tutela e di valorizzazione paesaggistico-ambientale, tenendo conto della speciale tutela comunque dedicata agli immobili e aree qualificate, ai sensi della legislazione statale, come di notevole interesse pubblico proprio per la loro rilevanza paesaggistica¹⁷.

3. I colli bolognesi come Patrimonio dell'Umanità: verso l'inclusione del Colle della Guardia nell'area protetta dall'UNESCO

Parte integrante del paesaggio dei colli bolognesi è il portico di San Luca, percorso religioso coperto del XVII–XVIII secolo, collegamento extraurbano porticato che si snoda fino al santuario mariano sul colle della Guardia per la salita devozionale dei bolognesi, ancor oggi il più lungo esistente al mondo. Dal 2021 il portico, come è noto, è stato inserito nella *World Heritage List* dell'UNESCO, a seguito di un lungo percorso avviato dal Comune di Bologna con il sostegno e la partecipazione di numerose altre istituzioni, delle parti sociali ed economiche della città e ovviamente dei cittadini¹⁸, per far riconoscere il valore unico ed inestimabile per

¹⁶ Cfr. art. 64 della Legge regionale 21 dicembre 2017, n. 24, "Disciplina regionale sulla tutela e l'uso del territorio".

¹⁷ Ai sensi dell'art. 136 del d.lgs. 42/2004 (codice dei beni culturali e del paesaggio), dalla dichiarazione di notevole interesse pubblico di un immobile o di un'area discende l'assoggettamento a specifiche prescrizioni d'uso. Rientrano in tali beni, in base alla ricognizione operata dal piano paesistico regionale vigente, il Monte della Guardia e gli immobili intorno al tempio di S. Luca, l'intera zona collinare dei Comuni di Bologna e Casalecchio di Reno, oltre ad una serie di ville e parchi posti all'interno del perimetro collinare.

¹⁸ Sulle attività di collaborazione poste in essere tra cittadini ed amministrazione per la rigenerazione e la valorizzazione dei portici, a sostegno della loro candidatura, MASSARENTI, *The Involvement of Citizens in the Protection of UNESCO Sites and the Experience of the Porticoes of Bologna*, in

l'umanità dei quasi 42 chilometri di portici del centro storico di Bologna, fino al Santuario di San Luca e alla chiesa degli Alemanni¹⁹. Tale riconoscimento ha l'obiettivo di contribuire a costruire la comprensione interculturale, proteggendo quei siti, riconducibili al patrimonio culturale ma anche al patrimonio naturale, che sono considerati di eccezionale valore e bellezza, e come tali hanno un valore che trascende la dimensione nazionale e interessa tutti i popoli del mondo.

La stretta compenetrazione tra il portico di San Luca e il contesto paesaggistico e naturalistico nel quale è inserito (tanto che, per i bolognesi e tutti i visitatori della città, Colle, Portico e Santuario rappresentano un tutt'uno), rende coerente estendere la protezione UNESCO anche al paesaggio entro il quale il portico è inserito. A tal fine, il Comune ha avviato la procedura di "piccola modifica dei confini" del sito (*minor boundaries modification*), prevista dalla stessa *WHC Convention*, per far includere anche il Colle della Guardia e le aree parallele al portico di S. Luca nell'area soggetta a protezione da parte dell'UNESCO. Pur trattandosi della revisione del perimetro territoriale di un'area già inclusa, essa segue lo stesso iter di una nuova candidatura, per cui occorreranno 18 mesi per la valutazione della proposta, che è in fase di elaborazione e verrà consegnata nel febbraio 2026.

L'ulteriore qualificazione come bene protetto UNESCO di una parte significativa dei Colli Bolognesi, lungi dal costituire una mera etichetta, apporterebbe a quest'area l'indubbio beneficio di una protezione rafforzata. Se è vero, infatti, che a livello formale il ruolo dell'UNESCO appare quale meramente sussidiario e complementare a quello degli Stati, risolvendosi in una attività di monitoraggio, supporto operativo e finanziario in caso di emergenza e di *moral suasion*, che non permette azioni dirette sui beni inclusi nella lista, è altrettanto vero che il modo in cui è stata interpretata e progressivamente attuata tale funzione di monitoraggio ha determinato una interpretazione sempre più stringente degli obblighi di conservazione in capo alle istituzioni nazionali e locali, nel momento in cui sono chiamate ad assumere decisioni di particolare rilievo quanto alla pianificazione territoriale o allo sviluppo d'infrastrutture incidenti su beni inclusi nella lista. Tale tutela rafforzata non pregiudicherebbe, in ogni caso, la piena fruizione dell'area stessa, posto che la stessa Convenzione UNESCO, nel disciplinare i contenuti del Piano di gestione del sito, la cui redazione è obbligatoria, prevede la realizzazione di una gestione necessariamente "integrata", dove valorizzazione e tutela si presentano in posizione equiordinata e tra loro coordinata in vista della realizzazione del comune obiettivo della più efficiente gestione del sito²⁰. Ciò implica, naturalmente, un altrettanto efficace coordinamento tra i vari enti pubblici territoriali coinvolti nella gestione, al fine di garantire una tutela piena ed uno sfruttamento equilibrato del sito, a maggiore ragione quanto questo – come è per il Colle della Guardia – sarà, al contempo, sito UNESCO e Paesaggio protetto.

BARONCINI, DEMARSIN, LÓPEZ MARTIN, REGUEIRO DUBRA, STOICA (a cura di), *Forever Young. Celebrating 50 Years of the World Heritage Convention*, Firenze, 2023, vol. II, p. 697 ss.

¹⁹ GANDOLFI, *I portici di Bologna e la candidatura a patrimonio UNESCO*, in BARONCINI (a cura di), *Il diritto internazionale e la protezione del patrimonio culturale mondiale*, AlmaDL (AMSActa, University of Bologna digital library), Bologna, 2019, p. 319 ss.

²⁰ Su questi profili mi sia consentito rinviare a TUBERTINI, *A 50 anni dalla Convenzione Unesco del 1972 sulla protezione del patrimonio culturale mondiale: riflessioni alla luce dell'esperienza italiana*, in *Aedon*, 2022, n. 3.

LA DIPLOMAZIA CULTURALE E IL CONTRIBUTO DEGLI ISTITUTI MUSEALI NELLE RELAZIONI INTERNAZIONALI: L'ESEMPIO DI BOLOGNA

Francesco Paolo Cunsolo

SOMMARIO: 1. Introduzione – 2. La cultura nella diplomazia – 3. La forza diplomatica dei musei nelle relazioni internazionali – 4. Bologna: un esempio di diplomazia culturale – 5. Il contributo degli enti museali bolognesi – 6. Alcune considerazioni conclusive.

1. *Introduzione*

Nel settembre 2013, nel corso delle delicate trattative diplomatiche tra gli Stati Uniti e la Repubblica Islamica dell'Iran per la conclusione del Piano d'azione congiunto – più comunemente noto come l'Accordo sul Nucleare Iraniano¹ – un singolare oggetto d'arte assurse a simbolo del riavvicinamento e della ritrovata intesa fra i due Paesi. Si trattava di un prezioso artefatto di origine iraniana – un antico calice d'argento dalla forma di una mitica bestia, con il corpo di leone e la testa di rapace, risalente all'epoca Achemenide (700 a. C.), agli albori dell'Impero Persiano – che nel 2004 era stato sequestrato presso una dogana statunitense, a seguito del tentativo infruttuoso da parte di un antiquario di introdurlo clandestinamente dall'Iran, che ne aveva chiesto l'immediata restituzione. Tuttavia il prezioso calice rimase bloccato in una sorta di limbo burocratico, anche alla luce delle relazioni ostili che intercorrevano tra i due Paesi da oltre tre decenni². Nel 2013, proprio in occasione dell'avvio dei negoziati per il programma nucleare iraniano, al fine di creare un clima di maggiore distensione, il calice fu fatto rientrare in Iran, in segno di amicizia da parte degli Stati Uniti. Due giorni dopo, il Presidente Obama telefonò al Presidente iraniano Hassan Rouhani: era la prima volta dal 1979 che un presidente statunitense parlava al telefono con la sua controparte iraniana³. Questa operazione, che ebbe il merito di scongelare i rapporti tra i due Paesi, soprattutto in vista della conclusione di un accordo particolarmente delicato, costituì un esercizio brillante di “diplomazia culturale”. Lo stesso vice Presidente iraniano Najafi, a commento di questo episodio, si espresse in termini molto incoraggianti: “I adamantly believe in cultural diplomacy, and I believe the thing that could improve relations between the U.S. and Iran after the years and softens the harshness of his relationship is cultural diplomacy”⁴.

¹ *Joint Comprehensive Plan of Action*, Vienna, 14 luglio 2015.

² Le tensioni tra i due Paesi sorsero a seguito della crisi diplomatico-politica degli ostaggi avvenuta in Iran nel novembre 1979 (e che si protrasse fino al gennaio 1981), quando un gruppo di studenti, nel corso della Rivoluzione Iraniana, occupò l'ambasciata statunitense di Teheran prendendo in ostaggio 52 diplomatici americani. Per approfondimenti sulla vicenda, si veda la pagina pubblicata sul sito dell'Enciclopedia Britannica all'indirizzo <https://www.britannica.com>.

³ Cfr. SIMPSON, *How a Lost Chalice Helped the U.S.-Iran Negotiations*, pubblicato in *The Atlantic* (30 novembre 2013); KANGARLOU, BRUMFIELD, *2,700-year-old Persian artifact a gift of U.S. diplomacy to Iran?*, consultabile sul sito della CNN <http://edition.cnn.com> (28 settembre 2013).

⁴ *US-Iran: Other Signs of New Times*, pubblicato in *The Iran Primer*, 30 settembre 2013.

La diplomazia culturale, la cui pratica può essere rintracciata in un momento storicamente indefinito tra la nascita dell'uomo e quella delle nazioni, rappresenta prima di tutto, secondo la dottrina, un'arte: l'arte che permette agli uomini di superare le divisioni, le tensioni politiche e i pregiudizi, facendoli incontrare su un terreno che trascende i confini fisici e culturali, dove il dialogo e l'ascolto possono, finalmente, rifiorire⁵. In un panorama politico internazionale come quello contemporaneo, caratterizzato da sfide cruciali come il dilagare di posizioni protezionistiche e l'avanzata di orientamenti nazionalisti, che mettono a dura prova le forme tradizionali di diplomazia, la cultura si rivela una risorsa estremamente preziosa, capace di tenere aperto un dialogo internazionale fondato sulla coesistenza pacifica e la reciproca comprensione⁶. All'interno di questo contesto culturale e diplomatico, caratterizzato da un'impressionante varietà di forme e manifestazioni che vanno dallo scambio di doni all'impiego della musica e dello sport, dall'insegnamento delle lingue alla diffusione di pratiche o simboli della tradizione (si pensi alla *panda diplomacy* cinese e alla *yoga diplomacy* indiana), le istituzioni culturali come i musei stanno emergendo come i principali organi di supporto della diplomazia culturale, assumendo così un ruolo attivo e importante nella società moderna.

Questo breve contributo, una volta illustrato il fenomeno della diplomazia culturale come strumento sia di incontro e di dialogo tra culture diverse, sia di *soft power* (per la sua capacità di influenzare in maniera non coercitiva "l'altro"), intende soffermarsi sul ruolo fondamentale che i musei svolgono come ambasciatori di pace, conoscenza e cultura, analizzando in particolare il caso di Bologna e della sua comunità museale, alla quale si devono numerose ed importanti operazioni di diplomazia culturale.

2. La cultura nella diplomazia

Interrogarsi su come la cultura possa influenzare il corso dei rapporti tra gli Stati e i diversi attori che agiscono sullo scenario internazionale è una questione assai delicata. La cultura, infatti, rappresenta un tema alquanto sdruciolevole, soprattutto per la difficoltà di individuarne una definizione complessiva e soddisfacente; ciò trova una concreta testimonianza, sul piano internazionale, nell'immenso lavoro svolto dagli Stati attraverso l'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura (UNESCO) a partire dalla seconda metà del Novecento, che ha prodotto una serie eccezionale di convenzioni internazionali per la salvaguardia e la promozione del patrimonio culturale, senza mai riuscire a elaborarne una definizione unica che ne racchiudesse tutti i significati e le manifestazioni⁷. La cultura svolge un ruolo fondamentale nel plasmare le identità e le

⁵ CURIEL, *Soft Power e l'arte della diplomazia culturale*, Firenze, 2021, p. 7.

⁶ *Ibid.* Cfr. anche OUDATZI, *The Crucial Role of the Museums in Allying Alternative Forms of Diplomacy*, in KAVOURA et al. (a cura di), *Strategic Innovative Marketing and Tourism*, Cham, 2019, p. 110.

⁷ Generalmente, quando si parla delle convenzioni culturali adottate dall'UNESCO, ci si riferisce alla *Convenzione dell'Aja per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato* (L'Aja, 14 maggio 1954), alla *Convenzione concernente le misure da adottare per interdire e impedire l'illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà dei beni culturali* (Parigi, 14 novembre 1970), alla *Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale* (Parigi, 23

relazioni: dalla cultura possono nascere conflitti, ma allo stesso tempo essa può costituire un rimedio, divenendo il terreno per la costruzione di rapporti di cooperazione e processi di pacificazione. Per valutare l'impatto della cultura e dell'arte nelle relazioni internazionali è necessario analizzarle in una prospettiva di potere, poiché esse costituiscono importanti leve che possono condizionare il potere, rafforzandolo, contrastandolo o modificandolo. Come dimostrato dalla maggior parte degli studi nell'ambito delle relazioni internazionali, la dimensione culturale di uno Stato può contribuire al rafforzamento del suo potere nella sua proiezione esterna⁸.

Naturalmente, come per qualunque attività di politica estera, esistono un piano interno ed esterno che si intersecano e si influenzano reciprocamente. Per quanto riguarda la dimensione interna, questa si sostanzia nelle politiche culturali intraprese da ciascuno Stato, attraverso la rielaborazione di tradizioni culturali nazionali, anche alla luce delle loro evoluzioni economiche e sociali e dei loro effetti sulla concezione dell'arte e della cultura. L'importanza assegnata al patrimonio e alle industrie culturali, l'organizzazione delle arti, gli strumenti per forgiare i gusti e la partecipazione culturale rappresentano alcuni tra i fattori evolutivi che modellano le politiche culturali degli Stati. Tutti questi elementi servono a plasmare l'identità culturale di un Paese, definendone il potenziale politico e la capacità di ottenere risultati nelle relazioni internazionali. Oggi, tutte le attività riconducibili alla diplomazia culturale (e in generale al *soft power*) sono quelle che meglio incorporano la cultura nella politica estera e nelle relazioni internazionali; il concetto stesso di "diplomazia culturale" implica il ruolo chiave della cultura nella elaborazione di una strategia di politica estera.

Tuttavia, provare a definire con precisione la diplomazia culturale rappresenta ancora oggi un compito assai arduo, trattandosi di un fenomeno spesso sfuggente e in continua evoluzione. L'espressione stessa "diplomazia culturale" è di uso alquanto recente, pur ricollegandosi ad una pratica estremamente antica. Generalmente con tale espressione ci si riferisce all'uso dei diplomatici di offrire opere d'arte, in segno di amicizia e avvicinamento tra i popoli, ai rappresentanti di governo di uno Stato ospitante, o anche alla tradizione dei viaggiatori, dei commercianti, dei missionari e in generale degli uomini di cultura di contribuire, con questi doni, a diffondere nel mondo la conoscenza del proprio Paese.

Nonostante una storia plurisecolare, rimane ancora complessa la definizione di "diplomazia culturale", a causa delle diverse forme e significati che essa può assumere; pur ricevendo, infatti, un'ampia trattazione a livello accademico, difficilmente ne viene precisato il significato complessivo. A tal proposito, la definizione generalmente più accettata è quella del politologo statunitense Milton C. Cummings, secondo il quale la diplomazia culturale rappresenta "[an] exchange of ideas, information, art, and other aspects of culture among nations and their peoples in order to foster mutual understanding"⁹.

novembre 1972), alla *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (Parigi, 17 ottobre 2003), e alla *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali* (Parigi, 20 ottobre 2005).

⁸ Cfr. GIUSTI, PAGANI, *Musei e Relazioni Internazionali*, Pisa, 2023, p. 27.

⁹ CUMMINGS, *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*, Center for Arts and Culture, 2003, p. 1.

Pur trattandosi di una concezione assolutamente condivisibile, essa appare però incompleta, poiché non tiene conto della portata politica di tale pratica, che è quella di rafforzare le relazioni tra gli Stati incentivando nuove forme di cooperazione. Del resto, lo stesso termine “diplomazia” ha intrinseche connotazioni di negoziazione, essendo rivolto al mantenimento della pace e al miglioramento delle relazioni internazionali¹⁰. La difficoltà di individuare una definizione univoca nasce dal fatto che la diplomazia culturale costituisce anche uno strumento di *soft power*, ossia una forma di potere politico atto a persuadere, attrarre e cooptare, invece che forzare¹¹. Tuttavia, è stato proprio lo sviluppo e la decodificazione del concetto di *soft power* a rafforzare la dimensione strategica della leva culturale nelle relazioni internazionali.

Letta in questi termini, la diplomazia culturale finisce per assolvere sostanzialmente a due funzioni, spesso sovrapponibili. Innanzitutto, le strategie alla base della diplomazia culturale le conferiscono, come già ricordato, una dimensione politica, che consente di tenere aperte le porte ai negoziati anche quando i rapporti diplomatici fra gli Stati coinvolti appaiono conflittuali, o addirittura congelati. Tale obiettivo viene raggiunto seguendo un approccio non coercitivo, bensì conoscitivo, condotto incentivando la conoscenza della storia e della civiltà di altri Paesi attraverso le diverse espressioni artistiche e le tradizioni, nel tentativo di portare alla luce e rafforzare le affinità di valori presenti nelle diverse società¹². Inoltre l'utilizzo degli strumenti della diplomazia culturale comporta importanti benefici, sul piano dell'immagine, allo Stato che li adotta, neutralizzando eventualmente le conseguenze di una propaganda ostile agli stranieri, arrivando perfino a invertire, in certi casi, gli effetti di tale propaganda. In tal senso, la diplomazia culturale mira ad ottenere risultati a lungo termine, costruendo nel tempo una progressiva influenza che coinvolge l'intera popolazione, riflettendosi poi sulla sicurezza nazionale nonché sulla creazione di nuove opportunità commerciali¹³.

Tutti questi aspetti ricorrono in numerosi esempi di diplomazia culturale avvenuti nel corso del XX e del XXI secolo, che hanno definito le politiche e le strategie soprattutto delle superpotenze, a partire dalla seconda metà del Novecento. Un caso particolarmente riuscito di diplomazia culturale fu quello messo in atto durante la Seconda Guerra Mondiale dall'Ufficio del Coordinatore degli Affari Inter-Americani (*Office of the Coordinator of the Inter-American Affairs* – OCIAA, con a capo Nelson Rockefeller), un'agenzia governativa statunitense creata nel 1940 dal Presidente Roosevelt come parte di una precisa strategia diplomatica, finalizzata a promuovere la solidarietà e a rafforzare i legami interamericani, contrastando la

¹⁰ Cfr. NISBETT, *Who Holds the Power in Soft Power?*, in *Arts & International Affairs*, 13 marzo 2016, disponibile sul sito <http://theartsjournal.net>; si veda anche ID., *New perspectives on instrumentalism: an empirical study of cultural diplomacy*, in *International Journal of Cultural Policy*, 2023, vol. 19, n. 5, pp. 557-575.

¹¹ Cfr. NYE, *Soft Power: the Means to Success in World Politics*, New York, 2005. Dello stesso autore, si veda *Soft Power: The Origins and Political Progress of a Concept*, in *Palgrave Communications*, 2017, vol. 3.

¹² Cfr. WALLER, *Strategic Influence: Public Diplomacy, Counterpropaganda, and Political Warfare*, Washington D.C., 2009.

¹³ Cfr. HOOGWAERTS, *What role do museums and art institutions play in international relations today and specifically in the development of what Joseph Nye called “soft power”?*, pubblicato da *Institute for Cultural Diplomacy* (disponibile sul sito <http://www.culturaldiplomacy.org>), 14 agosto 2012.

minaccia di una possibile infiltrazione della dottrina nazista in America Latina. Per raggiungere tali obiettivi, l'OCIAA si servì dei principali media e del sistema artistico e culturale, con l'intento di convincere gli americani dell'importanza di stabilire buone relazioni con i Paesi del Sud America e, viceversa, persuadere i latinoamericani del fatto che gli Stati Uniti riconoscessero e apprezzassero la loro importanza¹⁴. Nel 1946, sempre negli Stati Uniti, questa idea della cultura come strumento per favorire un processo di dialogo e di pace tra i popoli si concretizzò ulteriormente nell'avvio del Programma Fulbright, considerato ancora oggi il più rinomato programma educativo e di scambi culturali nella storia americana. Sulla base di un atto legislativo (il c.d. *Fulbright Act*¹⁵, intitolato al senatore dell'Arkansas J. William Fulbright, che ne promosse l'adozione), il Dipartimento di Stato veniva autorizzato a stipulare accordi esecutivi con governi stranieri e a utilizzare le valute straniere acquisite attraverso la vendita delle eccedenze belliche statunitensi per finanziare scambi accademici e culturali¹⁶. Nel corso degli anni, il Programma Fulbright ha goduto di costanti stanziamenti annuali da parte del governo federale, divenendo un eccezionale esempio di diplomazia culturale, in cui il processo di pace e lo scambio di idee tra gli Stati Uniti e le altre nazioni è avvenuto grazie all'istituzione di borse di studio per la ricerca e l'insegnamento¹⁷.

Gli esempi citati, che rappresentano solamente due gocce nell'oceano di esperienze e iniziative messe in atto dagli Stati per promuovere un dialogo pacifico fondato sulla cooperazione culturale e lo scambio di conoscenze, sono indicativi della portata politica degli strumenti di diplomazia culturale, che in certi casi vedono un coinvolgimento diretto degli apparati governativi. Questo porta a riflettere sulle diverse modalità attraverso cui la diplomazia culturale può concretizzarsi: da un lato viene esercitata attraverso le iniziative promosse dai musei nazionali, su cui si tornerà successivamente; in secondo luogo, esistono istituti culturali creati *ad hoc* proprio per essere uno strumento di promozione e diffusione della cultura di un determinato Paese all'estero, usufruendo di diverse tipologie di gestione e di

¹⁴ È il caso di ricordare che il lavoro dell'OCIAA penetrava fin dentro alla *Motion Picture Society of the Americas* di Hollywood, trovando spazio nelle reti e nelle produzioni radiofoniche del Nord e del Sud America. Questa strategia ha visto il coinvolgimento di alcune grandi figure dell'industria cinematografica, toccando le attività di sponsorizzazione di Walt Disney, Orson Welles, John Ford, Gregg Toland e molti altri protagonisti dello Studio System che viaggiavano tra Stati Uniti e America Latina; tra le varie iniziative, rimane celebre il viaggio intrapreso da Walt Disney e un gruppo di suoi collaboratori nel continente sudamericano (in quella che, *de facto*, si è rivelata sostanzialmente una missione diplomatica), al fine di creare personaggi rappresentativi e iconici, evidenziando così i collegamenti sociali e culturali tra Nord e Sud America (da questa iniziativa derivò, nel 1942, il mediometraggio animato *Saludos amigos*, di Norman Ferguson e Walt Disney). L'OCIAA aveva legami con il *Museum of Modern Art*, che organizzava mostre itineranti di arte e fotografia, producendo centinaia di film didattici; influenzava inoltre il lavoro di decine di artisti, biblioteche, editori di libri e giornali, nonché di università e organizzazioni private. Cfr. CURIEL, *Soft Power*, cit., p. 24 ss. Per approfondimenti sul tema, si vedano anche SADLER, *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*, Austin, 2012; SCHNEIDER, *The Unrealized Potential of Cultural Diplomacy: "Best Practices" and What Could Be, If Only...*, in *Journal of Arts Management, Law and Society*, 2009, vol. 39, n. 4, pp. 260-279.

¹⁵ Pub. L. 79-584, 1 agosto, 1946.

¹⁶ Cfr. CUMMINGS, *Cultural Diplomacy*, cit., p. 5.

¹⁷ Attualmente il Programma Fulbright è presente in oltre 155 Paesi, e dal 1946 ha elargito oltre 290.000 borse di studio. Nel caso dell'Italia, il Programma è operativo dal dicembre del 1948. Per maggiori dettagli, si rinvia al sito ufficiale <https://fulbright.it/en>.

finanziamento. Sulla base delle modalità di gestione, la dottrina ha distinto tre modelli principali di enti preposti alla promozione della cultura e dell'immagine del Paese d'origine¹⁸. Il primo modello prevede una partecipazione del governo nelle attività degli istituti culturali attraverso una sua diretta supervisione. Esempi noti di questa tipologia di ente comprendono l'*Institut français*, creato per diffondere la cultura e la lingua francese nel mondo e operativo sotto il controllo diretto del Ministero degli Esteri francese¹⁹, nonché gli Istituti Confucio, la cui attività è strettamente legata ai fondi appositamente riservati dal Ministero della Pubblica Istruzione della Repubblica Popolare Cinese²⁰. È chiaro che un modello di questo tipo, pur usufruendo di fondi sicuri per lo svolgimento delle sue attività, rende molto difficile un'organizzazione autonoma che contrasti con gli orientamenti della politica estera ufficiale dello Stato.

Il secondo modello, che presenta il vantaggio di una maggiore libertà nella gestione della programmazione culturale, può essere individuato nelle strutture delle agenzie non governative. Esempi rilevanti, in questo senso, sono il *British Council* (istituito con una *Royal Charter* e considerato, a tutti gli effetti, un ente di beneficenza, benché sia finanziato dal Ministero degli Affari Esteri britannico)²¹ e la *Japanese Foundation*, fondata nel 1972 con l'obiettivo di promuovere la lingua, l'arte e la culturale giapponese nel mondo.

Infine il terzo rappresenta una modello "misto" che ricade a metà strada tra le due configurazioni precedenti, e che trova un esempio significativo nella *Dutch Culture*, un'organizzazione che opera con il finanziamento congiunto di tre ministeri nei Paesi Bassi (quello dell'Istruzione, della Cultura e degli Affari Esteri), ricevendo contemporaneamente un supporto economico anche dalla Commissione europea, per quanto riguarda i progetti svolti nei territori dell'Unione. In aggiunta a questi modelli si può anche menzionare il più importante ente tedesco per la diplomazia culturale, il *Goethe Institute*, finanziato dal Ministero degli Affari Esteri,

¹⁸ Cfr. ADA, *Cultural diplomacy: from showcase to intercultural dialogue*, in DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ (a cura di), *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Belgrado, 2017, p. 51 ss.

¹⁹ L'*Institut français* conta oltre 150 sedi in tutto il mondo ed è membro dell'EUNIC (*European Union National Institutes for Culture*). In Italia sono presenti quattro centri (Milano, Roma, Palermo, Firenze – quest'ultima è la più antica sede al mondo, risalente al 1907) ed operano in una grande varietà di settori, dalla cooperazione artistica (musica, teatro, arti visive) a quella educativa e universitaria. Per maggiori dettagli, si veda il sito <https://www.institutfrancais.it>.

²⁰ Gli Istituti Confucio incarnano in modo prominente la moderna diplomazia culturale cinese, e godono di una diffusione piuttosto ampia in tutto il mondo (sono presenti in oltre centoquaranta Paesi), offrendo prevalentemente corsi di lingua, attività didattiche, scientifiche e culturali (in Italia, ad esempio, sono state istituite sedi presso le università delle città di Firenze, Torino, Roma, Bologna, Milano e Venezia, tra le altre, dove ciascun istituto opera in partenariato con una diversa università cinese). Tuttavia, la natura politica degli Istituti Confucio è stata spesso contestata, a causa soprattutto di timori relativi alla libertà accademica, alla propaganda e allo spionaggio; questo ha portato alla chiusura di diversi Istituti negli Stati Uniti e in Europa, tra cui quelli dell'Università di Leiden e dell'Università di Stoccolma. Ciò del resto conferma la forte valenza diplomatica degli Istituti e del loro utilizzo da parte del governo cinese; essi si rivelano così ottimi strumenti diplomatici, diversi per natura e modalità da quelli tradizionali, ma ugualmente efficaci per la capacità di esprimere una posizione politica, avviare forme di cooperazione o, semplicemente, mantenere buone relazioni internazionali. Cfr. CURIEL, *op. cit.*, p. 40 ss.

²¹ Naturalmente, il fatto che non goda di un collegamento diretto con il governo britannico non significa che non aderisca alle politiche fondamentali di quest'ultimo. Tuttavia, va detto che i direttori del *British Council* godono di piena libertà nella gestione dei programmi e delle iniziative culturali offerte. Cfr. ADA, *Cultural diplomacy*, cit., p. 52.

che provvede anche a definirne i principali indirizzi culturali. Sulla base di questa tripartizione, ne risulta che la principale differenza tra le tipologie indicate è data dalla diversa libertà ed autonomia di cui godono gli istituti che ne fanno parte da eventuali ingerenze governative. Ciò non significa, comunque, che la presenza e il coinvolgimento del governo di appartenenza impedisca il libero esercizio delle pratiche di diplomazia culturale; al contrario, serve a identificare con maggiore precisione l'origine e gli obiettivi di questi particolari enti culturali.

3. *La forza diplomatica dei musei nelle relazioni internazionali*

Nel quadro assai complesso e variegato della diplomazia culturale intesa come fenomeno, e delle numerose forme e manifestazioni che essa può assumere, l'apporto fornito dalle istituzioni museali riveste una particolare importanza. Questo perché, storicamente, le istituzioni culturali nazionali come i musei hanno contribuito a forgiare la politica culturale degli Stati nazionali, rafforzandone l'identità e gettando contemporaneamente ponti culturali con gli altri Paesi, instaurando così varie forme di cooperazione²². Se già in epoca rinascimentale erano numerose e assai ricche le collezioni di oggetti d'arte e artefatti esotici presso le corti delle famiglie reali e aristocratiche in Europa²³, è proprio la volontà di rendere tali collezioni accessibili al pubblico il principio fondante del museo come istituzione culturale pubblica²⁴; del resto, lo sviluppo dei primi c.d. "musei enciclopedici" rispondeva all'esigenza di consentire a tutti di ammirare le collezioni d'arte, in linea con i valori propri dell'Illuminismo, ossia cosmopolitismo, universalismo, liberalismo e umanismo²⁵. L'origine pubblica e la forte connotazione politica che caratterizzava la nascita dei musei si respirava nelle condizioni stesse alla base della loro istituzione: la fondazione del *British Museum*, ad esempio, avvenne per mezzo di un atto parlamentare del 1753, durante il regno di Giorgio II, allo scopo di rendere pubblica e accessibile a tutti la collezione privata di Sir Hans Sloane²⁶. La creazione dello stesso Louvre, avvenuta attraverso un decreto del 1793 del governo rivoluzionario,

²² È opportuno sottolineare che il museo ha rappresentato, fin dalle sue origini, un'entità profondamente politica, concepita proprio allo scopo di creare, consolidare e reinventare lo Stato. Tuttavia le sue potenzialità, al di fuori dei confini nazionali, hanno ricevuto minore attenzione, se non in relazione alla capacità (legata al valore e alla preziosità del patrimonio espositivo del museo stesso) di alimentare il prestigio internazionale dello Stato. A questi ed altri temi è stata dedicata un'importante conferenza dal titolo "Musei, arte e relazioni internazionali. Una prospettiva dall'Italia", tenutasi a Firenze presso Palazzo Incontri il 14 settembre 2023, con il contributo della Fondazione "Circolo Fratelli Rosselli" e del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale.

²³ Cfr. GIUSTI, PAGANI, *Musei*, cit., p. 8 ss. Per approfondimenti sull'evoluzione storica dei musei in Europa, si veda POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Parigi, 1987.

²⁴ Si ricorda che il primo museo in Europa (l'Ashmolean Museum) nacque in seguito al dono di Elias Ashmole all'Università di Oxford nel 1683. In modo simile, nel 1737 Anna Maria Luisa de' Medici, ultima grande duchessa di Toscana, donò la galleria del palazzo degli Uffizi alla città di Firenze, al fine di rendere il patrimonio raccolto accessibile al pubblico.

²⁵ Cfr. CUNO, *Museums Matter. In Praise of the Encyclopedic Museum*, Chicago/Londra, 2011, p. 22.

²⁶ Quest'ultimo aveva stabilito che, qualora la condizione di accessibilità non fosse stata rispettata, la sua collezione sarebbe stata donata alle accademie di scienze di San Pietroburgo, Parigi, Berlino o Madrid.

voleva essere un'incarnazione delle lotte politiche e ideologiche contro i poteri monarchici e religiosi, con l'esplicita finalità di laicizzare le collezioni d'arte rendendole accessibili a tutti; il museo, in questo modo, assolveva in pieno il ruolo di catalizzatore degli ideali illuministici e rivoluzionari²⁷. La funzione pubblica dei musei si consolida e sviluppa ulteriormente nel corso del XIX secolo: essi diventano infatti luoghi per costruire nel pubblico un nuovo senso di appartenenza, a quella che può essere definita una "comunità immaginata" (*Imagined Community*)²⁸. Le narrazioni degli oggetti esposti e gli allestimenti museali diventano un mezzo per trasmettere e valorizzare un passato comune, consolidando quella che è una memoria condivisa a livello locale, regionale o nazionale; i musei, quindi, iniziano a rivelarsi potentissimi strumenti educativi, di cui gli Stati si servono per rinforzare il senso di appartenenza ad un'identità comune²⁹. Nell'Europa centro-orientale, ad esempio, inizia a diffondersi il c.d. *Landesmuseum*, ossia un museo espressamente dedicato all'affermazione di una identità nazionale, con una particolare enfasi sulla storia culturale (tra cui l'arte popolare) e le scienze naturali. Lo scopo, come già anticipato, era quello di rafforzare il senso di comune identità nazionale, in particolare delle regioni autonome dell'impero austro-ungarico; e in tal senso questi musei avevano un ruolo molto preciso nel quadro del processo per il raggiungimento dell'unità nazionale³⁰.

²⁷ Sul tema si veda POULOT, *Musée nation patrimoine 1789-1815*, Parigi, 1997.

²⁸ L'espressione è riferita allo scritto di ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londra/New York, 1983. Cfr. GIUSTI, PAGANI, *op. cit.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.* Si veda anche MACDONALD, *Museums, national, postnational and transcultural identities*, in *Museum and Society*, 2003, vol. 1, n. 1, pp. 1-16.

³⁰ Il primo museo di questo tipo ad essere istituito fu quello ungherese di Budapest, che da biblioteca nazionale (fondata nel 1802) fu trasformato in museo nazionale (nel 1808). Invece il museo fondato a Graz (1811) dall'arciduca Johann – da cui il nome *Joanneum* – divenne un modello per altri musei simili nell'impero austriaco, tra cui quello di Praga (1818), Lubiana (1821) e Innsbruck (1823). La medesima tendenza all'istituzione di musei funzionale allo sviluppo di una identità nazionale si manifestò anche in altre parti di Europa, come nel caso del *Norsk Folkmuseum* di Oslo (nel 1895), che precedette di poco la separazione della Norvegia dalla Svezia (1905). In altri Paesi, come la Grecia e l'Italia, furono invece i musei archeologici a costituire l'archetipo dei musei nazionali del XIX secolo, attraverso un percorso a ritroso per ricostruire quello che era considerato il patrimonio nazionale fondativo. Nel caso della Grecia, per esempio, i principali musei nazionali (il Museo Archeologico Nazionale, il Museo Bizantino e Cristiano, il Museo Storico Nazionale) hanno contribuito a garantire la continuità degli antichi fasti greci fino all'epoca contemporanea. Anche in Italia, i resti della Roma classica sono stati usati per celebrare la c.d. *romanitas* (ossia l'essenza della cultura e delle istituzioni dell'Antica Roma) sia in patria che, durante il fascismo, nelle colonie nordafricane. Tuttavia il caso italiano è alquanto atipico, dal momento che con l'unificazione del Paese non emerse la necessità di un museo che incarnasse un'idea di nazione in cui gli italiani potessero riconoscersi, nonostante le profonde differenze e divisioni. A causa anche della scarsa disponibilità di risorse economiche, il nuovo Stato italiano si limitò a promuovere a "nazionali" musei già esistenti: è il caso del Museo Borbonico di Napoli, già concepito come museo universale ospitante vari istituti e laboratori (la Real Biblioteca, l'Accademia del Disegno, l'Officina dei Papiri) e che, dopo l'unificazione, prese il nome di Museo Archeologico Nazionale. Si trattò, in questo caso, di un semplice passaggio nominale che effettivamente privò il Paese della possibilità di riflettere sulla propria identità nazionale e di sviluppare una narrativa unificante, alla quale anche i musei avrebbero potuto offrire il loro contributo. Cfr. GIUSTI, PAGANI, *op. cit.*, pp. 9-10. Per ulteriori approfondimenti, si vedano BERGER, *National museums in between Nationalism, Imperialism and Regionalism, 1750-1914*, in ARONSSON, ELGENIUS (a cura di), *National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010, Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, Londra, 2015, pp. 33-65; DE CARO, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, 2003.

I pochi esempi citati sono esemplificativi del fondamentale ruolo unificante che i musei hanno storicamente sempre svolto all'interno dello Stato, costituendo un vettore decisivo nella formazione dell'identità culturale nazionale. Tuttavia, accanto a questa dimensione unificante interna, i musei possono svolgere anche importanti funzioni che si collocano nell'ambito delle relazioni internazionali. In tale prospettiva, il museo e le sue attività possono essere di supporto nel perseguimento della politica estera di un Paese, specialmente se accompagnati da una sapiente capacità di utilizzo e dosaggio delle leve di influenza a disposizione. I musei costituiscono oggi entità straordinariamente dinamiche, che partecipano attivamente alla creazione di idee sulla nazione³¹, offrendo ai governi la possibilità di plasmare identità, gerarchizzare alcuni valori e ispirare certi orientamenti attraverso un uso simbolico della cultura tangibile e intangibile³². Questo immenso potenziale politico è da sempre parte della struttura genetica dei musei, soprattutto nella loro capacità di reinterpretare e risignificare le collezioni e gli oggetti esposti; un processo, quest'ultimo, recentemente favorito dalla tendenza a passare da un'impostazione focalizzata sul bene esposto (*object-centered stance*) ad una posizione più olistica (*cultural stance*), ossia che guarda al significato culturale degli oggetti trattandoli come fonte di conoscenza, piuttosto che preoccuparsi solo della loro integrità fisica³³. Una realtà, questa, che condanna all'oblio e alla polvere le vetuste teorie di Filippo Tommaso Marinetti (1909) il quale, nel "Manifesto del Futurismo", denunciava la fissità e la funzione di mera conservazione attribuita ai musei, paragonandoli a cimiteri da distruggere³⁴.

Se da un lato questa prospettiva pone sicuramente dei rischi, dal momento che una lettura miope dei contenuti culturali può portare ad una distorsione dei significati e dei fatti, inasprando i nazionalismi in chiave di prevaricazione e scavando profondi solchi evocati dalla diffidenza e dalla fobia culturale, dall'altro lato il potenziale creativo e rigenerante dei contenuti culturali rimane assolutamente straordinario: essi possono infatti essere messi a frutto per incentivare il dialogo e aprire spazi di riflessione e confronto tra le nazioni. In un modo o nell'altro, resta il fatto che il museo non può assolutamente essere considerato un'entità neutrale, ma un agente del cambiamento flessibile, malleabile, capace di produrre trasformazioni e far germinare nuove idee attraverso l'arte e la conoscenza.

Non va inoltre dimenticato che, in molti casi, le collezioni esposte nei musei sono state raccolte nel contesto dell'espansione imperiale e coloniale di numerose nazioni, soprattutto europee. Questo dato, che ha coinvolto in particolar modo il

³¹ Come teorizzato da EVANS, *Introduction: Nation and representation*, in BOSWELL, EVANS (a cura di), *Representing the Nation: A Reader – Histories, Heritage and Museums*, Londra, 1999, pp. 1-8.

³² Cfr. GIUSTI, PAGANI, *op. cit.*, p. 12.

³³ *Ibid.* Cfr. anche FROWE, MATRAVERS, *The "Cultural Turn" and the Reconstruction of Heritage*, in FINKELSTEIN, GILLMAN, ROSÉN (a cura di), *The Preservation of Art and Culture in Times of War*, Oxford, 2022, pp. 53-69, in particolare p. 54.

³⁴ «Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie [...] Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli. Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo le pareti contese!». MARINETTI, *Manifesto del Futurismo*, in DE MARIA (a cura di), *Opere, II: Teoria e invenzione futurista*, Milano, 1968.

British Museum e il suo ruolo di strumento di potere dell'impero britannico³⁵, ha inaugurato un dibattito particolarmente vivace sull'acquisizione del patrimonio culturale altrui in situazioni di prevaricazione (ad esempio, durante un'occupazione militare), creando una nuova sensibilità intorno al tema della restituzione di opere d'arte. Si tratta di un tema profondamente legato all'esercizio del *soft power* e della diplomazia culturale, poiché riguarda la rivendicazione da parte di una nazione della propria identità culturale e il riconoscimento della stessa da parte degli altri Paesi, con una importante ricaduta anche nelle relazioni diplomatiche tra gli Stati, a causa dell'aumento di controversie riguardanti la restituzione di beni culturali. A partire dalla fine degli anni Settanta si è assistito ad un cambio di atteggiamento, in questo senso, non solo sotto il profilo accademico (con l'avvio e il successivo consolidamento degli studi post-coloniali)³⁶, ma anche attraverso l'intervento diretto dell'UNESCO, che nel 1978 creò un'apposita commissione intergovernativa per sostenere la restituzione di beni culturali illecitamente sottratti, aiutando i paesi coinvolti a raggiungere un accordo sulle restituzioni³⁷. Negli anni gli episodi di restituzione di beni culturali sono diventati più frequenti, con conseguenze molto importanti sul piano diplomatico, a riprova del valore della cultura nel miglioramento delle relazioni internazionali. Di particolare rilevanza, in tal senso, il discorso pronunciato dal Presidente francese Macron durante una visita ufficiale nel Burkina Faso nel novembre 2017, nel quale ha annunciato la volontà di impegnarsi a restituire le opere e gli oggetti del patrimonio culturale sottratti alle ex colonie francesi in Africa, e da allora conservati nei musei francesi³⁸.

Anche la restituzione di tre frammenti del Partenone alla Grecia da parte dei Musei Vaticani (acquisiti regolarmente nel XIX secolo), avvenuta nel marzo 2023, ha costituito un gesto diplomatico di assoluto rilievo, perfettamente inserito nel cammino ecumenico intrapreso da Papa Francesco con la Chiesa ortodossa di Grecia, come segno di fratellanza e di pace³⁹.

Infine si può ricordare la serie di accordi per il rimpatrio di opere d'arte che hanno coinvolto alcuni musei statunitensi, da una parte, e l'Italia dall'altra, nella prima metà del 2006, e che si sono rivelati degli strumenti efficaci per superare le dispute in materia di restituzione di beni culturali. Tutto ha avuto inizio nel febbraio

³⁵ A tal proposito, lo storico dell'arte Dan Hicks ha ribattezzato l'istituzione "British Museum", per denunciare il saccheggio dei Bronzi del Benin ad opera dei soldati britannici nel 1807, sottolineando il legame fra le azioni di guerra e l'allestimento delle sale del museo con l'esposizione dei beni saccheggiati. Si veda HICKS, *The British Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, Londra, 2020. In effetti le collezioni del British Museum furono significativamente ampliate in epoca coloniale, grazie ad un flusso costante di reperti comprendenti la Stele di Rosetta (1802), le sculture del Partenone (1816) e preziose collezioni assire ed egizie. Cfr. GIUSTI, PAGANI, *op. cit.*, p. 13.

³⁶ Si tratta di un filone di studi che pone al centro dell'indagine i rapporti di subordinazione tra le culture nel contesto coloniale. Il primo ad aver inaugurato questa prospettiva di ricerca fu Edward Walter Said, studioso di letterature comparate, con il suo saggio dal titolo *Orientalismo*, pubblicato nel 1978 (uscito in Italia per la Bollati Boringhieri, collana Nuova cultura, Torino, 1991).

³⁷ *Intergovernmental Committee for Promoting the Return of Cultural Property to its Countries of Origin or its Restitution in case of Illicit Appropriation*, istituita con Ris. 20 C4/7.6/5 durante la 20th Sessione della Conferenza generale UNESCO, Parigi, 28 novembre 1978.

³⁸ Sul punto si veda l'articolo *La Francia si impegna a restituire all'Africa la sua memoria artistica*, pubblicato su *Il Sole 24 Ore*, 23 dicembre 2018.

³⁹ Si veda *Il Vaticano ha restituito alla Grecia tre frammenti del Partenone*, pubblicato su *Il Post*, 25 marzo 2023.

2006 con l'accordo raggiunto tra la Repubblica Italiana e il *Metropolitan Museum of Art* (Met) di New York, che ha inaugurato un nuovo e vantaggioso rapporto di reciprocità tra i due attori e che è stato salutato come un "landmark agreement"⁴⁰, nonché un modello per le successive negoziazioni con altri musei che possedevano artefatti di provenienza controversa⁴¹. Sulla base di questo accordo, il Met acconsentiva a restituire all'Italia ventuno reperti, regolarmente acquistati dal museo tra gli anni Settanta e Ottanta, ma che tuttavia, come si scoprì, erano stati in precedenza saccheggianti ed illegalmente esportati; in cambio, l'Italia garantiva al Met una serie di prestiti a lungo termine di opere altrettanto importanti e preziose⁴². Poco tempo dopo, nell'aprile 2006, il direttore del *Boston Museum of Fine Arts* (BMFA) si recò in Italia per discutere sulla provenienza di alcuni oggetti antichi che il Museo aveva acquistato tra l'inizio degli anni Settanta e la fine degli anni Novanta⁴³. Nel giro di pochi mesi, il BMFA e il governo italiano conclusero un accordo in base al quale il Museo restituiva volontariamente all'Italia tredici reperti di origine greca e romana; il governo italiano, per parte sua, si impegnava a concedere in prestito al BMFA alcune opere d'arte per due mostre in programma, rispettivamente sul Rinascimento a Venezia e sui tesori artistici partenopei. Di grande importanza, infine, anche l'accordo raggiunto nel luglio 2007 tra il *Getty Museum* di Los Angeles e il governo italiano per la restituzione di quaranta pregiati artefatti all'Italia, tra cui una statua di Afrodite del V secolo a. C., un *Trapezophoros* (ossia un sostegno per mensa) raffigurante una coppia di grifoni che sbranano una cerva (un oggetto unico al mondo, parte del complesso di reperti in marmo risalenti al IV secolo a. C. conosciuti come "i marmi di Ascoli Satriano"), e una statua di Apollo. In cambio, l'Italia accettava di ritirare le accuse di traffico di opere d'arte contro l'ex curatrice delle antichità presso il Getty, Marion True; in aggiunta a questo, le parti si impegnavano ad instaurare un nuovo e proficuo sodalizio, promettendo di intensificare, rispetto al passato, i reciproci scambi di opere d'arte⁴⁴.

I casi citati servono a illustrare le complesse dinamiche che caratterizzano le operazioni di restituzione di beni culturali, proprio a causa del valore identitario che essi incarnano, e che possono incidere in modo significativo sull'andamento delle relazioni internazionali tra gli Stati coinvolti. Tuttavia, il potenziale diplomatico dei musei, come già detto, può assumere diverse forme, che vanno dall'organizzazione

⁴⁰ FLESCHER, *News and Updates*, in *IFAR Journal*, 2005, vol. 8, n. 4.

⁴¹ Cfr. PROVOLEDO, *Italy Makes its Choices of Antiquities to Lend Met*, pubblicato sul *New York Times*, 15 marzo 2006.

⁴² Le opere rimpatriate in Italia comprendevano il "Cratere di Eufronio", acquistato dal Met nel 1972 per un milione di dollari, e la "Collezione Morgantina", un gruppo di 15 reperti acquistati in due lotti distinti tra il 1981 e il 1982 per 2,75 milioni di dollari. Per maggiori dettagli, si veda SLAYMAN, *The Trial in Rome*, pubblicato su *Archaeology Magazine*, 6 febbraio 2006, consultabile all'indirizzo <https://archive.archaeology.org>.

⁴³ Si trattava, tra gli altri, di una statua di marmo risalente al II secolo d. C., un candelabro, alcune antiche brocche greche e dei vasi classici, per i quali il BMFA aveva pagato un totale di 834,000 dollari. Cfr. FRAMMOLINO, FELCH, *Boston Museum Returns 13 Antiquities to Italy*, in *L.A. Times*, 29 settembre 2006; POPHAM, *US Museum Returns Looted Antiquities as Italians Stand up for Lost Heritage and Pride*, in *The Independent*, 1 ottobre 2006.

⁴⁴ Sulla vicenda, si vedano FELCH, BLOOMEKATZ, *Getty's Accord Removes Shadow; The Specter of Recent Scandals is Starting to Lift from the Museum and its Programs on News of an Agreement to Return Antiquities to Italy*, in *L.A. Times*, 3 agosto, 2007; *Returning Stolen Treasure*, in *The Canberra Times*, 11 agosto, 2007.

di mostre itineranti alla rilettura degli oggetti culturali esposti. Al fine di avere un quadro sufficientemente completo del ruolo dei musei nelle strategie di diplomazia culturale, verrà presentato il caso di Bologna, alla quale questo contributo è dedicato, e del peso diplomatico della sua offerta culturale.

4. Bologna: un esempio di diplomazia culturale

Da secoli, Bologna rappresenta un centro di incontro e di scambio culturale che non ha paragoni, nemmeno all'interno del ricchissimo panorama italiano. Forte della sua storia millenaria e dell'aver dato i natali alla più antica università del mondo occidentale, che attrae studenti da tutti i continenti, Bologna sembra incarnare gli ideali stessi della diplomazia culturale, grazie al vivace e incessante scambio di conoscenze e di saperi diversi che animano il tessuto sociale e culturale della città. Fin dal Medioevo⁴⁵, la vita della città e quella dell'università sono intimamente connesse, e il grande afflusso di studenti contribuisce, da sempre, a vivacizzare in maniera significativa il centro storico e l'offerta culturale bolognese. Il carattere profondamente internazionale di Bologna sotto il profilo accademico è dato anche dalla diffusa presenza di università straniere, come la *Johns Hopkins University*, la cui sede bolognese, fondata nel 1955, rappresenta il campus europeo dell'università americana⁴⁶, con un programma di studi focalizzato sulle relazioni internazionali e sulla politica dell'Unione europea che richiama migliaia di studenti di oltre cento diverse nazionalità⁴⁷. A Bologna è inoltre presente una sede del *Dickinson College*, una delle più antiche università statunitensi (fondata nel 1783), con sede a Carlisle, in Pennsylvania, che propone due programmi accademici incentrati, rispettivamente, sulla cultura europea (*European Studies Program*) e sull'Italia (*Italian Studies Program*), con un curriculum specifico sulla lingua, la cultura e la storia dell'arte italiana, allo scopo di favorirne la conoscenza tra gli studenti stranieri. Sono inoltre presenti altre sedi di università straniere e programmi di studi, tra cui l'*Alliance Française*, il *Bologna Consortial Studies Program* (BSCP) dell'*Indiana University*, l'Istituto di Cultura Germanica e la sede storica del Collegio di Spagna, il più antico e longevo esempio di istituzione accademica straniera⁴⁸, erede del fenomeno delle *nationes* appartenente alla tradizione del sistema universitario medievale⁴⁹, nonché l'unico, di tale tipo, ancora presente nell'Europa continentale.

⁴⁵ La data della fondazione dell'Università di Bologna è stata convenzionalmente fissata nell'anno 1088, da parte di una commissione presieduta da Giosuè Carducci nel 1888, in occasione dell'ottavo centenario dell'*Alma Mater*. Si veda ARNALDI, *Il discorso di Giosuè Carducci per l'ottavo (virtuale) centenario dello Studio di Bologna*, in *La Cultura*, 2008, n. 3, pp. 405-424.

⁴⁶ Nel 2013 il Bologna Center della Johns Hopkins è stato ribattezzato *SAIS Europe – Paul H. Nitze School of Advanced International Studies*.

⁴⁷ Per maggiori dettagli, si veda TILLSON, *65 Years of SAIS in Europe*, pubblicato su *Johns Hopkins SAIS Magazine*, disponibile all'indirizzo <https://magazine.sais-jhu.edu>.

⁴⁸ Il *Real Colegio de España* fu fondato dal cardinale Egidio Albornoz nel 1364 per dare ospitalità agli studenti spagnoli iscritti nell'Università di Bologna. Per un'approfondita ricostruzione storica dell'Istituto, si veda IBÁÑEZ, *Dietro il muro del Collegio di Spagna*, Bologna, 1998.

⁴⁹ Nella tradizione dell'Università medievale di stampo occidentale, le "nationes" erano gruppi di studenti che andarono a formarsi nelle città universitarie europee su basi etnico-linguistiche, in quanto comunità di persone provenienti da una medesima realtà linguistica o geografica e che frequentavano una determinata università. Nel caso dell'Università di Bologna, questa aveva due

Questo incessante scorrere della vita universitaria, dei docenti e degli studenti trova una cornice ideale nell'architettura dei portici bolognesi, che insieme alle torri gentilizie e alla cinta muraria costituiscono uno dei simboli e dei tratti distintivi di Bologna. La struttura dei portici e la vivace animazione che essi creano sembrano infatti coniugarsi perfettamente con l'esuberante vita culturale connessa allo *Studium* bolognese, ispirando scene e movimenti che rimangono indelebili negli occhi degli spettatori stranieri e che diventano una delle immagini tipiche della "dotta e grassa" Bologna. La visione della fiorente e chiassosa vita commerciale e culturale che si respira sotto i portici si ritrova, ad esempio, nelle parole di Goethe e nel suo *Viaggio in Italia* (1816), dove dedica alla città un malinconico ricordo, chiamandola "[...] questa Bologna antica, venerabile e dotta", alla quale si è sottratto "[...] sfuggendo alla folla cittadina, la quale, sotto i portici che si vedono allungarsi di qua e di là in quasi tutte le vie, può, al riparo del sole e del cattivo tempo, passeggiare in su e in giù, curiosare a suo agio, far compere ed attendere a' suoi affari"⁵⁰. Rimando in tema di letteratura di viaggio, con una grande passione per la cultura italiana, nel 1912 lo scrittore e viaggiatore britannico Edward Hutton rimase profondamente colpito dalla vitalità culturale di Bologna, celebrata attraverso il filtro della sua vita universitaria, con i portici a fare da proscenio: "[S]ede della più famosa università d'Italia, una severa e colta città, piena di professori [...], financo superba [...], è allo stesso tempo [...] affascinante e silenziosa [per i] suoi melanconici portici, solcati da una gioventù vivace e gioiosa, da torme di studenti vocianti; e questa è la cosa sorprendente, il contrasto che la rende magica"⁵¹.

Questo fervore culturale che da secoli anima Bologna trova ampio riconoscimento a livello internazionale, attraverso una serie di onorificenze che celebrano la sua forza attrattiva e i messaggi di pacifica e vitale condivisione culturale di cui è portatrice. Nel 1988, ad esempio, ha ospitato la quarta edizione della "Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo", considerata una delle più importanti vetrine mediterranee della creatività giovanile, che consente a giovani artisti provenienti da tutta l'Europa di presentare le loro opere in diversi campi, tra cui l'architettura, la letteratura, la musica, il teatro e il cinema. Nel 2000 Bologna è stata inoltre nominata "Capitale europea della cultura"⁵², un titolo riconosciuto dall'Unione europea che consente alle città designate di promuovere la propria vita e il proprio sviluppo culturale per la durata di un anno, ravvivando così il proprio patrimonio culturale e rilanciando la propria visibilità internazionale⁵³.

nationes: i "citramontani" (quelli che provenivano dal di qua delle Alpi, ossia dalle regioni d'Italia) e gli "ultramontani", che invece provenivano da oltralpe (ad esempio dai territori di Germania e Francia). Sull'argomento, si veda PELLEGRINI, *L'incontro tra due "invenzioni" medievali: università e ordini mendicanti*, Napoli, 2005.

⁵⁰ GOETHE, *Viaggio in Italia*, Firenze, 1932 (trad. di Antonio Masini), p. 161.

⁵¹ ROVERSI (a cura di), *Viaggiatori stranieri a Bologna. Impressioni d'autore dal '500 al '900*, Bologna, 1994, p. 41. Si veda anche CONTI, CORRAIN, *Bologna. La civiltà dei portici*, Cesena, 2022, p. 16.

⁵² Lo stesso anno, oltre a Bologna, furono nominate anche Avignone, Bergen, Cracovia, Bruxelles, Helsinki, Praga, Reykjavik e Santiago de Compostela.

⁵³ Tra le rassegne e le mostre celebrative che si svolsero a Bologna nel corso di quell'anno, spiccano per importanza quelle al Museo Civico Archeologico sulla miniatura bolognese nel Duecento, sui Principi Etruschi e sui Bibiena, nonché la rassegna sull'arte europea del Novecento che venne organizzata alla Galleria d'arte moderna. Cfr. *Bologna Capitale europea della cultura*, pubblicato su <https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline> (1° gennaio 2000).

Di grande prestigio è, inoltre, la posizione occupata da Bologna all'interno del sistema UNESCO, culminata nel 2021 con l'iscrizione dei portici nella *World Heritage List*, al termine di un lungo processo di candidatura iniziato nel 2006 che ha finito per consolidare definitivamente il valore identitario, storico e antropologico dei portici nella crescita culturale e sociale del capoluogo emiliano⁵⁴. Il rapporto con l'UNESCO non si ferma, comunque, allo straordinario riconoscimento dei portici come patrimonio dell'umanità: da diversi anni Bologna partecipa attivamente alla “Coalizione Europea delle Città contro il Razzismo” (*European Coalition of Cities Against Racism – ECCAR*), un'iniziativa lanciata dall'UNESCO nel 2004 al fine di creare un network di città determinate a condividere esperienze per migliorare le proprie politiche nella lotta contro il razzismo, la discriminazione e la xenofobia⁵⁵. Il Comune di Bologna è sempre stato membro attivo dell'ECCAR, assumendone la presidenza nel Comitato direttivo dal 2015 fino al 2023⁵⁶; da maggio 2024, anche la Città metropolitana di Bologna ha aderito all'ECCAR, dopo aver presentato, nel corso della sessione del Comitato tenutasi in Svezia, alcune delle iniziative già in campo per combattere il razzismo e le discriminazioni⁵⁷ e illustrando gli obiettivi per il futuro, che comprendono la valorizzazione dello Sportello Antidiscriminazioni (SPAD) aperto dal Comune di Bologna per accogliere e gestire le segnalazioni di atti discriminatori su base etnica, razziale e religiosa⁵⁸. L'ingresso nella coalizione ECCAR testimonia un altro aspetto caratteristico della forza culturale di Bologna, ossia il profondo impegno sociale che da sempre contraddistingue la vita cittadina, frutto di un multiculturalismo vissuto non solo come un elemento propulsore della società bolognese, ma anche come un'eredità da preservare e un'assunzione di responsabilità verso tutte le voci culturali che animano il tessuto sociale della città. Questo costante impegno di Bologna ha trovato recentemente espressione, per esempio, nella mostra fotografica “Vicino/lontano. Viaggio alla scoperta del patrimonio culturale e naturale dell'immigrazione in Italia”, che si è svolta a novembre 2023 presso Palazzo d'Accursio, organizzata in occasione del 20^{mo} anniversario della Convenzione UNESCO del 2003 per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale⁵⁹, e che aveva lo scopo di promuovere la reciproca conoscenza tra persone e gruppi con identità culturali diverse, in vista di una loro “armoniosa interazione”⁶⁰.

⁵⁴ Sulla storia dei portici di Bologna e il loro processo di candidatura a Patrimonio Mondiale UNESCO, si veda il contributo curato da Federica Legnani e Valentina Orioli presente in questo volume.

⁵⁵ Per maggiori dettagli, si rinvia al sito ufficiale <https://www.eccar.info>.

⁵⁶ Cfr. *Eccar – Coalizione di Città contro il Razzismo*, pubblicato sulla pagina “Relazioni e progetti internazionali” del sito del Comune di Bologna, <http://www.comune.bologna.it> (ultimo aggiornamento: 28 dicembre 2020).

⁵⁷ Tra queste si possono citare le attività di collaborazione con il Comune di Bologna nel coordinamento della rete antidiscriminazione del territorio bolognese, le azioni del Manuale per Attivisti Antidiscriminazione e le Settimane di sensibilizzazione contro le discriminazioni.

⁵⁸ Cfr. *La Città metropolitana di Bologna aderisce a ECCAR, la coalizione europea delle città contro il razzismo*, pubblicato <https://www.cittametropolitana.bo.it> (9 maggio 2024).

⁵⁹ La mostra è stata promossa dalla Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO e dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, nell'ambito del progetto “Arti e performance a vent'anni dalla Convenzione per la salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale”.

⁶⁰ In linea con quanto si legge all'art. 2 della *Dichiarazione universale dell'UNESCO sulla diversità culturale* (Parigi, 2 novembre 2001), dove si afferma che “[n]elle nostre società sempre più diversificate, è indispensabile assicurare un'interazione armoniosa [...] di persone e gruppi dalle identità culturali insieme molteplici, varie e dinamiche”.

Infine, accanto al riconoscimento della sua profonda vocazione sociale e multiculturalmente, non bisogna dimenticare che nel 2006 Bologna è stata dichiarata “Città creativa della musica”, entrando così a far parte del “Network delle Città Creative UNESCO”, un programma che mira a promuovere la cooperazione tra quelle città che hanno identificato la creatività come un fattore strategico dello sviluppo urbano sostenibile. Nel caso di Bologna, il prestigioso riconoscimento è servito a celebrare non solo la ricca tradizione musicale⁶¹, rappresentata da istituzioni di primo piano come il Teatro Comunale, il Conservatorio “Giovanni Battista Martini”, l’Accademia Filarmonica e il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, ma anche la vivace scena contemporanea, a cominciare dal profondo legame con la musica jazz. Bologna è stata infatti fra le prime città italiane a diffondere la cultura del jazz⁶², grazie a festival di grande richiamo internazionale come il “Bologna Jazz Festival”, il più antico d’Italia nel genere⁶³, e il più recente “Alma Jazz Festival”, il primo evento italiano dedicato alle big band universitarie, provenienti da tutta Europa. La fama di Bologna come capitale del jazz in Italia è legata anche alle leggende internazionali che vi hanno suonato, a cominciare dal grande trombettista Chet Baker, come dimostra una sua incisione del 1985 dal titolo *Chet Baker in Bologna*, fino ad arrivare ad altri grandi nomi tra cui Miles Davis, Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Dexter Gordon e Charles Mingus, leader dell’avanguardia e tra le più importanti voci della contestazione afroamericana. Bologna, insomma, ha sempre avuto un ruolo attivo nel creare solidi ponti culturali tra le nazioni, ponendosi come il punto di incontro di una maestosa varietà di linguaggi culturali, e il luogo ideale per coniugare la tradizione con la contemporaneità e le avanguardie.

5. Il contributo degli enti museali bolognesi

⁶¹ Sul valore della tradizione musicale, in particolare di stampo profano, nella formazione dell’identità culturale bolognese, si rinvia al contributo curato da Piero Mioli presente in questo volume.

⁶² Per rimanere in tema di diplomazia culturale, è il caso di sottolineare l’importante ruolo svolto dalla musica jazz nel secondo dopoguerra. Negli anni della Guerra Fredda, infatti, caratterizzati da uno scenario geopolitico internazionale a carattere bipolare, che vedeva confrontarsi due grandi ideologie politico-economiche (la democrazia-capitalista da un lato, capeggiata dagli Stati Uniti, e il totalitarismo-comunista dall’altro, identificato nell’Unione Sovietica e nei paesi socialisti), la diplomazia culturale si impadronì di nuove e importanti forme, divenendo una sottile e potente arma con cui spartirsi un mondo diviso tra due sfere d’influenza. A tal proposito gli Stati Uniti, nella ricerca di espressioni culturali innovative e distintive, puntarono sulla musica jazz, che divenne così uno strumento al servizio della narrazione storica portata avanti dagli americani. Nel 1956 venne quindi lanciato il programma “Jazz Ambassadors”, su iniziativa del Dipartimento di Stato americano, con l’intenzione di dare vita ad una nuova forma di diplomazia culturale fondata sul jazz coinvolgendo i più grandi nomi dell’epoca, come Louis Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman e Dizzy Gillespie. Il programma, che prevedeva l’organizzazione di tournée mondiali con l’obiettivo di promuovere un sentimento culturale e diplomatico filoamericano, contrastando di rimando la propaganda sovietica, produsse un messaggio talmente potente che, in alcuni Paesi sovietici, il jazz veniva considerato l’espressione universale degli ideali liberali statunitensi. Cfr. CURIEL, *op. cit.*, pp. 25-26. Per approfondimenti sull’uso degli strumenti di diplomazia culturale nell’epoca della Guerra Fredda, si veda HOBBSAWM, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, New York, 1994.

⁶³ Attivo dal 1958.

All'interno di questo scenario, un altro fattore eccezionale sotto il profilo della diplomazia culturale è dato dagli istituti museali della città, e dalle straordinarie operazioni di recupero e di scambio che sono riusciti a realizzare negli anni con gli enti museali degli altri paesi, gettando le basi per proficui rapporti di collaborazione culturale.

A Bologna sono presenti oltre quaranta musei, sia di natura pubblica che privata; al loro interno, accanto alle collezioni permanenti, sono costantemente organizzate mostre temporanee. Per quanto riguarda, innanzitutto, i musei civici e la loro gestione, questa era originariamente affidata all'ente "Musei civici bolognesi", poi sostituito nel 2012 dalla nuova "Istituzione Bologna Musei", in vista di una riorganizzazione più razionale e coerente delle sue funzioni e in generale dei servizi museali offerti; tutto questo allo scopo di garantire la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale museale, sostenendo la sua conservazione e agevolandone la pubblica fruizione⁶⁴. Nel maggio 2022, dopo dieci anni di attività, l'Istituzione ha cessato di esistere e le sue funzioni sono passate al Settore Musei Civici di Bologna⁶⁵.

Tra i musei civici più importanti figurano le Collezioni Comunali d'Arte di Bologna, che si trovano a Palazzo d'Accursio, sede del Comune; il Museo Civico Archeologico, con sede nel quattrocentesco Palazzo Galvani; il Museo Civico Medievale, presso Palazzo Ghisilardi-Fava; il Museo Morandi, contenente la più ricca ed importante collezione pubblica al mondo dedicata a Giorgio Morandi⁶⁶; il Museo Civico d'Arte Industriale "Davida Bargellini", situato nell'omonimo palazzo; il Museo d'Arte Moderna di Bologna (MAMbo) e il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, con sede a Palazzo Sanguinetti. La Pinacoteca Nazionale, invece, è un museo statale dotato di autonomia gestionale; istituita nel 1802, essa ha sede nell'ex noviziato gesuita, un edificio storico che ospita anche l'Accademia di Belle Arti, e una sede distaccata a Palazzo Pepoli Campogrande. Anche l'Università di Bologna dispone dei propri musei, spesso legati ai singoli dipartimenti, ma tutti raggruppati nel Sistema Museale di Ateneo (SMA); tra i quattordici istituti che fanno parte di questo circuito, il più importante è quello di Palazzo Poggi, che comprende numerose collezioni di storia naturale, anatomia, fisica, geografia e arte orientale.

Accanto ai musei civici e universitari bisogna poi aggiungere i musei religiosi (come il Museo della Beata Vergine di San Luca, il Museo di San Giovanni in Monte e quello di San Domenico), nonché quelli istituiti da fondazioni private, come il "MAST. Manifattura di Arti, Sperimentazione e Tecnologia", un centro

⁶⁴ Le finalità dell'Istituzione comprendevano la catalogazione e la ricerca dei beni culturali, oltre alla predisposizione di una serie di servizi per i visitatori e le scuole, tra cui visite guidate, laboratori, l'organizzazione di percorsi didattici e la concessione delle sale. Sul punto, si veda l'art. 2 del *Regolamento della Istituzione Musei di Bologna*.

⁶⁵ Sul punto si veda l'articolo *Chiude l'Istituzione Bologna Musei: termina l'autonomia dei musei, che torneranno al Comune*, in *Finestre sull'Arte*, 11 maggio 2022.

⁶⁶ Il Museo ha avuto sede presso Palazzo D'Accursio fino al 28 ottobre 2012; a seguito degli eventi sismici che hanno colpito l'Emilia-Romagna nel maggio 2012, la collezione è stata temporaneamente trasferita presso il MAMbo (Museo d'Arte Moderna di Bologna), in via Don Minzoni. Nel dicembre 2020, il Comune di Bologna ha concluso l'acquisto della Palazzina Magnani (in via Azzo Gardino, nell'area della Manifattura delle Arti), con l'obiettivo di progettare e istituire un museo internazionale dedicato a Giorgio Morandi.

polifunzionale ed espositivo creato dall'omonima Fondazione MAST, e "Genus Bononiae – Musei della Città", un polo museale istituito nei primi anni Duemila dalla Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna; l'idea alla base di questo progetto era quella di creare, attraverso un percorso articolato in diverse sedi all'interno di edifici storici restaurati e riaperti al pubblico, un sistema museale diffuso nella città ma concettualmente organico, in grado di narrare, per mezzo di ciascuna sede, l'evoluzione storica, civile ed architettonica di Bologna⁶⁷.

Nel quadro delle azioni diplomatiche culturali della città, l'istituzione "Genus Bononiae" ha giocato un ruolo di primo piano, realizzando l'ambizioso progetto di riunire ed esporre a Bologna, per la prima volta dopo trecento anni, le 16 tavole originali che vanno a formare il "Polittico Griffoni", la pala d'altare dedicata a San Vincenzo Ferrer e commissionata, intorno al 1470–1472, da Floriano Griffoni al ferrarese Francesco del Cossa, per la sua cappella nella Basilica di San Petronio⁶⁸. Nel 1725 l'opera venne smembrata da Mons. Pompeo Aldrovandi, nuovo proprietario della cappella, il quale ridusse i pannelli che componevano la pala a dei quadri da stanza; le tavole approdarono successivamente sul mercato antiquario, giungendo infine nei nove musei internazionali che attualmente ne sono proprietari⁶⁹. Grazie agli eccezionali prestiti da parte di questi ultimi, è stato possibile allestire presso Palazzo Fava una mostra straordinaria, dal titolo "La riscoperta di un capolavoro", che si è tenuta da marzo 2020 a febbraio 2021 ed ha permesso di ammirare nuovamente, nella città di origine, questo capolavoro del Rinascimento italiano.

