



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale

DOTTORATO IN METODI E METODOLOGIE DELLA RICERCA

ARCHEOLOGICA E STORICO-ARTISTICA

Curriculum Archeologia E Sistemi Territoriali

XXXIV Ciclo

IN COTUTELA CON

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE

UMR 8210 ANHIMA

TESI DI DOTTORATO

RISCOPRIRE I BENI CULTURALI INVISIBILI:

LE COLLEZIONI VASCOLARI NEI DEPOSITI DEI MUSEI CAMPANI

Il caso studio del MAP – Museo Archeologico Nazionale Di Pontecagnano

TUTOR

Chiar.ma Prof.ssa Eliana Mugione

DOTTORANDA

Alexia Giglio

CO-TUTOR

Chiar.ma Prof.ssa Violaine Sebillotte Cuchet

COORDINATRICE

Chiar.ma Prof.ssa Stefania Zuliani

ANNO ACCADEMICO

2021/2022

Tesi di Dottorato discussa pubblicamente a Salerno il 14 settembre 2022, davanti a una commissione composta da:
Prof.ssa Eliana Mugione, Università degli Studi di Salerno, Direttrice di tesi
Prof. Luca Cerchiai, Università degli Studi di Salerno
Prof.ssa Violaine Sebillotte Cuchet, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Co-direttrice di tesi
Prof.ssa Marie-Christine Villanueva Puig, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Prof. Alain Duploux, Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Thèse soutenue publiquement à Salerne le 14 septembre 2022 devant un jury composé de :
Mme Eliana Mugione, Università degli Studi di Salerno, Directrice de thèse
M. Luca Cerchiai, Università degli Studi di Salerno
Mme Violaine Sebillotte Cuchet, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Co-directrice de thèse
Mme Marie-Christine Villanueva Puig, École des Hautes Études en Sciences Sociales
M. Alain Duploux, Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Résumé

La recherche a pour objectif l'utilisation des ICT (*Information et Communication Technologies*) pour la valorisation des biens archéologiques et en particulier des vases figurés grecs, à travers la réalisation d'une exposition virtuelle. Ce thème est encore largement débattu dans la communauté scientifique internationale, soucieuse de trouver un équilibre entre les exigences d'une information culturelle correcte et celles des réalités industrielles qui produisent les outils technologiques. Le travail se base sur une approche multidisciplinaire en approfondissant différents domaines de recherche afin d'insérer le thème dans sa dimension historique. L'analyse commence par les nombreuses solutions utilisées pour exposer les vases figurés dans les collections privées des XVIII et XIX siècles, puis analyse leur évolution et le passage aux systèmes d'exposition dans les premiers grands musées publics et leur consolidation dans le système muséal contemporain. L'examen des réserves des musées a pour but mettre en évidence le rapport direct et constant avec la collection permanente et introduire l'objet de la recherche : les vases figurés conservés dans la réserve du Museo Archeologico di Pontecagnano. Le cas d'étude est une tombe d'une jeune fille morte avant le mariage, entendu comme moment de passage de la vie d'une femme. L'analyse philologique du mobilier funéraire et de son système symbolique complexe a été à la base de la réalisation d'un projet d'exposition visant valoriser le contexte archéologique à travers un *visual storytelling* et la reconstruction 3D des objets.

Mots-clés : Pontecagnano – Musée – Réserve – Nécropole – Infant
Archéologie – Exposition – Numérique – Reconstruction 3D – ICT

Summary

The aim of the research is the enhancement of archaeological heritage and more specifically Greek figurative vases via the still controversial use of ICT (Information and Communication Technologies), in this case creating a virtual exhibition. In order to place the theme into its historical dimension, a multidisciplinary approach was applied deepening various areas of research. The analysis starts from the numerous solutions chosen to display the figured vases in the private collections during eighteenth and nineteenth centuries. The analysis developed on the study of their evolution, their transition to exhibition systems in the first public museums and their consolidation in the contemporary ones. Differently, the examination conducted on the museum deposits aims to highlight the direct and constant relationship with the permanent collection introducing the object of the research: the figured vases preserved at the deposit of the Archaeological Museum of Pontecagnano. The case study chosen is a tomb of a young girl who died before reaching marriage, seen at the time as a milestone of a woman's life. Aiming to enhance the archaeological context through a visual storytelling and 3D reconstruction of funerary objects, the exhibition project relied on their philological analysis and their complex symbolic system.

Keywords: Pontecagnano – Museum – Deposits – Cemetery – Child
Archaeology – Exhibition – Virtual – 3D Reconstruction – ICT

Indice

ELENCO ILLUSTRAZIONI	4
ABBREVIAZIONI	8
INTRODUZIONE	9
I.1 COLLEZIONISMO E PRIMI MUSEI PUBBLICI: ALLESTIMENTO ED ESPOSIZIONE DEI VASI ANTICHI	14
<i>L'anticomanie: collezioni specializzate e fruizione privata</i>	16
<i>La "scoperta" del contesto e la sua fruizione estetica</i>	31
<i>Percezione visiva e tattile: evoluzione di un rapporto</i>	39
<i>L'egemonia dello sguardo</i>	54
I.2 INVASIONI DIGITALI: DAL MUSEO ANALOGICO AL MUSEO VIRTUALE	58
<i>Le ICT nel dibattito museale</i>	59
<i>Il museo virtuale</i>	60
<i>Le mostre virtuali dei vasi figurati</i>	65
II.1 LE IMMAGINI DEI VASI PRIMA DELL'ERA DIGITALE	77
<i>Gli studi di antiquaria e il "museo cartaceo"</i>	77
<i>William Hamilton e i cataloghi delle collezioni</i>	88
<i>Il disegno e la fotografia</i>	99
II.2 NUOVI APPROCCI, VECCHI PROBLEMI: LE ICT NELLA LETTURA DELLE IMMAGINI	106
<i>I database on-line</i>	106
II.3 LA RIVOLUZIONE DELLA TERZA DIMENSIONE	112
<i>Tra Virtual e digital Archaeology</i>	114
<i>La terza dimensione dei vasi figurati</i>	116
<i>Il sistema di rilievo 3D image-based</i>	119
III.1 DA MAGAZZINO A DEPOSITO: EVOLUZIONE DI UNO SPAZIO	124
<i>Promesse non mantenute</i>	125
<i>Restituire dignità ad un luogo</i>	128
III.2 LA VALORIZZAZIONE DEI DEPOSITI MUSEALI	135
<i>I depositi tra accessibilità, valorizzazione e fruizione</i>	137
<i>I beni culturali invisibili, blindati e diffusi</i>	143
<i>I depositi digitali: biblioteche di oggetti</i>	144
IV.1 TRA TUTELA, RICERCA E VALORIZZAZIONE	147
<i>Le indagini archeologiche</i>	147
<i>Il Museo Archeologico Nazionale di Pontecagnano</i>	151
<i>Valorizzazione e comunicazione</i>	155
<i>Il deposito del MAP</i>	159
<i>Il Parco Archeologico</i>	160
IV.2 LINEAMENTI TOPOGRAFICI	162

<i>L'abitato</i>	162
<i>Le necropoli di età orientalizzante</i>	165
<i>Le Necropoli Occidentali</i>	166
<i>La Necropoli Orientale</i>	168
<i>La Necropoli Meridionale</i>	168
IV.3 LINEAMENTI ARCHEOLOGICI TRA LA PRIMA ETÀ DEL FERRO E L'ORIENTALIZZANTE	169
IV.4 LE NECROPOLI TRA VI E V SEC. A.C.	171
<i>Il nucleo funerario di Via Firenze</i>	178
IV.5 LA TOMBA INFANTILE 3958	182
<i>Strategie di rappresentazione delle sepolture infantili</i>	184
<i>Il contesto funerario della t. 3958</i>	186
<i>Sistema di segni e sistema di immagini</i>	187
IV.6 SCHEDE DI CATALOGO	196
<i>Il corredo funerario della t. 3958</i>	196
<i>Tavole fotografiche</i>	207
V.1 PROGETTAZIONE DELLA MOSTRA	214
<i>Come creare una mostra digitale</i>	216
V.2 I MODELLI 3D DEI VASI FIGURATI	221
<i>Fase 1. Il rilievo fotogrammetrico</i>	222
<i>Fase 2. Elaborazione dei modelli 3D</i>	223
OSSERVAZIONI CONCLUSIVE	228
RESUME EN FRANÇAIS DE LA THESE	239
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	287

Elenco illustrazioni

- Fig. I.1 - De Sacrificiorum, et Triumphorum Vasculis, Lucernisque Antiquorum, Urnis Catalogo della collezione di Andrea Vendramin, Venezia 1627 (oggi Bodleian Library, Oxford)
- Fig. I.2 - Pietro Fabris. Concerto in casa di Kenneth Mackenzie, Lord Fortrose, olio su tela (35,5 x 47,6 cm) - Scottish National Gallery, Edimburgh
- Fig. I.3 - Pietro Fabris. Esercitazione di scherma in casa di Lord Fortrose, olio su tela (35,5 x 47,6 cm) - Scottish National Gallery, Edimburgh
- Fig. I.4 - Negozio di antiquariato a Napoli. Acquarello, 1798, Anonimo, Roma, Collezione privata
- Fig. I.5 - Pompeo Batoni, Ritratto di Karl Wilhelm Ferdinand, olio su tela (137 x 99 cm). Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig
- Fig. I.6 - Sir Joshua Reynolds, Sir William Hamilton, Olio su tela (25 X 17 Cm), 1777, Londra, National Portrait Gallery
- Fig. I.7 - David Allan, Sir William Hamilton (1730-1803), olio su tela (226 x 180 cm), 1775, Londra, National Portrait Gallery
- Fig. I.8 - La collezione del conte Lamberg. Acquerello di Carl Schütz, Museo di Vienna
- Fig. I.9 - Intérieur Du Musée De M. Le Comte Lamberg, Incisione di Benedikt Piringer su disegno di Carl Schütz
- Fig. I.10 - Una delle sale di Duchess Street in cui era allestita la collezione di Thomas Hope. (HOPE 1807, tav. III)
- Fig. I.11 - La Galerie Nouvelle de la Bibliothèque Vaticane à Rome - Nicolas Jean-Baptiste Poilly 1733 ca
- Fig. I.12 - Testamento di Charles L. F. Panckoucke. Archives Nationales MCN, LXI 1132 (LISSARRAGUE 1992, 226)
- Fig. I.13 - Disegni preparatori per la mostra londinese (COLONNA 1978, figg. 1-2)
- Fig. I.14 - Illustrazione della Tomba Campana di Luigi Piroli (DELPINO 2012, fig. 3)
- Fig. I.15 - Veduta interna del Museo Jatta, Sala III (DI PALO 1987)
- Fig. I.16 - Mobilio realizzato per esporre i vasi della prima collezione Hamilton, British Museum (LYONS 1992, fig. 6-7)
- Fig. I.17 - Galleria del Museo Gregoriano Etrusco. Anonimo incisore (da *L'Album. Giornale Letterario e di Belle Arti* 5, 1838-1839, 97)
- Fig. I.18 - Sala IV della Alte Pinakothek, intorno al 1885, Stadtarchiv München
- Fig. I.19 - Sala IV della Alte Pinakothek, intorno al 1900, Stadtarchiv München
- Fig. I.20 - Sala dei vasi Greco-Etruschi della New Hermitage di San Pietroburgo. Acquarello di Konstantin A. Ukhtomskii, The State Hermitage Museum
- Fig. I.21 - The British Museum: the Etruscan Room with visitors, Robert Smirke. 1847
- Fig. I.22 - « Visite à la collection Campana », *Le Journal amusant*, 5 juillet 1862, n° 340, Paris, Aubert et Cie
- Fig. I.23 - « Le Tombeau Lydien, ou M. et Mme Denis », *Le Journal amusant*, 5 juillet 1862, n° 340, Paris, Aubert et Cie
- Fig. I.24 - Musée Napoléon III, salle des terres cuites au Louvre dit aussi La galerie Campana, Charles Giraud, 1866
- Fig. I.25 - La Sala A della Galleria Campana nel 1897, in seguito al riallestimento di Pottier
- Fig. I.26 - Bibliothèque Impériale, Cabinets des Médailles, Salle Luynes, 1866
- Fig. I.27 - Particolare della Sala X, Museo Civico Archeologico di Bologna, nell'allestimento del 1881
- Fig. I.28 - Nuova sala del Museo Reale di Napoli, *The Illustrated London News*, June 10, 1854

- Fig. I.29 - La sala 652 della Galleria Campana e la vetrina della ceramica a figure nere nella sala 653 - Musée du Louvre, Paris
- Fig. I.30 - Frame del virtual tour del Museo Archeologico di Ferrara (da Google Arts & Culture, ultimo accesso maggio 2022)
- Fig. I.31 - Immagini dalla mostra virtuale Regolini Galassi (HUPPERETZ *et alii* 2013)
- Fig. I.32 - Confronto tra l'esposizione tradizionale del corredo nella vetrina museale e la sua collocazione nell'ambiente virtuale (GABELLONE 2014, 55)
- Fig. I.33 - La sezione Magna Grecia del MANN
- Fig. I.34 - La sala 170 del Musée du Louvre
- Fig. I.35 - Immagini dalle installazioni multimediali della mostra Rosso Immaginario
- Fig. I.36 - Commenti del pubblico dopo la visita della mostra *Rosso Immaginario*
- Fig. I.37 - Immagini dalle installazioni multimediali della mostra *Le vase qui parle*
- Fig. I.38 - Interfaccia del *serious game* sulla ceramica al Museo della Ceramica a Calvello (GABELLONE 2020, 128)
- Fig. I.39 - La mostra virtuale franco-giapponese a Tokyo (DÉTREZ 2021)
- Fig. II.40 - Acquerello di un'anfora campana. Paris, Bibliotheque Nationale F 003587-9. (CHAMAY, AUFRERE 1996, tav. 8)
- Fig. II.41 - Disegno di un cratere italiota dal manoscritto di Cassiano del Pozzo, Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum
- Fig. II.42 - Composition aux livres, Jean-Baptiste Oudry (1730-1739)
- Fig. II.43 - Disegno del cratere a volute del Pittore dei Niobidi (MONTFAUCON 1719-1724, vol. III, supplemento)
- Fig. II.44 - Disegno della decorazione figurata di un cratere a colonnette a figure rosse (MONTFAUCON 1719-1724, vol. IV supplemento)
- Fig. II.45 - Disegno di un cratere colonnette a figure rosse (DEMPSTER 1720-1726, vol. 1, tav. LXV)
- Fig. II.46 - Disegno di uno *skyphos* a figure rosse (CAYLUS, 1752-1765, vol. II, tav. XXV)
- Fig. II.47 - Frontespizio del primo volume di Giovanni Battista Passeri, *Picturae Etruscorum in Vasculis*, Marco Carloni 1767
- Fig. II.48 - *Commentariorum in Regii Herculaneensis Musei Aeneas Tabulas Heracleenses I*, A. S. Mazzocchi, Napoli 1754, tav. 138
- Fig. II.49 - Frontespizio in inglese e francese di *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de S.M. Britannique en cour de Naples*, D'HANCARVILLE 1766-1767
- Fig. II.50 - Il vaso Hamilton attribuito al Pittore di Baltimora, oggi conservato al British Museum
- Fig. II.51 - L'*Hydria* di Meidias oggi conservata al British Museum e la tavola incisa nel catalogo d'Hancarville
- Fig. II.52 - La parte superiore dell'*Hydria* Meidias dipinta da Laurent Pécheux, 1802, Heidelberg University Library
- Fig. II.53 - Vaso da Capua, Bellerofonte che combatte contro la chimera. Tischbein 1791-1795, vol. 1, tav. 1
- Fig. II.54 - Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, frontespizio di *Collection Of Engravings From Ancient Vases Of Greek Workmanship*, 1791
- Fig. II.55 - Eduard Gerhard, frontespizio di *Rapporto intorno i vasi volcenti*, 1791
- Fig. II.56 - Disegno di una coppa attica a figure rosse (Ferrara, Palazzo Schifanoia, 277). *Gerh. App.* XXII, 59b.
- Fig. II.57 - Disegno dell'*hydria* attica a figure nere con lotta tra Eracle e Nereo, attribuita al Gruppo di Leagros e conservata alla BnF. *Gerh. App.* XII, 105
- Fig. II.58 - Disegno di tre kylikes attiche (FURTWÄNGLER 1883, tav. 28)

- Fig. II.59 - Disegno di un'anfora a figure rosse raffigurante Pelope e Ippodamia della scuola del pittore di Meidias (FURTWÄNGLER, REICHHOLD 1904-1922, tav. 67)
- Fig. II.60 - Il sito web dell'Archivio Beazley: a. il primo lancio nel 2000; b. l'aggiornamento del 2008.
- Fig. II.61 - Il sito web del CVAonline 2004
- Fig. II.62 - L'attuale sito web del CLAROS [ultimo accesso maggio 2022]
- Fig. II.63 - Esempio di un vaso presente nel database del CLAROS
- Fig. II.64 - Sintesi dei principali step del rilievo 3D image-based: allineamento delle foto; nuvola di punti; costruzione della mesh; costruzione della texture (PACE, BURSICH 2018, fig. 3)
- Fig. II.65 - Esempio di raddrizzamento planare di una scena figurata (GABELLONE 2020, 67)
- Fig. II.66 - Esempio di restituzione 3D con integrazione delle parti con difetti di allineamento (GABELLONE 2020, 67)
- Fig. III.67 - Linea cronologica delle principali riflessioni scientifiche sui depositi museali
- Fig. III.68 - Incipit del capitolo sui depositi
- Fig. III.69 - Mappa dei musei che hanno aderito al programma Re-Org. In rosso i musei individuali, le stelle gialle indicano i paesi con strategie nazionali o regionali
- Fig. III.70 - Il riordino del deposito del Museo Civico di Modena per il programma Re-Org
- Fig. III.71 - Celebre articolo di C. Groskopf del 2016 pubblicato su *Quartz*
- Fig. III.72 - Articolo pubblicato su *L'Espresso* nel marzo 2020
- Fig. III.73 - Il deposito a torre circolare del Musée du quai Branly-Jacques Chirac
- Fig. III.74 - Pannello esplicativo all'ingresso dei depositi del Louvre-Lens
- Fig. III.75 - Locandine delle principali iniziative per le visite ai depositi dei musei d'arte
- Fig. III.76 - Fotografia dei Sing Sing del MANN dove i vasi antichi sono "protetti" da sottili corde che avrebbero il compito di proteggerli da cadute causate da eventuali terremoti
- Fig. IV.77 - Collocazione del museo all'interno della città moderna in rapporto alle aree del sito antico (TOCCO 2011, 93)
- Fig. IV.78 - Rendering del piano espositivo del museo (da TOCCO 2011, 93)
- Fig. IV.79 - Ricostruzione della t. 928 esposta nella sala centrale del Museo
- Fig. IV.80 - Installazione della mostra *L'eleganza del cigno*
- Fig. IV.81 - Percorso dei luoghi archeologici di Musée Éclaté
- Fig. IV.82 - Sale del deposito del museo
- Fig. IV.83 - Ortofoto di Pontecagnano con il MAP e il Parco Archeologico
- Fig. IV.84 - Abitato e necropoli nella fase etrusco-sannitica (PELLEGRINO, ROSSI 2011, 208, fig. 127)
- Fig. IV.85 - Pianta delle necropoli di età arcaica e classica (da CERCHIAI *et alii* 1994, fig. 1)
- Fig. IV.86 - Pianta del sepolcreto di Via Firenze in prop. De Santis IIb (CERCHIAI *et alii* 1994, fig. 4)
- Fig. IV.87 - Sepolcreto in Via Firenze (prop. De Santis IIb): a. distribuzione della ceramica attica figurata; b. Relazioni di parentela stabilite dalle analisi osteologiche (BONAUDO *et alii* 2009, fig. 13)
- Fig. IV.88 - Pianta digitalizzata della t. 3958 con riferimento degli oggetti del corredo (dall'Archivio del MAP)
- Fig. V.89 - Esposizione della t. 3958 nell'ambito dell'iniziativa *Laboratori di Musée éclaté – Museo senza limiti*
- Fig. V.90 - Locandina della mostra in italiano e in francese
- Fig. V.91 - Il rilievo fotogrammetrico con l'impostazione di diverse fonti di illuminazione e dei *marker*
- Fig. V.92 - *Workflow* base per la ricostruzione 3D

Fig. V.93 - Distorsioni e buchi sul modello nella fase di costruzione della mesh: a. *model shaded*; b. *model solid*

Fig. V.94 - Sfocature sul modello texturizzato

Fig. V.95 - Principali fasi di lavoro sul *software* Reality Capture.

Tavole

Tav. I - La ceramica acroma e miniaturistica [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9]

Tav. II - L'*hydria* attica a figure nere [10]

Tav. III - L'*oinochoe* attica a figure nere [11]

Tav. IV - Le *kylikes* attica a figure nere e la *kylix* a vernice nera [12; 13; 14]

Tav. V - I calici a vernice nera [15; 16]

Tav. VI - Le statuette femminili in terracotta [17; 18]

Tav. VII - La colomba in terracotta con foro sulla parte inferiore [19]

Tav. VIII - Coroplastica [20]

Tav. IX - Specchio in bronzo con manico d'osso [22]

Tav. X - Anello con sigillo in bronzo, pendaglio in bronzo; vaghi in pasta vitrea, [23; 24; 28]

Tav. XI - Gli *amphoriskoi* in pasta vitrea [26; 27]

Tav. XII - Ornamenti in ambra [29]

Tav. XIII - Statuetta in ambra a guisa di *kore* [30]

Abbreviazioni

cap.	<i>capitolo</i>
cat.	<i>catalogo</i>
cd.	<i>cosiddetto</i>
cfr.	<i>confronta</i>
cm	<i>centimetri</i>
coll.	<i>collezione</i>
diam.	<i>diametro</i>
fig.	<i>figura</i>
figg.	<i>figure</i>
ill.	<i>illustrazione</i>
inv.	<i>inventario</i>
n.	<i>numero</i>
nn.	<i>numeri</i>
n.s.	<i>nuova serie</i>
prop.	<i>proprietà</i>
ss.	<i>seguenti</i>
t.	<i>tomba</i>
tt.	<i>tombe</i>
tav.	<i>tavola</i>
v.n.	<i>vernice nera</i>
vol.	<i>volume</i>

Introduzione

Il presente lavoro si inserisce tra i dottorati di ricerca con caratterizzazione industriale dell'Università di Salerno, finanziati dal P.O.R. Campania FSE 2014/2020, sotto la supervisione della prof.ssa Eliana Mugione e consolidato dalla stipula di una convenzione di co-tutela con l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, coadiuvato dalla prof.ssa Violaine Sebillotte e in collaborazione con Spinvector, azienda esperta nella creazione di ambienti virtuali e installazioni per il settore dei Beni Culturali.

Il tema della ricerca pone l'attenzione sulla necessità di coniugare l'aspetto di una corretta comunicazione culturale su base scientifica e l'uso equilibrato e giustificato degli strumenti tecnologici disponibili sul mercato, con il fine di potenziare la valorizzazione di una precisa classe di materiali archeologici, i vasi figurati, conservati nei depositi dei musei e, dunque, inaccessibili per la pubblica fruizione. Il caso studio del Museo Archeologico di Pontecagnano "Gli Etruschi di Frontiera" (MAP), e dei suoi depositi, è stato scelto grazie alla longeva collaborazione tra l'Università di Salerno, la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Salerno e Avellino e il Museo, allora sotto la direzione di Luigina Tomay, da sempre molto sensibile alle tematiche di valorizzazione e fruizione tecnologica dei beni culturali. Il Centre Anhima, sotto la direzione della prof.ssa Cecilia D'Ercole, e il Pôle image et technologies numériques de l'École d'histoire de l'art et archéologie con il sostegno del dott. Vincenzo Capozzoli hanno consentito lo sviluppo della parte tecnica del lavoro, grazie anche ad un periodo di formazione presso il laboratorio, e per il quale il sostegno economico della Borsa Vinci - Cap. II dell'Université Franco-Italienne (UFI) si è rivelato di fondamentale importanza.

La valorizzazione del patrimonio culturale, infatti, attraverso le cosiddette *Information and Communication Technologies* (ICT) rappresenta un tema di ricerca che, sin dalla loro introduzione, ha sempre diviso la comunità scientifica tra un certo scetticismo, che talvolta maschera una non piena comprensione delle loro potenzialità, e un abuso spasmodico alla ricerca forzata di un effetto *wow* che, nel tempo, ha celato una mancanza di contenuti e ha sostituito il mezzo (le tecnologie) con l'obiettivo (la comunicazione culturale).

Da questi presupposti è nato il presente studio, il cui intento è quello di arricchire l'offerta museale del MAP mediante l'applicazione delle ricostruzioni 3D di vasi figurati conservati nei depositi e di sperimentare un tipo di fruizione, on-line e digitale, capace di attivare quel processo di coinvolgimento che attivi, nel visitatore, la motivazione per l'apprendimento culturale.

Per questo motivo, il progetto affronta differenti tematiche di ricerca che, a prima vista, possono sembrare distanti tra loro: la storia delle collezioni private, attraverso la lente dell'approccio visuale alle ceramiche figurate e l'introduzione delle tecnologie nelle istituzioni museali; la storia dell'archeologia, intesa nell'ambito dello sviluppo dei diversi criteri di rappresentazione grafica dei vasi e delle loro iconografie e il cambiamento rappresentato dalla fotografia e dalle ricostruzioni 3D; la museologia, con un focus specifico sullo stato dei depositi museali; l'archeologia funeraria, affrontando il caso studio di un contesto tombale da Pontecagnano; e, infine, la

costruzione di un progetto editoriale di mostra digitale mediante la realizzazione di modelli tridimensionali delle ceramiche figurate.

Il *fil rouge* che connette tutti questi argomenti è rappresentato dalla volontà di ripercorrere le circostanze e le condizioni che hanno portato da un rapporto diretto, visivo e tattile, all'approccio visuale moderno ai vasi nel campo museologico, evidenziandone gli sviluppi positivi, i limiti e le criticità, laddove, nell'impossibilità di accedere al bene conservato presso i depositi, il passaggio ad un tipo di fruizione tridimensionale permette di superare una serie di problematiche e di visualizzare l'oggetto a 360°.

Dunque, data l'eterogeneità degli argomenti trattati, la presente ricerca è stata divisa in tre parti, ognuna delle quali analizza un macro-tema.

Nella prima parte della ricerca, per poter analizzare in che misura l'introduzione delle ICT nei beni culturali abbia cambiato l'approccio ai vasi figurati, è stata condotta un'indagine su due livelli: le scelte museologiche e i sistemi di rappresentazione grafica dei vasi. In particolare, si è ritenuto opportuno concentrare il primo capitolo sull'approccio visuale alle ceramiche figurate, a partire dal periodo della formazione delle prime collezioni private specializzate, formatesi intorno alla fine del XVIII sec., e approfondendo il cambiamento messo in atto con l'istituzione dei primi musei pubblici. In questa dimensione, l'analisi di elementi come, il mobilio, gli scaffali e le scansie, può aiutare tantissimo a capire in che modo i collezionisti percepivano il vaso come oggetto d'arte e in che misura la posizione degli oggetti poteva cambiare la visione e la comprensione delle scene figurate.

L'attenzione su questi argomenti rappresenta un campo di ricerca quanto mai attuale, come si evince dai lavori di V. Nørskov che intitola un capitolo del suo libro *The idea and appearance of the case collections*, focalizzandosi principalmente sulla tipologia di mobilio utilizzata e progettata per l'allestimento dei vasi¹, e quello di C. Meyer del 2020, il cui oggetto della ricerca è proprio l'analisi delle vetrine museali e il loro sviluppo nel corso del tempo². La percezione del vaso, da semplice elemento d'arredo a oggetto con valore storico e culturale, cambia con il susseguirsi degli scavi archeologici in Etruria e in Magna Grecia e con la conseguente formazione di celebri collezioni, come quella di Lord Hamilton, del marchese Campana e della famiglia Jatta. La sperimentazione, già in questa fase così precoce, di forme di "valorizzazione e fruizione" consente di riconoscere una sensibilità verso il pubblico e una certa attenzione al contesto e, al tempo stesso, anticipa molte tematiche museologiche moderne. L'istituzione dei primi musei pubblici, associata all'allestimento di sale museali con mobili, ora dotati di vetrine, ha determinato quel cambiamento che ha portato all'immagine del museo come la intendiamo oggi, modificando in modo definitivo il rapporto con gli oggetti esposti. L'introduzione delle ICT nel campo dei musei ha, in qualche modo, rivoluzionato gli allestimenti di tipo tradizionale, inserendosi nelle pratiche museologiche e diventando, oggi, una presenza imprescindibile, sollevando anche un acceso dibattito sul loro utilizzo³.

Ugualmente, nel secondo capitolo si è proceduto ad analizzare le conseguenze del cambiamento tecnologico dalla prospettiva della rappresentazione grafica dei vasi, con una disamina che prende le mosse dai principali apparati

¹ NØRSKOV 2002.

² MEYER 2020, 91-109.

³ ANTINUCCI 2007a; ANTINUCCI 2014.

illustrativi degli eruditi a partire dal XVII sec. tra cui *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724) di Bernard de Montfaucon, il *De Etruria regali libri VII* (1723-1724, ma 1726) di Thomas Dempster e Filippo Buonarroti, il *Museum Etruscum I-III* (1737-1743) di Anton Francesco Gori e il *Picturae Etruscorum in vasculis* (1767-1775) di Giovan Battista Passeri. Il passaggio a disegni di tipo più scientifico, con le diverse sperimentazioni al fine di superare le distorsioni dovute alla forma dei vasi, è stato affiancato dall'introduzione della fotografia che ha modificato l'approccio allo studio stesso dei vasi. In questo senso, F. Lissarrague offre un'affascinante rassegna delle rappresentazioni bidimensionali del vaso e nota la difficoltà di riprodurlo nelle pubblicazioni, esortando a considerarlo come un oggetto tridimensionale con un fregio continuo⁴. E proprio la creazione di un modello tridimensionale può rappresentare un nuovo modo di studiare e analizzare le scene dipinte, il rapporto forma/iconografia, come si evince da alcuni recenti studi su questioni metodologiche⁵, aumentare la capacità di osservazione e contribuire ad una sua migliore comprensione.

La seconda parte della ricerca si concentra sui depositi museali, analizzati dal punto di vista della loro gestione e della valorizzazione, e introducendo il concetto di bene invisibile. Se, in passato, il tema dei depositi non è stato mai al centro dei dibattiti museologici, di recente si è registrata un'inversione di tendenza che vede molte istituzioni museali impegnate sia nel creare delle condizioni migliori per la loro organizzazione sia, e soprattutto, per renderli degli spazi fruibili al grande pubblico, oltre che agli studiosi.

Sulla base di questi capitoli di "inquadramento" prende avvio l'analisi del contesto archeologico di Pontecagnano, nella terza parte della ricerca. Il caso studio è stato affrontato a partire dalla storia delle ricerche, strettamente connesse al tema della tutela, valorizzazione e comunicazione dei risultati delle indagini. In questa dimensione, una disamina del museo, delle iniziative portate avanti per la promozione del sito, e del parco archeologico sono state la base per lo sviluppo del progetto della mostra. Seguono i lineamenti topografici e archeologici del sito, per poi procedere sempre più nello specifico con le necropoli di VI e V sec. a.C., il nucleo di Via Firenze e, infine, la tomba 3958 dove sono messi in evidenza tutti gli elementi che compongono il corredo funerario e le numerose connessioni e implicazioni simboliche. Il sistema di segni e di immagini messo in campo nella composizione del corredo della tomba consente di valorizzare e realizzare un racconto che mette in evidenza gli elementi specifici della tomba e del nucleo funerario in cui si trova.

Il quinto capitolo si concentra, infine, sui criteri di composizione della struttura della mostra, alla base di un corretto sistema di valorizzazione e fruizione. Il suo carattere virtuale e digitale, rappresentato dalla creazione dei modelli 3D dei vasi figurati del corredo, ha consentito di pensare un tipo di mostra volta ad una fruizione on-line ma che sia strettamente connessa con il museo reale e la collezione permanente. Il fine ultimo, oltre alla fruizione di beni che, altrimenti, sarebbero invisibili alla pubblica visione, è quello di arricchire l'offerta museale offrendo un tipo di esperienza che potenzi l'approccio visivo ai vasi figurati.

⁴ LISSARRAGUE 2010, 33-46.

⁵ BURSICH, PACE 2017, 73-91; PACE, BURSICH 2018, 543-552; PACE, BURSICH 2021, 83-94.

Le riflessioni conclusive costituiscono l'occasione per ricollegare tutti gli argomenti trattati e avvalorare quel filone di studi e di riflessioni che vede nell'utilizzo, ragionato e programmato, delle ICT un'occasione per arrivare ad un aggiornamento tecnologico della conoscenza, sia dal punto di vista scientifico che da quello museologico.

Desidero precisare che questo studio è stato condotto grazie al sostegno e alla collaborazione di istituzioni pubbliche e di studiosi verso i quali va il mio più sentito ringraziamento.

In primo luogo, ringrazio la prof.ssa Eliana Mugione, ideatrice del progetto P.O.R. e tutor di tesi, senza la quale questa ricerca non sarebbe stata possibile, dandomi la possibilità di avvicinarmi ad un campo di ricerca nuovo rispetto al mio precedente percorso di studi.

Sono molto riconoscente del supporto ricevuto dalla prof.ssa Violaine Sebillotte Cuchet, co-tutor di tesi, per avermi offerto differenti spunti di ricerca e per la sua disponibilità ad accogliermi come dottoranda, offrendomi l'opportunità di una co-tutela con l'Université Paris 1 con il sostegno del Centre ANHIMA e della sua direttrice, la prof.ssa Cecilia D'Ercole.

Un ringraziamento va alla dott.ssa Gina Tomay, ex direttrice del Museo Archeologico di Pontecagnano, per aver permesso lo studio del materiale ceramico e per il determinante supporto sulla scelta del contesto e del tema della mostra. Nondimeno mi preme ringraziare la dott.ssa Ilenia Menale, attuale direttrice del Museo, per il piacevole confronto sui temi della ricerca.

Durante la mia permanenza a Parigi, grazie anche al supporto della Borsa Vinci, l'incontro con il dott. Vincenzo Capozzoli si rivelato determinante per l'impostazione del lavoro e per la definizione del progetto, a lui e al dott. Cyrille Galinand rivolgo il mio più sentito ringraziamento.