Anche la Pinacoteca di Bologna continua a offrire un inestimabile contributo nella riscoperta e valorizzazione del patrimonio artistico bolognese, attraverso una costante attività di diplomazia culturale fondata sui prestiti e gli scambi di opere d'arte, sia con altri istituti museali italiani che con musei stranieri. Tra aprile e luglio del 2022, ad esempio, la Pinacoteca ha ospitato la "Sibilla Cumana" di Domenichino, concessa in prestito da Galleria Borghese nel quadro di una progettualità di scambi e iniziative comuni tra i due musei. L'esposizione eccezionale di questo dipinto, attorno al quale è stato sviluppato un programma di ulteriore approfondimento culturale riguardante gli interessi musicali dell'artista⁷⁰, ha permesso di

⁶⁷ Attualmente le sedi in cui si articola Genus Bononiae sono: l'ex chiesa di San Giorgio in Poggiale, che ospita la Biblioteca di Arte e di Storia; Palazzo Fava, adibito a palazzo delle esposizioni e delle mostre temporanee; due nuclei museali permanenti, che comprendono, rispettivamente, la Collezione Tagliavini di strumenti musicali (presso la chiesa di San Colombano) e il complesso monumentale di Santa Maria della Vita; il palazzo di Casa Saraceni, sede della Fondazione Carisbo, dove viene proposto un programma di mostre d'arte. Un'altra importante sede del circuito Genus Bononiae è stato il Museo della Storia di Bologna, presso Palazzo Pepoli, che ha ufficialmente chiuso nell'aprile 2024.

⁶⁸ L'opera segnò inoltre l'inizio della collaborazione tra Francesco del Cossa, già attivo in quegli anni a Bologna, ed Ercole de' Roberti, dando vita ad uno dei più fruttuosi sodalizi del Quattrocento italiano. Ai due artisti si unì anche l'intagliatore Agostino de Marchi da Crema, che realizzò la cornice del Polittico (oggi andata perduta). Cfr. la pagina ufficiale dell'evento *La Riscoperta di un Capolavoro. Il Polittico Griffoni rinasce a Bologna*, pubblicata all'indirizzo <http://www.genusbbononiae.it>.

⁶⁹ Questi sono: la National Gallery di Londra; la Pinacoteca di Brera di Milano; il Louvre di Parigi; la National Gallery of Art di Washington; la Collezione Cagnola di Gazzada; i Musei Vaticani; la Pinacoteca Nazionale di Ferrara; il Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam; la Collezione Vittorio Cini di Venezia.

⁷⁰ La pittura di Domenichino riflette la sua passione per la musica, come del resto testimonia la stessa "Sibilla Cumana", rappresentata insieme ad alcuni elementi musicali (uno spartito ed una viola a

sviluppare alcune interessanti connessioni con altre opere della Pinacoteca (ad esempio la “Sibilla” di Guido Reni, la “Sibilla con Cartiglio” del Guercino e la “Sibilla” di Elisabetta Sirani), oltre a rappresentare un importante completamento delle altre opere di Domenichino presenti, come i paesaggi e le pale d’altare.

Di grande prestigio, inoltre, gli scambi realizzati sempre dalla Pinacoteca di Bologna con altre realtà museali straniere. Si può ricordare, a questo proposito, l’esposizione del “Ritratto di Giulio II”, uno dei massimi capolavori di Raffaello, nonché tra i tesori assoluti della National Gallery di Londra, la quale nel 2022 ha concesso in prestito il dipinto alla Pinacoteca per una mostra dal titolo “Giulio II e Raffaello. Una nuova stagione del Rinascimento a Bologna”⁷¹; l’eccezionale esposizione è stata possibile grazie ad uno scambio con la National Gallery, che ha a sua volta avuto in prestito dalla Pinacoteca un altro celebre dipinto di Raffaello, “Estasi di Santa Cecilia”.

In occasione, inoltre, di un progetto espositivo su Guido Reni tenutosi al Museo del Prado di Madrid tra aprile e luglio 2023, la Pinacoteca ha messo a disposizione una delle opere simbolo della propria collezione, la “Strage degli Innocenti”, che è andata ad arricchire un’esposizione di oltre 70 dipinti del maestro bolognese, alcuni già presenti al Prado (come la “Vergine della Sedia”, la “Ragazza con la Rosa”, “San Sebastiano” e una delle due versioni di “Atalante e Ippomene”⁷²), altri frutto di prestiti da parte di istituzioni internazionali o privati (tra cui il “Trionfo di San Giobbe”, salvatosi dall’incendio di Notre Dame del 2019, e “Immacolata Concezione” posseduta dal Metropolitan Museum di New York). La mostra, in questo caso, è stata una grande occasione per approfondire la figura e l’opera di un pittore straordinario, non ancora così noto e popolare all’estero.

Guido Reni è stato al centro anche di un altro importante scambio avvenuto nella seconda metà del 2017 tra il polo museale di Bologna e Parigi. In occasione di una mostra tenutasi nell’autunno 2017 al Museo Condé, presso il castello di Chantilly, sul tema della “strage degli innocenti”, e che aveva il proprio fulcro nella versione del pittore Nicolas Poussin (1594–1665), la Pinacoteca di Bologna ha ceduto in prestito l’omonima opera di Guido Reni, con l’obiettivo di analizzare i punti di contatto dei due dipinti, riflettendo sul divenire del soggetto nel corso della storia dell’arte, da Poussin a Picasso. In cambio, la Pinacoteca ha ricevuto in prestito un altro dipinto di Guido Reni, “Nesso e Dejanira”, ispirato ad un passo delle Metamorfosi di Ovidio e appartenente al ciclo delle “Storie di Ercole”⁷³, che ha offerto l’occasione di confrontare una delle più significative opere dell’artista dedicate ad una “favola antica” con altri suoi dipinti a carattere religioso.

gamba). Questo singolare ed interessante connubio tra musica e pittura è stato al centro di alcune iniziative promosse dalla Pinacoteca nel corso della permanenza a Bologna dell’opera, tra cui l’organizzazione di un concerto con musiche di Giulio Caccini (1551–1618), in collaborazione con Bologna Festival. Cfr. *La Sibilla Cumana di Domenichino dalla Galleria Borghese*, comunicato stampa pubblicato sul sito della Pinacoteca di Bologna (<https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it>).

⁷¹ La mostra si è svolta dall’8 ottobre 2022 al 5 febbraio 2023.

⁷² L’altra è esposta al Museo di Capodimonte di Napoli, a sua volta prestata per la mostra di Madrid.

⁷³ Il ciclo di dipinti venne realizzato dal pittore bolognese per il duca di Mantova, Ferdinando Gonzaga, tra il 1617 e il 1620, ed era destinato ad una sala della villa La Favorita, nei pressi della città. La serie comprendeva, accanto a “Nesso e Dejanira”, “Ercole sul rogo”, “Ercole e l’Idra” ed “Ercole e Acheloo”. Cfr. *Nesso e Dejanira dal Louvre di Parigi alla Pinacoteca di Bologna*, pubblicato sul sito <https://www.artribune.com> (settembre 2017).

Infine, sempre nel quadro dell'intensa relazione di scambi che Bologna intrattiene con i musei degli altri paesi, nel maggio 2023 le sale della Pinacoteca hanno ospitato il "Ritratto di Alessandro Farnese" attribuito alla pittrice cremonese Sofonisba Anguissola, su concessione della National Gallery of Ireland di Dublino; l'opera è andata ad arricchire il nuovo allestimento delle sale del Rinascimento, realizzato sulla base di criteri cronologici e tematici che pongono l'accento sulle opere e le figure più significative dell'arte a Bologna dal 1450 al 1550, tra cui Tintoretto (con il suo "Visitazione e i Santi Giuseppe e Zaccaria"), Tiziano ed El Greco⁷⁴. In cambio, il Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria "Davida Bargellini" ha concesso in prestito il dipinto (restaurato per l'occasione) "Giuditta con la testa di Oloferne" di Lavinia Fontana, per la grande mostra sulla celebre artista bolognese ("Lavinia Fontana: Trailblazer, Rule Breaker") che la National Gallery di Dublino ha allestito tra maggio e fine agosto 2023⁷⁵.

L'attività diplomatica culturale condotta dai musei bolognesi non si ferma agli scambi di opere d'arte con le altre istituzioni museali, italiane ed estere, ma si manifesta anche nelle importanti collaborazioni che il polo museale bolognese ha sviluppato sia per diffondere all'estero la conoscenza delle civiltà antiche che hanno forgiato l'identità culturale dell'Italia, sia attraverso il recupero e la restituzione di reperti appartenenti ad altri Paesi e realtà culturali. Tra gli esempi più recenti e significativi, bisogna sicuramente ricordare la grande mostra "ETRUSCHI. Signori dell'Italia antica" (*ETRUSCANS. Lords of Ancient Italy*) ideata e curata dal Museo Civico Archeologico di Bologna, che ha portato in Cina, per la prima volta in assoluto, alcune preziose testimonianze archeologiche della civiltà etrusca, articolandosi in due tappe espositive: la prima (tra agosto e novembre 2022) presso il *Wuhzong Museum* di Suzhou, nella provincia di Jiangsu, ad ovest di Shanghai; la seconda (tra dicembre 2022 e marzo 2023) nella città di Chengdu, una delle città più popolate di tutta la Cina.

Questa grande esposizione, che ha ricevuto il supporto organizzativo di "MondoMostre", uno dei principali realizzatori a livello internazionale di mostre ed eventi legati all'arte, e dell'Istituto Italiano di Cultura di Shanghai, in collaborazione con il Consolato d'Italia presso la medesima città, è stata realizzata nell'ambito de "L'anno della Cultura e del Turismo Italia-Cina 2022", una rassegna sulla cooperazione internazionale nel settore turistico e culturale dei due Paesi⁷⁶, allo scopo di far conoscere il popolo etrusco ancora quasi del tutto sconosciuto in Cina, raccontandone tutte le dimensioni culturali, dalla vita quotidiana e le abitudini alimentari fino al culto dei morti. Per l'occasione, il Museo Civico Archeologico ha messo a disposizione un eccezionale prestito di oltre 300 reperti di grande valore storico ed artistico, provenienti sia dalle collezioni storiche del museo che dai

⁷⁴ Cfr. *Da Dublino a Bologna: in mostra il ritratto di Alessandro Farnese, principe elegantissimo*, pubblicato sul sito <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it> (maggio 2023).

⁷⁵ Anche i Musei Civici di Imola hanno avuto parte attiva nell'allestimento della mostra dublinese su Lavinia Fontana, offrendo in prestito altre due opere della pittrice (la "Madonna di Ponte Santo adorata da San Cassiano e San Pier Crisologo" e la "Scena di sacrificio"), nonché alcuni documenti custoditi dalla Biblioteca Comunale di Imola, tra cui il suo contratto di matrimonio con il pittore Gian Paolo Zappi. Cfr. la notizia *Dipinto restaurato di Lavinia Fontana va in mostra a Dublino*, pubblicato sulla pagina ANSA dell'Emilia-Romagna all'indirizzo <https://www.ansa.it> (aprile 2023).

⁷⁶ La rassegna era stata inizialmente indetta nel 2020 per celebrare il 50^{mo} anniversario dei rapporti diplomatici fra i due Paesi, ma poi è stata spostata al 2022 a causa della pandemia.

ritrovamenti effettuati durante gli scavi ottocenteschi nel territorio bolognese⁷⁷; a questi prestiti, che hanno rappresentato il fulcro della mostra, sono inoltre stati affiancati altri materiali appartenenti al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Non è comunque la prima volta che si assiste ad un avvicinamento culturale tra Bologna e la Cina: nel 2010, si ricorderà, Bologna fu in prima linea nell'Esposizione Universale che si tenne a Shanghai, intitolata "Better City, Better Life", dopo che una giuria internazionale l'aveva selezionata come esempio di eccellenza nel campo delle pratiche urbane, identificate sulla base di quattro tematiche (cultura e creatività; innovazione tecnologica; diritti umani e partecipazione sociale; trasformazioni urbanistiche e infrastrutturali). Per l'occasione, venne offerto alla realtà bolognese uno spazio espositivo nell'area "Urban Best Practices Area" (UBPA), che è servito da eccezionale vetrina per l'Italia e per il sistema Emilia Romagna in particolare, attraverso anche l'organizzazione, nei giorni dell'Expo, di iniziative promozionali delle principali filiere produttive regionali, oltre che di un progetto espositivo intitolato "Forum Bologna a Shanghai: cinema, animazione, documentario e museo della città", per valorizzare di fronte al pubblico cinese le principali proposte culturali di Bologna, in particolare nel campo dei nuovi media⁷⁸.

Questo intenso rapporto di cooperazione e di diplomazia culturale tra l'Italia e la Cina, al quale Bologna contribuisce attivamente, prosegue grazie ad un grande evento espositivo attualmente in corso a Pechino ed intitolato "Viaggio di conoscenze: 'Il Milione' di Marco Polo e la sua eredità fra oriente e occidente", fulcro delle celebrazioni per i 700 anni dalla scomparsa di Marco Polo, la cui organizzazione è stata il frutto di un efficace lavoro diplomatico⁷⁹. Nell'ambito di questa mostra, al momento in corso presso il *China World Art Museum* di Pechino (da luglio a novembre 2024), per poi essere spostata in altre sedi museali cinesi, il Museo Civico Medievale di Arte Antica di Bologna ha messo a disposizione sette opere, tra cui due busti in pietra che raffigurano San Domenico e San Francesco (scolpiti nel 1390 dagli artisti della bottega dei veneziani Jacobello e Pier Paolo Delle Masegne), due preziosi codici miniati e due piatti di manifattura cinese dell'epoca Yuan

⁷⁷ Tra gli elementi più pregiati esposti per il pubblico cinese, si possono citare le "statuette in bronzo di devoti", provenienti da Monteacuto Ragazza (Grizzana Morandi, sull'Appennino bolognese); il prezioso specchio in bronzo inciso, noto come "patera cospiana" (datato alla seconda metà del IV sec. a. C.), celebre per la sua decorazione che ritrae la nascita di Atena armata dal cervello di Tinio (lo Zeus etrusco); un cratere attico proveniente dalla necropoli Arnoaldi, raffigurante la presentazione di Eracle all'Olimpo; la statua del leone funerario proveniente dal sepolcreto dei Giardini Margherita; una coppia di urne cinerarie in alabastro, risalenti al III sec. a. C. e appartenenti alla Collezione Universitaria, decorate da una rappresentazione del mito di Mirtilo e una scena di caccia al cinghiale calidonio; nonché una serie di monili in oro, ambra e vetro di varia provenienza. Cfr. STATILE, *Etruschi Signori dell'Italia antica: la grande mostra in Cina a cura del Museo Civico Archeologico di Bologna*, pubblicato su <https://osservarcheologia.eu> (luglio 2022); MAIDA, *Il Museo Archeologico di Bologna porta in Cina una grande mostra sugli Etruschi*, pubblicato su <https://www.artribune.com> (luglio 2022).

⁷⁸ Per approfondimenti, si veda il dossier *Emilia-Romagna. Land with a Soul*, programma eventi Expo Shanghai 2010.

⁷⁹ L'evento è stato organizzato e promosso dall'Ambasciata d'Italia in Cina, dall'Istituto Italiano di Cultura di Pechino e dalla rete diplomatica in Cina. Il coordinamento è stato affidato all'Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, con il sostegno del Ministero degli Esteri e del Ministero della Cultura italiani, insieme al Ministero della Cultura e del Turismo della Repubblica Popolare Cinese.

(XVIII–XIV sec.), provenienti dalla collezione raccolta nel XVII secolo dal marchese Ferdinando Cospi⁸⁰.

Accanto a questi importanti esempi di diplomazia culturale, attraverso i quali i musei bolognesi mettono a disposizione le proprie collezioni per creare nuovi ponti tra i popoli e le culture, bisogna poi considerare il grande contributo offerto da Bologna nel recupero di beni culturali appartenenti ad altre civiltà e depredati o andati perduti a causa di conflitti armati o di azioni terroristiche, valorizzando in questo modo la cooperazione internazionale nella lotta al traffico di beni archeologici. Particolarmente significativa, a tal proposito, è la recente mostra dal titolo “Gli Assiri all’ombra delle Due Torri. Un mattone iscritto della ziggurat di Kalkhu in Iraq e gli scavi della Missione Archeologica Iracheno–Italiana a Ninive”, che si è tenuta presso il Museo Civico Medievale di Bologna tra giugno e settembre 2023. Si è trattato di un’esposizione di grande valore internazionale, sotto il profilo diplomatico e della cooperazione scientifica, che ha visto coinvolti vari soggetti tra cui il Settore Musei Civici di Bologna, la *King Abdulaziz Chair for Islamic Studies*, l’Università di Bologna e la Missione Archeologica Iracheno–Italiana a Ninive.

La mostra ha rappresentato un importante momento diplomatico per diversi motivi. Innanzitutto perché ha permesso di restituire al Presidente della Repubblica dell’Iraq un oggetto mesopotamico recentemente sequestrato in Italia da parte del Nucleo Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale di Bologna⁸¹, insieme alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio: l’oggetto in questione è un mattone cotto risalente all’epoca del re assiro Salmanassar III (858–824 a. C.), caratterizzato da un’iscrizione cuneiforme che ne rivela la provenienza dallo “ziggurat” (la torre templare) dell’antica Kalkhu (la moderna Nimrud), distrutta nel 2016 dalla follia iconoclasta dello Stato Islamico dell’Iraq e della Siria (ISIS)⁸². In secondo luogo, il progetto espositivo – nel quale sono state sperimentate nuove forme di comunicazione dei contenuti storici, basate prevalentemente sull’utilizzo di modelli digitali tridimensionali – è stato l’occasione per illustrare il lavoro di cooperazione scientifica tra l’Italia e la Repubblica dell’Iraq, che si è manifestato in particolare nelle azioni compiute dalla Missione Archeologica Iracheno–Italiana per la messa in sicurezza dei siti archeologici iracheni minacciati non solo dagli attacchi armati, ma

⁸⁰ Si veda la notizia *Museo Civico Medievale Bologna a mostra “Viaggio di Conoscenze: Il Milione”*, in *Giornale Diplomatico*, 29 luglio 2024.

⁸¹ Sul contributo del nucleo bolognese del Comando Carabinieri per la tutela del patrimonio culturale e la lotta al traffico di beni culturali, si rinvia al capitolo curato da Bruna Capparelli presente in questo volume.

⁸² Per approfondimenti sul processo di recupero dell’antico reperto, si veda *La storia del prezioso reperto archeologico restituito da Bologna all’Iraq*, in *Bologna Today*, 14 giugno 2023, consultabile all’indirizzo <https://www.bolognatoday.it>.

anche dall'espansione urbana⁸³, nonché nella collaborazione accademica tra i due Paesi, che ha visto il diretto coinvolgimento anche dell'Università di Bologna⁸⁴.

Infine, rimanendo nell'ambito della valorizzazione del patrimonio artistico di altre civiltà, bisogna sicuramente citare la recente mostra "Conoscenza e Libertà. Arte Islamica al Museo Civico Medievale di Bologna"⁸⁵, nata da un progetto di ricerca tra i Musei Civici di Arte Antica e la *School of Oriental and African Studies* (SOAS) dell'Università di Londra. Questa esposizione ha rappresentato un'eccezionale opportunità non solo di approfondire la conoscenza del patrimonio artistico islamico, che in Italia gode di una presenza estremamente ricca e diffusa, sia sotto il profilo quantitativo che qualitativo (anche se molto dispersa sul territorio), ma anche di riscoprire un legame, quale quello con il mondo islamico, che da secoli rappresenta una parte significativa della storia culturale di Bologna⁸⁶. L'interesse per le civiltà e le arti del mondo musulmano fu, infatti, straordinariamente vivo in tutta la penisola tra il XV e il XVIII secolo, rendendo l'Italia un autentico crocevia nel Mediterraneo, capace di favorire contaminazioni tra influssi culturali di varia provenienza. Bologna, grazie anche alla presenza della sua Università, non poteva naturalmente sottrarsi a questo clima di apertura internazionale; la città ha infatti svolto un ruolo fondamentale nell'acquisizione di opere d'arte e nelle relazioni con le terre islamiche, come dimostra la varietà e la ricchezza delle collezioni di alcuni illustri personaggi bolognesi, a riprova della loro straordinaria lungimiranza⁸⁷.

⁸³ Nel 2017, a seguito della liberazione di Mosul dall'occupazione dell'ISIS, è stato chiesto l'intervento della Missione Archeologica Iracheno-Italiana per l'esplorazione e la protezione del settore orientale (al quale corrisponde l'antica città di Ninive). Il sito corrispondente, infatti, è oggi largamente precluso all'esplorazione archeologica a causa dell'espansione urbana. Cfr. *Gli Assiri all'ombra delle Due Torri: in mostra gli scavi della Missione Archeologica Iracheno-Italiana a Ninive*, pubblicato su *Unibo Magazine* all'indirizzo <https://magazine.unibo.it> (giugno 2023).

⁸⁴ Ci si riferisce, in particolare, alle quattro campagne congiunte realizzate tra il 2019 e il 2022 dall'Università di Bologna e l'*Iraqi State Board of Antiquities and Heritage*, all'interno di progetti di restauro e formazione del personale iracheno.

⁸⁵ La mostra, realizzata in collaborazione con il Museo di Palazzo Poggi e con il Dipartimento di Storia, Culture e Civiltà dell'Università di Bologna, si è svolta dal 19 aprile al 15 settembre 2024, presso lo spazio del Lapidario del Museo Civico Medievale.

⁸⁶ Come scrive Anna Contadini, professoressa ordinaria di Storia dell'Arte Islamica presso la SOAS di Londra e curatrice della mostra, nel suo saggio in catalogo: "Importante centro per la circolazione e la diffusione di oggetti d'arte provenienti dal mondo islamico, la città felsinea è stata fin dal Medioevo polo di attrazione per mercanti, collezionisti, artisti e studiosi. Il suo ateneo, conosciuto in tutto il mondo, ha offerto un valido supporto allo studio del patrimonio culturale che il mondo islamico ha prodotto nei campi della filosofia, della medicina, della tecnologia oltre che allo studio delle lingue, come l'Ebraico e l'Arabo. Grazie alla sua fitta rete di legami familiari e politici internazionali e al suo ruolo di centro culturale, Bologna ebbe il ruolo di un conduttore, da cui oggetti d'arte e idee ebbero modo di diffondersi dal mondo islamico al di là dei confini dell'Italia, verso Ungheria, Germania, Francia e ben oltre". In CONTADINI (a cura di), *Conoscenza e Libertà. Arte Islamica al Museo Civico Medievale di Bologna*, Genova, 2024.

⁸⁷ Tra questi si possono citare alcuni esponenti del mecenatismo bolognese, come il già citato marchese Ferdinando Cospì (Bologna, 1606–1686), frequentatore della corte medicea fiorentina, dove poté sicuramente familiarizzare con l'arte orientale, il quale donò la sua collezione di reperti archeologici e di storia naturale al Senato cittadino, sull'esempio di Ulisse Aldrovandi. Anche nel corso del XVIII e del XIX secolo la tradizione del collezionismo di arte orientale continua a vivere, come dimostrano le figure di Luigi Ferdinando Marsili (Bologna, 1658–1730), grande viaggiatore, oltre che generale e diplomatico, il quale mise la sua biblioteca, le sue collezioni naturalistiche e i reperti archeologici a disposizione dell'Istituto delle Scienze e delle Arti (da lui stesso fondato nel 1711); o anche Pelagio Palagi (Bologna, 1775 – Torino, 1860), la cui attività di architetto, pittore e scultore fu sicuramente influenzata dai tratti dell'arte islamica.

Richiamando inoltre l'attenzione del pubblico sulla preziosa collezione di arte islamica conservata al Museo Civico Medievale, la mostra è stata anche un'importante occasione per superare, attraverso l'avvicinamento culturale e la conoscenza, facili pregiudizi e stereotipi verso il mondo musulmano, favorendo una comprensione più corretta della creatività artistica islamica, e rivelando così la straordinaria influenza che il patrimonio culturale tangibile di matrice islamica ha avuto sull'arte e sul pensiero occidentali⁸⁸. Anche in questo caso, dunque, come per gli esempi precedentemente richiamati, si è trattato di un progetto espositivo esemplare dal punto di vista sia diplomatico che culturale, nel quale sono confluiti quegli elementi del dialogo, dello scambio e della conoscenza reciproca che sono alla base dell'arte della diplomazia culturale. E riprendendo da questo punto, è possibile spendere qualche parola di chiusura.

6. *Alcune considerazioni conclusive*

Il senso di questo contributo era cercare di illustrare, attraverso alcuni esempi e suggestioni, la complessità di forme e manifestazioni che l'antico fenomeno della "diplomazia culturale" può assumere, soprattutto nel quadro di una realtà geopolitica internazionale in costante mutamento, dove la cultura svolge un ruolo chiave ed estremamente delicato, essendo un terreno di scontro ideologico e di conflitto e, al contempo, uno straordinario mezzo di dialogo e di incontro tra i popoli.

All'interno di questo fenomeno, i musei continuano ad avere una posizione di primo piano nelle strategie di diplomazia culturale, sia per la loro capacità di costruire ponti culturali oltre i confini territoriali, sia nello sviluppo del turismo culturale, attraverso l'organizzazione di mostre itineranti e di una programmazione internazionale. Come già ricordato nelle pagine precedenti, per loro natura i musei sono "espressione di una nazione", contribuiscono alla formazione dell'identità nazionale e sono determinanti per lo sviluppo di uno spirito di appartenenza tra i cittadini. Allo stesso tempo i musei hanno un immenso potenziale esterno, poiché rappresentano un mezzo diplomatico sia per esprimere l'identità nazionale che valorizzano, sia per comunicare una determinata prospettiva nazionale al resto del mondo: i prestiti, gli scambi museali, i programmi di cooperazione scientifica e culturale a livello internazionale, e così pure le mostre itineranti, sono leve attraverso le quali il museo comunica precisi messaggi politici⁸⁹.

Il caso di Bologna, come si è visto, è un esempio assolutamente positivo e lusinghiero di diplomazia culturale, e non solo per quanto riguarda gli importantissimi scambi di opere d'arte che il polo museale realizza con le istituzioni culturali straniere. La ricchissima programmazione culturale, nazionale ed internazionale, che Bologna sa mettere in campo, e che si sostanzia nella gran parte delle forme e delle strategie attraverso cui si esprime una "buona diplomazia culturale", racconta di una città che fa del dialogo interculturale il muro portante della propria realtà sociale, e che per questo sa ancora essere all'altezza della propria eredità e della sua

⁸⁸ Cfr. *Conoscenza e Libertà. Arte Islamica al Museo Civico Medievale di Bologna*, in *Bologna Today*, 18 aprile 2024, consultabile all'indirizzo <https://www.bolognatoday.it>.

⁸⁹ CURIEL, *op. cit.*, p. 91.

storia. Dalla condivisione con altri paesi degli aspetti meno conosciuti della propria storia antica (come il caso degli Etruschi in Cina), alla capacità di recuperare opere d'arte smantellate (il ritorno in patria del "Polittico Griffoni") grazie ad una attenta cooperazione con numerose istituzioni culturali straniere, per arrivare all'intensa attività di collaborazione scientifica che l'Ateneo svolge con le università di tutto il mondo, in particolare nell'ambito del recupero e la restituzione di reperti archeologici (il caso delle missioni congiunte in Iraq), Bologna continua ad essere un punto di riferimento imprescindibile nella cura delle relazioni internazionali costruite sul dialogo culturale. Tutti questi aspetti, uniti ad una potenza di fuoco che, per quanto riguarda l'offerta culturale, ha pochi rivali in termini di varietà e vivacità, portano Bologna ad un livello ben superiore della stereotipata figura della "dotta e grassa", rendendola un'autentica ambasciatrice di cultura nel mondo.

PROCESSO PENALE E *CULTURAL HERITAGE*

Bruna Capparelli

SOMMARIO: Premessa – 1. Tutela del *cultural heritage* e processo penale – 2. Confisca e protezione dei beni culturali – 3. Considerazioni finali.

Premessa

Il traffico di beni culturali, e, più in generale, i reati contro il *cultural heritage* rappresentano un fenomeno a lungo sottovalutato e che tuttavia in anni recenti ha attirato crescente attenzione, a livello sovranazionale (sia europeo sia internazionale), per la sua dimensione specificamente criminale. Da circa dieci anni, in particolare, si avvertono spinte crescenti a un rafforzamento della tutela (anche) penale per beni di assoluta rilevanza per le generazioni presenti e future e che, nell'ordinamento italiano, presentano altresì rilievo costituzionale. Il legislatore nazionale, dopo numerosi tentativi falliti, ha portato a termine una complessiva riforma dei delitti contro il patrimonio culturale (l. n. 22/2022)¹, che hanno trovato collocazione

¹ La riforma anzitutto interviene in modo rilevante sul codice penale, con l'aggiunta di un Titolo VIII-bis (artt. 518-bis s.), rubricato «*Dei delitti contro il patrimonio culturale*», che contiene un consistente numero di norme incriminatrici (art. 518-bis – 518-*quaterdecies*) – in parte di nuova introduzione e in parte riproductive di fattispecie già previste nella legislazione complementare –, circostanze speciali aggravanti e attenuanti, cause di non punibilità e ipotesi di confisca. A queste figure delittuose viene poi affiancata, all'art. 707-bis, la nuova contravvenzione di «*Possesso ingiustificato di strumenti per il sondaggio del terreno o di apparecchiature per la rilevazione dei metalli*». Modifiche di segno estensivo sono apportate anche all'ambito di applicazione della confisca "allargata" di cui all'art. 240-bis. Il legislatore ha previsto poi l'ampliamento del catalogo dei reati presupposto ai fini della responsabilità da reato degli enti, inserendo nel d.lgs. 231/01 gli artt. 25-*septiesdecies* («*Delitti contro il patrimonio culturale*») e 25-*duodevicies* («*Riciclaggio di beni culturali e devastazione e saccheggio di beni culturali e paesaggistici*»). Sul punto, cfr. *infra* § 4. Prima del 2022, nel nostro ordinamento era stata attuata la direttiva 2014/60/UE relativa alla restituzione dei beni culturali usciti illecitamente dal territorio di uno Stato membro e che modifica il regolamento (UE) n. 1024/2012. (16G00003) con il d.lgs. 2/2016. Detto decreto è consultabile al seguente link: http://www.edizionieuropee.it/LAW/HTML/206/zn14_04_212.html (ultimo accesso: 21 agosto 2024); nonché la Convenzione – adottata dal Consiglio d'Europa il 19 maggio 2017 – *volta a prevenire e combattere il traffico illecito e la distruzione di beni culturali*, nel quadro dell'azione dell'Organizzazione per la lotta contro il terrorismo e la criminalità organizzata (c.d. Convenzione di Nicosia). Il testo della Convenzione è consultabile al seguente link: <https://www.coe.int/it/web/conventions/full-list?module=treaty-detail&treatynum=221> (ultimo accesso: 21 agosto 2024). Dopo la definizione di beni culturali la Convenzione contempla le condotte illecite lesive di tali beni, ponendo agli Stati obblighi di criminalizzazione: innanzitutto il furto e altre forme di appropriazione indebita; poi le condotte di scavo clandestino, illecita rimozione e ritenzione dei beni illecitamente scavati, illecita ritenzione dei medesimi qualora lo scavo sia autorizzato. Non si tratta certo di novità assolute, trattandosi perlopiù di profili critici già evidenziati dalla dottrina e che rappresentavano in fondo un mancato adeguamento al precetto costituzionale, ma costituenti ora impegno convenzionale per il nostro Stato: l'Italia ha firmato la Convenzione (insieme ad altri otto Stati del Consiglio d'Europa), ed essa è entrata in vigore il 4 gennaio 2022 dopo la terza ratifica da parte di uno degli Stati firmatari; il 12 gennaio 2022 si è concluso l'iter di approvazione anche per l'Italia, che ha ratificato la Convenzione con Legge 21 gennaio 2022, n. 6 (entrata in vigore l'8 febbraio).

in un apposito nuovo titolo del codice penale. Nondimeno, dal punto di vista processuale ci si trova di fronte a un testo limitativo².

La protezione del bene culturale è tema poco coltivato dalla dottrina processualistica. Mentre gli studiosi del diritto sostanziale ragionano da anni intorno ai fenomeni delittuosi connessi al patrimonio culturale³, i processualisti sono rimasti ai margini di questo dibattito, forse anche per l'innata inclinazione del processualista a proteggere la *neutralità* del rito rispetto alle scelte di politica criminale⁴.

La dogmatica processuale italiana non registra dunque approfondimenti monografici sul punto e i pochi saggi dedicati all'argomento⁵ appaiono focalizzati sulla sola fase delle indagini preliminari o su alcune fattispecie di collaborazione investigativa transnazionale.

La lacuna non può lasciare indifferenti, anche considerata la assoluta centralità che la salvaguardia del *cultural heritage* dovrebbe rivestire in un Paese, come il nostro, in possesso del 70% dell'intero patrimonio culturale mondiale, da salvaguardare rispetto ai traffici illegali⁶, comprensibilmente esposto alle tentazioni predatorie dei trafficanti di beni artistici.

Uno stretto coordinamento tra i due versanti della scienza penalistica – sostanziale e processuale – appare oltretutto sempre necessario nei settori delittuosi connotati da una spiccata specialità⁷. Non a caso la tutela penalistica, anche sotto il profilo edittale, determina più di una ricaduta sull'accertamento penale.

Il presente contributo non potrà che limitarsi a poche annotazioni e a qualche spunto interpretativo meritevole di ben maggiori approfondimenti.

1. Tutela del cultural heritage e processo penale

Una delle maggiori problematiche riscontrate da chi si occupa di contrasto alle attività illecite sottese alla circolazione dei beni culturali riguarda la già richiamata

² Recenti interventi legislativi hanno di mira anche la tutela dei beni artistici esposti al pubblico (l. n. 6 del 2024). Detta norma contiene prevalentemente disposizioni di carattere sostanziale. Interessante, dal punto di vista processuale, l'art. 1 che minaccia una pesante sanzione amministrativa (da 10.000 a 60.000 euro) a chi disperde, deteriora, rende inservibili beni culturali o paesaggistici, fissando al contempo un meccanismo procedurale riparatorio che consente una forte riduzione della sanzione stessa.

³ Cfr. AZZALI, *Esportazione di opere d'arte*, in *La tutela penale del patrimonio artistico: atti del Sesto simposio di studi di diritto e procedura penali (Como, 25-26 ottobre 1975)*, Milano, 1977, p. 120; CARPENTIERI, *La tutela penale dei beni culturali in Italia e le prospettive di riforma: i profili sostanziali*, in MANACORDA, VISCONTI (a cura di), *Beni culturali e sistema penale*, Milano, 2013, p. 31; DEMURO, *Beni culturali e tecniche di tutela penale*, Milano, 2002; DI VICO, *Sul possesso ingiustificato dei beni culturali*, in *Cass. pen.*, 2001, p. 1591; MANES, *La tutela penale*, in BARBATI et al. (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, Bologna, 2011, p. 308.

⁴ MARZADURI, *Il processo penale e le scelte di politica criminale*, in DANOVÌ (a cura di), *Diritto e processo: rapporti e interferenze*, Torino, 2015, p. 165.

⁵ Cfr. FERRI, *Special investigative techniques in contrasting trafficking and related offences against cultural property*, in *Savingantiquities.org*, 22 maggio 2014.

⁶ Un efficace quadro in CAMPBELL, *The illicit antiquities trade as a transnational criminal network: characterizing and anticipating trafficking of cultural heritage*, in *International Journal of Cultural Property*, 2013, vol. 20, n. 2, p. 113.

⁷ LUPÀRIA, *L'accertamento degli illeciti societari tra diritto e processo penale*, in CANZIO, CERQUA, LUPÀRIA (a cura di), *Diritto penale delle società. Accertamento delle responsabilità individuali e processo alla persona giuridica*, Padova, 2016, XXVII.

specificità dei reati *de quibus*, che necessariamente influisce sulle modalità investigative che caratterizzano le iniziative giudiziarie nel particolare ambito qui considerato.

Per citare qualche esempio possiamo menzionare la Convenzione Onu di Palermo, recepita in Italia dalla l. 146/2006⁸, la quale consente l'uso di strumenti investigativi assai incisivi in caso di illeciti commessi nel quadro di condotte di criminalità organizzata (cosiddette archeomafie), anche a carattere internazionale. Nondimeno, il più delle volte i reati contro il *cultural heritage* risultavano svincolati da contesti associativi *stricto sensu* e, dunque, dovevano essere accertati per il tramite di ordinari dispositivi di indagine, spesso inadeguati. Ecco perché la riforma (l. 22/2022) ha consentito agli ufficiali di polizia giudiziaria, appartenenti alla struttura dell'Arma dei carabinieri specializzata nella tutela del patrimonio culturale⁹, di utilizzare indicazioni di copertura, anche per attivare siti nelle reti, realizzare o gestire aree di comunicazione o scambio su reati o sistemi telematici, ovvero per

⁸ Cfr. CENTONZE, *La cooperazione giudiziaria nella convenzione delle Nazioni Unite contro il crimine organizzato transnazionale e nella legge 16 marzo 2006 n. 46*, in TAFARACI (a cura di), *La cooperazione di polizia e giudiziaria in materia penale nell'Unione europea dopo il Trattato di Lisbona*, Milano, 2011, p. 365.

⁹ Il nucleo bolognese del Comando Carabinieri si avvale anche di strumenti avanzati come il progetto S.W.O.A.D.S. (*Stolen Works Of Art Detection System*), un sistema di intelligenza artificiale che consente di monitorare e confrontare immagini di opere d'arte rubate con quelle presenti online, contribuendo al recupero di numerosi beni culturali venduti illegalmente sul web. Cfr. <https://cultura.gov.it/comunicato/26175> (ultimo accesso: 7 agosto 2024). Tuttavia, le pratiche investigative, benché frutto di lunghi anni di esperienza – in larga parte – sfuggono alla regolamentazione normativa, salvo che non tocchino diritti individuali. Nondimeno, non essendo tali pratiche cristallizzate in norme, su di esse non si può formare una vera letteratura scientifica. Al più, una letteratura diaristica o meramente narrativa. Sul punto, cfr., per esempio, il saggio di ISMAN, *Quando l'arte va a ruba, Furti e saccheggi nel mondo e nei secoli*, Firenze, 2021. Il nucleo bolognese collabora altresì con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio e altre istituzioni per garantire la protezione del patrimonio culturale. Grazie a queste sinergie, sono stati recuperati beni di grande valore culturale, inclusi documenti archivistici e librari, come evidenziato dal caso di un dipinto del '600 ritrovato dopo 40 anni di assenza. In particolare, nel 2023, il nucleo TPC di Bologna ha recuperato oltre 10.798 opere d'arte, tra cui beni antiquari, archivistici e librari, per un valore complessivo di circa 11,6 milioni di euro. Tra le operazioni di maggiore rilievo vi sono state il recupero di dipinti e altri oggetti storici rubati, tra cui un'opera attribuita ad Andrea di Lione e un dipinto fiammingo del XVI secolo. Nondimeno, sono stati recuperati numerosi reperti archeologici e paleontologici, tra cui 2.559 reperti archeologici e 7.351 reperti paleontologici. Per approfondimenti: <https://www.journalchc.com/2024/05/11/nucleo-tpc-bologna-attivita-operativa-2023/> (ultimo accesso: 11 agosto 2024) e <https://www.ilrestodelcarlino.it/emilia-romagna/cronaca/traffico-illecito-opere-arte-651cbc28> (ultimo accesso: 7 agosto 2024). Oltre alle attività di recupero, il Nucleo TPC di Bologna partecipa a programmi di formazione e cooperazione internazionale, in collaborazione con l'UNESCO, per contrastare il traffico illecito di beni culturali nei Paesi del Sud-Est Europa. Questa cooperazione mira a migliorare le capacità dei funzionari locali nel prevenire e reprimere tali attività illecite (cfr. <https://www.unesco.it/it/news/formazione-sulla-lotta-al-traffico-illecito-di-beni-culturali-carabinieri-comando-per-la-tutela-del-patrimonio-culturale/> (ultimo accesso 7 agosto 2024) e <https://www.journalchc.com> (ultimo accesso: 9 agosto 2024). Cfr. le notizie pubblicate in <https://cultura.gov.it> (ultimo accesso: 9 agosto 2024). Nondimeno, l'attività di detto Nucleo non si limita al recupero di opere d'arte, ma include anche il monitoraggio e il sequestro di opere contraffatte. Nel 2023, sono stati sequestrati 32 dipinti contraffatti, prevenendo un potenziale guadagno illecito di circa 170.650 euro. Inoltre, il nucleo ha contribuito alla messa in sicurezza di beni culturali durante emergenze come le alluvioni, collaborando con le autorità locali e internazionali.

partecipare ad esse, nonché di procedere anche per via telematica all'acquisto simulato di beni e alle relative attività di intermediazione¹⁰.

Nondimeno, una criticità si avverte ancora sul piano della possibilità, per gli organi inquirenti, di fare ricorso alle intercettazioni telefoniche o telematiche.

Per la maggior parte dei delitti previsti dagli artt. 518-*bis* s. c.p. si prevedono pene elevate (fino a 10 o 13 anni) che certamente ammettono l'uso di strumenti limitativi di libertà fondamentali (intercettazioni telefoniche; strumenti cautelari personali e ovviamente reali). Se il furto o traffico di beni è operato da associazioni criminose è previsto anche l'uso di agenti sotto copertura (art. 9 l. 146/2006, benché lì gli artt. 518-*bis* s. c.p. non siano espressamente menzionati). Per codesti delitti – vista la pena elevata – scattano inoltre termini molto alti di prescrizione¹¹.

2. Confisca e protezione dei beni culturali

Nel contrasto alla illecita circolazione dei beni culturali assume importanza preminente l'apprensione del bene trafugato giacché, in questo peculiare settore, la priorità è senza dubbio rappresentata dal recupero dell'opera sottratta e dalla sua restituzione ai circuiti legalizzati, anche eventualmente a discapito della effettiva punizione del reo.

Con riferimento alla disciplina dei sequestri, mentre quello probatorio (artt. 253 e s. c.p.p.) riveste un ruolo spesso limitato alla mera necessità di analizzare il bene per confermarne il valore culturale – eventualmente tramite un mezzo di prova tecnico (consulenza o perizia) –, maggiore rilevanza è assunta dalla misura cautelare reale del sequestro preventivo la cui applicazione è legata non tanto alle esigenze di inibire le possibili ulteriori conseguenze dell'illecito (art. 321, comma 1, c.p.p.), quanto alla possibilità di disporre, all'esito del processo, la confisca del bene (art. 321, comma 2, c.p.p.).

L'operatività della confisca appare nondimeno condizionata dall'attuale complessità del quadro normativo che contraddistingue la disciplina di tale istituto con riferimento al settore *de quo*.

Sul piano del diritto processuale penale, uno degli aspetti maggiormente critici attiene infine alla possibilità che nell'ambito di un incidente di esecuzione venga richiesta l'applicazione della confisca¹² o contestato il provvedimento di merito che

¹⁰ Invero, la citata riforma (l. 22/2022) ha previsto l'estensione della disciplina delle operazioni sotto copertura (art. 9 l. 146/2006) ad alcune delle nuove fattispecie – in particolare, riciclaggio (art. 518-*sexies*) e autoriciclaggio (art. 518-*septies*) di beni culturali.

¹¹ Nondimeno, l'art. 518-*duodevicies* c.p. prevede una circostanza attenuante qualora uno dei reati contro il patrimonio culturale sia commesso da colui che abbia collaborato per individuare i correi o abbia fatto assicurare le prove del reato o si sia efficacemente adoperato per evitare che l'attività delittuosa fosse portata a conseguenze ulteriori o abbia recuperato o fatto recuperare i beni culturali oggetto del delitto (pena diminuita da un terzo a due terzi). Prima della riforma (l. 22/2022), invece, l'art. 177 del Codice dei beni culturali stabiliva, per l'uscita o l'esportazione illecite e per l'impossessamento illecito di beni culturali appartenenti allo Stato (artt. 174 e 176 del Codice), una riduzione della pena da uno a due terzi qualora il colpevole fornisse una collaborazione decisiva o comunque di notevole rilevanza per il recupero dei beni illecitamente sottratti o trasferiti all'estero.

¹² Si veda Gip Pesaro, 10 febbraio 2010, Clark, in *Rivista di diritto internazionale privato e processuale*, 2010, p. 149.

l'abbia disposta¹³. L'argomento è particolarmente delicato specie in rapporto al provvedimento archiviativo che imponga contestualmente la confisca, giacché i soggetti processuali spesso non hanno preso parte al procedimento e, oltretutto, potrebbero non risultare legittimati al ricorso avanti la Corte di Cassazione.

Qualora la confisca venga disposta per la prima volta in sede esecutiva, iniziano a farsi luce i primi orientamenti volti a garantire all'impugnante non già il diretto ricorso di legittimità, bensì l'accesso alla opposizione regolata dall'art. 676, comma 1, c.p.p., così da garantire a tutti i soggetti interessati un doppio grado di giudizio nel merito sul provvedimento ablatorio. Indubbiamente significativo è, in tal senso, il noto caso della statua bronzea denominata "l'Atleta vittorioso"¹⁴, ritrovata agli inizi degli anni Sessanta del secolo scorso da alcuni pescatori al largo della costa adriatica e, dopo varie peripezie, acquistata nel 1977 dal *Paul Getty Museum* di Malibù, California, dove ancora oggi si trova esposta.

Come si ricorderà, numerosi sono stati i processi penali connessi a tale opera d'arte, celebratisi nei confronti dei vari protagonisti della vicenda e conclusisi con sentenze di assoluzione ovvero, il più delle volte, con proscioglimenti per intervenuta prescrizione. L'ultimo filone giudiziario, avviatosi nel 2007 contro gli esponenti del *Getty Museum*, si è concluso solo di recente¹⁵, ed è ancora pendente la fondamentale questione connessa alla confisca della statua. Il Giudice per le Indagini Preliminari del Tribunale di Pesaro, nel disporre l'archiviazione del procedimento per intervenuta prescrizione, aveva contestualmente ordinato la confisca dell'opera «ovunque essa si trovi»¹⁶. Tale ordine di confisca era stato impugnato innanzi la Corte di Cassazione¹⁷ che, riqualificando il ricorso come opposizione ai sensi dell'art. 667 del codice di rito, aveva trasmesso gli atti al Gip di Pesaro in funzione di Giudice dell'esecuzione il quale, dopo aver integrato il contraddittorio, aveva ribadito l'ordine di confisca¹⁸.

Il procedimento innanzi la Corte di Cassazione sorto a seguito del ricorso proposto dai rappresentanti del *Getty Museum* si è concluso solamente poco meno di un anno fa¹⁹ e ha visto peraltro celebrarsi un incidentale giudizio di legittimità costituzionale inerente alla pubblicità delle udienze nei procedimenti, appunto, di opposizione contro le ordinanze in materia di applicazione della confisca²⁰. Proprio a seguito della dichiarata pronuncia da parte della Consulta, la Cassazione ha rinviato nuovamente gli atti all'Ufficio Gip del Tribunale di Pesaro per un nuovo giudizio di opposizione ai sensi dell'art. 667 c.p.p. celebrato nelle forme dell'udienza pubblica.

¹³ Sull'evoluzione del "giusto processo" esecutivo, si veda MANI, *In tema di confisca: verso l'omologazione dell'incidente di esecuzione alle forme ordinarie*, in *Giurisprudenza italiana*, 2011, p. 2158; DEAN, *Ideologie e modelli dell'esecuzione penale*, Torino, 2004.

¹⁴ O, anche, *l'Atleta di Fano, Atleta che si incorona o Lisippo di Fano*.

¹⁵ Corte EDU, Prima Sezione, *Case of The J. Paul Getty Trust and others v. Italy* (Application no. 35271/19).

¹⁶ V. Gip Pesaro, 10 febbraio 2010, Clark, cit.

¹⁷ Cass. pen., sez. I, 18 gennaio 2011 (dep. 22 febbraio 2011), n. 6558.

¹⁸ V. Gip Pesaro, ordinanza del 3 maggio 2012.

¹⁹ Cass. pen., sez. III, 27 ottobre 2015, (dep. 15 dicembre 2015), n. 49317.

²⁰ Nello specifico la Corte costituzionale, con la sentenza n. 109 del 15 giugno 2015, ha dichiarato l'illegittimità costituzionale degli artt. 666, comma 3, e 676, comma 4, c.p.p. nella parte in cui non consentono che la parte possa richiedere al giudice dell'esecuzione lo svolgimento dell'udienza in forma pubblica.

Un'epopea, insomma, che oltretutto con ogni probabilità non si concluderà con il ritorno in Italia dell'Atleta vittorioso. È chiaro, infatti, come la confisca penale disposta dal giudice italiano rispetto a beni oramai custoditi oltreoceano appaia uno strumento assolutamente inidoneo, quasi simbolico, a fronte della mancanza di dispositivi cogenti spendibili all'estero²¹.

3. Considerazioni finali

A conclusione di questo breve quadro, si vuole porre l'attenzione sugli attori che agiscono all'interno dei circuiti di compravendita, ossia musei e case d'asta. Riteniamo che un ruolo molto importante nell'azione di prevenzione e contrasto potrebbe essere giocato dalla disciplina, anche processuale, relativa alla responsabilità amministrativa degli enti derivante da reato, come disciplinata dal d. lgs. n. 231/2001 e successive modificazioni. L'avvenuta aggiunta al catalogo dei reati presupposto di alcuni illeciti in materia di beni culturali (l. 22/2022) potrebbe avere infatti il virtuoso effetto, nella logica del sistema della *compliance* societaria, di condurre gli attori istituzionali a dotarsi di un apparato di protocolli volti alla prevenzione di tali illeciti e di una organizzazione attenta ai rischi penali connessi alla propria attività.

²¹ Qualche riflessione meriterebbe il tema degli strumenti di collaborazione internazionale grazie ai quali si potrebbe addivenire a una reazione unitaria, in grado di travalicare i singoli confini statuali. Rinviamo a sedi più opportune per approfondimenti sul tema, qui ci limitiamo a sottolineare come in realtà, ancora oggi, molti documenti internazionali incentrati sulla tutela e la conservazione dei beni culturali non toccano che marginalmente il campo penale, pur contenendo disposizioni rappresentative della volontà di attuare forme efficaci di cooperazione. Ma qualcosa si sta muovendo. Con riferimento all'ambito dell'Unione europea e alle relative forme di cooperazione semplificata, si avverte una convergenza verso l'eliminazione del requisito della c.d. doppia incriminazione in rapporto al traffico illecito di beni culturali, soprattutto nella portata applicativa di alcune importanti Decisioni quadro in materia penale (= Decisione quadro 2009/829/GAI sull'applicazione tra gli Stati membri dell'Unione europea del principio del reciproco riconoscimento alle decisioni sulle misure alternative alla detenzione cautelare, recepita nell'ordinamento italiano dal d.lgs. n. 36 del 15 febbraio 2016; Decisione quadro 2008/978/GAI relativa al mandato europeo di ricerca delle prove diretto all'acquisizione di oggetti, documenti e dati da utilizzare nei procedimenti penali, recentemente abrogata ad opera del regolamento UE n. 2016/95 del 20 gennaio 2016; Decisione quadro 2008/947/GAI relativa all'applicazione del principio del reciproco riconoscimento alle sentenze e alle decisioni di sospensione condizionale in vista della sorveglianza delle misure di sospensione condizionale e delle sanzioni sostitutive, recepita in Italia dal d.lgs. n. 38 del 15 febbraio 2016; Decisione quadro 2008/909/ GAI relativa all'applicazione del principio del reciproco riconoscimento alle sentenze penali che irrogano pene detentive o misure privative della libertà personale, ai fini della loro esecuzione nell'Unione europea, recepita dal d.lgs. 161 del 7 settembre 2010; Decisione quadro 2005/214/GAI, relativa all'applicazione del principio del reciproco riconoscimento alle sanzioni pecuniarie, recepita dal d.lgs. n. 38 del 15 febbraio 2016; Decisione quadro 2003/577/GAI relativa all'esecuzione nell'Unione europea dei provvedimenti di blocco dei beni o di sequestro probatorio, recepita in Italia dal d.lgs. n. 35 del 15 febbraio 2016; Decisione quadro 2002/584/GAI relativa al mandato d'arresto europeo e alle procedure di consegna tra Stati membri, recepita con l. 69 del 2005). Su questa linea di tendenza va ricordata la fondamentale Direttiva n. 2014/41/UE, con la quale è stata data vita al c.d. "ordine europeo di indagine penale (OEI) che, come noto, si propone di introdurre un nuovo modello per l'acquisizione delle prove nelle fattispecie di reato aventi dimensioni transfrontaliere, fatta eccezione per il materiale raccolto dalle squadre investigative comuni (cfr. Decisione quadro 2002/465/GAI del Consiglio del 13 giugno 2002, relativa alle squadre investigative comuni, recepita nell'ordinamento italiano dal d.lgs. n. 34 del 15 febbraio 2016).

LA GRANDE PARTITURA DI BOLOGNA. ANTICHITÀ E MODERNITÀ DELLA MUSICA D'ARTE

Piero Mioli

SOMMARIO: 1. Le cosiddette origini – 2. Verso il Rinascimento – 3. Scene barocche – 4. La Filarmonica – 5. Come cantare, stampare, fare la musica – 6. Padre Martini – 7. Il Teatro Comunale – 8. Giro di vite e Rossini – 9. Il Liceo – 10. Tre prime di Verdi, Rossini e Gobatti – 11. Mariani, Wagner e il Quartetto – 12. Tre prime di Respighi, Mancinelli e Puccini – 13. Il Conservatorio – 14. Museo e Biblioteca della Musica – 15. Il Dipartimento di Musica e Spettacolo – 16. Tre prime di Manzoni, Guarnieri e Vacchi – 17. Oggi.

1. *Le cosiddette origini*

Tracciare un attendibile percorso storico della pratica e dell'arte musicale a Bologna e nel suo territorio non è più facile né difficile che attorno ad altre contrade italiane di proporzioni medio-alte. I problemi sono appunto gli stessi: il percorso è lungo e quindi disomogeneo, inizialmente povero di notizie e poi sempre più ricco, fino a quell'odierna dispersione che contende tanto linearità quanto veridicità; nei primi tempi è documentata quasi solo la musica sacra e religiosa, a discapito della musica profana (già complessa di per sé, da definire in ambiti così estesi), della musica popolare e degli ovvi rapporti fra le diverse aree; la ricerca musicologica ha lavorato su materiali antichi ed eruditi con un'acribia che sembrava inutile applicare a quelli moderni e contingenti, a volte trattati come oggetti più di cronaca che di storiografia¹; e come sempre e ovunque per "musica" si intende la musica scritta, leggibile e studiabile, che purtroppo è una parte infinitesimale di tutta quella musica che si fa e s'è sempre fatta dappertutto in modalità orale. Pertanto, il discorso che va a cominciare, circoscritto alla musica profana, anzitutto dovrà tener debito conto anche della musica non profana e qualcosa si dovrà permettere sulla musica popolare²; poi si occuperà anche di quelle espressioni musicali meno vetuste che sono, lungo l'Ottocento, il Novecento e il primo Duemila (periodi appunto spesso disattesi), il melodramma, il concertismo, la didattica, la musealità, la pubblicistica.

È del tutto inimmaginabile che Bologna, centro risalente al Mille a.C., abbia vissuto l'epoca villanoviana, etrusca, gallica, romana e variamente medievale senza musica, tanta è la naturalezza, la spontaneità, l'immediatezza di espressioni come il canto e il suono: tra musica rituale e religiosa, musica da lavoro e da intrattenimento, la fantasia potrebbe spaziare senza limiti e purtroppo rimarrebbe sempre tale. I codici documentano il canto gregoriano e i suoi esiti polifonici dal Mille in

¹ È quanto accade con le voci della *MGG*, del *Grove* e del *DEUMM*, che sull'Ottocento cominciano a rarefarsi e sul Novecento tacciono quasi totalmente. Può servire *MEDICA, Le stanze della musica. Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*, Cinisello Balsamo, 2002. Serve assolutamente *MERIZZI, «... e tutta la città era in suoni». I luoghi della storia della musica a Bologna*, Bologna, 2007. Pioniere *GASPARI, Musica e musicisti a Bologna. Ricerche, documenti e memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna (1858-80)*, Bologna, 1969.

² Nulla, invece, sul jazz e sulla musica leggera, fenomeni che anche a Bologna esigerebbero competenze e spazi speciali.

avanti, mentre nelle corti, nei castelli, nelle case, nei ritrovi, nelle piazze si combinavano certamente balli e canzoni in volgare e musiche strumentali a una o più voci (se in poesia esistevano forme d'origine musicale fin nel nome come la ballata, la canzone, il sonetto). Il Trecento è il secolo dell'Ars Nova, in Francia e nell'Italia settentrionale, una scrittura musicale che alza a due, tre, quattro voci forme prima monodiche: Jacopo e Bartolomeo sono passati alla storia come "da Bologna", anche se almeno il primo risulta aver lavorato a Verona dagli Scaligeri e a Milano dai Visconti. Accanto a questa elaborata musica d'"arte" (e a quella sacra praticata nelle chiese più antiche della città, per esempio S. Stefano e S. Maria dei Servi), la musica diversa, di servizio e quotidiana, addirittura all'aperto consisteva in canti di Natale e di maggio, certo belli, festosi, assolutamente orali e anonimi (sennò che musica popolare sarebbe?). E il discorso deve finire qui³.

2. Verso il Rinascimento

A proposito di servizio, quando il Reggimento della città (come dire il governo del libero Comune instauratosi nel 1114) doveva comunicare con la cittadinanza, prima di far prendere la parola a qualche personaggio o addirittura magistrato si faceva annunciare dal suono della tromba: gli *Statuti di Bologna* del 1250 dicono che il compito spettava a otto *tubatores*, prima nelle quattro porte (Piera, Procula, Stiera e Ravagnana) e poi in diversi altri luoghi della città. Parecchio tempo dopo questi "trombetti" crebbero con tre *piffari* (più o meno flautisti), un liutista o arpista, un trombonista, un *naccarino* (percussionista) e divennero il meglio strutturato Concerto Palatino (cioè di palazzo). Signoria (dal 1337) dei Pepoli, dei Visconti e dei Bentivoglio (fino al 1506), Bologna si avvalse di questo famoso "concerto" che crebbe di numero e nel 1796, all'occupazione francese, contava 19 elementi stabili e 28 elementi soprannumerari. Dalla ringhiera del Comune anzitutto, e poi anche da altre prospettive, i bolognesi apprendevano così le grandi e le piccole, le belle e le brutte notizie che li riguardavano dopo un po' di musica ben altisonante. Una sorta di preludio, certo; ma non solo, perché le riconosciute capacità degli strumentisti potevano dare alle occasioni l'aspetto di una attraente, divertente manifestazione pubblica (e allora la parola "concerto" assumerebbe quasi un significato moderno). Altre occasioni buone per i musicisti di palazzo: decorare pranzi e cene di festa per gli "anziani" reggitori del Comune (che dal 1506 fu parte dello Stato della Chiesa dal 1506), serie cerimonie dello Studio come nomine di rettori o lauree, chiassosi giochi popolari come gare, giostre, la ben documentata festa della Porchetta con tanto di corsa al palio (almeno nove volte all'anno) e iconografia relativa.

Era dal 1436 che in S. Petronio cantava ufficialmente una cappella musicale, guidata da un maestro in carica per qualche anno e più tardi sorretta da due grandi organi (attivi ancor oggi); ed fu nel 1482 che nei pressi dello Studio di Bologna, notoriamente fondato nel 1088 (o giù di lì) e provvisto dal papa di una cattedra musicale nel 1450, lo spagnolo Bartolomeo Ramos de Pareja pubblicò un trattato,

³ Bibliograficamente il discorso può continuare con VECCHI, *Dulce Melos*, 6 voll., Bologna, 1972-1990: si tratta di numerosi saggi che vertono principalmente su Medioevo e Rinascimento dando conto di strenue ed erudite ricerche personali.

Musica Practica, che annunciava teorie nuove scatenando dotte *querelles* fra trattatisti italiani e non solo. Quanto alle corti, alle dimore patrizie, alle case dei più o meno benestanti, ai diversi luoghi d'incontro, certo non vi mancavano balli, suoni, canti festivi: come altrove, la “bassa” danza era lenta, cerimoniosa, più nobile e l’“alta” danza svelta, popolarasca, allegra e magari un po’ indisciplinata; e canzoni, strambotti, frottole, villotte a una o più voci sorgevano più che dall’invenzione di qualcuno dalla libera creatività della gente sopra motivi o spunti musicali comuni, anonimi e vecchioti, anzi meglio giammai databili.

A metà Cinquecento, a civiltà madrigalistica in vigorosa ascesa, ecco che nacquero, stampati e conservati, tre libri di *Villotte del fiore*, opera del bolognese Filippo Azzaiolo e di altri musicisti di provenienza varia (ma Gherardo da Panico e Francesco [da] Caldarino sono nomi che richiamano località del territorio). Correvano gli anni 1557, 1559 e 1569: nel 1567 nasceva a Cremona Claudio Monteverdi e nel 1568, a Bologna, Adriano Banchieri⁴. Che era frate olivetano e visse sempre nel convento di S. Michele in Bosco (mancò nel 1634), vestendo tante vesti quante forse nessun musicista mai: letterato, scrisse (e spesso pubblicò) trattati (anche sul dialetto bolognese), commedie, novelle, lettere; maestro di cappella e organista, compose musiche per organo, messe, mottetti, commedie armoniche (dette anche madrigali drammatici); insegnante e organizzatore, fondò l’Accademia musicale dei Floridi, un’istituzione che come ogni accademia praticava musica in maniera autonoma dall’università e dalle chiese cittadine. L’eclittismo di Banchieri è documento robusto (e spesso anche ludico) di quell’enciclopedismo tardo-rinascimentale che avrebbe avuto altri alti esempi nel francese Mersenne e nel tedesco Kircher.

Prima e al tempo di Banchieri, altri due scrittori bolognesi presero la parola continuando, dopo Ramos, ad alimentare quella vocazione teorica che sarebbe culminata in padre Martini.

Umanista, erudito, edotto nel diritto come nella scienza e nella poesia, Ercole Bottrigari (1531-1612) aveva studiato musica, visse alla corte di Ferrara e nella città natale, ebbe delle controversie con il collega Artusi che poi vinse. Sapeva cantare e suonare diversi strumenti, compose qualche madrigale, ma fu soprattutto un teorico esclusivamente interessato al mondo antico e come tale pubblicò tre trattatelli fra cui *Il Melone*. Giovanni Maria Artusi (ca. 1540-1613) studiò a Venezia con Zarlino e dal 1562 in poi fu canonico regolare in S. Salvatore a Bologna. Compose poco ma come teorico pubblicò sei libri spesso aspramente polemici con la musica sua contemporanea. In particolare contro Monteverdi scrisse *Delle imperfezioni della moderna musica*, dove denunciava errori di condotta contrappuntistica in alcuni madrigali, e dopo una breve riposta del fratello del nemico un altro libello sotto pseudonimo. Conservatore accanito, era rimasto al vecchio stile che trattava la musica come una disciplina assoluta, come una tecnica pura e ignara di sviluppi espressivi.

La pazzia senile a tre voci di Banchieri è una divertente commediola popolata dai noti personaggi della commedia dell’arte: un’operina? no, perché le singole battute dei personaggi sono cantate tutte dalle tre voci, in polifonia, senza teatro. E l’opera propriamente detta, lesta a nascere in quel di Firenze e a passare fattivamente altrove, era monodica e scenica: un personaggio e la sua voce, un altro

⁴ BENTINI, MIOLI (a cura di), *Il Dissonante Operoso. Adriano Banchieri, dotto e singolare musicista bolognese del Cinque-Seicento*, Bologna, 2022.

personaggio e un'altra voce. Tutto qua.

3. Scene barocche

A Bologna come altrove, durante il Sei-Settecento la musica religiosa prosperava nei tanti luoghi deputati (basiliche, chiese, monasteri, conventi, oratori, collegi); e la musica profana altrettanto, nei suoi luoghi deputati che erano sempre le dimore e le case private, cioè i palazzi “senatori” delle famiglie patrizie use fornire i loro rappresentanti al potere, e con l'acquisizione del melodramma anche i teatri⁵. Al solito, dal discorso deve esulare tutta la musica popolare, che in effetti più che perduta non era stata mai scritta, e tanta altra musica da vario intrattenimento praticata dai ceti subalterni e, perché no? dagli stessi altri. O si vorrà credere che le gentildonne, canticchiando per diporto, si spartissero sempre dei contrappunto?

Periodo sempre più ricco di testimonianze, il Barocco bolognese viaggiò su binari solo in parte condivisi dalle altre grandi città d'Italia: accanto alla musica sacra, normale liturgia cattolica avvalorata dalla grandiosità di S. Petronio, si svolse l'attività del teatro d'opera nelle sue varie sedi, dell'Accademia Filarmonica e degli accademici compositori versati sia nel sacro che nel profano, della nuova musica strumentale prodotta dalle stamperie musicali.

La musica a teatro non era certo una novità, allora, anche se a costruire una rappresentazione interamente musicale doveva essere l'opera appunto. Fra commedie e tragedie recitate era costume inserire degli intermedii, brevi spettacoli a sé che abbondavano di canto e di suono. A palazzo Zoppio nel 1605 (due anni prima dell'*Orfeo* di Monteverdi a Mantova e una manciata d'anni dopo l'“invenzione” del melodramma a Firenze) per nozze illustri si mise in scena una favola pastorale fra i cui atti erano inseriti quattro intermedii formanti *L'Aurora ingannata*: testo di Rinaldo Campeggi e musica di Girolamo Giacobbi, tal “favoletta” è da considerarsi la prima opera data a Bologna. Un lustro, e comparve un'opera autentica: degli stessi autori, *L'Andromeda* è la capostipite di oltre quattrocento anni di vita “lirica” a Bologna.

Molto solerte la vita dei quattro teatri (tutti distrutti da tempo, s'intende), fino all'apertura del Comunale nel 1763 (piazza Verdi e Largo Respighi 1)⁶, e ben documentata (grazie per esempio ai libretti pubblicati). Dal 1547 vigeva il Teatro Pubblico o della Sala (nel Palazzo del Podestà), aperto a tutti per pochi spiccioli e frequentato per un paio di secoli: vi si succedettero burattinate, mostre di animali rari, giochi al pallone, recite varie, musicali varietà, ma quando prese a strutturarsi meglio poté ospitare la citata *Andromeda* e in seguito fu dotato di palchetti di legno sovrapposti. Privato come proprietà ma pubblico per altro, ricavato nel 1636 all'interno di un palazzo che occupava il terreno oggi occupato dalla Cassa di Risparmio, il Teatro Guastavillani presto detto Formagliari fu inizialmente un grande salone arredato e poi, nel 1641, un tipico teatro all'italiana, anzi forse il prototipo del teatro

⁵ MIOLI (a cura di), *Felsina Cantatrice. La musica a Bologna e in Accademia fra il 1666 e il 1716*, Bologna, 2018.

⁶ Nello stesso 1763 sorse il teatro privato di Villa Aldrovandi Mazzacorati (via Toscana 19), piccolo e prezioso, destinato alla prosa e talora alla musica, è ora teatro pubblico.

all'italiana: molto semplicemente, esso consisteva in qualche serie di palchetti disposti attorno a una platea e davanti a un palcoscenico, come se fossero i gradoni di un teatro antico messi gli uni sopra (e non dietro) gli altri e attraversati da sbarre verticali in modo da isolarsi gli uni da quelli di fianco (responsabile l'architetto Andrea Sighizzi). In seguito cambiò proprietario chiamandosi Zagnoni e fu distrutto da un incendio nel 1802, ma da tempo languiva soffrendo la concorrenza degli altri spazi: per oltre un secolo, comunque, fu il primo teatro della città, che ai bolognesi nobili e borghesi presentava il meglio dell'opera contemporanea dagli autori ai cantanti. Teatri concorrenti e tutto sommato similari furono il Malvezzi, un salone così addobbato dentro a un edificio della parrocchia di S. Sigismondo, attivo dal 1653 al 1745, e il Marsigli-Rossi, ubicato in Strada Maggiore dove poi sorgerà Palazzo Hercolani, aperto nel 1710 e vivo per un secolo circa. Autori e opere, quanto allora sciamava da Venezia con Francesco Cavalli (il felicissimo *Giasone*) e compagni; e poi, dopo diversi concittadini con Domenico Gabrielli e Giuseppe Aldrovandini, quanto cominciava a sciamare da Napoli, da Alessandro Scarlatti a Nicolò Jommelli.

4. *La Filarmonica*

In un panorama di accademie scientifiche, letterarie, artistiche, culturali sempre che spesso aprivano e chiudevano nel giro di qualche lustro, decennio o secolo, l'Accademia Filarmonica di Bologna brillò allora e brilla ancora per l'assoluta continuità della sua esistenza. Nacque dichiaratamente musicale come la Filarmonica di Verona, che era stata la prima in Europa (1543) ed ebbe notevole fortuna nonostante lunghi tempi di scarsissima attività, e almeno fino alla Rivoluzione Francese richiamò sulla città l'attenzione dell'intero mondo musicale e anche dopo, fino a oggi, ebbe modo di rendere accademici molti musicisti fra i maggiori. Fu l'aristocrazia locale a sollecitare la fondazione in città di un'accademia nuova, sopra le parti, e fu il conte Vincenzo Maria Carrati a corrispondere aprendo il suo palazzo (sito al n. 13 dell'odierna via Guerrazzi) ai primi accademici, cinquanta professori di canto e di strumento in buona parte provenienti dall'Accademia dei Filaschisi (in precedenza alla citata Accademia dei Floridi era succeduta l'Accademia dei Filomusi). *Unitate melos* fu il motto caratteristico della nuova Accademia Filarmonica⁷: il canto e la musica stanno nell'unità, nella colleganza, nella compagnia, nella polifonia d'arte e di vita; e il francescano Sant'Antonio da Padova è il santo protettore, da celebrare una volta all'anno con messa e vespri espressamente composti dai filarmonici (dal 1675 nella vicina S. Giovanni in Monte).

Finalità del sodalizio era certo praticare la musica, ma almeno nelle intenzioni specialmente quella sacra, e quando, più tardi, i suoi statuti furono approvati dal papa nonché associati a quelli dell'Accademia romana di S. Cecilia, fu soprattutto perché il papa era pur sempre il sovrano dello stato della Chiesa di cui Bologna era la seconda città. Ecco alcuni elementi degli statuti, frequentemente aggiornati: gli

⁷ CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800*, Bologna, 1991; GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, 1992; VETTORI (a cura di), *Accademia Filarmonica di Bologna*, Bologna, 2001.

accademici erano divisi nei tre ordini dei compositori, cantori e suonatori; gli ufficiali erano anzitutto il principe (estratto a sorte fra i musicisti residenti e in carica per un anno), i due consiglieri, i due censori dei conti, poi un segretario, un economo, un notaio e così via; gli incontri più importanti erano gli “esercizi”, saggi d’esecuzione previsti due volte alla settimana, e le “conferenze virtuose”, piccoli concerti di accademici o conversazioni su opere pratiche e teoriche degli stessi. Così organizzata, per moltissimi anni l’Accademia fu una sorta di stella polare della musica europea: potersi definire filarmonico di Bologna era per un musicista italiano o straniero una riconosciuta patente di nobiltà artistica. E quando cominciò a declinare, fu comunque in grado di dare origine al Liceo Filarmonico (poi Conservatorio).

Quella che segue è la descrizione dell’Accademia attuale, viva nella sua sede antica ma con tutti i cambiamenti occorsi in oltre 350 anni di storia. Nel piano terreno, a destra dell’androne si apre la sala “Mozart” (dedicata al grande salisburghese accademico nel 1771), che le dimensioni e le caratteristiche acustiche rendono ideale sede di concerti specie cameristici. A sinistra si accede invece agli uffici accademici, alle scale per i piani superiori e quindi ad altri locali, agli uffici dell’Orchestra Mozart. Al primo piano si trova l’archivio, che conserva materiali preziosissimi: musiche da chiesa e da camera, libretti d’opera, lettere, edizioni, manoscritti, autografi, “compiti” d’esame, cataloghi, verbali, documenti vari. Da notare particolarmente il manoscritto della *Cenerentola* di Rossini, le *Musiche per la settimana santa* di Alessandro Scarlatti, gli schizzi della *Settima* di Beethoven. Il secondo piano è occupato dalle sale espositive, stanze riccamente ammobiliate e decorate come la Sala Rossini (con l’organo Traeri del 1673). Fra gli strumenti musicali conservati spiccano un *Consort* di flauti cinquecenteschi, una viola da gamba e un liuto risalenti al Cinque-Seicento, il pianoforte Érard di Stefano Golinelli, un fortepiano appartenuto a Rossini (secondo la tradizione). Altre sale ospitano altro materiale antico e moderno (per esempio le numerose caricature di Eugenio Amadori) e sono dedicate a musicisti illustri come il popolare direttore d’orchestra bolognese Francesco Molinari Pradelli.

5. *Come cantare, stampare, fare la musica*

Celeberrima in Italia e fuori, a Bologna l’Accademia Filarmonica fu il collante di tutta la relativa attività cittadina (anche se non senza screzi interni ed esterni), accogliendo sempre nuovi filarmonici (previo esame), ergendosi civilissima e imparziale sopra l’attività dei teatri, delle chiese, delle scuole. L’insegnamento pubblico, anche di musica, era gestito in città da religiosi (per esempio nelle Scuole Pie, al Seminario, nelle singole cappelle), ma l’insegnamento specifico del canto fu svolto con enorme successo dal maestro Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726) e dal primo allievo e poi maestro Antonio Maria Bernacchi (1685-1756). Erano musicisti ovvero castrati e fecero grande carriera teatrale anche oltr’Alpe, con gli strumenti di una tecnica belcantistica italiana certo ma forse resa caratteristica, insomma “bolognese”, da una ricerca espressiva non sempre condivisa dalle altre scuole che risolvevano il canto nella bravura, nella velocità, nell’ornamentazione.

Un altro musicista, Pier Francesco Tosi (1654-1732), proprio a Bologna pubblicò nel 1723 un fondamentale trattato di canto barocco, le *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*: anticamente si praticava la cantabilità espressiva, modernamente la coloratura più veloce e inespressiva.

A lungo la palma dell'editoria musicale rimase nelle braccia di quella Venezia che l'aveva inventata, nel 1501 grazie a Ottaviano Petrucci da Fossombrone, e musicisti di tutt'Italia si rivolsero regolarmente, per primo esempio, a Giacomo e Alessandro Vincenti. Ma Bologna resse bene a tanta efficienza grazie alle stamperie di Alessandro Benacci, Lelio della Volpe, Giacomo Monti, Marino Silvani ed eredi (nonché a molti che, vissuti pochi anni, dimostrano lo spessore delle richieste), presso le quali uscirono centinaia di sonate per uno o due violini e basso continuo di Giambattista Fontana, Maurizio Cazzati, Giambattista Vitali, Giovanni Maria Bononcini, Giambattista degli Antoni, Giuseppe Colombi, Giambattista Bassani, Andrea Grossi, Gaspare Gaspardini, Domenico Gabrielli, Pirro Albergati, Clemente Monari, Giambattista Borri, Giuseppe Jacchini, Attilio Ariosti, bolognesi e accademici oppure no (altra era, purtroppo senza conto, la musica non stampata, rimasta manoscritta o perduta).

Il fatto è che il Seicento italiano aveva alquanto maturato la concezione della musica strumentale, passando dalla varia imitazione della musica vocale all'autonomia prima della sonata e poi del concerto. A vecchi strumenti come la viola da gamba, il cornetto, il liuto s'erano aggiunti prepotentemente i violini e i violoni (strumenti ad arco di registro grave), che in Bologna incontrarono una fortuna pari a quella di Venezia e Milano, inizialmente forse superiore a quella di Roma e Napoli. Ecco la sonata detta "a tre": in genere due violini e un basso continuo disponibile a un arco grave (violoncello), una tastiera (organo o cembalo), uno strumento grave a pizzico (arciliuto); e quattro particelle nella stessa tonalità, semplici andamenti (Allegro, Adagio ecc.) donde la sonata da chiesa o tempi di danza (allemanda, corrente, sarabanda, giga) donde la sonata da camera. Ed ecco il concerto: grosso se composto da due sezioni, una identica alla sonata (concertino) e un'altra raddoppiante o moltiplicante l'accompagnamento (grosso o tutti); solistico (e destinato a un futuro straordinario) se alla prima sezione bastava un violino solo ("principale"). Arcangelo Corelli di Fusignano (1653-1713), formato come strumentista a Bologna e come compositore a Roma, è il vertice di questo violinismo, che dal centro di Roma si irradiò grazie a lui a tutt'Europa (come aveva fatto, un secolo prima, l'opera del ferrarese Girolamo Frescobaldi negli ambiti dell'organo e del clavicembalo). Capostipite del violoncellismo italiano, intanto, è il bolognese Domenico Gabrielli, autore di non solo pionieristiche sonate.

Come le musiche per strumenti e diversamente da quelle, troppo impegnative, d'opera, si davano alle stampe certe musiche da camera definite cantate. In genere per voce e basso (ma anche per più voci e strumenti), queste erano composizioni piuttosto brevi corrispondenti a una bella scena d'opera, dove la voce impersonava un personaggio pastorale (come Aminta), mitologico (Arianna), storico (Nerone), anche allegorico (Amore), e narrava i fatti suoi con arie e recitativi. Nata a Roma con Luigi Rossi e Giacomo Carissimi, la cantata passò presto altrove conquistando la disponibilità dei soliti operisti: grande fortuna ebbe a Bologna, nella comune versione profana ma anche in quella nuova detta "morale o spirituale", trattante

argomenti edificanti, per esempio agiografici, non in latino come nei mottetti ma in italiano. Principe della cantata in quel di Bologna fu Giacomo Antonio Perti (in Germania, poco dopo, Bach avrebbe largheggiato di cantate luterane in tedesco).

6. Padre Martini

Compositore, organista, maestro di cappella, insegnante, teorico, trattatista, storico, epistografo, collezionista, bibliotecario, accademico (delle Scienze e della Filarmonica), cosa non è stato il Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784)⁸ per la cultura, per la musica, per Bologna? Pienamente al corrente delle vicende musicali europee e in rapporto con le principali corti e cappelle del continente, detto “il padre di tutti i maestri” o anche “il dio della musica”, in mezzo secolo di attività istruì, formò, perfezionò oltre cento allievi provenienti da ogni dove, soprattutto bolognesi, italiani in genere, tedeschi e francesi, dall’austriaco Mozart al bolognese padre Stanislao Mattei. Cento allievi documentati, e probabilmente molti altri meno stabilmente, più occasionalmente. Francescano come lui, Mattei fu il continuatore della sua didattica e l’erede della sua preziosissima biblioteca di oltre 17.000 volumi, che poi doveva diventare museo con tanto di epistolario e quadreria. Come trattatista, Martini scrisse fra l’altro: le *Regole degli organisti per trattare il canto fermo*; una *Storia della musica* in 4 volumi (l’ultimo rimasto manoscritto) arrestata al Medioevo e comunque coeva delle altre primizie sulla materia pubblicate degli inglesi Charles Burney e John Hawkins; l’*Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* che eternava la tecnica polifonica fiammingo-rinascimental-palestriniana come quella ideale. Anche grazie a tanto lavoro allora Bologna era veramente sentita come un centro fondamentale della cultura musicale europea: cercare di studiare con padre Martini, avere contatti epistolari con lui, attenersi ai suoi precetti significava conoscere le tecniche giuste e possedere le nozioni fondamentali dell’arte. Fra la sua grande “colleganza” di conoscenza, di visita, di corrispondenza, ecco Perti, Burney, Farinelli, Mozart, Benedetto XIV.

Presente in Accademia prima come maestro compositore (nel 1758, piuttosto tardivamente) e poi “definitore perpetuo” (in realtà solo fino al 1781), Martini preparò Mozart all’esame di aggregazione all’Accademia⁹. Il 9 ottobre 1770 la commissione, formata fra gli altri da Petronio Lanzi (principe dell’Accademia), Antonio Mazzoni, Lorenzo Gibelli, Bernardino Ottani, Angelo Caroli e Giuseppe Corsini, seguì la prassi, estrasse dal repertorio romano l’antifona del primo tono *Quaerite primum regnum Dei* e la consegnò al giovane perché la contrappuntasse in stile severo (e in clausura, cioè solo soletto in una stanza accanto con la porta ben chiusa dal bidello). Nel giro di una mezz’ora Wolfgang si disimpegnò e riconsegnò il compito, e la commissione si radunò, votò (tutti pallini bianchi, nessun pallino nero), approvò, chiamò e festeggiò il giovanissimo accademico filarmonico della classe dei compositori. Così nell’entusiastico resoconto di papà Leopold alla moglie e in

⁸ Due diverse monografie sul grande personaggio: MIOLI, *Padre Martini*, Lucca, 2006; PASQUINI, *Giambattista Martini*, Palermo, 2007.

⁹ MIOLI (a cura di), *L’idillio di Amadeus. Musica, arte e società a Bologna attorno alla luminosa permanenza di Mozart nel 1770*, Bologna, 2008.

parecchia mitologia successiva, fino al 1858, quando il bibliotecario del Liceo Musicale di Bologna Gaetano Gaspari non trovò un malloppo di contrappunti su antifone che conteneva sì un *Quaerite primum* firmato da Mozart ma non quella nota, e subito dopo una versione diversa, quella “passata” all’esame, non firmata ma inequivocabilmente scritta da Padre Martini. Dalla realtà e dal confronto dei due brani il bravo conservatore che era anche compositore subito arguì e quindi rese notorio come l’aggregazione avesse avuto luogo grazie non alla prima ma alla seconda versione, non a quella schizzata dall’ingenuo e disinvolto giovincello ma a quella riscritta e ingabbiata nei pilastri della tecnica dal maestro più ferrato al mondo (Bach essendo scomparso da vent’anni). Conosceva bene i rigidi regolamenti dell’Accademia, Padre Martini, e le teste dure degli Accademici; e per fortuna conobbe anche i meriti di Mozart.

Anch’egli bolognese e più anziano, il cardinale Prospero Lambertini poi papa Benedetto XIV conobbe Martini ed ebbe rapporti epistolari con lui. Le lettere spedite da Bologna a Roma sono otto, con quasi altrettante risposte positive alla richiesta di poter celebrare messa con copricapo o in cella, di avere indulgenze, di consultare libri “eretici” ma necessari alla ricerca. Nella seconda il frate chiede che dopo la sua morte la sua biblioteca resti nel convento di S. Francesco, ottenendo una risposta in latino così traducibile: «con l’apostolica autorità di Benedetto XIV Pontefice Massimo, i codici, i libri, le pergamene, i fogli singoli sia manoscritti che stampati, acquisiti da ogni parte con la tenacia e l’esborso di fra Giambattista Martini maestro di musica, si decreta che, una volta lui defunto, vengano trasferiti senza indugio [da locali “privati” di Martini stesso] nella biblioteca di questo convento per non esserne mai rimossi, sotto pena di scomunica. Il 9 settembre dell’anno giubilare 1750». Ma così non fu. In oltre due secoli le vicissitudini e le peregrinazioni della libreria e della quadreria martiniana (oggi custodite nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna)¹⁰ sono state tali da poter bollare di scomunica un’intera città.

7. Il Teatro Comunale

A metà Settecento, sempre fiorendo l’Accademia Filarmonica e la cappella di S. Petronio (e non solo), Bologna aveva bisogno di un teatro nuovo: il Formagliari versava in un vistoso degrado, il Malvezzi era stato distrutto da un incendio, il Marsigli-Rossi funzionava ma era piccolo, il Teatro Pubblico della Sala era un andirivieni di spettacoli anche grossolani che non godeva più la stima dei bolognesi. Urgeva un autentico Teatro Pubblico, della Comune o Comunale¹¹. Nel 1754, tra governo pontificio e senato cittadino (cardinal legato era Fabrizio Serbelloni), se ne incaricò Antonio Galli Bibiena, della prestigiosa (e bolognese) famiglia di scenografi e architetti teatrali: sorto nel 1757 sul terreno del famoso Guasto (le rovine del

¹⁰ CASALI et al. (a cura di), *Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna: Catalogo dei ritratti*, Firenze, 2018..

¹¹ TREZZINI (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, 3 voll., Bologna, 1966-1987 contiene saggi e ampia cronologia; PIRRONE (a cura di), *Cronache del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, 2014 (cronologia 1763-2013 in CD); MIOLI, *Il Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, 2018 spicca per l’iconografia.

Palazzo Bentivoglio), era un edificio a sé, tutto in muratura, fatto per accogliere spettacoli, ovviamente all'italiana come struttura. Dopo qualche anno di indugio dovuto, guardacaso, a beghe locali, l'inaugurazione ebbe luogo il 14 maggio 1763 con il metastasio *Trionfo di Clelia* appositamente musicato da Christoph Willibald Gluck e replicato altre 27 volte. Il portico e la facciata rimasero incompiuti a lungo; e sorsero con la ricostruzione dovuta all'incendio del 1931. Ecco l'immagine interna del teatro, che è l'unico dedicato all'opera della città e tutto sommato, nonostante i molti restauri e ammodernamenti, è rimasto lo stesso: primo in Italia, davanti ad altri come il S. Carlo di Napoli che, eretto in precedenza, è stato ricostruito uguale dopo completa distruzione. Questo qui; più oltre altre notizie di carattere artistico.

La platea ha verdi le poltroncine, complessivamente gialli i quattro ordini, abbastanza scuro nel complesso il soffitto, qua e là dorato l'arco della scena, buona luce da parte dell'unico lampadario e delle lampade prossime ai palchi. L'effetto è magnifico, ma d'una bellezza sobria, a dimensione umana, priva dei soliti rossi, luminosa ma monocroma, e anche in considerazione di una volumetria inferiore a quella di parecchi lustrissimi teatri italiani quasi cameristica (da città importante, certo, ma non capitale di stato e quindi priva di corte autocelebrativa). La pianta del teatro è a campana, leggermente, come se la tipica pianta a U allargasse un po' gli estremi (se li stringesse, allora sarebbe a ferro di cavallo). Gli ordini dei palchetti sono quattro, sovrastati da una balconata o loggione: il primo presenta arcate a tutto sesto abbastanza alte, il secondo arcate a tutto sesto un po' più basse, il terzo non arcate ma architravi e il quarto architravi più bassi. Le balaustre, fra l'una e l'altra delle quali sporgono piccoli gruppi di lampade, si reggono su colonnine, in genere pressoché attaccate ma a volte separate in modo da lasciar scorgere l'interno. Molto alto e cavo, il soffitto disegna un grande cerchio tangente con un maggiore quadrato esterno, variamente dipinto, dal quale pende l'enorme e sontuoso lampadario retto da una sorta di disco metallico che è parte del soffitto stesso. Sotto la platea sta una robusta macchina a pantografo che servirebbe a sollevare, abbassare e basculare (cioè far oscillare) la platea stessa, memoria di antichi costumi ora rigorosamente bloccata.

Il grande arco scenico, i cui due angoli sono mediati da robusti mensoloni, mantiene il colore giallo della sala ma lo lucida in oro con diversi fregi in rilievo: a sinistra stanno due maschere in basso e in alto il volto di Sofocle con la sua scritta; a destra due maschere in basso e in alto il volto, anch'esso segnalato, di Goldoni; i lati interni dell'arco, che si aprono ai palchetti di proscenio, mostrano e menzionano Aristofane e Pomponio (Torelli) quello di sinistra, (Scipione) Maffei e Metastasio quello di destra (tutti poeti di teatro, nessun musicista; e tutti nomi ben ritraenti il gusto dell'epoca). L'altrettanto grande sipario presenta lo stemma del Comune di Bologna. Ciascuno dei quattro ordini distribuisce 25 palchetti (un 26° riguarda il palchetto di proscenio a destra), alcuni dei quali, all'interno, furono variamente trattati dai singoli proprietari d'epoca con pareti e soffitti dipinti e istoriati. Il secondo ordine dà luogo al palco reale, un palco centrale certo più grande degli altri ma imparagonabile con il fasto di quelli degli altri teatri italiani. Il terzo ordine si apre al foyer "Rossini", il secondo del Comunale: vi si accede da due entrate, fra le quali, all'interno, sta appeso un grande manifesto relativo a un veglione mascherato; ai

lati corti del grande rettangolo ovviamente parallelo al foyer terreno stanno due e due porte, sormontate da quattro grandi dipinti di paesaggi ben incorniciati (una cascata d'acqua con una figura umana e una rovina con due figure umane a sinistra, altrettanto a destra); dalle porte di sinistra si passa a un bar ricavato e inaugurato nel giugno del 2018, e dall'altro lato lungo si passa al terrazzo, panoramico di per sé, sulla piazza, e utile agli avventori. Sopra al quarto ordine, simile agli altri e identico al terzo, si leva la balconata, che in diversi minipalchi d'assieme conta 137 posti. E a 1.034 posti, nel complesso, ammonta la capienza del teatro.

8. *Giro di vite e Rossini*

Se non tutto, moltissimo cambiò in Italia attorno al passaggio dal XVIII al XIX secolo. Merito o colpa inevitabile della Rivoluzione francese e dei suoi vistosi effetti cisalpini, la vita e la cultura delle grandi città registrarono mutamenti che ancor oggi impongono diversità d'approccio ma si potrebbero riassumere in una coraggiosa pratica della laicità e del liberalismo (gli stessi fattori che più tardi dovevano promuovere il Risorgimento). A Bologna e altrove le cappelle delle chiese, le accademie e le case patrizie continuarono la loro attività musicale ma un po' in sordina, rispetto agli anni precedenti; poi i teatri cominciarono a ridurre la quantità e migliorare la qualità delle rappresentazioni, alle piccole scuole private s'aggiunsero più strutturate scuole pubbliche, la presenza *in loco* di notevoli o notevolissimi personaggi (musicisti, direttori, editori, perfino sindaci) fu sempre più capace di connotare la città stessa (basti, a Milano, la nascita e la fortuna di Ricordi). All'opposto la fine dell'*Ancien Régime*, per quanto sempre diseguale fra una regione e l'altra, tendeva ad appianare certe differenze secolari, addirittura intrinseche a una realtà fisica, paesaggistica e culturale che non poteva essere unità di usi e costumi. Tutto questo perché il discorso sulla Bologna musicale che prosegue dall'Ottocento al Duemila ha elementi, oggetti diversi da quelli che erano giusti fino al Settecento: su S. Petronio, la Filarmonica, i diversi teatri, le diverse cappelle, la didattica, il violinismo, l'editoria scese un'ombra che, giammai immeritevole, lasciava illuminare piuttosto il Liceo musicale, il Teatro Comunale, la presenza di personaggi come Rossini, Verdi, Wagner, Mancinelli, Martucci, il concertatore Angelo Mariani, il soprintendente Cesare Dall'Olio, il sindaco Camillo Casarini.

Gioachino Rossini (1792-1868) era pesarese, ma a lungo amò definirsi “bolognese”: di fatto a Bologna studiò, abitò, lavorò, lasciando numerose tracce della sua permanenza¹².

Il giovanetto si iscrisse subito al Liceo: gli anni di frequenza furono il 1805-1806 nella classe di violoncello, il 1806-1807 in quella di violoncello e quella di contrappunto, il 1807-1808 in quella di pianoforte, il 1808-1809 e il 1809-1810 nella sola classe di contrappunto. Ma furono anni, come dire? piuttosto leggeri, se il numero di lezioni veramente seguite risulta aggirarsi sul centinaio e tende a concentrarsi nell'anno di mezzo. Quella di contrappunto (leggi composizione) era poi la classe, la docenza, la specialità importante di Stanislao Mattei, ultimo insegnante

¹² BENTINI, MIOLI (a cura di), *Gioachino in Bologna. Mezzo secolo di società e cultura cittadina convissuto con Rossini e la sua musica*, Bologna, 2018.

di Rossini dopo una certa, anzi piuttosto incerta serie culminata, un po' prima, con i fratelli Malerbi in quel di Lugo, e ultimo anche se la fine degli studi con l'ex-allievo di Padre Martini fu piuttosto un'interruzione, tanto improvvisa quanto forse indifferente. Perché poi continuare? il mondo del lavoro e l'universo del melodramma erano lì che aspettavano bramosamente il nuovo genio.

Oltre che sovrano di quel mondo, Rossini sarebbe diventato un adulto prima pacifico, sornione, flemmatico e poi chiuso, ansioso, nevrotico, ma da adolescente era stato un demonietto, un estroverso, un ragazzo esuberante al quale il metodo e il materiale didattico di Mattei doveva sembrare preistoria. Se lo chiamavano "il tedesco" causa il dichiarato e manifesto interesse per la musica d'Oltralpe (tedesca in senso lato, quindi anche austriaca), con il contrappunto osservato, con il canto fermo che nei dettami martiniani era la scaturigine di ogni musica non aveva molto da spartire. Intanto il giovanotto frequentava i teatri, dando bella esca ai lesti biografi (quindi anche ai futuri), e se imparava usi e costumi necessari al mestiere non si potrà mai negare che intanto il Liceo gli apprendeva teorie forse non sufficienti ma certo necessarie all'arte.

Fra il 1839 e il 1848, gli anni della felice anche se non proprio "perpetua" consulenza al Liceo, Rossini perse prima il padre Giuseppe e poi la prima moglie Isabella Colbran; impalmò la seconda, Olympe Pélissier; continuò a non comporre per il teatro; finì di elaborare, non senza fatica, lo *Stabat Mater*, che eseguì in prima a Parigi il 7 gennaio 1842 e in seconda (ovvero prima italiana) all'Archiginnasio il 18 marzo successivo (nella sala poi intitolata all'opera); cambiò casa, tra la Madonna di Castenaso e la Strada Maggiore di Bologna. E nel 1848 gli capitò un incidente molto penoso: qualche clamore sotto casa e qualche insulto contro di lui, ricco retrogrado, da parte di un manipolo di combattenti alla prima guerra d'indipendenza; e una fulminea reazione. Prossimo a un crollo nervoso già balenato nello stesso '42 quando pianse calde lacrime sulla spalla di Donizetti che gli aveva diretto lo *Stabat Mater*, Rossini lasciò Bologna, allarmatissimo. Visse un po' a Firenze, molto malandato, e poi a Parigi, recuperando un po' la salute, il buonumore, la voglia di comporre (ma solo per la camera). La voglia di cucinare e mangiare, forse non l'aveva mai persa sul serio.

9. Il Liceo

Nel 1802 la Municipalità di Bologna (che faceva parte della Repubblica Cisalpina testé trasformata in una Repubblica Italiana vassalla della Francia) inseriva nel Piano delle Scuole Normali Comunali un Liceo Musicale¹³, che avesse come modello l'Accademia Filarmonica ed educasse i giovani non privatamente ma mediante il fondo pubblico del Comune. Sei gli insegnamenti previsti, di contrappunto (con aggiunta direzione dell'archivio), pianoforte, canto, violino e viola, violoncello e contrabbasso, oboe e corno inglese: rispettivamente per i maestri Stanislao Mattei, Giovanni Calisto Zanotti, Lorenzo Gibelli (già ottantacinquenne), Luigi Mandini, Vincenzo Cavedagna, Sante Aguilar (per entrambi i fiati). Sette le aule,

¹³ Per il lungo processo temporale funziona sempre SARTORI, *Il R. Conservatorio di musica "G.B. Martini" di Bologna*, Firenze, 1942.

con l'aggiunta fra l'altro della libreria con il suo atrio e di un magazzino; tre alla settimana i giorni di lezione, dalle 9 di mattina all'una pomeridiana e comunque per la durata di non meno di due ore per scuola o classe. Tutto bene, dal fatidico lunedì 3 dicembre 1804 che fu il primo giorno di scuola (l'anno dopo la Repubblica sarebbe diventata Regno d'Italia).

Non tutto benissimo. Intanto l'archivio doveva comprendere i tanti materiali di musica già proprietà delle corporazioni religiose soppresse (secondo un decreto del 1799), in particolare la vasta e famosa biblioteca di Padre Martini, che era scomparso nel 1784 e aveva lasciato i suoi beni musicali all'erede padre Mattei perché li custodisse nel convento di S. Francesco; ma tutto era rimasto lettera morta. Poi la vecchia Accademia rifiutava di riconoscersi pienamente nel giovane Liceo e infine le erogazioni comunali bastavano appena per avviare e ossigenare un po' la scuola, che di ben altro abbisognava per onorare una città musicale come Bologna e una tradizione colta come quella della Filarmonica.

Nel 1808 fu emanato un nuovo regolamento: la classe di canto fu suddivisa in solfeggio e «bella maniera del canto»; un insegnante di oboe che alle ance preferiva le assenze fu licenziato dall'impiego e sostituito da un insegnante di oboe e uno di clarinetto; nacquero le classi di fagotto, letteratura e «canto fermo». Con il congresso di Vienna Bologna rientrava nello Stato Pontificio: al Liceo detto Filarmonico dunque provvide non più la sospetta Deputazione ma una Assunteria di Pubblica Istruzione, mentre il disordine era al colmo, l'assenteismo e l'indisciplina dei docenti avevano dell'incredibile, si parlava di chiudere la scuola. Oltre all'assunzione di Felice Radicati all'insegnamento del violino e all'iscrizione di Donizetti l'unico successo, nel 1816, fu la decisione di incamerare tutto il materiale martiniiano da parte di un uomo di chiesa e di fede come il Mattei che almeno a parole s'era reso disponibile al passaggio delle consegne. Si dovette emanare un nuovo regolamento: fra l'altro gli alunni erano ammessi solo se già iniziati agli studi musicali e andavano compresi fra i nove e i quattordici anni; le lezioni ufficiali duravano da novembre a giugno, ma durante l'estate dovevano pur sempre continuare; ogni corso di studio durava tre anni. Ottimo poi, nel 1821, il provvedimento di nominare maestro di violino il lombardo Giuseppe Antonio Rolla (un forestiero!), affidandogli anche il primo violino di S. Petronio e la direzione degli spettacoli d'opera della città. Ma per una decina d'anni, dal 1828 al 1838, la scuola perse autonomia e prestigio, spia inequivocabile il calo delle iscrizioni. Soprattutto, a fianco del censore (peraltro vacante), si auspicava la figura di un «consulente perpetuo onorario» capace di ergersi sopra le parti solo pronunciando il suo nome.

Costui fu Gioachino Rossini, che nell'autunno del 1839 diede inizio alla sua attività liceale subito recuperando la prassi degli “esperimenti pubblici”, istituendo delle settimanali esercitazioni d'orchestra su partiture insolite (ad esempio di Beethoven e di Mendelssohn), cercando, alla direzione, un successore per Mattei che era scomparso nel '25 e all'uopo rivolgendosi invano a Mercadante, Pacini e Donizetti ma dovendo poi ripiegare su figure minori. Nel '48, in seguito a un incidente e prossimo alla malattia nervosa, Rossini lasciò Bologna, e il Liceo si rassegnò a ripiombare nella decadenza. Eppure, la scuola poteva sempre vantare nei ranghi dei professori alcuni nomi autorevoli: Stefano Golinelli, concertista egregio di pianoforte e docente ammirato dal '40 al '70; Giuseppe Manetti, insegnante di violino e

successore del maestro Radicati nel culto del genere del quartetto; Alessandro Busi, versatile musicista che insegnò prima armonia, poi contrappunto, quindi organo, infine canto.

Gaetano Gaspari (1807-1881), provvido bibliotecario dal 1855 alla morte, fu per parecchio tempo il “direttore spirituale” della scuola, ma la necessità di un direttore autentico e fattivo restava fuori discussione. Si provò dunque con Angelo Mariani, l’esimio direttore d’orchestra segnalato da Verdi, ma senza successo. Si bandì un concorso e infine, dopo qualche indugio, si scelse Giambattista Beretta, che non seppe andare a genio né ai docenti né ai discenti e fu rimosso dall’incarico. Ancora disagi e inadempienze, per quell’abbondante trentina d’anni che rappresentò un altro periodo di decadenza dell’istituto. Così fino al 1881, quando alla direzione e all’insegnamento di alta composizione venne eletto Luigi Mancinelli (1848-1921)¹⁴, giovane maestro umbro che nel panorama nazionale tutto consegnato al melodramma emergeva come raffinato sinfonista. Il nuovo direttore accrebbe le classi combinò parecchio: respinse quella truppa di poco dotate signorinette che (diceva) vorrebbero solo risparmiare il maestro a casa, intese formare non dilettanti ma professionisti del pianoforte, mise in congedo alcuni insegnanti troppo anziani, assunse altri insegnanti per un totale di 19 materie (con storia e analisi musicale, d’obbligo per gli allievi di armonia, contrappunto e composizione), istituì la scuola di arpa, fece stendere un nuovo regolamento; e in biblioteca ebbe la collaborazione di Federico Parisini.

Cinque anni dopo, Mancinelli diede le dimissioni, ma il Liceo era così bene organizzato che poté sopravvivere brillantemente alla partenza del suo benefattore (grazie, non ultimo, al segretario Federico Vellani, che dal 1869 al 1906 doveva tenere un diligente registro delle materie, degli insegnanti e degli allievi). Anche perché il nuovo direttore fu Giuseppe Martucci (1856-1909)¹⁵, un campano appena trentenne che resse la scuola dal 1886 al 1902 fra l’altro istituendo una cattedra di arte scenica, avviando la prassi della tassa scolastica, meritando un aumento di stipendio da 5000 a 8000 lire, vantando fra gli allievi Ottorino Respighi (diplomato in violino nel 1889), contribuendo a confermare nella città la roccaforte del sinfonismo e del wagnerismo italiano. Poi passò al Conservatorio di Napoli, Martucci, ma da quello di Venezia giunse a Bologna il terzo grande direttore consecutivo.

Principe dell’organo, il lombardo Marco Enrico Bossi (1861-1925)¹⁶ corroborò la fama di eccellenza di cui la scuola godeva nel paese, rispettò ma ammodernò le iniziative dei predecessori e nel 1908 fece pubblicare un nuovo regolamento. Tre i tipi di scuola che vi erano previsti. Una scuola detta elementare preparatoria era fondata sulla teoria e sulla divisione musicale. Altre scuole dette principali comprendevano alta composizione, composizione, contrappunto e fuga, armonia, canto, organo, pianoforte, arpa diatonica e arpa cromatica, violino e viola, violoncello, contrabbasso, flauto e ottavino, oboe e corno inglese, clarinetto “e congeneri”, fagotto “e congeneri”, corno, tromba e trombone, canto corale. Le scuole complementari, infine, erano solfeggio cantato e setticlavio, dettatura musicale,

¹⁴ MARIANI, *Luigi Mancinelli. Epistolario*, Lucca, 2000.

¹⁵ NARDACCI (a cura di), “*Pagine sparse*”. *Il carteggio di Giuseppe Martucci nei documenti d’Archivio del Royal College of Music*, Firenze, 2019.

¹⁶ MIOLI (a cura di), *L’Organista dalle mille anime. Bossi concertista, compositore, didatta (1861-1925)*, Bologna, 2012.

contrappunto e fuga complementare, armonia complementare, pianoforte complementare, organo complementare, storia della musica, musicologia, letteratura melodrammatica, arte scenica e declamazione, lettura pratica del latino. Altri benefici furono gli aumenti salariali agli insegnanti, la nomina di egregi personaggi come Luigi Torchi al contrappunto e il bibliotecario Francesco Vatielli alla musicologia, poi l'aggiunta, fra le materie, di composizione e strumentazione per banda. E infine, purtroppo, le dimissioni del direttore stesso, nel 1911 per ragioni di famiglia. Un anno di prova e null'altro per Ferruccio Busoni, qualche tentativo fallito con Mascagni e altri, qualche esclusione (Wolf-Ferrari troppo abituato a starsene fra le nuvole; Panizza troppo scostante e, orrore, già verso la cinquantina; Zandonai invece troppo giovane e poco rappresentativo), e finalmente, dopo alcuni anni di vacanza direttoriale, di nomine effimere, di ricorso alle solite commissioni, nel 1916 fu la volta di Gino Marinuzzi, nel 1919 di Franco Alfano, nel 1925 di Cesare Nordio. Nel frattempo, si svecchiò vigorosamente il corpo docente.

10. *Tre prime di Verdi, Rossini e Gobatti*

Come qualificare il Teatro Comunale dovendo non posare ma volare sulla sua storia? Menzionando alcune prime esecuzioni, a volte assolute come nel caso citato del *Trionfo di Clelia* di Gluck, la festosa apertura del 1763, e a volte relative, cioè nazionali, come nel caso citando del *Lohengrin* di Wagner.

La prima del fiammante *Don Carlos* ebbe stanza all'Opéra di Parigi l'11 marzo del 1867, davanti alla famiglia imperiale e ai grandi nomi dell'aristocrazia, della borghesia, della diplomazia nonché della cultura, della scienza e dell'arte. Ma «non fu un successo!!», esclamò il giorno dopo un autore sempre schietto, nemico della retorica in generale che quella sera stessa fece le valigie già da tempo vagheggiando una prima italiana, anzi una nuova versione italiana. Eccola pronta, e bolognese. Il 27 ottobre dello stesso 1867 l'italiano *Don Carlo* s'avvalse della versione ritmica di Achille De Lauzières e della direzione di Angelo Mariani (maestro del coro Alessandro Moreschi, direttore della banda Alessandro Antonelli, «direttore di scena e riproduttore dei ballabili» Giovanni Bolelli). Davanti a un foltissimo pubblico di bolognesi, di non bolognesi e non italiani fu un successo memorabile, un trionfo quasi senza precedenti. Anche un affare: il devotissimo impresario Scalaberni benedisse il Cigno di Busseto, perché ogni sera si beccava ben 5.000 franchi. Era la seconda versione dell'opera, non fu però la definitiva: questa doveva nascere a Milano nel 1884 e un po' diversamente rinascere a Modena nel 1886.

Capolavoro della vecchiaia, non *péché* ovvero "peccato" (come tante altre musicchette dall'aspetto semplice e dimesso) ma vanto della *vieillesse* di Rossini è la *Petite Messe solennelle* per soprano, contralto, tenore, basso e coro a 8 voci. Ad accompagnare il canto furono due pianoforti e un armonium il 14 marzo 1864 a Parigi, prima versione in forma privata; e un'orchestra nella seconda versione, sempre al Théâtre Italien di Parigi nel 1869, il 24 febbraio privatamente e il 28 febbraio pubblicamente. In Italia? Al Comunale di Bologna il 23 marzo dello stesso '69, direttore Emanuele Muzio e solisti Sofia Vera-Lorini, Erminia Spitzer, Laura Himela, Carlo Vicentelli, Giovanni Valle e Tommaso Costa. Filippo Filippi, l'insigne critico della «Perseveranza», esultò davanti all'opera

dove Rossini aveva dimostrato di poter riuscire in tutti i generi, in tutti gli stili, riassumendo tutta la musica passata, presente ed anche un bel lampo di futuro. E quel Rossini che nella tanto vissuta Bologna aveva dato solo una prima assoluta (e non al Comunale ma al Corso, il giovanilissimo *Equivoco stravagante*), alla fin fine diede le prime nazionali dei due capolavori sacri.

Il veneto Stefano Gobatti (1852-1913) aveva poco più di vent'anni quando, il 30 novembre 1873, salì ai clamori della cronaca rappresentando al Comunale di Bologna *I Goti*, tragedia lirica in quattro atti intonata in appena quattro mesi. Subito, con richieste di bis per quasi tutti i pezzi e qualcosa come 52 chiamate al proscenio, fu salutato come un coraggioso nemico della convenzione operistica, come un valente seguace italiano del mitico Wagner, come un prodigioso alfiere della musica dell'avvenire. E subito dopo, premiato con la cittadinanza onoraria, ebbe la soddisfazione di veder l'opera accolta con altrettanto successo altrove. Poi basta o quasi, nonostante l'entusiasmo di Carducci, Panzacchi e Galli. Altre due opere non ebbero seguito e la terza non fu nemmeno messa in scena. Intanto l'indigenza pesava, le malattie galoppavano, e gli ultimi lunghi anni passarono nel silenzio di un convento sui colli, con la sola, modesta e breve soddisfazione dell'insegnamento di musica nelle scuole elementari. Impressionante la lunga lettera inviata a Tito Ricordi poco prima della morte: un sessantenne che dimostrava molti anni di più vi menzionava antichi traffici alle sue spalle, come quando qualche detrattore gli tene nascosto il telegramma col quale Casa Ricordi, in occasione dei *Goti*, gli proponeva un vantaggiosissimo contratto e lui, ignaro, sottoscrisse quello assai più modesto propostogli da Casa Lucca. Chissà, i posteri non hanno ancora emesso un'ardua sentenza: senza essere né un capo d'opera né una buffonata, *I Goti* meriterebbero di tornare sul palcoscenico e rimangono un originale tassello della storia musicale di Bologna.

11. Mariani, Wagner e il Quartetto

Sebbene preannunciato da *Roberto il diavolo*, il caso Meyerbeer scoppiò a Bologna nel 1860-61, attorno al giovanissimo Regno d'Italia. Era il *grand-opéra* francese che si faceva vivo con il suo artefice diretto e ormai maturo. Era costui, l'ebreo-tedesco Giacomo Meyerbeer, che si faceva conoscere come il grande rivale di Verdi e il drammaturgo musicale diverso, alla moda, trionfalistico, forse giusto per la mentalità di un popolo finalmente libero. Non durò molto, perché in arrivo c'era il rivale vero, capace di riassumere e anzi moltiplicare tutti questi caratteri di novità, e cioè Wagner; ma intanto Verdi resisteva, e quanto, avanzando in Italia come in Francia.

Trait-d'union fra i tre compositori fu il loro interprete primo, il maestro Angelo Mariani (1821-1873). Ravennate, attivo in Italia e all'estero dal 1843/44, fu uno dei primi concertatori e direttori propriamente detti, grazie a una personalità e una musicalità che sembravano rifondare le partiture, non solo restituirle. Nel 1860 eccolo attendere al *Profeta*; l'anno dopo agli *Ugonotti* di Meyerbeer, grandi opere comunque intervallate da quattro opere di Verdi (per la direzione di Carlo Verardi); nel '65 all'*Africana*, opera postuma data al Comunale pochi mesi dopo la prima parigina.

Sperimentatore entusiasta, Mariani doveva poi legare il suo nome alle due prime italiane del *Don Carlos* di Verdi nel 1867 e del *Lohengrin* di Wagner nel 1871, eccezionali entrambe per meriti artistici ma anche, come dire? storici. Fortuna musicale a parte, sul momento e poi, i due campioni vennero in città, ebbero le loro feste, furono aggregati all'Accademia Filarmonica, e pur non smettendo di coltivare Verdi Bologna si apprestò a diventare la città italiana di Wagner. E quando nel '73, pochi mesi dopo un concerto commemorativo di Mariani, un giovane rodigino di nome Stefano Gobatti rappresentò al Comunale *I Goti*, tragedia lirica espressamente composta, fu un trionfo: era nato, era apparso il Wagner italiano. Niente da fare, perché di Wagner ce n'è uno solo e il povero Gobatti, pur non privo di meriti, come s'è visto piombò presto nel silenzio e nella miseria.

Anno vivacissimo, quel 1871: a Firenze il trasporto della capitale del Regno d'Italia da Torino, a Bologna elezioni amministrative (comunali e provinciali) e un internazionale congresso sulla preistoria. In musica, in opera, ecco qua: Mariani va a Monaco e ascolta e ammira *Lohengrin*, riferisce al sindaco Camillo Casarini, Casarini va a sentire di persona (con l'editore Giovannina Lucca e alcuni tecnici del teatro); è deciso, Wagner irromperà in Italia mediante il Comunale. Mentre il periodico «L'arpa», diretto dall'esuberante Gustavo Sangiorgi, fa ampia e alquanto partigiana campagna pubblicitaria, il teatro monta prove su prove, e dopo che Wagner in persona ha scritto al maestro ringraziandolo, il 1° novembre il *Lohengrin* di Wagner sale al Bibiena, direttore di scena Ernesto Franck¹⁷. Attesa spasmodica, aneddotica e gossip a non finire (anche a luci più che rosa), teatro esaurito, cinque persone a palco, molti spettatori da fuori Bologna, diverse personalità variamente coinvolte (Arrigo Boito su tutti), qualche gridolino (Viva Verdi! Viva Rossini!), qualche fischiotto, richiesta di bis all'arrivo di *Lohengrin* e cigno (negata): ma entusiasmo alle stelle e trionfo assoluto, vertice probabile delle fortune secolari del teatro; e altre 17 recite. A quella del 19, alla chetichella, assiste Verdi, certo curioso ma anche seriamente interessato a tanta novità. Informato, Wagner, si complimenta con Boito e a Mariani manda ritratto con dedica. Dopo, in città, gran fervore di discussioni ed elogi (Wagner come connubio fra genio italiano e genio tedesco), specie nei club di cultura e intrattenimento: di fronte alle accuse di prolissità, quel famoso melomane che era l'ing. Lambertazzi andava esclamando «trop curt! trop curt»; e un profumiere inventò un apposito “estratto olezzante” intitolato a quel *Lohengrin* che, aparendo in scena, chiedeva di restare anonimo e tale restava fino a un attimo dalla fine.

L'anno dopo, cittadinanza onoraria a chi aveva tanto onorato Bologna e, il 7 novembre, altra prima italiana con *Tannhäuser*. Il successo non manca neanche stavolta ma è “di stima”, lungo il Corso e al Pavaglione gli antiwagneriani gongolano, Mariani ritiene opportuno far qualche taglio, e la seconda recita va decisamente meglio. Scendendo in Italia con la moglie Cosima, alla buon'ora il 4 dicembre 1876 (l'anno del *Ring des Nibelungen* a Bayreuth) Wagner passa per Bologna e si ferma a raccogliere plausi: fa pubblica colazione all'Albergo d'Italia, si mette al pianoforte e suona un po', il giorno dopo parte per Firenze. In seguito, Bologna farà tesoro del suo gruzzolo wagneriano rappresentando *Il vascello fantasma* nel '77, *L'anello del Nibelungo* nell'80 (ma con una compagnia tedesca di giro), *Tristano e Isotta* nell'88

¹⁷ Molto vasto il panorama di MIOLI (a cura di), *Sonata a tre. Verdi, Wagner e Bologna*, Lucca, 2013.

(ancora una prima italiana, direttore Mancinelli, e ancora un trionfo), *Parsifal* nel 1914. Altra prima italiana, questa, con un *escamotage* quasi da operetta: appena scaduti i diritti proprietari di Bayreuth, che vietavano esportazioni prima dei cinquant'anni dal 1882, molti teatri italiani si scatenarono per assicurarsi la prima nazionale; e quando parve che vincessero il Costanzi di Roma con il suo 1° gennaio 1914, il Comunale anticipò lo spettacolo dalla sera al pomeriggio del 1° gennaio, ore 15; e l'ebbe vinta.

La passione wagneriana di Bologna non fu proprio un caso caduto dal cielo grazie a Mariani e amici. Con tutto il rispetto per la tradizione di Rossini e di Verdi, una pur bonaria reazione all'ubiquità del melodramma e del belcanto s'era già avuto qualche decennio prima presso l'Accademia Filarmonica. Dove l'8 dicembre del 1853 s'erano avviati degli *Esercizi o concerti di musica classico-florida*, semplicemente concerti di musica da camera o di musica altra trascritta per camera. Musicisti impiegati, allora e in seguito, i violinisti Carlo Verardi e Filippo Donatutti, il clarinettista Domenico Liverani, il fagottista Gaetano Manganelli, il violoncellista Carlo Parisini, il flautista Gaetano Masini, i pianisti Cesare Aria e Stefano Golinelli. Per cui quando, a Firenze e a Milano, sorsero le Società del Quartetto (rispettivamente nel 1861 e nel 1864), Bologna era già pronta a mettersi in altrettanta luce fondando un'analoga Società nel 1879: prima nella sala del Liceo e più tardi al Comunale comparvero così Federico Sarti, Adolfo Massarenti, Angelo Consolini e Francesco Serato, prestigiosi elementi di un quartetto d'archi tanto abile in Beethoven quanto omaggiato oltr'Alpe. Allora le virtù musicali di Bologna seppero brillare anche oltre il Comunale, il Conservatorio, la Cappella di S. Petronio.

12. Tre prime di Respighi, Mancinelli e Puccini

Era il 1905 quando, non nel maggior Comunale bensì nel minor Corso ma sempre nella sua Bologna, il giovane Ottorino Respighi (1879-1936) rappresentò *Re Enzo*, con notevole successo di pubblico (era destinato soprattutto agli studenti dell'Università) e di critica. Ma lui, quasi fiutando successi e soddisfazioni ulteriori e altrimenti, non tardò a vietarne la ripresa. Di fatto un'altra esecuzione doveva aver luogo al Comunale quasi un secolo dopo, nel 2004 a cura del Conservatorio "Giambattista Martini". Personaggio celeberrimo dell'antica storia bolognese, quel re Enzo che era figlio naturale dell'autoritario imperatore Federico II, fu vittima delle lotte fra Guelfi e Ghibellini e visse a Bologna come prigioniero dal 1249 al 1272 (quando morì a poco più di cinquant'anni), è romantico protagonista di un'opera solare e sentimentale, ricca di episodi seri e brillanti, di umori cittadini e medievali (ma anche di citazioni colte), che conta personaggi numerosi e storicamente spesso per nulla attendibili. Sei patroni e 29 patronesse, tutte "signore", alcune marchese e contesse, una generica ma sicura "nobil donna" tennero a battesimo la commedia, che fra l'altro faceva innamorare del biondo protagonista tutte, proprio tutte le donne di Bologna.

Il Corso, ubicato in via S. Stefano dove oggi stanno i civici 31-33, era un teatro privato¹⁸. Inaugurato nel 1805, rinnovato nel 1903, fu distrutto da un

¹⁸ CALORE, *Il Teatro del Corso, 1805-1944. 150 anni di vita teatrale*, Bologna, 1992.

bombardamento nel 1944 (ne resta un frammento del portico). Piuttosto grande, talora in grado di rivaleggiare con il Comunale, ebbe fortuna specie nel primo Ottocento con la citata prima rossiniana, il primo *Don Giovanni* bolognese, esecutori trionfali come Paganini e Malibran¹⁹.

Musicista colto, vivace, aggiornato, di tendenze e frequentazioni internazionali, l'orvietano Luigi Mancinelli (1848-1921) era uno dei più quotati rappresentanti italiani della nuova arte della direzione d'orchestra e uno dei maggiori interpreti wagneriani del tempo. Delle appena cinque opere composte, *Paolo e Francesca* nacque al Comunale l'11 novembre del 1907: il bel dramma lirico in un atto di Arturo Colautti appartiene alla lunga serie di opere ispirate al celeberrimo episodio del V canto dell'*Inferno* di Dante. Si tratta di un atto solo, in poche scene per pochi personaggi, senza antefatti, ma così bene articolato da permettersi diversi felici momenti di cornice spazio-temporale e alcuni interessanti elementi di originalità drammatica. Elementi di originalità possono essere un certo personaggio detto il Matto e una passione non ancora sfociata nell'adulterio.

Spessa e timbrata, l'orchestra di Mancinelli richiede anche il liuto per Francesca e per il Matto (qui in luogo della mandola), e dopo molte peregrinazioni cromatiche (che però non confondono mai la chiarezza definitiva della tonalità) e tante altalene lento-agitato giunge alla sospensione finale dove i morenti, che cantano gravi e sommessi, sono accompagnati solo da flauto, oboe, clarino, tromba e due viole. E il coro, da lontano, canta «Amor che a cor gentil ratto s'apprende», ultima delle diverse citazioni dantesche ed elemento forse poco wagneriano in un contesto scenico, psicologico e sonoro invece wagneriano assai e anzi chiaramente tristaniano. Per mille ragioni questo *Paolo e Francesca* è un'opera singolare, non facile da comprendere e quindi sempre esclusa dal repertorio: contributo italiano di un capace musicista imbevuto di cultura tedesca e non a caso nata nella roccaforte wagneriana in Italia, là dove il trentaseienne *Lohengrin* faceva ancora parlare di sé. Una recita sola, al Comunale nel 1907; ma ben tre un secolo dopo, a cura del vicino e accorto Conservatorio, il 10, 12 e 14 ottobre 2006.

Fu il 5 giugno del 1917 che *La rondine* di Puccini, nata al Théâtre du Casino di Montecarlo il 27 marzo precedente, vide la luce d'Italia al Comunale di Bologna. Fra gli altri interpreti si fecero notare la protagonista Linda Cannetti, un'artista molto raffinata, il giovane Aureliano Pertile, già capace di energia e calore, e la giovanissima Toti Dal Monte, dalla voce squillante e dal gioco scenico sempre pieno di grazia. Il direttore Ettore Panizza, da parte sua, concertando mirabilmente questa partitura semplice solo in apparenza, fu per Puccini un vero collaboratore, chiamato più volte dal pubblico a condividere il successo con l'autore e con gli artisti. L'espressione sentimentale di Puccini parve più sorvegliata, più lieve del solito e quindi più paragonabile a quella francese, specie a quella dell'autore di *Manon* e di *Werther*. L'anonimo recensore del «Resto del Carlino» scrisse di una maggior abilità e leggerezza rispetto ad altro Puccini. Il riferimento poteva forse

¹⁹ Altri teatri: il privato Contavalli (via Mentana 2) sorse nel 1814, coltivò specialmente l'opera comica, decadde, divenne cinema nel 1938 e fu demolito diversi decenni dopo; il privato Brunetti (1865) poi pubblico Duse (via Cartolerie 42) fece opera, operetta, commedia, varietà per stabilirsi poi come il maggior teatro di prosa della città; l'Arena del Sole (via Indipendenza 44) nacque nel 1810 come politeama all'aperto, rappresentò grandi spettacoli popolari con poca musica, fu coperto nel 1918, è stato restaurato a nuova vita di prosa nel 1995.

andare alla *Fanciulla del West*, l'opera precedente nel catalogo e non priva di effusioni sentimentali ma certo anche piuttosto robusta e vibrante di suono; però la settenne *Fanciulla del West* non s'era ancora sentita, a Bologna, e forse il recensore pensava alla *Tosca* che il Comunale aveva rappresentato pochi mesi prima, nove volte dal 30 novembre 1916 con la direzione di Leopoldo Mugnone (protagonista Tina Poli Randaccio, deuteragonista già Pertile, antagonista sia José Segura Talliën che Eugenio Giraldoni).

13. *Il Conservatorio*

Per vent'anni esatti, dal 1925 al '45, il Liceo Musicale fu retto alacramente da Cesare Nordio, triestino del 1891 che a Bologna fu maestro fra gli altri di Mario Medici, Walter Grandi, Pietro Grossi, Giuseppe Piccioli, Amedeo Baldovino, Adone Zecchi e Francesco Molinari Pradelli, e più tardi doveva passare a Bolzano e addirittura al Cairo. Pochi anni, in precedenza, erano bastati a far piombare la scuola nel disordine, nell'indisciplina, nella corruzione: quasi nessuno pagava più la tassa d'iscrizione, per esempio; la puntualità era diventata un terno al lotto; e gli esami scritti venivano tranquillamente svolti a casa, in barba a ogni legittima "clausura". Riecco dunque un altro regolamento, datato 1925, e un altro ancora che si adeguava a quelli dei Regi Conservatori italiani. Nordio fu molto solerte: assegnò alla scuola il nome del venerando Padre Martini, alla sala dei concerti quello di Bossi, all'aula d'organo quello di Respighi; istituì nuove classi (come quartetto e cultura generale); estese il pianoforte complementare a tutti gli strumentisti; fondò la cattedra di direzione d'orchestra (la prima in Italia); si circondò di insegnanti di grande valore, come Ireneo Fuser all'organo, Camillo Oblach al violoncello, Sandro Materassi al violino; e alla fine seppe acquisire da Roma la regificazione dell'istituto, che da Liceo divenne Conservatorio nel 1941-42 (era ora, ché gli istituti di Milano, Napoli, Parma e Palermo erano tali all'incirca dall'unificazione dell'Italia).

Da quel momento, la storia del Conservatorio di Bologna si è uniformata a quella degli altri istituti statali del paese, fino alla condizione odierna di Alta Formazione Artistica Musicale e a un assetto accademico che prevede trienni e bienni successivi.²⁰ Così il "Martini" ha cresciuto il numero delle classi e degli insegnanti moltiplicando il numero degli allievi, ha organizzato la sua vita didattica e artistica con rigore e ufficialità, ha allargato i locali, sempre in concomitanza con l'incremento della popolazione e della richiesta cittadina. La direzione della scuola è stata assunta fra gli altri dai maestri Guido Guerrini, Lino Liviabella, Adone Zecchi, Giordano Noferini, Lidia Proietti (1979-1991), Carmine Carrisi (1991-2009), Donatella Pieri (2009-2015), Vincenzo De Felice (2016-2022), Aurelio Zarrelli (dal 2022), variamente attivi come compositori, direttori d'orchestra o di coro, solisti di strumento.

Ricavato dall'antico convento degli Agostiniani, l'edificio del Conservatorio è molto complesso e articolato, si direbbe addirittura felicemente disarticolato a causa dei cambiamenti, dei restauri, degli ampliamenti che hanno avuto luogo nel tempo.

²⁰ MIOLI (a cura di), *Un chiostrò per la musica. Storia e attualità del Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna*, Argelato, 2004.

La porta che si apre al fianco destro di S. Giacomo Maggiore (per chi guarda dalla piazza Rossini) porta al grande chiostro quadrato con pozzo: vi si accede da un angolo, e dall'angolo opposto si passa per salire il grande scalone a due rampe che al primo piano trova il corpo dell'istituto. Alla fine dello scalone si trova un lungo corridoio trasversale e un corto corridoio frontale: questo porta alla biblioteca, quello si divide in due bracci sui quali danno le porte delle aule di studio (le antiche celle).

Nel fondo del lato sinistro una breve e larga scaletta conduce all'arcinota Sala Bossi, abbastanza larga, molto lunga, altissima, intitolata al sommo organista Marco Enrico Bossi che per qualche tempo fu direttore della scuola. Perpendicolare al decumano e quindi parallela al cardo, nel fondo a destra per chi entra la sala ha un palco sul quale stanno gli strumentisti d'orchestra e i solisti di strumento o di voce (alla parete il nuovo, grande organo Tamburini del 1971) ed è capace di 250 posti, in modo da costituire la principale sede concertistica della città (insieme al vecchio Comunale e al recente Auditorium Manzoni), senza dubbio la più classica e tipica, tanto austera e ombrosa quanto comoda, riposante, adatta all'ascolto e alla riflessione, graziata da un'acustica eccellente. Proprietà del Comune, come ospita manifestazioni varie ed esterne così accoglie i collegi dei professori, le lezioni d'ambito orchestrale-corale, i concerti e i saggi, i convegni e le altre occasioni rappresentative dell'istituto. La sala prende luce da 12 diversi finestroni assai alti e da tre grandi lampadari, ma oltre alla luce naturale vanta anche una luce, un lustro di carattere artistico: nell'immaginario, anzi nella visione generale questo spetta ai numerosi quadri distribuiti sulle pareti, ritratti di musicisti e insegnanti illustri appartenenti alla celeberrima quadreria martiniana e alle ulteriori acquisizioni (e quindi almeno in parte destinati a seguire la sorte museale della libreria).

Per finire, una nota triste ma significativa. Là dove comincia lo scalone, sulla destra di chi sale è infissa una lapide che cita gli studenti partiti per il fronte della prima e della seconda guerra mondiale e mai tornati alle case, alla scuola, alla musica:

VISSERO IN QVESTE AVLE
E GLORIOSAMENTE COMBATTENDO
SI IMMOLARONO
PER LA GRANDEZZA DELLA PATRIA

SOLD. BALDAZZINI PAOLO – PODGORA	28.10.1915
SOLD. MATTEVZZI ALFONSO – GORIZIA	8.8.1916
CAP. MAGG. MAGRI VINCENZO – OSP. CAMP. 165	2.2.1918
CAP. ROMAGNOLI GIVSEPPE – OSP. CAMP. 144	13.9.1918
TEN. MARZARI LEONIDA – GONDAR	24.8.1941
V.C.S.M.V.S.N. BERTVZZI ENZO – RUSSIA	25.12.1941

14. *Museo e Biblioteca della Musica*

Tra «muoio contento; i miei libri e le mie carte so in che mani sono» (secondo

Leonida Busi) e «Ah sì, io so in che mani vanno a cadere i miei libri e i miei scritti» (Adrien da La Fage), non c'è molta differenza: così, più o meno, avrebbe detto (esclamato, nel secondo caso) Padre Martini, prima di spirare, a Padre Mattei. E avrebbe detto ben poco, ché a parte la mancanza di riferimenti nominativi ogni frase può aver più sensi, assurdamente anche ironici, e a rigor di logica né fra i libri, né fra gli scritti, né fra le carte potrebbero trovar posto i dipinti componenti la famosa quadreria (allora meglio detta pinacoteca) e così rimasti sospesi in chissà quale limbo. Sta di fatto, ed è andata certamente così, che alla morte di padre Martini, senza spostarsi dalla sede conventuale, il materiale passò a padre Mattei, non come proprietà visto che i francescani avevano fatto voto di povertà ma come custodia, strumento didattico, espressione di cultura; e sarebbe passato da mani a mani di frati musicisti e maestri di cappella in S. Francesco, forse fino a oggi, se a cavallo del 1800 non si fosse fatto sentire il violentissimo terremoto della rivoluzione francese e dell'impero napoleonico.

Occupata Bologna dai francesi, nel 1798 le congregazioni religiose furono soppresse e Padre Mattei, ormai tornato a condizione civile, s'affrettò a trasportare una cospicua parte del materiale assegnatogli dal convento a casa sua, nella vicina Nosadella, per evitare che venisse buttato, disperso o venduto come cartaccia (anche, s'è detto, assicurando gli invasori trattarsi di roba, robetta personale e non collettiva). Poco dopo il resto fu diviso tra il convento di S. Giacomo, dove si stabilì di aprire un Liceo musicale, e l'oratorio dei Ss. Sebastiano e Rocco, mentre i quadri rimanevano in S. Francesco. Mattei stesso aveva segnalato il materiale residuo, e non poté non essere d'accordo quando, nel 1802, la Municipalità di Bologna decise di creare in S. Giacomo l'ormai famosa scuola di musica, che fra l'altro si servisse del materiale ivi già esistente nonché dei quadri prelevati da S. Francesco, e fra gli altri annoverasse lui come insegnante di contrappunto e direttore. Aperto nel 1804, il Liceo Filarmonico, però, aveva in dotazione solo parte dell'archivio martiniano. Il resto, intanto accresciuto, Mattei lo assegnò all'istituto assai più tardi, nel 1816 e cioè ad avvenuta restaurazione pontificia, e al solo patto che in caso di eventuale chiusura dell'istituto esso tornasse in S. Francesco. Ma la scuola non aveva ancora una scaffalatura adeguata e il donatore doveva catalogare nonché adoperare il materiale per lezioni, e il tempo passava inesorabile. Col permesso del pontefice e dell'arcivescovo, nel 1820 il settantenne Mattei fece testamento nominando suo erede il confratello Giambattista Battistini, parroco di S. Caterina in Saragozza.

Padre Mattei morì nel 1826, senza che la sua e maggior parte d'archivio fosse ancora prevenuta al Liceo. Nel 1827 il Battistini fece la sua consegna, sì, ma solo in piccola parte e come contraccambio al ritorno in S. Francesco di certi libri corali asportati all'epoca della soppressione. L'altra la rifiutò sempre, il secondo erede, perché secondo lui Mattei l'aveva destinata al Liceo disperando che l'ordine dei francescani si potesse mai restaurare, e la fece portare prima nel convento francescano di S. Giorgio, la nuova sede dell'ordine, e poi nella recuperata sede di S. Francesco. Morì nel 1856, il tenace Battistini, e nel 1866, a seguito dell'Unità d'Italia, i conventi subirono altre ingerenze e quindi spoliazioni. Solo per interessamento di Gaetano Gaspari, primo e impagabile bibliotecario del Liceo, il Comune ebbe ragione di calamitare in S. Giacomo l'archivio martiniano e matteiano: correva il 1870.

Nel 1942, quando il Liceo da comunale divenne statale, quel prezioso materiale rimase proprietà del Comune, chiamandosi più tardi Civico Museo Bibliografico Musicale, ma seguì a convivere in piazza Rossini 2 con la scuola, che intanto aveva composto una sua biblioteca moderna d'uso precipuamente didattico. Nel 2004, infine, il nuovo Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna²¹ ha inglobato il citato Civico Museo, allontanandolo dal Conservatorio in mezzo a mille polemiche e ospitandolo nel Palazzo Riario-Aldini-Sanguinetti, donato al Comune da Eleonora, l'ultima dei Sanguinetti, già nel 1986.

Questa è la cronaca, quest'altra la realtà: si tratta, relativamente alla cultura musicale europea e in particolare ai secoli XV-XVIII, di un patrimonio bibliografico, iconografico e organologico fra i più significativi del mondo (dovuto, giova ripeterlo, all'insaziabile e lucidissima brama di conoscenza, acquisizione, conservazione e divulgazione di Padre Martini). La raccolta libraria, fatta di musiche sia a stampa che manoscritte e testi sia teorici che librettistici, comprende fra l'altro materiali assolutamente unici: l'edizione dell'*Odhecaton* del Petrucci (1501), la prima effettuata a caratteri mobili (in sostanza la vera e specifica stampa musicale); il manoscritto Q.15, preziosissima antologia di musiche polifoniche del Quattrocento; la partitura autografa del *Barbiere di Siviglia* di Rossini. La collezione iconografica comprende ritratti di teorici, compositori, strumentisti antichi, specie settecenteschi, che Martini chiedeva agli interessati o faceva riprodurre da stampe e altro per mera funzione illustrativa. Accanto ai molti dipinti soprattutto o soltanto utili, ne spiccano altri di notevole valore artistico come il busto intero di Johann Christian Bach (Thomas Gainsborough), la figura intera del Farinelli (Corrado Giaquinto), gli sportelli di libreria con libri di musica (Giuseppe Maria Crespi).

Quanto agli strumenti, stanno al Museo ma dopo alcuni passaggi principianti fin dal Liceo. Oltre a esemplari di interesse etnomusicologico, si tratta di aerofoni e cordofoni: dal Cinquecento il clavicembalo enarmonico di Vito Trasuntino, che sperimenta microintervalli assegnando all'ottava ben 31 tasti; dal Seicento l'*Armonia di flauti* di Manfredo Settala e l'arpa cromatica a tre file di Jacob Hochbrucker e Jean Paul Vetter; dal Sette e Ottocento flauti, oboi, corni, clarinetti, un pianoforte "en forme de clavecin" di costruzione Érard e un Heckelphon di Wilhelm Heckel (il costruttore del grosso oboe).

15. Il Dipartimento di Musica e Spettacolo

Nato nel 1971, è dal 1983 che il Dipartimento di Musica e Spettacolo ha sede a Palazzo Marescotti di via Barberia, donde impartisce gli insegnamenti musicali e teatrali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Da diversi decenni, ormai, i settori umanistici delle Università italiane proponevano corsi di Storia della Musica, come materie complementari rispetto a quelle fondamentali (letteratura italiana, letteratura latina, storia, filosofia, storia dell'arte e così via), ma l'iniziativa dell'Università di Bologna, la quasi millenaria Alma Mater, consistette in un intero e specifico Corso di laurea in musica, da affiancare a quelli paralleli su teatro, arti e cinema (il famoso

²¹ BIANCONI, ISOTTA (a cura di), *Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna*, Bologna, 2004.

DAMS, Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo). Il corso doveva comprendere le cinque classi di musicologia sistematica, musicologia storica, etnomusicologia, teoria musicale e pedagogia musicale articolandosi in numerose sottoclassi. Alla maniera universitaria, diverse erano le materie fondamentali, d'obbligo, e parecchie quelle complementari, a scelta (diversamente dai Conservatori, dove la materia fondamentale o principale è sempre stata una sola avendo in subordine le numerose e obbligatorie materie complementari). Concepito per l'allora normativa durata di quattro anni, il Corso si è poi uniformato agli altri componendosi di un triennio (con tesi finale) e un biennio "magistrale" (con altra tesi finale).

Pian piano imitato con fiducia e successo dalle altre facoltà italiane, il Corso rimane il vanto di una città che alla musica da studiare, comporre ed eseguire ha sempre affiancato la musica da studiare diversamente, descrivere, raccontare, criticare, comunicare. Sempre? Lo documentano, tra Studio e Liceo, Università e Conservatorio Guido Faba e Boncompagno da Signa nel Duecento, Ramos de Pareja nel Quattrocento, Adriano Banchieri fra Cinque e Seicento, Padre Martini nel Settecento, Luigi Torchi e Francesco Vatielli fra Otto e Novecento, Ugo Sesini e Giuseppe Vecchi nel Novecento, Franco Donatoni e Lorenzo Bianconi fra Novecento e Duemila.

Breve parentesi merita Sesini (1899-1945). Nato a Trapani da famiglia veronese, studiò composizione (con Respighi) e Lettere, nel 1933 ottenne la libera docenza in Storia e Paleografia musicale all'Università di Bologna, poi insegnò e fu bibliotecario al Conservatorio di Napoli. Partigiano, fu arrestato e deportato; morì nel campo di sterminio di Mauthausen qualche giorno prima dell'arrivo dell'Armata Rossa. Attivo anche come direttore di coro in canti gregoriani e trobadorici interpretati e trascritti, attento a scovare affinità fra sacro e profano, autentico pioniere in studi di medievistica, scrisse alcuni pregevoli saggi poi raccolti in *Poesia e musica*. Per la cronaca maggiore: i primi insegnamenti universitari di Musica, materia oggetto di studio storico degna della colleganza di tutte le letterature, le arti e le scienze, li aveva avviati l'ingegnere Fausto Torrefranca (autodidatta in musica), a Roma nel 1913 e a Milano nel 1930 (infine a Firenze nel 1941). Sesini e l'Alma Mater si inserirono in questo percorso.

16. *Tre prime di Manzoni, Guarnieri e Vacchi*

Gran parlare si fece in Bologna e attorno al Comunale nella primavera del 1975, quando per cinque recite dal 17 aprile in avanti si rappresentò la nuova opera di Giacomo Manzoni (1932): non opera, invero, ma ardite "scene musicali" per nove cantanti, otto attori, piccolo coro parlato, coro, orchestra, nastro magnetico (direttore Marcello Panni). L'anonimato dei personaggi, strisciante in parecchio teatro del primo Novecento e lampante in quello del secondo, aveva conquistato *Atomtod* e solo in apparenza avrebbe risparmiato l'opera successiva di Manzoni. *Per Massimiliano Robespierre*, due tempi e un intermezzo critico su testi di Manzoni stesso da testi di Robespierre stesso, fa campeggiare nel titolo un personaggio, un protagonista addirittura con nome e cognome come in tanto melodramma ottocentesco, ma il resto del libretto evita con cura ogni lusinga biografica e si svolge come

alternanza di “percorsi” di carattere documentario e “scene” rievocative di episodi della Rivoluzione francese.

Antinarrativo e antirappresentativo, esigente un impegnato lavoro di gruppo (Virginio Puecher, dal progetto al montaggio, in compagnia di Pino Spagnulo scenografo e Luigi Pestalozza musicologo) e addirittura il contributo del pubblico (trattasi dell’intermezzo critico, sorta di intervallo-discussione di qua e di là dal palcoscenico), *Per Massimiliano Robespierre* è un autentico, moderno, concreto teatro di idee. Concreto a cominciare dall’organico: rocciosa e complessa, particolarmente innovativa con i fiati (valga il passo per fagotto e nastro del percorso C), sempre controllata con mirabile perizia, l’orchestra risulta ben maturata sull’espressionistico materismo di quegli anni: nel senso, semplicemente, che vive di una certezza e positività materiale e sonora nemica di ogni rinuncia, asceti o negatività d’astratto purismo e formalismo avanguardistico. Sopra quel robusto organico strumentale si muovono poi diversi personaggi e un protagonista che canta con quattro voci (soprano, mezzo, baritono, basso). Se la voce che recita risulta chiarissima, giusta la strenua volontà di comunicazione, efficacissima è la voce che canta (da sola o in coro), pronuncia, articola le parole e le sillabe, ricorrendo a modi diversi di fonazione e a sovrapposizioni, intrecci, sfasamenti di tasselli circolanti nella partitura. Gran parlare, si diceva; e ripresa nell’aprile del 1976 tra *Le nozze di Figaro* di Mozart e *Il mondo della luna* di Haydn.

Il trionfo della notte è un’azione lirica in un preludio e un atto che Adriano Guarnieri (1947)²² e Francesco Leonetti hanno tratto da una poco conosciuta raccolta in prosa e versi di Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, e il Teatro delle Celebrazioni ha messo in scena il 3 febbraio 1987 con cinque repliche (esito un premio Abbiati) come parte della programmazione del Teatro Comunale (direttore Gianpiero Taverna e regista Giorgio Martini). Nato nel Mantovano ma bolognese d’adozione, Guarnieri ha prelevato dal poemetto *Ricchezza* quanto gli interessava, senza preoccuparsi degli eventuali nessi possibili come non s’è preoccupato di conferire al testo uno sviluppo tradizionalmente narrativo. Nonostante questo, e forse anche per questo la struttura musicale dell’opera s’innerva su microstrutture esattamente calibrate, come una grande sfera che si forma dallo scientifico incontro-confronto di sfere più piccole e rapportabili. Nei quattro quadri dell’atto, *Nostalgia della vita*, *Ad un ragazzo*, *Trionfo della notte* e *La religione del mio tempo*, cantano e suonano diverse voci: due soprani, un tenore, un coro madrigalistico a cinque parti femminili si impegnano nella cosiddetta “cantabilità materica”, che è tesa e vibrante, che fa corpo unico con la parola, il verso, le schegge verbali e poetiche, il loro senso o meglio il loro lirismo. Due flauti, due clarinetti, un corno, una tromba, un trombone e gli archi contrappuntano le voci, sopra una tela polifonica robusta ma non massiccia; e mentre parecchie percussioni svolgono mansioni di concerto, le tastiere di un pianoforte e di una celesta riverberano, sfumano e alonano la scrittura dei compagni con particolare efficacia nelle pause fra le varie sezioni.