Per il grande supporto e per i consigli che hanno permesso di portare avanti il lavoro di ricerca ringrazio con affetto la prof.ssa Claude Pouzadoux.

Prima della fine del mio percorso di studi, di grande importanza è stata la possibilità di svolgere uno stage presso il Département des monnaies médailles et antiques della BnF, sotto la supervisione della dott.ssa Louise Détrez cui sono riconoscente per i numerosi confronti, per avermi accolto con enorme gentilezza e avermi mostrato il nuovo allestimento della Sala del duca di Luynes.

Mi preme ringraziare con profondo affetto il prof. Fausto Longo che da anni segue la mia formazione con fiducia ed entusiasmo e preziosi consigli, trasmettendomi la sua passione per la ricerca.

Infine, ringrazio David e la mia famiglia per avermi tenuto salda nei momenti di difficoltà.

A Lucia e al nostro sogno di fare ricerca dedico questo lavoro.

PARTE I

CAPITOLO PRIMO

VASI FIGURATI E SISTEMI VISUALI IN MUSEOLOGIA

I.1 Collezionismo e primi musei pubblici: allestimento ed esposizione dei vasi antichi

La ceramica figurata rappresenta una particolare classe di oggetti che ha consentito, in un arco cronologico che va dalla fine del XVIII secolo fino ai giorni nostri, di sperimentare diversi approcci visuali e tattili, diretti e indiretti. In un recente studio, C. Meyer ha osservato come questa tipologia di manufatti, specie nella prospettiva del complesso rapporto che intercorre tra forma, funzione, e immagine rappresentata, concepiti originariamente per un uso pratico – tanto nella vita quotidiana, tanto per scopi funerari –, abbiano modificato il loro *status* nell'Europa moderna, epoca nella quale a tali oggetti d'arte fu riconosciuto un valore unicamente sul fronte del godimento estetico. In questo modo, essi assunsero di fatto una nuova funzione, completamente avulsa dal contesto di provenienza⁶.

Dal punto di vista sociale, il rinnovato gusto per l'antico e l'interesse per l'archeologia, diffusosi particolarmente a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, è riconducibile alla progressiva ascesa di una nuova classe borghese, la quale si esprimeva e si distingueva dagli altri collezionisti d'antichità, attraverso la creazione di grandi collezioni di vasi antichi, esposti negli studioli e nelle gallerie private, insieme a reliquie e ad altri oggetti d'arte antica. Si tratta dello stesso clima culturale e politico in cui si affermò la tradizione aristocratica del *Grand Tour*, che vide numerosi intellettuali ed eruditi stranieri viaggiare per il Mediterraneo orientale e occidentale, visitando le più importanti e celebri collezioni d'arte antica⁷.

La critica che si è occupata di collezionismo d'antichità si è mossa lungo due direttrici principali: i caratteri museografici delle residenze private e delle case-museo e la connotazione museologica delle raccolte delle ceramiche antiche, ovvero la loro disposizione e il loro allestimento interno. Attraverso delle testimonianze iconografiche, come pitture o acquerelli, e le fonti archivistiche, *in primis* gli inventari famigliari, è possibile riconoscere le idee, i principi e le esigenze che hanno favorito lo sviluppo di determinate tendenze collezionistiche e, al contempo, è possibile provare a ricostruire il rapporto privilegiato tra il collezionista e i vasi antichi, nonché come esso sia mutato tra la fine del XVIII e il principio del XX secolo.

Per lungo tempo, il tema delle raccolte dei vasi figurati ha costituito un aspetto minore, sebbene non meno importante, all'interno del più ampio fenomeno del collezionismo antichistico⁸, difatti solo all'inizio del Settecento le collezioni specializzate iniziarono ad avere una larga diffusione. Questo ritardo rispetto al più vivo interesse collezionistico destinato agli altri oggetti d'arte antica è dipeso dalla loro scarsa considerazione sotto il profilo storico-artistico: a lungo, infatti, le ceramiche furono considerate un materiale povero, non più che un prodotto artigianale. Tuttavia, è possibile rintracciare poche eccezioni scaglionate tra il Cinquecento e il Seicento,

⁶ L'articolo analizza l'evoluzione delle pratiche espositive delle principali capitali culturali europee del XIX secolo e come esse abbiano influenzato la comprensione della ceramica greca da parte del pubblico dei musei, evidenziando i diversi tipi di fruizione dei vasi antichi tra le élite moderne e la società contemporanea. MEYER 2020, 91-109.

⁷ COSTA, PAGLIANI 2019, 83-124.

⁸ Fino a poco tempo fa il tema del collezionismo dei vasi antichi rappresentava ancora un campo di studi poco indagato poiché considerato ai margini del grande collezionismo antichistico. Soltanto di recente esso ha attirato l'attenzione degli studiosi, si vedano a questo proposito i convegni di Rennes: PANZANELLI, PRETI-HAMARD 2007 e PRETI-HAMARD, SENECHAL 2005. Si vedano anche, e le riflessioni di NØRSKOV 2002, 35.

quando talune ceramiche figurate iniziarono a comparire in alcune collezioni; esse offrono l'opportunità di indagare l'esposizione riservata a questi oggetti all'interno dei *cabinet de curiosité*⁹.

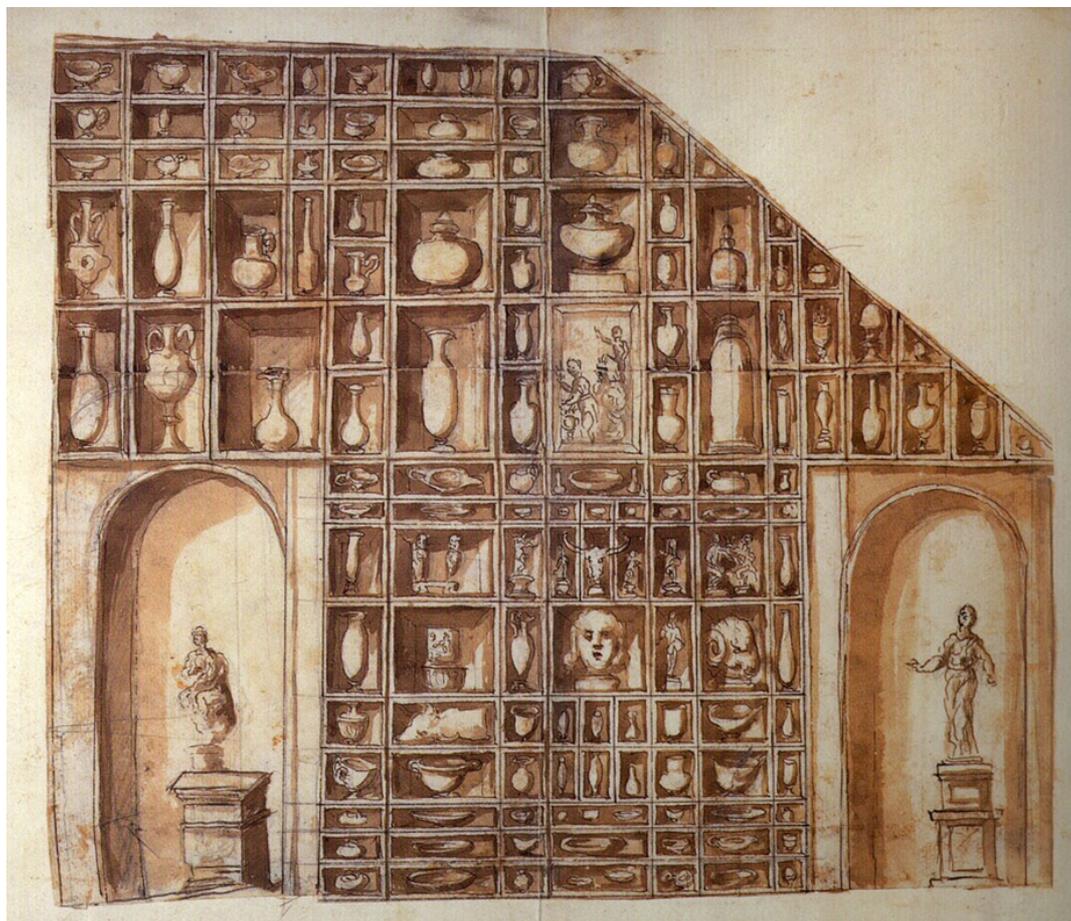


Fig. I.1 - De Sacrificiorum, et Triumphorum Vasculis, Lucernisque Antiquorum, Urnis Catalogo della collezione di Andrea Vendramin, Venezia 1627 (oggi Bodleian Library, Oxford)

Da un inventario settecentesco sappiamo che Marco Mantova Benavides (1489-1582) possedeva una collezione di vasi esposta in tre ambienti della sua residenza e nel suo piccolo studiolo¹⁰. Nella stanza più grande, le pareti erano suddivise in sedici nicchie, dove al centro era collocata una statua attorniata da piccoli dipinti, disegni, lampade antiche e ceramiche collocati entro delle celle, mentre su una mensola che correva nella parte superiore delle pareti nell'intero ambiente, erano posizionati busti e vasi figurati¹¹.

⁹ Tra le poche testimonianze del Cinquecento è documentato l'interesse per i vasi antichi di Lorenzo il Magnifico (BESCHI 1986, 358), mentre grazie ad altri inventari di famiglia, datati al 1570, si ha notizia di due esemplari di ceramica italiota raccolti da Cosimo I (MARZI 1996, 131-132); a Napoli scarse informazioni provengono dalla presenza di vasi dipinti nelle collezioni di Adriano Spatafora, Consalvo de Bernaudo e dei fratelli Giovan Vincenzo e Giovan Battista della Porta (IASIELLO 2003, 358). Durante il Seicento le collezioni di ceramiche figurate apparivano ancora piuttosto rare, nonostante di notevole importanza fosse quella raccolta dal giurista napoletano Giuseppe Valletta (IASIELLO 2003, 201-208), mentre vasi magno-greci erano presenti nella collezione di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc durante il suo viaggio a Napoli nel 1601 (IASIELLO 2003, 8); allo stesso modo vasi figurati facevano parte anche della collezione di Giovan Pietro Bellori (SLAVAZZI 2004b, 56).

¹⁰ FAVARETTO 1972, 35-164; FAVARETTO 1984, 159-183. Il Veneto rappresenta un caso a sé stante dove Venezia costituì un mercato privilegiato grazie ai collegamenti diretti con l'Italia meridionale, la Grecia e l'Oriente, per un approfondimento si rimanda a FAVARETTO 1979, 145-159; FAVARETTO 1984, 165-166; FAVARETTO 2004, 63-67.

¹¹ NØRSKOV 2002, 31-32.

Un allestimento simile è descritto nella guida di Ulisse Aldruando (1522-1605) a proposito della collezione del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, considerato un vero e proprio antesignano delle collezioni di vasi antichi, la quale occupava tre stanze della sua residenza romana¹². Nella prima e nella seconda sulle mensole erano stati posizionati solo vasi dipinti, mentre nell'ultima stanza le mensole erano occupate da busti in marmo, statuette in marmo e bronzo, intervallate da vasi in ceramica e vetro¹³.

Un diverso tipo di esposizione si registra nella collezione di Andrea Vendramin (1565-1629), ancora in area veneta. La parte più interessante del manoscritto in cui Vendramin presenta la sua collezione, e in cui vi sono 18 tavole con le scene figurate dei vasi, è il disegno ad acquerello di una parete completamente allestita che rimanda a un *cabinet de curiosité*¹⁴. Dall'immagine osserviamo che la parte inferiore era caratterizzata da due grandi nicchie laterali entro le quali erano alloggiate due statue di grandi dimensioni, mentre al centro e sulla parete superiore altre numerose nicchie più piccole erano disposte, quasi come a formare un puzzle, su file verticali che a loro volta contenevano statuette, lucerne, busti e vasi in vetro o in ceramica (fig. I.1). Il *cabinet de curiosité* divenne, infatti, un luogo privilegiato dove creare delle distinzioni e ordinare gli oggetti artificiali e naturali, sperimentando le rappresentazioni della natura e riflettere sulla disparità tra oggetti e idee¹⁵.

L'anticomanie: collezioni specializzate e fruizione privata

A partire dalla prima metà del Settecento, la fruttuosa e intensa attività di scavi archeologici e la conseguente circolazione dei relativi reperti portarono non solo ad un aumento sempre maggiore dei vasi antichi all'interno delle collezioni preesistenti, ma anche alla costituzione di collezioni esclusivamente dedicate alle ceramiche antiche¹⁶. Da questo momento in poi la ceramica figurata antica iniziò progressivamente ad acquisire la stessa dignità di qualsiasi altro oggetto da collezione, al pari delle monete e delle sculture in marmo¹⁷.

Contemporaneamente la pubblicazione dei cataloghi a stampa contribuiva a sponsorizzare e promuovere in Europa un patrimonio archeologico spesso conservato in musei di corte aperti solo per un pubblico ristretto, colto ed elitario. La stessa adozione del latino si riallacciava ad una volontà di internazionalizzazione della cultura favorita dall'uso di una lingua "franca", considerata la più idonea rispetto ai contenuti proposti, ma anche all'idea di offrire all'Europa intera una pubblica conoscenza dell'antico¹⁸.

Al tempo stesso, l'idea diffusa che i vasi recuperati dagli scavi fossero tutti indistintamente di produzione etrusca non era tanto la diretta conseguenza del ritrovamento del materiale principalmente in area etrusca, quanto piuttosto una scelta influenzata dalla politica di stampo nazionalistico che attribuiva all'Etruria tutto ciò che non

¹² ALDRUANDO 1558.

¹³ NØRSKOV 2002, 33; BESCHI 1986, 358.

¹⁴ Nei cabinets de curiosité, lo sviluppo delle conoscenze tassonomiche era strettamente legato a quello delle tecniche di produzione e realizzazione di mobili in legno. ADAMSON 2014, 243-279.

¹⁵ È stato proposto che la suddivisione interna degli armadi possa aver gettato le basi per lo sviluppo dell'ordinamento tassonomico *cf.* MEYER 2020, 91-109; ADAMSON 2014, 243-279.

¹⁶ BESCHI 1986, 358-363.

¹⁷ LAURENS 2003, 195-214.

¹⁸ COSTA, PAGLIANI 2019, 83-86.

era inquadrabile nella cultura romana, ovvero la cosiddetta *etruscheria*¹⁹. Molto presto la convinzione si diffuse a tal punto che tutte le ceramiche recuperate in Italia, persino in Magna Grecia e Sicilia, venivano considerate di origine etrusca²⁰.

All'interno di questo quadro, le edizioni del 1757 delle *Antichità di Ercolano*, che mostravano per la prima volta al pubblico le pitture e gli oggetti rinvenuti durante gli scavi borbonici, ma in particolar modo la stampa del 1767, dal titolo *Antiquités étrusques, grecques et romaines*, catalogo dei vasi della collezione di Sir William Hamilton, pubblicata dal cavaliere P. F. D'Hancarville, ebbero il merito di contribuire notevolmente alla diffusione del gusto europeo per le ceramiche figurate²¹. Nello stesso periodo, la pubblicazione della *Geschichte der Kunst des Altertums*²² permise a Winckelmann, il quale a sua volta si legò ad un filone di studi meno noto che rimontava al Seicento, di negare l'origine etrusca dei vasi a favore di quella greca, dimostrata anche dalle numerose iscrizioni in greco che essi riportavano, chiudendo definitivamente la questione²³. L'opera di Winckelmann ebbe il merito di riformulare la ricezione dei vasi greci come autentiche reliquie dell'arte perduta del disegno greco, paragonando la decorazione figurata all'opera di Raffaello.

Allo scadere del XVIII secolo, dunque, i vasi avevano trovato posto tra le *élites* aristocratiche e tra gli intellettuali come preziose testimonianze di un mondo antico, innalzandosi allo stesso livello delle sculture, e talvolta sostituendole nei *cabinets de curiosités*²⁴. Pur restando ancora nel periodo del lento passaggio dall'antiquaria all'archeologia, ovvero quando il valore degli oggetti iniziava a non essere più attribuito sulla base del materiale e della fattura bensì ad essere riconosciuto anche per il loro significato storico²⁵, l'affermazione di questo nuovo modo di intendere i vasi era ora tangibile attraverso la formazione di collezioni specializzate, che rifletteva una nuova sensibilità e predilezione per questa categoria di oggetti.

Da questo momento, fu quasi completamente abbandonato l'allestimento dei *cabinet de curiosités*, in favore di un rinnovato modo di esporre gli oggetti antichi, che venivano ora collocati su diversi ordini di mensole di grandi dimensioni, posizionate lungo le pareti. Questa esposizione metteva maggiormente in evidenza i profili dei vasi, e offriva al visitatore l'opportunità di osservare contemporaneamente la ricca varietà della raccolta, costituita di diverse categorie di oggetti²⁶.

Questo gusto trova testimonianza nelle più celebri collezioni d'arte antica di questo periodo e, nei casi più fortunati, in alcuni dipinti dell'epoca.

¹⁹ Il primo a sostenere questa teoria fu il frate domenicano Annio da Viterbo nel 1496, *cf.* NØRSKOV 2002, 36 con bibliografia. Successivamente, alla diffusione del fenomeno contribuirono fortemente le *Explicationes* di F. Buonarroti e il *Museum Etruscum* di A.F. Gori. Per un approfondimento si rimanda a CRISTOFANI 1978, 577-625; CRISTOFANI 1983.

²⁰ Teoria promossa principalmente dalla scuola toscana e in particolare a Thomas Dempster, Filippo Buonarroti, Anton Francesco Gori e Giovanni Battista Passeri. Sulla complessa questione si rimanda a CAVALIER 2000, 11-21; LISSARRAGUE 2002, 73-81; per una sintesi NØRSKOV 2002, 35-41; MASCI 2014, 27-40.

²¹ *Antichità di Ercolano 1757-1792*; D'HANCARVILLE 1766-1767.

²² La questione fu per la prima volta messa in discussione da Alessio Simmacchio Mazzocchi nel 1754, per un approfondimento si rimanda al chap. II.1, 88.

²³ WINCKELMANN 1764, libro III, chap. IV. Per una sintesi si veda NØRSKOV 2002, 27-49.

²⁴ LAURENS 2003, 205.

²⁵ MASCI 2003, 1-7.

²⁶ LYONS 1992, 6.

Tra le più antiche collezioni specializzate di vasi antichi vi era quella di Giuseppe Valletta (1636-1714), giurista napoletano. Nel suo palazzo in via dei Carrozzeri a Napoli, il celebre avvocato allestì un'importante biblioteca e un giardino botanico, ma soprattutto un Museo in cui aveva esposto un'ampia raccolta di dipinti, sculture in bronzo e marmo, epigrafi antiche e un grande numero di vasi figurati²⁷. Una parte di questa collezione sarebbe stata venduta a Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728), che riuscì a raccogliere una tra le più importanti collezioni della prima metà del Settecento²⁸. Divenuto cardinale, negli anni della sua permanenza a Roma, Gualtieri arricchì la sua collezione al punto che sappiamo che essa occupava venti stanze del palazzo Manfroni in via del Corso, dove fu allestito un vero e proprio Museo²⁹. Ma la raccolta del cardinale era soprattutto celebre per il cospicuo numero di vasi figurati di cui, benché non esistano testimonianze pittoriche che ne mostrino l'allestimento, ci è pervenuto lo schema delle stanze, seppur sommario, oltre al prezioso inventario che mostra la grande eterogeneità della tipologia di oggetti, volta a documentare il più fedelmente possibile tutti gli aspetti della cultura antica³⁰. Del suo Museo particolarmente nota era la quarta sala, la cosiddetta "stanza delle terracotte", che ospitava la maggior parte dei vasi figurati. Da uno studio condotto da E. Filieri sugli inventari di questo ambiente, si evince che le pareti erano state divise in nove ordini di mensole di diversa grandezza e ospitavano lucerne, vasi, urne cinerarie, vetri e ceramica invetriata, mentre sul pavimento, lungo il perimetro della stanza, erano collocate le urne cinerarie etrusche³¹. I vasi, secondo la descrizione, dovevano occupare tutto lo spazio delle mensole fino al soffitto, mentre quelli considerati più interessanti erano stati posti ad un'altezza media per permetterne una visione dettagliata. L'importanza della collezione fu tale che alcuni vasi furono illustrati nell'*Antiquité expliquée et mise en figures* di Dom Bernard de Montfaucon³². È interessante notare come i vasi nelle tavole di Montfaucon siano rappresentati in prospettiva, come ad esempio quella di un cratere attico (ma ancora definito etrusco)³³, elemento che lascia ipotizzare che essi fossero stati disegnati da una posizione più bassa rispetto alla loro collocazione, vale a dire che essi erano esposti su dei ripiani più alti, probabilmente delle mensole.

Intorno alla prima metà del XVIII secolo, il marchese Felice Maria Mastrilli (1694-1755 ca.) cominciò a formare la sua collezione di vasi, molti dei quali provenienti dagli scavi di Nola³⁴. In un primo momento la collezione fu conservata nella sua residenza privata ma nel 1753 l'aumento considerevole della collezione spinse Mastrilli a trasferirla nel Palazzo di San Nicandro a Napoli. Definito dalla critica pionieristico³⁵, l'allestimento della sua galleria, anche nota come Museo Mastrilliano o Nolano, è ricostruibile attraverso lo sguardo privilegiato dello stesso collezionista, il quale lo descrive così: "*sono affissi dodici ovati di pitture insigni, con sue cornici dorate, dalle quali uscendo dagli angoli di sopra e sotto e laterali varj bracci di fino intaglio, che ornano le pareti, e sporgendo dagli stessi intagli*

²⁷ Sulle vicende della collezione Valletta e la relativa dispersione si rimanda a MASCI 1999, 555-593 e bibliografia precedente.

²⁸ MASCI 1999, 555-593. Altri 45 vasi e la biblioteca furono acquistati dai Girolamini *cf.* MASCI 2014, 27-40.

²⁹ Sulle vicende della collezione e della sua dispersione dopo la morte del cardinale si veda FILIERI 2001, 343-384.

³⁰ FILIERI 2001, 343-384.

³¹ Secondo una stima i vasi dovevano essere 154. FILIERI 2001, 345.

³² Grazie ai quali è stato possibile identificare alcuni pezzi. DE MONTFAUCON 1719-1724.

³³ DE MONTFAUCON 1719-1724, Vase Hetrusque, III, tav. XXIX.

³⁴ Si trattava di una collezione di ca. 400 vasi, ma anche dipinti, monete, gemme e bronzi. LYONS 1992, 1-26; ID. 1997, 229-239; MEYER 2020, 99. Dopo la morte di Mastrilli, il nipote ereditò la collezione che nel 1766, a sua volta, vendette a Lord Hamilton.

³⁵ LYONS 1992, 1-26; LYONS 1997, 229-239; NØRSKOV 2002, 40; MEYER 2020, 99.

varietà di bracci, viene con ogni simmetria formata la sua base a ciascuno dei vasi. Altri di maggior grandezza, come le urne cinerarie, poggiano sopra delle base, che sono situate nel basso della Galeria, e questi fanno armonia, perché frammischiati con varj pezzi busti di marmo d'Imperatori romani, e di altri uomini illustri³⁶. In questo modo i vasi erano più vicini agli occhi dei visitatori, permettendo di prestare maggiore attenzione alle variazioni di forma e alla decorazione figurata. L'allestimento descritto e adottato da Mastrilli conobbe ampia fortuna, tanto che è possibile rintracciarne altri esempi in due noti dipinti del 1771 di Pietro Fabris, pittore napoletano al servizio di Lord Hamilton³⁷. Sir William Hamilton fu ambasciatore inglese a Napoli tra il 1764 e 1800. Durante la sua carica, il diplomatico ebbe modo di raccogliere quella che è stata definita la più importante tra le collezioni di vasi figurati³⁸, riconosciuto anche dai suoi contemporanei, tanto che si disse che fu grazie a lui e alla promozione della sua collezione che i vasi antichi passarono dall'essere apprezzati unicamente per il loro apparato iconografico ad essere collezionati per il loro valore archeologico intrinseco³⁹. Sebbene non abbiamo nessuna notizia dell'allestimento della collezione di Hamilton nella sua residenza, le due opere di Fabris succitate, le quali ritraggono il soggiorno di Mozart a Napoli, ci permettono di osservare come fossero esposti i vasi nell'ambiente da lui frequentato. La tendenza diffusasi durante la metà del Settecento, infatti, era quella di disporre i vasi antichi su mensole e scansie, e come fossero perfettamente integrati con il resto del mobilio, insieme a libri, dipinti e oggetti di vario tipo.

Nel primo dipinto (fig. I.2) la scena raffigura il concerto del clavicembalista Kenneth Mackenzie, Lord Fortrose, nella sua residenza napoletana. Il concerto si tiene all'interno di una delle sale di rappresentanza del palazzo, tipicamente ornata secondo lo stile neoclassico, come si può notare dalle decorazioni del soffitto e delle pareti, le cui parti più alte sono occupate da raffigurazioni in stile.

Oltre ai quadri sulla parete principale vi era un mobile con alcune mensole su cui erano posizionati diversi tipi di oggetti, libri sui ripiani inferiori e statuette e vasi di piccole dimensioni, verosimilmente miniaturistici, su quelle superiori; sull'ultima mensola erano invece collocati sette vasi più grandi tra cui si intravedono crateri, *oinochoai*, *lekythoi* e anforette, tutti a figure rosse. Ai lati delle mensole si riconoscono quelli che appaiono come tre disegni, dove i due monocromi sembrano riprodurre la forma di due vasi, mentre nel terzo è rappresentata soltanto una scena figurata, estrapolata dalla forma del vaso stesso.

Nel secondo dipinto (fig. I.3), che raffigura un'altra stanza della residenza di Mackenzie, la scena principale è un'esercitazione di scherma. Nella parete di fondo si osserva la simmetrica disposizione di quadri e *appliques* su due delle quali sono esposte due piccole statue di bronzo, mentre l'unico vaso presente, un grande cratere a figure nere, è riposto su un mobile in legno appoggiato sulla parete destra della stanza.

³⁶ LYONS 1992, 6.

³⁷ Oltre ai riferimenti nell'opera di Winckelmann, il prestigio della collezione Mastrilli si evince anche dall'acquisizione da parte di Lord Hamilton, tanto da ipotizzare che l'interesse di quest'ultimo per i vasi figurati sia scaturito proprio da qui. NØRSKOV 2002, 44.

³⁸ Per un approfondimento sulla figura di Lord Hamilton si veda RAMAGE 1990, 469-480; JENKINS, SLOAN 1996.

³⁹ Si legga una delle lettere che Tischbein inviò a Böttiger in TISCHBEIN 1872, 78.



Fig. I.2 - Pietro Fabris. Concerto in casa di Kenneth Mackenzie, Lord Fortrose, olio su tela (35,5 x 47,6 cm) – Scottish National Gallery, Edimburgh



Fig. I.3 - Pietro Fabris. Esercitazione di scherma in casa di Lord Fortrose, olio su tela (35,5 x 47,6 cm) – Scottish National Gallery, Edimburgh

Se a prima vista si potrebbe pensare che la disposizione dei vasi appena descritta rifletta una visione che li assimili a degli elementi d'arredo, molto interessanti sono le riflessioni di V. Nørskov, secondo la quale “the combination of wall paintings and vases directed attention to the vases as carriers of paintings, leading the way to a new esteem for the vases”⁴⁰, che eleva lo *status* del vaso da oggetto d'arredo a oggetto d'arte al pari dei dipinti e delle sculture.



Fig. I.4 - Negozio di antiquariato a Napoli. Acquarello, 1798, Anonimo, Roma, Collezione privata

Lo stesso Lord Hamilton è stato identificato nel terzo personaggio a partire da destra, alto e magro, in un dipinto anonimo del 1798 che raffigura alcuni mercanti e collezionisti all'interno di un negozio di antiquaria a Napoli⁴¹. Sullo sfondo è possibile scorgere lo stesso sistema di scaffalature e mensole, sulle quali sono sistemati principalmente vasi insieme ad alcune sculture ed acquerelli, che si registra nelle residenze private di questo periodo (fig. I.4). Sebbene in questo caso lo scopo sia quello della vendita, la scelta di adottare un tipo di esposizione di questo genere resta immutata, ed era con ogni probabilità volta a permettere all'acquirente una visione completa e ravvicinata del vaso, con la possibilità di prenderlo tra le mani e toccarlo in ogni sua parte prima di acquistarlo.

⁴⁰ NØRSKOV 2002, 40.

⁴¹ Si noti che nel dipinto sono presenti un pescivendolo, il primo da sinistra, ma anche un gatto accanto a un busto, mentre due personaggi sull'estrema destra discutono della qualità di una bottiglia d'olio. Sulla scatola in basso a sinistra l'artista ha scritto “dipinto dal proprietario di questo cappello, Napoli, 1798”. JENKINS, SLOAN 1996, 53, fig. 22.

Per ciò che concerne il genere della ritrattistica, molti furono i collezionisti che, acquistata notorietà grazie alla propria attività, si facevano raffigurare accanto ai vasi più importanti che avevano acquistato. Si tratta di una tendenza che si era diffusa già a partire dalla prima metà del Cinquecento⁴², quando nelle collezioni d'arte i vasi erano ancora per lo più assenti, ma che risponde alla stessa esigenza di mostrare l'importanza dell'attività del collezionista e alla necessità di ottenere un riconoscimento pubblico. Al tempo stesso il ritratto serviva anche a affermare lo status sociale del collezionista e a legittimare la sua attività, vale a dire nei termini di un'opera di salvaguardia a favore di questi manufatti, così preservati dalle ingiurie del tempo e per riunirli in unico luogo. In questo caso, tuttavia, i vasi vengono trattati ancora come oggetti d'arredo supplementari, utili alla sola ostentazione personale. Il primo dipinto in cui essi vengono utilizzati come *parerga* è del 1767 ad opera di Pompeo Batoni e raffigura Karl Wilhelm Ferdinand, duca di Brunswick e Lüneburg⁴³.



Fig. I.5 - Pompeo Batoni, Ritratto di Karl Wilhelm Ferdinand, olio su tela (137 x 99 cm). Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

⁴² FRANZONI 1986, 299-360.

⁴³ I vasi presenti nel dipinto sono quelli della collezione Mengs. JENKINS 1988, 449-450. Mentre il programma decorativo dell'opera viene fatto risalire a Winckelmann, che nella sua opera menziona gli stessi vasi, SLAVAZZI 2004b, 57.

Nel ritratto la figura del duca è messa in primo piano, fanno da sfondo quattro vasi, mentre il suo braccio sinistro è appoggiato ad un cratere apulo (fig. I.5). Quest'ultimo dettaglio rappresenta una novità nel genere della ritrattistica, dove generalmente al posto del vaso si trovava una scultura, ed evidenzia quanto i vasi fossero diventati i nuovi paradigmi della bellezza dell'arte antica. Peraltro, a riprova dell'importanza che tali manufatti avevano all'interno della sua collezione, il diplomatico britannico si sarebbe fatto ritrarre per altre due volte accanto ad altri vasi della sua raccolta⁴⁴.

Nel primo dipinto (fig. I.6), opera di Sir Joshua Reynolds, Lord Hamilton è raffigurato nella sua abitazione napoletana, seduto nello studiolo tra i vasi della sua prima collezione che, occupando gran parte dello spazio, sono mostrati in primo piano⁴⁵. Il collezionista è ritratto assorto, mentre tiene sulle ginocchia un libro: si tratta del catalogo d'Hancarville, attributo che fa riferimento non tanto alla sua attività di collezionista, quanto piuttosto all'effigiato in veste di erudito e studioso dell'antichità. Il catalogo, inoltre, mostra la tavola 17 del tomo I, ove è riprodotto il disegno della scena figurata del vaso, cui è stata aggiunta la firma di Hamilton imitando i caratteri del greco antico.



Fig. I.6 - Sir Joshua Reynolds, Sir William Hamilton, Olio su tela (25 X 17 Cm), 1777, Londra, National Portrait Gallery



Fig. I.7 - David Allan, Sir William Hamilton (1730-1803), olio su tela (226 x 180 cm), 1775, Londra, National Portrait Gallery

⁴⁴ Lo stesso Lord Hamilton acquistò una copia del ritratto di Karl Wilhelm per esporla a Palazzo Sessa a Napoli. JENKINS, SLOAN 1996, 52 e fig. 21.

⁴⁵ I vasi sono collocati sulle mensole e sul tavolo, mentre a terra è collocata un'hydria identificata con quella del pittore di Meidias (oggi conservata al British Museum di Londra). LAURENS 2003, 195-214. Per l'hydria si rimanda a KALKANIS 2013, 1-36.

Questo dettaglio è di enorme interesse, poiché l’inserimento dell’identità del collezionista all’interno del dipinto, rappresentato inoltre come se egli stesso fosse l’artista greco che ha firmato il suo vaso, suggerisce una logica di appropriazione dell’antico⁴⁶.

Diverso appare l’atteggiamento rilevabile nel secondo ritratto del diplomatico inglese (fig. I.7), rappresentato in un momento più maturo della sua carriera. Qui vediamo l’ambasciatore, ancora nella sua residenza napoletana, come si evince dal Vesuvio sullo sfondo, indossare gli abiti ufficiali in tutta la sua magnificenza.

Gli oggetti antichi, in questo caso, sono trattati diversamente. Ad essi non viene data la stessa rilevanza all’interno della rappresentazione del ritratto precedente, nonostante il vaso apulo resti uno degli oggetti pregiati della sua collezione, insieme alla statua di Giove. In questo caso, infatti, i vasi non si qualificano per la loro bellezza e testimonianza storica ma sono messi in scena quasi come simbolo del potere e dell’*auctoritas* del loro proprietario. Ancora legata all’ambiente napoletano è la figura di Anton Franz de Paula (1740-1822), conte di Lamberg-Sprinzenstein⁴⁷. Durante i sei anni come diplomatico austriaco a Napoli, il conte ebbe l’occasione di raccogliere la maggior parte dei pezzi della sua collezione, arrivando a collezionare più di 500 vasi attici e italoti. I vasi furono esposti in “plusieurs salles” del suo palazzo a Vienna⁴⁸, come dichiara Alexandre de Laborde (1773-1842), del cui allestimento possediamo due varianti dello stesso disegno⁴⁹.