Educato alla solida scuola di Manzoni e Donatoni, il bolognese Fabio Vacchi (1949) dà ampio spazio al teatro, e con *Girotondo* (da Schnitzler), *Les oiseaux de passage* e *Il letto della storia* ha scritto pagine fondamentali nel libro dell’opera di

²² FAVARO, Paola, spazio, suono. *Il teatro musicale di Adriano Guarnieri*, Venezia, 2022.

fine secolo, grazie fra l'altro alla sapiente mescolanza stilistica (recitazione, declamazione, *Sprechgesang*, recitativo, arioso, cantabile) e senz'ombra di sudditanza rispetto alle avanguardie imperanti all'epoca della sua formazione. Dopo aver musicato vicende di profondo pessimismo, Vacchi si è preso una rivincita di sensibilità romantico-realistica con un'opera in due atti di Tonino Guerra, *Il viaggio*, data a Bologna nel 1990 e fondata appena su quattro personaggi (Zaira, Rico, il prete, l'attore) e un piccolo coro in funzione narrante (due anni dopo, *The voyage* di Philip Glass celebrava al Metropolitan di New York il mezzo millennio dall'impresa di Cristoforo Colombo). È un viaggio reale, questo dei due anziani contadini di Romagna che cercano di raggiungere e finalmente conoscere il mare, il pur vicino Adriatico, e alla fine di cinque tappe (per cinque scene, tre nel primo atto e due nel secondo) non lo vedranno, causa la fittissima nebbia, ma lo sentiranno inequivocabilmente sotto i piedi stanchi; e un viaggio della memoria, ché ogni cosa vista, ogni spunto subito, un certo violino simbolicamente mezzo rotto diventano vivi pretesti autobiografici. Lo stesso fa la musica, che all'occorrenza cita altre musiche di Vacchi, ricalca il canto popolare, sfuma in certa cantabilità, adopera il suono del violino in senso umile e straniante, schizza e sfrutta una cinquina di suoni (spesso accampata sulla semplicissima quarta giusta e sulla scomoda seconda minore) nella maniera che adotterà anche l'opera seguente, *La Station thermale*.

Sette volte *Il viaggio* s'è presentato al pubblico del Comunale, fra il 23 gennaio e il primo febbraio. In una locandina che rispetto alla media dell'opera contemporanea è quasi spartana, particolarmente significative risultano le scene di Gabriele Amadori, sospese fra scure tettoie incumbenti e romantici spazi e cieli aperti (questi con appena un ingombro, esile arbusto o lontano caseggiato che sia).

17. Oggi

Nel trentennio che comprende il tardo Novecento e il primo Duemila la condizione della musica a Bologna, sia profana che sacra, presenta quei caratteri che ormai fanno parte di una buona media italiana, ma propone anche qualche novità e soprattutto recupera alcuni elementi tipici della sua storia. Intanto nel panorama della concertistica nascono il Bologna Festival (1982)²³ e Musica Insieme (1987)²⁴, associazioni concertistiche tuttora fiorenti capaci di chiamare a Bologna i maggiori interpreti del momento e di variare l'offerta fra grandi interpreti, giovani leve, l'antico e il moderno, il repertorio e il recupero, muovendosi fra l'Auditorium Manzoni e sedi diverse, singolari, non ancora sfruttate.

Dopo il quinquennio di Carlo Fontana (1984/85-1989/90), il Teatro Comunale passa attraverso numerose sovrintendenze e approda a Marco Tutino (2006-2011), Francesco Ernani (2011-2015), Nicola Sani (2015-2018) e Fulvio Macciardi (dal 2018), avendo come direttori principali Riccardo Chailly (1985-1994), Daniele Gatti (1997-2007), Michele Mariotti (2008-2018), Oksana Lyniv (2022-2025). Alcune punte da notare: il pareggio di bilancio nel 1993, un direttore principale come Christian Thielemann, un particolare interesse per le prime assolute (Solbiati,

²³ PIRRONE, *40 anni di Grandi Interpreti*, Bologna, 2021.

²⁴ BORSARI, DE COLLE, FESTA (a cura di), *Trent'anni di Musica Insieme*, Bologna, 2016.

Vacchi, Molino, Ferrero).

L'Accademia Filarmonica, che ha aggregato celeberrimi maestri concertatori e direttori d'orchestra come Sergiu Celibidache e Claudio Abbado, ha continuato con Luciano Berio, Nicolai Ghiurov, Ruggero Raimondi, Mstislav Rostropovič, Joan Sutherland, Karlheinz Stockhausen, Gustav Leonhardt. Fra i diversi principi (poi detti presidenti) si contano Franco Alfano, Luigi Ferrari-Trecate, Laszlo Spezzaferri, Franco Mannino, Sergiu Celibidache e Loris Azzaroni. Nel 2004 ha creato l'Orchestra "Mozart", su ideazione di Carlo Maria Badini: composta da una quarantina di strumentisti compresi fra i 18 e i 26 anni, opportunamente lievitata da alcuni strumentisti adulti di varia provenienza, la compagine ha tratto linfa continua di entusiasmo artistico e di affermazione internazionale dalla direzione di Claudio Abbado e più recentemente da Daniele Gatti.

L'Università continua a esprimere una scuola musicologica di vasto raggio nazionale e dal 1994 ospita la redazione della rivista annuale «Il saggiatore musicale», che pubblica il meglio della musicologia internazionale (l'omonima associazione organizza seminari, tavole rotonde, conferenze, colloqui, giornate di studio, convegni). Dal 1960, intanto, l'editore Pàtron pubblica la rivista «L'Organo», unica nel suo genere (prima semestrale e poi annuale); e dal 2008 pubblica la *Libreria Filarmonica* dell'Accademia, atti degli annui convegni ivi tenuti.

Nel frattempo scompaiono alcune figure di singolare valore come il musicologo Giuseppe Vecchi (1912-2007), il bibliotecario Oscar Mischiati (1936-2004), il maestro di cappella Pellegrino Santucci (1921-2010), l'organista Luigi Ferdinando Tagliavini (1929-2017), il musicologo Piero Buscaroli (1930-2016).

Oggi o ieri? passato o trapassato? senza scrittura, senza autori, la musica popolare è anche senza tempo²⁵. Il luogo ce l'ha, invece: e il fatto che Bologna sia il capoluogo di una doppia regione, in Emilia sì ma prossima alla Romagna, e che la stessa lunga regione sia facilmente divisibile in pianura e montagna, la dice lunga sulla varietà della musica popolare ivi praticata nei secoli. Per cominciare, una lagnanza (ancora di carattere generale): solo negli ultimi tempi le istituzioni hanno esteso il loro interesse fuori dalla musica classica (o colta o d'arte), sicché i lavori d'indagine sono ancora lacunosi. E in parallelo alla crescita della cultura generale, quella francamente italiana, nazionale, interregionale (notoriamente fondata su scolarizzazione, lingua comune, mentalità condivisa), s'è verificato un oscuramento della cultura antica, vecchia, quella fatta di analfabetismo, dialetto, oralità, tradizioni locali, usi e costumi contadini e montani. Ma la rinascita non s'è più fatta attendere e sta producendo esiti di grande interesse umano e musicale: la strada è quella giusta; e accanto alla musica nata per un'élite che per fortuna non è più d'élite si pone la musica della gente, la vera e inconfondibile musica popolare.

Ninne-nanne, filastrocche, cantilene, canti di gioco, canti narrativi, ballate epico-liriche, maggi (canti di maggio), stornelli ("contadineschi" o "cittadini"), fiori (come stornelli), rispetti, romanelle, canzoni d'amore o di scherzo sono testimonie tutti variamente documentati e in parte recuperati a Bologna, nel Bolognese, nelle località vicine e lontane della regione, con sfumature più o meno lombardo-venete al Nord e toscano-marchigiane al Sud. Fondamentale: se le ricerche sono

²⁵ MARZOLA (a cura di), *Ballate e canzoni narrative in Emilia: catalogo dei testi editi in fonti a stampa e in disco*, Bologna, 2000.

tutto sommato recenti, viceversa le tradizioni sono antichissime; ed è quanto meno scontato che un pezzo di testo e musica che si ricostruisce, per esempio, nel 1950, nonostante l'identità (sarebbe meglio dir affinità) di titolo, parole, melodie, voci e strumenti non sia affatto identico a quello segnalato cento, duecento, magari cinquecento anni prima. E ora qualche titolo o capoverso: *Cecilia*, *Ratto al ballo*, *Convegno notturno*, *La pesca dell'anello*, *Bugiardo, traditor*, *Bell'uccelin del bosc'*, *Il grillo e la furnigheina*. Due stornelli: *Il ben che ti vol me*, *Guarda l'aqua del mar cmod l'è turcheina*. Originali i canti di gioco, spesso con botta e risposta: *Trota, trota al mi caval*, *Man morta, man morta*, *Pisêin pisêla*, *Stanga bitanga*. Quanto ai balli, ecco il *Bergamasco*, il *Trescone*, la *Giga*, il *Saltarello*, la *Monferrina*, il *Ruggero*. Canzone infantile è *Din dan din don* e canzone da osteria *O sunadur*. Sono canti di lotta *Lavoro è molto poco* e *Siam partiti il cinque di luglio*. E se non manca il teatro "di stalla", come la *Flépa* (su certa Filippa), non manca neanche la canzone della malavita: il Pratello di Bologna registra storielle come *Passo e non ti vedo* e il *Bell'assassino*.

Nel 2006 Bologna è stata nominata Città Creativa della Musica UNESCO, grazie a un'originale storia plurisecolare i cui vertici, fra sacro e profano, possono essere i seguenti: il Codice Angelica, il contributo all'Ars Nova, gli organi e la scuola di S. Petronio, la fioritura del violino e del violoncello, l'oratorio, la scuola di canto, l'Accademia Filarmonica, Padre Martini, la presenza del Farinelli e di Rossini, il sodalizio con Wagner, l'attività musicografica e musicologica in genere. Quattro le primogeniture, certo in Italia e forse nel mondo: Bologna vanta la più antica cattedra universitaria di musica (1450) e il primo corso di laurea in materie musicali (1971), la più antica accademia musicale dall'attività ininterrotta (1666), il più antico teatro d'opera resistente nella prima forma (1763), il più antico Conservatorio italiano pubblico e statale insieme (1804)²⁶.

²⁶ Il testo che termina è un semplice assemblaggio di numerosi altri lavori pubblicati dallo scrivente (in parte citati) sul fondamento di ricerche e pubblicazioni altrui. Anche per questo le note sono di raggio soltanto moderno-bibliografico e del diverso lavoro che è stato svolto nei tempi vogliono dare la risultanza, più che le fasi dell'articolato percorso.

IL PATRIMONIO ENOGASTRONOMICO E AGROALIMENTARE DI BOLOGNA E IL SUO VALORE IN BASE ALLA CONVENZIONE UNESCO DEL 2003*

Alessandra Castellini, Francesco Casadei

SOMMARIO: Premessa – 1. Bologna e l'alimentazione: un quadro di riferimento storico – 2. Pubblicità e marketing dei prodotti alimentari: un caso di studio bolognese – 3. Alimentazione e gastronomia come argomenti di dibattito culturale – 4. La Convenzione UNESCO (2003) e altre iniziative – 5. Il territorio di Bologna, l'agricoltura e le produzioni agroalimentari – 5.1 La Patata di Bologna DOP – 5.2 La Cipolla di Medicina – 5.3 L'Olio dei Colli Bolognesi – 5.4 Il Vino dei Colli Bolognesi – 5.5 Mortadella Bologna IGP – 5.6 Il Tagliere dei Salsamentari – 6. Il marchio DE.CO. a tutela del valore della cucina di Bologna – 7. La ristorazione in città: qualche dato – 8. Il ruolo sociale del patrimonio enogastronomico – Conclusioni.

Premessa

Quando, nel 2003, viene approvata la Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, la cucina italiana in generale, e quella bolognese in particolare, hanno già alle proprie spalle non solo una plurisecolare esperienza pratica ma anche un imponente patrimonio di carattere culturale e sociale. Tutto ciò concorrerà, venti anni dopo, a fornire un rilevante sostegno alla candidatura, proposta appunto nel 2023, della cucina italiana come patrimonio immateriale dell'umanità. In questa sede si tratteggiano alcuni elementi di carattere storico ed economico che, a nostro avviso, caratterizzano efficacemente aspetti recenti e meno recenti, fattori di novità o di continuità nella vicenda della enogastronomia bolognese. Una vicenda caratterizzata già nel 2018 – lo si vedrà più avanti – da una rilevante iniziativa di valorizzazione promossa dal Comune e dalla Città metropolitana di Bologna, non dimenticando come, a livello nazionale, proprio il 2018 sia stato proclamato “anno nazionale del cibo italiano” su iniziativa del governo dell'epoca.

1. Bologna e l'alimentazione: un quadro di riferimento storico

Tra i numerosi temi di ambito storico che può essere utile tratteggiare, si prendono le mosse da alcuni fondamentali riferimenti storiografici per poi soffermarsi sul ruolo di Bologna, e di uno dei suoi più importanti imprenditori, nella storia della pubblicità e del marketing dei prodotti alimentari, non trascurando – nelle pagine successive – l'attività e le riflessioni di settori importanti della cultura italiana nel tracciare le premesse storiche e tematiche dell'attuale clima di rivalutazione,

* Nel presente lavoro, frutto di una visione condivisa dell'ambito tematico della ricerca, i paragrafi 1, 2 e 3 fanno riferimento a Francesco Casadei, mentre i paragrafi 4, 5, 6 e 7 fanno riferimento ad Alessandra Castellini. La premessa, le conclusioni, e il paragrafo 8 sono stati redatti in collaborazione.

proprio in chiave culturale, della gastronomia italiana e dei suoi veicoli di diffusione. A quest'ultimo proposito, basti pensare alla fondazione, avvenuta nel 1953 ad opera di un gruppo di intellettuali e professionisti (dei quali parleremo più avanti), di una istituzione importante come l'Accademia Italiana della Cucina, per non parlare delle iniziative – promosse già prima della seconda guerra mondiale – dal Touring Club Italiano (TCI): ci si riferisce, in particolare, all'ambizioso progetto – promosso, tra gli altri, dal sottosegretario all'Agricoltura, il bolognese Arturo Marescalchi¹ – di redigere una *Guida gastronomica d'Italia* (uscita nel 1931) nella quale potessero trovare adeguata sistemazione e valorizzazione non solo le specialità alimentari ma anche le produzioni agricole che caratterizzavano le diverse aree regionali della Penisola².

In un ambito disciplinare che vede, quindi, la gastronomia come vero e proprio bene culturale, grande rilevanza assumono gli studi, condotti in ambito accademico da storici e altri studiosi di area sociale e antropologica, sui temi del cibo e della gastronomia. Spicca, tra gli altri, il nome di Massimo Montanari³, nei cui lavori la storia dell'alimentazione è analizzata in chiave nazionale e internazionale – oltre ai testi citati in nota 3, si pensi all'affresco su *La fame e l'abbondanza*, uscito nel 1993, o alla corposa *Storia dell'alimentazione*, curata nel 1997 con Jean-Louis Flandrin⁴ – grazie anche alla valorizzazione di fonti e testi d'epoca meritevoli di attenta riscoperta. Tutto ciò non trascurando i riflessi locali della questione, come dimostrano i riferimenti alla realtà emiliano-romagnola e bolognese presenti in diversi scritti di Montanari, poi ripresi e sistematizzati in un volume significativamente intitolato *Bologna, l'Italia in tavola*⁵.

È a quest'ultimo testo che occorre fare riferimento per inquadrare storicamente il tema della proverbiale rinomanza della cucina bolognese, a sua volta legato all'immagine – altrettanto tradizionale – della vocazione “accogliente” della città di Bologna; un'immagine sulla quale l'autore si era già soffermato in altre occasioni:

«Ciò che fa la differenza è la politica di interscambio e di apertura, la vocazione che Bologna precocemente sviluppa – grazie alla presenza dello Studio – a proporsi come luogo di mediazione, di incrocio fra culture diverse. La fortissima identità gastronomica di questa città non nasce da una indimostrabile superiorità

¹ Cfr. CASADEI, *Tra agricoltura, economia e storia sociale: appunti di storia dell'alimentazione*, Bologna, 2023, p. 61.

² TCI, *Guida gastronomica d'Italia*, Milano, 1931. Come si vedrà più avanti, in questa guida – che reca una significativa introduzione del già citato on. Marescalchi – è dato ampio risalto alla particolarità di Bologna come luogo di eccellenza gastronomica.

³ All'interno della vasta produzione bibliografica di Montanari, cominciamo con il ricordare: *Convivio. Storia e cultura dei piaceri della tavola dall'antichità al Medioevo*, Roma/Bari, 1989; *Nuovo convivio. Storia e cultura dei piaceri della tavola nell'età moderna*, ivi, 1990; *Convivio oggi. Storia e cultura dei piaceri della tavola nell'età contemporanea*, ivi, 1992; *La cucina italiana. Storia di una cultura* (con Alberto Capatti), ivi 1999; *Il cibo come cultura*, ivi, 2006; *L'identità italiana in cucina*, ivi, 2013.

⁴ Cfr. MONTANARI, *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Roma/Bari, 1993; FLANDRIN, MONTANARI (a cura), *Storia dell'alimentazione*, ivi, 1997.

⁵ MONTANARI, *Bologna, l'Italia in tavola*, Bologna, 2021.

della sua dimensione municipale ma, al contrario, dalla capacità di metterla in gioco, di attivare una rete di rapporti in questo caso particolarmente ampi»⁶.

Da sempre snodo fondamentale per i traffici di persone, idee e merci attraverso la penisola; sede universitaria da oltre 900 anni; polo fieristico di primaria importanza a partire dalla prima metà del XX secolo, Bologna è da alcuni anni anche meta di imponenti flussi turistici: tutto ciò concorre a confermare e a rafforzare l'immagine del capoluogo dell'Emilia-Romagna come "centro di gravità" alimentare, sociale e culturale. Una vocazione – riprendiamo nuovamente la visione storiografica di Massimo Montanari – che trae origine dall'età tardo-medievale, e si sviluppa nel corso dell'età moderna, grazie al ruolo strategico dello Studio bolognese⁷ e ad altre dinamiche che riguardano il tessuto politico, economico e commerciale della città e del suo circondario⁸. Tutto concorre alla descrizione di Bologna «come luogo di incontro, di scambi, di incrocio fra esperienze e culture diverse»⁹.

È la città nella quale il pittore e incisore Giuseppe Maria Mitelli segnala, agli inizi del XVIII secolo, la presenza di ben cinquantanove osterie, ciascuna descritta secondo la propria specifica vocazione gastronomica¹⁰ (ed è interessante – lo notiamo per inciso – anche la dislocazione geografica di queste attività di ristorazione nella Bologna dell'epoca). A questa suggestiva illustrazione fa riferimento anche Piero Camporesi in *Alimentazione folclore società*¹¹, una raccolta di scritti – uscita oltre quarant'anni fa – nella quale si trovano delineati, in prospettiva storico-sociale, i caratteri fondamentali del rapporto tra le classi popolari e l'alimentazione nella variegata area emiliano-romagnola; temi peraltro che lo stesso Camporesi aveva già tratteggiato scrivendo, nel 1970, la prefazione all'edizione einaudiana de *La scienza in cucina* di Pellegrino Artusi¹².

⁶ MONTANARI, *L'identità italiana in cucina*, cit., p. 12.

⁷ Cfr. MONTANARI, *Bologna, l'Italia in tavola*, cit., pp. 9-16.

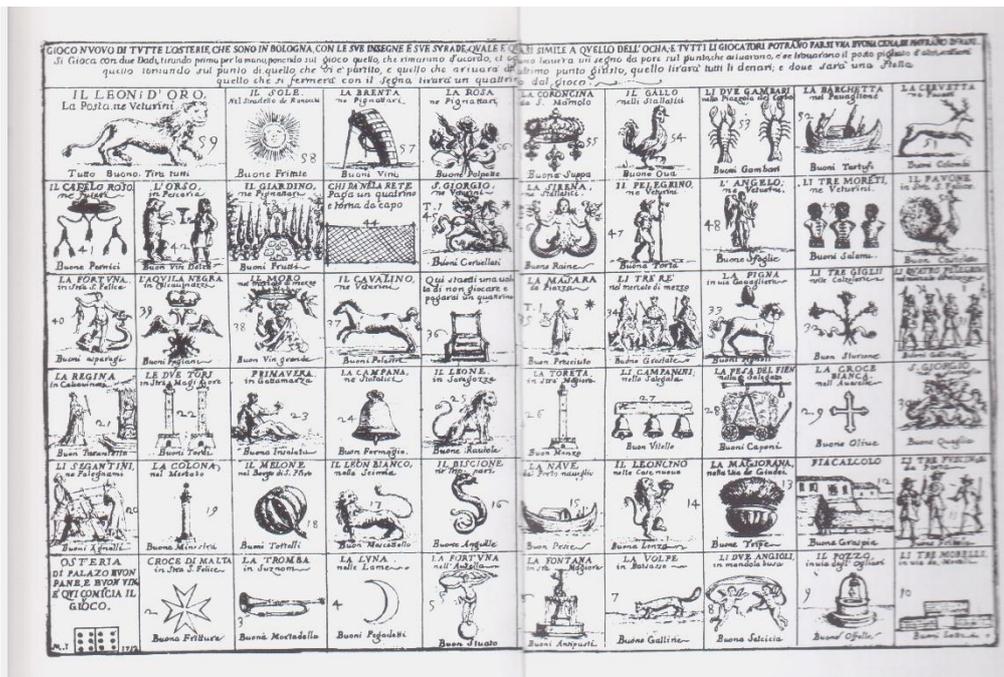
⁸ *Ibid.*, pp. 17-46.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ La descrizione è compresa all'interno del *Gioco nuovo di tutte le osterie che sono in Bologna* (1712): cfr. MONTANARI, *Bologna, l'Italia in tavola*, cit., pp. 40 e 46.

¹¹ «Le osterie di Bologna [...] offrivano chi "buone fritte" ("Il Sole nel stradello de ranocchi"), chi buone polpette ("La Rosa ne Pignattari"), chi "buona suppa" ("La Coroncina da San Mamolo"), chi "buoni antipasti" ("La Fontana in Stra Maggiore"), chi "buone raviole" ("Il Leone in Saragozza"), chi "buon sturione" ("Li Tre Gigli nelle Calzolarie"); le altre "colombi", "offelle", "grostate", "torta", "sfoglie", "minestra", "castrato", "cervellati", "pignoli", "asparagi", "quaglie", "gambari", e buoni vini come il "moscattello". Alimenti e piatti buoni e semplici» – chiosa Camporesi – anche se «preparati senza particolare ricercatezza»: CAMPORRESI, *Alimentazione folclore società*, Parma, 1980, p. 74. Chi ha dimestichezza con Bologna avrà notato, in questo elenco, la presenza di un locale tuttora esistente e particolarmente frequentato; quanto al volume di Camporesi, va ricordato come esso abbia avuto successive edizioni, fino a introdurre nel 1989 (Il Saggiatore, Milano) il titolo principale *La terra e la luna* e lasciando *Alimentazione folclore società* come sottotitolo.

¹² Si veda la *Introduzione* di Piero Camporesi in ARTUSI, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Torino, 1970. Il saggio introduttivo di Camporesi sarà ripubblicato, con il titolo *La cucina borghese dell'Ottocento fra tradizione e rinnovamento*, in *Alimentazione folclore società*, cit., pp. 107-157.



Giuseppe Maria Mitelli, *Gioco nuovo di tutte le osterie che sono in Bologna*¹³

Riprenderemo più avanti altri riferimenti alla tradizione culinaria bolognese, tra editoria, giornalismo e letteratura.

2. Pubblicità e marketing dei prodotti alimentari: un caso di studio bolognese

Lo scenario della gastronomia e dell'industria alimentare bolognese si presenta particolarmente interessante anche in rapporto ai temi della pubblicità e del marketing. Da questo punto di vista merita di essere ricordato il ruolo dell'industriale Arturo Gazzoni (Bologna, 1864–1951) come cultore e protagonista di vivaci e dinamiche campagne pubblicitarie e come precursore dei principali temi del marketing contemporaneo.

Gazzoni (assieme a pochi altri imprenditori italiani del periodo: ad esempio Felice Bisleri)¹⁴ prefigura, con le sue dinamiche campagne pubblicitarie, alcuni temi che nei decenni successivi saranno sviluppati nell'ambito del marketing; e ha altresì il merito di anticipare, per certi aspetti, il dibattito attuale sulla nutraceutica e sugli alimenti funzionali¹⁵. Nelle pubblicità dei primi anni del XX secolo uno

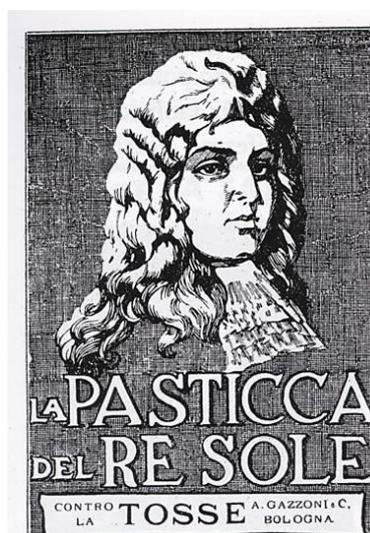
¹³ Fonte: ROVERSI, *La tromba della fama. Storia della pubblicità a Bologna*, Casalecchio di Reno, 1987, pp. 90–91.

¹⁴ Felice Bisleri (Gerolanuova, 1851 – San Pellegrino Terme, 1921) produce e commercializza con successo il liquore "Ferro-China" e l'acqua minerale di Nocera Umbra; non minore importanza, in un ambito più strettamente farmaceutico, riveste la produzione dell'"Esanofele", un preparato per combattere la malaria. Cfr. GAUDIANO, *Bisleri Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 10 (1968)*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/felice-bisleri_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/felice-bisleri_(Dizionario-Biografico)) (consultato l'8 aprile 2024).

¹⁵ Cfr. ad esempio CANAVARI, CASTELLINI, NOCELLA, PIRAZZOLI, *Functional foods in the European Union: main issues and impact on the food industry*, in LOSSO, SHADIDI, BAGCHI (a cura di), *Anti-angiogenic functional and medicinal foods*, Boca Raton, 2007, pp. 251-273.

spazio rilevante è, infatti, occupato dai prodotti "per la salute": ciò riguarda non solo alcune specialità della ditta Gazzoni, ma anche ciò che viene confezionato da altre realtà dell'industria alimentare italiana dell'epoca¹⁶, in un periodo in cui i confini tra prodotto alimentare e prodotto farmaceutico non sono definiti con l'esattezza attuale.

Quali sono i principali prodotti per i quali Gazzoni sviluppa, agli inizi del '900, una intensa e dinamica campagna pubblicitaria? In primis, la «Pasticca del Re Sole» e la «Idrolitina», due prodotti che tra l'altro sono ancora in commercio, anche se oggi legati ad altre realtà industriali; poi, occorre ricordare – per le particolari caratteristiche della sua promozione commerciale, e per il notevole successo in termini di vendita – l'«Antinevrotico De Giovanni». Il legame tra alimentazione e salute si sviluppa, all'alba del XX secolo, in un contesto che oggi definiremo parafarmaceutico, ma che all'epoca rientrava proprio nella sfera medico-farmaceutica ufficiale (si ricordi, in proposito, la presenza dell'Idrolitina nella *Farmacopea ufficiale del Regno d'Italia*).



Pubblicità d'epoca dell'Idrolitina e della Pasticca del Re Sole¹⁷

Uno spunto di riflessione, che qui ci si limita ad accennare, può quindi riguardare le differenze tra *ieri* (almeno fino agli anni '20 del XX secolo) e *oggi* nell'attestazione della bontà di un prodotto farmaceutico, ricordando anche come dal 1927 in avanti entrino in vigore norme progressivamente più rigide nel definire la tipologia dei prodotti farmaceutici¹⁸; norme destinate ad avere ricadute rilevanti anche in termini di comunicazione commerciale.

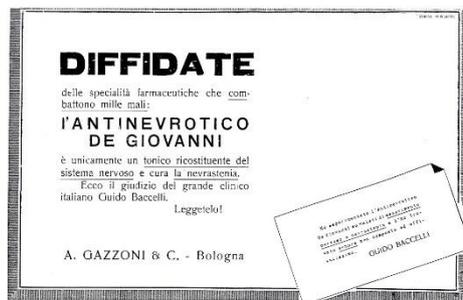
In precedenza, nelle attività promozionali di questi prodotti, Gazzoni e altri industriali del ramo si affidavano al ruolo (ritenuto fondamentale) di importanti

¹⁶ CASADEI, «Volete la salute?» *Bevande e alimenti per il benessere nelle campagne pubblicitarie italiane tra XIX e XX secolo*, in *Economia agro-alimentare/Food Economy*, vol. 19, n. 1, 2017.

¹⁷ Fonte: GAZZONI, *Vendere vendere vendere*, Milano, 1928.

¹⁸ La vicenda prende il via con il R.d. 3 marzo 1927, n. 478, *Regolamento contenente norme per la produzione e il commercio delle specialità medicinali*.

personalità della scienza medica italiana, quali *testimonial* che con il loro stesso prestigio attestavano l'efficacia dei preparati: si ricordi ad esempio il ruolo di Paolo Mantegazza, di Guido Baccelli – che è anche un importante uomo politico¹⁹ – e di una personalità accademica del calibro di Cesare Lombroso nel valorizzare l'efficacia terapeutica del già citato «Antinevrotico De Giovanni». Lo stesso nome di questo prodotto farmaceutico era riferito ad Achille De Giovanni, docente nelle facoltà mediche di Pavia e di Padova, una università – quest'ultima – di cui De Giovanni è anche rettore dal 1896 al 1900.



Publicità dell'Antinevrotico De Giovanni²⁰

Arturo Gazzoni merita di essere ricordato in ambito storiografico poiché introduce nel dibattito italiano i seguenti temi:

- la psicologia del consumatore
- il rapporto tra la natura del prodotto commercializzato e le caratteristiche (e i veicoli) del messaggio pubblicitario
- il progetto e la realizzazione delle attività promozionali in rapporto alla tipologia delle diverse aziende

¹⁹ Guido Baccelli, docente presso la facoltà di Medicina dell'Università di Roma, è ricordato in storiografia soprattutto per il suo operato di ministro della Pubblica istruzione, carica che ricopre a più riprese in un arco di tempo compreso tra il 1880 e il 1900.

²⁰ Fonti: GAZZONI, *Vendere*, cit.; ROVERSI, *La tromba della fama*, cit.

- gli strumenti utili a mantenere vivo il rapporto tra ditta e cliente (tecniche di fidelizzazione, nel linguaggio attuale).

Gazzoni tratta questi argomenti già nel 1928, in un testo significativamente intitolato *Vendere vendere vendere*, per poi riprenderli e aggiornarli, quindici anni più tardi, nelle sue *Lezioni di pubblicità*²¹.



Copertine di *Vendere vendere vendere* (1928) e di *Lezioni di pubblicità* (1943)

Si tratta di temi che ritroveremo, alcuni decenni più tardi (sostanzialmente nel corso degli anni '70), nei primi manuali di marketing redatti da studiosi italiani. Alle esperienze di Gazzoni, e di altri industriali come Felice Bisleri, faranno frequente riferimento altre e numerose realtà produttive dell'industria agro-alimentare nel progettare e realizzare le proprie campagne pubblicitarie. Quanto alla vocazione "salutista" della ditta Gazzoni, non va trascurata una linea produttiva sviluppata in anni a noi più vicini: pensiamo al marchio Dietor, nato a Bologna nel 1975, a cui è associato sia un prodotto dolcificante sia una linea di caramelle senza zucchero. Non casualmente, tra il 1986 e il 1988, quando questo marchio è ancora nell'orbita della ditta Gazzoni, lo si ritrova anche come sponsor della più titolata delle squadre bolognesi di pallacanestro, la Virtus. Un discorso simile vale anche per il marchio "La Buona Natura", linea di prodotti biologici la cui pubblicità appare sulle maglie del Bologna Football Club nella stagione 1993-94, dopo che la società calcistica è stata appunto rilevata dalla famiglia Gazzoni.

Sempre in tema di rapporto tra mondo sportivo e marketing e pubblicità dei prodotti alimentari, è opportuna un'ulteriore sottolineatura: in quella che unanimemente è considerata la *basket city* italiana, entrambe le squadre locali di pallacanestro sono frequentemente sponsorizzate da rilevanti aziende del comparto alimentare. In particolare, la Virtus Bologna – in un arco di tempo compreso tra il 1970 e

²¹ GAZZONI, *op. cit.*; ID., *Lezioni di pubblicità*, Bologna 1943. Cfr. CASADEI, *Da Vendere vendere vendere alle Lezioni di pubblicità: idee, attività e scritti dell'imprenditore Arturo Gazzoni tra il 1928 e il 1943*, in *Economia agro-alimentare*, vol. 17, n. 3, 2015.

i giorni nostri – presenta abbinamenti a un’ampia gamma di settori merceologici: dall’acqua minerale ai prodotti dietetici (ne abbiamo appena fatto cenno), dalla birra analcolica ai preparati per la cucina, dal latte agli snack a base di cioccolato, fino a giungere – ai giorni nostri – a una delle più importanti aziende italiane di torrefazione del caffè²². Interessante aggiungere come, risalendo più indietro nel tempo, si trovi la già menzionata Idrolitina come sponsor della Virtus Bologna per la stagione 1960-61. Quella stessa Idrolitina che, tornando dal basket al calcio²³, sarà sponsor del Bologna F.C. nel campionato 1985-86, per poi essere sostituita, dalla stagione seguente fino all’annata 1988-89, dalla stessa ditta di torrefazione e commercializzazione del caffè che molti anni dopo abbinerà il proprio marchio alla compagine cestistica bolognese (Virtus) che abbiamo più volte citato. Ancora a proposito di sponsorizzazioni sportive, e di legame con aziende storiche del territorio, non va dimenticato il ruolo svolto dalla Granarolo in ambito sia cestistico (Virtus Bologna, dal 1983 al 1986 e dal 2013 al 2015) che calcistico (Bologna F.C. dal 1997-98 al 2000-01).

3. Alimentazione e gastronomia come argomenti di dibattito culturale

Merita un accenno anche il ruolo storico di alcune riviste italiane («Civiltà della Tavola», «La Gola», «Gambero Rosso») nel preparare il terreno – con le loro riflessioni e i loro approfondimenti – alle recenti e attuali iniziative di valorizzazione della gastronomia italiana, proprio in termini di patrimonio culturale.

Se la prima metà del XX secolo vede il primo, graduale sviluppo di una editoria dedita ai temi dell’alimentazione e della gastronomia, nel secondo dopoguerra il fenomeno assume crescente rilevanza. Nell’esperienza italiana, si apre anche la stagione di riviste (dal notevole respiro culturale) dedicate ai medesimi argomenti. La prima di queste è «Civiltà della Tavola», pubblicata a partire dal 1956 dall’Accademia italiana della Cucina: una istituzione fondata nel 1953 dal giornalista e scrittore Orio Vergani, alla quale partecipano personalità come Dino Buzzati (anch’egli giornalista e scrittore), l’editore Arnoldo Mondadori, l’architetto Giò Ponti e altri. Attualmente «Civiltà della Tavola» ha due versioni editoriali: mensile in formato digitale²⁴, e bimestrale in formato cartaceo.

Va poi ricordata, anch’essa per il livello culturale e il taglio multidisciplinare, «La Gola», che reca come sottotitolo *mensile del cibo e delle tecniche di vita materiale*, e che nasce nel 1982 grazie all’iniziativa di rilevanti personalità culturali. Tra i collaboratori del primo numero spiccano i nomi degli scrittori Paolo Volponi e Francesco Leonetti, dello storico e antropologo Jean Pierre Vernant, del sociologo Gian Paolo Fabris, dello scrittore e critico letterario Antonio Porta. Condirettore de «La Gola», assieme ad Antonio Porta, è Alberto Capatti, storico dell’alimentazione, autore egli stesso di un articolo nel primo numero della rivista.

²² Si tratta della Segafredo, storica azienda di Bologna, il cui marchio è rilevato negli anni ‘70 dall’imprenditore trevigiano Massimo Zanetti. La sede principale dell’azienda si trova tuttora nell’hinterland bolognese, in località Sesto di Rastignano, nel comune di Pianoro.

²³ Per una rassegna illustrata delle sponsorizzazioni del Bologna F.C., si veda BERTUZZI, MONTI, *La maglia del Bologna. Storia delle divise rossoblù*, Bologna 2017.

²⁴ Cfr. <https://www.accademiaitalianadellacucina.it/it/content/la-rivista> (consultato l’8 aprile 2024).

La rivista esce fino al 1988 (per poi tornare attiva dal 1991 al 1993) ed è tuttora ricordata come esempio di rivista che coniuga tematiche alimentari, sociali e culturali, proponendo anche, grazie all'opera del grafico Gianni Sassi, una confezione editoriale particolarmente raffinata²⁵.

Va poi ricordata la particolare vicenda del «Gambero Rosso» che nasce nel 1986 come inserto di un quotidiano (“il manifesto”) per poi trasformarsi, a partire dal 1992, in un mensile di notevole successo. Come è noto, attualmente Gambero Rosso è anche un'importante casa editrice (naturalmente specializzata in ambito gastronomico) nonché un'emittente televisiva tematica.

Merita una ulteriore sottolineatura – anche alla luce dei dibattiti attuali sulla cucina italiana come patrimonio culturale – il fatto che tutte e tre le riviste sopra citate siano accomunate dall'essere concepite e realizzate da personalità della cultura e del giornalismo. E, a questo proposito, non si può dimenticare come anche gli inizi della programmazione televisiva su tematiche alimentari e gastronomiche presentino questa caratteristica: l'esempio principale è quello dello scrittore e regista Mario Soldati (1909-1999) e del suo storico programma *Viaggio nella valle del Po. Alla ricerca di cibi genuini*, andato in onda nella stagione televisiva 1957-1958. È nell'undicesima e penultima puntata che Soldati si dedica alle specialità alimentari dell'Emilia-Romagna, iniziando dal luogo verdiano per eccellenza, Busseto, in provincia di Parma, per poi spaziare ad altre località della regione, e richiamando specialità quali la salama da sugo, il lambrusco, i piatti di cacciagione, le paste ripiene a cominciare proprio dai tortellini. L'interesse di Soldati per Bologna e per la più ampia realtà emiliano-romagnola è testimoniato non solo dall'impegno suo, e della sua *troupe* televisiva, nella realizzazione di questo programma storico della televisione italiana; basti infatti pensare ai numerosi scritti – oggetto di una interessante raccolta promossa, alcuni anni fa, da una casa editrice bolognese²⁶ – nei quali lo scrittore e regista torinese fa riferimento alle diverse realtà enogastronomiche dell'Emilia-Romagna.

Antesignano di Mario Soldati può essere considerato il giornalista Paolo Monelli (1891–1984), che nell'estate 1934 compie un tour enogastronomico attraverso l'Italia (prima esperienza del genere nella storia del giornalismo italiano), le cui impressioni sono periodicamente riportate sul quotidiano torinese “Gazzetta del popolo” per poi essere raccolte, l'anno successivo, in un volume brillantemente intitolato *Il ghiottone errante*²⁷. È un testo molto importante anche in termini di storia dell'editoria, poiché si tratta del primo sistematico *reportage* su abitudini e specialità alimentari e vinicole della Penisola. Una certa attenzione è dedicata a Bologna, all'interno della corrispondenza che Monelli invia da Bertinoro (la maggior parte delle corrispondenze sono inviate da luoghi di interesse enologico):

«Qui nessuno ci ha da metter becco, qui si tocca l'eccellenza, qui cuochi francesi e viennesi possono venire a scuola, anche in questo campo Bologna è *alma mater*

²⁵ Fa riferimento agli aspetti iconografici della rivista, e alla sua complessiva eleganza redazionale, l'articolo di CECCATO, *E Gianni Sassi ci prese tutti per la gola*, pubblicato su *Domenica. Il Sole 24 Ore*, 5 novembre 2023.

²⁶ SOLDATI, *Viaggio in Emilia Romagna* (a cura di Anna Cardini), Bologna 2012.

²⁷ MONELLI, *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia*, Bra, 2016 (ed. orig. Milano, 1935). I testi di Monelli sono efficacemente accompagnati da vignette del pittore e disegnatore Giuseppe Novello.

studiorum. Io credo – così scrive il giornalista emiliano – che i cuochi bolognesi abbiano ricette in latino, con l'*exequatur* di papi e cardinali. I loro segreti restano segreti, le loro manipolazioni misteriose. Anche dove il cibo par casalingo, dove la fattura sembra elementare, debbono avere almeno una formula magica, uno scongiuro, un gesto che fa dell'umile pietanza una cosa perfetta»²⁸.

Si noti l'assonanza di queste argomentazioni con ciò che scriveva, alcuni decenni prima, il più classico scrittore italiano di cose gastronomiche, Pellegrino Artusi:

«Quando sentite parlare della cucina bolognese fate una riverenza, chè se la merita. È un modo di cucinare un po' grave, se vogliamo, perchè il clima così richiede; ma succulento, di buon gusto e salubre, tanto è vero che colà le longevità di ottanta e novant'anni sono più comuni che altrove»²⁹.

Tornando a Monelli, sono interessanti anche alcune divertite annotazioni critiche sulla passata fama di Bologna come città "nottambula" nonché sui recenti sviluppi urbanistici che hanno da poco (Monelli scrive nel 1934) modificato l'assetto di alcune parti del centro storico³⁰.

Non si possono peraltro tratteggiare – anche sinteticamente – temi di gastronomia bolognese senza ricordare le ricette che il già citato Pellegrino Artusi attribuisce in maniera univoca alla tradizione culinaria petroniana: il suffisso «alla bolognese» è attribuito, infatti, non solo ai tortellini della città emiliana (già allora differenziati sia dai «cappelletti all'uso di Romagna» che dai «tortellini all'italiana» definiti anche «agnellotti»), ma anche a tutta una serie di altre pietanze: dagli «strichetti» al «pane bolognese», passando attraverso primi e secondi piatti particolarmente interessanti³¹, in un contesto che prevede anche – probabilmente riconducibile alla realtà bolognese – un suggestivo «fritto alla Garisenda»³². Giustamente in sede storiografica è stata sottolineata l'accezione positiva assunta dai riferimenti artusiani alla bolognesità, sia per quanto concerne l'aspetto gastronomico sia, in termini più generali, in relazione al clima sociale e culturale della città³³. Torneremo più avanti su questo aspetto.

²⁸ *Ibid.*, p. 90.

²⁹ ARTUSI, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Firenze/Milano 1991, p. 46 (ristampa anastatica probabilmente tratta dall'edizione 1911; nella citazione testuale si sono lasciate invariate le modalità di accentazione vigenti all'epoca). Questo passo artusiano è ricordato anche da MONTANARI, *Bologna. L'Italia in tavola*, cit., p. 136.

³⁰ Risalgono al 1930 l'ampliamento e la rettificazione di via Ugo Bassi, mentre nel 1932 sono completate importanti opere di edilizia universitaria; nella prima metà degli anni '30 si svolgono anche i principali lavori per la realizzazione di via Roma (oggi via Marconi) e si costruisce (sarà inaugurato nell'ottobre 1935) un rilevante edificio in stile razionalista come la facoltà di Ingegneria, su progetto di Giuseppe Vaccaro. Per le annotazioni di Monelli, vedere *op. cit.*, p. 89.

³¹ All'interno de *La scienza in cucina*, cit., vedere: *Tortellini alla bolognese*, pp. 46-48; *Strichetti alla bolognese*, p. 72; *Maccheroni alla bolognese*, pp. 97-98; *Fritto composto alla bolognese*, pp. 142-143; *Coratella d'agnello alla bolognese*, p. 166; *Fritto d'agnello alla bolognese*, pp. 166; *Scaloppine alla bolognese*, p. 247; *Tartufi alla bolognese, crudi, ecc.*, pp. 278-279; *Baccalà alla bolognese*, p. 333; *Pane bolognese*, p. 394.

³² Cfr. *Fritto alla Garisenda*, ne *La scienza in cucina*, cit., p. 169.

³³ Cfr. CAPATTI, *Prima e dopo Artusi. Bologna nella letteratura gastronomica italiana*, in MONTANARI (a cura di), *Bologna grassa. La costruzione di un mito*, Bologna, 2004.

Peraltro, l'alimentazione e la cucina bolognese devono una parte significativa della loro rinomanza non solo ai primi e ai secondi piatti, ma anche a un'altra tipologia di prodotti e di ricette: è l'area dell'orticoltura, infatti, a svolgere un ruolo fondamentale dalla tarda età medievale e per buona parte dell'età moderna. È ancora Massimo Montanari a ricordare che, rispetto ai proverbiali settori della salumeria e della pasta fresca, i «testi dei secoli passati [...] restituiscono un universo gastronomico sensibilmente diverso, parlandoci di verdure e frutti freschi, di una cultura delle erbe fortemente innestata nella tradizione bolognese [...]»³⁴. È la tradizione di una città che non casualmente si fregia a lungo dell'appellativo di «orto di Roma»³⁵ e dove non solo l'orticoltura ma anche la frutticoltura si presenta particolarmente invitante sia per gli abitanti che per i forestieri. Quanto appena richiamato va a sua volta collegato anche al tradizionale impianto urbanistico di Bologna, che contempla a lungo, all'interno delle mura cittadine, la presenza di ampi spazi verdi destinati in prevalenza alle attività agricole, che in diversi momenti storici risultano di fondamentale importanza per il sostentamento alimentare della città³⁶.

Nel corso dell'età moderna, peraltro, si sviluppa e si afferma il ruolo delle specialità di salumeria, come alcuni osservatori coevi non mancano di puntualizzare: tra questi spicca la figura dell'umanista Ortensio Lando, che – in un testo del 1548 richiamato da Montanari – sottolinea come «in Bologna si facciano salsicciotti i migliori che mai si mangiassero; mangiansi crudi, mangiansi cotti, e a tutte l'ore ne aguzzano l'appetito [...]»³⁷.

Quanto al tema del primato bolognese nel campo della pasta e dei primi piatti, esso emergerà più avanti, sempre nel corso dell'età moderna e – per certe preparazioni – solo nei primi decenni dell'età contemporanea:

«Lasagne, tagliatelle, tortellini: icone della cucina bolognese. Varianti locali di un “genere” gastronomico – la pasta in tutte le sue declinazioni: fresca e conservata, di grano tenero e di grano duro, con uova o senza uova – che si delinea durante il Medioevo e si sviluppa in età moderna come tipicità italiana. Un punto di svolta è quello in cui, fra Sei e Settecento, la pasta assume un ruolo autonomo nel sistema gastronomico, affiancandosi al pane come cibo-base della dieta quotidiana. Nella città felsinea questo ruolo spetterà alle tagliatelle, mentre lasagne e tortellini manterranno il carattere più signorile – o, in ambito popolare, festivo – che per secoli aveva caratterizzato i piatti di pasta sulle tavole italiane»³⁸.

Lo scenario felsineo, infine, merita una sottolineatura anche a proposito di un'altra tipologia di prodotto: le acque minerali, che tendono, anche a livello nazionale, ad avere un rilevante impatto commerciale a partire dalla fine dell'800. Non ci riferiamo solo a un marchio storico – e tuttora esistente – come quello dell'Acqua

³⁴ MONTANARI, *Bologna, l'Italia in tavola*, cit., p. 47.

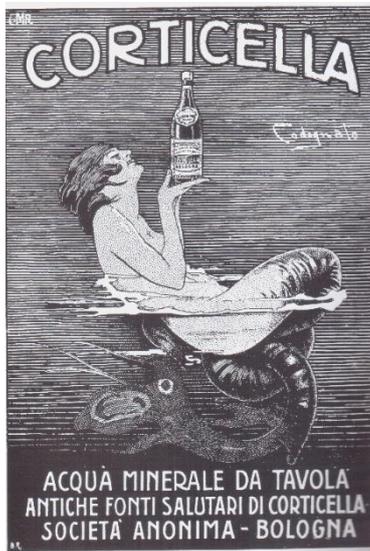
³⁵ *Ibid.*, pp. 47-48.

³⁶ Cfr. CASADEI, BAZZOCCHI, *Urban agriculture and city development in Bologna (Italy): notes in historical perspective*, in *Acta Horticulturae*, n. 1215, 2018; BAZZOCCHI, CASADEI, GIANQUINTO, *Green spaces in Italy from subsistence agriculture to public parks: the city of Bologna from 13th to 20th century*, in *Acta Horticulturae*, n. 1279, 2020.

³⁷ Cfr. MONTANARI, *Bologna, l'Italia in tavola*, cit., p. 54, che riprende un passo da LANDO, *Commentario delle più notabili et mostruose cose d'Italia et altri luoghi*, Venezia, 1548 (ove il termine *mostruose* sta per “meravigliose”).

³⁸ MONTANARI, *Bologna, l'Italia in tavola*, cit., p. 97.

Cerelia, le cui fonti si trovano nell'area appenninica della provincia bolognese, ma anche, risalendo più indietro nel tempo, a una produzione ben più vicina all'area urbana: l'acqua di Corticella, la cui pubblicità campeggia sulla stampa bolognese e sulla cartellonistica per un non breve periodo³⁹, mentre il parco delle fonti di Corticella diviene un luogo molto frequentato anche per ragioni di svago e di impiego del tempo libero.



Manifesto pubblicitario dell'acqua di Corticella e ingresso delle fonti di Corticella in una foto d'epoca⁴⁰

Non va poi trascurata la fonte di Barbianello⁴¹, adiacente alla località collinare di Barbiano, e anch'essa meta di gite "fuori porta" soprattutto nella Bologna della *belle époque*.

³⁹ Cfr. ROVERSI, *op. cit.* L'imbottigliamento e la commercializzazione dell'acqua di Corticella hanno il loro massimo sviluppo nel periodo compreso tra il primo dopoguerra e la fine degli anni '30, grazie all'opera dell'imprenditore Vittorio Borghi che nel 1920 aveva rilevato la proprietà dell'area in cui si trovavano le antiche fonti di Corticella. Cfr. CRISTOFORI, *Bologna. Gente e vita dal 1914 al 1945*, Bologna 1980; vedere anche *Fonti di Corticella*, in *Storia e memoria di Bologna*, <https://www.storiaememoriadibologna.it/archivio/luoghi/fonti-di-corticella> (consultato il 29 aprile 2024).

⁴⁰ Fonte: ROVERSI, *op. cit.*, pp. 22 e 297.

⁴¹ Cfr. *Fonte di Barbianello*, in *Storia e memoria di Bologna*, <https://www.storiaememoriadibologna.it/archivio/luoghi/fonti-di-barbianello> (consultato il 29 aprile 2024).



Locandina pubblicitaria dell'acqua di Barbianello⁴²

4. La Convenzione UNESCO (2003) e altre iniziative

Come accennato in premessa, il 2018 è stato proclamato dal governo del nostro Paese⁴³ “Anno nazionale del cibo italiano” con l’obiettivo non solo di evidenziare l’importanza di un settore che rappresenta un elemento fondamentale del prodotto interno e della bilancia commerciale del paese ma anche perché al cibo viene da tempo attribuito un carattere fortemente identitario di ciò che si intende con italianità (in tutte le sue più diverse e variegate componenti). La gastronomia italiana, fatta di cibi, vini, materie prime rinomate e di pregio, è uno strumento potente di comunicazione e attrazione verso il turismo straniero, favorendo contemporaneamente un intenso scambio culturale. I prodotti alimentari, infatti, non rappresentano più soltanto un nutrimento (essenziale per la soddisfazione di un bisogno primario), ma anche un’occasione di scoperta e conoscenza di culture e storie della tradizione e dei relativi territori. Partendo da un ambito nazionale, la promozione ed il vanto del patrimonio gastronomico tipico vengono poi declinati in Italia a livello delle singole regioni, dei comuni e fino a localismi sempre più ristretti. Ogni territorio e località ha un portafoglio di tradizioni culinarie che custodisce in quanto portatore di memorie, saperi e abitudini a cui si attribuisce un valore identitario ed in cui ci si riconosce. Le ricette si legano alla cultura locale e le preparazioni valorizzano la qualità e l’eccellenza delle materie prime, delle aree e delle capacità produttive umane. Il legame tra cibo e dimensione sociale che caratterizza tutta la penisola è profondo e inscindibile.

⁴² Fonte: ROVERSI, *op. cit.*, p. 298.

⁴³ La proposta è venuta dagli allora ministri delle Politiche agricole (Maurizio Martina) e dei Beni culturali (Dario Franceschini).

Sempre nel 2018 (aprile), è ufficialmente partito il percorso di candidatura della “Cultura gastronomica bolognese” presso l’UNESCO ad opera dell’allora sindaco⁴⁴ del Comune e della Città metropolitana, ed è stato appositamente costituito un gruppo di esperti⁴⁵ per portare avanti il processo. Infatti, gli Stati che hanno aderito alla Convenzione UNESCO possono proporre “Elementi o Progetti, Attività o Programmi di Buone Pratiche di Salvaguardia” da iscrivere nella Lista ai fini di una loro tutela e valorizzazione, naturalmente se osservanti dei diritti umani e del rispetto reciproco che deve esistere tra le comunità e se improntati ad una visione di sviluppo sostenibile. Nel caso della candidatura bolognese, il territorio ricompreso nella domanda all’UNESCO corrisponde a quello dell’intera città metropolitana di Bologna.

Il legame tra UNESCO e patrimonio agroalimentare non è una novità in quanto sono già iscritti nella *Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale*, per quanto riguarda l’Italia, altri elementi della categoria tra cui la Dieta mediterranea (iscritta dal 2013), la Vite ad alberello di Pantelleria (2014) e l’Arte del Pizzaiuolo Napoletano (dal 2017). Peraltro, la Dieta mediterranea è un caso di patrimonio immateriale transnazionale (come altri nella Lista UNESCO) in quanto condivisa con Cipro, Croazia, Grecia, Marocco, Portogallo e Spagna. Per capire il valore dell’iscrizione nella Lista di cui sopra, si osservi che l’obiettivo primo della Convenzione UNESCO per la tutela del patrimonio immateriale mondiale, ratificata dall’Italia con legge 167 del 27/9/2007, è quello di preservare la diversità culturale in un contesto di crescente globalizzazione. Secondo l’Organizzazione, questa è una chiave fondamentale nel favorire il dialogo interculturale ed il mutuo rispetto per stili di vita e tradizioni differenti. L’UNESCO sottolinea che il valore del patrimonio immateriale risiede nel trasferimento dello stesso da una generazione all’altra delle diverse comunità interessate, rappresentando un motore di sviluppo economico e sociale. È un bene che assume valore se resta vivente (UNESCO, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, 2003). Non si fa riferimento, dunque, al singolo prodotto nella sua pura materialità ma alla realtà complessiva che vi gravita intorno, compresa di conoscenze, capacità, ritualità e relazioni. Si può parlare di multidimensionalità del patrimonio gastronomico in riferimento alla sua dimensione storica e culturale, sociale, economico-produttiva, ambientale e che si ritiene importante preservare.

Il patrimonio enogastronomico di una comunità, dunque, può rientrare tra i beni immateriali censiti nell’*Inventario dei beni materiali e immateriali* che l’UNESCO sta predisponendo, insieme alle differenti tecniche artigianali, alle tradizioni orali, ai riti ed ai costumi e a tutti quegli elementi che caratterizzano un’identità locale; nella categoria dei beni materiali vengono, invece, per esempio considerati i siti architettonici o paesaggistici, le opere d’arte. Il significato di questo progetto nasce dalla volontà dell’UNESCO di rafforzare l’autostima e il senso di appartenenza e di favorire la creazione di una struttura culturale che garantisca la permanenza di

⁴⁴ Virginio Merola.

⁴⁵ La direzione scientifica del gruppo di lavoro è stata affidata al prof. Andrea Segrè, il coordinamento del gruppo di lavoro al Capo di Gabinetto della Città Metropolitana, dott. Giuseppe Di Biasi.

questi valori⁴⁶. Il fatto di avere incluso anche beni immateriali nell'Inventario promuove il riconoscimento di un legame tra cultura, considerata non più solo in termini materiali e identità sociale: è cultura anche una tradizione agricola o alimentare, che tipicamente può caratterizzare le comunità italiane e del bacino mediterraneo in generale⁴⁷. L'UNESCO, infatti, non tutela il prodotto di per sé ma la tradizione, la ritualità, la conoscenza che lo coinvolgono. La gastronomia come patrimonio culturale di una città, e della sua popolazione, è uno stile di vita, determina le abitudini di consumo, la conservazione e l'innovazione nelle tecniche e, in molti luoghi in Italia (e così a Bologna) il percorso è improntato all'eccellenza.

Alla base, dunque, della candidatura bolognese c'è la convinzione che questa cultura gastronomica sia un patrimonio inestimabile da tutelare, fatto di prodotti, ricette, conoscenze, mestieri nonché un motore economico importante della città metropolitana. Nel contempo si affida a questo riconoscimento anche un ruolo di difesa da quello che viene chiamato dal gruppo di lavoro il "Bolognese sounding": un fenomeno in cui il termine "Bolognese" viene utilizzato in modo talvolta improprio e fuori contesto (i famosi "spaghetti with Bolognese sauce"). Ma la cucina di Bologna, in realtà, nel bene e nel male, ha già una portata internazionale: bene, perché il nome è conosciuto e si conferma l'attribuzione di una importante tradizione gastronomica alla città di Bologna; male, perché quando si pensa a Bologna, l'immaginario culinario estero, ma purtroppo spesso anche nazionale, si ferma a tagliatelle, ragù e mortadella (oltre ai già citati spaghetti alla bolognese⁴⁸). Ecco allora l'importanza del riconoscimento UNESCO, per la città, per la tutela e valorizzazione della sua cultura gastronomica, per mantenere nel tempo la conoscenza dei saperi e, dunque, difendere un pilastro fondante dell'anima bolognese. Un'azione decisa contro il livellamento e la banalizzazione alimentare che si rischierebbero perdendo le memorie dei sapori tradizionali del territorio.

A supporto di quanto detto finora circa l'importanza di garantire l'originalità della tradizione agroalimentare di un'area, si ritiene utile ricordare la Risoluzione⁴⁹ del Parlamento Europeo del 12 marzo 2014 in cui si sottolineano il valore culturale e quello educativo del patrimonio gastronomico europeo. Il Parlamento, facendo esplicito riferimento alla Convenzione UNESCO del 17 ottobre 2003, nonché all'inserimento della Dieta Mediterranea e del Pasto Gastronomico Francese nella lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità, evidenzia gli aspetti educativi e culturali della gastronomia. Essa è qui intesa come insieme di

⁴⁶ SESTO NOVÁS, *Presentacion. Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2007* (consultabile online su diverse piattaforme); BORTOLOTTI, SEVERO, *Inventari del patrimonio immateriale: top-down o bottom-up?*, in *Antropologia museale*, 2012, vol. 10, n. 28/29, pp. 24-33.

⁴⁷ SCEPI, PETRILLO, *The Cultural Dimension of the Mediterranean Diet as an Intangible Cultural Heritage of Humanity*, in GOLINELLI (a cura di), *Cultural Heritage and Value Creation. Towards New Pathways*, Cham, 2015.

⁴⁸ Si vedano peraltro le acute osservazioni di Massimo Montanari (*Bologna, l'Italia in tavola*, cit., pp. 141-145) sull'origine nazionale – e sul successivo sviluppo internazionale – di questo piatto, certamente non bolognese, ma ormai stabilmente presente non solo nell'immaginario collettivo ma anche in buona parte delle attuali attività di ristorazione dello scenario italiano ed estero. Si ricordi altresì l'esistenza di una ben diversa versione di «spaghetti alla bolognese» – con il condimento a base di tonno – depositata nel 2018, come ricetta tradizionale locale, presso la Camera di Commercio di Bologna.

⁴⁹ Risoluzione del Parlamento europeo del 12 marzo 2014 sul patrimonio gastronomico europeo: aspetti culturali ed educativi.

“conoscenze, esperienze, arte e artigianalità”, un elemento che “fa parte della nostra identità ed è un elemento essenziale del patrimonio culturale europeo e di quello degli Stati membri”. Se ne sottolineano il ruolo quale motore dell’economia e del turismo e lo stretto legame con la salute umana ed il rispetto ambientale. L’aspetto conviviale e di piacere attribuito al cibo (non necessariamente legato ad un alimento di lusso o pregiato), l’arte della tavola, possono rappresentare un elemento di scambio e di condivisione che favoriscono i rapporti tra le persone, “un’eredità socio-culturale da trasmettere alle future generazioni”. Inoltre, la Risoluzione valorizza il ruolo dei marchi di tutela dell’origine e della qualità dei prodotti agroalimentari (DOP, IGP, STG e altri). Dunque, il Parlamento europeo invita i paesi europei e le città a candidare le proprie tradizioni e pratiche gastronomiche all’UNESCO al fine di richiederne la tutela quale patrimonio culturale immateriale.

5. *Il territorio di Bologna, l’agricoltura e le produzioni agroalimentari*

Il territorio di Bologna è rinomato a livello internazionale per la consolidata e ricca tradizione gastronomica. A ciò si deve l’appellativo portato orgogliosamente dalla città di “grassa”, con riferimento esplicito alle sue sostanziose, e gustose, ricette e portate. È una cucina che nasce in stretto legame con l’areale circostante e le realtà agricole locali ma che nel tempo è stato influenzato da numerose contaminazioni esterne derivanti, in primis, dalla presenza di un importante università, e quindi di studenti e studiosi da tutto il mondo, nonché dal fatto di essere crocevia strategico per gli scambi commerciali.

La rilevanza della cultura alimentare locale ha fatto sì che, nel tempo, le produzioni agricole siano state valorizzate attraverso l’acquisizione di marchi di origine geografica europea (DOP e IGP) nonché anche di tutela locale (De.Co.); inoltre, molti prodotti, per la loro eccellenza, sono stati annoverati tra i “presidi” *Slow Food*. La Camera di Commercio della città di Bologna raccoglie e custodisce le ricette originali a cui fare riferimento quando si parla di alimenti tradizionali. Il deposito presso la Camera di Commercio di Bologna delle ricette (come quella della tagliatella nel 1972, che fu la prima, del ripieno e poi in un secondo tempo della sfoglia per i tortellini, del ragù nel 1982, delle lasagne e altre) è un’azione importante mirata a conservare un prezioso sapere popolare di importanza collettiva e a preservare una tradizione, un rito gastronomico, che nel tempo ha identificato la città. Dall’analisi dei materiali conservati presso la biblioteca comunale dell’Archiginnasio si scoprono piatti celebri, conosciuti e amati da tutti come il tortellino ma anche preparazioni note solo agli intenditori, come gli “imbutini di Ozzano” o la “torta grassa castiglione” (da non confondere con la più nota torta di riso o *torta degli addobbi*, sempre legata alla tradizione gastronomica della città e che deve il suo nome appunto alla celebrazione della Festa degli Addobbi), che testimoniano la varietà delle tipicità agroalimentari locali.

Per quanto riguarda i riconoscimenti europei, DOP e IGP, trattasi di marchi che tutelano produttore e consumatore fornendo, al minimo, la garanzia di una provenienza geografica per un alimento/vino/bevanda spiritosa. Spesso vengono indicati genericamente come GI o indicazioni geografiche. Si precisa però che il prodotto

che riceve il marchio DOP (Denominazione di Origine Protetta) prevede che tutte le fasi del processo di produzione, trasformazione e preparazione avvengano nel territorio di riferimento (per i vini ciò significa che le uve devono provenire esclusivamente dalla zona geografica in cui il vino è prodotto), come, per esempio, la Patata di Bologna DOP (Fig. 1), mentre quello IGP (Indicazione Geografica Protetta) richiede che, nel territorio indicato, debba svolgersi almeno una delle fasi di produzione/lavorazione o preparazione (per i vini almeno l'85% dell'uva utilizzata deve provenire esclusivamente dalla zona geografica in cui il vino è effettivamente prodotto), come per esempio la Mortadella Bologna IGP (Fig. 2). Nel primo caso, dunque, il legame con il luogo di provenienza è molto più forte rispetto al caso dell'IGP.



(Fig. 1) La patata di Bologna DOP⁵⁰



(Fig. 2) La Mortadella Bologna IGP⁵¹

L'impatto economico delle produzioni a marchio di origine è di grande rilievo per l'agroalimentare nazionale (l'Italia è il primo paese dell'UE per numero di prodotti alimentari, vini inclusi, DOP e IGP) e si conferma tale anche per la regione Emilia-Romagna. Le produzioni agroalimentari ad origine geografica garantita da questi marchi europei hanno un rilievo elevato per l'economia regionale tanto che, anche nel 2022, l'Emilia-Romagna si è confermata seconda regione in Italia per impatto economico di tali prodotti⁵². Il valore della DOP *Economy* regionale si è, infatti, avvicinato a 4 miliardi di euro, per un totale di 74 linee a marchio di origine geografica attive in regione. Entrando nel merito dei numeri, si osserva poi che l'88,5% del valore viene dal comparto "cibo" per cui l'Emilia-Romagna è prima in Italia (44 prodotti), mentre la quota restante deriva dal comparto vino (30 prodotti). Bologna genera solo il 4% circa di tale valore (nettamente distanziata da province come Parma e Modena), ma ciò non toglie che alcune filiere DOP e IGP del territorio siano note e apprezzate e rappresentino un segnale importante per il riconoscimento pubblico della qualità dei prodotti nonché un contributo importante alla notorietà dell'enogastronomia bolognese. Tra i tanti, si ricordano la Patata di Bologna DOP, l'Asparago verde di Altedo IGP, la Mortadella Bologna IGP e, tra i vini,

⁵⁰ Fonte: www.patatadibologna.it.

⁵¹ Fonte: www.qualigeo.eu.

⁵² Fondazione Qualivita – ISMEA, *XXI Rapporto Ismea-Qualivita 2023*, www.qualivita.it.

il Colli Bolognesi Pignoletto DOP (DOCG), che ha recentemente ricevuto il riconoscimento superiore.

Facendo un passo indietro si segnala che, nel 1999, l'allora Ministero delle Politiche Agricole e Forestali ha promosso il decreto⁵³ n. 350 (dell'8 settembre 1999), offrendo la possibilità alle Regioni di includere in un apposito elenco preparazioni alimentari ritenute meritevoli di valorizzazione e di salvaguardia. Nel febbraio 2024, il Ministero (attualmente dell'Agricoltura, della Sovranità alimentare e delle Foreste) ha licenziato la ventiquattresima edizione dell'*Elenco nazionale dei prodotti agroalimentari tradizionali*, ossia realizzati da almeno un quarto di secolo secondo metodi tradizionali, così definiti dalle Regioni e dalle Province autonome. Anche la regione Emilia-Romagna ha aggiornato il suo elenco⁵⁴ che allo stato attuale conta 402 prodotti agroalimentari tradizionali. Secondo quanto definito, essi vengono individuati anche su proposta di privati ma le Regioni devono verificare le metodiche di lavorazione, conservazione e stagionatura, che devono essere praticate sul territorio locale, secondo regole tradizionali, da almeno 25 anni. Si tratta, dunque, di un riconoscimento alla memoria e alla perseveranza nello svolgimento di pratiche di cucina; è una cultura locale che si vuole tramandare nel tempo, integra nelle sue specificità. Tanto è vero che accanto al nome in italiano, viene riportato anche quello nel dialetto del luogo. E così preparazioni alimentari come la tagliatella bolognese, il ragù classico alla bolognese, i tortellini di Bologna rientrano a pieno titolo in questo elenco così come l'albicocca della Val Santerno (Imola), il melone tipico di San Matteo della Decima (BO) e la farina dolce di castagne di Granaglione (BO) sono ufficialmente "tradizionali" della gastronomia bolognese e del suo areale.

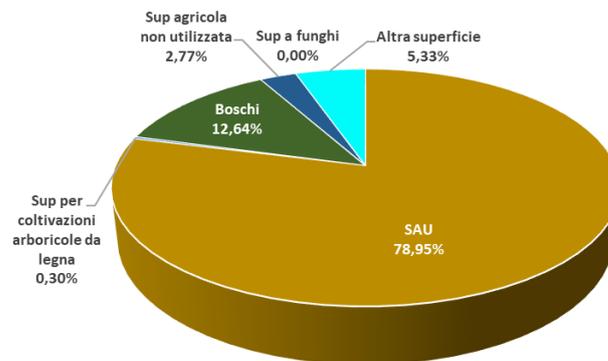
L'influenza del territorio intorno a Bologna e delle sue caratteristiche naturali e pedoclimatiche ha generato un'agricoltura locale diversificata e con produzioni di rilievo. La varietà della sua orografia ha favorito la presenza di coltivazioni erbacee e arboree, differenti a seconda dell'ambiente di riferimento, e si è sviluppata nel tempo l'attività zootecnica, legata anche alla crescita di importanti industrie di trasformazione. Ne è derivato un paesaggio agrario che si modifica passando dalla pianura, dove si concentrano orticole e seminativi, alla collina con la vite e l'olivo, fino alla montagna appenninica caratterizzata dalla presenza di storici castagneti i cui frutti hanno rappresentato per lungo tempo la base alimentare fondamentale della popolazione locale. Si ricordano, per il comparto dell'ortofruitticoltura, le patate, la cipolla, l'asparago verde, le castagne nonché, anche se ormai difficili da trovare sul mercato, il carciofo violetto di San Luca e la mela rosata. Un territorio che, soprattutto nella fascia collinare, ha consentito lo sviluppo di una vitivinicoltura di rilievo nazionale e internazionale, che oggi viene portata avanti anche da giovani imprenditori. Attualmente, inoltre, l'impegno, lo spirito imprenditoriale e le ricerche a disposizione stanno facendo sì che la produzione di vino si vada espandendo anche verso la fascia appenninica. Il settore agrozootecnico vanta sul territorio importanti aziende impegnate nel lattiero-caseario nonché nella produzione di

⁵³ Ministero delle Politiche Agricole e Forestali, Decreto 8 settembre 1999, n. 350, Regolamento recante norme per l'individuazione dei prodotti tradizionali di cui all'art. 8, comma 1, del decreto legislativo 30 aprile 1998, n. 173.

⁵⁴ Elenco nazionale dei prodotti agroalimentari tradizionali ai sensi dell'art. 12, comma 1, della legge 12 dicembre 2016, n. 238 – Allegato I (di cui all'art. 1, comma 1).

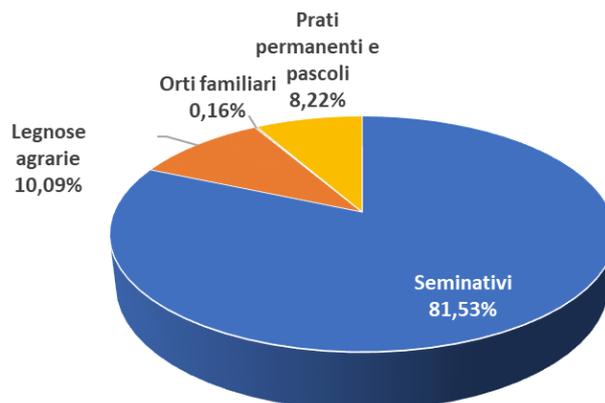
salumi (nel rispetto della tradizione salsamentaria locale). Non si deve, infatti, dimenticare che l'areale bolognese a sinistra del fiume Reno è incluso nel disciplinare del Parmigiano Reggiano che qui si può produrre e che è diventato nel tempo ingrediente fondamentale nelle ricette locali. Si sono qui riportati solo alcuni esempi di ciò che il settore agricolo è qui in grado di produrre e offrire. L'orientamento agro-zootecnico del luogo ha poi fortemente influenzato la tradizione alimentare fornendo ingredienti e materie prime da lavorare e "processare".

Entrando un po' più nell'analisi delle statistiche disponibili, si conferma il fatto che l'agricoltura del territorio si differenzia in modo netto a seconda della fascia altimetrica considerata. Osservando i dati aziendali, le imprese agricole della pianura bolognese rappresentano più della metà del totale provinciale e hanno una dimensione media (in termini di superficie agricola utilizzata, SAU) più ampia rispetto alle unità della fascia montana (secondo il Censimento dell'agricoltura del 2020 dell'Istat, in questa zona si colloca il 13% circa delle aziende agricole mentre la SAU a disposizione è pari al 6% del totale) (Figg. 3 e 4). Le difficoltà legate alla vitalità economica delle zone appenniniche sono un elemento che nel tempo ha ostacolato pesantemente le iniziative imprenditoriali locali, portando, purtroppo, all'abbandono e alla marginalizzazione di tali aree. In questo caso, proprio le filiere agroalimentari locali sono state identificate come strumento di riferimento da espandere e valorizzare perché ritenute capaci di attirare il turismo e rivitalizzare l'economia della montagna. Attraverso il supporto del Fondo Europeo Agricolo per lo Sviluppo Rurale, la Regione Emilia-Romagna ed il GAL (Gruppo di Azione Locale) Appennino Bolognese hanno avviato numerose iniziative per l'apertura di itinerari turistici legati alle produzioni agroalimentari locali come i funghi ed i tartufi, le castagne ed i marroni, i prodotti dagli allevamenti semi-bradi, le piante officinali e altri. Spostando il discorso sugli orientamenti produttivi delle imprese, si osserva che la maggior parte della SAU della pianura bolognese è occupata da seminativi, orticole e foraggere, in collina prevalgono vigneti e si sta sempre più diffondendo l'olivo mentre nelle zone di montagna dominano prati e pascoli. Muovendosi verso il territorio imolese, si osserva l'importanza crescente che colture come l'albicocco e il castagno vanno assumendo, fino ad arrivare all'area di Castel Del Rio, con il tipico Marrone IGP. Diversa è la situazione per quanto riguarda la zootecnia locale che predilige, soprattutto nel caso di ovini e caprini, le aree della collina interna.



(Fig. 3) Ripartizione del territorio della provincia di Bologna per tipologia di superficie (2020)⁵⁵

⁵⁵ Fonte: nostra elaborazione su dati Istat.



(Fig. 4) Ripartizione della SAU della provincia di Bologna per macro-categorie (2020)⁵⁶

Ai seminativi è destinata una parte rilevante della SAU provinciale ma la categoria include anche le colture orticole e industriali. I frumenti, il mais e il sorgo occupano superfici estese ma spiccano anche gli ettari destinati alla coltivazione di patate e di cipolla che rappresentano orientamenti produttivi di rilievo, anche perché si è riusciti a valorizzare questi prodotti attraverso marchi di qualità. Pere, albicocche e susine sono tra le legnose da frutto più diffuse sul territorio e, salendo di quota, i castagneti.

A seguito della descrizione dell'agricoltura bolognese, si ritiene interessante entrare nel merito di qualche prodotto tipico, riportandone alcune note caratteristiche pur essendo consapevoli che quelli di seguito esaminati rappresentano solo una parte dell'ampio paniere di specialità del comparto agroalimentare di questo territorio.

5.1 La Patata di Bologna DOP

Come è noto la patata (*Solanum tuberosum L.*) ha origini sudamericane ma, intorno alla seconda metà del 1600, ha cominciato a diffondersi in Europa. Verso la fine del 1700 è arrivata anche nel territorio bolognese dove essa venne primariamente impiegata come pianta medicamentosa. Nel 1800 il suo consumo alimentare, dopo alcune traversie, crebbe in maniera rilevante e la sua coltivazione cominciò ad espandersi su larga scala nella provincia trovando condizioni pedologiche e climatiche ottimali per il suo sviluppo: terreni freschi di composizione argillosa o medio impasto, senza ristagni. Nel tempo la coltura si è allargata a tutte le fasce della provincia, dalla pianura alle zone pedecollinari fino alla montagna, intorno ai 7-800 m s.l.m. La ricchezza in nutrienti (potassio, fosforo e azoto) dei terreni e il clima piovoso sono fattori che ne facilitano l'accrescimento vegetativo. Le elevate caratteristiche qualitative ed organolettiche dei tuberi hanno portato all'ottenimento del marchio DOP per la patata di Bologna, nel 2010⁵⁷. Il marchio DOP prevede che la patata (solo della varietà Primura) venga prodotta esclusivamente in aziende

⁵⁶ Fonte: nostra elaborazione su dati Istat.

⁵⁷ Regolamento di esecuzione UE n. 766/2012.

agricole che ricadono in provincia di Bologna⁵⁸ e, più precisamente, nella parte ricompresa tra il fiume Reno e il fiume Sillaro. Il disciplinare⁵⁹ di produzione, infatti, sottolinea come l'ambiente sia elemento centrale per favorire il gusto, l'odore, il colore della polpa (trattasi di una patata a pasta gialla) e della buccia (liscia e di tonalità chiara) e gli altri caratteri distintivi di tale solanacea. Ambiente di produzione in cui ha un ruolo centrale anche il bagaglio di conoscenze e di esperienza che gli operatori hanno acquisito nel tempo (per es. in merito alla manipolazione, conservazione, trasporto e alle altre fasi del processo). Trattasi di una patata adatta a tutti gli usi in cucina che, all'inizio della sua diffusione sul territorio, veniva impiegata per il pane, le tagliatelle, i dolci e altre preparazioni locali⁶⁰. Oltre all'aspetto storico, il disciplinare (art. 7) riporta tutti i requisiti che il prodotto e il processo di cui è oggetto devono rispettare per essere certificati come DOP e potersi fregiare del marchio. Nel 2016 è stato riconosciuto il Consorzio di tutela Patata di Bologna DOP che gestisce la filiera produttiva e il marchio di origine. Quindi, nonostante spesso le patate siano associate ad una alimentazione contadina povera, in questo caso il connubio tra clima, suolo e conoscenze ha generato un prodotto di eccellenza.

5.2 La Cipolla di Medicina

Altro prodotto tipico delle campagne bolognesi è la cipolla, che nell'areale di Medicina e comuni limitrofi ha trovato un ambiente particolarmente favorevole al suo sviluppo. La presenza della cipolla nella zona si fa risalire addirittura al 1500-1600, periodo in cui il suo uso era non solo a fini alimentari ma anche terapeutici; poi, all'inizio del 1900, la sua coltivazione inizia ad espandersi acquisendo nel tempo un peso economico rilevante per l'area. L'importanza di tale coltura era tale che, negli anni '60, a Medicina era attiva la Sala Contrattazioni a cui partecipavano produttori e commercianti e le quotazioni della cipolla che ne uscivano erano un riferimento per tutta la regione. La cipolla di Medicina non si caratterizza per marchi DOP e IGP; nel 2006, aveva ottenuto un riconoscimento provvisorio dal Ministero delle Politiche Agricole Alimentari e Forestali italiano che avrebbe potuto portare all'attribuzione del marchio IGP da parte dell'UE ma vi si è rinunciato⁶¹ poiché il riconoscimento prevedeva una limitazione al numero di tipi di cipolla che se ne sarebbero potuti fregiare (precisamente solo la cipolla dorata, www.ilgiornaledelcibo.it). In ogni caso esiste però un marchio collettivo "Cipolla di Medicina", registrato presso la Camera di Commercio di Bologna nel 2009, che ne indica la particolare qualità e unicità ed è gestito dal Consorzio della Cipolla di Medicina. Tale riconoscimento può essere attribuito a cipolle che provengono anche dai comuni

⁵⁸ Il territorio D.O.P. comprende i comuni di Bologna, Budrio, Castenaso, Ozzano dell'Emilia, San Lazzaro di Savena, Castel San Pietro Terme, Castel Guelfo di Bologna, Medicina, Molinella, Baricella, Minerbio, Granarolo dell'Emilia, San Giovanni in Persiceto e Crevalcore.

⁵⁹ Disciplinare di produzione della Denominazione di Origine Protetta "Patata di Bologna": www.patadibologna.it.

⁶⁰ BIGNAMI, *Le Patate*, Bologna, 1773, citato in <https://www.patadibologna.it/storia-della-patata-di-bologna/>.

⁶¹ Riconoscendone il rilievo in termini di valorizzazione, il percorso per accedere al marchio IGP è ripartito e si sta cercando di superare tale limitazione.

vicini a Medicina, quali Castel Guelfo, Dozza, Castel San Pietro Terme, Imola e Ozzano dell'Emilia. Il Consorzio, che raccoglie produttori, trasformatori e distributori, si occupa, dal 2004, di salvaguardare e valorizzare il prodotto. Attualmente sono destinati alla coltivazione della cipolla più di mille ettari, pari a poco meno della metà della superficie bolognese con ortive in piena aria (Istat). Secondo dati del consorzio, il marchio Cipolla di Medicina arriva a coprire circa il 10% della produzione nazionale di tale ortaggio. Tre sono le tipologie coltivate (tutte e tre rientrano sotto il marchio): la cipolla dorata, quella bianca e quella rossa, che vantano caratteristiche⁶² organolettiche assai differenti (per esempio in termini di sapore più o meno dolce o pungente, e consistenza della polpa) e, quindi, usi diversi in cucina. Ma è la cipolla dorata quella più rappresentativa della gastronomia bolognese in quanto base fondamentale del friggione (“*al frizzan*”), una ricetta di recupero che si fa risalire al 1886, in cui la cipolla e gli avanzi della carne bollita vanno a comporre un intingolo tipico della tradizione, depositata dall'Accademia Italiana della Cucina (delegazione di Bologna) in Camera di Commercio di Bologna nel 2003. A sostegno del fatto che i prodotti della gastronomia rappresentano anche elementi della cultura di una comunità e sono un legame sociale, è stata istituita la Confraternita della Magnifica Cipolla di Medicina, che riunisce enogastronomi, scrittori, e intellettuali impegnati nella cura e nell'approfondimento del sapere di questo prodotto attraverso differenti chiavi di lettura.

Sia la patata che la cipolla sono al centro di eventi appositamente organizzati ogni anno per la loro celebrazione quali MediCipolla, la sagra della cipolla di Medicina, e la Sagra della Patata a Sant'Agata Bolognese.

5.3 L'Olio dei Colli Bolognesi

Salendo verso la collina bolognese il paesaggio agrario è dominato dalla coltivazione della vite da vino che, però, sempre più frequentemente, si alterna a quella dell'olivo. Secondo le fonti, l'olivo è una pianta presente nel territorio bolognese fino ai colli Imolesi, a sud della Via Emilia, sin dal Medioevo (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio per la De.Co. di Bologna). A testimonianza di ciò, si ricorda la via degli Oleari nel centro di Bologna che testimonia un passato di attività di trasformazione delle olive. Condizioni climatiche avverse sembrano averne causato la progressiva scomparsa fino a che, recentemente (all'inizio degli anni 2000) la ricerca scientifica (CNR e Università degli studi di Bologna) e le istituzioni hanno dato nuovi stimoli alla coltivazione, che si estende oggi su circa 450 ettari sul territorio provinciale (dati 2022, Istat e Camera di Commercio di Bologna). In particolare, molti studi sono rivolti oggi alla valorizzazione del germoplasma di olivo sul territorio per riprendere e salvaguardare antiche cultivar autoctone, favorire la produzione di un olio EVO di qualità e riprendere il paesaggio tradizionale-storico delle colline emiliano-romagnole che includeva anche gli oliveti. Nel 2017 si è

⁶² Il disciplinare prevede che la cipolla di Medicina abbia colorazione intensa e brillante che esalti la tipicità della varietà; i bulbi devono essere in linea di massima di forma rotondeggiante e presentare una buona compattezza con un calibro compreso fra i 50 e gli 80 mm. Infine, la cipolla deve avere un'ottima resistenza alla pre-germogliazione.

costituita la Rete di Imprese Olio extra-vergine Felsineo al fine di tutelarne e promuoverne la coltivazione e la trasformazione. La Rete ha creato e depositato, nel 2021, un marchio collettivo (Olio Extra-Vergine di Oliva Colli di Bologna) che gestisce attraverso un apposito disciplinare di produzione. Questo olio è incluso tra le De.Co. del Comune di Bologna ma, al fine di promuoverne la conoscenza e la diffusione sul mercato nonché di proteggerne la tipicità, nel 2023 la Rete ha presentato all'UE la domanda di registrazione della IGP Olio dei Colli di Bologna, a conferma dell'impegno verso questa filiera.

5.4 Il Vino dei Colli Bolognesi

La coltivazione della vite sui rilievi collinari del bolognese, nonché sulle colline di Imola, è diffusa da tempo ed è storicamente un elemento caratteristico del paesaggio agrario di queste zone: si deve, infatti, risalire agli Etruschi per tracciare la coltivazione della vite in zona. Le origini del Pignoletto, un vitigno autoctono da vino bianco rappresentativo della vitivinicoltura bolognese, si rintracciano nell'epoca romana. Nel tempo, la ricerca e lo sviluppo delle capacità dei produttori hanno elevato la qualità di queste produzioni tanto da ottenere la DOP per i vini Colli Bolognesi Pignoletto. Oggi il Pignoletto si può considerare quasi l'emblema del comparto. Importanti aziende vitivinicole sono cresciute e si sono sviluppate tanto che la superficie vitata nell'area metropolitana ha raggiunto poco meno di 6 mila ettari nel 2023 (di cui circa l'83% dedicati a uva per vini DOP e IGP), pari a circa l'11% della superficie regionale vitata (Istat, Regione Emilia-Romagna e Camera di Commercio di Bologna). I vitigni coltivati nella zona sono comunque differenti e permettono la produzione di uva per vino sia bianco sia rosso. Ormai tradizionali sono il Grechetto gentile, il Cabernet Sauvignon, il Merlot e la Barbera, che su questi colli è declinata al femminile.

Per sottolineare e tutelare la qualità dei vini, nel tempo sono stati richiesti e ottenuti riconoscimenti DOP⁶³ e IGP quali, per l'area di Bologna, il Colli Bolognesi DOP e la denominazione Emilia per le IGP. Una nota di distinzione per il Colli Bolognesi Pignoletto DOCG (DOP), che si caratterizza per la elevata qualità del prodotto e può essere disponibile nelle versioni “frizzante”, “spumante”, “superiore” e “superiore” accompagnata dalla specificazione “Classico” (Reg. UE 2023/445 del 23/02/2023). Dal 1971 il Consorzio dei Vini dei Colli Bolognesi, che raccoglie la quasi totalità delle aziende vitivinicole del territorio, si occupa di tutelare e valorizzare le produzioni locali. Tra le iniziative ormai abituali, gli eventi di Cantine Aperte rappresentano un'occasione per rinforzare il legame tra le persone ed il territorio con le sue produzioni tipiche. Dunque, un portafoglio di vini di qualità certificata coltivati sulle colline bolognesi, bianchi e rossi, che si accompagnano in modo sinergico alle ricette locali.

⁶³ Per completezza si ricorda che il Colli Bolognesi DOP include le seguenti DOC: Bianco Bologna, Spumante Bologna, Chardonnay, Pinot bianco, Sauvignon, Riesling Italico come vini bianchi; i rossi comprendono il Colli Bolognesi DOP Barbera, il Colli Bolognesi DOP Merlot e il Colli Bolognesi DOP Cabernet Sauvignon.

5.5 *Mortadella Bologna IGP*

Tra i prodotti trasformati di derivazione zootecnica, quando si parla di mortadella si pensa quasi subito a Bologna e, infatti, tale insaccato è strettamente legato alle tradizioni gastronomiche della città (costituisce, per es., ingrediente base per il ripieno dei Tortellini e dei Balanzoni⁶⁴ ed è elemento che non può mancare nel Tagliere dei Salsamentari⁶⁵), nonostante il suo areale di produzione, da disciplinare, sia davvero molto vasto e comprenda numerose aree: Emilia-Romagna, Piemonte, Lombardia, Veneto, provincia di Trento, Toscana, Marche e Lazio. La sua origine si fa risalire all'epoca etrusca ed il nome potrebbe derivare dal termine *mortarium*, che significa carne pestata nel mortaio, oppure da *murtatum*, a causa delle bacche di mirto usate all'epoca per insaporire l'insaccato. Nel tempo, comunque, la sua presenza in città si è mantenuta e diffusa ed è testimoniata da varie fonti. Ad oggi la produzione di mortadella può avvantaggiarsi di una grande professionalità e di un sapere che localmente si è accresciuto e maturato nel tempo. È conosciuta diffusamente a livello internazionale ma è anche uno dei prodotti agroalimentari più contraffatti (il cosiddetto Italian Sounding); il marchio IGP ne valorizza l'origine e l'unicità ma non riesce a difenderla efficacemente dalle imitazioni (come la "Mortadella Siciliana", spagnola, o la "Bologna" prodotta in Germania a base di pollo, maiale e manzo).

5.6 *Il Tagliere dei Salsamentari*

La mortadella è anche uno dei protagonisti principali di questo piatto tradizionale di Bologna, che è stato ritenuto meritevole di ricevere la cosiddetta De.Co. (denominazione comunale per i prodotti agroalimentari che si ritiene meritevoli di valorizzazione). Il tagliere dei salsamentari è oggi molto diffuso per le vie di Bologna ma, purtroppo, troppo spesso presentato in formato ridotto e banalizzato nei contenuti. Bologna città dei taglieri, come spesso viene presentata a chi si muove per la città, è però un'associazione che svilisce l'ampia offerta della salumeria bolognese. Infatti, nella sua reale composizione, il piatto deve innanzitutto essere composto da 4 categorie di alimenti: salumi, gastronomia tipica, formaggi e prodotti da forno (nella versione più pura, utilizzando, ove disponibili, le ricette della camera di commercio o prodotti tutelati da marchi di origine). Inoltre, a fianco di una rosa di prodotti sempre presenti, vi sono contenuti differenti a seconda della stagione: salumi da tagli di carne più grassi come i ciccioli (freschi o secchi) fino al cotechino e la giardiniera sott'olio (fatta con le verdure raccolte nell'anno) d'inverno mentre nel periodo primaverile-estivo è richiesta la presenza del salame gentile (la cui stagionatura dovrebbe terminare nel periodo pasquale) e la coppa d'estate. Il tagliere dei salsamentari secondo tradizione deve contenere almeno il 70% dei prodotti agroalimentari tipici di Bologna a cui si aggiungono il prosciutto di Parma e altri

⁶⁴ Il Balanzone bolognese è una pasta fresca ripiena tutelata da marchio De.Co.

⁶⁵ Il Tagliere dei Salsamentari è una De.Co. che include nella sua preparazione solo prodotti tipici bolognesi ed emiliano-romagnoli (<https://salsamentari.it/tagliere-de-co/>).

salumi regionali. Tra le preparazioni gastronomiche il tagliere può includere il friggione, il ragù, la mousse di mortadella, crescentine e tigelle ma soprattutto la crescente (*carsent* in bolognese) tra i prodotti da forno. Il legame di questo piatto con la città si rifà alla tradizione dei Salaroli e delle tecniche salsamentarie utilizzate per la conservazione dei cibi attraverso l'uso del sale: non va dimenticato che a Bologna c'erano i magazzini che servivano anche per conservare il sale proveniente dalle saline di Cervia (RA); i primi magazzini risalgono al 1500, quando a Bologna venne costruito un porto urbano in cui le imbarcazioni venivano trainate dai cavalli lungo le rive dei canali e dei corsi d'acqua legati al Po.

6. Il marchio De.Co. a tutela del valore della cucina di Bologna

La tutela della qualità e dell'origine dei prodotti non è affidata solo ai marchi europei ma vi sono anche iniziative promosse a livello locale. Nel novembre 2020, il Comune di Bologna ha istituito la Denominazione Comunale (De.Co.), un riconoscimento di prodotti e saperi caratteristici della città, finalizzato a valorizzarne l'identità e a sottolinearne l'identità distintiva (Fig. 5). Più precisamente si parla di prodotti tipici locali da promuovere intendendo “il prodotto agroalimentare derivante da attività agricola, zootecnica o dalla lavorazione e trasformazione degli stessi, così come i prodotti artigianali, ottenuti o realizzati sul territorio comunale secondo modalità che si sono consolidate nei costumi e nelle consuetudini a livello locale, anche tenendo conto di tecniche innovative che ne costituiscono il naturale sviluppo e aggiornamento.” (Art. 3 c.1 del Regolamento per l'istituzione delle De.Co. del Comune di Bologna, 2020). Il provvedimento prende origine dalla Legge nazionale 142⁶⁶ del 1990, che consentiva ai Comuni italiani di intervenire ai fini della valorizzazione delle rispettive attività agroalimentari tradizionali. Dal 2022 l'azione dei Comuni è stata estesa anche ai “saperi” e alle feste tradizionali.



(Fig. 5) Il marchio della Denominazione Comunale di Bologna⁶⁷

Affinchè, dunque, un prodotto o un sapere possano godere della De.Co. del Comune di Bologna, ci deve essere un soggetto promotore (non ci sono vincoli particolari in merito a chi possa assumere tale funzione) che presenti domanda

⁶⁶ Legge 8 giugno 1990, n. 142 “Ordinamento delle autonomie locali”, entrata in vigore il 13/6/1990. Pubblicata in GU n. 135 del 12/06/1990, Suppl. Ordinario n. 42.

⁶⁷ Fonte: www.decobologna.it.

all'amministrazione comunale e si devono seguire le indicazioni del Regolamento⁶⁸ per la Tutela e la Valorizzazione dei Saperi, delle Attività e delle Produzioni Agro-Alimentari Tipiche, Locali e Tradizionali. Inoltre, il legame con la storia, la cultura e le tradizioni locali deve essere riconosciuto. I prodotti caratterizzati da tale riconoscimento sono raccolti in un apposito Registro delle De.Co. e possono essere di varia natura e non esclusivamente alimentari, come per esempio il Merletto ad ago con tecnica Emilia Ars e il Teatro dei Burattini di Scuola bolognese. La De.Co. Bologna copre tutta l'area della città metropolitana e, dunque, nel Registro sono inseriti anche prodotti agricoli e preparazioni alimentari di diversi comuni come gli Africanetti di San Giovanni in Persiceto, il Garganello e l'Albicocca Reale di Imola, la Crescenta dall'uva di Vergato e altri.

La De.Co. non è un marchio di qualità o commerciale ma vuole essere un'attestazione della tipicità di un prodotto, di una ricetta tradizionale, di un'attività agroalimentare o di un prodotto artigianale. L'istituzione e la promozione di tale riconoscimento possono essere validi strumenti di comunicazione del territorio anche a fini turistici e per l'industria gastronomica e della ristorazione bolognese con un ritorno anche in termini economici. Come riportato nel Regolamento, infatti, attraverso questo marchio "il Comune di Bologna intende anche valorizzare, attraverso le produzioni tipiche locali, il ruolo e la professionalità delle imprese agricole, artigianali, commerciali e creative del territorio comunale." (Art. 1 c.4). Denota inoltre, la volontà di mantenere viva la conoscenza e tramandarla da una generazione all'altra, proprio come espresso dall'UNESCO nella finalità dell'Inventario dei beni immateriali.

L'elenco dei prodotti agroalimentari inseriti nel Registro in quanto ritenuti delle eccellenze nel panorama gastronomico petroniano è corposo, ne sono dettate brevi note storiche, la ricetta, l'elenco dei promotori ed eventuali sagre/feste ad essi dedicate. Tra queste il Festival del Tortellino che si tiene ogni anno il 4 ottobre (o nel fine settimana più vicino a tale data), in occasione della festività di San Petronio, patrono della città. Non è obiettivo di questo lavoro elencare in modo dettagliato tutti i prodotti inclusi nella lista ma si ritiene indicativo segnalarne alcuni per evidenziare la ricchezza e la varietà del patrimonio gastronomico comunale di Bologna: alcuni sono molto noti come il Tortellino e la Tagliatella al ragù bolognese, il Ragù bolognese, gli Strichetti bolognesi nonché, per esempio, alcuni prodotti agricoli non trasformati come il carciofo violetto di San Luca.

7. La ristorazione in città: qualche dato

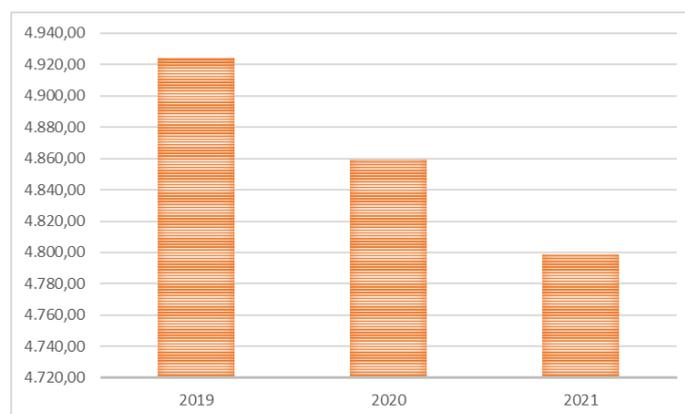
Come sottolineato anche dalla Risoluzione del Parlamento Europeo del 12 marzo 2014, la gastronomia e l'industria gastronomica rappresentano un comparto importante in termini di occupazione e vitalità economica di una città, anche legando in modo stretto il settore turistico alla ristorazione e all'agroalimentare in generale. Questo fenomeno ha assunto un rilievo decisamente importante per Bologna ma, purtroppo, i dati a disposizione non ne consentono un inquadramento

⁶⁸ DC/PRO/2020/18. Pg.n. 493908/2020. Repertorio n. DC/2020/116. Data seduta: 23/11/2020. Data inizio vigore: 10/12/2020.

preciso e dettagliato. Si cercherà, comunque, di tratteggiare a grandi linee un quadro economico della ristorazione bolognese, al fine di offrirne almeno un'idea, seppur imprecisa, della sua rappresentatività e, quindi, dell'azione rilevante del patrimonio gastronomico come leva economica per la città.

Stando a quanto riportato da Varni⁶⁹, alla fine del Trecento a Bologna erano presenti circa 150 osterie ed una cinquantina di alberghi, dimostrando un'attitudine antica della città all'accoglienza e alla ristorazione. Sempre secondo l'autore, il termine "grassa", attribuito a Bologna, sta a significare non solo la abbondanza e ricchezza del patrimonio gastronomico cittadino ma anche la prosperità delle sue campagne e la vocazione commerciale. In quest'ultimo aspetto supportata certamente dalla crescita dello studio universitario che portava (e tuttora lo fa) in città tanti studenti di diversa provenienza geografica. Tra le curiosità legate alla ristorazione bolognese, forse in pochi sanno che, nel 1919, in Sala Borsa a Bologna aprì un ristorante popolare che ebbe però una vita davvero breve venendo chiuso già nel 1920 (www.salaborsa.it).

Secondo i dati ISTAT (a livello comunale purtroppo, disponibili solo in forma molto aggregata; settori economici ATECO a 5 cifre), nel 2021, erano 4.924 le attività di alloggio e ristorazione presenti a Bologna, pari a poco meno del 17% di quelle conteggiate per la regione Emilia-Romagna (Fig. 6). Si specifica che in tale definizione sono ricomprese, oltre a tutte le categorie dei servizi di alloggio (hotel, ostelli ecc.) anche le diverse tipologie dei servizi di ristorazione, che vanno dai ristoranti alle mense, alle attività di catering e banqueting.



(Fig. 6) Attività dei servizi di alloggio e ristorazione a Bologna (n.)⁷⁰

L'impatto del COVID-19 ha inciso in modo pesante sulla loro numerosità: nel triennio 2019-2021 il trend è stato decrescente e in città si è registrata la perdita di 125 unità (e di circa 2 mila addetti). L'andamento ha rispecchiato quello evidenziatosi a livello regionale e nazionale, anche se in questi ultimi 2 casi l'entità della perdita è stata più ridotta. Peraltro, l'andamento a livello regionale ha evidenziato

⁶⁹ Intervento del prof. Angelo Varni alla conferenza stampa del 2 giugno 2005 in occasione della cena per la "Cultura del cibo" (incontro organizzato dai responsabili A.S.A. del territorio).

⁷⁰ Fonte: nostra elaborazione su dati Istat.

un calo delle attività anche nel 2023, dove ad incidere maggiormente è stata la riduzione delle imprese della ristorazione, parzialmente compensata dall'aumento di quelle attive nei servizi di alloggio⁷¹. Dati più confortanti sull'andamento del comparto ristorazione vengono dal Rapporto FIPE (Federazione Italiana Pubblici Esercizi) 2024 che segnala una ripresa a livello nazionale del comparto della ristorazione in termini di valore aggiunto anche se, sebbene in rallentamento, il numero delle imprese continua un percorso di contrazione. Infatti, la regione Emilia-Romagna ha registrato un saldo negativo per l'indicatore di nati-mortalità 2023/2022 di -1.381 unità commerciali (dati FIPE, 2024). In crescita sostenuta ristorazione fuori casa, trainata in modo particolare anche dal turismo. In Emilia-Romagna è insediato il 7% dei servizi di ristorazione⁷², pari nel 2023 a 24.593 unità (in calo dell'1,8% rispetto al 2022), di cui il 42% circa sono bar⁷³ e il 57% ristoranti⁷⁴ (e attività di ristorazione mobile).

A livello provinciale il rapporto FIPE 2024 si sofferma solo su di 1 aspetto del comparto ristorazione: il prezzo. Per la precisione, si riportano i prezzi medi di caffè, cappuccino, panino e pizza per capoluogo di provincia italiana. A Bologna risulta abbastanza costoso prendere un caffè al bar (8° posto su 61), per il resto si mantiene su un livello di prezzo medio. Esaminando i valori, si può dire che in generale la regione Emilia-Romagna è tra le più costose in Italia per i prodotti considerati. Neanche in questo caso sono disponibili dati sui trend delle attività a livello provinciale o comunale ma solo in forma aggregata a livello regionale.

Anche se le informazioni raccolte non consentono un approfondimento, è chiaro che la ristorazione bolognese rappresenta un comparto di significativo rilievo economico per la città, che può giovare e consolidare il proprio livello qualitativo anche attraverso la valorizzazione del patrimonio gastronomico felsineo mediante l'iscrizione nella Lista UNESCO. L'eccellenza dei prodotti e dei saperi rappresenta infatti una cultura da trasmettere alle persone anche attraverso le attività della ristorazione.

8. *Il ruolo sociale del patrimonio enogastronomico*

Parlare di patrimonio enogastronomico significa anche riflettere sul suo legame e sull'impatto con le persone, che è fatto non solo di ricette ricche e gustose ma deve sempre ricordare che l'alimentazione è elemento indispensabile alla vita umana. Un legame inscindibile tra essere vivente e cibo. La funzione sociale dell'enogastronomia, infatti, assume un duplice aspetto: quello del piacere e della celebrazione, espresso attraverso la promozione di sagre e feste o la presenza e la frequentazione di locali per la ristorazione fuori casa; dall'altra parte il "pasto" a soddisfazione di un bisogno primario come espressione solidale e ricerca di una convivialità, a volte perduta. Uno dei tratti distintivi della tradizione alimentare felsinea è proprio il fatto di avere mostrato nel tempo una forte connotazione sociale.

⁷¹ UnionCamere Emilia-Romagna, *Rapporto 2023 sull'economia regionale. In collaborazione con Regione Emilia-Romagna*, Bologna, 2024: <http://imprese.regione.emilia-romagna.it>.

⁷² Codice ATECO 56.0

⁷³ Codice ATECO 56.3

⁷⁴ Codice ATECO 56.1

Cucine popolari, mense collettive, ristoranti popolari ne rappresentano un'espressione chiara. Si ritiene, dunque, importante soffermarsi sul tema proprio perché la cultura del patrimonio enogastronomico bolognese che si vuole salvaguardare e tramandare dovrebbe includere questo aspetto.

Nel 1868, anche a seguito delle conferenze tenute a Bologna da Luigi Luzzatti⁷⁵ sul tema della cooperazione, aprì a Bologna la prima cooperativa di consumo cittadina (Società Anonima degli Operai di Bologna)⁷⁶. La cooperativa, che in parte derivava da una preesistente società, istituì forni e punti per la distribuzione di generi alimentari a prezzo ridotto, al fine di migliorare il benessere degli operai e mantenere la tranquillità pubblica. Si espanse in provincia, a Imola e a Medicina, fino a quando cessò la sua attività, anche per motivi di bilancio. La cooperativa aveva uno stretto legame con la Cucina Economica, che prese vita a Bologna nel 1873, a cura della Società Operaia, e si occupava della distribuzione di pasti a prezzi accessibili ai meno abbienti. Alla base l'obiettivo ultimo era sempre quello di favorire la tranquillità sociale attraverso l'alimentazione, cercando di limitare la crescita della mendicizia e di quella che oggi si definirebbe microcriminalità. Il servizio ebbe successo e si ingrandì grazie alla collaborazione di enti caritatevoli (l'Opera Pia dei Poveri Vergognosi e altre attive in città) e istituzioni (tra cui il Comune) i cui contributi non bastarono a coprirne i costi per cui, nel 1888, anche la Cucina Economica dovette chiudere, sempre per questioni di bilancio. Nel tempo, però, altre realtà simili iniziarono a diffondersi nel territorio bolognese, mettendo in risalto il volto sociale della cucina petroniana. Nel 1903 venne istituita, durante la prima esperienza a Bologna di una giunta comunale di orientamento progressista, l'attività di refezione scolastica nelle scuole comunali, a beneficio dei bambini di famiglie con disagio economico. Nel 1918 quasi la metà degli iscritti a scuola usufruiva di tale servizio. Alla base di tale scelta, di forte impatto civico e sociale, c'era la convinzione lungimirante che regime dietetico e rendimento scolastico fossero strettamente e direttamente collegati.

In questo contesto, meritano una particolare sottolineatura i provvedimenti presi dall'amministrazione municipale, guidata dal 1914 al 1919 dal sindaco socialista Francesco Zanardi: basti ricordare l'istituzione del panificio comunale e, soprattutto, la creazione dell'Ente autonomo dei consumi, che rispondeva all'esigenza di rendere accessibili – anche per le classi meno abbienti – i generi di prima necessità, a cominciare da quelli alimentari⁷⁷.

In tutt'altro scenario politico, nella fase più drammatica della seconda guerra mondiale, nel 1944 aprì in via Ugo Bassi, nel centro cittadino, una mensa collettiva promossa dall'Ente Comunale di Assistenza che, oltre al pranzo offerto al prezzo di

⁷⁵ Luigi Luzzatti (Venezia 1841 – Roma 1927), dal 1867 docente di Diritto costituzionale all'Università di Padova, è anche protagonista di una importante carriera politica: deputato dal 1871 al 1921, più volte ministro, ricopre anche la carica di presidente del Consiglio negli anni 1910-1911; nel 1927 riceve la nomina a senatore. In storiografia è principalmente ricordato quale promotore di rilevanti iniziative legislative in campo sociale (si pensi ad esempio alla fondazione dell'Istituto autonomo per le case popolari nel 1903) e previdenziale.

⁷⁶ Questa e altre note sono tratte dal sito della Biblioteca Sala Borsa di Bologna, che riporta cronologicamente notizie interessanti sulla storia della città: <https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/cronologia-di-bologna/>.

⁷⁷ Cfr. ONOFRI, *La grande guerra nella città rossa. Socialismo e reazione a Bologna dal 1914 al 1918*, Milano, 1966; BASSI, ONOFRI, *Francesco Zanardi il sindaco del pane*, Bologna, 1976.

circa 20 lire nella sede di Sala Borsa, distribuiva in alcuni punti della città il “rancio” o la “minestra del popolo” ad un prezzo ulteriormente ridotto.

Infine, in questo paragrafo non si possono tralasciare le Cucine Popolari, nate nel 2015 a Bologna e diventate un punto di riferimento in città. Il progetto è nato grazie all’organizzazione di volontariato CiviBO e ruotano intorno al concetto del loro promotore (Roberto Morgantini) di «creare una comunità intorno alla tavola» (www.cucinepopolari.org). Convivialità, un elemento base della cucina, interpretato in chiave solidale e inclusiva. Questa iniziativa ha diversi punti di riferimento in città (obiettivo: aprire una cucina popolare in ogni quartiere della città) e “sfrutta” il momento del pasto non solo per soddisfare un bisogno fisico ma anche per compensare una esigenza relazionale umana. Intorno ad un piatto di cibo ci si conosce, si scambiano esperienze, si riceve calore umano, si scaccia la solitudine. Anche questo, dunque, è un patrimonio fondamentale che nasce dalla gastronomia e che va attentamente tutelato e potenziato.

Infine, un carattere sociale distintivo del patrimonio enogastronomico bolognese e che la connota anche in chiave di circolarità è la scelta, da sempre, di essere anche “cucina del riuso”. Molte delle ricette e dei saperi che lo caratterizzano sono nati con l’obiettivo di non sprecare il cibo, grazie ad un sapiente e fantasioso riuso degli avanzi. Tra queste, non si può non citare il friggione, una ricetta povera (a base di cipolla) che veniva arricchito, se possibile, con gli avanzi della carne della domenica; gli strichetti⁷⁸, fatti con i ritagli della sfoglia usata per tortellini/tortelloni, i quadrettini da brodo e i maltagliati fatti con gli avanzi delle lasagne. L’uso sapiente del cosiddetto “avanzo” diventa tradizione da tutelare. Un comportamento che si riallaccia ad un passato contadino, in cui non sempre era facile allestire un pasto per la famiglia e, dunque, nulla andava sprecato ma che oggi assolve ad una visione decisamente moderna che si richiama all’economia circolare ed al rispetto nell’utilizzo delle risorse.

Conclusioni

In altra parte del presente lavoro si è citato il *Gioco nuovo di tutte le osterie di Bologna* di Giuseppe Maria Mitelli; autore, quest’ultimo, anche del preesistente – e noto agli specialisti di storia sociale bolognese – *Gioco della cuccagna*, risalente al 1691. Qui Mitelli coglie l’occasione per tratteggiare un quadro delle principali specialità gastronomiche del tempo, accostate alle loro città di riferimento. Se è interessante, da un lato, la sottolineatura proposta dall’artista bolognese del binomio mortadella-Bologna, è altresì importante osservare come nella città emiliana sia particolarmente forte la tradizione del cosiddetto “albero della cuccagna”, una manifestazione che si collega anche alla festa della porchetta, felicemente descritta da Massimo Montanari⁷⁹ e da altri autori⁸⁰, e oggetto anche di suggestive ricostruzioni

⁷⁸ La ricetta dello strichetto è stata depositata dall’Accademia Italiana della Cucina e dalla Confraternita dello Strichetto presso la Camera di Commercio di Bologna il 10 giugno 2019.

⁷⁹ MONTANARI, *Bologna, l’Italia in tavola*, cit., pp. 72-74.

⁸⁰ Cfr. ad esempio LEOTTI, PIGOZZI (a cura), *La festa della porchetta a Bologna*, Loreto, 2010.

iconografiche, come quella ripresa nel 1927 dalla rivista dell'amministrazione municipale bolognese.



La “festa della porchetta” e (al centro) l’albero della “cuccagna” a Bologna in un disegno del XVIII secolo⁸¹

Mito di Cuccagna e celebrazione di un famoso salume trovano in Bologna un terreno socialmente e storicamente propizio; è un percorso che idealmente collega l'immagine tradizionale della città (un'immagine – lo abbiamo ricordato – che trae origine da quel Medioevo che ha visto la nascita della prima università del mondo occidentale) al "mito" attuale di Bologna come città del buon vivere, del buon mangiare e del buon bere. Contribuisce a irrobustire questa immagine e a diffonderla su scala nazionale il più volte citato Pellegrino Artusi, proprio nelle pagine che egli dedica alla cucina bolognese⁸². Analogamente, qualche tempo dopo (siamo nel 1931) la *Guida gastronomica d'Italia* del TCI ribadisce e avvalorava il mito – di origine tardomedievale – di Bologna come città “grassa”:

«quell'epiteto – si legge nella *Guida* – [...] non è meno giustificato dagli usi gastronomici della Bologna odierna, i quali si mantengono pienamente degni della illustre tradizione passata; e per tutti gli Italiani Bologna rimane pur sempre la città ove il giocondo amore della mensa trova le soddisfazioni più complete, in un'atmosfera simpatica e propiziatrice»⁸³.

Il passo appena riportato riconduce – attualizzando il lessico dei primi anni '30 all'italiano oggi correntemente utilizzato nel mondo della comunicazione – alla visione tuttora condivisa delle principali caratteristiche del capoluogo dell'Emilia-Romagna. Si tratta di fattori che – accanto all'indiscutibile pregio culturale, artistico e architettonico della città – contribuiscono all'odierno, impetuoso successo

⁸¹ Fonte: *Il Comune di Bologna*, agosto 1927, p. 719.

⁸² «Anche attraverso queste pagine, finite nelle case di tante famiglie italiane nel corso del Novecento, quella immagine di Bologna fa il giro del paese [...]»: MONTANARI, *Bologna, l'Italia in tavola*, cit., p. 138.

⁸³ TCI, *Guida gastronomica*, cit., p. 205. Il passo è riportato anche in MONTANARI, *Bologna, l'Italia in tavola*, cit., p. 138.

turistico di Bologna. Sarebbe forse esagerato associare alla nostra città – più ancora che a Roma – il mito e la metafora felliniana della "dolce vita"; ma è certamente appropriato richiamare e confermare la fama storica di Bologna "la grassa", con quell'accezione ampiamente positiva – è sempre Massimo Montanari a puntualizzare questo aspetto – che il termine già assume nel lessico medievale e rinascimentale⁸⁴.

Come è stato giustamente osservato,

«i prodotti alimentari tipici, in quanto evocativi di comunità e territori, di memoria e identità, fanno parte del patrimonio culturale (locale, nazionale, dell'umanità), in un certo senso appartengono al *genus* dei beni culturali; la localizzazione e la datazione ne sono aspetti caratteristici. Dall'altro lato, essi sono anche espressione di creatività, di ricerca e innovazione tecnologica e dunque si associano all'aspetto della produzione industriale (c.d. industria del gusto)»⁸⁵.

Tipicità e sapere tradizionale ma anche apertura alle novità e all'innovazione. A conclusione di questo scritto si riflette, dunque, sul fatto che il patrimonio gastronomico bolognese è evidentemente ricco, dotato di strumenti per la sua protezione e valorizzazione ma è, nel contempo, necessario mantenere l'attenzione su alcuni fenomeni evolutivi che caratterizzano il comparto. Innanzitutto, l'importanza dell'innovazione in termini di evoluzione delle tecnologie e delle tecniche, adeguamento a nuove materie prime (o ad una gestione più sostenibile delle materie prime tradizionali) e ai cambiamenti nei gusti e nelle abitudini, che non implica necessariamente dimenticare la tradizione. Inoltre, secondo alcuni studi, i centri commerciali stanno diventando luoghi sempre più deputati e di successo per la ristorazione: le attività cittadine non devono sottovalutare questa tendenza ma eventualmente gestire il canale a favore della promozione e della valorizzazione delle tipicità felsinee.

Tradizione, cultura, innovazione, sostenibilità sono elementi fondamentali che caratterizzano il patrimonio gastronomico bolognese e che, contemporaneamente, rispecchiano appieno gli obiettivi e lo spirito che la Convenzione UNESCO del 2003 ha cercato e cerca tuttora di valorizzare.

⁸⁴ «Quanto al desiderio di grasso, nel duplice senso latino di "mancanza" e di "voglia", i testi ce ne offrono anche troppe testimonianze, singolarmente stridenti con la cultura del nostro tempo. "Bianco e grasso" è il formaggio squisito che un vescovo francese offre a Carlo Magno [...]. Definire "grassa" una tavola è come dirla ricca: di Milano, Matteo Bandello scrive che è "la più opulenta e abbondante città d'Italia, e quella ove più s'attende a fare che la tavola sia grassa e ben fornita"; per Bologna, l'epiteto "grassa" non fu certo coniato per diletto [...]. La nozione di "grasso" ha dunque una carica eminentemente positiva: perciò può essere assunta a definire lo strato superiore della borghesia fiorentina (il popolo grasso) nel momento del suo emergere sociale e politico»: MONTANARI, *La fame e l'abbondanza*, cit., p. 206.

⁸⁵ PIERGIGLI, *Cibo e cultura: i prodotti alimentari tipici tra patrimonio culturale e industria creativa*, in *Cibo e diritto. Una prospettiva comparata. Atti del XXV Colloquio biennale*, Roma, 2020, pp. 529-553.

BOLOGNA “CITTÀ DEL CINEMA”

Francesco Paolo Cunsolo

SOMMARIO: 1. Introduzione – 2. L’arte “fragile”: la preservazione del cinema, da fenomeno di baraccone a patrimonio culturale – 2.1 1910–1930: gli anni della (tras)formazione e la nascita dei cineclub – 2.2 L’avvento del sonoro e la seconda distruzione dei film. La nascita delle cineteche – 2.3 Gli anni Cinquanta e la terza massiccia distruzione di film – 3. Bologna città “del” cinema. Uno sguardo sulle origini delle sale cinematografiche bolognesi – 3.1 Tra sonoro e multisala: l’epoca d’oro del cinema a Bologna – 3.2 “Anche il passato ha un futuro, se quel passato viene considerato una cosa viva”: la Cineteca di Bologna – 3.2.1 La storia della Cineteca di Bologna, dalla “Commissione Cinema” alla “Fondazione” – 3.2.2 Il patrimonio della Cineteca: i Luoghi, gli Archivi, i Progetti – 4. Bologna città “nel” cinema. I miti, i protagonisti e i film.

1. *Introduzione*

“Nella storia della cultura umana ogni epoca possiede un’arte che esprime al meglio i sentimenti delle persone nei confronti della vita. L’arte più espressiva della nostra epoca è il cinema. Il volto del ventesimo secolo è preservato dal cinema con una ricchezza finora sconosciuta all’umanità. Il cinema è diventato l’autentica memoria del nostro tempo”. Questa dichiarazione del regista ungherese István Szabó¹, con cui si apre il catalogo della XVI edizione della mostra del “Cinema Ritrovato” della Cineteca di Bologna, riesce ad esprimere, in poche righe e con un linguaggio molto asciutto e chiaro, alcuni concetti fondamentali.

Innanzitutto, il cinema è una forma d’arte al pari della letteratura, della musica e della pittura. Non solo, il cinema è l’arte della contemporaneità perché è (anche) un prodotto della contemporaneità; nasce in un momento storico – quello a cavallo tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento – caratterizzato da profondi cambiamenti sociali e culturali, e da un progresso tecnico e scientifico senza precedenti che ha lanciato l’umanità in una nuova fase della propria storia. In quanto “arte”, la cinematografia – che non è costituita solo dalle pellicole sulle quali il film è stampato, ma comprende tutto quel patrimonio documentale, fotografico e archivistico che racconta la realizzazione di un film – deve essere “preservata”, nel senso che non si accontenta di atti puramente “conservativi”, rappresentati per esempio dal semplice stoccaggio delle opere all’interno di depositi, ma richiede invece precisi interventi di restauro, ossia di ripristino del valore storico-filologico dell’opera. Questa esigenza, da sempre difesa e proclamata dalle cineteche di tutto il mondo, nasce da un’altra, semplice constatazione, presente nelle parole di Szabó: il cinema costituisce un’autentica ed inestimabile “memoria del mondo”, una testimonianza tangibile dello scorrere della vita attraverso le epoche; e in quanto tale, rappresenta un patrimonio che deve essere salvaguardato e trasmesso.

Il presente contributo è strutturato in due parti. Nella prima parte verrà ricostruita una (parziale) storia del cinema alla luce delle radicali trasformazioni che hanno caratterizzato i primi decenni dell’arte cinematografica, e che hanno condotto

¹ Celebre soprattutto per il film premio Oscar *Mephisto* (1981), con protagonista Klaus Maria Brandauer.

alle prime, gravi e massicce dispersioni di film – in particolare dell’epoca del muto – che ancora oggi risultano irrecuperabili. All’interno di questo contesto, ci si soffermerà sulla nascita delle cineteche e sul progressivo affermarsi della necessità culturale di salvare il cinema e riscoprirne continuamente il passato.

Fatta questa doverosa premessa sul valore del cinema come patrimonio da salvaguardare, la seconda parte del contributo si sposterà su Bologna, che rappresenta un caso esemplare di città dove la celebrazione dell’arte cinematografica e la necessità di preservarla hanno messo letteralmente le radici. Fin dalle prime proiezioni nei baracconi di Piazza VIII Agosto, il cinema inteso prima di tutto come esperienza collettiva, e parallelamente come una ricchezza da proteggere e condividere, è diventato un fenomeno saldamente intrecciato con la struttura sociale e culturale della città; questo grazie, soprattutto, all’eccezionale contributo fornito dalla Cineteca, che ha reso Bologna un modello di riferimento internazionale di cura e passione totale per la settima arte.

2. L’arte “fragile”: la preservazione del cinema, da fenomeno di baraccone a patrimonio culturale

Il 27 ottobre del 1980 l’Assemblea generale dell’UNESCO, nel corso della sua 21^{ma} sessione tenutasi a Belgrado, riconobbe ufficialmente che il cinema rappresenta un bene culturale da tutelare; tuttavia, ritenendo che non fosse ancora adeguatamente protetto e corresse il rischio di andare completamente distrutto, si raccomandò agli Stati di adottare misure più adeguate ed efficaci alla sua preservazione². La posizione espressa dall’UNESCO in questa sede, di grande rilevanza in quanto manifestazione della volontà collettiva degli Stati membri di impegnarsi in una certa direzione, era importante per due motivi: innanzitutto perché, riconoscendolo ufficialmente come “patrimonio culturale” (“this particularly *fragile part of cultural heritage* [...]”), il cinema, inteso come l’insieme delle opere cinematografiche (i “film”) nel senso più generale del termine, veniva equiparato alla letteratura, alle arti figurative, alla musica, e in generale ai vari campi della cultura e dell’arte, superando in questo modo l’antica e del tutto infondata idea che molti film costituiscono dei semplici prodotti commerciali, privi di qualunque valore artistico e tesi, semplicemente, al più elementare intrattenimento del pubblico³.

² *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*, Conferenza Generale UNESCO, 21^{ma} sessione, 27 ottobre 1980, Doc. 21 C/Resolutions, p. 156 ss. La Raccomandazione, “[...] [c]onsidering that it is necessary for each State to take the appropriate complementary measures to ensure the safeguarding and preservation for posterity of this particularly fragile part of its cultural heritage (i.e. moving images), just as other forms of cultural property are safeguarded and preserved as a source of enrichment for present and future generations [...]”, invita gli Stati membri dell’UNESCO a prendere “all the necessary steps [...] to safeguard and preserve effectively their moving image heritage” (art. 8), indicando le diverse tipologie di azioni da intraprendere, e che comprendono misure di tipo giuridico e amministrativo (artt. 9–13), misure di tipo tecnico (artt. 14–16) e misure supplementari (artt. 17–19).

³ Si può citare, a titolo di esempio, il caso del cinema di Totò: per decenni la critica unanime ebbe scarsa considerazione per i suoi film, bollandoli come opere del tutto prive di valore culturale, mentre oggi vengono considerati dei capisaldi del cinema e della commedia italiana, e sono spesso al centro di importanti retrospettive; se ne ricorda una, non più recente ma ugualmente significativa, presso la *Brooklyn Academy of Music* del settembre 2001 dal titolo “Totò Recall”.

In secondo luogo, la Raccomandazione dell'UNESCO servì a mettere in luce, accanto al prezioso valore culturale dell'arte cinematografica, le problematiche legate alla sua preservazione, ancora oggi molto sentite benché parzialmente arginate dall'immenso lavoro svolto soprattutto dalle cineteche, grazie anche al supporto fornito dalle nuove tecnologie digitali. Fin dalle sue origini, il cinema si è dovuto confrontare con numerosi ostacoli (alcuni dei quali genetici, come si approfondirà successivamente) che ne hanno impedito un'adeguata preservazione: dalla delicatezza (e pericolosità) dei primi supporti su pellicola, alla sempre più rapida e pressante evoluzione tecnica che mandava in pensione le tecnologie e gli strumenti precedenti, unite alla sistematica esposizione alle ingiurie del tempo e all'incuria e scarsa considerazione da parte della società, il cinema ha dovuto in un certo senso scontare la sua natura di arte totalmente moderna, meccanicizzata, legata ad una "riproducibilità tecnica" – usando la celebre espressione di Walter Benjamin⁴ – che non poteva conoscere tregua, anche perché pienamente calata nella contemporaneità, di cui l'arte cinematografica era interprete e fautrice allo stesso tempo. Tutti questi aspetti, oltretutto potenziati dalle spietate leggi di mercato che non potevano ammettere la sopravvivenza di ciò che fosse "fuori mercato" (come i "vecchi film"), hanno fatto sì che di tutto il cinema del c.d. "periodo del muto", ossia prodotto tra il 1895 e il 1929, ne sia giunto fino a noi solamente il 20%, e che l'intero patrimonio filmico mondiale sopravvissuto, all'epoca della presa di posizione dell'UNESCO, non superasse il 50%⁵.

Per comprendere meglio le difficoltà e le sfide con le quali, ancora oggi, la preservazione delle opere cinematografiche continua a confrontarsi – e che non si limita al recupero dell'opera stessa, ma anche alla sua valorizzazione e diffusione – e gli enormi progressi che sono stati fatti in questo campo, si rende indispensabile ripercorrere la straordinaria vicenda storica del cinema, nato come una meraviglia della tecnica confinata, per lungo tempo, ai baracconi ambulanti, fino a diventare

⁴ BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), trad. di Enrico Filippini, Torino, 2011.

⁵ Cfr. BOARINI, *Il cinema come bene da tutelare*, in *Aedon*, 2006, n. 1. Va sottolineato che i numeri in possesso sono ancora molto frammentari, e basati sugli studi e i dati raccolti dalle numerose cineteche e fondazioni nazionali impegnate nel recupero e nella preservazione delle opere cinematografiche. Per fare alcuni esempi, nel 2017 la *Martin Scorsese's Film Foundation* denunciava l'irrecuperabile scomparsa della metà dei film americani realizzati prima del 1950 e di oltre il 90% di quelli prodotti prima del 1929 (cfr. il post *Group's rescue of old films preserves glimpse into past*, pubblicato sul sito <https://www.film-foundation.org>); le stime della *Deutsche Kinemathek*, nel 2013, parlavano di perdite intorno all'80–90% dei film muti (si veda la scheda *Why* all'indirizzo <https://www.lost-films.eu>). Sulla base di uno studio condotto nel 2013, la Libreria del Congresso degli Stati Uniti ha dichiarato che il 75% dei film muti è andato irrimediabilmente perduto; tuttavia, nonostante i numeri dichiarati si aggirino grossomodo su queste percentuali, è molto difficile fornire un elenco preciso di tutte le pellicole che sono andate perdute, a meno che non si tratti di opere particolarmente rinomate (come il celebre *Il fantasma del castello*, diretto da Tod Browning nel 1927 e interpretato da Lon Chaney), sulle quali siano state effettuate ricerche approfondite. Per fare un esempio, sono sopravvissuti circa 200 dei 500 film realizzati da Georges Méliès, e così 350 delle oltre 1000 pellicole girate da Alice Guy. In compenso, dei 1100 film realizzati in India tra il 1912 e il 1931, si stima che solo 29 di questi siano giunti fino a noi. Per maggiori approfondimenti, si vedano OHLHEISER, *Most of America's Silent Films Are Lost Forever*, in *The Wire*, 5 novembre 2014; SLIDE, *Nitrate Won't Wait: History of Film Preservation in the United States*, Jefferson/Londra, 1992 (ristampato nel 2000), in particolare p. 5; BISWAS, *Alma Ara: Search for the lost film that gave birth to Bollywood*, in *BBC News*, 15 maggio 2022.

un linguaggio culturale ed artistico completamente autonomo, capace di generare vere e proprie opere d'arte.

2.1 1910–1930: gli anni della (tras)formazione e la nascita dei cineclub

La nascita del cinema e l'inizio della sua storia vengono canonicamente individuati nella giornata di sabato 28 dicembre 1895, quando Louis e Auguste Lumière, figli di un pittore e fotografo e proprietari della più importante industria fotografica d'Europa, organizzano un singolare spettacolo nel seminterrato del Grand Café di Parigi, al n. 14 di Boulevard des Capucines. Questa esibizione, alla quale partecipano inizialmente solo una trentina di persone (tra cui Georges Méliès) e che attirerà molti altri curiosi nel corso della giornata, consiste nella proiezione di una scena in movimento, in una sola inquadratura, che mostra un gruppo di operai, per la maggior parte donne, al momento dell'uscita dalla fabbrica Lumière a Montplaisir (*La Sortie de l'usine Lumière*), nella periferia di Lione. Si tratta della prima proiezione per un pubblico pagante e l'inizio ufficiale della storia del cinema, che tuttavia nei primi anni faticherà a trovare una collocazione precisa tra i mezzi espressivi, rimanendo un formidabile prodigio della tecnica, capace di suscitare più curiosità e stupore che altro.

A partire dagli anni Dieci, si inizia ad assistere ad un radicale mutamento di atteggiamento verso il nuovo mezzo, che conduce alla prima grande trasformazione del cinema. Tuttavia, se questo decennio ha rappresentato un laboratorio formidabile per la decodificazione del linguaggio cinematografico e la sperimentazione, segnato da alcuni momenti storici come il capolavoro di D. W. Griffith *Nascita di una nazione* (1915), l'affermarsi delle avanguardie comiche – di cui Charlie Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd furono tra i massimi esponenti – gli esperimenti del cinema futurista e le prime incursioni dell'espressionismo, è solo nel corso degli anni Venti che si assiste al pieno compimento di questo processo di trasformazione, grazie all'uscita di una serie di capolavori seminali⁶ e all'affermarsi di alcune delle più importanti correnti di pensiero artistico della storia del cinema, tra cui la scuola sovietica, il cinema espressionista tedesco – articolato nelle due scuole del “caligarrismo” (derivante dal titolo di uno dei manifesti dell'espressionismo, *Il gabinetto del Dottor Caligari* di Robert Wiene, del 1920) e della “nuova oggettività” – e l'*avantgarde* francese, alla quale appartengono il cinema dadaista e quello surrealista. È dunque in questo decennio che il cinema vive la sua “seconda nascita”, affrancandosi definitivamente dalla condizione di spettacolo esclusivamente popolare e guadagnandosi la “settima” posizione tra le arti tradizionali, divenendone la sintesi, come teorizzava Ricciotto Canudo (1877–1923) nelle sue pionieristiche

⁶ Si indicano qui di seguito alcuni dei grandi capolavori che hanno visto la luce in quegli anni, anche per comprendere meglio l'entità della trasformazione che ha segnato il cinema, facilmente identificabile nell'abisso che separava le produzioni di questo periodo da quelle degli albori: a partire da *Il gabinetto del Dottor Caligari* (Robert Wiene, 1920), videro la luce *La corazzata Potëmkin* (S. M. Ejzenštejn, 1925); *La madre* (Vsevolod Pudovkin, 1926); *Metropolis* (Fritz Lang, 1926); *Napoléon* (Abel Gance, 1926); *Nosferatu il vampiro* (1922), *Faust* (1926) e *Aurora* (1927), di F. W. Murnau; *Lulù – Il vaso di Pandora* (G. W. Pabst, 1929); *La passione di Giovanna d'Arco* (C. T. Dreyer, 1928); *L'uomo con la macchina da presa* (Dziga Vertov, 1929); *Un chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930), di Louis Buñuel e Salvador Dalí; *Luci della città* (Charlie Chaplin, 1930).

riflessioni sull'argomento⁷. Ed è affascinante (e paradossale) pensare che a questa straordinaria fioritura artistica corrisponda, sempre in quegli anni, quella che Raymond Borde – uno dei più importanti critici cinematografici del Novecento – ha definito la prima grande distruzione delle opere cinematografiche avvenuta nella loro storia, causata dalla miope e incurante applicazione delle leggi del mercato⁸.

All'origine di questa prima ecatombe ci fu uno dei numerosi cambiamenti tecnici che da sempre hanno caratterizzato la storia del cinema, e che riguardava, in questo caso, la durata dei film, che nei primi anni del cinematografo era totalmente arbitraria. Con la fine della Prima Guerra Mondiale, la durata delle pellicole iniziò a stabilizzarsi attorno ai 75–90 minuti, e a questo nuovo standard si adeguarono sia le produzioni che le stesse sale cinematografiche, che richiedevano solo quelle pellicole con il minutaggio ormai canonico. La conseguenza di questa apparentemente innocua evoluzione fu che tutti i film realizzati fino a quel momento persero qualunque valore di mercato e finirono confinati nei magazzini della distribuzione, divenendo, oltre che un ingombro, anche un costo ed un pericolo non indifferenti: il supporto di celluloidi, all'epoca, era infatti costituito da nitrato di cellulosa, un composto chimico eccezionale per fissarvi l'emulsione fotografica ma altamente infiammabile⁹. Ciò rese necessario (e in un certo senso logico, trattandosi di materiale invendibile) distruggere enormi quantità di pellicole, così da poter recuperare l'argento metallico presente nell'emulsione e riutilizzarlo per produrre altre pellicole.

Al di là di questa prima, allarmante distruzione dei film, l'eccezionale stagione artistica che caratterizzò il cinema degli anni Venti ebbe delle inevitabili ripercussioni anche nella percezione del nuovo mezzo espressivo e del suo valore: sulla spinta delle avanguardie intellettuali, iniziò a diffondersi e a manifestarsi sempre più concretamente la consapevolezza che il cinema era un fenomeno culturalmente rilevante, e che per questo motivo si rendevano necessarie misure atte a favorirne la conservazione.

All'interno di questa cornice di maggiore cura e attenzione verso le opere cinematografiche, nella quale iniziarono ad emergere le prime figure di appassionati e cinefili, nel 1921 nacque a Parigi il "Club des Amis de la Septième Art", il primo "cineclub" istituito grazie alla passione e all'iniziativa di Ricciotto Canudo (colui

⁷ In un suo scritto del 1921, Canudo affermava che il cinema "est né pour être la 'Représentation totale d'Ame et the Corps', un conte visuel fait avec des images, peint avec des pinceaux de lumière". In CANUDO, *L'Usine aux images. Édition intégrale établie par Jean-Paul Morel*, a cura di MOREL, DOTOLI, Parigi, 1995, p. 343. Per Canudo la forza espressiva del cinema risiedeva in tutti gli elementi caratterizzanti l'immagine in movimento, capaci di restituire una rappresentazione totale del corpo (il visibile) e del pensiero (l'invisibile): "la sua dimensione visiva e plastica ma nel contempo temporale; l'importanza della luce; la capacità di rappresentare non solo la realtà nel suo aspetto materiale ed esteriore, quello più superficiale ed empirico che è appannaggio della fotografia, ma soprattutto il mondo onirico e mentale, quella 'vie profonde, intérieure, que la parole poétique ou le geste théâtral ne pouvaient qu'indiquer et que la musique pouvait seulement suggérer'". In DANIELE, *Le Drame Visuel: Ricciotto Canudo e la settima arte*, in *Sinestesia*, 2017, n. 6, pp. 5–6.

⁸ Cfr. BORDE, *Storia delle distruzioni*, in CANOSA (a cura di), *La tradizione del film. Testo, filologia, restauro*, in *Cinema & Cinema*, 1992, n. 63, pp. 93–103. Dello stesso autore, si veda *Les Cinéma-thèques*, Parigi, 1983, pp. 15–27. Cfr. anche CHERCHI USAI, *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, Milano, 1999.

⁹ Si trattava di un composto affine alla nitroglicerina, dunque facilmente soggetto allo stesso processo di accensione–scoppio.

che per primo definì il cinema “la settima arte”); a questo ne seguì un secondo, fondato nel 1923 da Louis Delluc (1894–1924), altra figura importantissima in quanto considerato il primo vero giornalista cinematografico. Entro la fine del decennio si assistette ad una crescita significativa del modello dei cineclub, con presenze importanti non solo in Francia, ma anche in altri paesi europei, tra cui il Belgio, il Regno Unito (con le “Film Societies”), l’Olanda (dove il regista Joris Ivens aveva fondato la “Filmliga”) e la Germania con i “Filmfreunde”. L’idea alla base dei cineclub era sempre la stessa: riproporre agli amatori e agli appassionati (o proporre, nel caso di pellicole che non avevano una distribuzione nei circuiti cinematografici ufficiali) quelle opere considerate valide e significative dal punto di vista culturale, così da alimentarne la visione e il dibattito e favorirne una eventuale rilettura, analogamente a quanto avveniva con un libro o con un quadro custodito in un museo. Questo genere di proposta costituiva, forse, la manifestazione più eloquente di come il cinema iniziasse ad essere percepito come una vera forma d’arte, le cui opere meritavano attenzione, un’adeguata analisi ed uno studio critico. A ciò bisogna poi aggiungere che, non di rado, i responsabili dei cineclub si impegnavano attivamente per creare raccolte di pellicole, sottraendole in questo modo alla distruzione e anticipando quella che in seguito sarebbe stata la *mission* delle cineteche¹⁰. Nonostante questo forte interesse per il cinema e la sua preservazione, non si può tralasciare il fatto che esso era comunque espressione di un’iniziativa che, per quanto diffusa ed appassionata, rimaneva pur sempre circoscritta all’ambito privato: i cineclub erano a tutti gli effetti organismi privati, sostenuti da intellettuali ed amanti della nuova arte. Se da un lato tale consapevolezza del valore culturale delle opere cinematografiche era così sentita e presente nei cuori e nelle menti degli appassionati, dall’altro essa era invece largamente ignorata dalle istituzioni pubbliche, dove ancora il cinema veniva considerato un semplice fenomeno commerciale¹¹.

2.2 *L’avvento del sonoro e la seconda distruzione dei film. La nascita delle cineteche*

La seconda fase della distruzione di opere cinematografiche corrispose ad un’altra svolta tecnica per il cinema, un evento destinato ad avere un effetto dirimente sulla sua storia, ossia l’introduzione del sonoro. Con l’uscita nel 1928 de *Il cantante jazz* di Alan Crosland, pellicola assolutamente trascurabile dal punto di

¹⁰ È il caso, ad esempio, della celebre “Cinémathèque française”, fondata nel 1936 allo scopo di raccogliere le pellicole cinematografiche e impedirne la distruzione. Va comunque precisato che, già negli anni Dieci, diverse biblioteche americane erano impegnate nella raccolta di film, utilizzati per la proiezione di documentari educativi. Inoltre risulta che già dopo la Prima Guerra Mondiale furono istituite due cineteche: una in Inghilterra (“Imperial War Museum”), gestita dall’esercito britannico per la conservazione dei propri documentari girati nelle zone di guerra; la seconda in Francia, che analogamente alla controparte inglese conservava presso Fort d’Ivry, a Parigi, circa ottocento documentari girati al fronte tra il 1914 e il 1918. Cfr. BOARINI, *Il cinema*, cit., p. 3.

¹¹ Bisogna precisare che, all’interno di questo presunto clima di totale libertà dalle ingerenze governative, facevano eccezione due situazioni: la creazione della censura amministrativa (in Italia entrò in funzione nel 1913), esercitata a livello preventivo e talvolta repressivo; e il caso particolare dell’Unione Sovietica, che contrappose al liberismo generalizzato la totale nazionalizzazione della cinematografia (a partire dal 1921, sotto Lenin), che garantiva allo Stato la piena gestione della produzione e della distribuzione dei film.

vista artistico ma che ha fatto da apripista alla nuova grande rivoluzione tecnica¹², il cinema dovette fare i conti con un nuovo cambiamento radicale, che restituì quel senso di meraviglia che aveva caratterizzato le proiezioni delle origini, assieme al fascino ispirato dalle nuove potenzialità espressive di un artificio ora in grado di riprodurre, oltre al movimento della realtà, anche la sua componente acustica¹³. Ciononostante si ripeté una situazione analoga a quanto già accaduto in precedenza, all'inizio degli anni Venti: a partire dal 1930, con la nuova tecnica del sonoro ormai perfezionata per garantire una produzione su larga scala, i film muti persero praticamente tutto il loro valore di mercato, rimanendo confinati nel microcosmo dei cineclub, ormai definitivamente consolidati e rafforzati. Fu in questo contesto che si assistette alla seconda grande distruzione di opere cinematografiche, rese obsolete e ormai soppiantate dalla nuova tecnologia.

Questa nuova fase di rinascita (e distruzione) delle opere cinematografiche fu accompagnata da una sempre maggiore coscienza del loro rilievo culturale e artistico, portando ad una conquista che, da lì in poi, si sarebbe rivelata cruciale per le sorti del patrimonio cinematografico: all'inizio degli anni Trenta nacquero infatti le "cineteche" (la prima – la "Cineteca svedese" – venne istituita a Stoccolma nel 1933), veri e propri istituti di cultura cinematografica destinati alla conservazione delle pellicole, che iniziarono a prendere piede nelle principali capitali del mondo. Il fenomeno ebbe una tale risonanza da rendere necessaria la creazione di una rete tra i diversi istituti, al fine di raccordarne le attività e potenziare la collaborazione: nacque così a Parigi, nel 1938, la "Fédération internationale des archives du film" (FIAF), istituita per volontà dei quattro principali archivi cinematografici dell'epoca, ossia quello di Parigi, di Londra, di New York e di Berlino¹⁴. Per quanto riguarda l'Italia, era stata creata a Milano nel 1935 una sorta di cineteca privata dal collezionista Mario Ferrari, la cui raccolta venne successivamente incrementata dalle numerose pellicole recuperate dai registi Luigi Comencini e Alberto Lattuada, che nel 1938 ne assunsero la gestione, valorizzandola e intraprendendo un'intensa attività di rassegne, grazie anche al sostegno di altri appassionati cinefili¹⁵. Subito

¹² Il successo riscosso dalla pellicola contribuì a salvare dal fallimento la casa di produzione Warner Bros, gravemente colpita, insieme a molte altre industrie, dalla crisi economica di quegli ultimi anni Venti.

¹³ Cfr. BOARINI, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴ Più precisamente la "Cinémathèque française" di Parigi, il "MoMA" di New York, il "British Film Institute" di Londra e il "Reichsfilmarchiv" di Berlino (quest'ultimo rigorosamente controllato dallo Stato, insieme a tutta la cinematografia, analogamente a quanto accadeva nell'Unione Sovietica di Stalin e, in forme meno stataliste, anche nell'Italia fascista, dove il regime aveva il controllo su tutta la produzione cinematografica).