Fig. I.8 - La collezione del conte Lamberg. Acquerello di Carl Schütz, Museo di Vienna

⁴⁶ LAURENS 2003, 195-214.

⁴⁷ Ancora a Napoli, nel 1777, era arrivato anche Dominique-Vivant Denon (1747-1825) come segretario presso l’Ambasciata francese e per collaborare alla stesura di *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile* dell’abate Saint-Non. Proprio a Napoli e durante i suoi numerosi viaggi per l’Italia, cominciò una collezione eccezionale che contava 525 vasi provenienti dai principali siti archeologici della Campania, Calabria e Sicilia. Quando tornò a Parigi nel 1785, Denon vendette la sua collezione a Luigi XVI il quale a sua volta li depositò presso la manifattura di Sèvres, dove ancora oggi sono esposti. DUPUY 1999; SLAVAZZI 2004b, 57.

⁴⁸ Oggi la maggior parte della collezione è conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

⁴⁹ LABORDE 1813-1824, I, pl. 1; BARDOU 2013, 93-104.

Nel primo acquerello del 1791 (fig. I.8) di Carl Schütz, si può notare come anche l'allestimento seguiva le tendenze dell'epoca, dove un grande ambiente della residenza privata del conte era stato adattato per disporre i vasi allineati su lunghe scansie e mensole disposti lungo tutte le pareti della stanza, secondo un ordine simmetrico per forma e grandezza. In particolare, l'ultimo ripiano sembra privilegiare l'alternanza tra crateri di grandi dimensioni e vasi più piccoli come le *lekythoi*. Al centro della sala era stata invece collocata una scelta di pezzi pregevoli, per consentire ai visitatori di poter osservare le scene figurate su tutti i lati dei vasi.

Questo tipo di allestimento, che ha origine nell'ambiente napoletano tra fine Seicento e inizio Settecento, propone soluzioni essenzialmente collegate all'esaltazione degli aspetti quantitativi secondo una opzione che era tra le più usate alla fine del XVII secolo. È, infatti, lo stesso Laborde a sottolineare che quando il conte di Lamberg arrivò a Napoli, Lord Hamilton era già divenuto celebre per le sue due collezioni di vasi. Sulla scia di questa influenza così forte, il diplomatico austriaco non solo acquistò numerosi pezzi sul mercato antiquario ma promosse in prima persona scavi nei pressi di Nola verso la fine del Settecento. Ancora a Lord Hamilton si ispira quando pubblica il catalogo della sua collezione, affermando che si tratta di una pubblicazione su un'intera raccolta, inserendola nello stesso filone dei cataloghi d'Hancarville e Tischbein e proponendosi di riprodurre nei minimi dettagli forme, decorazioni e colori dei vasi⁵⁰.

La seconda immagine è, invece, un'incisione eseguita da Benedict Piringer nel 1809 che riprende il modello precedente⁵¹. A distanza di poco meno di vent'anni, non è certo se Piringer si sia rifatto completamente al disegno di Schütz, con qualche libertà di variazione, o se egli abbia ricopiato fedelmente l'allestimento ottocentesco registrando i reali cambiamenti che vi furono eseguiti (fig. I.9).

Tralasciando le diversità nella decorazione parietale, la differenza tra i due disegni risiede nel tavolo al centro della sala. Nell'acquerello di Schütz vi è una piccola scrivania, divenuta un mobile da esposizione nell'incisione del 1809, la cui presenza è da associare agli artisti dell'Accademia delle Belle Arti di Vienna assunti da Lamberg per disegnare i vasi, in cui è evidente lo stretto rapporto tra i libri e i vasi, questi ultimi pensati alla stregua dei libri, ovvero dei testi grafici da leggere⁵². Ad ogni modo entrambi i disegni presentano un allestimento che non segue alcun ordine cronologico o particolare sistema di classificazione, i vasi sono disposti su mobili e mensole solo in base alle loro dimensioni.

⁵⁰ MASCI 2018, 438.

⁵¹ BARDOU 2013, 95, fig. 47.

⁵² A questo proposito BARDOU 2013, 95-96 si interroga sullo statuto della collezione e sulla destinazione del suo catalogo, che non sembra essere stato realizzato per la vendita, quanto piuttosto per essere “un outil à la disposition du peintre (utilisant les gravures de vases comme modèles de la grande peinture antique), de l'historien (pour qui les vases illustrent l'histoire antique) et de l'antiquaire (considérant le vase comme un objet d'étude)”. LABORDE 1813-1824, I, Introduction.



Fig. I.9 - Intérieur Du Musée De M. Le Comte Lamberg, Incisione di Benedikt Piringer su disegno di Carl Schütz

La seconda collezione raccolta da Hamilton⁵³ fu in parte venduta al collezionista Thomas Hope il quale nel 1799 acquistò un edificio in Duchess Street a Londra che trasformò in una casa-museo⁵⁴. Negli schizzi allegati alla pubblicazione si può notare come il collezionista olandese particolarmente interessato nel design e nell'allestimento delle gallerie per le quali trasse ispirazione dai suoi viaggi⁵⁵. Hope, infatti, curò ogni minimo particolare della decorazione delle sale e del mobilio, e spiega che la collezione fu divisa in quattro piccole gallerie poiché *“as these vases were all found in tombs, some, especially of the smaller sort, have been placed in recesses, imitating the ancient Columbaria, or receptacles of cinerary urns”*⁵⁶ (fig. I.10). Le parole di Hope rivelano, dunque, idee e concetti già chiaramente museologici che, in qualche modo, anticipano alcune delle iniziative che hanno avuto luogo nei decenni successivi, come quella dei Campanari di cui si parlerà in seguito.

Contemporaneamente alla sperimentazione di mobili, mensole e scansie per l'allestimento delle ceramiche antiche, collezioni di vasi figurati erano presenti anche nelle biblioteche delle istituzioni religiose. Tuttavia, la scelta espositiva adottata in questi luoghi seguiva una tradizione diversa che evidenziava un approccio letterario e filologico, dove le scene illustrate sulle ceramiche erano considerate ancora in diretta relazione con gli antichi testi greci e latini⁵⁷.

⁵³ TISCHBEIN 1791-1795.

⁵⁴ WATKIN 1968, 93-124. NØRSKOV 2002, 55-57 collega l'acquisto della casa londinese e l'allestimento della collezione alla volontà di acquisire prestigio sociale.

⁵⁵ Ulteriore prova dell'interesse di Hope è visibile nelle illustrazioni in cui i vasi sono rappresentati solo per la loro forma ed essendo privi di decorazioni e iconografie non è possibile indentificarli.

⁵⁶ HOPE 1807.

⁵⁷ MASCI 2014, 27-40.

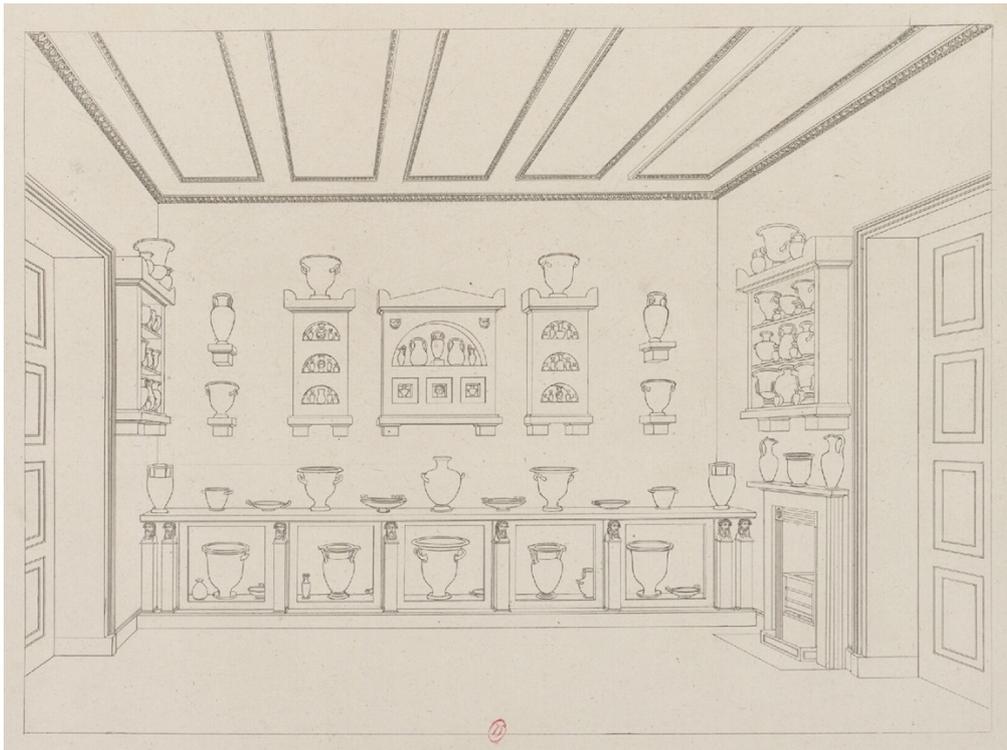


Fig. I.10 - Una delle sale di Duchess Street in cui era allestita la collezione di Thomas Hope. (HOPE 1807, tav. III)

L'esempio più celebre è costituito dalla collezione di papa Clemente XII, al secolo Lorenzo Corsini (1652-1740), ricordata come una delle più grandi e celebri del Settecento poiché nel 1728, in seguito al suo ampliamento, vi era confluita la già citata collezione del cardinale Gualtieri⁵⁸.

Nell'incisione settecentesca di Nicolas Jean-Baptiste Poilly, la Galleria Clementina appare allestita secondo il metodo denominato *wall system*, ovvero quello della disposizione in grandi librerie dal pavimento fino al soffitto allineate lungo tutte le pareti di grandi ambienti⁵⁹, soluzione legata alla diffusione sempre più capillare dei libri stampati. In un sistema ideato per esibire la conoscenza, i vasi trovano posto nella parte più alta della libreria, non lontana dalle finestre, e sistemati in gruppi simmetrici (fig. I.11).

Nel 1733 l'idea di esporre i vasi della collezione nella Libreria era stata giustificata affinché i vasi "non possano essere né rubati né barattati da' forestieri che verranno a vederli" e di "adunare in fondo alla Libreria Vaticana tutto quello che in gran quantità era sparso per la medesima riguardante le antichità tanto sacre che profane"⁶⁰. L'allestimento era stato curato da Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746)⁶¹, tuttavia la posizione dei vasi, così lontana dai visitatori della biblioteca, non era adatta all'apprezzamento da vicino delle scene figurate o di altri elementi, ma sembra ancora legata all'idea di ostentazione, dove il manufatto antico rappresenta un particolare ma generico

⁵⁸ WINCKELMANN, Storia delle arti, 1783, libro III, chap. IV, 15.

⁵⁹ GARBERSON 2006, 105-1036.

⁶⁰ ROLFI OZVALD 2020, 753-757.

⁶¹ Molti dei vasi sono stati identificati grazie al confronto con i disegni nelle opere di Montfaucon e Dempster *cf.* MASCI 2008, 50.

complemento d'arredo⁶². Abbiamo notizia, infatti, che i visitatori interessati agli oggetti si lamentarono del fatto che, non solo erano troppo in alto per l'ispezione visiva, ma anche la parte anteriore decorata era rivolta verso il muro, apparentemente per accentuare l'effetto decorativo dei profili dei vasi⁶³.

È stato proposto che una soluzione di questo tipo fosse stata adottata anche nella Biblioteca dei Gerolomini a Napoli, che aveva acquistato la libreria insieme a venti vasi della collezione Valletta⁶⁴, dove sono conservati ancora oggi.



Fig. I.11 - La Galerie Nouvelle de la Bibliothèque Vaticane à Rome – Nicolas Jean-Baptiste Poilly 1733 ca⁶⁵

Nel periodo a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo assistiamo alla formazione di un'altra importante collezione di vasi antichi che rivela la figura di un collezionista molto sensibile in termini pedagogici e di fruizione.

La collezione cominciata nel 1825 per iniziativa di Charles Louis Fleury Panckoucke (1780-1844), editore e umanista francese⁶⁶, contava principalmente vasi antichi⁶⁷.

⁶² NØRSKOV 2002, 52 suggerisce che it seems as if the vases were placed there only to give the message: above the books are ancient vases with illustration of what can be read in the books.

⁶³ MEYER 2020, 97 rimanda a BÖTTIGER 1800, 22-24.

⁶⁴ NØRSKOV 2002, 52 con bibliografia.

⁶⁵ Anche in questo caso vi sono due varianti del disegno, *cf.* PIETRANGELI 1993, fig. 40 dove sono stati eliminati il tavolo da lavoro centrale, dove vi sono solo visitatori che passeggiano lungo il corridoio, e gli armadi della libreria sono tutti chiusi.

⁶⁶ Per un approfondimento sulla figura di Panckoucke si rimanda a LISSARRAGUE 1992, 219-240.

⁶⁷ Della collezione facevano parte anche altri oggetti, oggi dispersi e non più identificabili, LISSARRAGUE 1992, 220-221.

Di particolare interesse risulta la *brochure* che Panckoucke pubblicò nel 1841 con lo scopo di presentare al pubblico la sua collezione, grazie alla quale è possibile dedurre l'ordine espositivo della sua collezione⁶⁸. L'editore francese, infatti, la descrive seguendo l'ordine in cui era allestita: ripercorre le stanze della sua residenza⁶⁹, da lui definite museo, all'interno della quale aveva conservato tutti gli oggetti raccolti in più di trent'anni di viaggi. Di fatto, ciò ci permette di ricostruire, anche se in grandi linee, l'ordine espositivo adottato in ciascuno degli ambienti e la logica nell'allestimento di un numero così grande di vasi. Passando attraverso le grandi stanze dell'edificio di Rue des Poitevins⁷⁰, Panckoucke ne descrive una ad una e così sappiamo che gli oggetti erano esposti su tutti e due i piani dell'abitazione, dalla corte interna al salone e alla sala da pranzo, e raggruppati per tipologia creando "de petits musées"⁷¹.

Tra le diverse sale, ognuna con una sua precisa denominazione⁷², il salotto posto al piano terra era stato destinato a ospitare i 420 vasi della collezione. Sebbene non conosciamo la disposizione interna, sappiamo che i vasi erano stati collocati insieme a 100 dipinti e 17 busti antichi, mentre ne completavano l'allestimento una copia della *Psyché* di Canova e i busti di Panckoucke e di suo figlio Ernest.

La preoccupazione dell'editore francese nella conservazione e nel futuro della collezione, ma soprattutto la sua volontà di preservarne la memoria, si evincono dalla cura nell'esecuzione del testamento in cui dispone che la collezione fosse messa al servizio di tutti attraverso la creazione del museo di Meudon e del quale Panckoucke eseguì anche uno schizzo di un possibile allestimento. Nonostante le volontà testamentarie di Panckoucke non furono mai eseguite⁷³, lo schizzo, seppur sommario, evidenzia come egli avesse ripreso quasi interamente l'allestimento già adottato per la sua casa parigina.

Come si nota anche nell'immagine (fig. I.12), egli aveva dato indicazioni riguardanti sia l'architettura esterna dell'edificio, che doveva avere l'aspetto di un tempio greco con tanto di colonne all'entrata. All'interno le sale dovevano essere numerate in ordine decrescente, dove al numero 4 aveva previsto la "salle de vases, tableaux" e al numero 3 i "vases étrusques".

Questi pochi indizi ci consentono di mettere in evidenza, oltre alle intenzioni pedagogiche ma al tempo stesso autocelebrative di Panckoucke⁷⁴, la sua sensibilità nel creare un ordine espositivo dei pezzi della collezione al servizio del visitatore, non solo quando era in vita ma anche dopo la sua morte, con lo scopo che il loro allestimento fosse il più possibile chiaro e permettesse una generale comprensione della storia universale.

⁶⁸ La piccola brochure non aveva il solo scopo di far conoscere ai più le sue intenzioni e il suo modo di concepire il collezionismo, ma anche una natura enciclopedica e pedagogica. LISSARRAGUE 1992, 220-221.

⁶⁹ La collezione Panckoucke fu ricordata anche da Charles Baudelaire, cfr, LISSARRAGUE 1992, 221.

⁷⁰ Oggi l'edificio non esiste più in seguito alla distruzione nel 1895 per consentire la realizzazione dell'attuale rue Danton, LISSARRAGUE 1992, 221.

⁷¹ LISSARRAGUE 1992, 222.

⁷² Nella brochure Panckoucke riferisce anche il nome che aveva attribuito a ognuna delle stanze. Tra queste vi erano la salle des Victoires, la salle d'Égypte, la salle gothique e la salle de Pompéi.

⁷³ Dopo una serie di complicate vicende giudiziarie e non, il figlio Ernest Panckoucke venderà la collezione dei vasi che confluirà nel 1861 nel Museo di Boulogne-Sur-Mer dove fu esposta l'anno successivo e dove è conservata tutt'ora.

⁷⁴ Panckoucke aveva previsto che il futuro museo di Meudon, sua residenza di campagna, dovesse avere sulla facciata l'insegna con il suo nome. LISSARRAGUE 1992, 222.

Ancora nell'ambito di un rapporto privato e privilegiato con i vasi antichi rientra la collezione Santangelo, per la quale è stato recentemente ipotizzato un ordinamento topografico all'interno della loro residenza a palazzo Carafa a Napoli⁷⁵. La collezione, cominciata da Francesco Santangelo (1754-1836) e arricchita dal figlio Nicola (1786-1851), divenne ben presto meta per moltissimi viaggiatori che soggiornavano nella capitale del Regno tanto da comparire in guide, come quella di *Napoli antica e moderna* dell'abate Domenico Romanelli del 1815, e opuscoli, come quello del canonico Andrea de Jorio del 1819 che elencava tra i musei privati anche quello dei Santangelo⁷⁶.

In particolare, generiche informazioni sull'allestimento sono contenute nella guida *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, edita nel 1845, in cui si legge che i vasi "etruschi e italo-greci" erano esposti in una serie di sale del piano superiore del palazzo.

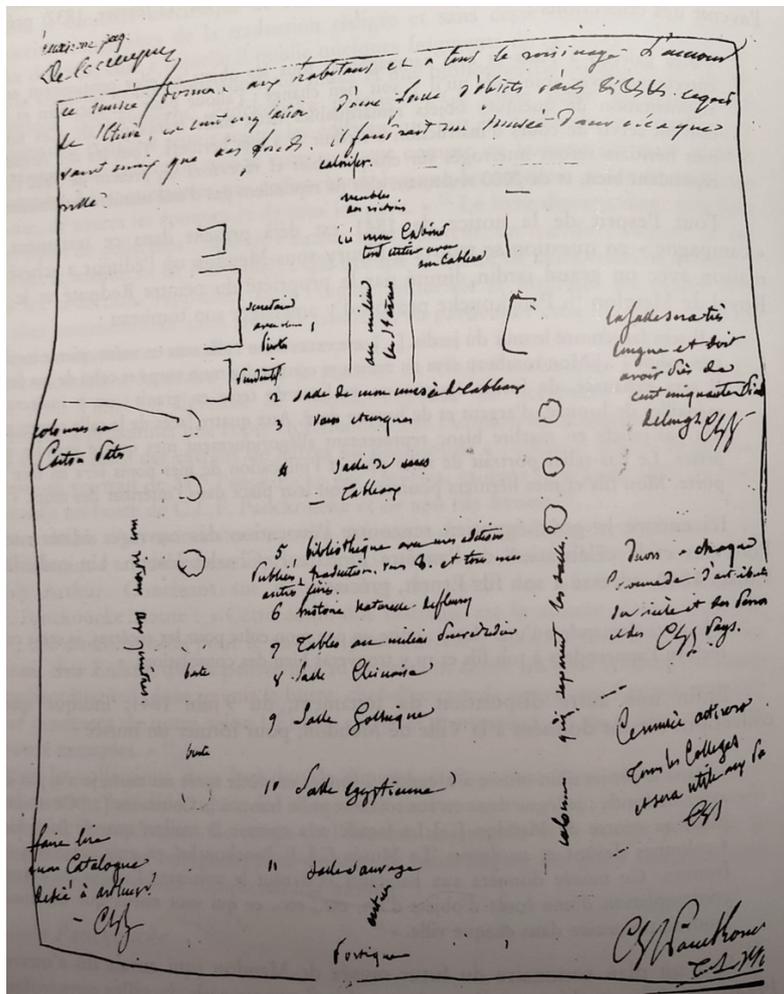


Fig. I.12 - Testamento di Charles L. F. Panckoucke. Archives Nationales MCN, LXI 1132 (LISSARRAGUE 1992, 226)

⁷⁵ PAOLETTI 2020, 75-97.

⁷⁶ PAOLETTI 2020, 75-97.

Sebbene non vi siano notizie circa l'allestimento delle ceramiche nelle singole stanze, la guida sottolinea la grande varietà e qualità artistica dei vasi, affermando che “*vi si trovano quasi tutte le forme dei vasi usate dagli antichi, e provengono da' sepolcreti dissotterrati nella Campania, nella Puglia, nella Lucania e nella region de' Bruzi. Nè mancano quelli venuti fuori dagli scavamenti praticati nell'Etruria, e ne' ruderi di Canino, di Veia, Tarquinia e di Vulci*”. È stato proposto che tale descrizione, oltre a lasciar intendere un'organizzazione dei vasi sulla base della loro provenienza, sia legata all'influenza che alcune opere di carattere storico-topografico, che in quegli anni iniziavano ad essere pubblicate⁷⁷. Al tempo stesso, la presenza di altre stanze dedicate all'esposizione di altre tipologie di materiali, come ad esempio la sala delle terrecotte più inconsuete insieme a lucerne e vetri, tradisce una concezione ancora particolarmente legata alla cultura antiquaria settecentesca in cui lo scopo finale era quello di suscitare, tramite una rigida classificazione per tipi, la curiosità e l'interesse per gli oggetti più rari e bizzarri.

La “scoperta” del contesto e la sua fruizione estetica

La prima metà del XIX secolo si apre con un evento di straordinaria importanza che ha avuto una grande eco nell'ambiente culturale dell'epoca mettendo in atto, di fatto, un processo di cambiamento nella percezione degli oggetti antichi e il rapporto dei collezionisti con essi. La scoperta delle necropoli di Vulci, scavate da Antonio e Alessandro Candelori da un lato e da Lucien Bonaparte principe di Canino dall'altro, aveva promosso la moltiplicazione di scavi archeologici estensivi in Etruria e in Italia meridionale. Dalla conseguente presenza sul mercato antiquario di migliaia di vasi figurati scaturì la nascita di moltissime collezioni private, accompagnate da una più spiccata volontà di esibire gli oggetti raccolti.

In un delicato equilibrio tra l'esigenza di un riconoscimento pubblico delle raccolte e l'*auctoritas* del loro collezionista, particolare rilievo acquisirono le attività di scavo della famiglia Campanari tra il 1828 e il 1845 in Etruria per conto dei Candelori⁷⁸. Grazie ai forti legami che la famiglia strinse con Londra e il collezionismo inglese ma anche all'esperienza acquisita sui cantieri di scavo, i Campanari ebbero la capacità di dedicarsi ad importanti attività di divulgazione culturale. Alla fine di gennaio 1837, tale maturata esperienza trovò la sua migliore espressione nella realizzazione di una mostra al Pall Mall di Londra, rimanendo a lungo aperta con lo scopo di far conoscere la cultura etrusca in un paese in cui era ancora sconosciuta ai più⁷⁹. Considerato il contesto inglese, l'iniziativa aveva anche lo scopo di cogliere le esigenze di contestualizzazione che erano già in seno al modello di allestimento messo in opera da Thomas Hope di inizio '800, di cui sopra.

Per accompagnare la mostra, Secondiano Campanari (1805-1855) aveva pubblicato una piccola guida illustrativa di supporto alla visita, grazie alla quale è possibile ricostruire l'allestimento delle sale interne e seguire il percorso del visitatore⁸⁰. Dalla descrizione e dalle immagini disponibili, si evince che la *ratio* della mostra fosse quella di

⁷⁷ Tra queste si ricorda *Antica topografia storica del Regno di Napoli* di Domenico Romanelli (1815-1819) e *Storia delle Due Sicilie* di Nicola Corcia (1843-1852) *cf.* PAOLETTI 2020, 75-97.

⁷⁸ COLONNA 1978, 81.

⁷⁹ La mostra fu allestita in via di Christie's ed ebbe una grande eco, essendo apparsa la notizia anche sul Times, COLONNA 1978, 82, nota 5.

⁸⁰ CAMPANARI 1837.

esibire tutte le caratteristiche principali della cultura etrusca mediante una combinazione di elementi tipici del mondo funerario, tralasciando la possibilità di riprodurre fedelmente la tomba nell'atto della sua scoperta (fig. I.13)⁸¹. Su un asse di tre livelli, piano interrato, piano terra e primo piano, i Campanari avevano ricostruito undici tombe etrusche, ricalcando e ricopiando elementi che provenivano da più siti.

Volti a sottolineare l'aspetto ancora più spettacolare della tomba erano gli scheletri che si intravedevano dai sarcofagi riccamente decorati, le cui teste erano state adornate con corone auree, richiamando i defunti scolpiti sul coperchio della cassa⁸².

Insieme ai sarcofagi, adagiati per terra e appesi alle pareti vi erano altri oggetti e suppellettili dei quali G. Colonna ha sottolineato la notevole eterogeneità, e la cui cronologia abbraccia un lungo arco di tempo che va dal VI al III secolo a.C. circa, permettendogli di ipotizzare che essi non rappresentino fedelmente la tomba nel momento della sua scoperta ma che siano piuttosto frutto di una rielaborazione⁸³.

In aggiunta, uno degli aspetti più particolari e moderni per quel periodo è costituito dal fatto che la visita avveniva completamente al buio, in modo che il visitatore seguisse il percorso espositivo solo con l'aiuto di una fiaccola, con lo scopo di ricreare in modo ancora più attendibile l'atmosfera originaria e di imitare una sorta di discesa nel sottosuolo. Il successo della mostra fu senza precedenti tanto che al suo termine il British Museum acquistò i calchi, i sarcofagi esposti, le copie delle pitture e tutti gli altri oggetti che decoravano le tombe, creando un illustre precedente che, come vedremo in seguito, avrà importanti sviluppi negli allestimenti museali degli anni successivi⁸⁴. La straordinaria importanza dell'evento rivela anche la mentalità moderna e pionieristica dei Campanari ma tocca anche molteplici aspetti che interessano a loro volta differenti livelli di analisi.

Dal punto di vista della comunicazione, la pubblicazione della guida rappresentava un elemento di fondamentale innovazione, discostandosi negli scopi e nelle intenzioni dalle guide come quella già citata del Panckoucke. Essa rappresentava un vero e proprio supporto alla visita, allo scopo di istruire il pubblico man mano che procedeva nel percorso espositivo, mostrando una spiccata sensibilità nel seguire le esigenze del visitatore. Per ciò che concerne il tema di quella che oggi viene definita valorizzazione culturale, i Campanari, con la creazione del metodo espositivo di cui sopra, hanno dimostrato una particolare capacità di immedesimarsi nello spettatore e di comprenderne le esigenze, con l'obiettivo di far rivivere loro l'esperienza della scoperta, la stessa che avevano vissuto in prima persona durante lo scavo della tomba, e di rendere il mondo della cultura e delle scoperte archeologiche più accessibile e comprensibile.

Malgrado alcuni aspetti piuttosto pittoreschi che caratterizzarono l'esposizione e la riproduzione delle tombe soltanto apparentemente fedele, dal punto di vista scientifico la mostra rivela una certa consapevolezza su quanto fosse importante ricollocare gli oggetti nella loro posizione originaria, manifestando una precoce attenzione al

⁸¹ Si tratta dei disegni preparatori del progetto di ricostruzione della tomba, oggi conservati al British Museum, COLONNA 1978, 83, nota 6.

⁸² Per una descrizione dettagliata di tutti gli ambienti si rimanda a COLONNA 1978, 82-85.

⁸³ COLONNA 1978, 83, nota 6.

⁸⁴ Essa ispirò le pagine della signora Hamilton Gray che, in seguito alla visita, decise di dedicarsi allo studio dell'etruscologia e fare un viaggio in Etruria, ma ne fu entusiasta anche Sir William Bentham da cui prese ispirazione per sviluppare la sua teoria sul legame tra l'etrusco e il gaelico. COLONNA 1978, 86-87.

concetto di contesto archeologico. “Mostra di contesto” e “prima mostra etrusca”, con tutti i limiti del caso, sono le definizioni che possono essere date a questo evento, datato soltanto al 1837 e all’indomani dell’allestimento del Museo Gregoriano Etrusco.

L’influenza dei Campanari si può rintracciare nell’attività e nel pensiero di un altro importante e controverso collezionista grazie al quale la raccolta, nello stesso periodo, divenne estremamente celebre in Italia e in Europa.

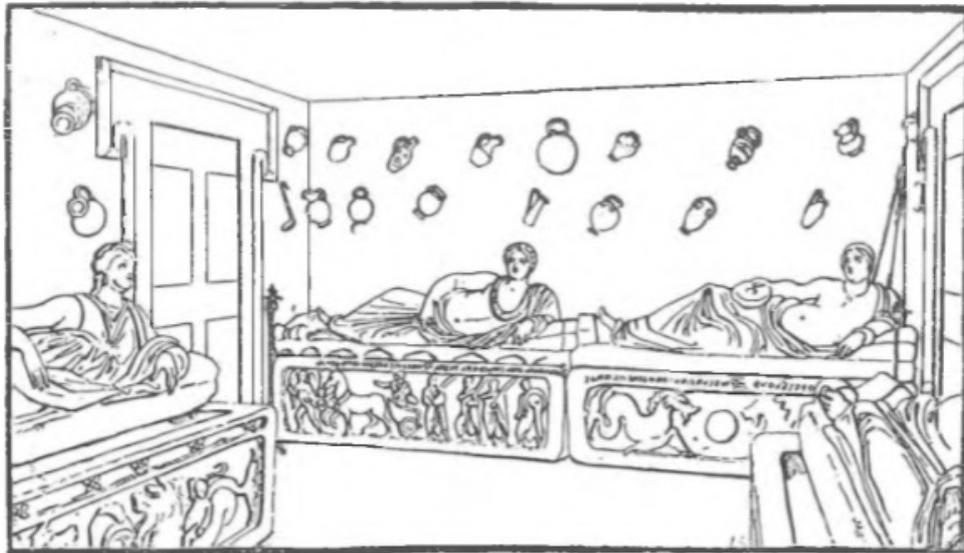
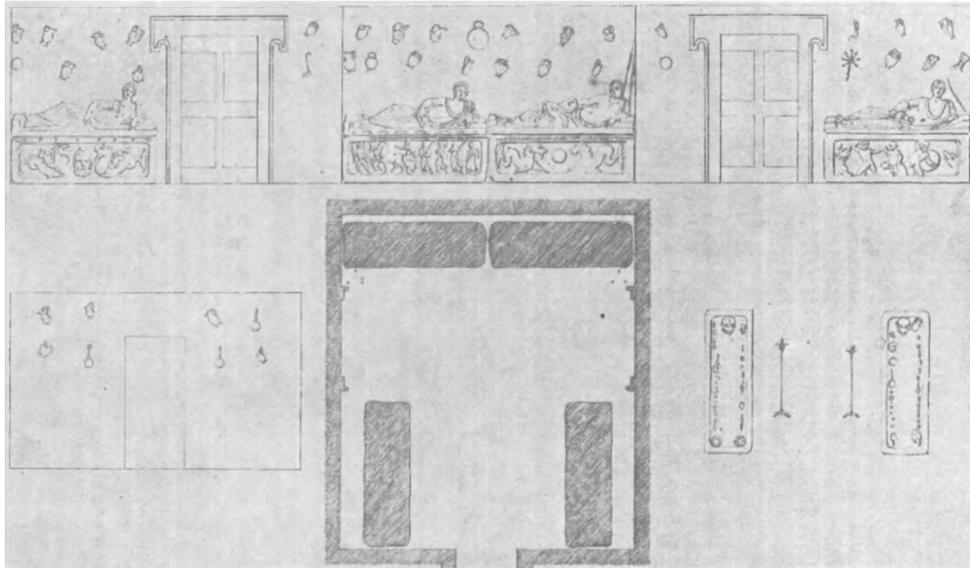


Fig. I.13 - Disegni preparatori per la mostra londinese (COLONNA 1978, figg. 1-2)

Il marchese Giampietro Campana (1808-1880), direttore del Monte di Pietà di Roma, aveva raccolto una delle più importanti collezioni del suo tempo, principalmente grazie all’attività di archeologo⁸⁵ e agli scavi che lui

⁸⁵ Sull’argomento si rimanda a NADALINI 1992, 111-121; SARTI 2001, 19-24; NØRSKOV 2002, 62.

stesso aveva condotto in diversi siti archeologici nel Lazio (tra i più importanti Roma, Frascati, Cerveteri, Ostia)⁸⁶. La complessità della personalità del marchese, e nondimeno la sua influenza nell'ambiente culturale e museale della prima metà dell'800, si colgono in alcuni aspetti della sua attività di archeologo, studioso e divulgatore delle antichità⁸⁷.

Al di là delle vicende giudiziarie che lo coinvolsero⁸⁸, dal 1840 per circa trent'anni e grazie all'intensa attività di scavi e agli acquisti sul mercato, la collezione crebbe a tal punto da spingere il marchese ad esporla presso le diverse ville romane di sua proprietà⁸⁹, il cui insieme costituiva la celebre Galleria Campana.

La collezione aveva un carattere estremamente eterogeneo e ogni residenza esponeva una particolare classe di materiali. La scelta espositiva di Campana seguiva due diverse tendenze. La prima risentì particolarmente della mentalità dei Campanari poiché all'interno della sua villa di San Giovanni in Laterano, trasformata in museo intorno al 1846, egli aveva prediletto la ricostruzione di spazi d'epoca tra cui un colombario romano o una tomba etrusca (con suppellettili originali), creando quello che M. Pianazza definisce "museo di ambientazione"⁹⁰, e che poco si discostava dai principi che furono alla base della mostra londinese.

Ma fu soprattutto in occasione della scoperta della cosiddetta Tomba Campana a Veio nel 1842⁹¹ che il marchese manifestò tutto l'influenza che avevano esercitato i Campanari con la loro esposizione. Infatti, la tomba fu prontamente fornita di porte per assicurarne la custodia e tutelarne la conservazione, diventando il primo sepolcro di Veio in cui il ricco corredo funerario fu mantenuto intatto al suo interno.

Inoltre, grazie alle visite di Luigi Canina e George Dennis⁹², la tomba divenne una meta obbligata da visitare, conquistando una grande fama anche fuori dai confini nazionali. In particolare, la descrizione di Dennis contribuì notevolmente al suo successo, poiché lo studioso e viaggiatore fu molto colpito dall'atmosfera romantica che si respirava durante la visita ma soprattutto descrisse la bellezza delle pitture parietali e del corredo che mantenne la sua configurazione originaria (fig. I.14)⁹³.

Tuttavia, studi moderni hanno dimostrato che in realtà molti, se non tutti, degli elementi presenti nella sepoltura costituivano una composizione posticcia del corredo ad opera dello stesso Campana, in quanto essi provenivano da contesti funerari differenti, sebbene tutti emersi da scavi effettuati negli stessi anni a Veio⁹⁴.

⁸⁶ Per una lista completa degli scavi condotti da Giampietro Campana, si veda SARTI 2001, 19.

⁸⁷ Il marchese aveva una spiccata sensibilità per lo studio degli oggetti minori e più particolari della sua collezione. Tale atteggiamento è ben riconoscibile nella scelta di divulgare, tra tutti i grandiosi pezzi che aveva raccolto, le cosiddette terrecotte Campana, affidando invece a H. d'Escamps lo studio delle sculture, considerate ben più importanti. Egli aveva anche dichiarato questa tendenza nella sua opera *Antiche opere in plastica*, esprimendo la sua preoccupazione nel voler documentare la storia e la necessità di colmare le lacune esistenti. PIANAZZA 1993, 433-474.

⁸⁸ Nel 1857 fu arrestato e condannato per malversazione dai fondi pubblici. PIANAZZA 1993, 433-474; SARTI 2001, 37-43.

⁸⁹ Il marchese Campana, provenendo da una ricca famiglia, aveva proprietà a Roma e dintorni. Durante la sua carriera aveva comprato edifici in Piazza del Popolo, via Margutta, Cappella Rucellai e altri a Frascati. SARTI 2001, 9.

⁹⁰ A questo proposito si veda la fotografia del 1851 con la tavola imbandita per la celebrazione del Natale di Roma. PIANAZZA 1993, 439, Fig. 6.

⁹¹ Scoperta avvolta in una serie di complesse vicende di cui scrive DELPINO 2012, 97-102.

⁹² I due studiosi pubblicarono descrizioni e illustrazioni molto dettagliate della tomba, CANINA 1846-1851; CANINA 1847; DENNIS 1848.

⁹³ Tuttavia, a causa del servizio di custodia poco accorto, la tomba fu soggetta a numerosi furti delle suppellettili interne, DELPINO 2012, 99-100.

⁹⁴ In realtà il sepolcro era già noto da qualche anno, pertanto, date le numerose esplorazioni e spoliazioni del territorio di Veio all'inizio del XIX secolo, è legittimo dubitare del perfetto stato di conservazione in cui Campana avrebbe trovato la tomba durante lo scavo. DELPINO 2012, 97-102, *cf.* CRISTOFANI, ZEVI 1965, 1-35; SARTI 2001, 22-23.

Quali che siano state le sue intenzioni, è molto probabile che la sua ricostruzione sia stata in qualche modo ispirata e legittimata dalla mostra inglese la quale, seppur con obiettivi più nobili, rappresentava quello che oggi definiamo un falso storico. Per quanto tale scelta sia deplorabile e abbia portato alla perdita di preziosi dati scientifici, il comportamento di Campana ha nondimeno il merito di aver dimostrato quanto il valore degli oggetti può aumentare se collocati nel loro contesto d'origine.

Di tutt'altra natura furono gli allestimenti adottati per le altre sedi del suo Museo. Ben presto, i sempre più numerosi scavi archeologici resero lo spazio espositivo insufficiente tanto che il marchese destinò altre ville di sua proprietà⁹⁵ all'esposizione della collezione, per le quali adottò l'allestimento più diffuso in quel periodo: una rigida classificazione per tipologie di materiali per ottenere l'effetto di lunghe gallerie, con busti e statue, mentre altri ambienti erano dedicati all'esposizione di armi, sarcofagi e vasi.

In particolare, la collezione di vasi, che Campana ebbe modo di arricchire intensamente grazie agli scavi di Cerveteri, Cuma e Vulci⁹⁶, si trovava principalmente a palazzo Ceccaglia. Nei quattro ambienti del palazzo furono esposti 395 vasi insieme a 338 terrecotte architettoniche, il cui allestimento era stato immaginato come una sorta di succursale del Museo Gregoriano Etrusco⁹⁷, realizzato proprio negli stessi anni e di cui si parlerà più avanti⁹⁸.

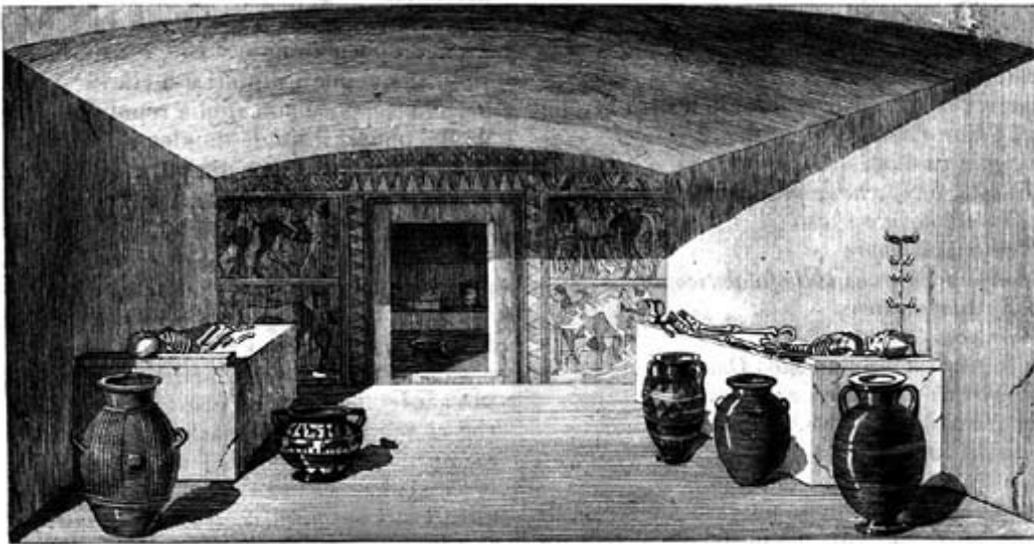


Fig. I.14 - Illustrazione della Tomba Campana di Luigi Piroli (DELPINO 2012, fig. 3)

Per avere notizie sull'allestimento del museo Campana è possibile fare riferimento alla lettera che padre Antonio Bresciani inviò al nobiluomo dottor Francescantonio Bocchi il primo gennaio 1857, nella quale descrive la sua

⁹⁵ Campana adattò parte della sua residenza privata in via del Corso per esporre i pezzi più moderni della collezione, mentre la serie di ritratti fu allestita nella sala rotonda del mercante Ignazio Vescovali, a Piazza di Spagna. I gioielli etruschi e la collezione di monete erano invece nella cassaforte di Monte della Pietà, *cf.* NADALINI 1992, 118. Altre opere erano esposte nei magazzini di via Margutta, in vicolo del Borghetto e in una casa di via dei Giubbonari, PIANAZZA 1993, 444, nota n. 44.

⁹⁶ Sebbene non sia possibile stabilire l'esatta provenienza dei vasi della collezione, alcuni studiosi ritengono che molti di essi provengano da Caere. DEL CHIARO 1974, 8; SARTI 2001, 23.

⁹⁷ Ancora in via del Corso Campana subaffittò il piano rialzato e il primo piano del palazzo, già residenza di altri due celebri collezionisti. NADALINI 1992, 118.

⁹⁸ Chap. I.1, 41.

visita⁹⁹. Il padre gesuita, escludendo la lunga digressione volta a sostenere l'origine etrusca delle ceramiche, racconta che i vasi erano disposti su una schiera di “*gallerie, sale e camere grandi e numerose, su per le scancie, le mensole, gli scaffali, i palchetti, le credenzerie, gli ipopodii, le guglie, i plinti e le colonnette d'ogni foggia e d'ogni altezza, con sì bell'ordine e sì grato compartimento ed armonia, che ti paia essere in un mondo di tre mil'anni addietro, balzatovi per incanto*”¹⁰⁰. Da questa descrizione è possibile immaginare che il marchese Campana si fosse ispirato alle tendenze espositive più diffuse della cultura antiquaria dell'epoca, utilizzando ogni tipo di supporto utile a mostrare il vaso e al tempo stesso a creare stupore, in linea con l'atteggiamento di forte ostentazione che lo ha contraddistinto come collezionista. Dalle parole di Bresciani si evince anche che ogni sala/galleria era stata organizzata secondo la provenienza dei vasi, da Vulci a Veio ma anche dalla Campania e dalla Puglia, presentando quasi una vocazione enciclopedica.

Contemporaneamente ai numerosi scavi condotti nel territorio etrusco, nella prima metà dell'Ottocento anche l'Italia meridionale costituiva un'area di grande interesse per molti studiosi e collezionisti. Tra tutti i siti che in quegli anni erano stati scavati e depredati, un caso particolare è senza dubbio quello rappresentato dal territorio di Ruvo di Puglia¹⁰¹, al quale è strettamente connessa l'intensa attività della famiglia Jatta e che si ritiene importante da approfondire.

Qui, la casuale scoperta di alcune tombe nel 1814 scatenò una corsa frenetica alla ricerca di antichi e preziosi oggetti¹⁰². In un clima politico e culturale in cui le leggi emanate dalla Soprintendenza Generale alle Antichità del Regno¹⁰³ non riuscivano ad arrestare la fitta rete di scavi clandestini e la dispersione degli oggetti provenienti dalle tombe¹⁰⁴, si inserisce la figura di Giovanni Jatta senior (1767-1844). Insieme al fratello Giulio e alla cognata Giulia Viesti, i Jatta si preoccuparono di recuperare e salvare dal mercato antiquario napoletano e dagli scavi il maggior numero di vasi possibile, facendoli confluire in due distinte raccolte, una a Napoli e una a Ruvo¹⁰⁵.

Abbandonata l'idea di vendere la collezione al Museo Reale di Napoli, Giovanni Jatta ipotizzò di riunire in unico luogo la collezione ruvese¹⁰⁶. Infatti, dalla corrispondenza tra i due fratelli sappiamo che, già a partire dal 1827, Giovanni Jatta manifestava il desiderio di realizzare un museo il cui allestimento interno doveva riflettere le esigenze e i criteri estetici dei proprietari, degli eruditi e studiosi delle antichità¹⁰⁷.

Il progetto prese avvio solo nel 1840, in concomitanza con l'inizio della costruzione del nuovo Palazzo Jatta che, oltre alla residenza di famiglia, avrebbe ospitato il museo concepito dall'architetto Luigi Castellucci, collocato fuori la Porta di Noja. Si tratta del primo edificio la cui costruzione era finalizzata a scopi museali ed espositivi,

⁹⁹ La lettera fu pubblicata in BRESCIANI 1866, 352-375, *cf.* PIANAZZA 1993, 440, nota n. 43.

¹⁰⁰ BRESCIANI 1866, 356.

¹⁰¹ Per un approfondimento si veda DI PALO 1987, 59-71.

¹⁰² CASSANO 2004, 98-100; LABELLARTE 2004, 101-120.

¹⁰³ CASSANO 2008, 79-98.

¹⁰⁴ I materiali risparmiati dal mercato antiquario confluirono nelle raccolte del Real Museo Borbonico di Napoli. LABELLARTE 2004, 101-120.

¹⁰⁵ In questo periodo Napoli rappresentava la meta finale del mercato antiquario, degli scavi clandestini e non, eseguiti per lo più a Ruvo e a Canosa. CASSANO 2004, 79-87.

¹⁰⁶ Tale ambizione fu sicuramente ispirata dal Piano Arditì del 1808 che prevedeva che gli oggetti recuperati dagli scavi fossero conservati nel medesimo luogo, allo scopo di bloccare il traffico verso il Museo reale e promuovendo la creazione di piccoli musei locali e di provincia. CASSANO 2004, 92. Per un approfondimento si veda MILANESE 2001-2002, 585-598.

¹⁰⁷ CASSANO 2004, 79-98; CASSANO 2008, 98-100.

svolgendo la sua funzione ancora oggi. Si legge nel resoconto del prof. Braun che “*i fratelli Jatta hanno fatto tesoro di vasi di mole più grande e di un pregio intrinseco maggiore. Anche essi come il sig. Caputi, lontani dal mercanteggiare que monumenti, tentano di formare una grande collezione tra le copiose stoviglie che attualmente si trovano presso il sig. G. B. Jatta in Napoli e quelle che sono presso il sig. Giulio Jatta in Ruvo. Essi inoltre hanno, per loro nobile e generoso zelo, proposto di esporre si magnifica raccolta in un palazzo edificato appunto a tal uopo*”¹⁰⁸.

Tuttavia, Giovanni Jatta morì prima che il progetto fu completato¹⁰⁹, ma istruì nei minimi particolari la cognata Giulia Viesti su dove e come costruire le stanze del Museo, le loro dimensioni, la luminosità e la collocazione dei vasi sugli scaffali, che doveva seguire l’ordinamento da lui progettato¹¹⁰.

All’esterno, sull’architrave d’ingresso, fu alloggiata l’iscrizione *Museum*, mentre prima di intraprendere il percorso museale Giovanni Jatta fece collocare una lapide recante l’iscrizione rivolta ai visitatori “*esteri e regnicoli che passano per la città di Ruvo o a bella posta vi si conducono*”¹¹¹.

Lo spazio interno fu suddiviso in quattro sale¹¹², la cui decorazione alludeva alla volontà di richiamare il contesto d’origine, molto probabilmente nel solco dell’influenza del Museo Campana, e un’atmosfera classicheggiante con le pareti arricchite di girali, palmette, foglie di acanto a ripresa dei rilievi decorativi in stucco bianco, a metà altezza delle stanze.

Il mobilio, alla maniera della cultura antiquaria settecentesca e su ispirazione dei modelli napoletani, fu studiato in funzione del materiale espositivo. Le colonnette lignee scanalate e dipinte a imitazione del marmo bianco erano state disegnate dallo stesso Giovanni Jatta per consentire l’esposizione dei vasi di più grandi dimensioni e risaltare la bellezza delle scene rappresentate nonostante, in questo modo, furono completamente isolati dal resto degli oggetti. Collocati lungo le pareti, i grandi armadi e le scansie erano prodotti di artigiani napoletani, ben più all’altezza dei falegnami ruvesi, ideati come strutture architettoniche classiche volte a creare l’effetto di un portico¹¹³. A completare l’arredo vi erano anche dei piccoli divani, inseriti nelle sale probabilmente per consentire al visitatore di osservare i vasi da diverse altezze.

Sebbene i 1752 oggetti e le 535 monete che componevano la collezione Jatta provenissero esclusivamente dal territorio ruvese, il principio della raccolta si basava ancora unicamente su criteri estetici, dal momento che i vasi venivano selezionati in base alle qualità artistiche a discapito della quantità e delle “*infime terrecotte*”¹¹⁴. Secondo la stessa logica anche i vasi collocati nelle teche riflettevano lo stesso criterio. In particolare, all’interno degli armadi erano stati alloggiati i numerosissimi *rhya*, che in quel periodo costituivano una classe formale di

¹⁰⁸ BRAUN 1836, 74-75.

¹⁰⁹ Controverso è il testamento lasciato da Giovanni Jatta il quale, per quanto in vita si fosse battuto per evitare la dispersione della collezione e conservarla a Ruvo, aveva disposto che essa fosse venduta al Reale Museo Borbonico, probabilmente per consentirne una maggiore fruizione. Si veda DI PALO 1987, 85-99.

¹¹⁰ DI PALO 1987, 89.

¹¹¹ JATTA 1869, 2.

¹¹² Le notizie sul progetto sono state estrapolate dalla lettera di Giovanni Jatta a Giulia Viesti del 22 gennaio 1842. Oltre alle quattro sale espositive, l’edificio ospitava una biblioteca, una quadreria e un gabinetto numismatico. CASSANO 2004, 89.

¹¹³ A questo proposito si vedano le interessanti osservazioni di DI PALO 1987, 92-93.

¹¹⁴ Giovanni Jatta, sempre alla ricerca di pezzi rari, era solito acquistare interi corredi tombali per poi eseguire la selezione dei vasi qualitativamente migliori e rivendere le classi meno pregiate. DI PALO 1987, 86; CASSANO 2004, 88.

particolare interesse per i collezionisti, che li ricercavano nelle loro forme più bizzarre, e di cui Ruvo era particolarmente ricca.

La disposizione dei reperti fu concepita principalmente, oltre alla visione estetica, seguendo uno sviluppo evolutivo, ovvero collocando nella prima sala i vasi con le decorazioni geometriche e fittili e in quelle successive quelli con maggiore pregio fino all'ultima sala con i vasi ritenuti rappresentativi il massimo splendore dell'arte ruvestina, tra cui il grande cratere a volute con la morte di Talos (fig. I.16).

In un periodo in cui i grandi musei europei, come vedremo, cominciavano a costituirsi e a sperimentare diverse forme di allestimento ed esibizione del materiale archeologico, coesistevano altre realtà che, come quella ruvestina, nonostante un sentimento di condivisione, erano impregnate di un concetto di cultura ancora esclusivamente elitario. Ne è testimonianza una lettera di Giovanni Jatta al fratello Giulio in cui, a proposito dell'ipotesi della costituzione di un museo, scrive che *“se l'ordinerò, sarò seccato dai forestieri che verranno a vederla. Questo per me forma una massima compiacenza, soddisfazione e distrazione. Quale piacere maggiore può esservi per un uomo di lettere nel vedere applauditi dalle persone colte le sue ricerche e il suo gusto letterario? Io godo sempre quando vengano delle persone a vedere le antichità perché se ne vanno soddisfattissime”*¹¹⁵. Ad ogni modo, la rilevanza del caso studio del Museo Jatta risiede nel fatto che costituisce l'unico museo ottocentesco il cui allestimento ci è giunto inalterato, il che consente di avere conoscere la logica espositiva dell'epoca nonché di ammirare la collezione con lo sguardo privilegiato di un visitatore del tempo¹¹⁶.



Fig. I.15 - Veduta interna del Museo Jatta, Sala III (DI PALO 1987)

¹¹⁵ CASSANO 2008, 98-100.

¹¹⁶ Di recente, la direttrice del Museo Jatta, Claudia Lucchese, ha mostrato l'allestimento del museo e le questioni metodologiche sul ripensare ad un museo di antica tradizione nell'ambito di un ciclo di seminari online per il Corso di Dottorato in Patrimoni archeologici, storici architettonici e paesaggistici mediterranei dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro, e disponibili sul relativo canale Youtube.

Percezione visiva e tattile: evoluzione di un rapporto

Come si è illustrato, il periodo a cavallo tra il XVII e XIX secolo si caratterizza per la costituzione di numerose collezioni che, conservate presso le residenze private degli eruditi del tempo, erano talvolta anche aperte ai visitatori¹¹⁷. Case-museo furono realizzate in molte città italiane come Napoli, Roma, Venezia, Firenze e, a partire dalla seconda metà del XVII, si diffusero anche in Europa, Basilea (Kunstmuseum Basel), Londra (British Museum) e Oxford (Ashmolean Museum of Art and Archaeology)¹¹⁸.

Dalla seconda metà del XVIII secolo cominciarono a costituirsi e a moltiplicarsi in Europa i primi grandi musei pubblici, in cui le collezioni non erano più percepite come un bene privato ma come proprietà di tutti, destinate all'istruzione, alla formazione del gusto e ad aumentare le tecniche d'artigianato grazie al fenomeno dell'emulazione¹¹⁹. Tale cambiamento fu principalmente scaturito dalle vicende politiche della Rivoluzione francese, dal trasporto delle opere d'arte dai paesi conquistati dalla Francia e dai grandi scavi condotti in Grecia e in Asia Minore, rendendo il museo, attraverso la trasformazione delle collezioni reali in collezioni pubbliche¹²⁰, un importante strumento di potere all'interno dei movimenti nazionalistici del XIX secolo.

Il passaggio dello statuto da privato a pubblico ebbe come diretta conseguenza di trasformare anche la percezione dell'oggetto e il rapporto del visitatore con esso, ma soprattutto fu l'occasione per riflettere sulla natura del nuovo museo e sul suo scopo. L'affermazione sempre più forte dell'archeologia come disciplina scientifica e la necessità di creare ordinamenti, sistemi e classificazioni trovava riflesso, infatti, anche nel modo di esporre i vasi antichi. I musei di Londra, Berlino e Monaco, costruiti riprendendo l'architettura templare, insieme a quelli di Parigi e Roma divennero i nuovi centri dell'arte e della cultura europea; per i quali, grazie alla competizione che si era instaurata, è possibile riconoscere le diverse esperienze sperimentate, legate a differenti modi di ordinare gli oggetti, esibirli e comunicarli, talvolta ancorandosi a pratiche derivate dal recente passato antiquario e talvolta adoperando nuove modalità di esibizione.

In particolare, questo studio si concentra su due elementi che hanno contribuito fortemente a cambiare il rapporto con i vasi antichi e che hanno condotto alla realizzazione degli allestimenti che, tuttora, sono adoperati nei musei odierni: la redazione di cataloghi-guida dei musei e la cosiddetta *vitrinization*, ovvero l'introduzione delle vetrine attorno agli oggetti¹²¹.

¹¹⁷ Per uno studio approfondito sulla tipologia di pubblico nei musei del Sette-Ottocento si rimanda ai recenti lavori di PIVA 2019, 47-81 e DI COSMO, FATTACCIONI 2017, 93-110.

¹¹⁸ L'Anticomanie 1992, 134.

¹¹⁹ Uno dei primi musei pubblici è stato riconosciuto nel Museo Capitolino, istituito nel 1734 e la cui istituzione è da mettere in relazione con un atto politico da parte di Papa Clemente XII che, con l'acquisto della collezione Albani, mirava ad affermare l'eternità di Roma come capitale della cristianità in risposta alle sempre più numerose collezioni d'arte antica che si costituivano nello stesso periodo in Italia, *cf.* NØRSKOV 2002, 64-69.

¹²⁰ NØRSKOV 2002, 64-69. Si noti che anche l'architettura degli edifici era stata politicizzata attraverso la costruzione di facciate che riprendevano l'aspetto di un tempio antico (in particolare quella del British Museum e della Glyptothek di Monaco) per evidenziare il ruolo primario che l'arte classica, più di tutte, aveva avuto nella loro costituzione.

¹²¹ Sull'argomento si rimanda al già citato lavoro di MEYER 2020, 91-109. Secondo COSTA, PAGLIANI 2019, 87 indice di modernità e di apertura alla pubblica fruizione non erano le raccolte a "scaffale aperto", ma quelle in cui la vetrina – considerato un vero e proprio strumento museografico – protegge ed espone, separa sacro e profano, conduce il "pubblico qualunque" verso una fruizione esclusivamente visiva e non più tattile dei reperti.

All'interno di questo panorama culturale, il British Museum costituisce un modello che testimonia al meglio il passaggio dal concetto di possessione privata a bene pubblico¹²². Fondato per iniziativa di un singolo nel 1753, Sir Hans Sloane¹²³ espose in una stanza di Montagu House la sua collezione¹²⁴ che, tuttavia, presentava ancora tutte le caratteristiche di un *cabinet de curiosité*. Pochi anni dopo la sua istituzione si aggiunsero i vasi della collezione di Thomas Hollis, ma fu solo con l'acquisto nel 1772 della prima collezione di Lord Hamilton che la prima grande collezione di antichità classiche entrò nel museo inglese¹²⁵. L'evento rientrava in un periodo di cambiamento di approccio nei confronti dei vasi figurati, in cui questi erano finalmente valutati per il loro valore artistico e storico¹²⁶, abbandonando progressivamente il punto di vista antiquario per una metodologia più prettamente archeologica. La sua importanza fu tale da essere riconosciuta anche dai contemporanei come J. Tischbein che in una lettera a Karl Böttiger affermò che è solo grazie ad Hamilton e alla promozione dei vasi della sua collezione in quanto opere d'arte “*that the vases have been recognized as artworks. Previously it was presumed that these were just pots decorated with figures representing little more than merry dances or other anecdotes and ridiculous ideas, which the potters had painted for a laugh*”¹²⁷.

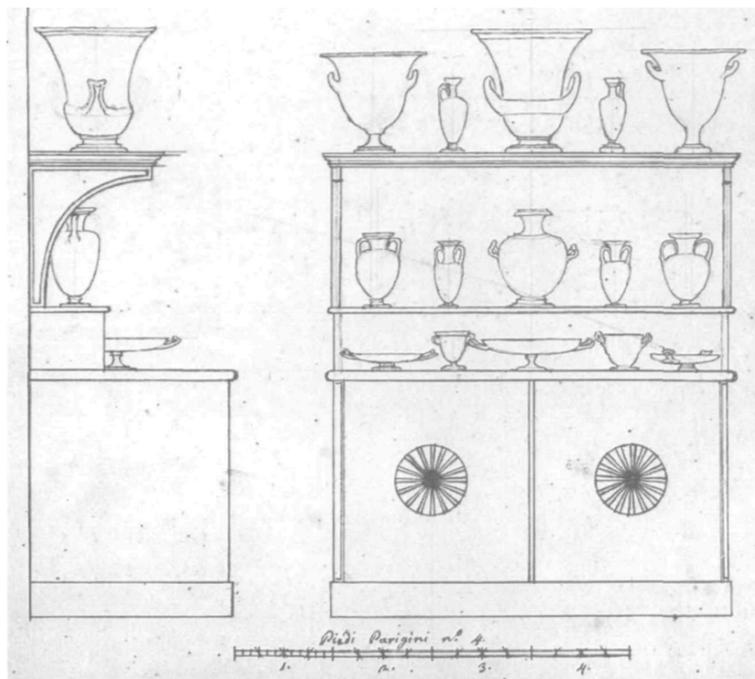


Fig. I.16 - Mobili realizzato per esporre i vasi della prima collezione Hamilton, British Museum (LYONS 1992, fig. 6-7)

¹²² Sulle differenze concettuali tra antiquaria e collezioni neoclassiche, a proposito del caso studio di Sir John Soane, si rimanda all'interessante articolo di ERNST 1993, 481-498.

¹²³ CAYGILL 1996, 3-4.

¹²⁴ MILLER 1973, 79.

¹²⁵ Per un approfondimento sul tema del mercato delle antichità nel periodo a cavallo tra i secoli XVIII e XIX si veda NØRSKOV 2002, 81-88 con bibliografia precedente.

¹²⁶ MASCI 2014, 32 lo definisce “the 3rd generation of collections of vases”. Lo stesso Lord Hamilton, nella pubblicazione della seconda collezione del 1791, dichiarò che il motivo che lo aveva spinto a collezionare vasi figurati antichi era il valore artistico che in essi riconosceva, TISCHBEIN 1791-1795.

¹²⁷ MEYER 2020, 99, nota 26.

Nonostante ciò, è interessante vedere come il riconoscimento artistico dei vasi non abbia avuto effetti immediati sulle soluzioni adottate per la loro esposizione. Nel disegno preparatorio del mobilio realizzato per esibire la prima collezione di Hamilton, oggi conservato presso il British Museum (fig. I.16), i vasi erano stati ordinati ancora secondo un sistema di simmetria, manifestando un forte legame con i *cabinet de curiosité*¹²⁸.

Stava cambiando l'approccio metodologico nello studio dei vasi, ma la logica espositiva restava ancora ancorata al passato settecentesco, tanto che il British Museum continuava ad essere, per dirlo con le parole di Wolfgang Ernst, “*comme l'archéologie d'une accumulation et d'un ensemble des collections ou des sub-musée coexistants*” e che “*il n'eut pas vraiment d'identité conceptuelle avant que les principes modernes de classifications lui aient imposé une uniformisation*”¹²⁹.

Lo stesso criterio è ben evidente quando il museo nel 1808 acquisì la collezione di Charles Townley, esposta in una serie di gallerie¹³⁰, annesse a quella già esistente di Montagu House, che riproducevano e imitavano fedelmente l'aspetto di una delle tante case-museo dello stesso periodo, trasferendo, di fatto, lo stesso concetto espositivo da uno spazio privato a uno pubblico¹³¹.

Non dissimile doveva presentarsi l'ordinamento adottato nel Museo Gregoriano Etrusco¹³² che, fondato da Papa Gregorio XVI e inaugurato il 2 febbraio 1837, esponeva principalmente gli oggetti provenienti dagli scavi effettuati nelle più importanti città etrusche. Un'incisione del 1838 documenta il suo allestimento (fig. I.17) in cui i vasi erano disposti su file di mensole e mobili, ancora una volta secondo un ordine estetico e simmetrico che ricorda molto da vicino quello adottato per i vasi della collezione del conte Lamberg.

Contemporaneamente, in Europa cominciavano a svilupparsi discussioni intorno alle migliori logiche espositive da utilizzare nei nuovi musei, come diretta conseguenza della diffusione di studi sempre più di natura scientifica. Era il 1833, infatti, quando Eduard Gherard (1795-1867), dopo l'esperienza romana¹³³, tornò a Berlino affiancando il direttore del neonato Altes Museum, lo scultore Christian F. Tieck (1776-1851), in qualità di curatore dell'*Antikensammlung* fino al 1855, occupandosi anche di arricchirla. Ne nacque un acceso dibattito che vide contrapposte le idee di Wilhelm von Humboldt (1767-1835) il quale, sostenuto anche dall'architetto Karl F. Schinkel (1781-1841), privilegiava un allestimento che seguiva una visione prettamente estetica che suscitasse maggiore apprezzamento del pubblico, ricreando un museo di Belle Arti¹³⁴, a discapito della visione di Gerhard che insisteva su una logica espositiva basata sulla documentazione e ricerca archeologica, la quale imponeva l'inserimento tra le opere esposte anche oggetti quali calchi in gesso e disegni. Nel 1842, infatti, la collezione di

¹²⁸ NØRSKOV 2002, 51. CROOK 1972, 62 riprende le parole di Saint Fond il quale in *Travels* (1799) dice che “nothing is in order, everything is out of its place; and this assemblage is rather an immense magazine, in which things have been thrown together random, than a scientific collection”

¹²⁹ Tale situazione permase fino al 1851, quando fu inaugurato il nuovo edificio, il cd. “tempio delle muse”. ERNST 1992, 156-157.

¹³⁰ Nel 1846 le gallerie Townley furono demolite per costruirne altre che, ancora oggi, ospitano le collezioni di arte greca e romana, *cf.* CAYGILL 1996, 30.

¹³¹ ERNST 1992, 158.

¹³² DI COSMO, FATTICIONI 2017, 93-110.

¹³³ Sull'attività in Italia di Gerhard si rimanda al chap. II.1, 95-99.

¹³⁴ BILSEL 2012, 70-72.

calchi, che fino ad allora era conservata presso l'Accademia delle Arti Prussiane, fu annessa a quella del museo, già arricchita grazie all'attività di Gerhard in Italia.

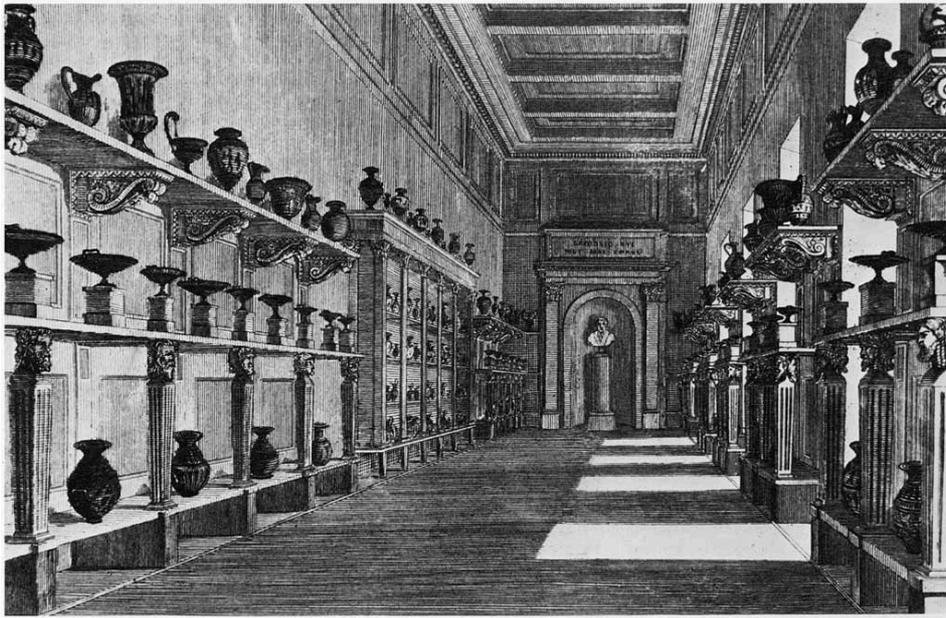


Fig. I.17 - Galleria del Museo Gregoriano Etrusco. Anonimo incisore (da *L'Album. Giornale Letterario e di Belle Arti* 5, 1838-1839, 97)

Tra i progetti dell'architetto Leo von Klenze (1784-1864) per la costruzione dell'Alte Pinakothek di Monaco, inaugurato nel 1836, non erano previsti inizialmente spazi per esporre la collezione di ceramiche e pitture di Ludwig I di Baviera (1786-1868)¹³⁵. Il primo riferimento a sale destinate ai vasi antichi è datato al 1838, poi inaugurate nel 1840 al piano terra dell'attuale museo, allo scopo di offrire una testimonianza dell'origine della pittura europea¹³⁶. Le attenzioni rivolte alla decorazione delle sale trovano eco nella già citata mostra londinese che nello stesso periodo era stata curata dalla famiglia Campanari e che aveva previsto la ricostruzione – seppur fittizia – di una tomba etrusca. Il progetto di Klenze, infatti, prevedeva la decorazione delle pareti delle sale con riproduzioni di pitture etrusche di Carlo Ruspi¹³⁷ (in particolare le scene delle tombe Querciola, del Triclinio, del Morto, delle Iscrizioni, del Barone e delle Bighe) il cui scopo era di rendere più esplicita la provenienza dei vasi, ma anche e soprattutto di suscitare l'effetto di entrare all'interno di una vera tomba¹³⁸.