¹⁵ Tra questi Luciano Emmer, il pittore astrattista Giulio Veronesi, Renato Castellani e Luigi Rognoni. Tra le varie iniziative dell'epoca organizzate da questo pool di appassionati, si può ricordare la rassegna "Cinema retrospettivo" organizzata all'interno della VII Triennale di Milano (1940), durante la quale vennero proiettati film mai visti prima in Italia, tra cui il capolavoro di Jean Renoir *La grande illusione* (1937), la cui copia era stata inviata clandestinamente dal fondatore della "Cinémathèque française" di Parigi, Henri Langlois. Inoltre, per sottolineare lo spirito di iniziativa e la sconfinata passione che animava queste persone, va ricordato che il fondatore Mario Ferrari aveva iniziato ad accumulare gli spezzoni di pellicole che avrebbero costituito la sua collezione andandole a ripescare, lui stesso, nel macero di Lambrate, dove le copie di film venivano letteralmente fatte a pezzi una volta scaduti i diritti d'autore; fu in questo modo che venne tratto in salvo dal fuoco materiale inestimabile, tra cui opere firmate da Georges Méliès, Fritz Lang e Chaplin. Successivamente, allo scoppio della guerra e prima di partire per il fronte, Alberto Lattuada nascose le pizze in una

dopo la guerra, grazie al supporto del Comune di Milano, la cineteca si costituì in associazione, e il 22 marzo 1946 nacque l'Associazione Cineteca Italiana, presto ammessa nella FIAF (nel 1948) in qualità di membro effettivo per l'Italia¹⁶. L'istituzione della Cineteca Italiana di Milano non fu l'unico fatto memorabile di quegli anni: se nel corso degli anni Venti il modello dei cineclub aveva avuto scarsa risonanza in Italia, nel 1924 venne fondata l'Unione Cinematografica Educativa – conosciuta come Istituto LUCE – molto attiva nella raccolta di film, in particolare documentari, che ancora oggi costituiscono un prezioso patrimonio cinematografico, il cui valore è ampiamente riconosciuto a livello internazionale¹⁷. A seguire, nel corso degli anni Trenta i cineclub iniziarono a spuntare numerosi nelle università con il nome di “Cineguf” (dove “GUF” era l'acronimo con cui si indicava la Gioventù Universitaria Fascista), in un momento in cui il regime intravedeva nel cinema un potente strumento per rafforzare il proprio dominio. È sempre in questi anni che si assiste ad altri due momenti decisivi per il consolidamento della cinematografia e del suo riconosciuto valore in Italia: la nascita della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (il più antico festival del cinema al mondo), espressamente voluta dal Conte Volpi di Misurata ed istituita come sezione della Biennale di Venezia, che tenne la sua prima edizione nell'agosto del 1932 al Lido e che, dall'anno successivo, iniziò ad ospitare una serie di grandi retrospettive per celebrare la storia della settima arte e migliorarne la conoscenza. E infine l'istituzione nel 1935 della prima vera scuola di cinema in Italia, il Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC), avente carattere statale (come quella di Mosca) e comprendente l'allestimento della Cineteca Nazionale, che ne rappresenta un'articolazione e uno strumento imprescindibile per lo studio e la conoscenza dell'arte

scatola di latta per biscotti, sotterrando nel giardino della casa di campagna di sua zia, a Vaprio d'Adda, per evitare che andassero perdute. Cfr. l'articolo *La Cineteca di Milano. Restauro e divulgazione della cultura cinematografica*, pubblicato sul sito <https://www.raicultura.it> (2021); si veda anche FIORILLO, *Cineteca Italiana*, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, 2003.

¹⁶ Per completezza, va ricordato che la Cineteca Italiana è divenuta una fondazione il 27 febbraio 1996. Oltre ad essere la più antica cineteca d'Italia, è anche una delle più prestigiose in Europa, grazie soprattutto alla sua ricchissima sezione di film in nitrato (ossia infiammabili) appartenenti all'epoca del muto. Cfr. la pagina *Fondazione Cineteca Italiana*, consultabile sul sito della Regione Lombardia all'indirizzo <https://www.lombardiabeniculturali.it>.

¹⁷ Ci si riferisce, in particolare, al riconoscimento raggiunto all'interno del programma *Memory of the World* dell'UNESCO, un progetto lanciato nel 1993 allo scopo di facilitare la conservazione del patrimonio culturale documentale, assicurandone l'accesso universale e incoraggiandone la conoscenza. A tal proposito, il Programma ha istituito il Registro della Memoria del Mondo (*Memory of the World Register*), uno strumento che, sulla falsariga della *World Heritage List* della Convenzione sul Patrimonio Mondiale del 1972, mira a raccogliere tutti quegli esempi di “patrimonio documentario” (comprendenti manoscritti, documenti autografi, archivi fotografici, musicali e cinematografici) che possiedono un'importanza speciale per l'umanità. All'interno del Registro (che attualmente conta 496 iscrizioni, 11 delle quali italiane) è stato iscritto nel 2013 l'Archivio Storico dell'Istituto Luce (*Newsreels and photographs of Istituto Nazionale L.U.C.E.*), definito “[...] an inimitable documentary corpus for understanding the formation process of totalitarian regimes, the mechanisms of creation and development of visual material and the life conditions in Italian society”. Rimando in tema di preservazione del patrimonio cinematografico, nel 2007 sono stati iscritti nel Registro gli archivi contenenti i lavori di Ingmar Bergman (*Ingmar Bergman Archives*), uno dei più grandi registi del Novecento, a riprova dello straordinario valore della sua opera. Per maggiori dettagli, si rimanda alla sezione dedicata al *Memory of the World* consultabile all'indirizzo <https://www.unesco.org/en/memory-world>. Per uno studio approfondito sul programma *Memory of the World*, si veda EDMONSON, JORDAN, PRODAN (a cura di), *The UNESCO Memory of the World Programme*, Cham, 2020.

cinematografica. Tale processo di strutturazione del cinema italiano culminò nella creazione degli studi di “Cinecittà”, conosciuta anche come la “Hollywood sul Tevere”¹⁸, che divenne uno dei più celebri complessi produttivi dell’intera cinematografia mondiale¹⁹.

Nel giro di pochi anni, l’Italia iniziò dunque ad affermarsi, anche sulla scena internazionale, come uno dei territori ideali del cinema, maggiormente devoti alla sua valorizzazione e trasmissione.

2.3 *Gli anni Cinquanta e la terza massiccia distruzione di film*

La tragedia che ha investito l’Europa e molti altri paesi extraeuropei all’inizio degli anni Quaranta, generando uno scenario interminabile di morte e devastazione, ha avuto conseguenze nuovamente decisive anche sul destino della settima arte, non solo sotto il profilo tecnico, ma anche (e soprattutto) sul piano antropologico e sociale, che hanno ridefinito, in maniera pressoché irreversibile, gli equilibri stessi del cinema mondiale.

Alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale il cinema aveva conosciuto un immenso sviluppo, accompagnato da una grande risonanza non solo in Europa, dove i regimi totalitari (i fascismi e lo stalinismo) ne avevano colto lo strepitoso potenziale formativo dell’opinione pubblica, soprattutto attraverso l’uso propagandistico dei cinegiornali e dei documentari, ma anche negli Stati Uniti, dove il *New Deal* rooseveltiano si serviva ampiamente del cinema per far conoscere il proprio programma, tutto teso al progresso sociale, oltre che per migliorare le relazioni con gli Stati vicini²⁰. Tuttavia il dilagare prima dei fascismi e delle loro pratiche persecutorie e poi della guerra provocarono l’impressionante accelerazione di un fenomeno che, almeno per quanto riguarda il cinema, era già ampiamente in atto fin dagli anni Venti, ossia l’esodo del mondo intellettuale verso gli Stati Uniti, in particolare di tutti gli esponenti e protagonisti delle avanguardie. Le conseguenze di questa forte ondata migratoria spiegarono appieno i loro effetti con la fine della guerra, quando la forza sovversiva e dirompente che sempre aveva contraddistinto le avanguardie europee iniziò a dare anche in America i propri straordinari frutti²¹.

A partire dal secondo dopoguerra, lo scenario del cinema mondiale cambiò drasticamente. Nei territori dell’Europa occidentale il processo di americanizzazione, che comunque già risaliva agli anni Venti, fu talmente accelerato da sembrare del

¹⁸ Questo è anche il titolo di un film–documentario realizzato nel 2009 da Marco Spagnoli, dedicato all’epoca d’oro del cinema italiano con al centro Roma e Cinecittà.

¹⁹ Molte produzioni americane sono state ospitate nei teatri di Cinecittà. Tra queste si possono citare alcuni esempi noti, come *Il Padrino – Parte III* (Francis Ford Coppola, 1990), *Il paziente inglese* (Anthony Minghella, 1996), *Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002), *Le avventure acquatiche di Steve Zissou* (Wes Anderson, 2004).

²⁰ È il caso dell’Ufficio del Coordinatore degli Affari Inter–Americani (*Office of the Coordinator of the Inter-American Affairs* – OCIAA), un’agenzia governativa istituita nel 1940 dal Presidente Roosevelt come parte una complessa strategia diplomatica per rafforzare le relazioni con i vicini Stati dell’America Latina, e che vide il coinvolgimento in prima linea di alcuni pesi massimi dell’industria cinematografica, tra cui Walt Disney e Orson Welles. Per approfondimenti sul tema, si rinvia al contributo dal titolo *La diplomazia culturale e il contributo degli istituti museali nelle relazioni internazionali: l’esempio di Bologna*, presente in questo volume.

²¹ Cfr. BOARINI, *op. cit.*, p. 4.

tutto naturale, rendendolo anche più difficile da identificare; tale processo fu agevolato dal fatto che la vittoria degli alleati aveva letteralmente spazzato via due decenni di misure protezionistiche, per cui l'industria del cinema americano, almeno nel breve periodo, poté fissare liberamente le proprie condizioni, che prevedevano l'imposizione di quote consistenti di film americani da importare in Francia, in Italia e in Germania²². Era l'inizio del dominio del cinema americano in Europa occidentale²³.

Ad ogni modo era ormai consolidato che il cinema fosse un'arte da preservare, benché la sua protezione da parte delle pubbliche autorità fosse ancora assai debole e scarsamente definita, come testimoniato dalla continua (e ormai fisiologica) distruzione dei film. Nel corso degli anni Cinquanta, infatti, si assistette alla "terza fase" della distruzione del cinema – così come viene chiamata sempre da Raymond Borde²⁴ – causata dalla sostituzione e dall'abbandono del supporto in nitrato di cellulosa. Come già ricordato in precedenza, l'alta infiammabilità del supporto di nitrato era sempre stata uno degli ostacoli più dolenti (e pericolosi) alla conservazione dei film, che spesso aveva dato luogo a spaventosi incendi sia di stabilimenti per lo sviluppo e la stampa (si può ricordare, a questo proposito, l'incendio del 1928 presso i laboratori della Ufa, a Berlino, durante il quale andò perduto il negativo originale de *La passione di Giovanna d'Arco* di C. T. Dreyer), ma anche di depositi di pellicole, che avevano causato la distruzione di interi palazzi, provocando in molti casi perdite umane²⁵. Per mettere fine a queste tragedie, a partire dalla metà degli anni Cinquanta l'uso della pellicola infiammabile fu vietato per legge, e in tutti i paesi venne adottato un nuovo supporto filmico costituito da acetato, comunemente conosciuto come "supporto di sicurezza" (*safety*). Sfortunatamente, questa nuova conquista tecnica portò alla distruzione della maggior parte delle vecchie pellicole infiammabili; anche in questo caso, come già in passato, la decisione di distruggere piuttosto che conservare venne presa sulla base della convenienza economica: i costi per il riversamento delle pellicole sul nuovo supporto di sicurezza, insieme all'apposita costruzione di depositi speciali dove conservarle, non giustificavano un'operazione di questo tipo su larghissima scala.

Fu l'ultima grande catastrofe per il cinema mondiale, stavolta attenuata dall'esistenza di istituti per la conservazione dei film, come le cineteche, e dall'interesse di molti produttori a non perdere i titoli più prestigiosi e commerciali del

²² Per approfondimenti sull'argomento, si veda DE GRAZIA, DI STEFANO, *La sfida dello "Star System": l'americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa, 1920–1965*, in *Quaderni storici*, 1985, vol. 20, n. 58(1), pp. 95–133, in particolare p. 121 ss.

²³ Va detto che, in questo periodo, vennero adottati alcuni provvedimenti legislativi volti espressamente alla tutela dei film. Nel caso dell'Italia, nel 1949 venne istituito il c.d. "deposito legale" (legge 20 dicembre 1949, n. 958), che prevedeva l'obbligo per i produttori italiani di depositare una copia di ogni film prodotto presso la Cineteca Nazionale (art. 33).

²⁴ BORDE, *Les Cinémathèques*, cit., pp. 15–27.

²⁵ Alla pericolosità delle pellicole in nitrato è stato dedicato spazio narrativo all'interno di alcuni celebri film, quasi sempre con un certo spessore drammatico. Il riferimento più conosciuto, probabilmente, è quello contenuto nel film *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore (1988), dove il proiezionista Alfredo (interpretato da Philippe Noiret) rimane cieco in seguito a un grave incidente causato dall'esplosione della pellicola in nitrato. Di ben altra natura, ma altrettanto efficace, è il riferimento presente nel celebre film di Quentin Tarantino *Bastardi senza gloria* (2010), dove l'ebrea Shosanna si serve di montagne di pellicola in nitrato per dare fuoco al suo cinema pullulante di nazisti, portando così a termine la propria vendetta.

proprio catalogo; l'intervento sinergico di queste diverse forze in campo fece sì che almeno i capolavori del cinema venissero salvati dalle fiamme, attraverso il trasferimento sul nuovo supporto. Nonostante, quindi, la terza ed ennesima ecatombe di patrimonio cinematografico, il contesto in cui questa avvenne non era più caratterizzato da un vuoto di coscienza e di risorse, ma disponeva di adeguate contromisure: l'introduzione del nuovo supporto di sicurezza, in particolare, ebbe il merito di ridefinire radicalmente il concetto ancora chiuso di "conservazione", aprendo invece alla pratica della "preservazione", identificata, in questa fase, proprio nella duplicazione dei nitrati su supporto *safety*²⁶.

L'uso e la diffusione delle pellicole a colori, iniziata negli anni Cinquanta e poi consolidatasi nel decennio successivo, portò alla chiusura del mercato del bianco e nero, senza che questo (fortunatamente) si trasformasse in un'ulteriore massiccia distruzione di pellicole. Gli anni Sessanta condussero ad una svolta definitiva il processo di consapevolezza del valore fondamentale del cinema e della sua appartenenza al patrimonio dell'umanità: fu in questi anni che esplose la cinefilia di massa, che vide irrompere le neoavanguardie cinematografiche sia in Europa, con la *Nouvelle Vague* francese e il *Free Cinema* britannico, che negli Stati Uniti, con il cinema *underground*.

Contemporaneamente si assistette ad una forte espansione delle cineteche, mentre l'ambiente selettivo dei cineclub lasciò il posto ai c.d. "cinestudio", più adeguati ad accogliere la crescente domanda di cinema da parte di un pubblico sempre più consapevole. Nel corso degli anni Settanta e Ottanta gli archivi cinematografici attraversarono una profonda trasformazione, che interessò soprattutto la cura e la gestione delle pellicole: è in questo periodo che l'attività tradizionale di conservazione venne accantonata per lasciare spazio ad interventi "preservativi", inizialmente fondati sul restauro conservativo dei film e, in seguito, sul pieno recupero dell'opera cinematografica sotto il profilo storico-filologico.

Fatta questa lunga ma necessaria ricognizione sul destino del cinema, in particolare nella prima metà del Novecento, sul suo indiscutibile valore universale ormai radicato in tutte le società del mondo e sulle grandi sfide legate, ancora oggi, alla sua preservazione, è giunto il momento di spostare l'attenzione sul caso particolare di Bologna, ripercorrendo la storia delle sue sale cinematografiche degli albori e i protagonisti della settima arte che l'hanno immortalata, rendendola eterna anche sullo schermo. Ciò al fine di raccontare e celebrare una città che ha fatto del cinema non solo una rappresentazione del passato da preservare, grazie soprattutto all'intensa attività della sua Cineteca, ma un patrimonio vivente che ha reso Bologna una città "fatta di cinema".

3. Bologna città "del" cinema. Uno sguardo sulle origini delle sale cinematografiche bolognesi

Il cinema iniziò ad incidere sul costume molto tempo dopo il suo avvento. Come già si raccontava nelle pagine precedenti, dapprima si trattava di un fatto di curiosità, un'attrazione da baracconi dove per qualche tempo venne relegato. La

²⁶ Cfr. VENTURINI, *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Udine, 2006, p. 15.

prima esibizione del cinematografo Lumière in una sala bolognese di un certo prestigio avvenne al Teatro Brunetti in via Cartolerie (oggi Teatro Duse)²⁷ il 2 settembre 1896, abbinata ad una recita teatrale, al prezzo d'ingresso di una lira. La qualità dei brevi cortometraggi (“una danzatrice sul filo”, “il salto di un cavallo”), preceduti da una pantomima di Mario Costa²⁸, era assai scadente già per l'epoca; tuttavia il pubblico rimase ammaliato da questa nuova “lanterna magica”, e ad ogni quadro, come scriveva un cronista del Resto del Carlino, “prorompe in applausi fragorosisimi”. Nei mesi successivi si tennero altre due proiezioni, una presso quello che era considerato il teatro popolare bolognese per eccellenza, il Teatro Nosadella²⁹ (qui, per la prima volta, la proiezione viene accompagnata dalla pubblicità della “Fosfantina Falières”), e l'altra a dicembre presso il Teatro del Corso, in via Santo Stefano 33, con un programma decisamente più interessante che comprendeva anche il famoso *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* del 1896, uno dei più celebri ed importanti cortometraggi realizzati dai fratelli Lumière.

Dopodiché il cinema si fece girovago, divenendo un'attrazione ambulante che attraversava le strade della città: frequentò i baracconi di Piazza VIII Agosto, dove i venditori ambulanti esibivano i loro prodotti recitando “zirudelle”³⁰ mentre il pubblico applaudiva con entusiasmo ai primi saggi di cinema: “Una specie di locomobile costringeva, tra fumo e orrendi colpi, una dinamo primordiale a spremere energia elettrica. Vibrava la baracca sotto l'ansito del macchinario e, nell'interno, completamente tappezzato di nere tende, apparvero i primi film...”³¹. Fuori dai baracconi di legno, la nuova invenzione continuava a concedersi qualche sporadica apparizione, oltre che nei già citati teatri del Corso (1897, 1899, 1905) e Brunetti (1898, 1899, 1900, 1902), anche al Contavalli (1900) e all'Eden (1901), per poi ricevere una sede stabile in un ex magazzino di via Rizzoli – ribattezzato “Sala

²⁷ Il teatro, in via non ufficiale, viene inaugurato nel 1831 dall'Ing. Antonio Brunetti dopo un anno di ristrutturazione. L'edificio, all'epoca, era già sede del Collegio di San Francesco Saverio. Il cambiamento di nome in “Teatro Duse” avviene nel 1898.

²⁸ Compositore, tenore e pianista italiano originario di Taranto, autore di canzoni ed operette. Celebre soprattutto per aver composto le musiche per la pantomima (una sorta di balletto privo di una coreografia definita) “Histoire d'un Pierrot”, che nel 1913 ricevette una trasposizione cinematografica, per la regia di Baldassarre Negroni, con protagonisti Francesca Bertini ed Emilio Ghione.

²⁹ Istituito nell'ex chiesa di Santa Maria Egiziaca, il Nosadella nasce nel 1825 come teatrino per le marionette. Era considerato un teatro di “terza classe”, con una capienza di 300 posti. Vi transitano celebri marionettisti, come Onofrio Samoggia e Leonardo Scorzoni, quest'ultimo ideatore della maschera di “Persuttino Gambuzzi”, la “marionetta in persona”. Era un luogo stretto e sudicio, scarsamente illuminato, ma cionondimeno molto frequentato dai bolognesi, che spesso si portavano dietro da mangiare e da bere per trascorrere il tempo tra uno spettacolo e l'altro (“le crescentine e i fiaschi di vino entravano a sporte ed erano in giro prima e durante lo spettacolo”. In BIANCONI, *Bologna minore negli aspetti di ieri*, Tamari, Bologna, 1969, p. 136). Nella seconda metà dell'Ottocento le marionette passano di moda, e a partire dagli anni Settanta il teatro inizia ad ospitare un nuovo genere, “il varietà”, durante il quale si assiste, non di rado, a liti e battibecchi tra gli spettatori e gli attori. La svolta definitiva arriva con l'invenzione del cinema: nel 1896 il lottatore Ersilio Bartoletti, già gestore di una birreria fuori Porta San Felice, presso il “Cinematografo dei Sordomuti” offre per 25 centesimi, accanto a numeri di illusionismo e giochi di prestigio, proiezioni nelle quali gli attori, nascosti dietro il telone, prestano la voce ai personaggi sullo schermo. A partire dagli anni Trenta del Novecento, la sala verrà definitivamente trasformata in un cinematografo, fino ad essere inaugurata come “Cinema Nosadella” nel 1957, divenendo uno dei cinema più eleganti e frequentati di Bologna. Cfr. CERVELLATI, *Bologna divertita*, Bologna, 1964, pp. 159–162; SICARI, *I luoghi dello spettacolo a Bologna. Una città di teatri*, Bologna, 2003, p. 62.

³⁰ I caratteristici componimenti umoristici dialettali, tipici dell'Emilia-Romagna.

³¹ CERVELLATI, *Bologna frivola*, Bologna, 1963, p. 119.

Marconi” – nel 1904, grazie all’iniziativa di un ex ambulante di origini napoletane, Guglielmo Cattaneo. Quest’ultima era stata ricavata in una sorta di angusto corridoio coperto, che sbucava nella opposta via Caprarie, adibito fino ad allora al commercio del pesce. Si trattava di un ambiente ancora molto frugale, non dissimile, per semplicità, ai baracconi di Piazza VIII Agosto; anche gli interventi sull’arredamento e la ristrutturazione furono minimi: vennero aggiunte alcune tavole, giusto per chiudere gli sbocchi utilizzati come entrata e uscita, qualche tenda ed un banchone all’ingresso, ad uso esclusivo del proprietario. Tutto il resto rimase come prima – i banchi di marmo dei pescivendoli, i rubinetti dell’acquedotto, il piancito con gli scoli per l’acqua e i buchi delle chiaviche – compresa, a quanto si racconta, la puzza di pesce³². Inizialmente gli spettacoli erano costituiti da brevi *sketches* comici e da riprese di fatti curiosi e di attualità; solo a partire dal marzo del 1906 il Marconi iniziò a mettere in cartellone i titoli delle proiezioni (ad esempio “La domenica del coscritto”, “Il cavallo rubato”, “Scene americane”, “Mondo piccino”)³³.

Nel frattempo, l’interesse per il cinematografo si fece sempre più diffuso, con una crescita esponenziale del pubblico cinematografico. Bologna iniziò letteralmente a pullulare di sale: nacque, ad esempio, il Sempione³⁴, annunciato con una pubblicità del 5 dicembre 1906 e chiamato così per celebrare il traforo del Sempione, uno dei simboli del progresso dell’epoca; seguirono a ruota il cinema Radium, inaugurato il 17 maggio del 1907 in via Santo Stefano 29, e a giugno e luglio dello stesso anno l’Ideal Cinematografo a porta d’Azeglio e il Centrale Cinematografo in via del Carbone (oggi via Giacomo Venezian), successivamente ribattezzato Central Bios, che presto divenne una delle sale più popolari di Bologna. Come nel caso del Marconi, anche questi cinematografi avevano una sistemazione di fortuna: i locali del Bios, per esempio, avevano in precedenza ospitato uno stallaggio,

³² È del 19 marzo 1905 il primo annuncio del Marconi apparso sui giornali, dove si riportava la generica indicazione “Cinematografo a colori. Tutte le sere spettacolo per famiglie”, probabilmente perché, agli inizi, il cinematografo attraeva ancora il pubblico più per la singolarità che per la programmazione. Cfr. CRISTOFORI, *Bologna. Immagini e vita tra Ottocento e Novecento*, Bologna, p. 476.

³³ *Ibid.* Per comprendere meglio le tipologie di pellicole che venivano proiettate all’inizio del Novecento, si può citare un passo dal *Diario* di Mario Oppi (28 novembre 1903), oggi conservato presso il Collegio Artistico Venturoli di Bologna: “Alla sera al tempo della passeggiata siamo andati al Cinematografo Edison all’Arena. Rappresentarono molte belle cose, le quali furono: 1° Il monumento vivente. 2° La cascata del Niagara, nella quale era figurata molto naturalmente l’acqua. 3° Londra di notte in cui fra le altre cose si vedeva una guardia a prendere un ladro. 4° Nero e bianco, graziosissimo scherzino, in cui si vedeva un imbianchino, il quale si infuriava al veder tutto sporco ciò che egli avea imbiancato, rovesciò una secchia di vernice bianca sulla testa di un carbonaio, il quale rovesciò a sua volta una secchia di nero sulla testa dell’avversario [...]”. Cfr. la scheda *Il cinema a Bologna. 1895–1960*, pubblicata sul portale “Storia e Memoria di Bologna” e consultabile all’indirizzo <https://www.storiaememoriadibologna.it>.

³⁴ La sala Sempione era situata in via Repubblicana, nei locali dell’ex Birreria Ronzani, poco distante dalle case di tolleranza di via delle Oche e via Piella; dal momento che era spesso luogo di risse, essa era sotto il controllo della pubblica sicurezza. Interessante una vicenda di colore legata alla sua storia: nel settembre 1907, pochi giorni dopo l’inaugurazione, il cinema venne chiuso per “offese al pudore”. I gestori della sala (una vedova e suo figlio) vennero condannati a due mesi di carcere per aver proiettato una pellicola ritenuta troppo osè (oltre che per l’assenza di adeguate uscite di sicurezza). Nel 1908 la sala venne riaperta con la denominazione di “Cineparlato Roatto” (ossia “parlato” da attori celati dietro il tendone), dopo essere entrata a far parte del circuito dell’impresario veneziano Luigi Roatto; avrà comunque vita breve. Per approfondimenti, si veda PAGANELLI, *Lasciateci sognare (ovvero del cinema perduto)*, Bologna, 2008, in particolare p. 46 ss.

una fabbrica di ghiaccio e una carrozzeria. Tra il 1907 e il 1910 vennero inaugurate nuove sale, come il Cinematografo Borda (in via Indipendenza, angolo con via Volturno), il Cinematografo Moderno in via Spaderie³⁵ e la sala Iris in via Farini, all'angolo con via Castiglione; nella stagione invernale, anche l'Arena del Sole veniva adibita a sala cinematografica, ribattezzata per l'occasione Cinema Garibaldi. Le proiezioni erano sempre accompagnate da pianisti che “commentavano” lo svolgersi della trama con musiche gioiose o tragiche, a seconda delle circostanze.

Un momento di svolta nell'affermazione della cinematografia come nuovo fenomeno culturale, capace di guadagnarsi uno spazio autonomo rispetto al teatro e alle altre forme di spettacolo, avvenne nel gennaio 1910, quando sui giornali cominciò ad apparire un tratto divisorio tra gli annunci dei teatri e quelli del cinema. Fu l'inizio di una nuova era, quella delle “grandi sale cinematografiche”, segno lampante che l'arte muta si era ormai affermata e che il cinema si era lasciato alle spalle l'epoca delle brevi strisce comiche e delle proiezioni nei baracconi, e che ora puntava al colossale e alla scoperta di nuovi mondi e visioni. Nel 1913 sarebbe uscito *Quo Vadis?* di Enrico Guazzoni (prodotto dalla Cines) e l'anno successivo sarebbe stato il turno di *Cabiria* di Giovanni Pastrone, con la maestosità delle sue scenografie, il senso di *grandeur* ispirato dai suoi grandi spiegamenti di masse, la forza immaginifica delle sue didascalie (affidate a Gabriele D'Annunzio) e una durata inimmaginabile per l'epoca (169', nella versione oggi sopravvissuta)³⁶; tutto questo in nome di un'entusiastica ricerca tecnica, stilistica e narrativa che segnò l'intera stagione del cinema muto, forgiando il potenziale espressivo della “settima arte” e innescando, nel mondo, la creazione dei primi grandi “palazzi del cinema”³⁷.

Iniziarono ad essere inaugurate sale cinematografiche sempre più eleganti, come il Centrale in via Indipendenza (che successivamente sarebbe diventato l'Imperiale) e nel novembre del 1913, in piena Belle Époque, il Fulgor di via Montegrappa, che godeva addirittura di uno spazio dedicato all'interno della pagina pubblicitaria dei giornali, così da sottolinearne la differenza rispetto alle altre sale³⁸. Nel frattempo esplodeva l'idolatria verso i primi volti del cinema, rappresentati da quegli attori e attrici provenienti dal teatro e che divennero veri professionisti della

³⁵ La via (che oggi non esiste più) era situata tra via Rizzoli e via degli Orefici. È nota, in particolare, per aver dato i natali nel 1909 al Bologna Football Club.

³⁶ Ad oggi la versione originale del film – 3364 metri di pellicola, pari a 180' a 16 fotogrammi al secondo (f/s) – sembra sia irrimediabilmente perduta. Nel 1931, lo stesso Pastrone (sotto lo pseudonimo di Piero Fosco) preparò una versione sonora del film, più corta dell'originale (135' a 20 f/s). La versione oggi in circolazione – lunga 3102 metri, pari a 169' a 16 f/s – è stata restaurata nel 2006 dal Museo del Cinema di Torino.

³⁷ Cfr. la notizia *Cinema Modernissimo: all'origine del progetto*, pubblicata sul sito della Cineteca di Bologna all'indirizzo <https://cinetecadibologna.it>.

³⁸ Il cinema Fulgor sorgeva all'interno di Palazzo Vignoli, opera di Coriolano Monti, in via Montegrappa (all'epoca via Pietrafitta). Era suddiviso in due ordini di posti – platea e galleria – e le pareti erano decorate con allegorie “borghesi” nello stile del pittore Adolfo De Carolis. Nel 1930, con l'avvento del sonoro, la sala venne ristrutturata con l'applicazione di pannelli fono-assorbenti, che andarono a coprire le decorazioni *liberty*. Infine, nel 1997, il cinema ricevette un nuovo allestimento ad opera di Leone Pancaldi.

nuova arte, come Lyda Borelli e Francesca Bertini³⁹, per le quali le platee impazzivano generando un vero e proprio culto⁴⁰.

È opportuno sottolineare che la presenza sempre più diffusa e stabile delle sale cinematografiche a Bologna avvenne all'interno di un processo di modernizzazione urbanistica della città: agli inizi del Novecento, infatti, il centro di Bologna fu oggetto di profondi rinnovamenti infrastrutturali, che ne cambiarono il volto e portarono alla realizzazione di nuovi edifici, tra cui Palazzo Ronzani, costruito tra il 1913 e il 1915 all'angolo tra piazza Re Enzo e via Rizzoli, su progetto dell'architetto Gualtiero Pontoni⁴¹. Il nuovo edificio, che dal punto di vista architettonico rappresentava una novità assoluta, essendo tra i primi ad essere costruito in cemento armato⁴², si distingueva per la sua forte caratterizzazione (dettata dallo stile *liberty*) e per il suo impiego, dal momento che fu subito adibito a polo commerciale, comprendente caffè, alberghi, negozi e il caratteristico cinema-teatro Modernissimo; un complesso che si ergeva a baluardo della modernità bolognese, di cui la nuova e luccicante sala cinematografica costituiva il simbolo di una città già proiettata verso il futuro⁴³. Quest'ultima venne inaugurata il 16 febbraio del 1915, quando ancora i lavori di rifinitura del palazzo si stavano ultimando; salutato come un luogo non solo moderno, ma anche elegante, il Modernissimo presentava una sala molto alta e spaziosa, strutturata su due piani, con la platea a livello della strada (il cinema si trovava al piano terra di Palazzo Ronzani, tra via Rizzoli, via degli Artieri e via degli Orefici) e una galleria sopraelevata, con una capienza complessiva di circa 550 posti⁴⁴. Tra il 1950 e il 1960, un ulteriore programma di rinnovamento portò

³⁹ Rimane nel cuore e nella memoria, a tal proposito, il personaggio del tenero e spaesato soldato Rosario Nicotra (interpretato da Tiberio Murgia) ne *La grande guerra* di Mario Monicelli (1959), costantemente deriso dai suoi compagni d'armi a causa della sua venerazione per Francesca Bertini.

⁴⁰ Questo culto era testimoniato anche dalla nuova "moda" di scegliere come nomi di battesimo quelli delle attrici più amate, segno anche di un passaggio d'epoca: dopo le tante "Desdemona", "Lucia" e "Norma" di derivazione teatrale, iniziarono ad apparire le prime neonate di nome "Lyda". Cfr. CRISTOFORI, *Bologna*, cit., p. 477.

⁴¹ Il progetto era stato commissionato dall'industriale Alessandro Ronzani, proprietario e fondatore del Birrifico Ronzani di Casalecchio di Reno. Per portare a compimento gli imponenti lavori, si rese necessaria la demolizione dello storico Palazzo Lambertini, oltre che degli edifici medievali e dei resti di alcune torri.

⁴² All'epoca il progetto si attirò numerose critiche, sia per l'imponenza dei lavori che per le scelte estetiche: alcuni lo definirono una macchina d'affari alla moda, altri ne criticarono la pesantezza strutturale, scadente nel monumentalismo. Rimane celebre il commento dell'architetto Edoardo Colamarini, che lo definì "un croccante fortemente indigesto" a causa della struttura in cemento armato, ancora scarsamente diffusa in Italia. Tuttavia, a fare da contrappeso alla serietà strutturale, ci pensava la straordinaria varietà dell'impianto decorativo, curata da Arturo Colombarini (che si occupò dei fregi esterni), Umberto Costanzini (che realizzò la tettoia in ferro battuto) e Roberto Franzoni, al quale si devono le decorazioni *liberty* degli interni. Cfr. MANFERDINI, *Riapre il Modernissimo, il cinema sotterraneo di Bologna*, notizia pubblicata su <https://www.harpersbazaar.com>, 30 novembre 2023.

⁴³ "[...] Anche nel Palazzo Ronzani i lavori di completamento sono ormai quasi finiti. Le aule terrene saranno sede sontuosa di begli uffici e di magnifici negozi. Si annunciano, fra le altre, l'inaugurazione di una profumeria elegantissima e di un cinematografo vasto e moderno". In *Il Resto del Carlino*, 10 febbraio 1915.

⁴⁴ L'ampiezza e lo sfarzo del Modernissimo vennero accolti con grande favore dai bolognesi e dalla stampa: il *Resto del Carlino* lo descriveva come "[u]na altissima e spaziosa sala, divisa in due piani: nel piano terreno si trovano i secondi posti; nel primo piano, al quale si accede da comode scale, si allunga e stende una grande galleria fino a metà della sala, dove si trovano i primi posti, che in tal modo sono completamente isolati dai secondi".

alla riconversione del Modernissimo da teatro in cinema; a partire dal 1955, erano due le sale cinematografiche presenti – e che spesso condividevano il cartellone: il Cinema Centrale di via Rizzoli 3 (ribattezzato Royal e caduto in disgrazia intorno al 1975, con la progressiva trasformazione in una sala di cinema a luci rosse), e il cinema Modernissimo (poi divenuto Arcobaleno), con accesso da piazza Re Enzo e rimasto in attività fino al 2007 dopo numerosi aggiustamenti.

Il Modernissimo sembrava a quel punto condannato all'oblio, fino a quando nel 2014 è stato siglato un protocollo d'intesa che ha dato il via ad un ambizioso progetto di restauro e riapertura dello storico cinema; questa iniziativa avrebbe inoltre chiuso il cerchio di un piano più ampio, riguardante il recupero di due iconici "mondi sotterranei" di Bologna: il Sottopasso di via Rizzoli, già trasformato (come si approfondirà nelle prossime pagine)⁴⁵ in uno spazio espositivo permanente; e appunto il cinema Modernissimo, al cui restauro ha collaborato uno dei più autorevoli scenografi italiani, Giancarlo Basili. L'obiettivo del progetto, infatti, non era tanto ripristinare la struttura architettonica del cinema (già data e presente), quanto piuttosto riportare in vita l'antica unicità e il *sense of wonder* che avevano fatto del Modernissimo delle origini una sorta di "Atlantide del cinema", in piena controtendenza con l'omologazione che ha invece caratterizzato le sale cinematografiche a partire dagli anni Settanta⁴⁶. I lavori di recupero sono durati 8 anni, e il 21 novembre 2023 il cinema Modernissimo ha riaperto ufficialmente i battenti, restituendo alla città una delle sue sale più amate ed eleganti.

La presenza del cinema a Bologna nei primi anni del Novecento non si fermava alla diffusione consistente di sale cinematografiche sempre meglio attrezzate ed accoglienti, ma conobbe anche una breve avventura produttiva, grazie alla fondazione nel 1917 della casa cinematografica "Felsina Film", diretta da Ercole Sacerdoti e Ugo Melloni; gli studi (o teatri di posa) erano situati in un capannone di vetro – che permetteva così di sfruttare al meglio la luce naturale – in via Rialto, nei pressi del "pallaio" di via Castellata, all'epoca un rinomato campo da bocce; per gli esterni, invece, si girava a Casalecchio di Reno e ai Giardini Margherita. Su iniziativa del regista Alfredo Masi (un colonnello dell'esercito in pensione che si firmava con lo pseudonimo di "Mario Isma"), venne inoltre aperta presso il Teatro Rappini di via dell'Oro una scuola d'arte cinematografica, dove si insegnavano le basi della messinscena e della recitazione⁴⁷. Nel suo breve ciclo di vita – della durata di un solo anno – la Felsina Film riuscì comunque a produrre tre pellicole, che vennero proiettate al Cinema Fulgor: "Come conclude amore" (1917), "Rebus" e il discusso "Bianco e nero" (1918) del già ricordato Mario Isma, che finì sotto i colpi della censura per "scene indecenti e immorali"; a causa del loro scarso successo e dei grossi debiti accumulati dai finanziatori, che coinvolsero anche figure di primo

⁴⁵ Si veda il par. 3.2.2.

⁴⁶ Cfr. la scheda "Cinema Modernissimo: all'origine del progetto" (a cura di Gian Luca Farinelli), pubblicata sul sito della Cineteca di Bologna all'indirizzo <https://cinetecadibologna.it>.

⁴⁷ La scuola era frequentata, prevalentemente, da sartine, meccanici, arrotini e cestai della vicina fabbrica militare dell'Annunziata; l'insegnamento della scenografia e dei costumi era affidato al pittore Severo Pozzati, detto "Sepo", mentre Sebastiano Sani curava "l'arte del porgere e la mimica". Cfr. CERVELLATI, *Quando Bologna tentò l'avventura del cinema. Storia breve della Felsina Film, in Bologna incontri. Mensile dell'Ente provinciale per il turismo di Bologna*, 1974, n. 12, pp. 18–19; VIANELLI, *La "Felsina Film"*, in ID., *Bologna in controluce. Storie e curiosità fra un secolo e l'altro*, Bologna, 2001, pp. 111–114.

piano come Alfredo Testoni, la Felsina Film dovette prematuramente chiudere, lasciando un romantico ricordo di questa avventura cinematografica locale.

Era passato soltanto un decennio, e già la tipologia e la sostanza narrativa delle pellicole proiettate si era profondamente evoluta rispetto ai filmati degli albori, che spesso indugiavano su innocue riprese di cavalli saltanti e fragorose cascate: ora ci si trovava di fronte a situazioni ben più sofisticate e conturbanti, che comprendevano inseguimenti tra guardie e ladri e struggenti storie d'amore. Erano proprio le pellicole di tipo passionale e quelle di carattere "teppistico", ossia che raccontavano gli strati sociali più bassi e le organizzazioni della delinquenza e della malavita, a rappresentare l'attrattiva più ghiotta e stimolante per il pubblico cinematografico. Questo interesse sempre più diffuso verso contenuti e situazioni considerati di bassa lega e moralmente discutibili, unito alla misteriosa e dirompente forza espressiva del nuovo mezzo, capace di provocare forti emozioni, iniziò ad attirarsi forti critiche e preoccupazioni, soprattutto tra i benpensanti. Si scoprì che la diffusione e l'efficacia del cinema erano di gran lunga superiori a quelle di ogni altro genere di rappresentazione pubblica: l'immediatezza della percezione visiva si trascinava dietro una grande varietà e vivacità di sensazioni e di commozione negli spettatori, i quali si abbandonavano rapiti, nel buio della sala, ad quel vortice di fantasticherie e palpitazioni generato dalle immagini che giungevano loro dallo schermo luminoso "[...] che, penetrando per gli occhi, avvince e conquista nervi ed animi. Soggiogato da tale violenta impressione, il pubblico del cinematografo non è sempre e tutto in grado di reagire e di riflettere sul valore etico-sociale della sensazione che lo colpisce, ed è incapace, non raramente, di riportarsi subito e senza che del male dell'azione rimanga traccia, alla normale comprensione del giusto e dell'onesto"⁴⁸.

Tale era la percezione dell'impatto prodotto dal mezzo cinematografico, al punto che, in certi casi, alcuni dei conservatori più accaniti – come il bolognese Giuseppe Guadagnini, primo Presidente della Commissione di revisione cinematografica – vedevano nel cinema una forza sovversiva da debellare o, peggio ancora, una fucina di criminali: "La cinematografia ci dimostra ed insegna come si possa ridurre all'impotenza una persona, cloformizzandola; come si possa sfondare una cassaforte usando la fiamma ossidrica; [...] quali torture siano da adoperare per far parlare un uomo che si ostina a tacere; [...] con quali dissimulamenti si possano far inghiottire narcotici o veleni, ecc., ecc. Una volta tutte queste cose si conoscevano per sentito a dire; riprodurle era difficile, perché mancava l'esperienza. Il cinematografo a tale mancanza ha supplito; tanto che nell'oscurità della sala l'aspirante delinquente riceve a un tempo la lezione pratica del maleficio e del modo di farne scomparire le tracce [...]"⁴⁹. Niente di più lontano dalla realtà, anche se lo sconvolgimento provocato dalla nuova meraviglia e dal suo modo rivoluzionario di raccontare era assolutamente palpabile e sotto gli occhi di tutti; un inarrestabile

⁴⁸ GUADAGNINI, *La censura degli spettacoli cinematografici*, Roma, 1918, p. 6. È in questi anni, più precisamente nel febbraio del 1913, che nacque la censura. Inizialmente essa era svolta da un commissario che aveva l'incarico di visionare i film, per scoprire eventuali scene disdicevoli; in un'occasione, ad esempio, si ritenne oltraggiosa la scena di un ladro che non lasciava raggiungere dai poliziotti, poiché ne derivava un'immagine poco lusinghiera delle forze dell'ordine. A partire, poi, dal 1° maggio dello stesso anno, la censura si fece preventiva.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 12–13.

cambiamento culturale e di costumi era in atto, e a ben poco servivano le filippiche dei presunti custodi della morale.

3.1 *Tra sonoro e multisala: l'epoca d'oro del cinema a Bologna*

Come già illustrato nelle pagine precedenti, l'avvento del sonoro cambiò per sempre le regole del cinema mettendone quasi in dubbio la sopravvivenza, fino a quel momento legata al fascino e al mistero che circondava i divi e le dive del muto e all'espressivo silenzio delle loro voci⁵⁰. L'arrivo del nuovo prodigio tecnico fu accolto con entusiasmo anche dai bolognesi, che il 13 settembre 1929 si assieparono al Savoia di via Rizzoli per assistere alla proiezione de *Il cantante di jazz*, il primo film sonoro della storia del cinema, come ricordato sopra. Ad occuparsi della distribuzione del film in Italia ci aveva pensato la Società Anonima Stefano Pittaluga, una casa cinematografica con sede a Torino e proprietaria, tra le altre cose, dell'innovativa sala Savoia (aperta nel 1925) – che con le sue eccezionali dimensioni e le attrezzature più tecnologicamente avanzate rappresentava il luogo ideale dove ospitare un evento di tale portata.

Negli anni successivi le sale cinematografiche continuarono a fiorire copiose a Bologna, segno di una passione sempre più dilagante per la settima arte, ormai pienamente integrata nella vita sociale dei bolognesi e nei suoi ritmi. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, in particolare, si assistette ad un pullulare di nuove sale: nel 1950, ad esempio, dalle macerie del vecchio Teatro Apollo in via Indipendenza 38 – un tempo famosissimo per le operette, gli spettacoli di varietà e le riviste che ospitava – nacque il cinema Metropolitan, che divenne una delle sale più importanti del centro storico di Bologna: qui, nel 1951, si tenne la prima mondiale di *Umberto D.*, capolavoro del neorealismo, diretto da Vittorio De Sica su sceneggiatura di Cesare Zavattini. Nello stesso periodo molte altre sale vennero ristrutturate: tra queste c'era il Medica, in via Montegrappa, nato come cinema-teatro nel 1925 accanto all'antico palazzo Gessi, e successivamente (nel 1949) convertito a pieno regime in cinematografo, dopo essere stato rimodernato e ampliato. Nel tempo il Medica, grazie anche alla sua posizione nel cuore della città e alle dimensioni dei suoi locali (compresa l'estesa hall e l'ampiezza dello schermo), è diventato uno dei migliori cinema della città nonché la più grande sala dell'Emilia-Romagna⁵¹, ancora oggi pienamente operativa e inserita nel circuito "PopUp Cinema", una rete di sale cinematografiche bolognesi che comprende, oltre al Medica, anche il Jolly (un'altra tra le più amate sale del centro di Bologna, che ogni anno ospita le più importanti manifestazioni cinematografiche della città, come il "Biografilm Festival" e il "Cinema Ritrovato"), l'Arlecchino (la cui apertura risale agli anni Cinquanta, con uno

⁵⁰ Come è noto, all'invenzione del sonoro è legata la tragedia di Norma Desmond, la vecchia diva del muto interpretata da Gloria Swanson e protagonista del film di Billy Wilder *Viale del tramonto* (1950), tra i capolavori del cinema di tutti i tempi. Rimane leggendaria la sua invettiva contro il sonoro e gli scellerati produttori cinematografici, i quali hanno abdicato alla perfezione del muto e scelto la "parola", spazzando via così la bellezza del cinema delle origini e condannandolo all'oblio, insieme ai suoi idoli: "Un tempo, col nostro mestiere, gli occhi di tutto il mondo erano stregati da noi. Ma non era sufficiente per loro, no; dovevano impadronirsi anche degli orecchi. Allora aprirono le loro bocche bestiali e vomitarono parole, parole, parole!"

⁵¹ La sala del Medica Palace conta 870 posti a sedere ed è provvista di uno schermo largo 17 metri.

schermo panoramico curvo in grado di offrire proiezioni in “CinemaScope”) e il Bristol, situato in via Toscana.

Altre sale si sono susseguite nel corso degli anni, come l’elegante cinematografo Fellini in viale XII giugno, dedicato al grande regista e subentrato al precedente cinema Rappini; il cinema Smeraldo in via Toscana, nel quartiere San Rufillo, celebre per il suo schermo immenso e la possibilità di assistere a proiezioni in 70mm; il cinema Odeon di via Mascarella, un tempo sala a luci rosse (con ingresso da via Belle Arti) poi totalmente riconvertita e trasformata in uno dei primi multisala d’Italia (l’inaugurazione avvenne nel dicembre 1982, con la proiezione del film *I banditi del tempo* di Terry Gilliam), provvista dei migliori comfort, dalle poltrone della Destro di Padova all’impiego di luci calde per illuminare i locali, e delle attrezzature più avanzate, comprendenti i proiettori Kinoton della Phillips e un impianto stereofonico *dolby*, all’epoca l’unico in tutta Bologna⁵².

Ci fu anche il cinema Giardino, in viale Oriani, che aveva la particolarità di aprire il tetto d’estate, trasformandosi quasi in un cinema all’aperto⁵³. Anche le due sale del cinema Capitol, in via Milazzo, hanno segnato un’epoca raccontando una storia che risale agli inizi del Novecento: in origine vi si trovava il teatro Olimpia, sede di operette e commedie dialettali che andavano in scena “tra un grande sfarzo di lampadine e lampade ad arco”, poi rinominato nel 1908, dopo una breve chiusura, Teatro Verdi. Da quest’ultimo passarono figure note del teatro e del cinema dell’epoca, come Umberto Tirelli e il suo “Teatro Nazionale delle Teste di Legno” e il celebre attore del cinema muto Max Linder, che vi si esibì a metà degli anni Venti con una sgangherata compagnia per uno spettacolo a favore della Croce Rossa. All’inizio degli anni Trenta il teatro venne ristrutturato, guadagnandosi la nomea di “miglior teatro moderno della città”, grazie anche alle squisite decorazioni di Giovanni Romagnoli; finché, dopo essere stato distrutto dal bombardamento del 25 settembre 1943, venne completamente ricostruito e reinaugurato come cinema Capitol, nel 1959. Ed è sempre negli anni Cinquanta che viene aperto il cinema-teatro Antoniano di via Guinizelli (a due passi dai Giardini Margherita), nato per volontà di un frate francescano, padre Ernesto Caroli⁵⁴, il quale, dopo la tragedia della prigionia nei lager nazisti, nel 1953 decise di aprire un istituto che comprendeva una mensa per i poveri, un’accademia di arte drammatica e un cinema-teatro, i cui proventi servivano per sostenere i costi della mensa⁵⁵.

Un’altra rinomata sala bolognese è il cinema Rialto, uno dei luoghi prediletti dagli amanti dei cineforum negli anni Settanta, poi rinnovato in multisala nel 1989; tale trasformazione non ha minimamente intaccato il fascino e l’eleganza della

⁵² L’ispirazione per il multisala venne a Gino Agostini (fondatore negli anni Sessanta del Consorzio Italiano Distributori Indipendenti Film – CIDIF) dopo un viaggio in Francia, durante il quale rimase profondamente colpito dal cinema *Le Balzac* di Parigi. Tornato in Italia, rilevò insieme al socio Egidio Errani la sala a luci rosse Odeon per convertirla nel nuovo, avveniristico progetto. Cfr. *Dagli esordi a luci rosse alla multisala. L’Odeon e i suoi 30 anni di visioni*, in *Corriere di Bologna*, 26 ottobre 2015. Si veda anche la pagina ufficiale del Circuito Cinema Bologna (di cui l’Odeon fa parte), consultabile all’indirizzo <https://europa.circuitocinemabologna.it>.

⁵³ Lo stesso accorgimento era presente nel cinema Imperiale, in via Indipendenza.

⁵⁴ Nella sua opera di fondazione, padre Caroli fu affiancato da altri tre frati minori del convento di Sant’Antonio a Bologna: padre Gabriele Adani, padre Benedetto Dalmastrì, padre Berardo Rossi.

⁵⁵ Il cinema dell’Antoniano è ancora oggi molto attivo, e cura ogni anno la rassegna “Schermi e Lavagne”, dedicata alla programmazione di film per bambini e ragazzi.

storica sala, che ancora oggi rimane un punto di riferimento per i cinefili, soprattutto per quanto riguarda il cinema di qualità. Il Rialto fa parte del Circuito Cinema Bologna⁵⁶, una rete di sale d'essai del centro della città che comprende, tra gli altri, cinema scelti come l'Odeon, l'Europa Cinema e il Roma D'Essai, la cui attività non si limita alla programmazione ordinaria, ma prevede anche ospitate di eventi di grande richiamo e rilevanza cinematografica come il "Biografilm Festival", il "Future Film Festival" e "Sala Bio". Tra i cinema che fanno parte di questo circuito vale la pena segnalare, in particolare, il Roma D'Essai, un'altra tra le sale di maggior richiamo per chi ama il cinema d'autore, oltre che un luogo caratteristico di via Fondazza, di cui è ormai parte integrante insieme alle vecchie botteghe e alle osterie che si affacciano sulla strada⁵⁷.

La lista dei cinema che hanno affollato Bologna non si ferma agli esempi citati, ma prosegue con la sala Apollo, l'Embassy, l'Olimpia, il Jolly, l'Arlecchino, il Bellinzona, il Fossolo, il Tivoli, il Chaplin; a riprova del fatto che il cinema ha sempre costituito una presenza vibrante nella vita culturale e sociale bolognese, nonostante i cambiamenti epocali che hanno caratterizzato l'epoca contemporanea – a partire dall'avvento di internet e l'introduzione della banda larga – e le decisive ricadute che hanno avuto nel rapporto delle persone con la settima arte e nella fruizione dei film. È storia nota la crisi che ha attraversato (e continua ad attraversare) il cinema, inteso come esperienza in sala, negli ultimi venti anni, e che ha portato alla chiusura di numerose sale cinematografiche, soprattutto a conduzione privata: l'aumento prepotente dei multisala all'inizio degli anni Duemila, ma soprattutto l'utilizzo sempre più endemico della pirateria su internet, che permetteva di accedere alle ultime uscite cinematografiche a costo zero ma al prezzo di una qualità lasciata totalmente in secondo piano, fino ad arrivare alla diffusione capillare dei servizi *streaming* (Netflix, Amazon Prime Video, Disney Plus) e alle gargantuesche proporzioni che questi hanno raggiunto, spesso compensando una mediocre qualità generale dell'offerta, in termini di catalogo dei film, con una fruibilità e accessibilità totali a prezzi apparentemente contenuti, hanno creato uno scenario che ha messo profondamente in crisi l'intero settore delle sale cinematografiche, considerate per decenni punti di aggregazione fondamentali e insostituibili, e ora in costante calo a causa degli incassi sempre più limitati e delle spese di gestione sempre più onerose⁵⁸.

⁵⁶ Il Circuito Cinema S.r.l. è una società che nasce nel 1996, su iniziativa di alcune realtà produttive cinematografiche (Istituto Luce S.p.A., BIM Distribuzione, Mikado Fil, Greenwich S.r.l. e la Emme Cinematografica), con l'obiettivo di creare un circuito di sale identificabili nella loro adesione ad un cinema di qualità, unite nella volontà di offrire una programmazione diversificata e più interessante rispetto alle c.d. "sale commerciali", oltre che un modello di sala diverso (libri e *home video* al posto dei videogiochi, mattinate per le scuole invece che spettacoli a tarda notte, etc.). Accanto a Bologna, Circuito Cinema è attivo nelle maggiori città italiane, tra cui Roma, Firenze, Cagliari, Milano, Genova, Napoli, Palermo e Perugia, tra le altre. Per maggiori approfondimenti, si veda il sito <https://www.circuitocinema.com>.

⁵⁷ Via Fondazza ha un altro importante valore storico, dal momento che vi ha dimorato (al n. 36) il grande pittore bolognese Giorgio Morandi, dal 1933 fino alla sua morte, nel 1964.

⁵⁸ All'inizio del nuovo millennio, vi erano circa 1.500 cinema in attività in Italia; negli ultimi anni (tra il 2022–2023, come periodo di riferimento) il numero è sceso a 1.121 sale (di cui 579 dotate di un solo schermo) "sopravvissute" alla crisi di pubblico, aggravata recentemente dalla pandemia da COVID-19. Cfr. *Il cinema non è più in paradiso, poco più di mille le sale sopravvissute alla crisi*, in *Mondo Economico*, 25 febbraio 2023. Per ulteriori approfondimenti, si veda anche LI, GUAN, WILSON (a cura di), *The Global Film Market Transformation in the Post-Pandemic Era: Production, Distribution and Consumption*, Londra, 2023.

Questa situazione ha inesorabilmente colpito molti esercizi cinematografici bolognesi, alcuni dei quali di rilevante valore culturale e sociale: negli anni si è assistita alla chiusura di numerose sale del centro storico, a partire dall'Imperiale e dal Metropolitan, che facevano brillare le vasche di via Indipendenza e che sono stati convertiti in locali commerciali; la stessa sorte è toccata al cinema Apollo di via XXI Aprile e all'Admiral e all'Adriano, in via San Felice. Anche il cinema Fellini, con le sue due sale dedicate rispettivamente al maestro romagnolo (sala Federico) e a sua moglie (sala Giulietta), ha chiuso i battenti nell'ormai lontano 2003, lasciando spazio, per lungo tempo, ad una sala per il bingo. Grande sorpresa ha inoltre destato la chiusura, nel maggio 2017, del multisala Capitol, uno dei cinema più gettonati del centro cittadino, e l'anno successivo dello storico e immenso Smeraldo di via Toscana.

Tuttavia questo quadro, apparentemente irreversibile, ha conosciuto anche casi di riaperture di sale temporaneamente chiuse o sul punto di essere smantellate, che si è particolarmente intensificato in tempi molto recenti⁵⁹, a dimostrazione di un interesse e una sensibilità verso la sopravvivenza dei cinema bolognesi mai realmente sopiti, né nella comunità cittadina né tra le istituzioni⁶⁰: è stato questo il caso, ad esempio, del cinema Nosadella, che dopo aver chiuso nel 2007 la propria storica sede nell'omonima via⁶¹, è risorto nel 2009 in via Berti con due sale ancora vive e operative. Anche per l'iconico cinema Fulgor, chiuso e apparentemente dimenticato nel 2007, è stata disposta la riapertura, grazie al supporto del circuito PopUp Cinema, inizialmente programmata per il 2020 ma poi rinviata a causa della pandemia⁶², con un progetto che prevede la creazione di due sale in grado di conferire all'ambiente un'identità architettonica unica, in equilibrio tra tradizione e contemporaneità, oltre alla presenza di un *lounge bar* tra via Montegrappa e vicolo Ghirlanda che ne valorizzerà la vita sociale. La riapertura del Fulgor servirà a offrire un'ulteriore *location* a festival blasonati come il "Biografilm" e il "Cinema Ritrovato", da anni già molto attivi presso le sale sia della Cineteca che del circuito PopUp⁶³; inoltre, trovandosi a due passi dagli operativi ed efficienti cinema Medica e Modernissimo (con cui condivide lo stile *liberty*), il ritorno del Fulgor andrà a chiudere una significativa triangolazione che potenzierà ulteriormente il prestigio cinematografico del centro storico, se non addirittura ripristinarne l'antico smalto.

⁵⁹ Va riconosciuto che un grande contributo, in questo senso, lo ha sicuramente dato la riapertura del nuovo Cinema Modernissimo, nel novembre 2023.

⁶⁰ A tal proposito, si può ricordare la fiaccolata organizzata dalla CGIL, nel dicembre 2011, in occasione della giornata "Occupiamo la cultura" e che ha coinvolto un centinaio di persone, che hanno sfilato per denunciare la "decadenza culturale" di Bologna rappresentata dalla chiusura di molte sale cinematografiche della città (all'epoca avevano interrotto l'attività l'Arcobaleno, il Fulgor, l'Imperiale e il Metropolitan), con gravissime conseguenze soprattutto per i lavoratori dello spettacolo. Cfr. *Bologna, fiaccolata contro la chiusura di cinema e musei. Così muore la cultura*, in *Il Fatto Quotidiano* (FQ Magazine), 17 dicembre 2011.

⁶¹ Tale decisione venne accolta, oltre che con il profondo dispiacere per una grossa perdita culturale, anche con allarme e preoccupazione da parte dei residenti, che vedevano nella chiusura del cinema il rischio di un calo di frequentazione della zona, con conseguente aumento del degrado. Cfr. *L'addio al cinema Nosadella, la rabbia dei residenti: "Così aumenterà il degrado"*, in *Il Resto del Carlino*, 3 maggio 2007.

⁶² La nuova riapertura è stata fissata per giugno 2025.

⁶³ Cfr. *Cinema Fulgor, la sala tornerà a splendere*, in *Il Resto del Carlino*, 21 dicembre 2023.

Anche il CineTeatro Fossolo (in via Lincoln), considerato un avamposto culturale dell'omonimo quartiere alla periferia di Bologna, sorto tra gli anni Sessanta e Settanta, ha rischiato di chiudere definitivamente i battenti, dopo che nell'agosto 2023 erano state rilasciate alcune dichiarazioni al riguardo, nonostante gli importanti interventi di ammodernamento e ristrutturazione effettuati nel 2010⁶⁴. Invece pochi mesi dopo (dicembre 2023) è stata annunciata l'imminente riapertura della sala con la proiezione del film *Wonka* di Paul King, grazie all'intervento del Circuito Cinema e al suo supporto fornito al Centro Ricreativo Fossolo per il rilancio dell'attività, che ha visto un sostanziale rinnovamento di tutto l'impianto, dalle aree comuni all'attrezzatura per le proiezioni. Si è assistito, in questo modo, ad una reinvenzione del Fossolo, dove il profondo radicamento nel territorio – e il suo ruolo chiave come aggregatore sociale e culturale all'interno del quartiere – si arricchisce con l'ingresso in un affermato gruppo del settore (quale il Circuito Cinema) avente un respiro nazionale⁶⁵.

Da ultimo, vale la pena citare il caso del cinema Bellinzona, rinomata sala parrocchiale adiacente alla chiesa di San Giuseppe Sposo, nel quartiere Saragozza, che all'inizio del 2024 ha rischiato di spegnere il proiettore e veder cessare le proprie funzioni per lasciare spazio alle attività parrocchiali; tale rischio è rientrato a giugno grazie ad una petizione lanciata sul sito *change.org*, che ha raccolto oltre 7.000 firme per impedire la chiusura del cinema⁶⁶. L'idea di chiudere il Bellinzona ha incontrato la ferma opposizione anche da parte del regista Pupi Avati, che l'ha definita “un'azione anacronistica e irragionevole”, alla luce non solo della programmazione di qualità e della consistente affluenza di pubblico nella sala in questione, ma anche dell'inversione di tendenza che si è progressivamente affermata negli ultimissimi anni, e che ha portato ad una “rinascita” delle sale cinematografiche italiane, sostenuta da un cinema di qualità e dal fedele sostegno del pubblico⁶⁷. E in questo senso, è innegabile che Bologna rappresenti l'esempio più eclatante di questa rinascita, tale da renderla la città dei cinematografi salvati dalla chiusura e dall'oblio.

3.2 “Anche il passato ha un futuro, se quel passato viene considerato una cosa viva”: la Cineteca di Bologna

⁶⁴ Questi interventi hanno visto l'introduzione di elementi di prim'ordine (tra cui la presenza sia di poltrone che di divanetti, una sala vip e uno schermo di dimensioni ragguardevoli) che hanno conferito al Fossolo un aspetto del tutto inedito. Cfr. *Bologna, si spegne anche il cinema Fossolo: la crisi delle sale in città*, in *Corriere di Bologna*, 3 agosto 2023.

⁶⁵ Così si è espresso l'amministratore delegato di Circuito Cinema e fondatore della casa di produzione cinematografica “Lucky Red”, Andrea Occhipinti: “La nostra idea per il Fossolo ricalca quello che facciamo già a Roma, dove certamente certe cose sono più facili grazie alla presenza di registi e attori, ma anche Bologna avrà i suoi eventi speciali perché la sala diventi un riferimento in quartiere oltre ai film di qualità”. Cfr. *Bentornato cinema Fossolo, si riparte da 'Wonka'*, in *Il Resto del Carlino*, 16 dicembre 2023.

⁶⁶ Cfr. *Cinema, sfratto rinviato. Rinnovo di 2 anni in vista. Il Bellinzona può respirare*, in *Il Resto del Carlino*, 14 giugno 2024. Si veda anche la petizione “Salviamo il Cinema Bellinzona. Diciamo NO alla chiusura” pubblicata sul sito <https://www.change.org>.

⁶⁷ Cfr. *Pupi Avati difende il cinema dei frati: “Luogo magico, non deve chiudere”*, in *Il Resto del Carlino*, 4 febbraio 2024.

Se la ricca e appassionante storia delle sale cinematografiche bolognesi testimonia il profondo legame che, fin dagli albori, la città ha instaurato con l'arte del cinema, tale da diventare un segno distintivo di Bologna e parte integrante della propria crescita come comunità cittadina, il cuore pulsante di questo legame è sicuramente costituito dalla Cineteca, trovando espressione nel suo impegno di “conservare e restaurare il patrimonio cinematografico per renderlo fruibile oggi e consentire la sua trasmissione futura”⁶⁸. Fin dalla sua istituzione (avvenuta nel maggio 1962), l'attività svolta dalla Cineteca ha avuto un impatto straordinario nel perfezionare e portare ad un nuovo livello quel concetto di “preservazione” del cinema di cui si è parlato nella prima parte di questo contributo, e che costituisce, come già visto, il codice genetico stesso delle cineteche di tutto il mondo, da quando esistono. Attraverso un'articolata e costante offerta di rassegne cinematografiche, eventi di richiamo internazionale, mostre e visite guidate, in un turbinio che si va ad aggiungere ad una già ricchissima programmazione stagionale proposta nelle sale (e non solo) del Lumière, alla gestione di progetti unici al mondo (tra i più noti, il “Progetto Chaplin” e il “Progetto Keaton”) e all'attività di conservazione e restauro delle pellicole (che si sostanzia, principalmente, nell'eccezionale operato del laboratorio “L'Immagine Ritrovata”), la Cineteca di Bologna rappresenta davvero un *unicum* nell'affollatissimo panorama delle istituzioni cinematografiche mondiali, un luogo che è divenuto un marchio di fabbrica e che ha saputo trasmettere l'idea che la preservazione dei film e la difesa di ciò che essi rappresentano per l'umanità passano dalla fede nel cinema come parte essenziale della vita⁶⁹; un messaggio che almeno ogni anno, quando scocca il momento della mostra del “Cinema Ritrovato”, viene trasmesso con il fanciullesco entusiasmo che contraddistingue non tanto i cinefili d'accademia, ma chi sempre ama i film “con le viscere e con la testa”⁷⁰.

3.2.1 *La storia della Cineteca, dalla “Commissione Cinema” alla “Fondazione”*

Come già anticipato, la nascita della Cineteca di Bologna risale all'inizio degli anni Sessanta, all'epoca della creazione dell'Assessorato alle Istituzioni Culturali (nel 1959, durante l'amministrazione di Giuseppe Dozza), grazie soprattutto all'operato di Renato Zangheri (1925–2015), storico e uomo politico molto attivo

⁶⁸ Così si legge nella scheda “La Fondazione” sul sito della Cineteca di Bologna, all'indirizzo <https://cinetecadibologna.it>.

⁶⁹ L'amore totale per la settima arte viene spesso esplicitato senza mezze misure nelle opere dei suoi più devoti esponenti. Tra i numerosi esempi che si possono richiamare (ma la lista è lunga), viene in mente la “blasfema” affermazione del personaggio di John Tempio (interpretato da Vincent Gallo) nel capolavoro di Abel Ferrara *Fratelli* (1996) – “Forse la radio e il cinema ci tengono in vita... Senti, io dico che la vita non avrebbe senso senza il cinema” – subito respinta dal suo amico Ghoully (Paul Hipp) – “E io dico che finirai all'inferno per aver parlato così”. Decisamente più romantica ma altrettanto memorabile è la celebre battuta della segretaria di edizione Joëlle (Nathalie Baye) nel film *Effetto notte* di François Truffaut (1973), che riassume perfettamente la completa abnegazione e dedizione di chi il cinema lo fa con l'anima: “Io per un film potrei piantare un uomo, ma per un uomo non potrei mai piantare un film”.

⁷⁰ NAZZARO, TAGLIACCOZZO, *Il cinema di Hong Kong. Spade, kung fu, pistole, fantasmi*, Genova, 1997, p. 162.

nella vita pubblica cittadina⁷¹. Fu sempre Zàngheri a stimolare l'interesse delle forze politiche verso lo studio del cinema, che finì per concretizzarsi nell'istituzione della "Commissione consultiva per le attività cinematografiche" del Comune di Bologna, il 18 maggio 1962, comunemente indicata come la data di nascita della Cineteca. Particolarmente eloquente e significativo, in tal senso, il decreto di nomina della Commissione, dove si prendeva atto che "[...] il cinema, nell'attuale contesto sociale, rappresenta uno degli elementi che maggiormente connotano il grado di sviluppo raggiunto dalla nostra civiltà, [per cui esso] è da considerarsi alla stregua di altre attività culturali, come il teatro o la letteratura, parte integrante della vita spirituale dei cittadini e perciò meritevole d'attenzione da parte di coloro che sono preposti alla cosa pubblica"⁷²; si trattava di una presa di coscienza (culturale e sociale) di straordinaria importanza, che segnò il punto di partenza del patto e del legame che Bologna ha da allora stretto col Cinema.

La Commissione, nello specifico, aveva il compito di studiare le potenziali forme di intervento del Comune nel settore cinematografico, valutandone e suggerendone le modalità di realizzazione; a tal proposito, si avvaleva dell'apporto dei numerosi intellettuali e addetti ai lavori operativi sull'argomento nel panorama locale, senza alcun tipo di preclusione di carattere politico o ideologico. A garanzia della propria indipendenza politica, la presidenza della Commissione non venne assunta dall'assessore competente, ma da una terza persona nominata dal sindaco (all'epoca Giuseppe Dozza): la scelta ricadde su Pietro Bonfiglioli (1924–2005), un critico d'arte e cinematografico di grande caratura, al quale venne affiancato in qualità di Segretario Vittorio Boarini (1935–2021), altro intellettuale di immensa statura, ufficialmente considerato uno dei padri fondatori della Cineteca come la conosciamo oggi. Fin da subito, gli obiettivi e le sfide che la Commissione si poneva erano decisamente ambiziosi: l'idea era quella di dotare la città di una cineteca comunale per la conservazione dei film (proposta ancora inedita in Italia) e di creare una sala d'*essai*⁷³. Un primo passo in questa direzione venne compiuto con l'istituzione, all'interno della Biblioteca dell'Archiginnasio, di una sezione dedicata al cinema, punto di partenza di quella che sarebbe poi diventata la Biblioteca della Cineteca voluta da Renzo Renzi (1919–2004), altro grande storico e critico cinematografico al quale oggi è intitolata proprio la Biblioteca. Nel frattempo iniziava a delinearsi, anche se in forma ancora molto embrionale, la struttura della futura Cineteca, attraverso l'acquisto di vecchi film appartenenti a collezioni private e altro materiale cinematografico, comprendente manifesti, locandine, fotografie e incisioni delle colonne sonore. Fu così che iniziò a prendere forma il futuro Archivio

⁷¹ Zàngheri fu anche sindaco di Bologna, dal 1970 al 1983. All'Assessorato venne affidata la gestione dei musei, delle biblioteche e delle gallerie d'arte bolognesi, facenti capo precedentemente al Comune e alle competenze dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione. L'obiettivo del nuovo ente era rendersi autonomo rispetto alla politica, e rappresentare un luogo in cui gli istituti culturali fossero affidati al c.d. "autogoverno degli intellettuali". Cfr. ZÀNGHERI, *Storia del socialismo italiano*, vol. 2, Milano, 1997. Si veda anche l'articolo *Renato Zangheri a Bologna, il sindaco del Due agosto e dei bus gratis*, in *Corriere di Bologna*, 14 gennaio 2023.

⁷² Estratto dalle deliberazioni adottate dalla Giunta in data 18 maggio 1962 ("Nomina della Commissione Consultiva per le attività cinematografiche del Comune di Bologna"). Il documento è consultabile sul sito <https://www.comune.bologna.it>.

⁷³ All'epoca, su tutto il territorio italiano, ne esistevano solamente due (a Roma e a Firenze), in entrambi i casi nate per volontà di privati.

della Cineteca: qui, accanto alla raccolta di materiale filmico e librario sul cinema, si aggiunse una sezione comprendente testimonianze fotografiche relative a Bologna e all'Emilia Romagna, sempre grazie all'intervento dell'assessore alla cultura Zangheri. Anche Renzo Renzi fornì un immenso contributo, in questo senso, delineando i contenuti e l'operatività della "Fototeca" attraverso una scrupolosa politica di acquisizione che documentasse la Bologna dell'Ottocento⁷⁴.

Nell'ottobre del 1968 venne inaugurato il cinema Roma in via Fondazza, una strada non esattamente di second'ordine nel contesto culturale bolognese, dal momento che vi aveva dimora e lo studio il pittore Giorno Morandi. Se nel 1967 la Cineteca esisteva già formalmente, perlomeno come sezione della biblioteca dell'Archiginnasio, fu in quell'anno che le venne data una nuova sede presso Palazzo Aldrovandi-Montanari, in via Galliera: a partire da quel momento le collezioni divennero accessibili al pubblico e, nonostante le ancora modeste dimensioni, cominciarono ad essere un punto di riferimento per critici e studenti universitari. Con la nomina a sindaco di Renato Zangheri nel 1970, la Cineteca fu ulteriormente incentivata ad ampliare il proprio bacino di utenza e i servizi offerti al pubblico, affinché andassero oltre la cerchia degli studiosi ed esperti del settore; quattro anni dopo (1974) essa cambiò volto e venne trasformata da sezione dedicata al cinema della Biblioteca dell'Archiginnasio in "Istituto culturale del Comune", equiparandosi così ad altri enti di più antica formazione e provvisti dello stesso status, come la Galleria d'Arte Moderna e lo stesso Archiginnasio.