Tra il 1840 e 1841 la *Vasensammlung* era costituita da quattro ambienti nell'ala ovest, tre sale e il Gabinetto con l'esposizione di un totale di 3466 oggetti, cui successivamente fu aggiunta una quinta sala grazie all'acquisizione della celebre collezione di Lucien Bonaparte, principe di Canino, e sua moglie Alexandrine¹³⁹.

¹³⁵ Il progetto iniziare era del 1816 ma soltanto a partire dal 1824 che Ludwig I di Baviera cominciò a raccogliere la sua collezione di vasi. FENDT 2019, 283-291.

¹³⁶ MEYER 2020, 102.

¹³⁷ Sull'opera di Carlo Ruspi si vedano i recenti contributi di SANNIBALE 2019, 265-281 e FENDT 2019, 283-291.

¹³⁸ FENDT 2019, 283-291 con bibliografia precedente. Per un confronto tra le esperienze della mostra dei Campanari a Londra, del Museo Gregoriano Etrusco e dell'Alte Pinakothek di Monaco si veda LUBTCHANSKY 2017, 21-31.

¹³⁹ WÜNSCHE 1985, 73.

Nel primo allestimento i vasi erano posti su tavoli, scaffalature e mobili, seguendo la tendenza principale dell'epoca ma di cui purtroppo non si hanno documentazioni grafiche, ed erano accessibili solo a pochi visitatori a causa delle scene con soggetti erotici considerate troppo imbarazzanti¹⁴⁰. Dalla descrizione nella *beschreibung* di Otto Jahn del 1854 sappiamo che Klenze aveva progettato un ordinamento espositivo basato su una divisione cronologica: nella prima sala vi erano i vasi della collezione Candelori; nella seconda si ammiravano quelli della collezione Canino con altri vasi di provenienza più generica; nella terza si trovavano quelli delle collezioni Canino e Candelori; delle due collezioni alcuni vasi erano esposti anche della quarta sala insieme a quelli delle collezioni Panittieri e Lipona; infine, nella quinta sala vi erano ancora ceramiche della collezione Candelori¹⁴¹.

Da questo momento in poi, il criterio di esibizione della ceramica figurata sarebbe stato strettamente legato alla redazione dei cataloghi dei vasi utile all'elaborazione di metodi di classificazione che, come vedremo, si sarebbero perfezionati sempre più nel corso del tempo¹⁴².

Ad ogni modo, ci sono pervenute due foto della sala più grande, rispettivamente del 1885 e del 1900, le quali ci permettono di avere un'idea di come fosse cambiato l'allestimento. Nella prima (fig. I.18) osserviamo che le mensole furono sostituite da scaffali posti lungo le pareti della sala e da grandi tavoli centrali, e che l'allestimento seguiva il classico ordine simmetrico in voga in quel periodo; nella seconda, risalente a quindici anni dopo, l'allestimento, riorganizzato da Adolf Furtwängler (1853-1907) direttore della Gliptoteca e dell'*Antiquarium* tra il 1896 e il 1907, mostra (fig. I.19) un notevole aumento del numero dei vasi che aveva fatto sì che questi occupassero letteralmente tutto lo spazio della sala, ricordando, ancora una volta, la collezione del conte Lamberg. A questo proposito, infatti, queste ultime due immagini rappresentano anche un'importante testimonianza che ci permette di ipotizzare le modalità di visita delle sale. Fino ad ora, infatti, abbiamo visto che i vasi sono sempre stati posti su mensole, mobili o scaffali poiché, come evidenziato anche dallo studio di Constance Classen e David Howes, durante i primi anni di vita dei musei pubblici i visitatori si aspettavano di toccare gli oggetti, per poter discutere e parlare del legame e dei contrasti tra la percezione ottica e quella tattile, eredi del recente passato antiquario¹⁴³. Il tatto era considerato un complemento necessario all'analisi visiva per acquisire una vera familiarità con gli oggetti. Sebbene il rischio di danneggiamento causasse occasionali preoccupazioni, in generale l'esperienza dei visitatori con i manufatti esposti era considerata più importante della loro conservazione. Inoltre, come ha sottolineato Fiona Candlin, il frequente toccare gli oggetti esposti nei musei non era solo un riflesso del diritto di alcune *élite* di visitatori, ma trovava la sua giustificazione anche negli scritti dei primi scienziati che invocavano l'utilità dell'indagine tattile nella classificazione degli esemplari naturali¹⁴⁴.

¹⁴⁰ FENDT 2019, 283-291 con bibliografia precedente. Anche MEYER 2020, 102 sottolinea la difficoltà di accedere alle sale del museo e la serrata selezione di ciascun visitatore, persino gli accademici, dal momento che lo stesso Ludwig si vergognava che tutti venissero a conoscenza del tipo di oggetti in suo possesso.

¹⁴¹ JAHN 1854.

¹⁴² Su questo tema si rimanda alla sintesi di ROUET 1999, 72-77.

¹⁴³ CLASSEN, HOWES 2006, 199-222.

¹⁴⁴ CANDLIN 2010, 65-69.



Fig. I.18 - Sala IV della Alte Pinakothek, intorno al 1885, Stadtarchiv München



Fig. I.19 - Sala IV della Alte Pinakothek, intorno al 1900, Stadtarchiv München



Fig. I.20 - Sala dei vasi Greco-Etruschi della New Hermitage di San Pietroburgo. Acquarello di Konstantin A. Ukhtomskii, The State Hermitage Museum



Fig. I.21 - The British Museum: the Etruscan Room with visitors, Robert Smirke. 1847

Tuttavia, nel suo racconto di viaggio del 1691, lo scrittore Maximilien Misson (1650?-1722) aveva raccontato della solo apparente accessibilità degli oggetti, dicendo che “*on ne peut avoir que des yeux dans des lieux pareils ceux-ci, il est certain que l'on fait très grand chagrin au maitre de cabinet quand on porte la main aucune chose sans sa permission*”¹⁴⁵.

Nella fotografia novecentesca della *Vasensammlung* di Monaco si nota, infatti, anche una riduzione dei mobili lungo le pareti privilegiando un'esibizione più ravvicinata, probabilmente per consentire non soltanto di vedere il vaso da una migliore prospettiva, ma soprattutto di prenderlo tra le mani e toccarlo.

In seguito all'esperienza tedesca, Klenze si spostò a San Pietroburgo dove fu incaricato di progettare il museo dello zar Nicola I. Fu in questo periodo che si registra un'evoluzione nella progettazione di mobili da esposizione per le ceramiche antiche¹⁴⁶ non solo a San Pietroburgo ma contemporaneamente anche nelle altre capitali europee. Mentre l'architettura interna riprendeva lo stile neoclassico con una cella divisa in tre navate da colonne monolitiche di granito, la galleria di vasi fu dotata di mobili decorati con motivi della pittura vascolare greca e internamente divisi in due o tre ripiani ma soprattutto provvisti – per la prima volta – di vetrine¹⁴⁷ (fig. I.20).

Facevano eccezione solo alcuni pezzi di grandi dimensioni collocati - *open air* - sopra gli armadi e sui piedistalli quadrati di marmo posti tra gli intercolumni della sala. Ne risultò un sistema completamente diverso dal già citato *wall system*¹⁴⁸ sperimentato in passato, tanto da essere riconosciuto come una tradizione distinta. In contrasto con le teche vetrate a tutta altezza del British Museum, progettate da Robert Smirke (1780-1867; fig. I.21), quelle a parete a tre lati su una base furono create per contenere una scarsa selezione di oggetti, posizionati strategicamente per dirigere l'attenzione dello spettatore verso specifici punti di interesse.

Le due immagini mostrano chiaramente che la principale differenza tra questi due tipi di allestimenti risiede nel numero di oggetti esposti e, come già per il National Museum di Copenaghen, la cui esibizione fu progettata e curata da Christian J. Thomsen (1788-1865), essa è dovuta sia alla volontà di creare un effetto scenografico ma principalmente alla natura della collezione. L'archeologo danese, infatti, lamentandosi della grande confusione che dominava i grandi musei e criticando fortemente il tipo di ordinamento esclusivamente basato sulla tipologia di materiali, scriveva che “*the directors have adopted the, for them very comfortable, custom of arranging everything solely by material and in some places only to provide effect*”¹⁴⁹. Thomsen utilizzò a proprio favore il ristretto numero di

¹⁴⁵ MISSON 1691 in COSTA, PAGLIANI 2019, 87.

¹⁴⁶ Secondo MEYER 2020, 103-105 l'introduzione delle vetrine è da ricondurre al fallimento dell'esperimento nell'Alte Pinakothek di Monaco a causa della ritrosia di Ludwig I nel mostrare i vasi con scene erotiche e omosessuali troppo imbarazzanti per il pubblico.

¹⁴⁷ Non è del tutto chiaro a chi si debba attribuire la progettazione dei mobili da esposizione. I disegni iniziali inviati a San Pietroburgo da Klenze ricordavano molto da vicino gli interni delle sale dei vasi della Alte Pinakothek, con scaffali e tavoli aperti e le stesse decorazioni murali ispirate alla pittura murale etrusca. Mentre gli architetti e i curatori locali erano spesso incaricati di perfezionare le idee di Klenze, i registri conservati delle loro comunicazioni mostrano che revisioni e istruzioni furono inviate a San Pietroburgo già nel 1848, probabilmente in risposta ai problemi che i suoi progetti avevano causato nell'Alte Pinakothek, *cf.* MEYER 2020, 103-105 con bibliografia precedente.

¹⁴⁸ Si veda il già citato esempio della Galleria Clementina.

¹⁴⁹ Traduzione dal danese in NØRSKOV 2002, 68.

oggetti della collezione danese per sviluppare un sistema di allestimento basato prima sulla divisione cronologica delle tre età da lui ideato e solo in secondo luogo sulla tipologia dei materiali¹⁵⁰.

Lo stesso effetto confusionario si avvertiva anche nel primo allestimento della collezione Campana a Parigi. In seguito alle complesse vicende legate alla sua acquisizione, la raccolta fu inizialmente esposta al Palais de l'Industrie, dove in soli pochi giorni raggiunse più di ventiduemila visitatori. Tuttavia, l'impressione di disordine che si avvertiva tra le sale del Palais¹⁵¹ era tale che il museo, oltre ai numerosi elogi, fu oggetto di ironia e caricature tra i giornali sarcastici dell'epoca¹⁵². In particolare, degni di nota sono gli articoli firmati da H. Oulevay il quale, facendosi beffa dei numerosi cartelli che vietavano al pubblico di toccare le opere¹⁵³, denunciava che non era più possibile prendere in mano i vasi, la cui grande quantità era stata a sua volta paragonata all'effetto di una serie di contenitori per conservare marmellate¹⁵⁴. In una vignetta pubblicata è possibile vedere la rappresentazione di uomini dell'antichità intenti a interrare molti dei vasi che avevano prodotto perché in numero maggiore rispetto alla quantità di *confiture* preparata, mentre in un'altra è rappresentato il sarcofago degli sposi in cui è posto un cartello con scritto "*le public est prié de ne pas toucher aux objets exposés*" (fig. I.22; I.23).

Da ciò ne deriva che l'esibizione dei vasi della Collezione Campana al Palais de l'Industrie, durata in totale sei mesi, era stata organizzata ancora senza prevedere il ricorso a vetrine protettive per gli oggetti, come invece erano già state sperimentate a Londra e a San Pietroburgo, ma al tempo stesso la grande massa di visitatori aveva reso necessario porre rimedio inserendo dei cartelli che invitavano le persone a non toccare gli oggetti. Le vignette, nonostante l'intento derisorio e sarcastico, rappresentano un'importante testimonianza che ci permette di percepire il clima socioculturale dell'epoca e di individuare, nella metà del XIX secolo, quel cambiamento che avrebbe portato alla perdita definitiva del rapporto diretto e ravvicinato con gli oggetti esposti e a comportamenti che al giorno d'oggi ci appaiono del tutto naturali ma che, come abbiamo visto, avevano destato non pochi giudizi negativi da parte dell'opinione pubblica.

Un'altra delle critiche contro l'allestimento era rivolta anche alla messa in opera della ricostruzione, poco riuscita, di una tomba etrusca che, sebbene nelle intenzioni fosse il più possibile fedele a quella rinvenuta al momento dello scavo, la maggior parte dei visitatori non aveva capito¹⁵⁵. Lo stesso effetto negativo è stato messo in evidenza anche da A. Bertinet¹⁵⁶ secondo il quale "*la collection apparaît alors comme un large bazar incompris du public et des artisans qui fuient les salles les jours d'étude et éloigné de la volonté encyclopédique et universelle du musée-école désiré*".

¹⁵⁰ NØRSKOV 2002, 139-142 con bibliografia precedente.

¹⁵¹ L'intero percorso di visita è descritto in NADALINI 1993, 53-55.

¹⁵² Tra questi si vedano le vignette pubblicate in *Le Journal amusant*, 5 juillet 1862, n° 340.

¹⁵³ OULEVAY 1862, 2.

¹⁵⁴ La legenda della vignetta recitava "Ayant fait moins de confitures qu'ils ne pensaient, des étrusques se débarrassent de leurs pots en les enfouissant sous terre, et posent ainsi, sans s'en douter, la première pierre de l'histoire de l'art", *Le Journal amusant* 1862.

¹⁵⁵ NADALINI 2016, 15-26.

¹⁵⁶ BERTINET 2015, 297, nota 1.

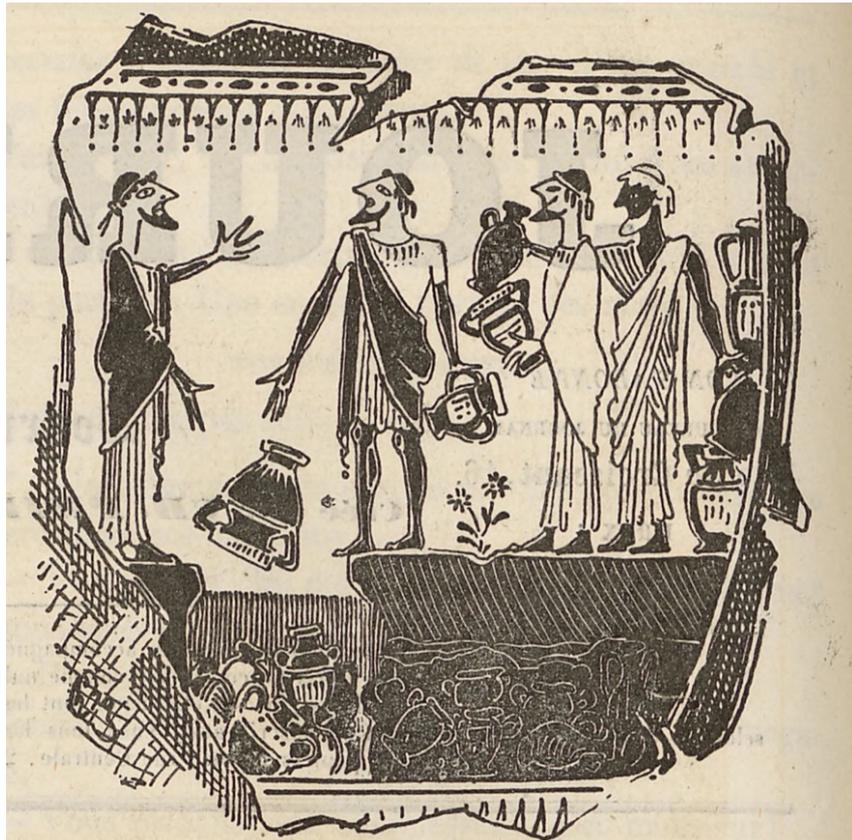


Fig. 1.22 – « Visite à la collection Campana », *Le Journal amusant*, 5 juillet 1862, n° 340, Paris, Aubert et Cie



Fig. 1.23 - « Le Tombeau Lydien, ou M. et Mme Denis », *Le Journal amusant*, 5 juillet 1862, n° 340, Paris, Aubert et Cie

Quando nel 1863 la collezione passò nelle sale dell'attuale Musée du Louvre¹⁵⁷ fu adottato un sistema “misto”, come è possibile dedurre dal dipinto di Charles Giraud (1802-1881) del 1866, in cui le celebri terrecotte del marchese Campana erano state disposte in grandi teche, ora vetrate, insieme a una grande piattaforma centrale in cui erano stati sistemati statue, rilievi architettonici e vasi di grandi dimensioni (fig. I.24).

Ma fu con l'intervento di Edmond Pottier (1855-1934)¹⁵⁸, sin dal 1884 e poi in qualità di conservatore del Dipartimento delle Antichità Orientali e della Ceramica antica tra 1910 e il 1924, che si rese necessaria una generale riorganizzazione della Galleria. Negli stessi anni l'archeologo si interrogava intorno al significato e al ruolo che potesse avere un museo di vasi antichi, con la pubblicazione di un lungo articolo dal titolo piuttosto eloquente, *À quoi sert un musée de vases antiques ?*, nel quale, attraverso diversi esempi, spiega quanto i vasi, oltre ad essere delle opere d'arte, siano dei documenti storici necessari per imparare la storia della pittura in Grecia, migliorare il gusto e capire l'antichità¹⁵⁹.

Il nuovo allestimento della Galleria Campana fu dunque accompagnato dalla pubblicazione del *Catalogue des vases antiques de terre cuite* nel 1896¹⁶⁰. Il piccolo catalogo, diviso in tre volumi (1897; 1901; 1922) e senza immagini, aveva l'obiettivo di servire come manuale sulla storia della pittura e del disegno antichi e nel quale Pottier spiega le scelte che lo avevano portato a preferire un nuovo tipo di ordinamento basato su parametri sia geografici che cronologici. Pertanto, *le catalogue raisonné* servì come base per il nuovo allestimento della galleria in cui alle divisioni delle sale per ordine alfabetico corrispondevano quelle del catalogo, il quale a sua volta servì come base per creare un sistema numerico della lista generale dei vasi¹⁶¹.

Le esperienze passate, infatti, presentavano ciascuna il proprio limite poiché alcuni allestimenti erano stati organizzati in base ai soggetti (religiosi, eroici, mitici ecc.) privilegiando, dunque, la pittura ed elevandola alla parte più importante del vaso, altri erano stati ordinati cronologicamente o a seconda delle differenti produzioni (corinzia o attica)¹⁶².

¹⁵⁷ Gli studiosi concordano nel riconoscere il Louvre come primo museo pubblico dell'era moderna, *cf.* DUNCAN 1995, 21-33; MACCLELLAN 1996, 29-39. Per le vicende intorno all'acquisizione della collezione Campana e alla sua dispersione nei musei francesi, si rimanda ai lavori di G. Nadalini, *cf.* NADALINI 1993, 47-58; NADALINI 1998, 183-225 e al più recente DELÉDERRAY-OGUEY 2017, 1-18.

¹⁵⁸ Sulla figura di Edmond Pottier si veda ROUET 1999, 65-77.

¹⁵⁹ POTTIER 1894, 194-224. L'articolo si inserisce nell'acceso dibattito che negli stessi anni si era sviluppato intorno alla collezione Campana e alla possibilità di costruire un museo ex-novo per le arti tecniche o spostare la collezione al Louvre, *cf.* DELÉDERRAY-OGUEY 2017, 1-18.

¹⁶⁰ POTTIER 1896.

¹⁶¹ ROUET 2001, 45-47.

¹⁶² Si trattava dei criteri di allestimento che, fino a quel momento, erano più diffusi nei principali musei del tempo. A partire dalla Villa Albani, cui lavorò Winckelmann; così il Pio Clementino, curato da Giovan Battista Visconti e il figlio Ennio Quirino; nel Braccio Nuovo del Museo Chiaramonti con la supervisione di Antonio Canova.



Fig. I.24 - Musée Napoléon III, salle des terres cuites au Louvre dit aussi La galerie Campana, Charles Giraud, 1866



Fig. I.25 - La Sala A della Galleria Campana nel 1897, in seguito al riallestimento di Pottier

Ad ogni modo, da una fotografia della Galleria del 1897 (fig. I.25) si evince come il sistema delle teche vetrate fosse diventato ormai abbastanza consolidato, mentre continuò a ripetersi l'effetto confusionario a causa dell'esposizione di una grande quantità di vasi, disposti in serie tra i ripiani dei mobili, insieme a quelli di grandi dimensioni collocati su basse basi in marmo senza alcun tipo di protezione.

Lo stesso sistema di mobili e teche vetrate era stato realizzato anche nei locali della Bibliothèque Impériale – poi Nationale, nella nuova sede costruita dall'architetto Labrouste. Qui, la sezione della ceramica greca, che aveva acquisito maggiore importanza, e in particolare la collezione del duca di Luynes del Cabinet des médailles¹⁶³ era stata allestita per intero in una sala a lui dedicata e per la quale era stato adottato un ordinamento cronologico. Da un disegno del 1866 (fig. I.26) è possibile cogliere il tipo di allestimento in cui solo alcuni vasi erano posti al di sopra dei mobili, senza protezione e lontani dalle mani dei visitatori, mentre lo spazio centrale della sala era stato lasciato libero per il passaggio durante la visita.

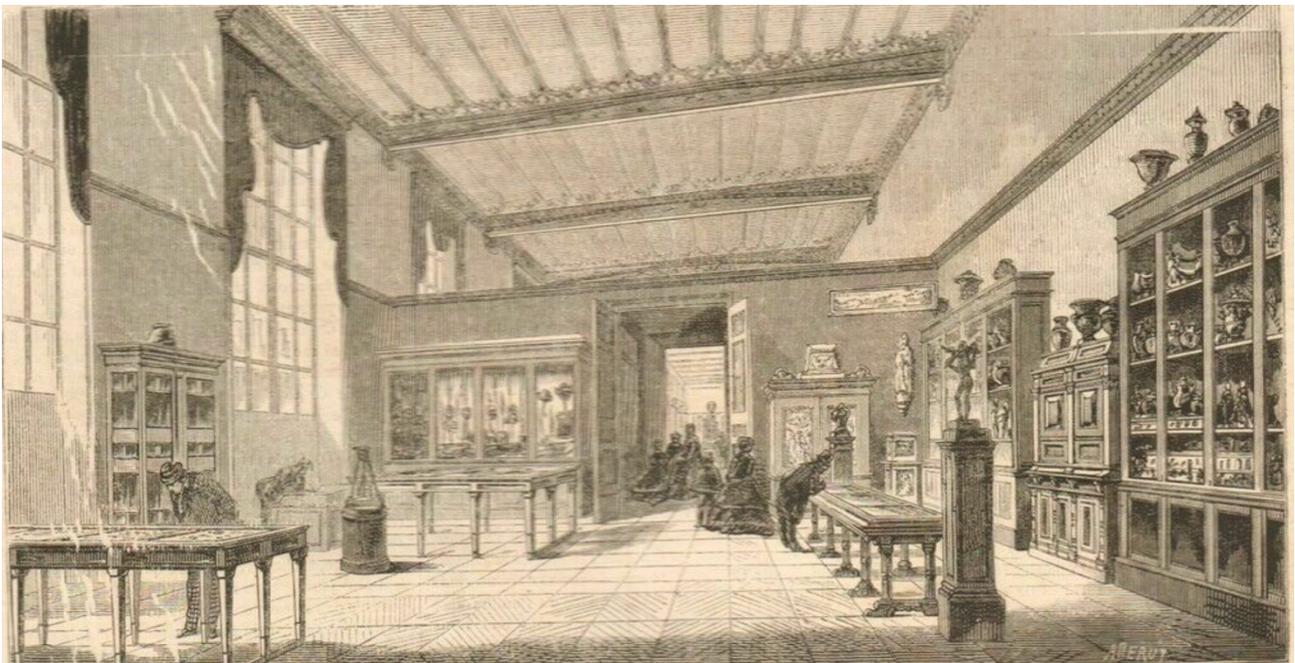


Fig. I.26 - Bibliothèque Impériale, Cabinets des Médailles, Salle Luynes, 1866

L'idea di decorare le pareti con affreschi che riproducevano le pitture tombali etrusche fu applicata anche nel Museo Civico Archeologico di Bologna, inaugurato il 25 settembre del 1881¹⁶⁴. Lo scopo era quello di illustrare uno spaccato di vita quotidiana a complemento degli oggetti esposti nelle vetrine che, secondo Edoardo Brizio (1846-1907), avevano la funzione di sussidio didattico all'insegnamento universitario¹⁶⁵. A differenza degli altri musei decorati con pitture etrusche, come il Museo Gregoriano Etrusco e l'Alte Pinakothek di Monaco, la

¹⁶³ Al Cabinet des médailles erano conservate dal 1765 la collezione del conte di Caylus e dal 1862 quella del duca di Luynes. Per un approfondimento si rimanda a COLONNA 2009, 96-101; COLONNA 2013; TOSCANO 2019, 70-83 con bibliografia.

¹⁶⁴ GOVI 1984a, 269-267; GOVI 1984b, 347-364.

¹⁶⁵ Interessanti sono i paralleli che SASSATELLI 1984, 365-374 fa con i cicli pittorici delle tombe etrusche del Museo Gregoriano Etrusco e con la già citata mostra dei Campanari del 1837, le cui pitture furono in seguito acquistate dal British Museum.

peculiarità del museo bolognese, grazie agli scavi archeologici condotti sul territorio, risiedeva nell’allestimento offerto. Se la decorazione delle sale rifletteva un tipo di esposizione legata ad una fruizione estetica di contesto, l’esibizione in ogni vetrina di ciascun corredo funerario, grazie al lavoro di Antonio Zannoni (1833-1910), permetteva di presentare dei contesti archeologici omogenei e unitari, in cui coabitavano diverse tipologie di materiali insieme ai vasi greci (fig. I.27) allo scopo di restituire l’immagine della tomba.



Fig. I.27 - Particolare della Sala X, Museo Civico Archeologico di Bologna, nell’allestimento del 1881

A metà dell’Ottocento a Napoli, il cosiddetto *Museo dei vasi* del Real Museo Borbonico, così definito da Giovanni Battista Finati (1790/18XX), arrivò a comprendere un gradissimo numero di vasi antichi che, per ricchezza e

qualità, si riteneva che oscurasse gli altri musei d'Europa¹⁶⁶. La collezione vascolare, in un primo momento semplicemente depositata nel Palazzo dei Vecchi Studi, poi Real Museo Borbonico, fu allestita soltanto alla fine del decennio francese nel 1815¹⁶⁷. L'*appartamento de' vasi*, come veniva definito nelle guide dell'epoca, comprendeva sei sale dell'ala occidentale al primo piano dell'edificio in cui i vasi erano stati già sistemati all'interno di mobili e teche vetrate collocate lungo le pareti e sulla loro parte superiore, mentre i pezzi di grandi dimensioni e gli esemplari più belli erano stati isolati e collocati singolarmente su pilastrini e basi in marmo. L'allestimento adottato privilegiava il criterio estetico, ordinando i vasi in base ai nuclei di provenienza. Tra il 1830 e il 1857 la collezione vascolare continuò a crescere grazie a nuove e importanti acquisizioni favorite dai nuovi scavi e a una politica mirata all'assimilazione di altre grandi collezioni (Falconnet, Gargiulo, Santangelo), rendendo necessario l'ampliamento dello spazio espositivo da sei a otto sale (fig. I.28).



Fig. I.28 – Nuova sala del Museo Reale di Napoli, *The Illustrated London News*, June 10, 1854

¹⁶⁶ Vasi antichi, 9-10.

¹⁶⁷ Sulle vicende del museo durante il decennio francese si vedano i lavori di MILANESE 1998, 345-405; MILANESE 2014.

Sulla scia della guida che O. Jahn fece per l'Alte Pinakothek di Monaco, di particolare interesse è la pubblicazione nel 1872 di *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*¹⁶⁸ firmata dall'archeologo tedesco Heinrich Heydemann (1842-1889), dedicata soltanto i vasi del museo. L'opera, che era stata divisa in tre grandi capitoli (il primo museo Borbone; la collezione Santangelo; la collezione Cumana)¹⁶⁹, diede un importantissimo contributo alla metodologia archeologica grazie all'idea innovativa di assegnare a ciascun vaso un numero identificativo, che viene utilizzato ancora oggi nell'ambito della catalogazione. Inoltre, nel catalogo l'autore indicò la forma dei vasi secondo una sigla a sua volta illustrata in una tavola alla fine del volume. Con la sua opera Heydemann creò un modello, di cui si valse anche J. Beazley, che viene ancora adoperato nelle ricerche moderne sulla ceramica.

L'egemonia dello sguardo

L'introduzione dei mobili con vetrine, sin dalla metà dell'Ottocento, si era affermata come una norma espositiva e tuttora viene adottata nei musei archeologici, d'arte e di altro tipo. La politica era quella di conservare e tutelare i beni da ogni possibile rischio di danneggiamento. Tali motivazioni, per quanto estremamente valide e necessarie, hanno prodotto un tipo di relazione tra il visitatore e l'oggetto esposto interposta da una barriera che, seppur invisibile, ha completamente modificato l'approccio dell'osservatore e del curatore. Tale passaggio, da un rapporto tattile e visivo ad uno esclusivamente visivo, ha generato un tipo di comunicazione culturale ancora oggi molto dibattuta e controversa.

Oggi, infatti, i vasi esibiti nei musei contemporanei, seppur in allestimenti diversi a seconda della natura del museo (nazionale o di belle arti, civico o di sito) e della sua collezione, hanno sempre un unico comune denominatore: la vetrina. Abbandonati i mobili e le scansie, troppo legate ad un sistema ottocentesco, a partire dagli anni '80 le istituzioni museali hanno modernizzato il proprio arredamento cambiandolo solo dal punto di vista formale ma non da quello espositivo. Dunque, persistono i mobili a parete, in cui i vasi sono adagiati in serie, costretti a esporre un solo lato dell'integralità dell'oggetto, mentre i grandi tavoli centrali, che abbiamo visto utilizzati per esporre i pezzi più rilevanti della collezione Laborde o quelli allestiti da Von Klenze per l'Alte Pinakothek di Monaco, si sono trasformati in teche vetrate, sempre poste al centro delle sale.

In altri casi si tratta di una scelta ponderata, come per la Galleria Campana del Louvre, il Museo Civico di Bologna o l'emblematico caso del Museo Jatta, in cui i curatori hanno voluto preservare la storicità dell'antico allestimento, musealizzando anch'esso, allo scopo di ricreare l'esperienza di visita dell'osservatore di fine Ottocento e inizio Novecento¹⁷⁰ (fig. I.29).

¹⁶⁸ HEYDEMANN 1872.

¹⁶⁹ Nella prefazione Heydemann dichiara apertamente di essersi ispirato al lavoro di O. Jahn del 1854.

¹⁷⁰ A questo proposito si rimanda alle riflessioni di ANTINUCCI 2014, 10-13 che ritiene discutibile la scelta di esporre una collezione secondo i passati criteri collezionistici, ritenendola una scelta "aristocratica", ancora una volta, rivolta a un pubblico di soli addetti ai lavori.

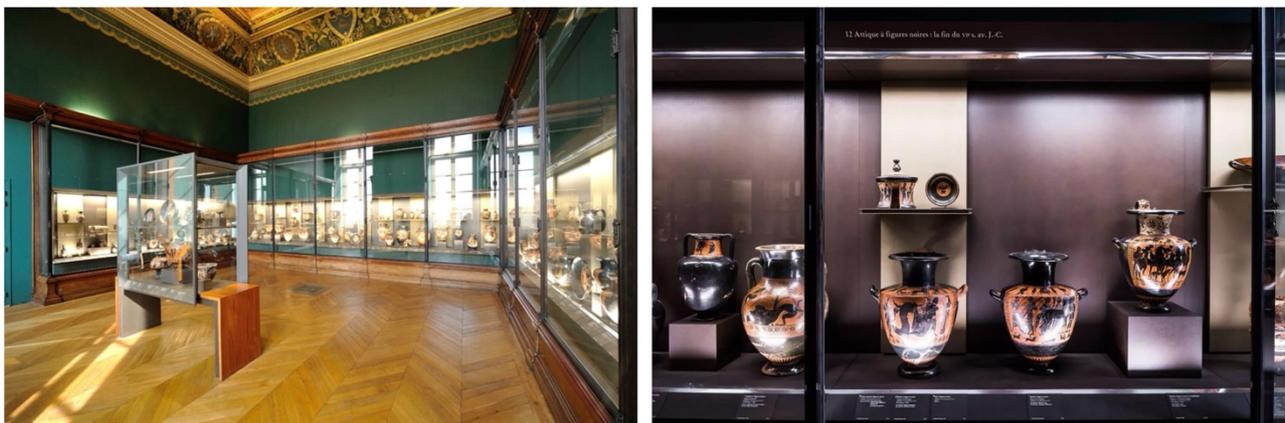


Fig. 1.29 - La sala 652 della Galleria Campana e la vetrina della ceramica a figure nere nella sala 653 – Musée du Louvre, Paris

Tuttavia, per contestualizzare il dibattito intorno a questi temi, è importante fare un passo indietro per provare a comprendere quali sono state le circostanze che hanno portato agli allestimenti che oggi vediamo nei musei. Recentemente è stato proposto che l'introduzione del sistema delle vetrine sia da riconoscere proprio nei diversi metodi di esposizione delle ceramiche antiche¹⁷¹.

Nel precedente paragrafo abbiamo esaminato come, sin dall'esposizione dei vasi antichi nelle raccolte private settecentesche e ottocentesche, questo tipo di oggetti venisse esposto senza considerarne il valore intrinseco, inizialmente posti su mensole e scansie, a volte troppo in alto per essere ammirati ad occhio nudo ma abbastanza vicini da poter essere liberamente maneggiati e toccati. Successivamente, a partire dalla fine del XIX secolo, il passaggio da un approccio visivo e tattile ad uno esclusivamente visivo è stato progressivamente adottato in molte delle neonate istituzioni museali e per le quali i vasi greci hanno svolto un ruolo significativo.

Rivestendo un interesse sia per gli storici dell'arte che per gli antiquari, i vasi furono determinanti nell'elaborare un metodo espositivo che fosse adatto a dirigere lo sguardo dello spettatore verso specifici punti di interesse e a favorire la modalità di concentrazione visiva. Abbandonato l'ormai obsoleto sistema di pareti, i mobili con vetrine erano diventati una norma espositiva che viene tutt'oggi adottata. Tale tendenza fine ottocentesca si è poi affermata a tal punto che anche nei musei odierni essa viene adoperata regolarmente.

Meyer, che a questa tematica e ai suoi effetti sulla storia delle esposizioni museali ha dedicato un fondamentale studio, spiega in modo efficace quali siano stati i diversi motivi che hanno portato all'immissione della "barriera di vetro" tra gli oggetti e le persone. Secondo lo studioso, una delle prime ragioni è da riconoscere nella censura e in una sorta di controllo di ciò che fosse opportuno che i visitatori osservassero. Un esempio sono l'agitazione e l'imbarazzo di Ludwig I per le scene erotiche presenti sui vasi della propria collezione, esposta all'Alte Pinakothek di Monaco. La necessità di limitarne la visione potrebbe aver inizialmente motivato l'adozione delle vetrine. Il confinamento dei vasi nelle vetrine, infatti, rappresentava per i curatori l'occasione di controllare lo sguardo dei visitatori decidendo discrezionalmente quale lato di un vaso dovesse essere visibile e quale aspetto

¹⁷¹ WELCHMAN 2013.

della decorazione dovesse invece essere oscurato. In tal modo era possibile mettere in primo piano singoli *frames* dell'intera decorazione pittorica, direzionando e creando *ex novo* le relazioni narrative tra i vasi, stabilendone il lato principale e nascondendo verso il muro quello considerato secondario. Questo tipo di manipolazione narrativa non solo interrompeva, in qualche modo, le connessioni tra le parti decorate di uno stesso vaso ma l'interposizione del vetro non faceva altro, e ancora lo fa, che trasformare l'oggetto in un'immagine piatta¹⁷².

Un'altra origine del fenomeno della vetrina è stata ipotizzata nel rapido passaggio tra pochi e privilegiati visitatori e l'apertura pubblica dei musei a tutti. Come dimostrato da C. Classen e D. Howes, i visitatori si aspettavano di toccare abitualmente gli oggetti poiché ciò faceva parte dell'esperienza museale cui erano stati abituati fino alla prima metà dell'Ottocento¹⁷³. Indipendentemente dal fatto che i vasi fossero presentati come decorazioni o opere d'arte autonome, qualsiasi visitatore privilegiato che avesse accesso alle collezioni pertinenti e volesse saperne di più su un particolare esemplare era libero di sollevarlo e avvicinarlo all'altezza degli occhi per una comoda ispezione da tutti i lati, dal momento che tatto e vista erano due modalità di analisi inseparabili fino a quel momento. Il tatto era importante quanto la vista per comprendere questi oggetti, anche con la loro elevazione da *realia* a 'belle arti' nel XVIII secolo. Eppure, il passaggio al museo pubblico, aperto a ogni tipo di visitatore, ha provocato la scomparsa di questa modalità di allestimento. Nell'analisi dei resoconti dei visitatori e dei dati di ammissione al British Museum di F. Candlin, è emersa la paura diffusa che gli oggetti potessero essere toccati e rovinati dal sempre crescente numero di visitatori appartenenti alla classe operaia¹⁷⁴, causata anche dal pregiudizio sul comportamento istintivo e non adeguato alla visita di un'istituzione considerata sacra come il museo¹⁷⁵. Un esempio è rappresentato dalle già citate vignette satiriche in occasione dell'inaugurazione della Collezione Campana al Palais de l'Industrie in cui si faceva ironia sui cartelli che vietavano di toccare gli oggetti, probabilmente dovuto alle orde di visitatori che si erano recate nei primi giorni di apertura.

Tra la fine del XIX e all'inizio del XX secolo, le polemiche e la discriminazione contro visitatori comuni, disprezzati dalle istituzioni museali che solo in via teorica dovevano servire, si facevano sempre più ricorrenti. Le critiche erano tanto più virulente quanto più provenivano da critici d'arte, artisti, storici dell'arte¹⁷⁶.

Tuttavia, non fu solo l'aumento delle folle non elitarie a provocare la svolta visiva dell'esperienza museale. Nell'analisi di Classen e Howes, un altro fattore è costituito dall'ascesa del capitalismo consumistico del XIX secolo. I due studiosi, infatti, hanno accostato l'allestimento degli oggetti nelle vetrine dei musei a quello dei prodotti di massa nei grandi magazzini. Alla stregua dei beni di consumo, la cui presentazione aveva lo scopo ad

¹⁷² MEYER 2020, 91-109.

¹⁷³ CLASSEN, HOWES 2006, 199-222. È stato proposto che questo atteggiamento non rappresentava solo l'esercizio del diritto di una *élite* di visitatori, ma era favorito anche dai primi scienziati, come Hans Sloane, che sosteneva l'utilità del tatto nell'ambito della classificazione degli esemplari naturali, CANDLIN 2010, 65-69.

¹⁷⁴ CANDLIN 2010, 71-86.

¹⁷⁵ Paradossale è il modo in cui oggi questo pensiero risulti completamente invertito, per dirla con le parole di PAOLUCCI 1996: "Oggi come oggi, per quello che oggettivamente è, per come è offerto al pubblico, per il tipo di educazione che caratterizza la gran parte dei suoi fruitori, mi sembra difficile che il museo possa trasmettere cultura alle grandi masse che lo frequentano".

¹⁷⁶ PONCELET 2008.

attrarre l'attenzione di possibili acquirenti, così i manufatti esposti nei musei seguivano una logica espositiva volta ad attirare lo sguardo e gli occhi dei visitatori solo su alcuni aspetti escludendone altri¹⁷⁷.

In ultima analisi, per Meyer, a contribuire il passaggio alle vetrine fu anche la bassa credibilità nei confronti dei visitatori riguardo la loro sensibilità e il livello di comprensione che ci si aspettava. Secondo questa prospettiva, non erano le scene erotiche a scandalizzare Ludwig I quanto invece i visitatori a non essere adeguatamente istruiti per ammirarle¹⁷⁸.

Con la conferenza di Madrid nel 1934, per la prima volta esperti di tutto il mondo si riunirono per affrontare questioni strettamente museografiche, in particolare sulla sistemazione dei musei d'arte. Era necessario fare il punto, segnare l'evoluzione dei principi, dei dati e dei programmi dei musei. Fu la prima volta in cui la museografia fu internazionalmente riconosciuta come una "tecnica", ossia un insieme di procedimenti eseguiti con lo scopo preciso di mettere in mostra vantaggiosamente collezioni di oggetti. Al tempo stesso, iniziò a manifestarsi un crescente interesse da parte dei curatori per questioni specifiche legate ai visitatori e alle loro necessità, tentando di definirli con maggiore precisione rispetto al passato, per rispondere a domande del tipo: Come "vede" il pubblico? Come si comporta nello spazio del museo? Come interpreta le opere? Come decide il suo percorso di visita? Vennero dunque affrontati problemi legati all'altezza dei dipinti, alla forma delle vetrine, alla disposizione delle luci, al tipo di supporto dei cartelli, ecc.¹⁷⁹.

Fu in questo clima che, durante la metà del Novecento, il museo fu inteso come uno spazio riservato all'esperienza visiva, dove il tatto aveva ormai perso il suo ruolo, una volta centrale, nell'apprezzamento estetico o intellettuale, mentre la comparsa delle vetrine ebbe un effetto tutt'altro che trascurabile.

L'osservatore che voleva comprendere adeguatamente i vasi esposti dietro un vetro riflettente doveva necessariamente osservarli frontalmente dalla vetrina, costringendolo a concentrarsi completamente sulla decifrazione dei messaggi visivi presentati dal manufatto. In quest'operazione il museo, cristallizzando i manufatti come soli fenomeni visivi ed estetici, ha dato priorità alle capacità interpretative dei visitatori, che dipendono dal loro livello d'istruzione, facendo emergere le distinzioni di classe¹⁸⁰.

Questa "egemonia dello sguardo", attraversando tutte le varie fasi di vita del museo, perdura ancora oggi essendo diventata una norma espositiva in vigore in tutti i musei esistenti, volta principalmente e necessariamente a preservare la conservazione e la tutela degli oggetti esposti. Tuttavia, i vasi figurati, per quanto troppo fragili da esporre senza alcuna protezione, sono dei manufatti che meno si adattano ad una esposizione all'interno di teche o mobili muniti di vetri protettivi.

¹⁷⁷ CLASSEN, HOWES 2006, 208.

¹⁷⁸ MEYER 2020, 91-109.

¹⁷⁹ PONCELET 2008 con bibliografia.

¹⁸⁰ MEYER 2020, 91-109.

1.2 Invasioni digitali: dal museo analogico al museo virtuale

L'evoluzione del museo nel luogo che oggi tutti noi conosciamo, come abbiamo visto, è stata lenta e ha attraversato numerosi cambiamenti sin dalla sua genesi. Si può notare la successione di diverse tendenze nell'esposizione delle collezioni: alla completezza spesso sovraccarica della fine del XIX secolo e dell'inizio del XX succede una diminuzione drastica della presentazione degli anni '50; mentre al ritorno ad un allestimento più sostenuto dalla fine del XX secolo, e a una volontà sempre più persistente di un accompagnamento pedagogico, dagli anni '80 si passa ad una democratizzazione della cultura in cui i musei si sono fatti nuovi, presentando ormai le loro collezioni nel rispetto dei principi di una museografia riflessa e codificata.

Nel caso specifico delle ceramiche antiche, le modalità di esposizione fine-ottocentesche, che prevedevano un sistema di vetrine a protezione degli oggetti, non sono mai cambiate fino ad oggi, dando luogo ad una “egemonia dello sguardo” che ha forzato il visitatore ad un approccio meramente visivo dell'oggetto.

L'introduzione del museo virtuale e digitale, ma in generale delle ICT, è stata la leva che ha messo in discussione in modo profondo quasi tutti i principi della precedente pratica museale. Una delle più importanti conseguenze è l'aver posto finalmente il visitatore al centro dell'attenzione come mai si era fatto prima, provocando l'esigenza di un'offerta museale che tenesse conto della comunicabilità dell'opera, oggi non più considerata un bene passivo ma uno degli attori principali all'interno dell'istituzione museale. Se fino agli '90 le esposizioni permanenti e temporanee non erano altro che delle operazioni autoreferenziali destinate ad un pubblico di soli addetti ai lavori, oggi, grazie anche alla diffusione dei social media, stiamo assistendo ad una concreta democratizzazione della cultura, che ha portato ad una partecipazione attiva del pubblico per la quale si parla di “musei 2.0” e “musei 3.0”¹⁸¹. Ciò ha portato a ripensare e a ricreare un nuovo processo di apprendimento culturale che può rappresentare l'occasione per potenziare la comunicazione delle opere e dei vasi figurati¹⁸².

La necessità di ripensare ai processi di comunicazione, valorizzazione e divulgazione dell'opera si è poi fatta ancora più forte nel marzo 2020, quando l'Italia e il mondo intero entravano nel *lockdown* e nella crisi sanitaria che ancora oggi non può dirsi finita.

L'improvvisa chiusura di tutti i musei ha evidenziato l'inadeguatezza della programmazione culturale digitale e delle strategie di comunicazione condotte fino a quel momento. La repentina proiezione in un modo forzatamente “a distanza” ha portato ad assistere allo sviluppo delle idee più fantasiose per poter coinvolgere e conservare il proprio pubblico, mentre forse per la prima volta si è iniziato a dare una certa considerazione alle tecnologie ICT e al pubblico digitale. In questo contesto, infatti, i *virtual tour* sono diventati strumenti vitali, mentre altri musei hanno cercato di portare avanti un tipo di offerta basata su video di approfondimento, passeggiate con il direttore, visite esclusive nei depositi e l'iscrizione di numerose istituzioni sui social media, dove prima erano assenti¹⁸³. Tuttavia, un'inchiesta ha rivelato che, durante il confinamento, la fruizione dei

¹⁸¹ BONACINI 2011, 33.

¹⁸² La necessità di riflettere su un nuovo modo di comunicare le opere è precocemente espressa da RAGGHIANI 1974.

¹⁸³ Si ricorda, ad esempio, l'iscrizione degli Uffizi al canale Tik Tok con la pubblicazione di video ironici, apparentemente volti ad attirare un pubblico più giovane.

contenuti museali on-line non è stata così diffusa, a dispetto di quanto testimoniato in numerosi articoli di giornale¹⁸⁴. A ciò si aggiunge che gli utenti, oltre ad aver usufruito raramente dei contenuti culturali, li hanno giudicati appena sufficienti. Questo perché la comunicazione on-line dei musei italiani, soprattutto rispetto ai musei internazionali, si è rivelata fortemente carente: la maggior parte non ha ancora un sito web, tantomeno una pagina sui principali social media, né le risorse per creare contenuti digitali.

Alla luce di queste preselezioni e riflessioni, la necessità di integrare maggiormente le ICT nelle strategie museali e di creare un'offerta digitale indipendente da quella fisica si fa ancora più urgente.

Le ICT nel dibattito museale

Il dibattito scientifico che concerne l'incontro tra il museo, nella forma in cui finora è stato considerato, e le applicazioni digitali e/o virtuali rappresenta uno degli argomenti più dibattuti degli ultimi anni, arrivando a comprendere una vastissima bibliografia e ad abbracciare questioni poste su diversi piani e livelli¹⁸⁵.

La rivoluzione digitale e la sempre maggiore diffusione delle tecnologie di informazione e comunicazione (ICT) hanno portato profondi cambiamenti sociali e culturali nella società contemporanea. In questo clima di rapide trasformazioni, anche le istituzioni museali sono state inevitabilmente coinvolte, costrette a conformarsi ai bisogni di una società sempre più connessa e di un pubblico che esige un'offerta e una fruizione museale meno passiva e più *smart*. All'interno di questo panorama, i musei, soprattutto quelli italiani, si sono adattati con grande fatica ai cambiamenti portati da questa rivoluzione digitale.

Ciò ha causato la comparsa, nell'ambiente intellettuale e degli addetti ai lavori, di un dibattito che si divide tra coloro favorevoli ad accogliere i nuovi strumenti digitali da integrare all'offerta museale¹⁸⁶ contro coloro che, invece, vedono questi nuovi strumenti come l'inizio della decadenza del museo nella sua tradizionale accezione¹⁸⁷. Una certa diffidenza è espressa da J. Bradburne in occasione della conferenza *Museum Digital Transformation* tenutasi nel 2017 a Firenze, in cui il direttore della Pinacoteca di Brera crea una netta distinzione tra gli strumenti digitali da utilizzare in un museo d'arte e in uno di storia naturale. Per lo studioso, davanti ad un Caravaggio la presenza di un *device* non farebbe altro che interrompere l'*engagement* del visitatore con l'opera, a differenza della classica didascalia che, seguendo una logica visiva più discreta, riuscirebbe a mettere in risalto l'opera senza creare distrazioni¹⁸⁸.

A ciò si aggiunge l'iniziale smarrimento nell'utilizzo delle ICT, provocata dalla loro rapida diffusione – definita una vera e propria invasione digitale¹⁸⁹ – in cui i musei non avevano esattamente conto di come servirsi di queste

¹⁸⁴ Lo studio dal titolo "Ritorno al Museo. Analisi sull'attitudine al consumo culturale dopo il lockdown" è stato condotto da soluzionimuseali-ims.

¹⁸⁵ Senza pretesa di completezza, per gli studi più recenti sul tema si rinvia al Supplemento della rivista *Archeologia e Calcolatori* 2007; BAUTISTA 2014; SÁNCHEZ LAW 2015; COLOMBO 2020.

¹⁸⁶ ANTINUCCI 2007a ne ha fatto l'oggetto delle sue ricerche in cui pur promuovendo l'uso delle tecnologie per i musei, con un sottotitolo emblematico "Come non fare innovazione tecnologica" riconosce che essere siano "una costante cui si adatta di volta in volta un fine variabile nell'area dei beni culturali", criticando provocatoriamente coloro che ne fanno un uso indiscriminato.

¹⁸⁷ Si veda la riflessione sul tema di Wu Ming nella prefazione al saggio di JENKINS 2007, VII-XV.

¹⁸⁸ Il tema è trattato anche nell'intervista di M. E. Colombo a J. Bradburne in CIACCHERI *et alii* 2020, 89-99.

¹⁸⁹ Questo è anche il titolo del progetto di BONACINI *et alii* 2016, 215-218.

nuove tecnologie e quali fossero le potenzialità di comunicazione e promozione culturale che offrivano, ma contemporaneamente avevano l'urgenza di adeguarsi in tempi rapidi alle richieste di una società in continua evoluzione. *Tutti pazzi per le tecnologie* è, infatti, il titolo provocatorio di un articolo di G. Belli che sinteticamente centra il tema della questione. Secondo la studiosa strumenti come *ipad*, guide virtuali, totem interattivi, il più delle volte, non hanno fatto altro che distrarre il visitatore nel suo percorso all'interno del museo, piuttosto che potenziare le possibilità di apprendimento della visita culturale. L'autrice denuncia il loro uso massiccio e, spesso poco ragionato, che talvolta raggiunge il risultato contrario rispetto a quello che ci si era prefissati, sostenendo che soltanto in un rinnovato contesto museografico e museologico è possibile integrare le *digital humanities*, al fine di ottenere un modo alternativo di comunicare gli oggetti d'arte rispetto all'allestimento tradizionale del museo¹⁹⁰. Se infatti è indubbio che l'avvento delle ICT abbia fornito la possibilità di utilizzare nuovi e diversi metodi di comunicazione culturale, è altrettanto vero che la loro introduzione in ambito museale abbia favorito un uso diffuso di innumerevoli dispositivi digitali, senza necessariamente rispondere ad un'esigenza precisa che ne giustificasse concretamente il ricorso. Inoltre, la pressione commerciale alla quale sono stati sottoposti i musei ha fatto sì che in qualche modo l'urgenza di accrescere il numero di visitatori, non più formato da soli specialisti della materia¹⁹¹, abbia privilegiato una visita culturale alla ricerca di una spettacolarizzazione priva di contenuti culturali, con il risultato di avere un visitatore più attratto dall'apparato tecnologico che dall'apprendimento culturale. Per dirla in altre parole “un modo di concepire la promozione dell'innovazione tecnologica episodico, miope, distorto.”¹⁹².

Tuttavia, negli anni recenti si è registrata un'inversione di tendenza in cui, di fronte alla diminuzione dei *device* nei musei, molte sono state le iniziative che hanno colto l'occasione di integrare nella giusta misura le ICT. Ciò è avvenuto principalmente dal punto di vista teorico, fissando le basi principali per una pratica museale che tenga conto delle nuove tecnologie e della diffusione della cosiddetta *digital culture*, e sul piano comunicativo, differenziando la comunicazione *on-site*, vale a dire nel museo fisico, e *on-line*, ovvero la presenza dell'istituzione sul web¹⁹³.

Il museo virtuale

La situazione di generale confusione ha spinto gli studiosi a dover ripensare al ruolo dei musei contemporanei e alla necessità di diventare sempre più connessi, partecipativi e virtuali¹⁹⁴. In particolare, quest'ultimo termine, nel corso degli ultimi anni, è stato il più abusato ed erroneamente utilizzato, per fare riferimento a qualsiasi tipo di divulgazione che fosse semplicemente più tecnologica. Di qui l'urgenza di stabilire che cos'è un museo virtuale e quale deve essere il suo compito primario.

¹⁹⁰ BELLI 2019, 58.

¹⁹¹ SETTIS 2004; ANTINUCCI 2007a, 44-45; MASCHERONI 2016, 27.

¹⁹² ANTINUCCI 2007a, 10.

¹⁹³ MANDARANO 2019; COLOMBO 2020; GENSINI 2020.

¹⁹⁴ Sull'argomento si vedano ANTINUCCI 2014; BRANCHESI *et alii* 2016.

Le definizioni date da F. Antinucci e F. Djindjian, peraltro nell'ambito del medesimo contributo, se integrate tra loro, rappresentano uno dei punti fermi di quello che, prendendo in prestito i concetti di marketing¹⁹⁵, la *mission* e la *vision* di un museo virtuale devono essere.

“The virtual museum is the communicative projection of the real museum. This latter would require a display arrangement that is radically different from the analytical presentation; a simple example (but one with enormous consequences) would be the number of works exhibited. For comparative and analytical purposes it is a good idea to display all of the works belonging to a certain series (a typical example of this would be the familiar display cases with interminable sets of similar pots or cinerary urns in archaeological museums, or the room with all the painting of a geographically defined local school in an art history museum) but such series simply cannot hold the attention of the ordinary visitor (who, after the third or fourth example, will lose interest and move on to something else) and is certainly not the best way to explain what is the significance of one of its member (“what is an Attic vase?”). However, it is difficult to intervene so drastically on the historical corpus of objects in museum (by removing, for example, the series and leaving just exemplar on display) and eliminate or move elsewhere its analytical function, which, in any case, was often at the origin of its collection.¹⁹⁶”

“The virtual museum is the result of the conjunction of the traditional concept of a museum with the multimedia computer and communication technology of the Internet. The virtual museum is dematerializing the object for the benefit of providing much more information on the object: the image in all its manifestations (2D, 3D, details, physico-chemical analyses, facsimiles, etc.) and the knowledge of the image (intrinsic information on the object, extrinsic information on the context of the object, historiographical information, reference information, etc.). It dematerializes the museum itself by making possible a “remote visit.”¹⁹⁷”

F. Antinucci è arrivato a tale definizione partendo dal chiarire prima di ogni cosa ciò che un museo virtuale non deve essere: esso non può essere una trasposizione sul web (o di ogni altra forma digitale) del museo reale; non è nemmeno un archivio, un database, o il suo complemento digitale; infine, esso non è tantomeno ciò che manca nel museo reale¹⁹⁸. Secondo lo studioso il museo virtuale deve fare ciò che quello reale non può o non arriva a fare. Nell'impossibilità di creare dei drastici cambiamenti nelle esposizioni museali, troppo storicizzate e cristallizzate nella loro forma¹⁹⁹, ma al tempo stesso di fronte alla loro incomunicabilità che non assicura al visitatore quell'apprendimento culturale che resta l'obiettivo principale del museo, lo studioso trova una soluzione nella realizzazione di un museo virtuale che rappresenta la proiezione comunicativa del museo reale, ma soprattutto senza diventarne una semplice trasposizione digitale. Esso ha la capacità, più di ogni altro mezzo, di rendere comprensibile la natura e il valore degli oggetti che costituiscono il nostro patrimonio culturale, ovvero di farli comunicare a tutti, condizione essenziale per la trasmissione della cultura. In quest'ottica, la terra

¹⁹⁵ Già da tempo, ormai, si parla di “marketing della cultura”, *cf.* BOLLO 2012.

¹⁹⁶ ANTINUCCI 2007b, 79-86; simili riflessioni sono, criticamente e provocatoriamente, espresse in ANTINUCCI 2007a, 106-123.

¹⁹⁷ DJINDJIAN 2007, 9-14.

¹⁹⁸ ANTINUCCI 2007a, 80-81.

¹⁹⁹ Il tema è stato affrontato in MOTTOLA MOLFINO 1991, 45.

di mezzo per creare tale mediazione è il web. Secondo F. Djindjian, infatti, combinando il tradizionale concetto di museo con il computer e la comunicazione tecnologica di Internet, si arriva a dematerializzare l'oggetto, ma fornendo molte altre informazioni ad esso legate, ovvero l'immagine in tutte le sue riproduzioni e la sua stessa conoscenza²⁰⁰.

La grande opportunità offerta dalle ICT risiede, infatti, nella possibilità di potenziare il processo di apprendimento culturale e di ovviare ai problemi, rilevati già da tempo nel museo fisico, legati alla difficoltà di comunicare e comprendere l'opera d'arte. Tali problemi sono connessi al tema, già espresso nel precedente paragrafo, dell'egemonia dello sguardo, dove l'allestimento basato su un approccio esclusivamente visivo, in cui esporre significava semplicemente limitarsi a rendere visibile l'oggetto, creando un *gap* tra la sua comprensione e comunicabilità, in cui quest'ultima è quasi considerata opzionale. Tale atteggiamento era il risultato di una scarsa considerazione e della mancata analisi della tipologia di visitatori, considerati ancora un pubblico di conoscitori e addetti ai lavori. L'esposizione passiva dell'opera era infatti una prassi definita "da studiosi per studiosi", capaci di analisi critiche e confronti, con il risultato di ampliare maggiormente la distanza tra l'opera e il pubblico non specialista²⁰¹.

Il museo virtuale arriva laddove il museo fisico non riesce: si inserisce nel processo di mediazione tra l'opera e il visitatore comune, ricostruendone il processo di apprendimento culturale, soprattutto alla luce di una difficoltà, quasi prettamente ideologica, di cambiare gli allestimenti delle collezioni permanenti che presentano sempre le stesse disposizioni e la stessa folla di reperti nelle vetrine²⁰².

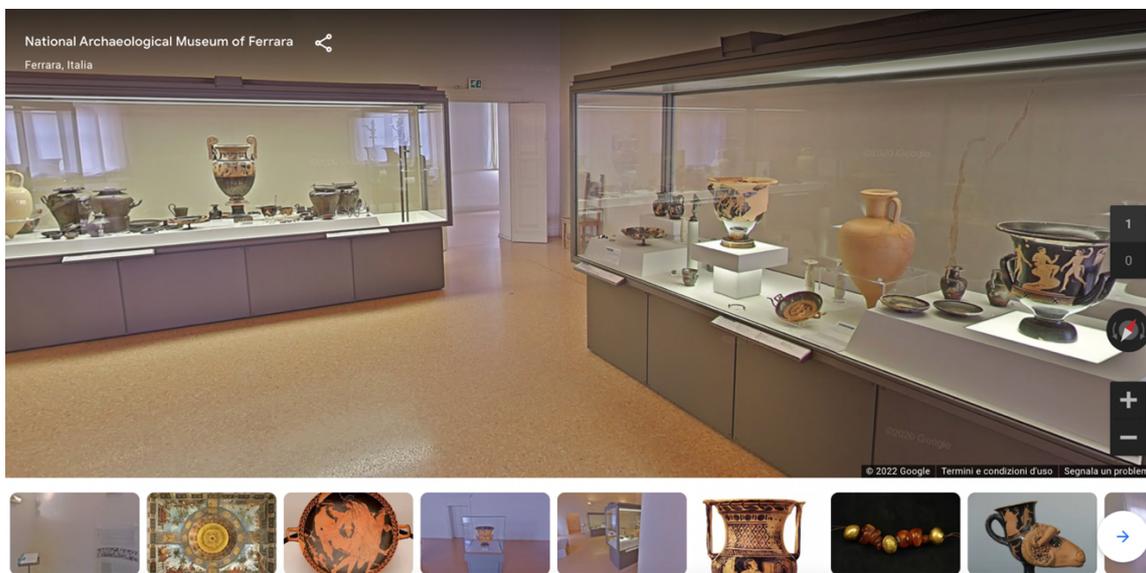


Fig. I.30 - Frame del virtual tour del Museo Archeologico di Ferrara (da Google Arts & Culture, ultimo accesso maggio 2022)

²⁰⁰ A questo proposito si vedano i concetti espressi nel cap. III.2, 143-144.

²⁰¹ ANTINUCCI 2007a, 44-45.

²⁰² Lo ammetteva anche RAGGHIANI 1974, 155, secondo il quale "i musei odierni, sia quelli ereditati dalle tradizioni e soprattutto dalla cultura sociale dell'Ottocento, sia quelli progettati e costruiti nel nostro secolo, non rispondono in generale a quella che dovrebbe essere la loro esigenza fondamentale o primaria, di essere strumenti di comprensione delle opere d'arte, cioè non svolgono la loro funzione educativa di carattere pubblico".

Sulla base di queste considerazioni non possono essere considerati come musei virtuali le iniziative realizzate, ad esempio, dal Museo Egizio di Torino e dal Museo Archeologico di Ferrara. Il primo, sul proprio sito web, mette a disposizione la possibilità di fare un vero e proprio *virtual tour* nel museo reale. Tramite la combinazione di una serie di fotografie a 360° sono state ricostruite virtualmente le sale del museo all'interno delle quali l'utente, da remoto e in un contesto immersivo, può “camminare” e passare da una vetrina all'altra. La visita è inoltre arricchita dai modelli 3D di una selezione degli oggetti esposti. Allo stesso modo, il Museo Archeologico di Ferrara ha caricato sulla piattaforma Google Arts & Culture la visita tridimensionale delle sale espositive (fig. I.30). Benché ne guadagni esclusivamente in termini di inclusività e accessibilità, la trasposizione virtuale del museo reale non risponde automaticamente a una buona comunicazione culturale. L'utente che, seduto davanti al proprio personal computer, inizia a “visitare” il museo presenta lo stesso tipo di disattenzione del visitatore che esegue la visita realmente, così come non cambia il suo tempo di osservazione davanti alla vetrina ricostruita a causa della distrazione portata dal tour stesso.

Se la mostra virtuale *Nefertari: Luce d'Egitto* del 1994, che permetteva di visitare virtualmente la tomba dipinta della regina nello stato in cui era stata scoperta da Ernesto Schiapparelli e la relativa ricostruzione, rimase un caso rilevante ma isolato; nell'ambito degli studi sulla museologia digitale vi sono alcuni progetti che rivestono una particolare importanza; tra questi vi è la ricostruzione 3D della tomba Regolini Galassi, scoperta nel 1836 e non accessibile al pubblico.

Presentata ai Musei Vaticani nel 2014²⁰³ e sviluppata all'interno del progetto europeo *Etruscanning*, la mostra virtuale costituiva l'intera ricostruzione della sepoltura al cui interno erano stati collocati gli oggetti del corredo funerario con il quale era possibile interagire, senza il ricorso a joystick o tastiere, ma con un menu dinamico in grado di animare gli oggetti (fig. I.32). L'esplorazione di tipo immersivo permetteva di vivere l'esperienza di entrare personalmente nella tomba con il solo movimento del corpo, accompagnato dai due defunti che, con voci narranti e musiche evocative, accoglievano il visitatore presentandosi e raccontando il contesto²⁰⁴.

Un'esposizione multimodale di questo tipo, ovvero che combina un approccio immersivo e persuasivo, consente di creare un tipo di fruizione attiva, nella misura in cui il visitatore aveva un ruolo di primo piano durante l'esperienza di visita ma anche passiva data dalle voci fuori campo dei protagonisti della sepoltura²⁰⁵. Attraverso il senso di presenza nell'ambiente virtualizzato, è così possibile, infatti, ricostruire il processo cognitivo dell'opera esposta.

²⁰³ La ricostruzione fa parte della mostra temporanea itinerante *Les Étrusques et la Méditerranée* presentata anche al Louvre-Lens e al Palazzo delle Esposizioni a Roma.

²⁰⁴ HUPPERETZ *et alii* 2011, 172-176; HUPPERETZ *et alii* 2012, 92-96; HUPPERETZ *et alii* 2013.

²⁰⁵ Sui benefici dell'approccio multimodale si rimanda a GABELLONE 2020, 125-127.

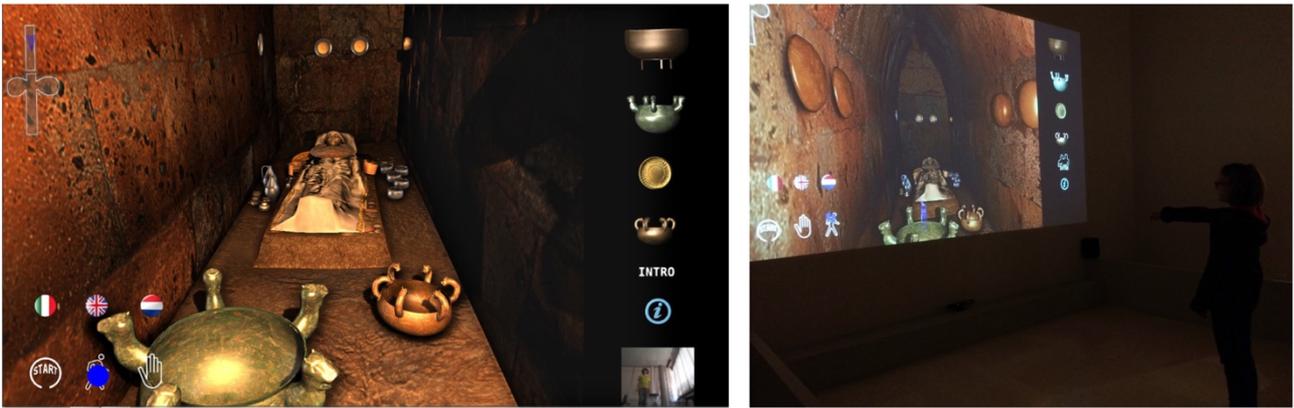


Fig. I.31 - Immagini dalla mostra virtuale Regolini Galassi (HUPPERETZ *et alii* 2013)

Le tombe, esattamente come avveniva nella metà dell'Ottocento con la mostra curata dai fratelli Castellano a Londra, sono i casi che meglio si prestano sia alla ricostruzione virtuale sia ad una efficace comunicazione culturale poiché permettono di ricostruire il contesto storico-archeologico, l'architettura, gli oggetti all'interno ma anche perché costituiscono dei luoghi spesso inaccessibili al pubblico e la loro virtualizzazione è l'unico modo di renderli visibili al grande pubblico. Entrare virtualmente all'interno di una sepoltura monumentale, utilizzando le tecnologie ormai comuni come la realtà virtuale (VR), la realtà aumentata (RA) e la realtà mista, lascia il visitatore con un'esperienza di visita efficace e immersiva al punto da permettere di apprendere e comprenderne i singoli elementi al suo interno e di elaborare connessioni logiche appartenenti al contesto globale, il cosiddetto *virtual environment*.



Fig. I.32 - Confronto tra l'esposizione tradizionale del corredo nella vetrina museale e la sua collocazione nell'ambiente virtuale (GABELLONE 2014, 55)

Un altro caso studio interessante è rappresentato dal progetto *MARTA Racconta. Storie virtuali di tesori nascosti*. Anch'esso comprende un tipo di visita multimodale costituito dalla visita virtuale interattiva dell'Ipogeo dei Festoni e dal filmato in cui quest'ultimo viene raccontato e contestualizzato (fig. I.32). Nella prima, fruizione attiva, l'utente può visitare il contesto nello stato in cui si trova oggi e ricevere informazioni sui corredi funerari

e sulle pitture; nella seconda, fruizione passiva, l'Ipogeo viene inquadrato alla luce del suo contesto storico-culturale cui appartiene.

Questo tipo di approccio risponde pienamente a quel processo di comprensione che si articola per due livelli: la lettura e l'interpretazione. Nella prima di tipo cognitivo, il modello immersivo fa sì che la nostra percezione primaria venga incoraggiata dall'oggetto come fosse reale, che corrisponde all'apprendimento; la seconda, di tipo dinamico, coincide con la motivazione, prerequisito necessario per un'efficace operazione cognitiva.

Nell'immagine del progetto sviluppato dal Museo Archeologico di Taranto (MARTA) è inoltre evidenziato, attraverso il confronto tra un tipo di esposizione tradizionale e l'altra di tipo virtuale, come i medesimi oggetti acquistino un significato maggiore, potenziato. Sappiamo che a comprensione di un oggetto dipende principalmente dal codice e dal contesto in base al quale è stato formulato²⁰⁶. Ciò presuppone delle conoscenze pregresse alla sua interpretazione da parte dell'utente che non possono essere date per scontate. Pertanto, la contestualizzazione degli oggetti nel loro ambiente originario evita al visitatore di lavorare di immaginazione, nel caso in cui riesca a farlo, poiché la completa immersione sensoriale permette di dare loro un valore diverso. Per ciò che concerne la comunicazione di manufatti archeologici, i cui codici di formulazione non sono più direttamente comprensibili, i pannelli esplicativi con la semplice indicazione dei nomi degli oggetti e del numero della sepoltura o del riferimento spaziale, non basta al visitatore comune. Il mezzo visivo è, invece, una forma di comunicazione molto più efficace di quella puramente linguistica.

Tale discorso è maggiormente valido per la comprensione e comunicazione di contesti archeologici in cui l'architettura conservatasi esige uno sforzo d'immaginazione ancora più grande. Tra i tanti progetti di questo tipo che hanno sviluppato soluzioni comunicative grazie al ricorso delle tecnologie 3D immersive vi sono certamente quelli delle Terme di Diocleziano e della Villa di Livia a Prima Porta²⁰⁷.

Le mostre virtuali dei vasi figurati

“Abbiamo così le familiari vetrine con l'interminabile serie di vasi o di urne cinerarie o di fibule, ma queste serie sono semplicemente improponibili al visitatore comune: al terzo, quarto esemplare inesorabilmente si abbandonerà. Esporre la serie, inoltre, non è certo il modo migliore per spiegare che cos'è un 'vaso attico'. A questo scopo è sufficiente esporne uno (prototipale), o al massimo alcuni, e sarà più opportuno esporlo insieme ad altri oggetti piuttosto che a casi del medesimo tipo [...]”²⁰⁸

Le parole di F. Antinucci, per quanto agli occhi di uno specialista possano apparire provocatorie e un po' estreme, fanno eco a molte delle opinioni di un utente comune. Da tempo, infatti, è ben noto il problema della comunicabilità dei vasi figurati, in particolar modo per quelli provenienti da una collezione antica. Ciò è legato a due motivi principali: la complessità dei linguaggi iconografici di cui sono portatori insieme agli svariati livelli

²⁰⁶ ANTINUCCI 2007a, 15-16.

²⁰⁷ Entrambi i progetti hanno previsto studi ricostruttivi su base scientifica e archeologica fondamentali per la comunicazione di informazioni corrette, a questo proposito si vedano le riflessioni di FORTE 2008, 8-13 e GABELLONE 2020, 152.

²⁰⁸ ANTINUCCI 2007a, 96.

di lettura, e il tipo di esposizione in serie, apparentemente tutti simili tra loro, collocati in lunghe vetrine, all'interno delle quali non vi è che un solo lato in evidenza, la cui comunicabilità è affidata ad un breve pannello didascalico. Si tratta una situazione denunciata recentemente anche da S. Settis le cui parole hanno un maggiore peso se dette da un "addetto ai lavori".

“Ma i vasi greci sono difficili da osservare: essi erano concepiti per una clientela che poteva guardarli tenendoseli in mano, e girandoli a piacere; in un museo, bisognerebbe almeno poterci girare intorno, cosa non sempre possibile a causa degli scaffali in cui s' affollano. Le didascalie (quando ci sono) spesso sono incomprensibili ai più: quanti di noi saprebbero capire qualcosa da un'etichetta come *Kylix del Pittore di Achille con Amazzonomachia*? Eppure, in quell' etichetta "c'è tutto": la forma del vaso (che consentirebbe un discorso sulla sua funzione, per esempio nel simposio), l'autore (molti pittori vascolari ci sono noti per nome, di altri si è inventato un nome convenzionale, o nickname, come "Pittore di Achille"), il tema mitico rappresentato (ma perché quel tema su quel vaso? Perché erano importanti le Amazzoni?)”²⁰⁹.

Lo storico, facendo riferimento al loro uso originario, ma facilmente applicabile anche ai temi trattati nel paragrafo precedente, in poche righe non soltanto esprime tutte le problematiche legate alla musealizzazione di questo tipo oggetti ma anche ai numerosi livelli di lettura che un solo esemplare di essi contiene.

Attualmente, nel museo reale, non sono ancora state trovate soluzioni espositive che consentano di creare un tipo di comunicazione più efficace. Nonostante il grande numero di musei che espone questo tipo di oggetti, è possibile analizzare i diversi tipi di esposizioni attraverso alcuni importanti esempi.

L'allestimento della Galleria Campana al Louvre conserva il suo aspetto novecentesco²¹⁰, allo stesso modo il Museo Jatta, il Museo civico di Bologna, mentre nella della sezione della Magna Grecia al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN), di recente inaugurazione, si trova la sperimentazione di un tipo di vetrina che occupa gran parte dello spazio della sala grazie alla quale l'utente ha la possibilità di vederne i due lati così come l'esposizione dei grandi crateri a volute presentati sostenuti da un piedistallo (fig. I.33). L'attenzione nell'esposizione è, infatti, evidente se osserviamo che i vasi sono esposti solo sui lati brevi delle vetrine, mentre nella parte "a parete" sono esposte le terrecotte e altri tipo di oggetti di cui è necessario mostrare un solo lato. Secondo questa modalità l'approccio visivo è, quanto meno totale, così come il visitatore riesce ad apprezzare le monumentali dimensioni dei crateri e misurarsi con essi. Infine, l'esperienza di visita è resa ancora più suggestiva dalla collocazione dei mosaici romani sul suolo, dando la possibilità al visitatore di camminare realmente su un pavimento antico, se non fosse che questa scelta crei una sorta di 'falso storico' dato il grande scarto cronologico con il resto degli oggetti esposti. A questo punto bisogna chiedersi se è più importante garantire una correttezza scientifica o utilizzare alcuni espedienti che creino maggiore fascino nel visitatore comune.

²⁰⁹ SETTIS 2004, le stesse considerazioni sono espresse anche in VERBANCK-PIÉRARD 1987, 88-91; TOMAY, TUZIO, CAPOTORTO 2016, 75-85.

²¹⁰ Recentemente questo tipo di allestimento è stato valorizzato nella mostra dedicata al centesimo anniversario del CVA da Giugno 2019 a Dicembre 2020 al Musée du Louvre.



Fig. I.33 - La sezione Magna Grecia del MANN



Fig. I.34 - La sala 170 del Musée du Louvre

Un'altra tipologia di esposizione è possibile apprezzare nel Museo dell'Acropoli di Atene. Al primo piano dell'edificio, nella grande e unica sala dedicata all'età arcaica, è possibile notare come il grande numero di *kuroi* e *korai*, categoricamente esibiti senza alcun tipo di protezione, siano state disposte in un ordine apparentemente sparso, consentendo al visitatore di potergli girare attorno e apprezzarle in tutte le loro parti. Utilizzando questa soluzione ma anche grazie al tipo di sala estremamente ampia, il percorso di visita, nonostante sia chiaramente suggerito, appare più svincolato lasciando la libertà di camminare e osservare questa o quell'altra statua. Contrariamente, nella stessa sala, ma anche in quella successiva, si nota invece che oggetti di piccole dimensioni, tra i quali un certo numero di vasi attici, sono esposti nelle vetrine laterali poste lungo le pareti.

In questo modo, l'esposizione di questi oggetti non solo è messa in secondo piano, poiché meno visibile durante il percorso, ma crea anche un grande divario con il resto dell'esposizione, dando maggiore importanza al resto delle statue esibite. Immaginando invece una sala in cui viene dato un posto di primo piano anche alla ceramica, allestita in un percorso cronologicamente coerente insieme alle altre classi oggetti, come avviene ad esempio nel nuovo allestimento della sala dedicata al periodo miceneo e geometrico del Louvre, viene loro data pari dignità (fig. I.34)²¹¹.

Si tratterebbe di un primo passo verso la costruzione di un approccio visivo completo, in cui il ricorso ad una teca vetrata centrale sembra rappresentare un buon compromesso nel tipo di allestimento da adottare.

Le attuali e ancora tradizionali esposizioni, con l'interminabile serie di oggetti entro vetrine affollate e le numerose scene rappresentate sui vasi a figure nere o rosse, non riescono ad attrarre per più di qualche minuto la curiosità del visitatore comune. Le infinite possibilità di declinazione e le potenzialità narrative ad essi connesse finiscono, infatti, per appiattirsi e apparire mute, per cui si ammira l'estetica mentre la distanza fisica e cronologica tra bene e visitatore non fa che aumentare ulteriormente²¹².

Tale problema fu affrontato per la prima volta nell'ambito di una esposizione temporanea, la quale oggi rappresenta una delle pietre miliari per gli studi sulla religione greca nondimeno sui temi museologici. La *Cité des images* è stata una mostra itinerante esposta nel 1984 prima al Musée historique di Losanna e in seguito nelle principali città francesi e svizzere²¹³. La sua rilevanza è duplice ed è strettamente connessa agli obiettivi posti dai suoi curatori: iniziare i non addetti ai lavori alla lettura delle immagini sui vasi antichi, e realizzare un'esposizione esclusivamente fotografica. Essa, infatti, non prevedeva l'esposizione di oggetti reali, ma consisteva nell'installazione di lunghi pannelli fotografici, accompagnati da testi esplicativi, sui quali erano stati riprodotte le immagini di una trentina di vasi a figure nere e a figure rosse divise per specifici temi attraverso i quali a poco a poco il visitatore era accompagnato nella decifrazione delle immagini. L'idea di base era che "la compréhension fondamentale de la culture antique n'est pas nécessairement l'apanage d'une élite"²¹⁴.

²¹¹ La sala 170 dell'ala Denon.

²¹² SETTIS 2004; TOMAY, TUZIO, CAPOTORTO 2016, 75-85.

²¹³ La mostra è stata ricreata anche a Salerno nel 1986 e il suo catalogo tradotto in italiano a cura di A. Pontrandolfo, *cf.* PONTRANDOLFO 1986.

²¹⁴ *La cité des images*, prefazione; VERBANCK-PIERARD 1987, 88.

“Pour les comprendre, il faut au cours d’un long apprentissage s’être assimilé les techniques qui permettent de les déchiffrer. Lire un de ces textes suppose qu’on se soit peu à peu formé l’esprit à penser comme un Grec, dans les catégories intellectuelles et le cadre mental qui étaient les siens. Lire une de ces images implique aussi qu’on soit fait le regard grec en s’efforçant de pénétrer le code visuel qui conférait aux multiples figures, pour les yeux contemporains, leur immédiat lisibilité.”²¹⁵

Con queste parole J. P. Vernant affrontava temi quanto mai - e ancora - attuali: l’apprendimento, categorie intellettuali, quadri mentali, codici visuali e la necessità di offrire al visitatore gli strumenti essenziali per poter “decifrare” il vaso. Inoltre, il grande successo della mostra, esposta persino ad una stazione metropolitana di Parigi, ha dimostrato che non è necessariamente in presenza dell’oggetto che si realizza il processo di comprensione dello stesso. Fotografie, ovvero immagini bidimensionali, già nel 1984 erano perfettamente in grado di essere leggibili da parte del visitatore.

A distanza di quasi quarant’anni non sono stati fatti molti passi in avanti. L’evoluzione e la maggiore disponibilità delle tecnologie digitali ha messo in evidenza la necessità di permettere un più ampio accesso ai musei, in particolare nell’ottica di diversificare i mezzi con cui il pubblico può relazionarsi alle loro collezioni.

Oggi, infatti, il tema della comunicabilità dell’opera nel museo reale resta un problema ancora aperto ma può trovare un punto di svolta nell’ausilio delle tecnologie 3D immersive e nelle tecniche di storytelling digitale.

Non è un caso che il terreno dove è avvenuto questo incontro è quello delle mostre temporanee, alcune delle quali presentano degli elementi di innovazione e degli spunti di ricerca rilevanti all’interno di questo studio. Ciò è probabilmente dovuto alla loro natura sperimentale che consente di fare ciò che in una esposizione permanente è più difficile da attuare.

Entrambe realizzate nel 2013, esse hanno colto l’opportunità per servirsi degli strumenti tecnologici più idonei a trasmettere e rielaborare i messaggi intrinseci racchiusi nei vasi figurati. Benché di diverso tipo, le due esposizioni condividono lo stesso obiettivo comunicativo che colloca al centro l’apprendimento di un vasto pubblico²¹⁶. La prima è *Rosso Immaginario*, allestita presso il Museo Archeologico del Sannio Caudino a cura dell’allora direttrice L. Tomay²¹⁷. Il progetto è nato da una combinazione di ragioni scientifiche e pratiche: da un lato valorizzare il particolare rituale funerario della necropoli di Montesarchio che, durante il V e IV secolo a.C., prevedeva la deposizione, tra gli oggetti del corredo, di crateri figurati legati ad una precisa scelta autorappresentativa, laddove è la tipologia formale del vaso insieme alle scene rappresentate a indicare l’articolazione sociale all’interno dell’area funeraria; dall’altro il riordino e la sistemazione dei depositi, insieme con la volontà di ampliamento delle sale espositive, hanno offerto l’opportunità di lavorare in via sperimentale ad un tipo di allestimento adatto all’esibizione dei numerosi crateri della necropoli ma che, al tempo stesso, si discostasse dalle sale della collezione permanente, costituite dalle tradizionali vetrine. La sua importanza risiede

²¹⁵ *La cité des images*, prefazione.

²¹⁶ BLAISE 2014, 5-15; CAMPANELLI 2016, 3-16.

²¹⁷ TOMAY 2016.

in primo luogo nelle premesse metodologiche da cui è scaturita poiché la mostra si pone come una prosecuzione, con un aggiornamento tecnologico, della succitata mostra francese, utilizzata come una dichiarazione di intenti in cui le immagini sono intese come il linguaggio elaborato da una determinata civiltà e pertanto sono un prodotto filtrato e codificato da essa²¹⁸.

Dai semplici pannelli fotografici del 1984, l'aggiornamento è consistito nell'utilizzo di alcune tecnologie altrettanto semplici, come ologrammi e video mapping, scelte perché si adattavano meglio all'architettura delle celle dell'ex carcere borbonico dove la mostra è stata allestita in un percorso indipendente rispetto al museo. Esse, infatti, da spazi angusti sono state trasformate in sale al cui interno, in un'atmosfera buia volta a richiamare quella della necropoli, proiettare le immagini di ogni cratere in una sequenza di voci narranti e musiche evocative capaci di attivare quel processo motivazionale di cui parlava F. Antinucci, costituendo un esempio positivo di comunicazione museale lungi dall'essere un pretesto per "inutili e artificiosi esercizi di tecnologia applicata ai beni culturali"²¹⁹. Per cui la loro efficacia narrativa ha consentito di offrire un'esperienza viva e immersiva in cui le iconografie rappresentate sui crateri sono state esemplificate e integrate nelle diverse installazioni (fig. I.35)²²⁰.



Fig. I.35 - Immagini dalle installazioni multimediali della mostra Rosso Immaginario

²¹⁸ VERNANT 1986, 6-7. All'ingresso della mostra campana è stata collocata una citazione di J.P. Vernant tratta da *La cité des images*.

²¹⁹ TOMAY, TUZIO, CAPOTORTO 2016, 75-85.

²²⁰ Ogni cella del carcere è stata adibita per la narrazione delle scene rappresentate su un singolo cratere: il mito di Trittolemo, il ritorno di Efesto all'Olimpo, la scena di un sacrificio, il pantheon olimpico, il gigante Talos, Elettra e Oreste sulla tomba del padre e infine sei crateri con scene legate a Dioniso.

Il risultato finale è andato oltre alle aspettative poiché il successo di pubblico ha fatto sì che la mostra da temporanea sia divenuta permanente. Ancora oggi, dunque, è possibile visitarla con la possibilità di osservare a distanza ravvicinata quanto il passaggio dal percorso tradizionale, fatto di vetrine e pannelli esplicativi, a quello dell'allestimento immersivo sia netto. In particolare, di grande interesse è il piccolo quaderno dei commenti in cui i visitatori esprimono il loro entusiasmo ma soprattutto chiedono una maggiore pubblicità (fig. I.36), a testimonianza che l'utente medio quando viene stimolato nel modo corretto è pronto ad accogliere iniziative del genere.

Quasi contemporaneamente alla progettazione della mostra *Rosso Immaginario*, in Francia si sperimentava un altro tipo di esposizione virtuale e interattiva, scaturita dalle stesse premesse volte a promuovere nuovi modi d'apprendimento della ceramica figurata, condividendo con *La cité des images* il carattere itinerante, essendo stata esposta a Villeneuve d'Asq, al Louvre-Lens, al Palais des Beaux Arts a Lille, nell'Hotel de Région Nord-Pas de Calais e nel museo di Bologne-sur-Mer. Sviluppata dall'Université de Lille 3, la mostra si intitola *Le vase qui parle*²²¹ e ruota intorno ad un unico oggetto: un piccolo tripode attico a figure nere in cui sono rappresentati il giudizio di Paride, il duello tra Achille e Memnone e lo scontro tra due cavalieri.

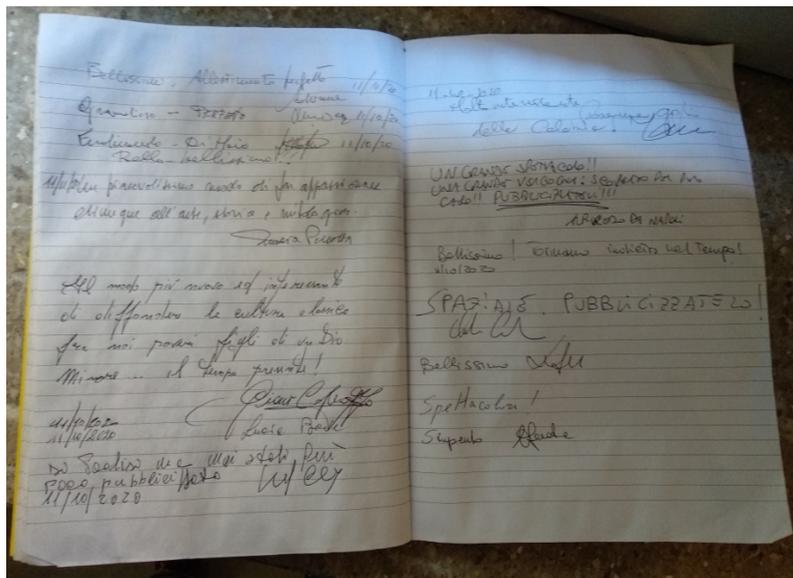


Fig. I.36 - Commenti del pubblico dopo la visita della mostra *Rosso Immaginario*

L'originale è conservato al Palais des Beaux-Arts di Lille in cui il compito di comunicazione culturale era affidato ad una semplice audio-guida dove era stata osservata la difficoltà del pubblico nel comprenderlo a causa delle sue ridotte dimensioni che non consentivano di esaminarne nel dettaglio la decorazione figurata²²². Dunque, la base di partenza era quella di utilizzare il vaso, grazie a un progetto multidisciplinare che ha visto la

²²¹ *Le vase qui parle* 2014.

²²² Il vaso è stato pubblicato in DE LA GENTIÈRE 1979, 31-62; cfr. HUGOT, SANIDAS 2014, 17-31.

compartecipazione di più figure professionali, come un “proof of concept” combinando insieme la fotorestituzione 3D e la tecnologia del puntatore a infrarossi in una sorta di versione interattiva di un’audioguida²²³. Per ovviare al problema delle ridotte dimensioni del vaso, l’intera decorazione dipinta è stata riprodotta su una grande struttura mobile in metallo e tela – un *avatar* - che permetteva di interrogare, tramite il puntatore, il vaso nella parte interessata. L’idea di far parlare direttamente i personaggi, oltre alla voce fuori campo, ha dato la possibilità al visitatore, non solo di apprendere uno dei più famosi episodi omerici, ma anche di comprendere le caratteristiche peculiari di ogni figura rappresentata, di riconoscere elementi distintivi e attributi delle diverse divinità (fig. I.37). La semplicità dei dialoghi chiarisce immediatamente che la mostra è rivolta ad un target di pubblico non specialista, creando un tipo di esperienza immersiva e interattiva che ha messo in condizione di disporre di basilari e semplici strumenti per immergersi anche nella lettura di altri vasi figurati “non parlanti”.



Fig. I.37 - Immagini dalle installazioni multimediali della mostra *Le vase qui parle*

²²³ WAELS 2014, 43-52; WESTEEL 2014, 9-16.

Inoltre, accanto alla struttura sui venivano proiettate le iconografie del vaso, vi era un totem in cui veniva presentato il suo modello tridimensionale, al fine di permettere all'utente di poter vedere l'oggetto originale, toccarlo, ruotarlo a suo piacimento e confrontarlo con la sua versione virtuale.

Il merito di entrambe le mostre, sebbene attraverso due approcci cognitivi differenti, è quello di essere rimaste fedeli ad una corretta trasmissione culturale di un bene. Stabilita l'inefficacia dell'approccio testuale-descrittivo, e avendo già messo in evidenza i due livelli su cui si articola il processo di apprendimento di un oggetto, vediamo invece che lo *storytelling* e la drammatizzazione utilizzati in *Rosso Immaginario* attivano l'operazione cognitiva, ugualmente nella mostra francese il secondo livello, grazie al modello immersivo, potenzia maggiormente la nostra percezione primaria, che viene incoraggiata dall'oggetto come se fosse reale. Inoltre, in entrambe le mostre osserviamo che i contenuti digitali non sono separati dagli oggetti esposti, come spesso accade, ma sono proiettati nello spazio stesso dell'oggetto, cambiando completamente il modo di fare comunicazione museale²²⁴.

Anche la scelta delle tecnologie da utilizzare, al di là dei limiti causati dai costi, è stata uno dei fattori del successo delle due mostre poiché si è tenuto conto di quel fenomeno definito *digital divide*, che di fatto si riferisce al pubblico di non nativi digitali che incontra numerose difficoltà nell'interagire con tecnologie troppo complesse che invece di avvicinare il visitatore non farebbero altro che creare nuove barriere cognitive.

La straordinaria rilevanza delle due mostre, tuttavia, ha avuto poco seguito nell'ambito museologico, restando quasi dei casi isolati.

Recentemente, a Calvello in provincia di Potenza, nell'ambito di un progetto di restauro del castello, è stato realizzato un museo della ceramica all'interno del quale vi è una sezione dedicata ai processi di produzione e lavorazione. In quest'occasione è stata elaborato un approccio multimodale che comprende due video immersivi, secondo la modalità passiva, e un *serious game* interattivo che permette di conoscere le tecniche di produzione della ceramica, anche se incentrata principalmente su quella medievale. Si tratta di un tipo di tecnologia di ultima generazione che, grazie alla capacità di simulare i vasi aspetti del processo di creazione di un manufatto in ceramica, sono diventati ottimi candidati per raggiungere la comprensione e il potenziamento dell'apprendimento, non solo per la ceramica ma anche per altri ambiti. La dimensione simulativa arriva a offrire un'esperienza più concreta rispetto al solo livello teorico cui siamo abituati, poiché, essendo un approccio attivo, entrano in gioco con i nostri sensi e il corpo con la massima interazione, per cui l'elemento motivazionale è enormemente soddisfatto. Nel gioco sviluppato per Calvello, all'utente vengono fatte domande, viene richiesto di assemblare vari oggetti tra loro, senza dimenticare di descrivere brevemente le caratteristiche di ogni classe ceramica che negli step successivi è invitato a riconoscere (fig. I.38)²²⁵.

²²⁴ MANDARANO 2019, 24.

²²⁵ GABELLONE 2020, 125-130.



Fig. I.38 - Interfaccia del *serious game* sulla ceramica al Museo della Ceramica a Calvello (GABELLONE 2020, 128)

Infine, tornando in ambito francese, Gallica è il nome del progetto digitale della Bibliothèque Nationale de France (BnF) che, grazie a una collaborazione con il Dai Nippon Printing Co. (DNP), ha consentito di effettuare la modellazione 3D di una serie di oggetti, tra cui i vasi figurati che fanno parte della collezione del Département des Monnaies, médailles et antiques (MMA)²²⁶, disponibili on-line nell'attesa che il museo della BnF apra le sue porte nel settembre del 2022. Sul sito internet gli oggetti selezionati sono presentati con una breve descrizione e con la duplice opportunità di visualizzarli in 2D e in 3D, consentendo all'utente di poterli osservare da remoto con una qualità dei dettagli millimetrica.

Ma la collaborazione con l'azienda giapponese, lo scorso anno, è stata anche l'occasione per allestire una mostra virtuale nelle sale del DNP Museum Lab a Tokyo e che costituisce uno dei più innovativi modelli di esposizione sperimentati fino ad ora per dei vasi figurati²²⁷. Articolata attorno a sei pezzi della collezione del MMA, la particolarità della mostra è che nessuno degli oggetti originali è stato esposto, come già ne *La cité des images*, ma solo i loro ologrammi o stampe 3D. Il 3D *viewer* combina due tipi di contenuti: tematico (navigabile con un menu) e analitico (attraverso "punti di interesse" cliccabili). Mentre indossando il visore della realtà mista (MR), il visitatore ha accesso anche ad un contenuto di tipo monografico, che arriva a ricontestualizzare l'opera, più di quanto non faccia il visualizzatore 3D. Spostandosi nello spazio, infatti, e attivando i comandi virtuali, il visitatore attiva commenti audio e scritti con la comparsa di oggetti di confronto (fig. I.39).

Una mostra con queste caratteristiche si rivela particolarmente adatta alla mediazione dei vasi greci, considerando un pubblico non sempre sensibile a questa categoria di oggetti. Percepito infatti come un volume, e non più come una *silhouette* su uno scaffale, e restituito allo stato di oggetto mobile e impugnabile, annullando la frustrazione dell'inaccessibilità del lato B, il vaso può essere finalmente comunicato in tutta la sua singolarità²²⁸.

²²⁶ <https://gallica.bnf.fr/html/und/objets/objets-numerises-en-3d?mode=desktop> [ultimo accesso settembre 2022].

²²⁷ Inizialmente la mostra era prevista con l'esibizione degli oggetti originali ma le difficoltà incontrate a causa del Covid-19, soprattutto nel trasporto, sono diventate l'occasione per pensare ad un nuovo tipo di esposizione.

²²⁸ DÉTREZ. 2021.



Fig. 1.39 - La mostra virtuale franco-giapponese a Tokyo (DÉTREZ 2021)

Mentre dopo lo scoppio della crisi sanitaria è il Museo Nazionale Jatta di Ruvo a essersi distinto per un tipo di scelte museologiche che hanno cercato di ovviare ai problemi legati alla chiusura dei musei pur senza sacrificare la trasmissione corretta dei contenuti culturali²²⁹. In questa prospettiva si inserisce la “MAD. Mostra a distanza”, una mostra specificatamente rivolta alle classi liceali, ma non per questo meno rilevante.

Durante la chiusura al pubblico, sia per l'emergenza sanitaria che per i lavori di restauro, il Museo ha trasferito alcuni fra i pezzi più importanti della sua collezione al Castello Svevo di Bari, esposti nell'ambito della mostra temporanea “Vasi mitici”. L'idea era di cercare un metodo di trasmissione culturale alternativo, durante un forzato momento di chiusura, sviluppando una mostra dedicata agli studenti che, già in didattica a distanza e attraverso i contenuti multimediali, hanno potuto visitare virtualmente la mostra.

²²⁹ Il museo da tempo ha messo in atto un tipo di comunicazione on-line basata su quiz e domande divertenti, particolarmente rivolta alle scuole.

CAPITOLO SECONDO

SISTEMI DI RAPPRESENTAZIONE GRAFICA: UNA STORIA CRITICA DEGLI STUDI

II.1 Le immagini dei vasi prima dell'era digitale

*Les destins des vases sont multiples*²³⁰. Contemporaneamente alla grande notorietà che i vasi figurati avevano acquisito a partire dal XVIII secolo, grazie alle sempre più intense campagne di scavo, reali, ecclesiastiche e private, in Etruria e in Italia meridionale, un filone di ricerca di grande importanza è rappresentato dalla pubblicazione dei primi studi di eruditi in cui figuravano anche vasi antichi²³¹. Facendo, dunque, un passo indietro dal punto di vista cronologico, in questo capitolo si torna all'analisi delle principali raccolte d'immagini archeologiche del XVIII sec., come ad esempio quelle di Bernard de Montfaucon o del conte Caylus, che negli ultimi trent'anni, sono state oggetto di interesse nella storia dell'archeologia e della storia dell'arte. Gli eruditi di questo periodo raccoglievano e collezionavano immagini, sia sottoforma di disegni, calchi o incisioni delle immagini dei vasi le quali, inserite nelle pubblicazioni, trovavano posto in determinati trattati al fine di comprendere la singolarità, la ricezione e le tradizioni alle quali esse appartenevano.

Attraverso l'esame di questi documenti, è stato possibile delineare le soluzioni e i problemi che si incontravano nelle rappresentazioni grafiche delle scene figurate, dall'altissima precisione dei disegni di Peiresc al disegno tecnico-architettonico inquadrato da d'Hancarville in veri e propri quadri. Questi studi aiutano a collocare nella giusta prospettiva lo sviluppo della teoria del disegno dei vasi, in termini di forma e di decorazioni figurate, e le soluzioni grafiche utilizzate nel corso del tempo. In particolare, i disegni consentono di risalire alla prospettiva dell'artista e dell'incisore poiché dalla tecnica utilizzata dipende una diversa percezione dell'oggetto reale. Analizzando i diversi approcci, prima dell'antiquaria poi della storia dell'arte antica, è possibile ricostruire le tappe principali che hanno portato alla rappresentazione grafica nel modo in cui è intesa oggi.

Carl Robert nel 1919 scriveva che “la première condition pour interpréter correctement, c'est de voir correctement”²³² e, in questo senso, l'introduzione della fotografia, promossa da Pottier come un nuovo mezzo per rappresentare i vasi, più oggettivo e meno soggetto a distorsioni e alle rielaborazioni del disegnatore, ha cambiato il modo di studiare le iconografie tanto che ogni vaso presente sui volumi del CVA doveva essere corredato dalla propria fotografia.

Più di un secolo dopo, l'introduzione delle nuove tecnologie e la possibilità di ricorrere alla costruzione del modello tridimensionale del vaso ha rappresentato un aggiornamento tecnologico ulteriore rispetto ai precedenti metodi ai quali esso non si sostituisce ma si aggiunge, mantenendo salda l'importanza del disegno scientifico e della fotografia.

Gli studi di antiquaria e il “museo cartaceo”

Le basi teoriche per il disegno tipologico dei vasi figurati compaiono all'inizio del XVII secolo. Una delle prime rappresentazioni grafiche è da associare alla figura di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), erudito francese che aveva intessuto una considerevole rete di rapporti, tramite corrispondenza, con tutta l'Europa letteraria del

²³⁰ Incipit di un articolo di Alexandra Attia pubblicato on line il 18/01/2021 su CIAO (Céramique Italote en Accès Ouvert) all'interno della rubrica “*Chi l'ha visto? Vases à la trace / Vases à la loupe*”.

²³¹ Si rimanda all'esautiva sintesi di MASCI 2014, 27-40.

²³² ROBERT 1919, 1.

periodo²³³ attraverso la quale era riuscito a raccogliere una grandissima quantità di disegni e di acquerelli che riproducevano vasi antichi. Le tavole raccolte negli archivi Peiresc, che presentano una eccezionale aderenza al dato reale, ne hanno fatto un pioniere nel campo del disegno. Grazie ai numerosi passi della corrispondenza e agli scritti di Peiresc, infatti, sappiamo quanto egli avesse a cuore che ogni impronta, disegno e calco dall'antico fosse realizzato rispettando scrupolosamente le dimensioni, le forme, le capacità e talvolta il peso degli originali. I suoi acquerelli hanno consentito, grazie alla dovizia di dettagli e di particolari dalla resa straordinaria, di risalire ad attribuzioni a gruppi stilistici precisi, soprattutto per quei vasi dispersi per i quali tali disegni costituiscono l'unico documento²³⁴. Nelle tavole venivano finanche rappresentate le ombre del piede, del labbro o delle anse, mentre il colore bianco spesso indicava il riflesso creato dalla vernice nera per rendere l'effetto della rotondità del corpo del vaso, ugualmente la fedeltà nei dettagli si manifestava anche nella resa dei difetti e delle fratture (fig. II.40)²³⁵. L'erudito aveva isolato le scene figurate dalla forma dei vasi creando dei fregi e appiattendolo il volume dei personaggi con delle inevitabili deformazioni. Nel fare quest'operazione Peiresc aveva evidentemente intuito una sorta di autonomia delle immagini che decoravano i vasi greci che, come vedremo, diverrà una prassi nelle rappresentazioni grafiche del secolo successivo.