Gli anni Settanta furono un periodo di forte crescita per il nuovo Istituto, e in generale per la vita cinematografica cittadina: non solo le collezioni conobbero un significativo incremento che rafforzò ulteriormente il ruolo della biblioteca come punto di riferimento per gli esperti della settima arte, ma anche l'attività d'*essai* del cinema Roma iniziò a proliferare, arricchendosi di rassegne e partecipazioni a festival⁷⁵. Erano anni straordinariamente stimolanti dal punto di vista intellettuale e culturale, ma anche molto delicati, alimentati dalle rivolte studentesche che mettevano in discussione i rapporti con le autorità e le strutture istituzionali, generando tensioni che hanno attraversato tutti gli strati della società, producendo un impatto molto profondo anche sul cinema. Il 1984 fu un altro momento di grande importanza, poiché venne finalmente inaugurato il "Lumière", la "Sala" della Cineteca di Bologna. La nascita del Lumière fu possibile grazie soprattutto alla passione e all'impegno di uno dei più attivi cineclub della città, "L'Angelo Azzurro" (di cui faceva parte l'attuale direttore della Cineteca, Gian Luca Farinelli), quest'ultimo

⁷⁴ Cfr. la scheda "Archivio Fotografico" sul sito <https://cinetecadibologna.it>.

⁷⁵ Gli anni tra il 1960 e il 1976 sono stati un momento di grande fermento culturale, che ha visto nascere e svilupparsi la controcoltura degli "anti-festival", concepiti come un tentativo di rottura col modello tradizionale, anche al fine di svincolare la valutazione dei film da eventuali interessi commerciali e diplomatici, dando nel contempo visibilità alle nuove correnti emergenti, come il cinema *underground*, l'Onda Nera jugoslava (*Crni Val*) e il *Third World Cinema*. A questo proposito, il Roma D'Essai ospitò il convegno "I festival cinematografici come istituti permanenti di cultura" (Bologna, 1976), organizzato dalla Mostra del Cinema di Porretta Terme in collaborazione con quella di Venezia, al quale presero parte i direttori di alcuni dei più importanti contro-festival italiani ed europei (tra cui Ulrich Gregor, Miccicchè, Boarini, Toti, Amico) per riflettere sui limiti di queste manifestazioni anti-istituzionali (il cui impeto contestativo e l'intransigente indipendenza ne mettevano a rischio la sopravvivenza) e la necessità di ripensarne le pratiche. Cfr. GELARDI, *La scoperta del "Terzo Mondo": le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)*, in *Cinergie - Il cinema e le altre arti*, 2022, n. 21, pp. 163-177.

formatosi in uno scantinato di Palazzo Bentivoglio (1978) e successivamente insediatosi presso il circolo ARCI di via del Pratello; da lì il gruppo fondatore del cineclub inaugurò, il 17 gennaio 1984, il nuovo cinema Lumière presso i locali della vicina via Pietralata⁷⁶, che presto divenne un luogo di incontro per gli intellettuali e gli studenti universitari, con una programmazione giornaliera di tre o quattro film e un'ampia proposta di attività che comprendevano rassegne storiche, cicli dedicati ai diversi generi cinematografici, retrospettive, mostre cinematografiche emergenti e cineasti invitati da ogni parte del mondo.

Era chiaro che il Lumière non era una sala cinematografica tradizionale, ma un luogo capace di offrire costantemente una programmazione d'*essai* di altissimo livello; oltre a questo, funzionando anche come sede delle attività culturali e scientifiche della Cineteca, esso divenne presto la fucina di tutta la smisurata offerta cinematografica, fatta di mostre, festival, lezioni ed incontri con i più grandi cineasti del mondo, che la Cineteca ha costantemente sviluppato nel corso dei decenni.

Per tutto l'arco degli anni Ottanta, il prestigio della Cineteca conobbe una forte crescita grazie soprattutto ai suoi due volti pubblici (il Lumière e la Biblioteca), e questo l'aveva ormai lanciata sulla scena internazionale alla pari delle altre grandi cineteche europee. Tuttavia, se è vero che "da grandi poteri derivano grandi responsabilità", per poter mantenere il livello raggiunto erano necessarie sempre maggiori risorse: l'archivio filmico e la Biblioteca, infatti, richiedevano un costante aggiornamento e nuove acquisizioni; inoltre l'aumento importante delle fotografie in catalogo⁷⁷, così come la collezione dei manifesti cinematografici e la cura della fitta programmazione del Lumière, prevedevano un aumento non indifferente dei costi di gestione. Nel 1985 Vittorio Boarini fu nominato direttore di ruolo della Cineteca, dopo averne tenuto le redini per dodici anni; per lo svolgimento del suo incarico, si affiancò due collaboratori di fiducia: Gian Luca Farinelli (attuale direttore della Cineteca) e Nicola Mazzanti, ancora oggi uno dei massimi esperti mondiali in restauro cinematografico. I traguardi ai quali la Cineteca aspirava, alla fine degli anni Ottanta, erano nuovamente ambiziosi: usando come modello di riferimento uno dei più importanti istituti cinematografici del mondo, il *British Film Institute* (BFI), pur nel rispetto delle differenze e delle proporzioni, i nuovi obiettivi della Cineteca prevedevano la creazione di un grande archivio filmico, un laboratorio per il restauro di eccellenza a livello mondiale, una celebre e ricca biblioteca, un circuito di sale e un'attività distributiva e produttiva. E il fatto che questi obiettivi, come in parte già anticipato nelle pagine precedenti, siano stati in larghissima parte raggiunti

⁷⁶ Prima di approdare in via Pietralata, il Lumière era stato momentaneamente istituito in via Rialto. Cfr. la scheda "Il cineclub Angelo Azzurro" consultabile all'indirizzo <https://www.bibliotecasalaborsa.it>. Si veda anche BOLOGNA, TESTONI, *Dal Pavese nasce L'Angelo Azzurro*, in *Bologna incontri*, 1982, n. 2, pp. 40–42.

⁷⁷ A partire dagli anni Ottanta si è assistita ad una nuova ed efficiente politica di acquisizioni, che è riuscita a catalizzare materiali appartenenti a storici studi bolognesi (Nino Comaschi, Enrico Pascuali) e collezioni private, con l'aggiunta di fotografie commissionate dal Comune di Bologna a professionisti di primo piano (Fondo Paolo Monti). Per quanto riguarda, invece, il patrimonio fotografico di soggetto cinematografico, questo proviene dalle raccolte di grandi collezionisti (Fondo Mario Natale), fotografi di scena (Fondo Angelo Novi), celebri registi (Fondo Alessandro Blasetti) e studiosi di cinema. Tutte queste informazioni sono dettagliatamente riportate sul sito della Cineteca di Bologna (<https://cinecadibologna.it>), nella scheda "Archivio Fotografico".

testimonia l'assoluta eccezionalità della Cineteca di Bologna e del modello che essa incarna.

Il 1986 segnò un altro momento fondamentale nella sua storia, poiché vide la nascita del festival del "Cinema Ritrovato", una rassegna storico-archivistica che serve da vetrina per i film appena restaurati, oltre che per far conoscere al pubblico rarità d'archivio e reperti storici di immenso valore. Le premesse alla base della fondazione di questa straordinaria manifestazione non erano dissimili da quelle con cui, nei decenni, gli istituti di cultura cinematografica si erano sempre misurati di fronte al rischio di perdere irrimediabilmente il cinema, da cui la necessità primaria di salvarlo: la consapevolezza, cioè, che la sopravvivenza (quindi anche il futuro) dell'arte cinematografica presuppone la conoscenza del suo passato, stante il fatto che la sua memoria storica è già andata in larga parte perduta. Nella visione di Boarini e dei suoi collaboratori, dunque, si rendeva necessaria un'intensa ed efficace operazione di salvaguardia dei reperti che era possibile recuperare e restaurare, così da riproporli al pubblico in una veste rinnovata. Ad una missione del genere, alla luce anche della proposta avanguardistica che il "Cinema Ritrovato" incarnava, perlomeno nel panorama italiano, doveva per forza corrispondere un potenziamento delle risorse a disposizione della Cineteca, a cominciare dall'archivio filmico, attraverso la ricerca di film italiani (in particolare muti) negli archivi stranieri e la creazione di un adeguato laboratorio di restauro; Farinelli, già a capo dell'archivio filmico insieme a Nicola Mazzanti, fu nominato direttore del nuovo festival.

Col tempo il "Cinema Ritrovato", oggi giunto alla sua XXXVIII edizione (2024), è diventato l'evento cinematografico dell'anno a Bologna, in grado di attirare folle di appassionati cinefili da tutto il mondo e generando un impressionante flusso turistico, che fa ribollire i vicoli e i palazzi della città nei giorni della Mostra; in altre parole, ogni anno, per una settimana (tendenzialmente l'ultima di giugno) Bologna diventa l'indiscussa capitale del cinema mondiale; e per sette giorni, quel senso di meraviglia e lo stupore attonito che accompagnavano le prime proiezioni dei Lumière tornano a ripetersi in tutta loro dirompenza, come se il 1895 non fosse mai passato.

Gli anni successivi (1987–2000) segnarono un momento decisivo per il raggiungimento degli ambiziosi traguardi che la Cineteca si era posta. Nel 1989, infatti, essa venne ammessa come membro provvisorio nella FIAF⁷⁸; ciò comportava ulteriori aspettative, nonché l'impegno di mostrarsi all'altezza di questa prestigiosa posizione nel contesto internazionale e degli elevati standard qualitativi che essa comportava. Quello che ancora mancava al polo bolognese era un'efficace strategia per il recupero ed il restauro di pellicole rare e datate; senza questo passaggio, sarebbe stato impossibile assolvere pienamente il compito essenziale di ogni cineteca, ossia la conservazione, la salvaguardia e il restauro di pellicole cinematografiche perché potessero essere visibili al pubblico. Per far fronte a questa lacuna, nel 1992, grazie anche all'intervento del Comune, venne fondato il laboratorio per il restauro "L'Immagine Ritrovata"⁷⁹, un altro dei tanti fiori all'occhiello della Cineteca, oggi universalmente riconosciuto come un'eccellenza nel campo del restauro

⁷⁸ Si veda *supra*, par. 2.2.

⁷⁹ All'origine de "L'Immagine Ritrovata" c'era stato un progetto europeo attraverso il quale venne finanziato un corso di formazione per restauratori di film.

cinematografico e stimato in tutto il mondo. Nello stesso anno si diede il via al “Progetto Lumière”, in collaborazione con l’Associazione delle Cineteche Europee (*Association des Cinémathèques Européennes* – ACE), appena istituita all’interno della FIAF⁸⁰. La partecipazione a questo progetto rappresentava un’immensa opportunità per la Cineteca di Bologna, dal momento che esso prevedeva, tra le varie azioni da mettere in campo, una ricerca a tappeto sull’intero territorio europeo di tutti quei film considerati “perduti”. Al termine del periodo, il polo bolognese era entrato in possesso di una delle più ricche collezioni di film muti italiani in tutta Europa. Il 1992 si concluse in gloria per la Cineteca, con la promozione a membro effettivo della FIAF e l’inizio di un’intensa e proficua collaborazione; o si potrebbe anche dire “di una bella amicizia”, come suggerisce l’immortale finale di *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)⁸¹.

Il 1995 fu un altro *annus mirabilis*, che vide innanzitutto la definitiva trasformazione della Cineteca in “autonoma istituzione comunale”, provvista di un proprio Consiglio d’Amministrazione e di un Presidente (per questo incarico venne designato il regista Pupi Avati). Inoltre, si assistette alla nascita di un’altra importante (e iconica) manifestazione cinematografica, ossia la rassegna “Sotto le stelle del cinema”, un ciclo di proiezioni che ogni anno si intreccia e si accoda alla settimana del “Cinema Ritrovato”, proseguendo poi, per oltre un mese, nella cornice unica di Piazza Maggiore, che per l’occasione viene trasformata in un grande cinema all’aperto. Il programma offerto ogni anno da “Sotto le stelle del cinema”, meno “scientifico” e curioso rispetto a quello del “Cinema Ritrovato”, ma ugualmente stimolante e sempre atteso con eccitazione dai sostenitori più accaniti, prevede una proposta trasversale che spazia dalle uscite di maggior successo delle ultime stagioni⁸² ai classici intramontabili, come *I sette samurai* di Akira Kurosawa (1954), *Sentieri selvaggi* di John Ford (1956) e *Intrigo internazionale* di Alfred Hitchcock (1959), con incursioni anche tra i *blockbusters* più famosi (non manca di assistere ad esempio alla proiezione de *Lo squalo*, o di rifarsi gli occhi con la parata di divi in *Ocean’s Eleven – Fate il vostro gioco*)⁸³ e una rassegna di quei titoli entrati

⁸⁰ L’Associazione (della quale oggi fanno parte 49 cineteche) fu fondata nel 1991 col nome *Association of Filmarchives of the European Community* (ACCE), Su iniziativa di alcuni centri di archiviazione cinematografica europei. Contestualmente venne lanciato anche il “Progetto Lumière” (quest’ultimo istituito dallo *European Program MEDIA*), che si articolava in tre azioni: il restauro dei film europei; la ricerca di quelle pellicole europee andate “perdute”; e la compilazione di un’ampia ed estesa filmografia europea. Negli anni, grazie agli sforzi congiunti da parte degli enti coinvolti, è stato possibile recuperare e restaurare oltre 1.000 pellicole europee, perlopiù risalenti all’epoca del muto; altri 700 film sono inoltre stati riscoperti e identificati all’interno di varie collezioni. Per maggiori approfondimenti, si può consultare il sito internet dell’Associazione all’indirizzo <https://ace-film.eu>.

⁸¹ Il riferimento, non serve ricordarlo, è allo scambio finale tra Rick Blaine (interpretato da Humphrey Bogart) e il Capitano Louis Renault (interpretato da Claude Rains), mentre si allontanano insieme dall’aeroporto di Casablanca, accompagnati dalle note della Marsigliese: “Louis, forse noi oggi inauguriamo una bella amicizia”.

⁸² Nel corso dell’ultima edizione (17 giugno – 14 agosto 2024), ad esempio, sono stati proiettati alcuni dei maggiori successi degli ultimi anni, tra cui *The Fabelmans* (Steven Spielberg, 2022), *Everything Everywhere All At Once* (Daniel Kwan e Daniel Scheinert, 2022), *Babylon* (Damien Chazelle, 2022), *Dune* (Denis Villeneuve, 2021), *C’era una volta a... Hollywood* (Quentin Tarantino, 2019).

⁸³ Per la regia, rispettivamente, di Steven Spielberg (1975) e Steven Soderbergh (2001).

nell'immaginario collettivo globale⁸⁴, nonché una ricca selezione di alcuni dei capolavori più amati del cinema italiano⁸⁵, che spesso culmina nella proiezione de *Il sorpasso* di Dino Risi (1962), giusto in tempo per celebrare l'arrivo di Ferragosto.

Nel frattempo, alla luce della portata sempre più ampia delle attività intraprese dalla Cineteca e dell'impressionante incremento del materiale d'archivio, venne avviato l'iter per dare all'istituzione una nuova sede. L'imponente lavoro fu affidato allo studio dell'architetto Aldo Rossi, sulla base di un progetto comunale per il recupero dell'area circostante l'ex Manifattura Tabacchi, situata nel quadrante nord-occidentale della città (in prossimità della stazione ferroviaria e del centro storico), il cui perimetro è tracciato dalle vie Riva di Reno, Don Minzoni, Azzo Gardino e Lame⁸⁶; nelle intenzioni del Comune, era indispensabile mantenere la vocazione dell'area a polo ricreativo e culturale, intervenendo in particolare sul recupero degli edifici esistenti e il loro rinnovato utilizzo.

All'interno di questo ambizioso progetto per il rilancio di un'area dal grande significato storico, il piano per la nuova collocazione della Cineteca rivestiva una parte fondamentale, articolandosi principalmente in due interventi: innanzitutto, la ristrutturazione proprio dell'edificio dell'antica Manifattura Tabacchi (in via Riva di Reno 72), che sarebbe diventato la nuova sede centrale della Cineteca, provvista di uffici, una sala didattica per le riprese televisive, il laboratorio per il restauro, una saletta di proiezione ed uno spazio espositivo. In secondo luogo, il recupero dei locali che fino agli anni Settanta erano stati adibiti al Macello comunale (in via Azzo Gardino), alcuni dei quali avrebbero accolto gli archivi della Cineteca, la biblioteca (oggi "Renzo Renzi") e il nuovo cinema Lumière, comprensivo di due sale di proiezione (la sala "Scorsese" – dedicata principalmente alle prime visioni d'*essai*, con particolare attenzione alle produzioni europee – e la sala "Mastroianni" – che ospita il repertorio internazionale, offrendo retrospettive sui cineasti del presente e del passato); la rimanente parte dei capannoni sarebbe stata destinata al Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università (DAMS), per l'installazione dei laboratori e di un auditorium. Nel 2000 venne inaugurata la nuova sede presso l'ex Manifattura Tabacchi, mentre tre anni dopo (28 giugno 2003) fu finalmente aperta al pubblico l'area dell'ex Macello, trasformata in una vera "cittadella del cinema", con al centro il nuovo Lumière, completamente restaurata e a disposizione del pubblico.

⁸⁴ Ad esempio *Amadeus* di Milos Forman (1984), *La conversazione* di Francis Ford Coppola (1974), *Omicidio a luci rosse* di Brian De Palma (1984), *Tirate sul pianista* di François Truffaut (1960) *Mean Streets* di Martin Scorsese (1973) e *Lost in Translation* di Sofia Coppola (2003), per citare alcune delle proposte dell'edizione 2024.

⁸⁵ Tra questi il trittico *La dolce vita* (1960), *8^{1/2}* (1963) e *Amarcord* (1973) di Federico Fellini, *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi (1961), *I soliti ignoti* di Mario Monicelli (1958), *Matrimonio all'italiana* di Vittorio De Sica (1964), per citarne solo alcuni.

⁸⁶ L'area si presentava fortemente frammentata: accanto a quella che era stata la palazzina con gli uffici della Manifattura Tabacchi, all'edificio del Forno del Pane, dell'ex Salara e dell'ex Macello, erano presenti tracce storiche del porto Navile e del torrente del Cavaticcio (uno dei canali del Reno, insieme a quello delle Moline). Il Cavaticcio fu poi coperto durante la risistemazione urbanistica degli anni Cinquanta, che intendeva privilegiare la fluidità degli spostamenti del traffico motorizzato. Successivamente (1960–1970) la zona conobbe una crescita edilizia incontrollata. Cfr. la scheda "Luoghi–Cinema Lumière" consultabile sul sito <https://cinetecadibologna.it>. Per maggiori dettagli, si veda anche la scheda *Nuovi spazi della Cineteca Comunale, del Dipartimento di Arti e della Galleria d'Arte Moderna*, pubblicata sul sito <https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it>.

Il 2012, infine, è stato un anno di svolte radicali per la Cineteca, che ha visto il passaggio da istituzione comunale a Fondazione; una possibilità che aveva iniziato a delinearsi già a partire dai primi anni Duemila. Tra i principali motivi che hanno spinto in questa direzione, c'era la portata impressionante ormai raggiunta dalle attività svolte dalla Cineteca, e dalle sempre più numerose collaborazioni a livello internazionale. Il laboratorio di restauro, per fare un esempio, riceveva già all'epoca molte commissioni dall'estero (che comprendevano il "Progetto Chaplin", di cui si parlerà nel paragrafo successivo, ma anche diverse pellicole del regista Fritz Lang), e questo rendeva molto complicata la gestione dei lavori dal punto di vista burocratico e amministrativo; la natura comunale dell'ente Cineteca, infatti, comportava dei rigidi vincoli alla possibilità di agire sul mercato, e ciò si ripercuoteva anche sullo spazio di manovra del laboratorio, che in teoria avrebbe dovuto realizzare restauri solo per il Comune di Bologna. Già nei primi anni Duemila, tuttavia, iniziavano a giungere richieste di lavori da tutto il mondo (in particolare dall'Asia e dagli Stati Uniti): perdere una clientela di questo tipo avrebbe avuto conseguenze molto gravi sul fatturato, anche perché le attività svolte per il Comune erano una minima parte rispetto al volume complessivo di lavori realizzati per il mercato estero, per cui una limitazione di questo tipo non era assolutamente giustificabile.

Tutti questi aspetti si sono accompagnati a costi di gestione e di formazione di personale qualificato sempre più onerosi, nonostante la continuità nell'appoggio finanziario fornito alla Cineteca, che negli anni ha visto in prima linea, naturalmente, il Comune di Bologna, ma anche la Regione Emilia-Romagna (in particolare per la programmazione estiva e le attività di restauro), il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e la Direzione Generale per il Cinema⁸⁷ e così pure l'Istituto per i Beni e le Attività Culturali (che fa riferimento alla Regione ma è finanziato dalla Provincia di Bologna), che negli anni Duemila ha concesso un contributo annuale per l'acquisto di fondi archivistici (tra cui il Fondo Renzo Renzi e il Fondo fotografico Pasquali)⁸⁸ e la loro catalogazione. Oltre al supporto fornito nel corso degli anni dai partner pubblici, la Cineteca ha potuto contare anche sul prezioso sostegno degli enti privati, in particolare le Fondazioni Bancarie; tra queste, la Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna (Carisbo) ha fornito un grande aiuto, soprattutto nel primo decennio del Duemila, sia nella realizzazione di progetti specifici (il "Chaplin" *in primis*), sia per la costituzione e l'incremento degli archivi della Cineteca, in particolare nel riordino e nella catalogazione del patrimonio fotografico a seguito del trasferimento nella nuova sede dell'ex Macello⁸⁹.

⁸⁷ Questi, a partire dalla metà degli anni Novanta, hanno finanziato alcuni progetti specifici della Cineteca, tra cui una ricerca sulla censura cinematografica; si tratta del progetto "Italia Taglia", che raccogliendo tutte le informazioni sui film sottoposti a censura in Italia a partire dal 1913 (complete anche dei dettagli relativi ai tagli subiti) ha dato alla luce un inedito repertorio filmografico, in una sorta di "banca dati delle immagini scomparse al pubblico". Per informazioni sul progetto, si veda la sezione dedicata sul sito della Cineteca all'indirizzo <https://cinetecadibologna.it>.

⁸⁸ Il Fondo Renzo Renzi comprende oltre 1.600 libri di argomento cinematografico e quasi 1.200 volumi sulla storia di Bologna e dell'Emilia-Romagna; a questi bisogna aggiungere una collezione di fotografie riguardanti i lavori cinematografici, giornalistici ed editoriali di Renzi, e una serie di carteggi costituiti di corrispondenza, soggetti, sceneggiature e appunti. Il fondo intitolato ad Enrico Pasquali raccoglie le fotografie scattate da Pasquali nel secondo dopoguerra, aventi per tema avvenimenti politici e sindacali, cantieri, opere pubbliche e monumenti su commissione.

⁸⁹ A partire dal 2003, infatti, è stato possibile avviare un'operazione di riordino e inventario dell'intero archivio fotografico, che già allora era costituito da oltre un milione e mezzo di immagini.

Tuttavia, a cavallo tra il 2008 e il 2012, con gli effetti della crisi finanziaria internazionale già in atto, si è assistita ad una flessione dei contributi da parte degli enti coinvolti (soprattutto nei settori più onerosi, come la conservazione del materiale d'archivio ed il restauro). Per reagire a questa crisi, la Cineteca si è dunque costituita in Fondazione, al fine di ottimizzare le proprie energie e aprirsi anche a nuove prospettive di lavoro e di ricerca, pur mantenendo immutata la propria vocazione originaria consistente nella conservazione archivistica, nel restauro dei materiali, e in generale nella promozione e diffusione *tout court* del cinema in tutte le sue forme.

3.2.2 *Il patrimonio della Cineteca: i Luoghi, gli Archivi, i Progetti*

Con la conclusione dei lavori e l'inaugurazione dei nuovi edifici all'inizio del 2000, all'interno di un'area oggi chiamata "Manifattura delle Arti", si delineò l'attuale struttura logistica della Cineteca di Bologna articolata in una rete di luoghi che operano sinergicamente, con al centro il quartier generale di via Riva di Reno, per garantire al pubblico una grande varietà di attività. Queste comprendono, prima di tutto, una straordinaria offerta di proiezioni cinematografiche, composte non solo da retrospettive che attraversano tutti i generi, gli autori, i territori e le epoche del cinema, ma anche prime visioni in lingua originale, sempre più amate dal pubblico (queste ultime affidate al nuovo Cinema Cervi, che sorge accanto alla sede centrale di via Riva di Reno). Il cuore della programmazione cinematografica delle Cineteca è naturalmente il Cinema Lumière, in Piazzetta Pier Paolo Pasolini⁹⁰, che non si limita alle funzioni di una tradizionale sala cinematografica⁹¹, ma apre i festival della Cineteca, accoglie i registi, gli sceneggiatori e i produttori che accompagnano il percorso delle proiezioni, e ospita le *matinée* domenicali a base di film e brioche per colazione. L'intera struttura del Lumière è un monumento al Cinema; il suo stesso ingresso, comunemente noto come il "Barattolone" (dal quale è possibile accedere alle sale "Mastroianni" e "Scorsese" e alla Biblioteca Renzo Renzi), non è una semplice area di passaggio, ma uno spazio espositivo che celebra l'arte cinematografica esibendo i manifesti e le locandine d'epoca appartenenti alla collezione della Cineteca: qui basta un attimo, e ci si trova a indugiare sul volto luminoso e iconico di Dita Parlo ne *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934), per poi voltarsi e ammirare la bellezza fuori dal tempo e dallo spazio di Jean Gabin e Marlene Dietrich, non prima di aver incrociato di sfuggita lo sguardo vispo e fulminato di Jack Nicholson

Precedentemente, a causa della mancanza di spazi adeguati, il materiale era tenuto rinchiuso all'interno di scatoloni in dubbie condizioni di conservazione. Successivamente al trasloco nella nuova sede, il contributo della Fondazione Carisbo si è rivelato fondamentale nel mettere a disposizione il personale e i mezzi per l'immane lavoro di catalogazione. Tra il 2005 e il 2008, la Carisbo ha inoltre stanziato un finanziamento per la conservazione e l'incremento del patrimonio documentale non filmico, costituito da tutto quel materiale d'archivio (carte, sceneggiature, locandine) relativo alla produzione e alla distribuzione dei film.

⁹⁰ Intitolata al grande cineasta-poeta nel 2012.

⁹¹ Le proiezioni sono affidate alle già citate sale "Mastroianni" e "Scorsese", alle quali si aggiunge la sala DAMSLab (l'Auditorium del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, sempre nell'area dell'ex Macello), che ospita parte della programmazione della Cineteca e degli incontri in programma per il festival del Cinema Ritrovato.

e del suo R.P. McMurphy in *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (Milos Forman, 1975). Alle sale ormai storiche del Cinema Lumière si aggiunge oggi un altro straordinario presidio cinematografico nel cuore del centro storico di Bologna, ossia il Cinema Modernissimo, frutto di un progetto culturale che, come si è visto nelle pagine precedenti⁹², non solo ha permesso il recupero di uno spazio cittadino unico e prezioso, ma ha restituito nuova linfa vitale al culto del cinema nel centro della città, spianando la strada ad altre future e auspicate riaperture (come nel caso del Fulgor di via Montegrappa).

Accanto alle sale tradizionali del Lumière, del Cervi e del Modernissimo bisogna poi considerare le arene che illuminano i palazzi e il cielo d'estate con il cinema all'aperto, ossia Piazza Maggiore e il suo "crescentone", che ogni estate accoglie parte degli spettacoli serali del "Cinema Ritrovato" e l'intera programmazione di "Sotto le stelle del cinema"; e l'Arena Puccini, un punto di riferimento storico per le estati bolognesi, che dal 2006 offre una ricca programmazione cinematografica delle pellicole più recenti, sempre a cura della Cineteca.

I luoghi della Cineteca si possono trovare anche al di fuori delle arene e delle sale cinematografiche: Piazzetta "Pier Paolo Pasolini – Poeta", sulla quale si affacciano il Cinema Lumière e la Biblioteca Renzo Renzi (che custodisce l'Archivio Pasolini), è lo spazio designato per le meravigliose proiezioni con lanterna a carbone, che si tengono nei giorni del "Cinema Ritrovato"⁹³; oltre a questo, rappresenta un importante luogo di sosta e di aggregazione sociale, che ospita ogni anno gli stand del "Mercato Ritrovato". Quest'ultimo attualmente trova dimora anche nello spazio antistante Piazzetta Pasolini, che nel 2015 ha ricevuto il nome di "Piazzetta Magnani", nel quadro di un progetto del Comune di Bologna per la riqualificazione e la pedonalizzazione di via Azzo Gardino.

Esistono poi gli spazi espositivi, che fanno da cornice alla programmazione stagionale e festivaliera della Cineteca, offrendo suggestivi momenti di approfondimento e di scoperta grazie alle mostre che ospitano. Un luogo sicuramente affascinante, in questo senso, è quello che caratterizza la Galleria Modernissimo, uno spazio ricavato nell'ex Sottopasso di Piazza Re Enzo e che costituirebbe, formalmente, l'anticamera del Cinema Modernissimo. Tuttavia sarebbe riduttivo considerarlo una semplice via d'accesso, dal momento che in realtà rappresenta uno spazio di immenso valore sotto il profilo della comunicazione culturale, grazie soprattutto

⁹² Vedi *supra*, par. 3.

⁹³ L'eccezionalità dell'offerta culturale messa in campo, ogni anno, dal Festival del "Cinema Ritrovato" risiede non solo nella grande quantità di film introvabili che vengono proiettati, ma nelle piccole e grandi riscoperte (anche tecniche) che l'appassionato di cinema può sperimentare. Queste comprendono la grande varietà di tecniche di proiezione attraverso le quali il cinema si esprime, che vanno dalle tradizionali proiezioni in digitale e in 35mm fino ai formati in super8 e in 16mm, che ad ogni edizione si conquistano una nicchia specifica all'interno del programma del Festival, grazie anche all'utilizzo di proiettori dedicati. Si tratta di veri e propri viaggi nel tempo, che trovano forse il momento più magico nelle proiezioni con "lanterna a carbone" in Piazzetta Pasolini, appunto. Per fare un esempio, nel corso dell'edizione tenutasi nel 2021 (la XXXV), è stato possibile assistere alla proiezione del film *I raggi "Z"* di Eleuterio Ridolfi (1917), nonché di due corti francesi di inizio Novecento (questi ultimi presentati con un proiettore a manovella modello Wrench AA), anche se la vera chicca è stata la proiezione di *Die Bergkatze* (in italiano: *Lo scoiattolo*), pellicola del 1921 del grande regista Ernst Lubitsch. Per ulteriori approfondimenti, cfr. la notizia *Meraviglie della tecnica cinematografica: la lanterna a carbone, il proiettore a manovella e poi... l'Archeoscopio!*, pubblicata sul sito del Cinema Ritrovato all'indirizzo <https://festival.ilcinemaritrovato.it>, 22 luglio 2021.

alle infinite risorse messe a disposizione dagli archivi della Cineteca; negli anni la Galleria ha ospitato alcune importanti mostre ed esposizioni, a cominciare da quella dedicata nel 2016 ai fratelli Lumière (*Lumière, l'invenzione del cinematografo*), seguita da una mostra fotografica sulla storia di Bologna (*Bologna fotografata*, tenutasi nel 2017 e nel 2023), mentre il 2022 ha visto sia una mostra dedicata a Pasolini (*Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative*) che un'esposizione delle immagini del grande direttore della fotografia Roger Deakins.

Infine, sempre all'interno della Manifattura delle Arti, sorge la Biblioteca del cinema dedicata a Renzo Renzi⁹⁴, anch'essa affacciata su Piazzetta Pasolini accanto al Cinema Lumière. Con un focus specifico sul cinema e sulla fotografia, la Biblioteca rappresenta lo scrigno dove viene custodito l'intero patrimonio librario e gli archivi extra filmici della Cineteca, che raccolgono fotografie, locandine e manifesti, carte, documenti e oggetti riguardanti le personalità del cinema. Lo scopo del patrimonio librario della Biblioteca è quello di documentare la storia, l'evoluzione tecnica e teorica del cinema mondiale, favorendone così la conoscenza come fenomeno culturale ed espressione artistica. Il materiale a disposizione, a tal proposito, è impressionante: sono presenti, infatti, oltre 59.600 volumi (che includono non solo libri di teoria e tecnica cinematografica, ma anche sceneggiature, repertori, oltre ad una sezione dedicata alla fotografia, alle arti grafiche e una selezione di libri per l'infanzia, in nome di una eterogeneità accuratamente selezionata)⁹⁵ ed una vasta collezione di periodici cinematografici, sia attuali che fuori stampa⁹⁶, cui si

⁹⁴ Renzo Renzi (1919–2004) è unanimemente considerato uno dei più importanti critici cinematografici italiani del Novecento e un modello di serietà ed onestà intellettuale (“un maestro indiscusso della polemica intesa come forma di animazione culturale”, si legge sul sito della Cineteca di Bologna). È stato tra i principali rappresentanti e sostenitori della concezione della critica cinematografica come impegno militante per la difesa e la promozione dei film intesi come strumenti di lettura della realtà; ha dedicato la maggior parte della sua attività di ricerca ed analisi al cinema italiano, di cui è stato uno degli interpreti più acuti e sensibili (fu il primo a intuire il talento di Federico Fellini, al quale rimase legato da una lunga amicizia), soprattutto in riferimento al ruolo svolto dal cinema nella battaglia ideologica che ha caratterizzato il panorama culturale italiano, dalla fine della Seconda Guerra Mondiale fino agli anni Settanta. Oltre ad aver collaborato con diverse riviste specializzate (*Bianco & Nero*, *Sipario*), è stato fondatore, insieme a Guido Aristarco, della rivista *Cinema Nuovo*. A partire dal 1950, ha affiancato al lavoro di critico anche la pratica filmica; nello stesso anno fondò (insieme a Enzo Biagi, Luigi Pizzi e Renato Zambonelli) la casa di produzione *Columbus Film*, specializzata in cortometraggi. Nel 1953 venne accusato, insieme ad Aristarco, di “vilipendio delle Forze Armate” per aver pubblicato sul quarto numero di *Cinema Nuovo* un soggetto intitolato *L'armata s'agapò*, riguardante il periodo di occupazione militare della Grecia da parte delle truppe italiane. Nel 1956 inaugurò, presso l'editore Cappelli di Bologna, la celebre collana *Dal soggetto al film*, dedicata alla raccolta di tutti i documenti preparatori dell'opera cinematografica, e che riscosse un grandissimo successo. Fin dal 1962, lavorò nella Commissione Cinema del Comune di Bologna e fu tra i fondatori, nel 1967, della Cineteca. Cfr. la scheda *Renzo Renzi, una vita per il cinema*, consultabile sul sito della Cineteca di Bologna all'indirizzo <https://cinetecadibologna.it>. Si veda anche l'interessante contributo di GUALTIERI, *Chi è Renzo Renzi? Ritratto di vita a 20 anni dalla morte*, pubblicato su *Cinefilia Ritrovata* all'indirizzo <https://www.cinefiliaritrovata.it>, 17 ottobre 2024.

⁹⁵ Tra le acquisizioni più recenti, si segnalano *Lo specchio della vita. Douglas Sirk con Johnny Hallyday* (con uno scritto di Rainer Werner Fassbinder e postfazione di Goffredo Fofi), Milano, 2022; CHECHI USAI, *Una passione infiammabile: Guida allo studio del cinema muto*, Milano, 2022; BATTAGLIA, *Chronique, vie, amour*, Istituto Italiano di Cultura a Parigi, 2023; MALVEZZI, PITROLO (a cura di), *Taroni–Cividin: Performance, Video, Expanded Cinema (1977–1984)*, Milano, 2023). Per quanto riguarda la sezione “Grafica e Arti Visive”, questa è attualmente costituita da 2.200 volumi sulla documentazione grafica legata al cinema, in particolare libri su cartellonisti, manifesti cinematografici e mostre tematiche. Sono inoltre presenti libri sull'arte e la grafica d'arte.

⁹⁶ Sono presenti 2.300 testate di riviste sia italiane che straniere e 16.000 annualità.

aggiungono le collezioni librerie donate da celebri storici e critici del cinema – tra cui quelle appartenute a Renzo Renzi, Dario Zanelli e Alberto Farassino.

Accanto al patrimonio librario, la Biblioteca ospita la più vasta collezione *home video* presente in Italia, costituita da più di 58.500 titoli su supporto dvd, blu-ray e vhs, oltre a tutta una serie di documenti su vari supporti e formati (magnetici o digitali) in corso di digitalizzazione. Tale maestosa collezione traccia l'intera storia del cinema dalle origini fino ai giorni nostri, mettendo a disposizione classici seminali, rarità per appassionati e documentari in prestigiose edizioni italiane e straniere. Si tratta di un patrimonio che, per gli appassionati dell'*home video* e i collezionisti, rappresenta un pezzo di paradiso caduto sulla terra: esso comprende, in particolare, una selezione rappresentativa della produzione cinematografica dell'epoca del muto, frutto delle diverse programmazioni realizzate negli anni dal "Cinema Ritrovato", impreziosita dai restauri del laboratorio "L'Immagine Ritrovata"; alcune delle migliori pubblicazioni provenienti dalle cineteche che aderiscono alla FIAF (ad esempio il *Národní Filmový Archiv*, il *Korean Film Archive* e il BFI); una corposa raccolta di documentari, sia classici che contemporanei, provenienti da festival come *Human Rights Nights*; il materiale audiovisivo del Fondo Pasolini-Betti, che raccoglie l'opera completa del regista accompagnata da rari documentari e interviste; le opere di autori esordienti presentate nei festival dedicati, come "Visioni Italiane"⁹⁷ e la "Settimana Internazionale della Critica"; la grande collezione (oltre 27.000 titoli) dello storico videonoleggio romano "Video Elite", che nell'ottobre del 2019, dopo 26 anni di esercizio, ha dovuto chiudere l'attività a causa della drammatica e irreversibile crisi del mondo delle videoteche, probabilmente il settore più colpito dallo strapotere di internet e dall'avanzata dei servizi *streaming*; infine le migliori edizioni *home video* che vengono premiate ai "DVD and Blu-Ray Awards", un concorso che si tiene ogni anno all'interno del "Cinema Ritrovato" per celebrare vecchi film, restauri di qualità e riscoperte nelle loro forme *home video* più significative.

Il tema delle edizioni *home video* dei film recuperati e restaurati è, oggi più che mai, di eccezionale importanza, poiché costituisce un aspetto fondamentale, per nulla ancillare, di quel processo di preservazione e trasmissione del patrimonio cinematografico che è al centro delle azioni di qualunque cineteca. In tal senso, il mercato dell'editoria cinematografica è parte integrante di questo processo, ed è un settore che la Cineteca di Bologna cura con grande attenzione; accanto, infatti, alla cospicua produzione libraria fatta di cataloghi, monografie, libri fotografici e testi di storia del cinema e dei suoi protagonisti, esistono le edizioni in dvd e blu-ray (curate dalla Cineteca) delle più importanti pellicole presentate durante il "Cinema Ritrovato" nei preziosi restauri de "L'Immagine Ritrovata", dove la visione del film è sempre accompagnata da ricchi contenuti (tra cui *booklets*, saggi critici, interviste a storici del cinema, documentari) che ne favoriscono la comprensione e l'apprezzamento. Si tratta di edizioni prestigiose che negli anni, soprattutto in un mercato molto in difficoltà come quello dell'*home video* in Italia, si sono guadagnate una

⁹⁷ Si tratta di un festival nazionale dedicato ai corti, ai mediometraggi e ai documentari, che si tiene a Bologna ogni anno nel mese di novembre. L'attuale edizione (la 30^a) si terrà dall'11 al 17 novembre 2024.

nicchia di grande rispettabilità, al punto da poter competere, in termini di qualità dell'offerta, con le più blasonate *boutique labels* internazionali⁹⁸.

Le sezioni dedicate al patrimonio librario e agli audiovisivi sono solo una parte dell'impressionante collezione archivistica custodita dalla Cineteca di Bologna. Le tre milioni di immagini che costituiscono l'Archivio Fotografico (anch'esso conservato presso la Biblioteca Renzo Renzi) rappresentano una delle eredità più preziose e importanti che la Cineteca mette a disposizione del pubblico, poiché incarnano la memoria storico-visiva del cinema, di Bologna e del legame che li unisce.

Per questo motivo l'Archivio segue un doppio indirizzo, che riflette le due finalità alle quali è predisposto: da un lato è presente la "Sezione Cinema", che risponde alla volontà di documentare fotograficamente la storia del cinema attraverso foto di scena, dietro le quinte sulla lavorazione dei film, ritratti di attori e registi e tutti quei documenti visivi donati alla Cineteca da fotografi e collezionisti⁹⁹. Dall'altro la "Sezione Bologna", che raccoglie oltre 1.500.000 immagini realizzate tra il 1873 e il 2000, acquistate o donate negli anni alla Cineteca; questa sezione riunisce l'intera produzione di alcuni tra i più importanti fotografi bolognesi (come Enrico Pasquali, Nino Comaschi, Aldo Ferrari e Paolo Monti) e studi fotografici della città (come lo Studio Camera), ma anche singoli scatti, piccoli fondi e album familiari, con l'obiettivo di creare un patrimonio fotografico che racconti la storia di Bologna attraverso le epoche, in parte confluito nel grande archivio pubblico "Bologna Fotografata"¹⁰⁰.

Esistono poi gli Archivi Cartacei, frutto di quelle politiche culturali di Renzo Renzi che la Cineteca ha seguito fin dalle sue origini, e che insistevano sul prezioso valore di tutta la documentazione preparatoria e collaterale alla realizzazione di un film, indispensabile per condurre un adeguato studio critico sul cinema. La funzione di questi archivi, dunque, è "svelare" il Cinema (per sua natura evanescente) attraverso la documentazione cartacea (fatta di appunti, disegni, *storyboards*, sceneggiature), al fine di intravedere nel film non già l'espressione di una volontà unica

⁹⁸ Le "boutique blu-ray labels" sono quelle etichette specializzate in edizioni *home video* di qualità, che puntano ad offrire le migliori stampe in termini di qualità audio-video (sia di film classici che di rarità di genere), accompagnate da un ricco comparto di approfondimenti originali (le c.d. "special features"). Pur rappresentando una nicchia rivolta prevalentemente al pubblico dei collezionisti, esistono oggi diverse e rispettate etichette di questo tipo (Criterion, BFI, Arrow Video, Eureka – Masters of Cinema, Blue Underground, Radiance, Indicator, 88 Films, Vinegar Syndrome), soprattutto all'interno dell'ancora florido mercato anglosassone. Anche in questo settore si riflette l'eccellenza della Cineteca di Bologna e il valore delle collaborazioni internazionali che ha saputo instaurare nel corso degli anni: non di rado, infatti, i restauri presenti all'interno di queste edizioni (in particolare quelle dell'americana Criterion, una delle etichette più prestigiose al mondo) sono stati realizzati dal laboratorio "L'Immagine Ritrovata".

⁹⁹ Le immagini conservate nella Sezione Cinema sono suddivise in diversi fondi, intitolati ai numerosi contribuenti della sezione. Tra i nomi più importanti si possono ricordare Giuseppe Galliadi (al quale si deve una delle prime collezioni di positivi e negati, poi confluiti nell'archivio della Cineteca), Piero Tortolina (altro importante collezionista di immagini e negativi), Angelo Novi (grande fotografo di reportage e cinema), Franco Pinna (altro grande fotografo di documenti etnografici e servizi di attualità, che in seguito ha lavorato per Federico Fellini), Mario Natale (con una collezione di fotografie, cartoline e materiali raccolti da Natale nel corso della sua attività nelle produzioni cinematografiche). Fra gli altri fondi figurano Alessandro Blasetti, Pier Paolo Pasolini, Renzo Renzi, Pierluigi Raffaelli.

¹⁰⁰ Si veda FARINELLI (a cura di), *Bologna fotografata. Tre secoli di sguardi*, Bologna, 2017. A tal proposito va segnalata la recente mostra (terminata il 4 agosto 2024) "Bologna fotografata. Persone, luoghi, fotografi", che la Cineteca di Bologna ha allestito negli spazi del Sottopasso di via Rizzoli.

(quella del regista) stampata su pellicola, ma un prodotto collettivo frutto di un lungo ed articolato processo creativo. Anche in questo caso la Cineteca ha potuto attingere ad una quantità impressionante di collezioni e fondi dedicati a grandi personalità del cinema: la lista è molto lunga, e comprende fondi intitolati ad attori e registi (tra cui Laura Betti, Gianni Cavina, Alessandro Blasetti, Sergio Citti, Carla Del Poggio, Valerio Zurlini), sceneggiatori e montatori (Mara Blasetti, Ugo Pirro), ma anche critici e storici del cinema (come Guido Aristarco, Pietro Bonfiglioli, Mino Doletti, Vittorio Martinelli e Franco La Polla, per citarne solo alcuni) e raccolte provenienti da enti e case di produzione (come la Titanus).

L'Archivio Grafico, invece, è costituito da oltre 300.000 materiali cinematografici che comprendono manifesti, locandine, fotobuste, pubblicità, programmi di sala e *brochures* di origine principalmente italiana e pubblicati tra gli anni Quaranta e Ottanta, in una sorta di storia del cinema raccontata attraverso i poster promozionali; molti dei manifesti presenti in collezione sono stati realizzati da alcune delle più grandi firme nel campo dell'illustrazione del cinema (come Giuliano e Lorenzo Nistri, Renato Casaro, Averardo Ciriello, Rinaldo Geleng, Silvano Campeggi – sue le iconiche locandine di *Via col vento*, *Casablanca*, *Ben Hur* e *La gatta sul tetto che scotta*) e costituiscono una preziosa testimonianza dell'opera dei "cartellonisti", la cui arte ha contribuito a rendere indimenticabile e a consegnare al mito il cinema dell'epoca d'oro. L'archivio comprende anche una collezione di disegni caricaturali originali¹⁰¹, una vasta e curiosa raccolta di francobolli dedicati al cinema, e le copertine delle colonne sonore in collezione presso la Cineteca, in un caleidoscopico arcipelago di documenti che, nel corso degli anni, sono diventati materiale di studio e di trattamento catalografico.

Anche il reparto delle "Collezioni sonore" rappresenta un'altra preziosa risorsa della Cineteca, comprendente circa 6000 registrazioni costituite, prevalentemente, da colonne sonore di film in diversi formati, tra vinili e *compact disc*¹⁰². Ad impreziosire ulteriormente la sezione, si aggiungono anche in questo caso i materiali provenienti dai fondi privati, costituiti soprattutto da registrazioni audio di interviste, convegni e lezioni con i protagonisti del cinema; si possono segnalare, a tal proposito, il Fondo Aristarco, le audio-registrazioni degli incontri che si sono tenuti presso l'Università di Torino con alcune grandi personalità del cinema e del teatro del Novecento, tra cui Michelangelo Antonioni, Cesare Zavattini, Carmelo Bene, Dario Fò; o anche il fondo intitolato all'attrice e scrittrice Franca Faldini, composto dalle numerose interviste su audiocassetta a tecnici e artisti del cinema che la Faldini ha realizzato (in parte insieme a Goffredo Fofi) tra il 1985 e il 2009, per l'aggiornamento del suo libro *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*¹⁰³. C'è poi il Fondo del Cinema Lumière, che ricostruisce i quarant'anni di attività della sala, dalle origini in Via Pietralata fino alla sede in via Azzo Gardino, attraverso 1.300 testimonianze audio (presenti sia su supporto

¹⁰¹ Utilizzati dallo sceneggiatore e critico cinematografico Mino Doletti per la rivista "Film", di cui fu direttore tra il 1938 e il 1960.

¹⁰² Degno di menzione è il disco più vecchio presente in collezione, un 78 giri in formato 20cm del 1929 contenente il brano *Singin' in the Rain* cantato da Cliff Edwards, che fa parte della colonna sonora del film *Hollywood che canta* (Charles Reisner, 1929).

¹⁰³ Originariamente pubblicato nel 1979. Oggi si veda FALDINI, FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano (Vol. 1-3)*, Bologna, 2009-2021.

magnetico che digitale) delle numerose personalità che sono passate dalla Cineteca di Bologna.

Nel quadro dei numerosi archivi e collezioni conservati presso la Cineteca, l'Archivio delle Pellicole rappresenta sicuramente uno dei tesori più preziosi, il cuore della dote che la Cineteca ha raccolto in decenni di ricerche, lavori e restauri. L'archivio si compone di oltre 90.000 elementi, in gran parte pellicole 35mm e 16mm¹⁰⁴, e la sua gestione è il risultato di una costante collaborazione con altre cineteche, enti pubblici, società di produzione, collezionisti ed autori cinematografici. Ogni anno si registra un incremento dei titoli presenti nell'archivio (negli ultimi anni i nuovi ingressi si sono aggirati intorno ai 1.500–2.500 titoli), attraverso scambi, donazioni, depositi e talvolta acquisti.

Gli elementi di eccellenza e unicità che caratterizzano il catalogo delle pellicole in archivio testimoniano l'attività di riscoperta e recupero dei film che la Cineteca ha condotto fin dalla sua nascita. Come già anticipato nelle pagine precedenti, la collezione del cinema muto italiano ne è un perfetto esempio: si tratta, infatti, di una delle collezioni in materia più ricche al mondo, che conta 400 titoli tra i quali svettano i film della grande stagione del divismo italiano (con Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, tra le tante), le serie comiche con Ferdinand Guillaume (conosciuto con i nomi d'arte "Tontolini" e "Polidor") e il personaggio di Cretinetti (interpretato sempre dal francese André Deed), i documentari di guerra, i "kolossal" storici e i film di Maciste, e così anche le commedie sentimentali napoletane. È presente, inoltre, una poderosa sezione dedicata al cinema documentario italiano, che comprende il fondo della "Corona Cinematografica"¹⁰⁵ e i lavori di Vittorio De Seta, di Renzo Renzi e della Panaria Film, tra le tante collezioni. Il catalogo del cinema italiano custodito è particolarmente ricco, grazie soprattutto al fondo della Titanus, la più longeva casa di produzione italiana (ancora oggi esistente), che ha affidato alla Cineteca un patrimonio di cinema popolare e d'autore di eccezionale significato storico; lo stesso dicasi per la Cristaldi Film, la quale ha depositato un'altra collezione di rilievo primario nella storia del cinema italiano, che contempla film prodotti dalla Rovere, dalla Lux dalla Vides, con particolare riguardo alle produzioni degli anni Quaranta e Cinquanta e alle opere di alcuni dei più grandi registi italiani di sempre (tra cui Luchino Visconti, Riccardo Freda, Mario Monicelli, Francesco Rosi, Pietro Germi, Mario Soldati).

Altri importanti fondi che fanno parte dell'Archivio Pellicole sono quello dell'Istituto Gramsci dell'Emilia-Romagna, che raccoglie numerose opere che illustrano l'attività politica del PCI, in particolare produzioni a carattere regionale e locale; la collezione del "Cinema Sovietico", ancora oggi il più ricco catalogo esistente al di fuori dai confini russi, che accanto alle pellicole classiche degli anni Venti (con in testa il simbolo della cinematografia sovietica, *La corazzata Potëmkin*

¹⁰⁴ Sono presenti anche formati S8, 70mm, 9.5mm e altri minori.

¹⁰⁵ Casa di produzione specializzata in documentari e cortometraggi, fondata all'inizio degli anni Sessanta dai fratelli Elio ed Ezio Gagliardo. Nel 2004 il fondo della Corona è stato trasferito da Roma a Bologna.

di Sergej M. Ejzenštein, 1925)¹⁰⁶ raccoglie le opere del “disgelo”¹⁰⁷ e tutto il periodo compreso tra i film stalinisti a quelli del dissenso degli anni Settanta e Ottanta; e infine le collezioni appartenute a Piero Tortolina e Baldo Vallero (costituite rispettivamente da 1.300 e 2.500 titoli), due cinefili collezionisti e maghi nel reperire copie di film rari e invisibili, che hanno lasciato alla Cineteca di Bologna un patrimonio inestimabile di pellicole provenienti dall’epoca classica del cinema hollywoodiano ed europeo.

Tuttavia, tra tutti i fondi e le collezioni che formano l’archivio bolognese dei film su pellicola, la raccolta dell’intera opera cinematografica di Charlie Chaplin costituisce, probabilmente, uno degli elementi più preziosi e noti al pubblico, sia nazionale che internazionale. Tale raccolta (che comprende, in particolare, i capolavori muti e sonori restaurati, nonché le comiche dirette e interpretate per la *Keystone Company* nel 1914), oltre ad avere uno straordinario valore storico, culturale e filologico per la storia del cinema e la preservazione del lascito artistico di uno dei suoi più luminosi geni, riveste un importante significato anche per la storia della Cineteca stessa, poiché coincide con la realizzazione del “Progetto Chaplin”, uno dei più prestigiosi e celebri traguardi raggiunti dalla Fondazione.

Il Progetto vide la luce all’inizio degli anni Duemila, e prevedeva il restauro di tutta l’opera del grande cineasta sotto il diretto controllo del laboratorio “L’Immagine Ritrovata”, insieme al deposito del suo archivio documentale presso la Cineteca. Un’occasione del genere, letta nella prospettiva di un istituto per la cultura cinematografica e della sua vocazione a preservare il Cinema, equivaleva alla realizzazione di un miracolo: accanto infatti al complesso restauro dell’opera cinematografica di Chaplin, il fatto di avere a disposizione il suo intero archivio professionale e personale, dagli esordi sui palcoscenici del *music-hall* inglese fino agli ultimi giorni della sua vita in Svizzera, significava ereditare un’autentica miniera d’oro per storici, archivisti e filologi, incoraggiando e alimentando un lavoro di ricerca permanente sulla vita e l’opera del grande artista.

L’idea per questo titanico progetto nacque nel 1998, a seguito della proiezione in Piazza Maggiore di uno dei più amati capolavori di Chaplin, *Il monello* (1921); per l’occasione era stata concessa una copia del film dalla *Roy Export*, la società degli eredi del regista, e in tale sede gli operatori della Cineteca riscontrarono le pessime condizioni della pellicola in uso; l’archivio bolognese disponeva, a sua volta, di un negativo d’epoca del film (dunque del 1921), che era stato in precedenza salvato da un deposito di pellicole infiammabili destinate al macero. Per questo

¹⁰⁶ Del capolavoro di Ejzenštein la Cineteca di Bologna ha curato l’edizione *home video* italiana, contenente la versione al momento più attendibile del film, su restauro del 2005 da parte della *Stiftung Deutsche Kinemathek – Filmmuseum Berlin* (che conta 1.372 inquadrature e 146 cartelli, fra titoli di testa e didascalie).

¹⁰⁷ Con l’espressione “cinema del disgelo” si fa riferimento a quella fase del cinema sovietico successiva alla morte di Stalin (1953) e alla lotta per il potere che ne seguì, da cui emerse nel 1956 Nikita Krusciov (Nikita Sergeevič Chruščëv), il quale denunciò pubblicamente alcuni crimini commessi da Stalin e il culto della personalità. Tra le pellicole più interessanti e significative del periodo vi erano quelle che raccontavano la tragedia della Seconda Guerra Mondiale senza ricorrere alla retorica degli eroi senza macchia e senza paura: si possono segnalare, ad esempio, *Il quarantunesimo* (Grigorij Cuchraj, 1956), *Il destino di un uomo* (Sergej Bondarciuk, 1959), e *Quando volano le cicogne* (Mikhail Kalatozov, 1959), quest’ultimo premiato al Festival di Cannes. Per approfondimenti si veda la scheda di CORSI, *L’avanguardia sovietica. Arte, cinema e contesto storico*, pubblicata sul sito *Cinescuola* e consultabile all’indirizzo <https://www.cinescuola.it>.

motivo, in accordo con gli eredi di Chaplin, si decise di avviare un'accurata ricerca di materiali d'epoca negli archivi al fine di recuperare copie dei suoi film che altrimenti sarebbero andate perdute, restituendo loro, attraverso un meticoloso lavoro di restauro, la qualità delle origini. Si cominciò con *Il monello* e l'anno dopo toccò ad un altro indimenticabile capolavoro, *Tempi moderni* (1936); a quel punto si raggiunse un accordo definitivo con i figli di Chaplin, e al laboratorio della Cineteca venne affidato il restauro di tutta l'opera del cineasta.

Nel corso degli anni il Progetto ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui una menzione d'onore nel 2006 da parte del Commissario Speciale per l'Audiovisivo (Viviane Reding), che lo ha indicato tra le pratiche eccellenti (*commendable practice*) in base alla *European Charter for Film Online*¹⁰⁸. L'anno successivo (2007), in occasione del trentennale dalla scomparsa del cineasta, Bologna è stata teatro di un evento senza precedenti, la rassegna "Chapliniana": dal 1° giugno al 31 ottobre 2007, la città ha voluto celebrare il genio di Chaplin attraverso l'organizzazione di mostre, convegni internazionali e, naturalmente, la proiezione dei suoi film. Sempre nel 2007, grazie al sostegno fornito dalla Fondazione Carisbo, che fin da subito aveva creduto nel valore di questa impresa¹⁰⁹, il Progetto Chaplin ha ricevuto un ulteriore slancio ed è entrato nella fase della maturità, portando a termine il restauro di undici pellicole (tra medio e lungo metraggio) e oltre venticinque comiche del periodo *Keystone* (2 febbraio–7 dicembre 1914).

Nel frattempo proseguiva il lavoro di recupero, riordino e catalogazione dell'archivio fotografico e cartaceo, di cui è stata completata la digitalizzazione nel 2007 e che ora è consultabile online dal pubblico di tutto il mondo (*The Charlie Chaplin Archive*)¹¹⁰. Nel rispetto dell'obiettivo principale del Progetto, che non si limita alla preservazione del patrimonio cartaceo lasciato in dote dal cineasta, ma intende stimolare un lavoro di ricerca e riscoperta continua di Charlie Chaplin, gettando le basi per un confronto costante tra studenti, ricercatori e cinefili, l'intero *corpus* dei documenti di archivio è oggi al centro di una serie di pubblicazioni che mirano ad approfondire in maniera inedita il lavoro del cineasta, aprendo a nuove prospettive di lettura e alimentando costantemente il dibattito; a conferma di un approccio assolutamente vivo e dinamico alla preservazione del suo patrimonio, pienamente in linea con il ruolo di custode della sua opera affidato alla Cineteca.

Lo straordinario successo riscosso dal Progetto Chaplin ha spianato la strada ad altre grandiose e stimolanti sfide. Nel 2015 è stato lanciato un progetto pluriennale per il recupero e il restauro, sempre a cura de "L'Immagine Ritrovata", della filmografia di un altro geniale maestro dell'epoca del muto, Buster Keaton (1895–1966)¹¹¹, nel tentativo di individuare e riordinare i materiali esistenti (sparsi in tutto

¹⁰⁸ Cfr. *European Charter for Film Online endorsed by major industry players*, Doc. IP/06/672, Bruxelles, 23 maggio 2006. Si veda anche l'articolo di FORD, *Interview with Cecilia Cenciarelli about the Charlie Chaplin Archive*, pubblicato sul sito <https://www.charliechaplin.com>, 19 aprile 2023.

¹⁰⁹ Si veda *supra* il par. 3.2.1.

¹¹⁰ L'indirizzo è <http://www.charliechaplinarchive.org>. Al momento nell'Archivio Chaplin sono conservati oltre 200.000 materiali fotografici e cartacei, tra immagini, sceneggiature, manoscritti, lettere e molti altri documenti, che comprendono diari di lavorazione, bozzetti, rassegne stampa, materiale pubblicitario, programmi di sala, etc.

¹¹¹ Bellissima la rivalutazione critica dell'arte di Keaton compiuta dallo scrittore e giornalista James Agee, apparsa in un celebre articolo (*Comedy's Greatest Era*) pubblicato sulla rivista *Life* nel 1949.

il mondo) e riavvicinare la sua opera alla sua forma originaria. Per la realizzazione del “Progetto Keaton” la Cineteca si è avvalsa della collaborazione del *Cohen Film Collection*¹¹², mostrando i primi frutti del suo lavoro nel corso della XXIX edizione del “Cinema Ritrovato” (estate 2015) con la presentazione dei nuovi restauri del cortometraggio *One Week* (1920) e del mediometraggio *Sherlock Jr.* (noto in Italia col titolo *La palla n° 13*, del 1924), considerato uno dei capolavori di Keaton e tra i migliori 100 film di sempre¹¹³. Negli anni successivi sono stati portati a compimento i restauri di oltre 30 titoli della sua filmografia (tra corti e lungometraggi), grazie ad un certosino lavoro di ispezione, analisi e riparazione compiuto dal laboratorio bolognese su duecento elementi concessi dalla raccolta Raymond Rohauer (presso la *Cohen Film Collection*) e da altre cineteche¹¹⁴.

I restauri realizzati dalla Cineteca, di cui Chaplin e Keaton rappresentano una parte sicuramente importante ma non esaustiva, sono probabilmente i progetti più noti, o perlomeno quelli più facilmente riconducibili alla continua opera di preservazione e valorizzazione del cinema portata avanti negli anni dalla Cineteca. Complice una rinnovata e sempre più diffusa attenzione verso la storia del cinema, alimentata dalla scoperta di un patrimonio cinematografico del passato che non ha mai perso la sua straordinaria forza e vitalità, il restauro non rappresenta più solamente lo strumento per conservare la visione di un film nel tempo, ma anche un modo efficace per rilanciarlo “in un dialogo qualitativo con gli occhi del presente”¹¹⁵. In tale contesto, il laboratorio “L’Immagine Ritrovata” della Cineteca, come già ampiamente illustrato nelle pagine precedenti, ha saputo costruirsi una reputazione eccezionale, divenendo un vero e proprio punto di riferimento, a livello internazionale, nell’ambito del restauro del patrimonio cinematografico; ciò è stato reso possibile da diverse motivazioni, che comprendono le tecniche e metodologie sviluppate, la scrupolosa attività di ricerca, e la portata del raggio d’azione in cui il Laboratorio (e la Cineteca) hanno saputo muoversi¹¹⁶. La straordinaria qualità dei lavori

Nel suo scritto, Agee definiva giustamente Buster Keaton “per stile e natura il più profondamente ‘muto’ dei comici muti, tanto che anche un sorriso era in lui assordante e stonato quanto un grido”, riferendosi alla meravigliosa impassibilità che contraddistingueva il volto del geniale artista.

¹¹² L’etichetta fa parte del *Cohen Media Group* (CMG), una società di distribuzione e produzione cinematografica indipendente istituita nel 2008 da Charles S. Cohen, produttore esecutivo del film-premio Oscar *Frozen River – Fiume di ghiaccio* (Courtney Hunt, 2009). I lavori di restauro compiuti dalla CMG includono, oltre alla filmografia di Buster Keaton (parte della collezione Raymond Rohauer), il catalogo della *Merchant Ivory Productions*, prevalentemente costituito dai film del regista James Ivory. Cfr. il sito <https://cohenmedia.net>.

¹¹³ Sulla base di una classifica stilata dalla rivista *Time Magazine* nel 2010.

¹¹⁴ Rimanendo nel quadro del progetto per la riscoperta e il recupero dell’opera di Buster Keaton, nel 2018 è uscito il documentario *The Great Buster: A Celebration* (diretto da Peter Bogdanovich), che raccoglie le testimonianze di alcuni grandi protagonisti del cinema ed estimatori dell’arte di Keaton (tra cui Mel Brooks, Werner Herzog, Quentin Tarantino). Bisogna infine aggiungere che i risultati di questo progetto pluriennale sono confluiti in due preziosi cofanetti dvd (*Keaton! L’integrale*, Voll. 1–2) pubblicati dalla Casa editrice della Cineteca di Bologna, contenenti le versioni restaurate di tutti i film interpretati da Buster Keaton tra il 1920 e il 1928.

¹¹⁵ Si veda la scheda “Restauro” pubblicata sul sito della Cineteca (<https://cinetecadibologna.it>).

¹¹⁶ Ad oggi sono davvero numerosi i restauri cinematografici realizzati dall’Immagine Ritrovata. Si indicano qui di seguito alcuni dei lavori più recenti: *Napoléon* (Abel Gance, 1927) di cui è stata presentata la prima parte (220’, dalla giovinezza di Napoleone all’assedio di Tolosa) durante la 77° edizione del Festival di Cannes (maggio 2024); sempre al Festival di Cannes 2024 è stato presentato il restauro di *Sbatti il mostro in prima pagina* (Marco Bellocchio, 1972); *Shanghai Blues* (Tsui Hark, 1984), presentato in occasione del 40° anniversario della Film Workshop; *Il ferroviere* (Pietro Germi,

realizzati dall'Immagine Ritrovata deriva non solo dall'eccezionale preparazione e competenza del suo personale, ma anche dagli strumenti di cui il Laboratorio è dotato, che consentono di lavorare su qualunque tipo di supporto e di rispondere a tutte le esigenze di restauro, intervenendo nelle diverse fasi del processo¹¹⁷. Inoltre, negli studi dell'Immagine Ritrovata vengono periodicamente organizzati dei tirocini formativi nei vari settori, e vi si svolge il *training* pratico di due settimane della *Film Restoration Summer School*, un corso intensivo organizzato dalla Cineteca di Bologna e promosso dalla FIAF, dall'*Association des Cinémathèques Européennes* e dalla *World Cinema Foundation*, con l'obiettivo di condividere con i partecipanti i saperi e l'esperienza dei professionisti ed esperti del settore provenienti da tutto il mondo, oltre che dello staff sia del Laboratorio che della Fondazione.

Un altro progetto di restauro portato avanti dalla Cineteca, accanto a quello dell'Immagine Ritrovata, è il *World Cinema Project*¹¹⁸, un programma creato nel 2007 dal regista Martin Scorsese all'interno di *The Film Foundation*, un'organizzazione senza scopo di lucro (fondata nel 1990 dallo stesso Scorsese insieme a Steven Spielberg) impegnata nella diffusione della cultura della conservazione e del restauro cinematografico.

Infine è opportuno segnalare che la Cineteca, parallelamente alla ricca e intensa attività di restauro, porta avanti altri progetti riguardanti la gestione e valorizzazione di alcuni archivi particolarmente significativi, oltreché alla preservazione di collezioni cinematografiche. Tra questi si può ricordare, ad esempio, il progetto di ricerca internazionale *Producers and Production Practices in the History of Italian Cinema, 1949–1975*, di cui la Cineteca di Bologna è partner insieme alla *Queens University* di Belfast¹¹⁹; da questa attività di ricerca è scaturito il "Progetto Cristaldi", per il quale è stato messo a disposizione l'archivio fotografico e documentale di Franco Cristaldi, uno dei più importanti imprenditori cinematografici del dopoguerra; fondatore della società di produzione "Vides" nel 1946¹²⁰, Cristaldi ha contribuito in maniera decisiva all'affermazione dell'industria cinematografica italiana sulla scena mondiale: la catalogazione del suo archivio è stata la prima

1956) al Festival di Cannes del 2022; *Sciuscìà* (Vittorio De Sica, 1946), *Danza macabra* (Antonio Margheriti, 1964), *Serpico* (Sidney Lumet, 1974), presentati al Festival Lumière e al *Marché International du Film Classique* del 2022; invece nel 2021 sono stati presentati, tra i tanti, i restauri de *I 400 colpi* (François Truffaut, 1959), *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1951), *Il cameraman* (Buster Keaton, 1928) e la trilogia di *Infernal Affairs* (Andrew Lau, Alan Mak, 2002–2003).

¹¹⁷ Prendendo le mosse dallo studio dei documenti e dei materiali, si passa alla riparazione delle pellicole, con l'impiego di trattamenti chimici in caso di degrado; il lavaggio ad ultrasuoni della pellicola; il processo di scansione e comparazione, il restauro digitale e la correzione del colore 4k e 2k; il *mastering*; l'introduzione di sottotitoli; il restauro della traccia audio del film; il *Film Recording* per la registrazione di immagini digitali su pellicola 35mm; la stampa e lo sviluppo. Per un approfondimento dettagliato di ciascuna fase, si rinvia al sito ufficiale de "L'Immagine Ritrovata" all'indirizzo <https://www.immagineritrovata.it>.

¹¹⁸ Il *World Cinema Project* è particolarmente attivo nel restauro di film provenienti da Medio Oriente, Africa, Europa dell'Est, Asia e America Latina.

¹¹⁹ Il progetto è coordinato dal Prof. Stephen Gundle dell'Università di Warwick, ed è finanziato dall'ente britannico *Arts and Humanities Research Council*.

¹²⁰ La Vides ha prodotto alcuni dei più celebri film italiani del dopoguerra, in particolare quei capolavori che hanno segnato la fase della maturità della "commedia all'italiana". Tra questi *I soliti ignoti* (1958) e *I compagni* (1963), entrambi di Mario Monicelli, e *Divorzio all'italiana* (1961) di Pietro Germi, ma anche film politici e di denuncia come *Salvatore Giuliano* (1962) e *Il caso Mattei* (1972) di Francesco Rosi.

esperienza italiana di creare un inventario pubblico dei documenti di una casa di produzione cinematografica. Oltre ad avere in carico altri preziosi tesori, come l'Archivio Rissone–De Sica e l'Archivio Bertolucci, la Cineteca ospita e cura anche il “Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini”, istituito nel 2003 per volontà dell'attrice e amica dello scrittore Laura Betti, e che rappresenta un formidabile centro di documentazione internazionale dedicato all'opera letteraria, cinematografica e teatrale del poeta–regista.

Tutti gli esempi citati, che sfiorano solamente la superficie dell'operato della Fondazione Cineteca di Bologna, servono a dare un'idea dell'arcipelago di progetti, iniziative, pratiche e collaborazioni attraverso cui si articola la vocazione preservatrice della Cineteca, grazie alla quale Bologna si dimostra un modello di riferimento internazionale per la sua capacità non solo di proteggere, ma anche di valorizzare il cinema come esperienza condivisa, diffondendo la sua conoscenza e la trasmissione della sua memoria. Nel tentativo, così, di impedire che i film sbiadiscano via, svanendo come i ricordi di cui parla l'androide Roy Batty nel suo *de profundis*: un insieme di momenti che andranno perduti nel tempo, come lacrime nella pioggia¹²¹.

4. Bologna città “nel” cinema. I miti, i protagonisti e i film

In una delle celebri scene conclusive dell'*Edipo Re* di Pier Paolo Pasolini, girato nel 1967, il cantore cieco Edipo (interpretato da Franco Citti) viene ripreso mentre vaga per le strade di Bologna, dopo aver appreso la verità sulla tragedia della sua vita; lo si vede attraversare il Portico dei Servi di Strada Maggiore accompagnato dal giovane e vivace Angelo (Ninetto Davoli), e poi sostare sui gradini di fronte alla Basilica di San Petronio, dove suona il flauto nell'indifferenza della borghesia benvestita.