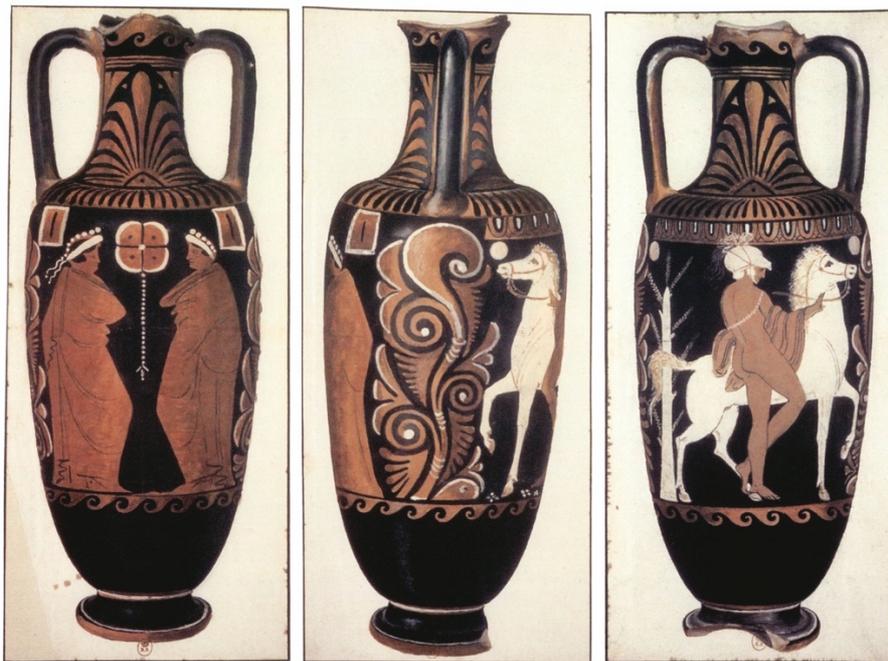


Fig. II.40 - Acquerello di un'anfora campana. Paris, Bibliotheque Nationale F 003587-9. (CHAMAY, AUFRERE 1996, tav. 8)

Dopo l'esperienza di Peiresc, nella letteratura antiquaria l'illustrazione dei vasi figurati comincia nel 1690 con il *Romanum Museum* di Michel-Ange de la Chausse (ca. 1660-1724) in cui è disegnata una pelike attica a figure nere, che al tempo faceva parte della collezione di Papa Urbano VIII Barberini (1568-1644) e oggi è scomparsa. La nota

²³³ Sulla figura di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc si vedano i lavori di CHAMAY, AUFRÈRE 1996, 38-51, CHAMAY 2000, 11-18 e il convegno internazionale tenutosi a Napoli nel 2006, *Peiresc et l'Italie*, FUMAROLI, SOLINAS 2009.

²³⁴ MAFFRE *et alii* 2002, 217.

²³⁵ CHAMAY, AUFRÈRE 1996, 38-51. La stessa anfora è presente anche nell'opera di Montfaucon ma senza la rappresentazione della frattura del collo.

iconografica che lo accompagna diviene la norma di tutte le pubblicazioni successive che offrivano sempre più informazioni dettagliate sulle scoperte dei vasi e sulle collezioni alle quali appartengono. La sua opera è caratteristica delle pubblicazioni scientifiche nel campo delle antichità che rappresentavano tanto le fonti visuali, trattati di antiquaria e iconografici, tanto dei musei cartacei. Nelle tavole dell'opera di de la Chausse vediamo che l'aspetto del volume dell'oggetto scompare leggermente per privilegiare

Intimo amico di de Peiresc, anche Cassiano del Pozzo (1588-1657) era un erudito a Roma al servizio del cardinale Barberini²³⁶. Egli realizzò un'opera dedicata alle antichità la cui impostazione riflette una logica ancora prettamente medievale in cui le "res" sono divise tra divine e umane. Grazie al suo celebre *Museo Cartaceo* o *Musée de papier*, Cassiano riuscì soprattutto a creare una raccolta sistematica e a mettere insieme una documentazione che copriva tutti gli ambiti scientifici²³⁷, dall'archeologia alla mineralogia, arrivando a raccogliere i disegni di più di ottomila oggetti antichi, richiedendo a tutti i disegnatori una precisione quasi fotografica. Della stessa scuola di Peiresc, anche nei disegni di Cassiano gli oggetti erano stati resi con una grande quantità di dettagli mentre il corpo del vaso appare già rappresentato nella sua tridimensionalità, non come delle immagini piane e a due dimensioni (Fig. II.41). Qui i vasi greci erano considerati come strumenti d'uso reale, dei contenitori da comprendere nel contesto della loro produzione senza la necessità di sacralizzarli in quanto oggetti che provengono da un'epoca molto lontana.



Fig. II.41 - Disegno di un cratere italiota dal manoscritto di Cassiano del Pozzo, Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum²³⁸

²³⁶ HERKLOTZ 1999; JAUBERT, LAURENS 2005, 49-99.

²³⁷ WIEGEL 2009, 23-24.

²³⁸ https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_2005-0927-106.

Nel passaggio tra il XVII e il XVIII secolo, se da un lato si rileva una perdita qualitativa nei disegni e nella resa grafica degli oggetti, dall'altro assistiamo allo sviluppo di opere in cui le tavole con le rappresentazioni dei vasi sono accompagnate dai veri e propri commentari, con i primi tentativi di classificare gli oggetti in grandi tematiche e di proporre un metodo più o meno gerarchico per creare la storia del sapere²³⁹. In questo contesto, come vedremo, i disegni dei vasi vengono utilizzate come illustrazioni filologiche al servizio delle grandi opere di sintesi della storia. All'opera di Cassiano, soprattutto per ciò che concerne l'impostazione interna, s'ispirò il benedettino Dom Bernard de Montfaucon (1655-1741) che nel 1719 pubblicò *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, un libro di immagini che riscosse molto successo²⁴⁰. Si trattava di un vero e proprio progetto editoriale che il monaco benedettino riuscì a sviluppare grazie alla grande rete di persone informate dello studio che inviava i propri disegni. A differenza di Cassiano, la cui opera si limitò a essere una semplice raccolta di un grande numero di oggetti, la pubblicazione di Montfaucon si discostava nella concezione di base. Egli, infatti, aveva come obiettivo quello di spiegare la storia attraverso le immagini, arrivando quasi a creare una teoria della cultura materiale affermando che con *“par ce terme d'antiquité j'entens seulement ce qui peut tomber sous les yeux, & ce qui se peut représenter dans des images”*²⁴¹.

Cinque anni dopo, in occasione della pubblicazione della serie di Supplementi, Montfaucon affermò che il materiale da lui raccolto era divisibile in due parti, i testi e gli oggetti materiali che tutta via non coincidevano completamente tra loro e che proprio questa differenza gli permetteva di aggiungere elementi al sapere, per cui *“les images tirées des monuments font presque les effets d'une descente sur les lieux & nous mettent devant les yeux ce que nous n'entendions qu'à demi”*.

Nel dipinto di Jean Baptiste Oudry in cui è raffigurata l'opera di Montfaucon, il libro è rappresentato quasi come se fosse bilingue, in cui da un lato vi è il testo e dall'altro le immagini (fig. II.42). La scelta di organizzare l'opera in questo modo rifletteva la volontà del monaco benedettino di mostrare il contenuto iconografico dei temi che affrontava di volta in volta, secondo una logica in cui il testo scritto era accompagnato dalla traduzione in immagini. La precisione adottata per queste ultime si evince anche dal fatto che su ogni oggetto rappresentato vi era scritto un nome che va a indicare il riferimento bibliografico da cui proviene²⁴².

²³⁹ LAURENS 2003, 195-214.

²⁴⁰ Cinque anni dopo Montfaucon pubblicò un supplemento con l'aggiunta di altro materiale.

²⁴¹ MONTFAUCON, prefazione.

²⁴² L'autore estrapolava le immagini da altri libri, allontanandoli dal loro contesto archeologico e bibliografico, per riorganizzarle al servizio del proprio discorso.

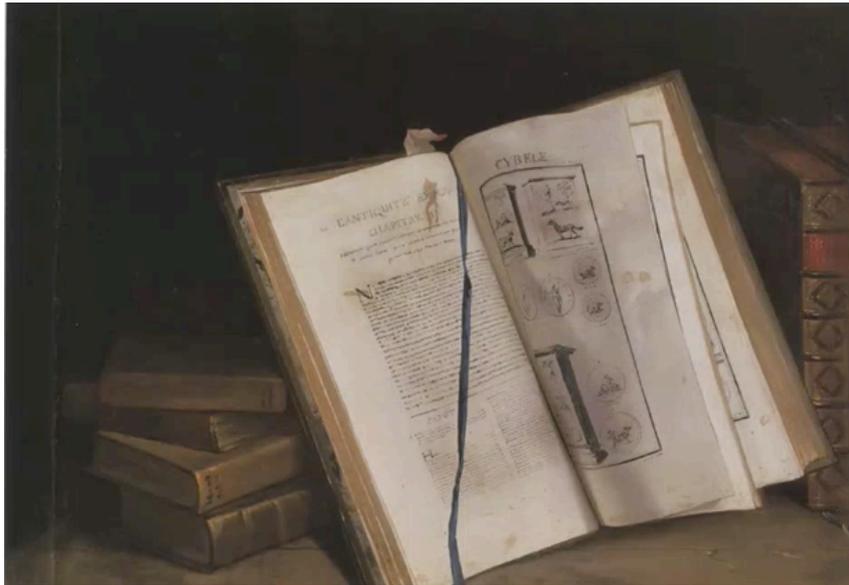


Fig. II.42 - Composition aux livres, Jean-Baptiste Oudry (1730-1739)

Particolarmente significativa è la tavola di un grande vaso attico (denominato etrusco) identificato con il cratere a volute, poi attribuito al Pittore dei Niobidi e oggi conservato al Louvre²⁴³, proveniente dalla collezione del cardinale Gualtieri. La prospettiva del disegno mostra come esso sia stato eseguito in una posizione più bassa rispetto alla posizione del vaso (fig. II.43) a conferma che esso doveva trovarsi tra i ripiani alti della residenza del cardinale, com'era consuetudine in quel periodo²⁴⁴.

Montfaucon, tuttavia, afferma di essere consapevole che la resa della decorazione figurata dei vasi non fosse ottimale e che alcune scene fossero troppo piccole per essere viste ad occhio nudo, proponendosi di inserire degli ingrandimenti nel volume successivo. Tra il terzo e il quarto volume, infatti, si nota un cambiamento radicale di prospettiva e del modo di intendere il disegno e la rappresentazione stessa del vaso. Nel terzo volume il vaso era raffigurato nella sua interezza con un proprio volume e tridimensionalità, mostrando il lato A e B delle scene figurate e utilizzando il chiaro scuro per la loro resa.

²⁴³ *ARV*² 600, 17.

²⁴⁴ FILERI 2001, 343-384; *cf.* cap. I.1, 18; 27.

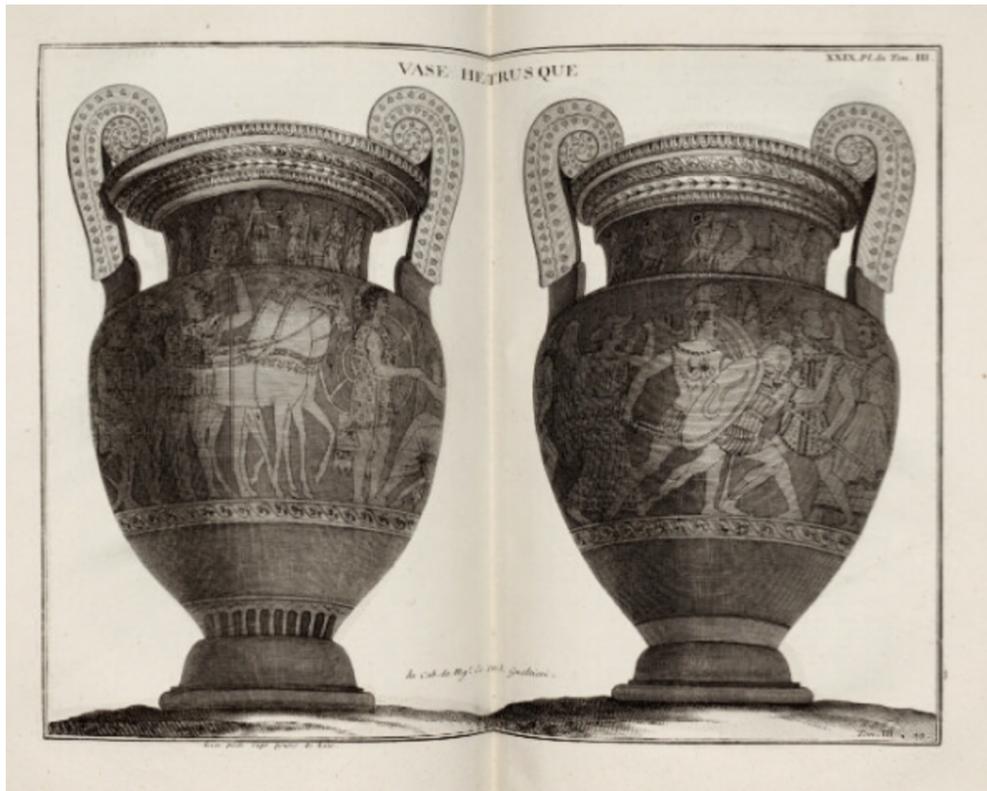


Fig. II.43 - Disegno del cratere a volute del Pittore dei Niobidi (MONTFAUCON 1719-1724, vol. III, supplemento)

Nel quarto volume della sua opera, Montfaucon sceglie un tipo di rappresentazione grafica in cui la scena figurata è completamente estrapolata dal suo vaso e dove, per creare l'effetto del rilievo, l'incisore aveva utilizzato differenti tipi di tratti e linee, più sottili o più spesse. In questo modo iconografia e oggetto intero si slegano dal loro rapporto, impedendo di mostrare la forma del vaso (fig. II.44). Come si evince anche dal titolo delle tavole, nel passaggio dal terzo al quarto volume assistiamo a un cambiamento di prospettiva in cui se nella prima è genericamente indicato "Vase hetrusque", nella seconda l'indicazione "Cavalier hetrusque" manifesta come la rappresentazione grafica cambiava in base a ciò che l'autore aveva necessità di mostrare.

In generale l'opera di Montfaucon si allontana dalla accuratezza della resa dei dettagli, adoperata invece nei disegni del XVII secolo, arrivando a stilizzare le fratture e le parti mancanti del vaso manifestando chiaramente tutto il gusto antiquario e segnando una sorta di regressione rispetto alla fedeltà mostrata dalle tavole di Peiresc²⁴⁵.

²⁴⁵ JAUBERT, LAURENS 2005, 49-99.

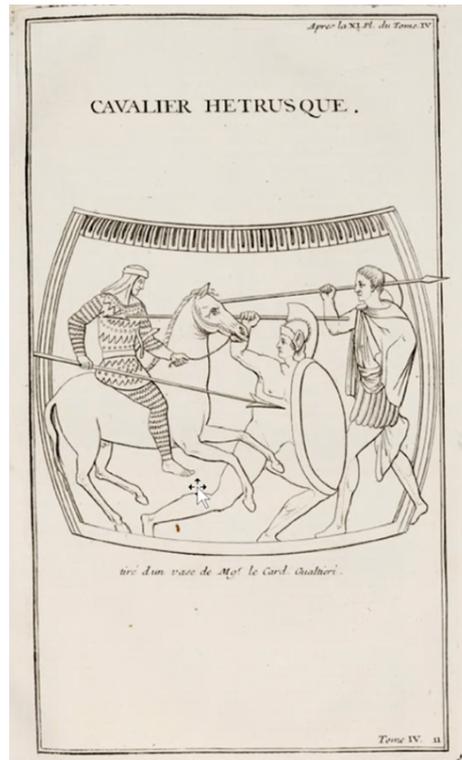


Fig. II.44 - Disegno della decorazione figurata di un cratere a colonnette a figure rosse (MONTFAUCON 1719-1724, vol. IV supplemento)

Tra i primi sostenitori della provenienza etrusca dei vasi figurati fu l'erudito scozzese Thomas Dempster (1579-1625), nel triennio in cui fu professore di diritto all'Università di Pisa (1616-1619), fu incaricato da Cosimo II de' Medici a scrivere un elogio dei lontani antenati dei toscani²⁴⁶. Tuttavia, il trattato *De Etruria regali*²⁴⁷ rimase manoscritto per un secolo²⁴⁸, poi pubblicato solo intorno al 1720 sotto la direzione di Filippo Buonarroti (1661-1733).

L'opera era stata concepita come una *summa* delle fonti letterarie disponibili sugli Etruschi, dalle origini alla dinastia medicea, attraverso un atlante di immagini di opere d'arte etrusche, cui Buonarroti aggiunse un'appendice, le *Explicationes*²⁴⁹, in cui commentava e discuteva dell'iconografia e della tecnica delle opere scelte²⁵⁰. Secondo quest'ultimo, i vasi erano strettamente legati ad una nazione sulla quale era possibile proiettare la nostalgia dell'Antichità²⁵¹.

All'interno dell'opera Dempster, le tavole con le incisioni dei vasi figurati, senza nessun commento sulla forma, sono divise in tre parti: nella parte alta del foglio il vaso è rappresentato per intero, come un oggetto volumetrico, le altre due parti mostrano entrambi i lati della decorazione figurata, "srotolando" la scena su un piano. Per ciò che concerne lo stile degli incisori, i disegni dei vasi interi non superano mai l'effetto dello schizzo, mentre nella resa

²⁴⁶ WIEGEL 2009, 23-42.

²⁴⁷ DEMPSTER 1723.

²⁴⁸ Sulle vicende del manoscritto si vedano CRISTOFANI 1978, 577-625; CRISTOFANI 1983, 15-43; LEIGHTON, CASTELINO 1990, 337-352; CIAMPOLTRINI 2018, 9-14.

²⁴⁹ Appendice dal titolo *Ad Monumenta Etrusca Operi Dempsteriano Addita Explicationes et Conjecturae*.

²⁵⁰ CIAMPOLTRINI 2018, 9-14.

²⁵¹ WIEGEL 2009, 23-42.

dei dettagli le figure nere sono realizzate con un tratteggio obliquo, mentre per il fondo è parallelo, e le figure rosse sono risparmiate rispetto al fondo²⁵².

Nella sua opera Dempster inserì anche lo stesso cratere a colonnette a figure rosse della collezione Gualtieri, oggi conservato ai Musei Vaticani, già presente nell'opera di Montfaucon, grazie alla quale è possibile mettere a confronto le diverse scelte grafiche adottate (fig. II.44 e II.45)²⁵³. Se nella tavola del monaco benedettino la scena, seppur separata dall'oggetto, è inserita all'interno di un riquadro che richiama una sorta di curvatura della superficie, la stessa scena risulta completamente appiattita nell'opera del dotto scozzese. Bisogna ricordare, infatti, che l'incisione veniva fatta sulla base di schizzi piuttosto eterogenei che circolavano e il cui autore era per lo più sconosciuto. Inoltre, la natura prettamente antiquaria delle opere di questo periodo metteva in secondo piano la resa fedele delle tavole, l'obiettivo non era mai stato quello di ricalcare lo stile originale dei vasi, quanto più quello di utilizzare le immagini e fornire dati per illustrare e aiutare la comprensione del mondo antico.

In un periodo in cui cominciavano a nascere le prime voci discordanti sull'origine etrusca dei vasi, in particolar modo in ambiente napoletano, l'opera di Anne-Claude-Philippe de Tubières, conte di Caylus (1692-1765) si legò ancora fortemente al clima antiquario e all'*etruscheria* che aveva dominato fino a quel momento gli studi antichi.

L'aristocratico francese pubblicò, tra il 1752 fino alla sua morte²⁵⁴, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, cinque volumi nei quali raccolse, senza creare nessun sistema organizzativo, tutti gli oggetti antichi che possedeva o aveva posseduto²⁵⁵. Nella sua opera, in cui si evincono il suo interesse per la materialità degli oggetti e il gusto per le arti, Caylus riprese il pensiero di Montfaucon affermando che “*ils mettent le progrès des Arts sous nos yeux*” ma lo ampliò dicendo anche che “*ils servent de modèles à ceux qui les cultivent*”²⁵⁶, manifestando una visione tecnica e al tempo stesso estetica per gli oggetti. Per Caylus grazie al disegno era possibile conoscere meglio la qualità grafica e materiale dell'oggetto, che lui definisce “*manière*” e per lui paragonabile allo stile²⁵⁷.

Sebbene i risultati cui giunse si rivelarono errati, il metodo messo in pratica dallo studioso francese era eccezionale per il suo tempo segnando un cambiamento di percezione rispetto al passato²⁵⁸. Per Caylus ogni oggetto che arrivava nella sua collezione era un'occasione per osservare e comparare ma anche una possibilità per applicare e verificare i criteri che lo portavano a dedurre se esso fosse greco, romano o egizio²⁵⁹. L'analisi dell'oggetto era volta a interrogarsi sulla tecnica, sul materiale e sullo stile al fine di giungere a una classificazione. Lo studioso inserisce gli oggetti all'interno di serie tipologiche per riunirli e confrontarli tra loro al fine di osservare la loro evoluzione e distinguere delle serie²⁶⁰.

²⁵² CRISTOFANI 1978, 577-625.

²⁵³ Sulla faccia principale del vaso è rappresentata un'amazzone a cavallo mentre combatte contro due guerrieri greci; sulla lato B del vaso sono raffigurati tre giovani ammantati, FILERI 2001, 346 n. 2 con bibliografia.

²⁵⁴ Altri due volumi furono pubblicati postumi nel 1767. Tutti i tomi sono disponibili on line su <http://caylus-recueil.huma-num.fr/> nell'ambito di un progetto di digitalizzazione e di approfondimento sul conte di Caylus ad opera della Bibliothèque Nationale de France (BnF) in collaborazione con l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) e il centro Anthropologie et d'Histoire des Mondes Anciens (ANHIMA).

²⁵⁵ CAYLUS 1752, prefazione. La collezione del conte di Caylus è oggi interamente conservata alla BnF di Parigi poiché lo studioso subito dopo aver documentato gli oggetti, con disegni e incisioni, li donava al *Cabinet du Roi* o *Cabinet des médailles et antiques*.

²⁵⁶ CAYLUS 1752, prefazione.

²⁵⁷ CAYLUS 1752.1765, prefazione, vol III.

²⁵⁸ SCHNAPP 2002, 53-63.

²⁵⁹ Caylus accettò senza troppi sforzi l'origine etrusca dei vasi sebbene avesse avuto modo di riconoscere diversi elementi che richiamavano la grecità delle scene rappresentate, si veda BURN 1997, 242.

²⁶⁰ LAURENS 2003, 195-214.



Fig. II.45 - Disegno di un cratere colonnette a figure rosse (DEMPSTER 1720-1726, vol. 1, tav. LXV)

Nonostante l'impostazione ancora pienamente antiquaria del *Recueil*²⁶¹, l'approccio di Caylus alla rappresentazione grafica risulta, almeno negli intenti, completamente diverso da quello dei suoi predecessori. Ancora nella prefazione egli affermò che *“je les (monuments) ai fait dessiner avec la plus grande exactitude & j'ose dire quel es descriptions ne sont pas moins fidèles”*²⁶². Il libro, strutturato con immagini e commentario come già avvenne per l'opera di Montfaucon, presenta le tavole dei vasi figurati divise in due o tre sezioni: il vaso rappresentato nel suo volume per intero e le scene srotolate su un piano. Sebbene Caylus abbia insistito molto sull'importanza della resa grafica²⁶³, suggerendo quanto sia necessaria la figura dell'artista per eseguire un disegno poiché non tutti gli antiquari sapevano disegnare²⁶⁴, la qualità delle tavole risulta ugualmente scarsa, impedendo di cogliere i dettagli delle decorazioni. Anche in questo caso, come per già Dempster, i disegni si limitarono a essere poco più che degli schizzi, con un uso eccessivo del chiaroscuro, tratteggio parallelo per indicare il fondo e figure risparmiate per le figure rosse (fig. II.46).

²⁶¹ Nell'incisione del frontespizio del *Recueil* di Caylus appare una rappresentazione verosimile del suo gabinetto d'antichità il cui allestimento risponde ancora ai criteri di una disposizione ancora legata all'esaltazione degli aspetti quantitativi della collezione con scaffali aperto, COSTA, PAGLIANI 2019, 83-86.

²⁶² CAYLUS 1752, prefazione.

²⁶³ Lui stesso, avendo frequentato il circolo di Pierre Crozat e Pierre-Jean Mariette, aveva imparato l'arte del disegno e dell'incisione.

²⁶⁴ CAYLUS 1752, prefazione, vol III, xix.



Fig. II.46 - Disegno di uno *skyphos* a figure rosse (CAYLUS, 1752-1765, vol. II, tav. XXV)

Il nazionalismo toscano era ancora molto forte nella prima metà del XVIII secolo e insieme al fiorentino Filippo Buonarroti (1661-1733), anche Antonio Francesco Gori (1691-1757) e Giovanni Battista Passeri (1694-1780), membri dell'Accademia Etrusca fondata a Cortona nel 1727, erano tra i maggiori esponenti dell'*etruscheria*²⁶⁵.

Al 1737 si data la pubblicazione del *Museum Etruscum* ad opera di Antonio Francesco Gori, che vide anche la partecipazione di Passeri. L'autore raccolse 200 tavole di antichità etrusche accompagnate da un commentario in un secondo volume in un'opera ispirata ancora una volta a quella di Montfaucon, ma con un campo di indagine molto più ristretto e un rapporto inverso tra il commento e gli oggetti. Se per il benedettino gli oggetti erano strumenti per spiegare le antichità e le tavole seguivano il testo scritto, al contrario l'opera di Gori è divisa in un primo tomo contenente le tavole e il secondo il testo. Anche il titolo dell'opera - *Museum Etruscum* - appare piuttosto eloquente, lo studioso intendeva presentare la somma delle conoscenze materiali sugli Etruschi, e paragonato da F. Lissarrague ad un *musée virtuel* poiché, raccogliendo manufatti provenienti da tutta la Toscana, mirava alla totalità²⁶⁶. Tra la quantità degli oggetti rappresentati nell'opera, la presenza dei vasi risulta ancora limitata a pochi esemplari, ma fu solo in corso d'opera che Gori si rese conto che la documentazione sulla ceramica aumentava al punto da annunciare un volume dedicato che, tuttavia, non sarà mai pubblicato. Tuttavia, l'idea di concepire

²⁶⁵ WIEGEL 2009, 23-42 con bibliografia.

²⁶⁶ DENOYELLE, LISSARRAGUE 2003, 215-218.

un'opera dedicata esclusivamente ad una classe di oggetti ha già in seno quella dei volumi tipologici che, come vedremo, si svilupperà poco tempo dopo.

L'idea di Gori fu colta da Giovanni Battista Passeri grazie al quale, pur restando ancorato ad una tradizione antiquaria, si assiste ad un cambiamento di rotta. Con la pubblicazione dei tre volumi di *Picturae Etruscorum in Vasculis*, stampati tra il 1767 e il 1775, lo studioso si legava ancora alla tradizione inaugurata da Montfaucon, ma ideò un'opera che aveva come oggetto d'analisi unicamente i vasi²⁶⁷, escludendo le altre classi di manufatti e ideando un sistema iconografico che gli aveva permesso di creare un discorso completo sulla storia della pittura etrusca²⁶⁸.



Fig. II.47 - Frontespizio del primo volume di Giovanni Battista Passeri, *Picturae Etruscorum in Vasculis*, Marco Carloni 1767

La particolarità dell'opera si evince già dal frontespizio²⁶⁹ carico di simbolismo in cui è raffigurata la scena di uno "scavo archeologico" all'interno di un edificio, quasi in rovina e in una cornice bucolica, come riflesso delle numerose scoperte archeologiche che venivano fatte in quel periodo. La celebre scena mostra l'aristocratico che dirige lo scavo e un operaio a lavoro mentre porta alla luce vasi dalle dimensioni monumentali, con la volontà di

²⁶⁷ Oggi la collezione di vasi pubblicata nel volume di Giovanni Battista Passeri è conservata ed esposta al Museo Gregoriano Etrusco a Roma. Nel 2008 Maria Emilia Masci, mediante un lavoro d'archivio e revisione della Collezione Vaticana, ne ha curato la pubblicazione integrale, cfr. MASCI 2008.

²⁶⁸ L'opera è stata interamente digitalizzata dall'Università di Heidelberg ed è disponibile on line su <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/passeri1767/0001/thumbs>.

²⁶⁹ Opera dell'artista romano Marco Carloni (1742-1796 ca).

comparare e innalzare l'importanza dei vasi utilizzando la stessa scala delle grandi statue e dei rilievi architettonici (fig. II.47).

Con Passeri, per la prima volta dopo l'esperienza seicentesca di Peiresc, i disegni nelle tavole allegate superavano le caratteristiche dello schizzo e acquisivano quelle di un dipinto. In ogni tavola, come già sperimentato in qualche modo da Dempster e Caylus, viene rappresentata la forma del vaso nella parte alta e le scene figurate in basso cui è sempre aggiunta una nota che indica la collocazione attuale dell'oggetto.

William Hamilton e i cataloghi delle collezioni

Come già anticipato nel capitolo precedente²⁷⁰, all'inizio del Settecento grazie alla scoperta delle grandi città vesuviane, Pompei, Ercolano e Stabiae, gli studi di antiquaria si evolsero verso una disciplina più epistemologica. L'intensificarsi degli scavi anche nelle ricche necropoli del sud Italia, e la conseguente raccolta di una notevole quantità di ceramiche, aveva fatto sì che gli intellettuali della cerchia napoletana cominciasse a sollevare non pochi dubbi sulla dominazione etrusca dei vasi antichi²⁷¹. Tra questi in particolare furono Sebastiano Paoli (1684-1751) e Alessio Simmacio Mazzocchi (1684-1771)²⁷² a porre l'accento sulla presenza di iscrizioni in alfabeto greco sui vasi (fig. II.48) e che trovò poi una conferma definitiva nella scoperta di vasi dello stesso tipo nella Grecia continentale²⁷³.

Ma fu nel 1764 che si verificarono due eventi che modificarono profondamente la percezione che fino a quel momento si era avuta dei vasi dipinti, influenzando fortemente anche gli studi successivi.

La pubblicazione di *Geschichte der Kunst des Altertums*²⁷⁴ ad opera di Joachim Winckelmann (1717-1768), primo commissario dell'Antichità a Roma, ebbe il merito di appoggiare e convalidare le teorie degli studiosi napoletani, in contrapposizione con quelle della scuola toscana²⁷⁵, mettendo definitivamente fine alla *querelle*.

Nello stesso anno Sir William Hamilton (1730-1803) arrivò a Napoli per svolgere l'attività diplomatica come ambasciatore inglese. Influenzato dall'ambiente culturale dell'epoca e dalle numerose collezioni di vasi che man mano andavano costituendosi, Hamilton iniziò sin da subito a raccogliere due delle collezioni di vasi dipinti tra le più celebri e rilevanti del suo tempo, inserendosi a pieno titolo nella tradizione di studi napoletana²⁷⁶.

²⁷⁰ Cap. I.1, 10; 15-19.

²⁷¹ Agli intellettuali napoletani si deve aggiungere anche il siciliano G. M. Pancrazi che nel 1751 in *Antichità Siciliane Spiegate*, sollevò la questione sull'origine greca di un cratere a figure rosse trovato in una tomba di Agrigento nel 1743, *cfr.* BURN 1997, 244 e fig. 2.

²⁷² PAOLI 1745, 249; MAZZOCCHI 1754-1755, 137-138 e pl. 138-139 e 554-555; WINCKELMANN 1764 (2005), I, 120-125; WINCKELMANN 1767, I, 34-35; WINCKELMANN 1776, 193-212.

²⁷³ BURN 1997, 241-252.

²⁷⁴ WINCKELMANN 1764.

²⁷⁵ Sulla sua definitiva soluzione gli studiosi non sono del tutto concordi *cfr.* BESCHI 1986, 295 ss. e MASCÌ 2008, 33, nota 16 concordano con l'opinione diffusa che essa sia il merito di Winckelmann e Lanzi; CRISTOFANI 1983, 98 sostiene che il merito è da attribuire esclusivamente a Lanzi. Sull'influenza di Winckelmann nella ricezione dei vasi greci si veda SMITH 2021, 1-22.

²⁷⁶ Per le vicende sulle collezioni Hamilton si veda il catalogo della mostra londinese del 1996 *Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, a cura di Ian Jenkins e Kim Sloan.

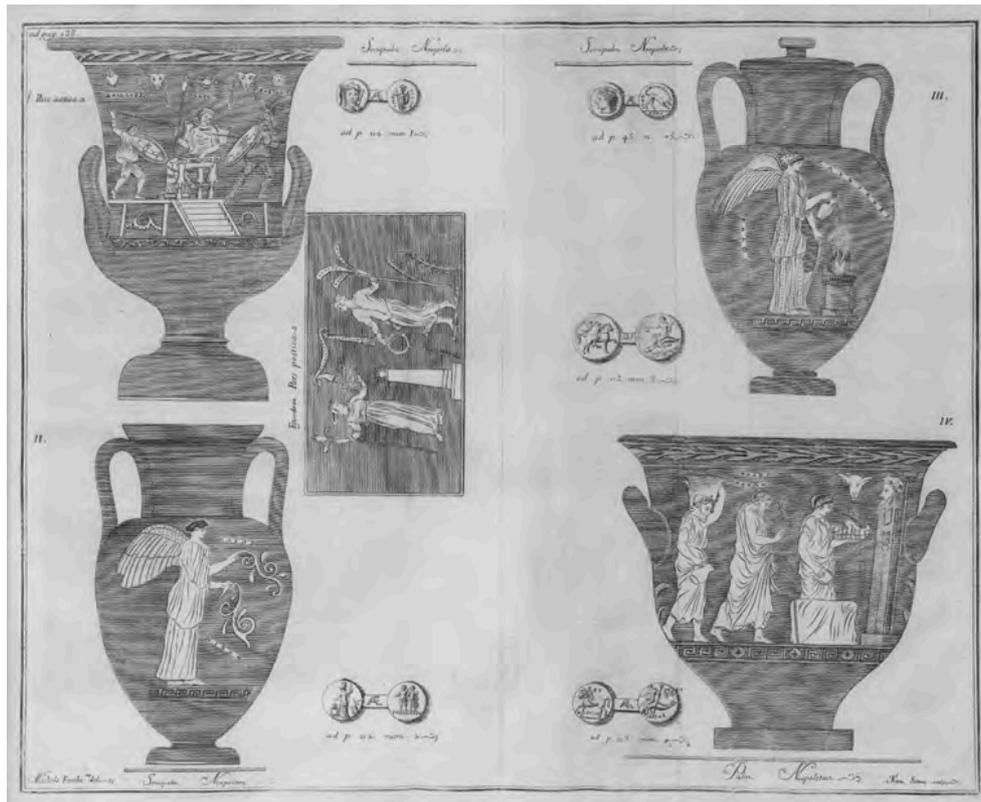


Fig. II.48 - *Commentariorum in Regii Herculaneensis Musei Aeneas Tabulas Heracleenses I*, A. S. Mazzocchi, Napoli 1754, tav. 138