Non si tratta della prima (e nemmeno dell'ultima) volta che la città di Bologna, i suoi inconfondibili portici, i vicoli e la facciata delle sue chiese diventano il contesto in cui ambientare la scena di un film, o addirittura un'intera pellicola. Il legame tra Bologna e la settima arte non si limita ai racconti e alle peripezie delle sue sale cinematografiche, ma si ritrova anche nelle numerose occasioni in cui la città, nel corso degli anni, è apparsa al cinema, facendo da cornice a tante e diverse storie. A tal proposito, bisogna subito sottolineare come il *curriculum* cinematografico di Bologna si distingua per la varietà dei generi cinematografici che essa ha ospitato, mettendone in luce il carattere poliedrico e la versatilità: le sue doti brillanti e vivaci l'hanno resa, ad esempio, una perfetta *location* dove ambientare divertenti commedie (si veda, ad esempio, il classico *Hanno rubato un tram* di Aldo Fabrizi, o il più recente e frizzante *E allora mambo!* di Lucio Pellegrini); ma Bologna sa anche essere una città intrisa di malinconia e di quieta disperazione, teatro ideale per accogliere trame più intime e drammatiche, come insegna buona parte del cinema di Pupi Avati; inoltre, ancora dopo secoli, Bologna continua ad affascinare per il senso di mistero che ispirano le sue architetture medievali, con i suoi vicoli bui, gli anfratti inghiottiti dalle ombre e l'eco dei passi che risuonano sotto i portici a tarda notte,

¹²¹ Il riferimento è alle ultime, celebri parole pronunciate dal personaggio interpretato da Rutger Hauer, nel capolavoro della fantascienza *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott.

ingredienti perfetti per le storie di suspense e i *noir* (come nel caso del thriller “alla Seven” *Almost Blue*, di Alex Infascelli, o la serie televisiva *L’ispettore Coliandro*, diretta dai fratelli Marco e Antonio Manetti, dalla forte personalità poliziesca–*noir* che ammicca, per i toni, a modelli del passato come il Nico Giraldi di Tomas Milian e l’Harry Callaghan di Clint Eastwood)¹²².

Facendosi dunque territorio del cinema, la città ha saputo mostrarsi sotto nuove luci e prospettive, che, evitando i luoghi comuni più superficiali e turistici della dotta, grassa, turrata ed universitaria Bologna, hanno fatto emergere le sue sfumature più dolci e profonde, pregne di poesia ma anche di ambiguità. Se fino a questo punto, quindi, ci si è prevalentemente soffermati sul fatto che da sempre il cinema appartiene a Bologna, avendola accompagnata nella sua crescita sociale, culturale e architettonica lungo tutto l’arco del Novecento fino ad oggi, è altrettanto vero che anche Bologna appartiene al cinema ed è parte del suo infinito immaginario.

L’elenco dei film che hanno “toccato” Bologna, di sfuggita o in maniera più concreta e presente, è sorprendentemente lungo e risale indietro fino agli anni Dieci del secolo scorso, per arrivare ai giorni nostri¹²³. Se le prime comparsate possono essere individuate nel breve periodo di attività della Felsina Film¹²⁴, che, si ricorderà, aveva i propri studi in un capannone di vetro situato in via Rialto, mentre per gli esterni ci si recava ai Giardini Margherita, nel 1934 andò in scena la prima versione cinematografica della commedia di Alfredo Testoni, *Il cardinale Lambertini*, per la regia di Parsifal Bassi e con Ermete Zacconi nel ruolo di Prospero Lambertini. Questo titolo, per quanto non sia stato effettivamente girato a Bologna (la città venne ricreata negli stabilimenti della “Milano Films”, presso lo storico quartiere della Bovisa), riveste comunque una certa importanza, trattandosi della prima trasposizione cinematografica di un testo molto celebre all’inizio del secolo e completamente ambientato a Bologna. Nel 1954 ne venne tratta una seconda (e più famosa) versione¹²⁵, per la regia di Giorgio Pastina e con la brillante interpretazione di Gino Cervi, il quale aveva già portato il ruolo del Cardinale a teatro (con la regia di Alessandro Brissoni) e successivamente ne avrebbe rivestito nuovamente i panni nell’omonimo sceneggiato televisivo del 1963, diretto da Silverio Blasi.

¹²² *Almost Blue* è del 2000. La serie *L’ispettore Coliandro*, giunta all’ottava stagione nel 2021, ha esordito sul piccolo schermo nel 2006. Da notare che entrambe le opere hanno un legame con lo scrittore e sceneggiatore Carlo Lucarelli (*Almost Blue* è tratto dal suo omonimo romanzo del 1997, mentre de *L’ispettore Coliandro* ha firmato il soggetto).

¹²³ La sezione “Archivi Film” presente sul sito internet della Fondazione Cineteca di Bologna mette a disposizione una scheda dal titolo “Memoria Visiva Emiliano–Romagnola”, provvista di un motore di ricerca che consente di svolgere, sulla base dei parametri suggeriti (ad es. “ambientazione”, “regia”, “anno di produzione”), una sorta di censimento cinematografico dei film ambientati in Emilia–Romagna; se si limita la ricerca a “Bologna”, il risultato sono 109 pellicole. Per consultare l’elenco nel dettaglio, si rinvia al sito internet <http://fondazione.cinetecadibologna.it>.

¹²⁴ I film in questione sono, come ricordato nelle pagine precedenti (v. *supra* par. 3), “Come conclude amore” (1917), “Bianco e nero” (1918) e “Rebus” (1918), tutti e tre diretti da Alfredo Masi. A questi bisogna aggiungere un’altra pellicola (probabilmente) girata a Bologna, “Marinella” (1918), di Raimondo Scotti.

¹²⁵ A differenza della versione del 1934, il *Lambertini* del 1954 vede un ampio uso dei luoghi reali di Bologna, tra cui la facciata di San Petronio, il cortile e lo scalone di Palazzo d’Accursio, la facciata di Palazzo Bentivoglio e il cortile del Collegio di Spagna. Il 1954 è anche l’anno in cui esce nelle sale *Bertoldo*, *Bertoldino* e *Cacasenno* (regia di Mario Amendola), in gran parte girato nella campagna bolognese.

E se pochi anni prima (1948) era stato possibile intravedere il capoluogo emiliano in un film di Totò (*Totò al giro d'Italia*, per la regia di Mario Mattoli), la prima pellicola completamente girata e ambientata a Bologna fu *Hanno rubato un tram* (1954), diretta e interpretata da Aldo Fabrizi, una piacevole commedia costruita intorno ad una delle più celebri macchiette teatrali del grande attore romano (quella dell'irascibile tramviere bistrattato da tutti, superiori e passeggeri)¹²⁶. Nel cast, accanto a Fabrizi, erano presenti gli attori Carlo Campanini, Mimo Billi e Lucia Banti, mentre in ruoli secondari parteciparono due celebri figure bolognesi dell'epoca, Oreste Biavati (un noto venditore ambulante cittadino) e il famoso attore dialettale Bruno Lanzarini. Curiosamente, alla realizzazione del film presero parte due futuri giganti del cinema italiano: un giovanissimo Sergio Leone, in qualità di aiuto regista, che recitò anche in un piccolo ruolo; e Mario Bava come direttore della fotografia.

Gli anni successivi (a cavallo tra i Cinquanta e i Sessanta) vedono un intensificarsi delle pellicole girate (o perlomeno di passaggio) a Bologna: in *Estate violenta* di Valerio Zurlini (1964), drammone con Jean-Louis Trintignant ed Eleonora Rossi Drago, è possibile intravedere l'inconfondibile stazione ferroviaria di piazza delle Medaglie d'Oro (il film è ambientato a Riccione nell'estate del 1943 durante la caduta del fascismo, che fa da sfondo alla vicenda amorosa dei due protagonisti). Bologna sarà inoltre teatro degli efferati crimini compiuti in giro per l'Italia dalla Banda Casaroli¹²⁷, tra rapine in banca e sanguinosi inseguimenti, nella precisa ricostruzione di uno dei fatti di cronaca nera più clamorosi del secondo dopoguerra: il film è *La banda Casaroli* di Florestano Vancini (1962), con protagonisti fuoriclasse del calibro di Renato Salvatori (nel ruolo di Paolo Casaroli), Jean-Claude Brialy (nei panni del suo amico e complice Ranuzzi) e un giovane Tomas Milian nella parte di Daniele Farris. L'anno successivo è la volta della pellicola a episodi *I fuorilegge del matrimonio* (1963), diretta a sei mani da Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani, con alcune scene girate in pieno centro storico, tra via Ugo Bassi, Palazzo Re Enzo e via Rizzoli; è invece completamente ambientato a Bologna il film di riflessione e denuncia sociale *Una bella grinta* (1964) di Giuliano Montaldo, con protagonista Renato Salvatori nella parte di un cinico arrampicatore sociale con un forte istinto di sopravvivenza.

Gli anni Sessanta vedono affermarsi sulla scena cinematografica nazionale e internazionale uno dei più famosi figli di Bologna, Pier Paolo Pasolini (1922–1975), tra i più influenti registi, scrittori e intellettuali del Novecento. Dopo il folgorante esordio di *Accattone* (1961), un film che, messa da parte la tradizione neorealista, rivela fin da subito la matrice populista dell'ispirazione pasoliniana¹²⁸, seguito

¹²⁶ Proprio il "conflitto culturale" scatenato dal contrasto tra il romano Cesare Mancini (il personaggio di Fabrizi) e i parenti bolognesi (moglie e suocera in testa) è alla base di alcuni dei siparietti comici più riusciti del film. Rimane esilarante la scena in cui Fabrizi spiega alle parenti la sua teoria secondo cui i bolognesi non sarebbero capaci di tirare la pasta per fare le tagliatelle, perché queste sono state inventate dagli antichi romani.

¹²⁷ Con varie scene realizzate in giro per il centro storico di Bologna (via Santo Stefano, via Farini, via Zamboni, Piazza Maggiore, Palazzo Re Enzo).

¹²⁸ Si veda la scheda di "Edipo Re" all'interno di MEREGHETTI (a cura di), *Dizionario dei film*, 2019, p. 1676. Per una lettura critica del film di Pasolini, si rimanda ai commenti scritti da Goffredo Fofi (in *Quaderni piacentini*, n. 32, 1967) e Alberto Moravia (in *Al cinema*, Milano, 1975; ma anche la sua recensione pubblicata su *L'Espresso*, 17 settembre 1967).

l'anno successivo dall'altrettanto straordinario *Mamma Roma*, con Anna Magnani in uno dei suoi ruoli più toccanti e memorabili¹²⁹, Pasolini gira il suo film-inchiesta *Comizi d'amore* (1964)¹³⁰, che raccoglie una serie di interviste a uomini e donne di ogni età in giro per l'Italia sui temi dell'amore e del sesso; tra le *location* del film, vi è anche lo Stadio Comunale Dall'Ara di Bologna. Con l'*Edipo Re* (1967), come già anticipato, Piazza Maggiore diventa la cornice finale della tragedia di Edipo, che nella visione di Pasolini rappresenta un dramma universale dotato, al tempo stesso, di una forte connotazione autobiografica¹³¹; dopodiché Bologna riappare nell'ultimo film del regista, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), più precisamente il parco circostante Villa Aldini, un maestoso edificio neoclassico che sorge in cima al Colle dell'Osservanza, che Pasolini sceglie per girare alcune scene del suo terrificante e controverso capolavoro.

Alla fine degli anni Sessanta fa il suo debutto cinematografico un altro grande uomo di cinema originario di Bologna: è Giuseppe "Pupi" Avati, regista e sceneggiatore di fama internazionale, che insieme a suo fratello Antonio e alla loro *factory* rappresenta ancora oggi un caso esemplare di indipendenza produttiva nel panorama del cinema italiano. Dopo una breve esperienza nel mondo del jazz (passione che rimarrà presenza costante nel suo cinema), il 28 gennaio 1970 Avati debutta al cinema Ambasciatori in via degli Orefici – un tempo il piccolo ed elegante cinema Eliseo, poi declassato a seconda visione e infine a sala a luci rosse¹³² – con il suo primo film, *Balsamus, l'uomo di Satana*, un'assurda storia intrisa di follia sessantottina liberamente ispirata alla figura del conte di Cagliostro, con al centro un nano che millanta capacità magiche-taumaturgiche, circondato da una bizzarra schiera di parenti e amici profittatori¹³³. Nel cast, una serie di nomi che seguiranno, in tutto o in parte, il percorso cinematografico di Avati: Ariano "Bob" Tonelli nella parte del protagonista, Giulio Pizzirani, il fratello Antonio Avati (l'unica volta che si presterà come attore, prima di diventare la colonna portante dell'intera produzione Avati negli anni a seguire); il grande Gianni Cavina, probabilmente il nome maggiormente associato alla filmografia del regista bolognese. Come *location* della storia viene scelta Villa Conti Zambonelli a San Giovanni in Persiceto, un tipico vilone padronale nella campagna bolognese.

Balsamus non è un esordio facile: l'accoglienza critica è tiepida, c'è chi intravede squarci felliniani nel giovane regista, ma si tratta di un debutto pieno di squilibri e il film è un insuccesso. Avati e il suo clan ci riprovano subito con *Thomas...*

¹²⁹ Nonostante l'attrice non si intendesse con Pasolini, che la accusava di voler dare al personaggio tratti piccolo-borghesi. Cfr. la scheda di "Mamma Roma" in MEREGHETTI, *Dizionario*, cit., p. 2990.

¹³⁰ A rigor del vero, tra *Mamma Roma* e *Comizi d'amore* Pasolini girò *La rabbia* (1962), *Ro.Go.Pa.G – Laviamoci il cervello* (1963) e *Sopralluoghi in Palestina* (1963), una sorta di documentario girato in Israele e in Giordania in vista della realizzazione del *Vangelo secondo Matteo* (1964).

¹³¹ "Avevo due obiettivi nel fare il film: il primo, realizzare una sorta di autobiografia assolutamente metaforica, quindi mitizzata; il secondo, affrontare tanto il problema della psicoanalisi quanto quello del mito. Ma invece di proiettare il mito sulla psicoanalisi, ho riproiettato la psicoanalisi sul mito". In PASOLINI, *Le regole di un'illusione: i film, il cinema* (a cura di Laura Betti, Michele Gulinucci), Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1991.

¹³² Nel 2008 la Coop Adriatica, dopo essersi aggiudicata un apposito bando comunale per la ristrutturazione dell'ex cinema, ha riaperto i locali dell'Ambasciatori trasformandoli in una libreria su tre piani della catena Coop, insieme ad una caffetteria, un'osteria e uno spaccio gastronomico sotto l'insegna di "Eataly".

¹³³ Cfr. MAIOLI, *Pupi Avati. Sogni, incubi, visioni*, Bologna, 2019, pp. 27–28.

Gi indemoniati (1970), ma il film non riesce nemmeno ad arrivare nelle sale a causa del fallimento della società di distribuzione; non lo vedrà nessuno. Viene però presentato al Festival di Locarno, dove Bob Tonelli riceve il premio Stefen. Con *Thomas*, Avati spinge sul pedale dell'ermetismo e del simbolico ancor più di quanto non abbia fatto con *Balsamus*: ne esce fuori una strana e suggestiva storia di un gruppo di attori falliti che, durante le prove di una pièce all'interno di una chiesa sconosciuta, fanno una seduta spiritica ed evocano Thomas, uno splendido bambino che incarna i desideri, le speranze e le sconfitte di ciascuno di loro. Il grottesco, il macabro e il surreale sovrabbondano, vengono evocati temi esoterici, ed è già potente quell'elemento gotico che anni dopo sfocerà nel capolavoro, *La casa dalle finestre che ridono* (1976). Inoltre, a mantenere viva questa atmosfera di magica sospensione contribuisce lo straordinario utilizzo dei luoghi scelti, tra cui l'inizio girato nel cimitero monumentale della Certosa di Bologna, o la successiva passeggiata notturna in calesse sotto i portici del Pavaglione, una delle "quinte" di Piazza Maggiore¹³⁴.

Da qui in poi il percorso cinematografico di Avati sarà una sorpresa costante, a conferma del talento di un regista in grado di muoversi con disinvoltura all'interno e attraverso i generi, che lo porterà a creare opere memorabili nel campo della commedia, del dramma, dell'orrore e del giallo. E anche Bologna è rimasta una presenza costante nel suo cinema, divenendo il territorio di un immaginario fatto di ricordi e visioni. Gli esempi e i riferimenti, a tal proposito, sono numerosi, e vale la pena citarne solo alcuni, i più significativi.

Per il successivo *La mazurka del barone, della santa e del fico fiorone* (1975), primo vero successo di Avati, si scelse di girare tra Cento, Ferrara e le campagne limitrofe, mentre per ricreare quelli che avrebbero dovuto essere gli interni del Vaticano si usarono le sale di Palazzo d'Accursio, a Bologna. E se il seminale *La casa dalle finestre che ridono*, manifesto del "gotico padano", è totalmente ambientato nella provincia ferrarese¹³⁵, il secondo e altrettanto terrificante film dell'orrore di Avati, *Zeder* (1983), nonostante si muova principalmente lungo le coordinate della riviera romagnola, fa un ampio uso di *location* situate nel cuore del centro storico di Bologna, tra cui Piazza Galilei, via IV Novembre, Largo Trombetti, oltre che del loggiato superiore del Palazzo dell'Archiginnasio.

A cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, Avati realizza alcune produzioni televisive (*Jazz Band*, *Cinema !!!* e *Dancing Paradise*) dal forte sapore autobiografico, dove il cineasta racconta (sempre in chiave di *fiction*) sia la sua esperienza di aspirante clarinetista jazz che cerca di affermarsi nella scena musicale bolognese degli anni Cinquanta, sia i suoi esordi nel cinema, attraverso il rocambolesco racconto di un giovane regista che lotta con le unghie per realizzare il suo primo lungometraggio; e, naturalmente, i luoghi di Bologna sono assoluti protagonisti di questo viaggio nella memoria. Appartengono alla prima metà degli anni Ottanta anche *Una gita scolastica* (1983) e *Noi tre* (1984), con i quali Avati regala due delicate e

¹³⁴ *Ibid.*, p. 33. Va precisato che per il resto il film è stato completamente girato a Ferrara.

¹³⁵ I luoghi in cui è ambientato il film comprendono la città di Comacchio e le Valli, il Lido degli Estensi, il Lido di Volano e Cento. Straordinaria la capacità di Avati, confermata poi dal successivo *Zeder*, nel riuscire a creare vera inquietudine partendo da elementi che apparentemente trasgrediscono le regole base dell'*horror*, a cominciare dall'uso di *locations* – come la Bassa Padana – perennemente investite dal sole e avvolte in una luce abbagliante, umida e soffocante.

malinconiche ricostruzioni d'epoca, introducendo uno sguardo nostalgico che tornerà spesso nelle produzioni successive; e in entrambi gli episodi, le piazze e i palazzi di Bologna si rivelano una cornice efficace per raccontare la crescita, le scoperte e i rimpianti dei protagonisti dei due film¹³⁶. Con il successivo *Impiegati* (1985), il regista si cala nuovamente nella modernità per raccontare la nuova Italia dei piccoli *yuppie*, seguendo le vicende di un giovane provinciale assunto in una banca bolognese alle prese con le dinamiche d'ufficio con i suoi colleghi. Anche in questo caso la città è fotografata e presente, anche se in una veste meno "medievale" ma più moderna e inedita, rappresentata dall'avveniristico complesso architettonico del *Fiera District*, con gli edifici e le torri ideate dall'architetto Kenzo Tange.

Discorso a parte merita *Regalo di Natale* (1986), uno dei film più famosi e amati di Pupi Avati, complice anche un cast in stato di grazia composto da Diego Abatantuono in un'insolita – ma eccezionale – veste drammatica, il compagno di sempre Gianni Cavina, Alessandro Haber, l'infaticabile e poliedrico Luigi Montefiori, e lo straordinario Carlo Delle Piane. Nonostante la vicenda si svolga in una villa sui colli bolognesi, in realtà il film è stato interamente girato a Fregene; tuttavia, anche se non viene mai inquadrata, Bologna sembra risuonare come una presenza costante ma invisibile attraverso i ricordi del quartetto di ex amici, nelle loro meschinità e fallimenti, nelle note struggenti di Coleman Hawkins, "il più grande sax tenore di tutti i tempi" (che si intrecciano con la bella colonna sonora di Riz Ortolani), accompagnando i protagonisti verso la loro rovina, in una memorabile partita a poker dove la posta in gioco è la salvezza delle loro anime. Nel seguito girato anni dopo (*La rivincita di Natale*, 2004), la città è invece concretamente presente, con diverse scene girate nel centro storico tra le Due Torri e via Rizzoli, Piazza del Nettuno e via Ugo Bassi.

La maggior parte dei film girati da Pupi Avati tra gli anni Novanta e i Duemila continua ad essere ambientata a Bologna, in *locations* reali o immaginarie (come nel caso de *Gli amici del Bar Margherita* del 2009, dove la vicenda è quasi completamente collocata in una Bologna immaginaria ricostruita a Cuneo e nel Lazio)¹³⁷, sempre (o quasi) all'insegna della memoria e del rimpianto, a conferma di un legame ormai inscindibile tra il cinema avatiano e la sua città natale. Bologna è il luogo dei ricordi e del tempo che fu, e tra tutti i cineasti solo Avati ha saputo sfruttarne al meglio il potenziale cinematografico, traendo dal paesaggio storico e naturale bolognese una forte carica emotiva e mantenendo sempre costante questa

¹³⁶ *Una gita scolastica*, primo grande successo di pubblico di Avati, si svolge all'inizio del Novecento e racconta la storia di due professori di liceo (interpretati da Carlo Delle Piane e Tiziana Pini) che accompagnano i loro allievi in una gita sull'Appennino, tra Bologna e Firenze. Per quanto riguarda le *locations* bolognesi che appaiono nel film, queste sono Piazza San Domenico, il cortile del Palazzo dell'Archiginnasio e il Liceo "Luigi Galvani" in via Castiglione. *Noi tre*, invece, narra del viaggio e del soggiorno bolognese del giovane "Amadè" Mozart, accompagnato dal padre Leopold, per sostenere l'esame all'Accademia dei Filarmonici, nel 1770; qui cerca di sottrarsi alla sua vocazione di "prodigio" stringendo amicizia con due coetanei e sperimentando i primi turbamenti amorosi. Di Bologna, in questo caso, si vede Piazza Santo Stefano, mentre per la residenza di campagna della famiglia Pallavicini a Croce del Biacco (dove i Mozart furono ospitati per tutto il loro soggiorno) si è girato presso Palazzo Albergati a Zola Predosa.

¹³⁷ Tra le altre pellicole di Avati girate a Bologna si può ricordare *Dichiarazioni d'amore* (1994), *La via degli Angeli* (1999), *Il cuore altrove* (2003), *Ma quando arrivano le ragazze?* (2005), *La seconda notte di nozze* (2005).

vocazione¹³⁸. Non solo, Bologna si è rivelata lo scenario perfetto per chi, come Avati, ha scelto un cinema pacato e lineare, attento alle psicologie dei personaggi e interessato più alla sconfitta di chi siede in disparte, negli ultimi ranghi, come dimostra il bellissimo *Il papà di Giovanna* (2008), uno dei film più misurati e pieni di pudore del cinema avatiano¹³⁹.

Al di là del contributo fornito dall'opera di Avati nel raccontare e celebrare Bologna al cinema, la città è apparsa in numerose altre pellicole, che in certi casi hanno anche saputo valorizzarla in chiave drammatica, andando oltre il semplice significato scenografico. Un esempio eclatante, in questo senso, è il film forse più famoso girato a Bologna, vuoi anche perché profondamente legato al contesto bolognese e al romanzo da cui è tratto: si tratta di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1996), diretto da Enza Negroni e ispirato all'omonimo romanzo di Enrico Brizzi, manifesto di una generazione nonché uno dei casi letterari italiani più importanti di tutti gli anni Novanta. Il film, che racconta la tormentata storia d'amore tra il diciassettenne Alex (interpretato da Stefano Accorsi) e la sua coetanea Aidi (Violante Placido), sovrabbonda di scorci e luoghi bolognesi¹⁴⁰, creando un contesto in cui le vibrazioni ribelli adolescenziali vanno a braccetto con la noia della città di provincia e la tragedia sempre in agguato; la presenza poi di nomi altisonanti nella colonna sonora (tra cui il Consorzio Suonatori Indipendenti – C.S.I., Disciplinatha, Marlene Kuntz, Violent Femmes, Faith No More), unita al cameo di Roberto “Freak” Antoni nella parte dell'avventore in un bar e all'ampio utilizzo degli spazi del “Link” in via Fioravanti, chiudono il cerchio di una storia in cui a risaltare è l'anima più poetica e nascosta di Bologna. Lo stesso carattere *punk*, reso forse in maniera più onesta e originale, lo si ritrova nel film *Paz!* (2002) di Renato De Maria, dedicato all'opera del fumettista Andrea Pazienza (1956–1988) e ai suoi personaggi, un gruppo di studenti fuori corso calati nella Bologna della contestazione giovanile di fine anni Settanta¹⁴¹.

E se il *noir* intimista *Quo vadis, baby?* (2005) di Gabriele Salvatores offre una rappresentazione della città più cupa e affascinante, attraverso un utilizzo degli scenari – che spaziano dalla zona universitaria alla periferia – che ne mette in risalto le luci e le ombre, in linea con il carattere ambiguo dei personaggi, nel 2021 Bologna entra ufficialmente nell'immaginario *pulp* con la nuova versione di *Diabolik* diretta dai Fratelli Manetti¹⁴², trasformandosi in quella fantomatica città di “Clearville” che

¹³⁸ Vale la pena segnalare che al cinema di Pupi Avati e alla sua capacità di descrivere e raccontare l'Emilia-Romagna e i suoi abitanti è stato dedicato il documentario *I luoghi immaginati. L'Emilia-Romagna nel cinema di Pupi Avati* (2009), per la regia di Riccardo Marchesini.

¹³⁹ I luoghi bolognesi che fanno da sfondo alla vicenda sono numerosi: il Liceo Galvani in via Castiglione; l'antico negozio di teleria “Zinelli” in Piazza della Mercanzia; Palazzo Baciocchi in Piazza dei Tribunali; il Cimitero della Certosa; via Santo Stefano; lo scalone interno di Palazzo Montanari.

¹⁴⁰ *In primis* il Liceo Galvani di via Castiglione, ma in generale tutto il centro storico, da via Saragozza all'inizio di via Matteotti, passando per via Rizzoli e piazza di Porta Ravegnana, e spingendosi fino al Parco Cavaioni, sui colli.

¹⁴¹ Il film si muove prevalentemente all'interno della zona universitaria (via Zamboni, Piazza Verdi, Piazza Scaravilli), spingendosi anche fuori dalle Mura. La fedeltà al contesto culturale e politico dell'epoca è garantita dalla presenza nella colonna sonora di brani “storici” (Skiantos, Area, Gaznevada) e alla partecipazione di alcuni esponenti della scena *punk* di quegli anni (“Freak” Antoni degli Skiantos, nel ruolo di un bidello, e Giovanni Lindo Ferretti dei CCCP – Fedeli alla linea).

¹⁴² La prima versione del film ispirato al personaggio creato dalle sorelle Giussani è del 1968 (*Diabolik*), per la regia di Mario Bava.

fa da teatro alle avventure del “criminale più nero del fumetto nero italiano”, tra inseguimenti automobilistici al cardiopalma girati in via Marconi e scene ambientate negli eleganti interni del Grand Hotel Majestic¹⁴³.

Infine, anche il cinema americano più recente ha sviluppato dei punti di contatto con il capoluogo emiliano: nell’ultimo film del grande regista Michael Mann, *Ferrari* (2023), dedicato alla figura imperscrutabile e tormentata del genio di Maranello e alla sua perenne lotta contro il tempo, la città viene ripetutamente evocata (“Ci vediamo a Bologna!” esclama Alfonso de Portago a Ferrari, prima di lanciarsi dalla rampa di quella Mille Miglia che gli sarà fatale), come se fosse il luogo della ricompensa e del riposo dai pericoli corsi, o una tappa obbligata per conquistare la vittoria.

Come a dire che la costruzione del Mito passa anche da Bologna.

¹⁴³ Cfr. MINGUZZI, “*Diabolik*” e il fotogramma come fumetto, in *Cinefilia Ritrovata* (consultabile online all’indirizzo <https://www.cinefiliaritrovata.it>), 22 dicembre 2021.

EDUCAZIONE AL PATRIMONIO CULTURALE COSTRUZIONE DI CIVILTÀ E GIUSTIZIA SOCIALE

Sara Kayal, Teresa Lagnese

SOMMARIO: 1. Il patrimonio culturale e la costruzione del legame sociale – 2. Un'esperienza di patrimonio – 3. Laboratori tra scuola e museo – 4. Gli atelier.

I musei sono spazi democratizzanti, inclusivi e polifonici per il dialogo critico sul passato e sul futuro. Riconoscendo e affrontando i conflitti e le sfide del presente, conservano reperti ed esemplari in custodia per la società, salvaguardano ricordi diversi per le generazioni future e garantiscono pari diritti e pari accesso al patrimonio per tutte le persone. I musei non hanno scopo di lucro. Sono partecipativi e trasparenti e lavorano in collaborazione attiva con e per diverse comunità al fine di raccogliere, preservare, ricercare, interpretare, esporre e migliorare la comprensione del mondo, con l'obiettivo di contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'uguaglianza globale e al benessere planetario¹.

1. Il patrimonio culturale e la costruzione del legame sociale

L'accesso al patrimonio culturale ed in particolar modo a ciò che offrono i luoghi di prossimità, il proprio il territorio, costituisce una possibilità per i bambini della scuola primaria per divenire parte integrante della società ed accedere ad una cittadinanza attiva. Come espresso nel Piano Nazionale per l'Educazione al Patrimonio Culturale, la fruizione di tale patrimonio contribuisce alla costruzione di una coscienza civica diffusa, il documento rende evidente l'imprescindibilità di tale azione educativa.

Oltre a costituire un fattore trasversale rispetto alle dimensioni economica, sociale e ambientale dello sviluppo sostenibile ed alle relative azioni - volte a sostenere l'inclusione, la diversità, l'identità, la partecipazione, la creatività e l'innovazione – la cultura rappresenta peraltro un potente motore di sviluppo verso il miglioramento e la promozione della qualità degli stili di vita².

La fruizione dei beni culturali fornisce agli alunni la possibilità di essere equipaggiati per divenire co-costruttori di civiltà, dà loro l'opportunità non semplicemente di contemplare la bellezza delle opere presenti nel territorio. Non si tratta quindi di giovare di un aspetto puramente estetico, ma di partecipare al bene comune rappresentato dal patrimonio, utilizzando gli apprendimenti come strumento

¹ ZUCCOLI, *Il patrimonio culturale: una sfida per la pedagogia contemporanea*, in *Lifelong Lifewide Learning*, 2022, vol. 18, n. 41, p. 36.

² *Piano Nazionale per l'Educazione al Patrimonio Culturale 2021*, p. 3.

per acquisire maggiore consapevolezza della propria persona e mettere in campo i propri talenti perché tutti possano beneficiarne³.

Il contatto con le differenti proposte museali rende pensabile un più ampio orizzonte di senso e produce le basi per una riflessione creativa sulla realtà. Il mondo si fa universo e possono essere oltrepassati gli ostacoli e i limiti prima percepiti come invalicabili.

L'occasione dell'accesso al patrimonio culturale della città è quindi uno strumento per ereditare la ricchezza storico artistica, riorganizzarla e reinterpretarla accedendo ad un pensiero nuovo, orientato alla complessità.

Il ruolo dell'educazione alla cultura risulta oltremodo cruciale per coloro che vivono una situazione di svantaggio sociale, accedere all'eredità costituita dal patrimonio culturale permette ai bambini stranieri o ai meno abbienti di partecipare ad una ricchezza collettiva non determinata da un privilegio legato al censo di appartenenza.

A ragione si parla di *welfare culturale*, tale concetto individua l'importanza e l'efficacia di alcune specifiche attività culturali, artistiche e creative, come fattore determinante sulla salute e sul benessere degli individui. Il rapporto dell'Organizzazione Mondiale della Sanità del 2019 riconosce al welfare culturale tale evidenza.

The review found evidence from a wide variety of studies using diverse methodologies. Overall, the findings demonstrated that the arts can potentially impact both mental and physical health. Results from the review clustered under two broad themes: prevention and promotion, and management and treatment. In each theme, a number of subthemes were considered:

within **prevention and promotion**, findings showed how the arts can:

- affect the social determinants of health
- support child development
- encourage health-promoting behaviours
- help to prevent ill health
- support caregiving

within **management and treatment**, findings showed how the arts can:

- help people experiencing mental illness;
- support care for people with acute conditions;
- help to support people with neurodevelopmental and neurological disorders;
- assist with the management of noncommunicable diseases; and

³ L'educazione al patrimonio culturale si configura come un sistema dinamico di processi orientati a incrementare saperi, creatività e consapevolezza dei ruoli di individui e comunità in rapporto all'eredità culturale, alla sua valorizzazione, tutela e trasmissione. In una dimensione transnazionale, promuove la partecipazione di tutti alla vita culturale e la diffusione di conoscenze relative ai beni materiali, immateriali, naturali e digitali, in termini di memoria storica, espressione artistica, sviluppo dell'identità e senso di cittadinanza. Emergente nel processo formativo contemporaneo, elabora metodologie e percorsi qualificati da forme di mediazione e da approcci inclusivi e paritetici - messi in campo da professionalità con competenze dedicate - funzionali a dar luogo a coesione e benessere sociale. Definisce contesti di azione e di ricerca integrati, diffusi in una varietà di ambienti e territori, aperti alla costruzione di intese e di reti, in grado di produrre, attraverso promozione dell'accesso, dialogo interculturale e condivisione di valori, esiti coerenti con obiettivi di sviluppo sostenibile. *Ibid.*, p. 10.

– support end-of-life care⁴.

Già dalla scuola primaria un grande numero di alunni provenienti da famiglie straniere si sentono “non conformi” e hanno acquisito un’idea di svantaggio dovuto alla loro condizione che nel tempo si struttura come costitutiva della propria persona.

La fruizione del capitale artistico inserito nel proprio territorio può rappresentare la possibilità affinché un tale pensiero di subalternità non si irrigidisca e divenga inscalfibile. Godere del patrimonio culturale costituisce, senza alcun dubbio, la via privilegiata allo scardinamento di un tale pensiero fallace.

Attraverso apertura alla partecipazione attiva del pubblico, delle comunità e della scuola, predisposizione all’ascolto, confronto e messa in valore di prospettive diverse, i luoghi della cultura sono chiamati a trasformarsi in spazi di ri-acquisizione e reinterpretazione delle identità individuali e collettive⁵.

Fruire del patrimonio culturale rende inoltre percorribile la strada della costruzione del legame sociale, si può affermare che sia un viatico per la formazione di rapporti pacifici tra i cittadini.

Essere esposti alla cultura ed introdotti ad una sua fruizione consapevole, permette inoltre di disinnescare atteggiamenti oppositivi e talvolta violenti nei confronti della società⁶, tutto ciò è possibile a condizione che il patrimonio presente nel territorio non sia solamente appannaggio di pochi ma divenga un elemento di effettivo beneficio per tutti.

Un’eredità concreta e reale per gli alunni stranieri per conoscere le differenti espressioni di civiltà del luogo che sono venuti ad abitare e una capacità di vedere altro da sé, una alterità nella storia contigua nello spazio, per i bambini italiani. In merito a questo Tomaso Montanari nel suo testo *Se amore guarda* afferma

Il patrimonio culturale è uno spazio che è anche un tempo: un *altro* tempo, incuneato in quello che chiamiamo presente, ma a esso sottratto, rubato. Come una zona franca, dove valga una sorta di diritto d’asilo per l’umanità braccata⁷.

Le differenti testimonianze di tanti passati che ci hanno raggiunto sono la traccia dell’esistenza della diversità che costituisce una ricchezza, uno strumento di sviluppo e di azione nel presente e per differenti individualità.

La fruizione dei beni artistici permette a ciascuno di ripensarsi in una condizione più vasta e complessa, fa uscire l’individuo dalla provincia del singolo e lo proietta in un orizzonte di visione globale.

Il patrimonio culturale rappresenta un elemento di mediazione tra le diverse appartenenze, mostra le varie contaminazioni avvenute nel tempo, permettendo ai bambini di acquisire elementi preziosi per una lettura ed un’interpretazione della realtà che abbia in sé una pluralità di visioni da integrare e moltiplicare.

⁴ Report OMS World Health Organization (WHO) 2019, pp. VII-VIII.

⁵ Piano Nazionale, cit., p. 12

⁶ Non si tratta solamente di atti vandalici contro il patrimonio, questi costituiscono solo una parte della concretizzazione degli episodi di violenza.

⁷ MONTANARI, *Se amore guarda, un’educazione sentimentale al patrimonio culturale*, Torino, 2023, p. 8.

Una educazione civica⁸ quindi che rende i bambini cittadini competenti, consapevoli, attivi e responsabili a loro volta della costruzione di civiltà. Alunni dunque introdotti al confronto e alla problematizzazione dei pensieri rispetto alla *civitas*, che divengono capaci di costruire mezzi per usufruire a pieno del patrimonio e di difenderlo dai molteplici attacchi (anche i meno eclatanti) a cui il patrimonio viene sovente sottoposto.

L'educazione al patrimonio artistico e culturale e la sua tutela devono essere considerati come aspetti non solo complementari ma inscindibili.

Durante l'UNESCO Conference on Culture and Arts Education tenuta ad Abu Dhabi nel febbraio del 2024, gli Stati membri hanno adottato una nuova struttura globale in tema di educazione per riconoscere una maggiore rilevanza all'educazione alla cultura e all'arte. La direttrice generale Audrey Azoulay ha sottolineato: "L'educazione alle arti aiuta gli studenti a sviluppare l'intelligenza emotiva, la creatività e il pensiero critico. Migliora il loro benessere e i risultati del loro studio. L'educazione artistica promuove anche l'apertura verso gli altri e il rispetto per la diversità all'interno della società in generale".

Nel preambolo, al punto 2, si specifica la necessità di formazione permanente nella cultura e nell'arte all'interno di tutte le agenzie educative e l'esigenza che la cultura e l'arte siano il centro delle politiche, delle strategie e dei programmi educativi.

We recall the Preamble of the UNESCO Constitution affirming that the wide diffusion of culture, and the education of humanity for justice and liberty and peace are indispensable to the dignity of humanity, and Article I stipulating that the Organization shall "give fresh impulse to popular education and to the spread of culture: by collaborating with Members, at their request, in the development of educational activities; by instituting collaboration among the nations to advance the ideal of equality of educational opportunity without regard to race, sex or any distinctions, economic or social; by suggesting educational methods best suited to prepare the children of the world for the responsibilities of freedom." We also recall Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights, asserting that "everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts and to share in scientific advancement and its benefits"⁹.

L'educazione al patrimonio culturale ha una valenza sociale decisiva, si configura quindi come una forma di conquista di un potere che permette azioni sulla realtà, un potere che si consegue grazie all'abbattimento di inibizioni e allo sviluppo di competenze individuali da mettere a servizio della collettività. La fruizione di beni comuni genera virtù che possono essere reimpiegate e immesse nella società.

⁸ Le Linee Guida del MIUR, adottate in applicazione della legge 20 agosto 2019, n. 92 recante "Introduzione dell'insegnamento scolastico dell'educazione civica", hanno lo scopo di favorire, da parte delle Istituzioni scolastiche, una corretta attuazione dell'innovazione normativa la quale implica, ai sensi dell'articolo 3, una revisione dei curricula di istituto per adeguarli alle nuove disposizioni. Le Linee guida si sviluppano intorno a tre nuclei concettuali che costituiscono i pilastri della Legge uno dei quali concerne lo sviluppo sostenibile, educazione ambientale, conoscenza e tutela del patrimonio e del territorio. Viene sottolineata l'importanza e la necessità di far conoscere, valorizzare e tutelare il patrimonio culturale per poter permettere agli studenti di sviluppare "la capacità di agire da cittadini responsabili e di partecipare pienamente e consapevolmente alla vita civica, culturale e sociale della comunità".

⁹ UNESCO, *Framework for Culture and Arts Education*, p. 1.

Favorire la crescita intellettuale di ogni bambino risulta essere un investimento che avrà ripercussioni positive a livello individuale, rispetto ad ogni singola comunità di appartenenza ma anche nei confronti della società tutta.

I musei, ma non solo, come vengono definiti da ICOM sono istituzioni al servizio della società e del suo sviluppo:

Nel museo si educa anche alla coscienza civile, alla cittadinanza, che è non solo quella del proprio paese ma si estende al mondo. Oltre al rispetto per il patrimonio culturale, si dovrebbe apprendere qui la comprensione dell'alterità e della diversità. Difficilmente il museo svilupperà appieno il proprio potenziale se non sarà capace di aiutare i visitatori a liberarsi da pregiudizi e stereotipi e ad accogliere e rispettare chi ha retroterra, abitudini, gusti e modi di esprimersi diversi¹⁰.

L'accessibilità ai luoghi della cultura si pone pertanto come nodo cruciale perché l'educazione al patrimonio culturale abbia successo, è necessaria un'accessibilità non solo da un punto di vista fisico, ma un'accessibilità che sia una possibilità effettiva alla partecipazione del patrimonio che deve essere eredità universalmente fruibile e condivisa.

Il patrimonio artistico non si limita ai beni esposti o conservati nei musei e nei siti culturali, come pure solo a questi ultimi e alle attività svolte in essi, ma s'inserisce con il luogo che li ha generati e li alimenta costantemente, implementando l'offerta culturale e turistica, con il valore aggiunto del godimento pieno per tutti. Da qui la necessità di fornire nuovi servizi nell'ambito della fruizione, stabilendo standard di qualità condivisi e reti con i sistemi circostanti, grazie anche all'innovazione tecnologica. La rimozione degli ostacoli a luoghi, servizi, prodotti e attività culturali presuppone particolare attenzione all'autonomia, all'autodeterminazione e alla qualità della vita, ponendo al centro le persone¹¹.

Garantire l'accesso, in ultima istanza, è una questione di giustizia sociale, e lo è nella misura in cui il patrimonio può essere elaborato come qualcosa che riguarda ognuno, come una ricchezza che è a disposizione di tutti e che fa uscire da una condizione di estranei o di stranieri.

Spesso poi sulla base di una mancata o inadeguata conoscenza del patrimonio si formano identità localistiche, passatiste e non inclusive, che strumentalizzano i beni e generano disagio o aggressività nei confronti di patrimoni e identità diversi da quelli di appartenenza.

I programmi di educazione al patrimonio sono necessari se si vuole che le identità si formino anche grazie alla conoscenza dei beni culturali e paesaggistici, e che siano positivamente aperte a prospettive ampie e flessibili, fondate sul riconoscimento del valore insito nel patrimonio e nelle identità, relativi sia ad altre

¹⁰ MARINI CLARELLI, *Il museo nel mondo contemporaneo, La teoria e la prassi*, Roma, 2011, p. 65.

¹¹ MARONE, *Educazione al patrimonio culturale e cittadinanza: approcci partecipativi per la gestione, la fruizione e la valorizzazione dei siti culturali*, in MANCANIELLO, MARONE, MUSANO, *Patrimonio culturale e comunità educante, per la promozione di un nuovo welfare urbano*, Milano/Udine, 2023, p. 125.

collettività passate e presenti, sia a differenti istanze all'interno della propria comunità¹².

Attraverso l'educazione al patrimonio è possibile combattere e contrastare le divisioni tra individui e ridurre l'esclusione sociale dei soggetti che versano in condizioni di svantaggio sociale ed economico, elementi che riducono le potenzialità di crescita e di sviluppo della persona e contrastano l'acquisizione di una piena cittadinanza.

2. Un'esperienza di patrimonio

Nell'ambito del progetto "All'ombra dei Portici": itinerari pluridimensionali nella tradizione culturale bolognese", condotto dal Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Bologna e finanziato dalla Fondazione Carisbo all'interno del bando "Riscopriamo la città 2022" è stata data la possibilità alla classe quarta della scuola primaria "Adele e Dino Romagnoli" facente parte dell'Istituto Comprensivo 11 di Bologna, di effettuare tre visite guidate e laboratori didattici presso il Sistema Museale di Ateneo.

Attraverso il progetto gli alunni hanno potuto avere accesso al patrimonio culturale della città. Il percorso svolto ha offerto ai bambini la possibilità di un'esperienza formativa completa e ha permesso loro di familiarizzare con gli ambienti dei Musei di Ateneo, favorendo l'apprendimento tramite il contatto diretto con i beni culturali anche attraverso forme laboratoriali.

Le visite si sono svolte in tre differenti appuntamenti: presso la Collezione di Geologia "Museo Giovanni Cappellini" con il percorso Salto triplo; presso il Museo della Specola è stata svolta la visita e il laboratorio didattico "Intorno al sole: conosciamo pianeti, satelliti e asteroidi"; al Museo di Palazzo Poggi il percorso e laboratorio "I grandi viaggi e le scoperte geografiche".

I processi di contaminazione e integrazione sono gli elementi che caratterizzano il patrimonio culturale. Esso può diventare un valido strumento per riconoscere e comprendere in maniera critica l'identità e allo stesso tempo la diversità culturale.

Le classi della Scuola Primaria "Adele e Dino Romagnoli" vivono uno stato di continua contaminazione tra mondi diversi che porta ad attivare competenze più ampie e trasversali, che integrano e superano le competenze sviluppate nell'ambito delle singole discipline, come la competenza interculturale, fondamentale per sollecitare il dialogo costruttivo e il confronto tra gli individui. Educare al patrimonio culturale significa anche educare alla creatività e al dialogo tra culture.

3. Laboratori tra scuola e museo

¹² BORTOLOTTI, CALIDONI, MASCHERONI, MATTOZZI, *Per l'educazione al patrimonio culturale*, 22 tesi, Milano, 2008, p. 46.

La sperimentazione di nuove forme di didattica inclusiva non può non tener conto della collaborazione tra scuola e territorio nell'ottica del sistema formativo integrato, esempio illuminante dell'impegno teorico-pratico del pedagogista bolognese Franco Frabboni,

“basato su di un rapporto stretto e coordinato tra le agenzie intenzionalmente educative del territorio e finalizzato a una utilizzazione piena e razionale delle risorse in esso presenti”¹³.

Il sistema museale entra a pieno titolo in quest'ottica.

L'insegnamento trasmissivo, basato sull'oralità dell'insegnante che spiega e sul discorso scritto del libro di testo, da solo non è sufficiente allo sviluppo di una conoscenza profonda che integri sapere ed esperienza quotidiana.

La progettazione e la realizzazione di processi di insegnamento efficaci possono attuarsi con l'ausilio dei beni culturali già dalla scuola primaria anche per attivare la sensibilità civica verso il patrimonio culturale.

Partendo dai luoghi della città che hanno il compito di tutelare ed esporre i beni, il territorio può divenire un vero laboratorio di indagine,

modalità di lavoro che meglio incoraggia la ricerca e la progettualità, coinvolge gli alunni nel pensare, realizzare, valutare attività vissute in modo condiviso e partecipate con altri, e può essere attivata sia nei diversi spazi e occasioni interni alla scuola sia valorizzando il territorio come risorsa per l'apprendimento¹⁴.

Il laboratorio è pratica didattica che conduce i bambini a scoprire in modo attivo aspetti e modelli del sapere storico e li aiuta ad assumere un atteggiamento critico e collaborativo nella risoluzione dei problemi.

La didattica laboratoriale coinvolge operativamente gli alunni in attività concrete, motivanti, significative, perché vicine ai loro bisogni e interessi e allo stesso tempo formative, perché organizzate in modo intenzionale per l'apprendimento. [...] Il termine laboratorio non coincide necessariamente con uno spazio reale, ma indica comunque un tempo ben definito, utilizzato per la conduzione delle attività didattiche che si avvalgono di specifiche tecniche, materiali e procedure e si pongono come scopo l'apprendimento degli alunni come processo attivo, che implichi l'attività di elaborazione e di costruzione delle conoscenze da parte dei soggetti, uno spazio metodologico capace di garantire un collegamento continuo tra la motivazione e le attività didattiche, tra gli aspetti affettivi e quelli cognitivi¹⁵.

Le visite ai Musei Universitari sono state precedute e seguite da percorsi didattici specifici in classe con un approccio fortemente interdisciplinare.

In ambito scolastico in particolare la didattica museale non può essere circoscritta al momento di presenza nel museo, ma dovrebbe comprendere una fase

¹³ TREBISACCE, *Il sistema formativo integrato in Franco Frabboni*, in *Studi Sulla Formazione/Open Journal of Education*, 2010, vol. 13, n. 2, pp. 51–56, consultabile all'indirizzo <https://oajournals.fupress.net/index.php/sf/article/view/9523>, p. 54.

¹⁴ *Indicazioni Nazionali per il Curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, p. 27.

¹⁵ GHERARDI, *Testo e contesto. La lettura tra scuola e extrascuola*, Pisa, 2005, p. 147.

particolarmente significativa di preparazione e di approccio che conferisca attesa, motivazione e significato alla visita, che diviene così scoperta e conquista¹⁶.

Il punto di partenza è consistito in una fase preparatoria volta a suscitare la curiosità degli alunni per stimolarli a porsi delle domande personali. Attraverso l'utilizzo di immagini e carte geografiche virtuali della città di Bologna, sono stati presentati i luoghi in cui sono ubicati i Musei Universitari. Ciò ha permesso alle insegnanti di comprendere quali fossero le conoscenze pregresse dei bambini rispetto al territorio cittadino e sulle quali ancorare le nuove conoscenze.

Gli alunni hanno individuato e progettato l'itinerario migliore per spostarsi dalla scuola situata nel rione Pilastro al museo in Via Zamboni, realizzando un vero e proprio compito di realtà¹⁷. Per quest'attività sono state utilizzate anche le mappe stampate dai portali di Iperbole e Bologna Welcome.

Successivamente, sono state presentate alcune immagini degli oggetti esposti nelle collezioni dei musei, in modo da stimolare i bambini alla riflessione sulle connessioni tra le conoscenze acquisite in aula e quelle racchiuse nei reperti.

La visita è stata il momento della scoperta e del contatto con gli oggetti a cui erano già stati esposti in classe: gli alunni hanno avuto la possibilità di riconoscerli e farli propri, di elaborare, ristrutturare e integrare le conoscenze già acquisite attraverso i manuali con quelle nuove, in un processo in cui entra in gioco anche il patrimonio di esperienze personali, interessi, emozioni e motivazioni.

A conclusione di ciascuna visita, le insegnanti hanno proposto un'attività di verifica finalizzata alla realizzazione di schede con testi, disegni e didascalie.

Gli alunni hanno inizialmente elaborato i testi attraverso la sessione di scrittura espressiva "Ad un certo punto mi sono girato e ho visto ...", in cui, oltre alle impressioni e alle emozioni suscitate, sono stati descritti gli oggetti osservati. Al termine dell'attività di scrittura ciascun alunno ha disegnato l'oggetto descritto per poi dividerlo con la classe mostrando e leggendo il proprio elaborato.

Per la stesura delle didascalie è stata adottata la strategia didattica del cooperative learning. In questo modo i diversi gruppi di alunni hanno elaborato collettivamente le scritte esplicative dei disegni attenendosi alle informazioni ricavate dal materiale didattico fornito dall'istituzione museale.

L'ultima attività del percorso, ricollegandosi a quella iniziale, ha coinvolto ciascun alunno nella realizzazione, sul proprio quaderno, di una mappa dei luoghi di interesse presenti sul territorio: quelli visitati e quelli da visitare nel corso del prossimo anno scolastico.

In conclusione, questa esperienza didattica, svolta tra scuola e museo, ha stimolato la curiosità inducendo a considerare il museo come luogo da rivedere individualmente, insieme ai genitori, e quindi da far scoprire e riscoprire.

¹⁶ DONDARINI, *L'albero del tempo. Motivazioni, metodi e tecniche per apprendere e insegnare la storia*, Bologna, 2007, pp. 136–137.

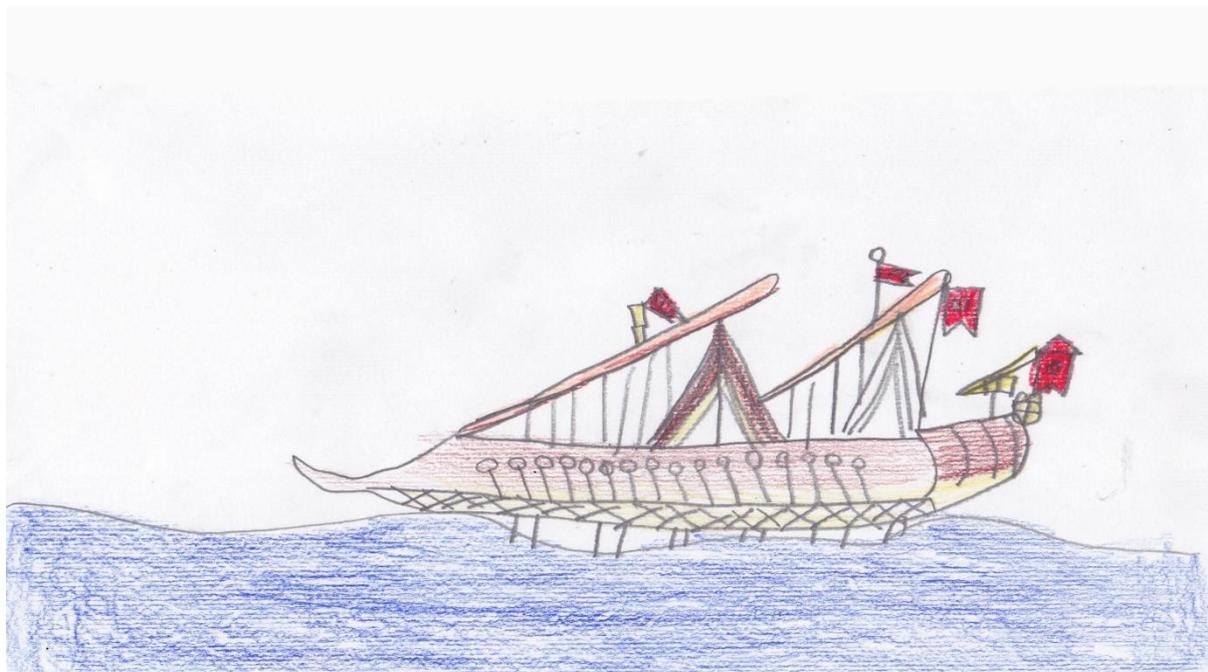
¹⁷ Per compito di realtà si intende la richiesta rivolta agli studenti di risolvere una situazione problematica, complessa e non nota, quanto più possibile vicina alla realtà, utilizzando conoscenze e abilità già acquisite e trasferendo procedure e condotte cognitive in contesti e ambiti di riferimento dissimili da quelli resi familiari dalla pratica didattica.

4. *Gli atelier*

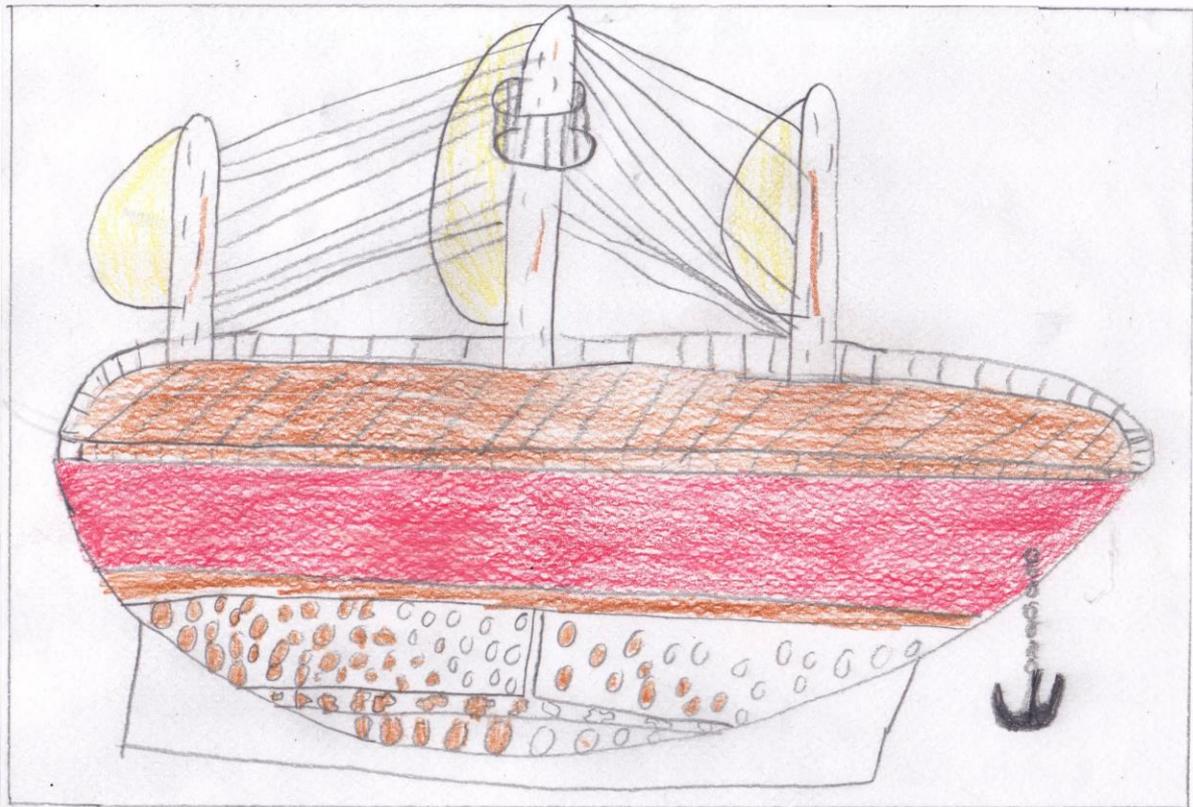
“Quando ad un certo punto ho alzato un attimo lo sguardo, ho visto un mondo sopra di me. Sono rimasto con la testa alzata per quindici-venti minuti senza chiudere la mascella. C’era un tetto, tutto ma proprio tutto, disegnato, ma con disegni stupendi, sembravano disegni fatti da Caravaggio!

Dopo un bel po’ mi sono stancato di rimanere con la testa alzata, mi veniva il torcicollo.

Poi ce ne siamo andati, abbiamo visto una nave che si chiamava galera, era un modellino perché sennò non sarebbe entrata nella stanza, era gigantesca”. (F.P.)



“Una bellissima nave da combattimento antica, sono rimasto a bocca aperta e ho immaginato di essere lì”. (G.B.)



“A me piacevano le barche
A me piaceva il pesce volante
A me piacevano le tigri
A me piacevano i pappagalli
A me piaceva il tacchino
A me piaceva il pesce palla
A me piaceva il dente più grande del narvalo”.

(E.C.)

“Mentre stavamo guardando il mappamondo, mi sono girato e ho visto delle barche uguali a quelle vere, ho fatto una faccia molto stupita. Poi ho detto: ‘Ma la prigione sarà molto piccola?’ Se fossi un marinaio vorrei quella barca a tutti i costi”. (F.P.)



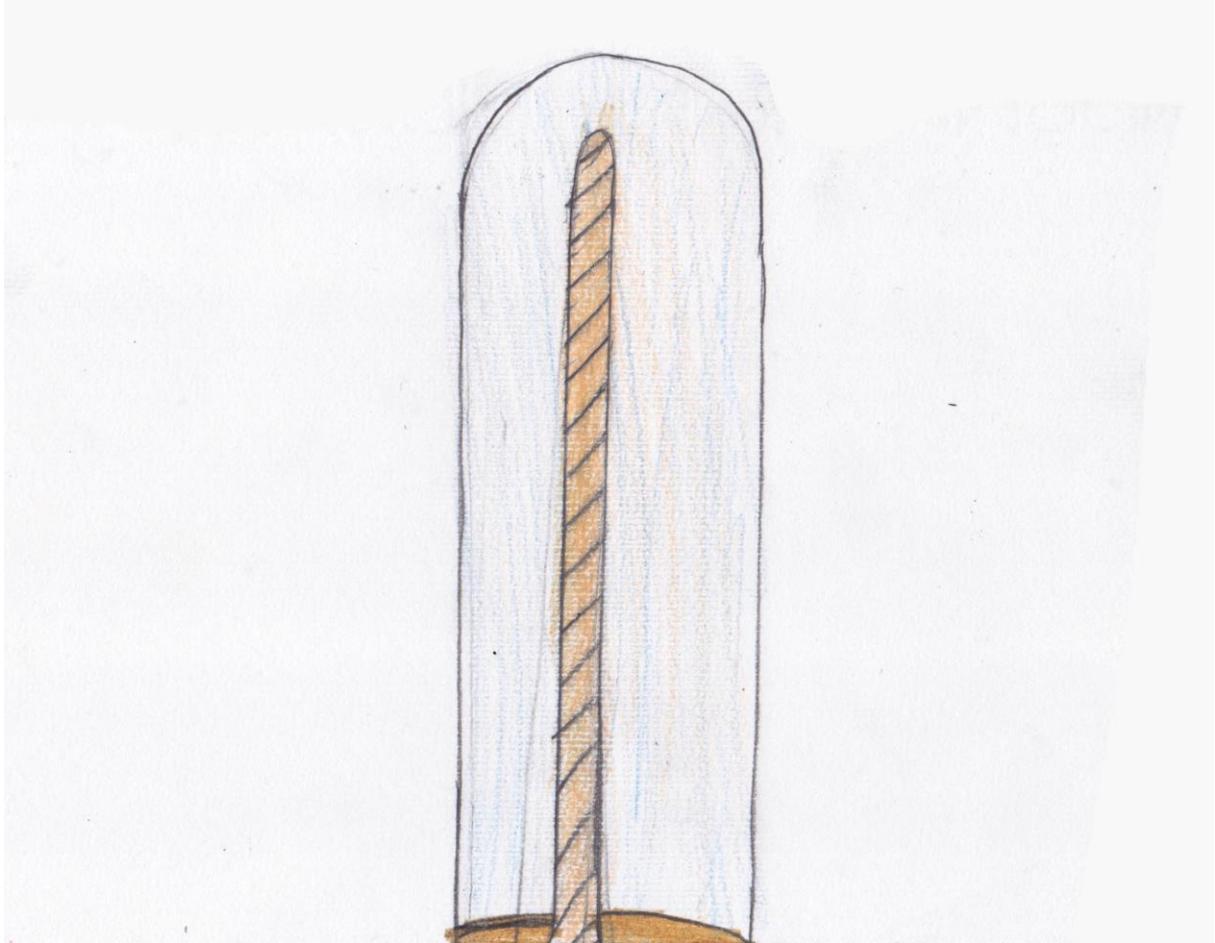
“Ci è piaciuta l’anomalia del vitello a due teste, era vicino ad un dente di narvalo di fianco alla stanza della collezione Aldrovandi e l’animale era impagliato. Con quattro orecchie. Era fatto con cura”. (AA.VV.)

“Vincenzo Coronelli ha creato il mappamondo più grande dell’epoca. Ci ha colpito perché è molto grande e robusto, è stato disegnato con cura e ha molti continenti, è preciso.

Abbiamo visto anche la parte sotto e abbiamo pensato: ‘È fantastico!’. Ma era un po’ scuro quindi non si vedeva benissimo. Però quello che abbiamo visto è stato molto bello”. (AA.VV.)



“Ad un certo punto mi sono girata e ho visto un mappamondo gigante, ovvero un globo terrestre. Eh no, ragazzi miei non era un miraggio, era proprio lui in carne ed ossa. Prima di aver visto il globo avevo visto il dente di narvalo che tutti scambiano per il corno di unicorno oppure per corno di narvalo. E ho preso un sacco di appunti”. (G.G.)



“A me piace una cosa che non c’è quasi mai nei musei, è quando si può vedere qualcosa che si pensa che non esista, ma lì c’è. E mi piace anche quando nei musei ci sono le cose ricostruite e non solo gli scheletri per vedere com’erano”.
(Z.M.)

“Vedendo il calco dello scheletro di Lucy ci è sembrato come lo scheletro di un pesce. Dal vivo è alta come il nostro compagno J. (130 cm). Sembra un po’ rotto, in realtà le manca solo qualche pezzo. Il cranio fa paura perché la forma è molto strana”. (AA. VV.)

“Il museo della specola è stata l’esperienza più bella del mondo, perché abbiamo sentito parlare dei pianeti. Venere, Saturno, Giove e la stella più grande: il sole.

Ci hanno fatto fare un gioco molto divertente con un razzo e i pianeti. Abbiamo visto anche i telescopi”. (AA. VV.)



“Al Museo di Palazzo Poggi mi ha stupito vedere dei piccoli ‘draghi’!

Mi sono sorpresa perché pensavo che non esistessero, ma invece li ho proprio visti. Ho fatto una faccia come se avessi visto la cosa più bella al mondo, ma dopo mi sono posta delle domande:

- dove li aveva visti?
- come aveva fatto a catturarli?
- erano i suoi primi draghi?”

(G.G.)

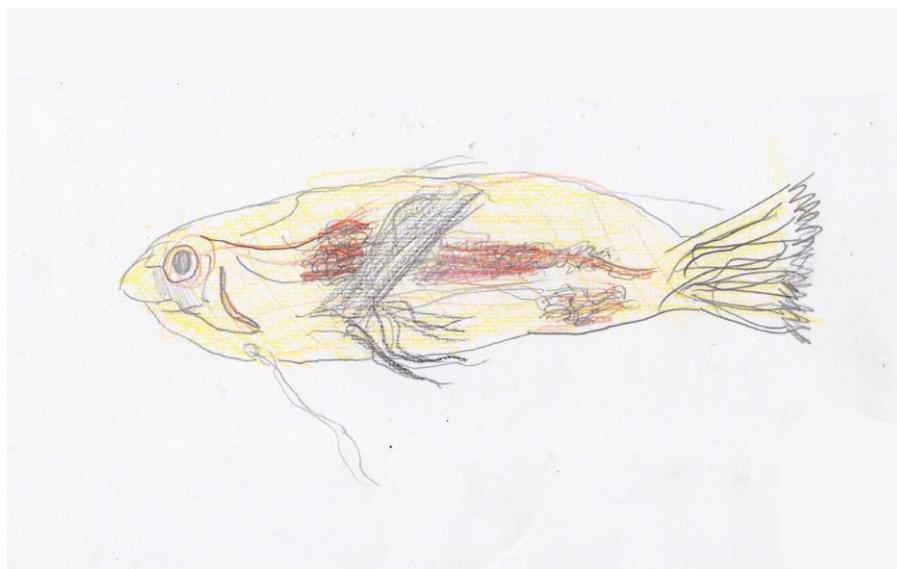
“Ad un certo punto mi sono girato e ho visto... delle navi stupende e non ho aspettato a disegnarle.

Mi sono girato e ho visto un mappamondo fantastico, quasi quasi se avessi avuto il numero di telefono di Picasso gli avrei detto: ‘Mi potresti fare un ritratto con questo mappamondo?’”.

(J. L.)

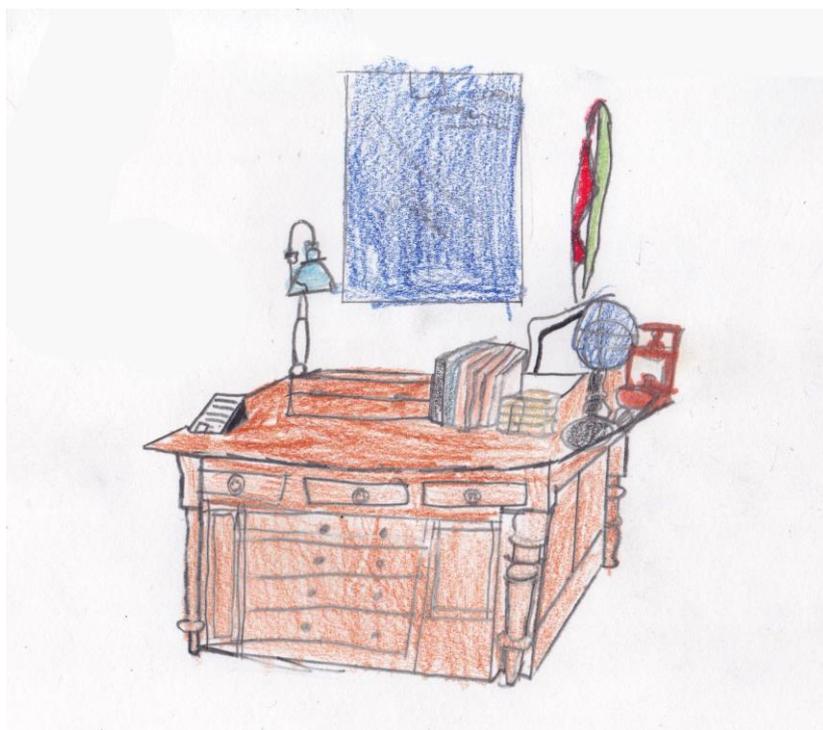


“Quando sono entrato nella sala della Collezione Aldrovandi ad un certo punto mi sono girato e ho visto il pesce volante, è stato bellissimo. Mi sono girato e ho visto le tavolette, non mi ricordavo fossero così belle. Ho visto delle vipere e mi sono ricordato il giorno in cui mi era entrata una vipera in casa, mia mamma ha chiamato il nostro vicino e siamo riusciti a scacciarla. Ad un certo punto mi sono girato ed ho visto l’anomalia che è stata la cosa più bella”. (A.B.)



“Al Museo di Palazzo Poggi ho visto tante cose che mi facevano aprire la bocca a forma di cerchio. Per esempio, quando stavamo vedendo il mappamondo gigante, c'erano disegni che mi facevano stupire. Erano disegnati con molta cura.

Poi siamo andati in un'altra sala dove c'erano delle navi giganti e bellissime. Erano decorate molto bene. Siamo andati vicino ad una nave e abbiamo visto la parte sotto dove mettevano cibo e spezie. Dopo aver visto queste cose, ho guardato bene anche i soffitti di tutte le sale ed erano decorati, mi sono piaciuti molto”. (F.C.)



ELENCO DEGLI AUTORI

Elisa Baroncini, Professoressa ordinaria di Diritto internazionale, Dipartimento di Scienze Giuridiche, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna

Giulia Bortino, Policy Intern Europa Nostra – Brussels Office

Bruna Capparelli, Professoressa associata di Diritto e Procedura penale presso l'Università Autonoma di Lisbona

Francesco Casadei, Professore a contratto di Storia dell'alimentazione, Dipartimento di Scienze e Tecnologie Agro-Alimentari, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, e Bibliotecario

Alessandra Castellini, Professoressa associata in Economia agraria, alimentare ed estimo rurale, Dipartimento di Scienze e Tecnologie Agro-Alimentari, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna

Francesco Paolo Cunsolo, Dottore di ricerca in Beni culturali e ambientali, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna

Sara Kayal, Docente presso la Scuola primaria Romagnoli, Istituto Comprensivo 11

Teresa Lagnese, Docente presso la Scuola primaria Romagnoli, Istituto Comprensivo 11

Federica Legnani, Architetto e Responsabile Portici Patrimonio Mondiale – Direzione generale

Pieralberto Mengozzi, Professore associato di Diritto dell'Unione europea, Dipartimento di Scienze Giuridiche, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna

Piero Mioli, già Docente di Storia della musica presso il Conservatorio di Bologna, consigliere dell'Accademia Filarmonica di Bologna e Presidente della Cappella dei Servi

Valentina Orioli, Professoressa associata di Urbanistica, Dipartimento di Architettura, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna

Claudia Tubertini, Professoressa associata di Diritto amministrativo, Dipartimento di Scienze Giuridiche, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna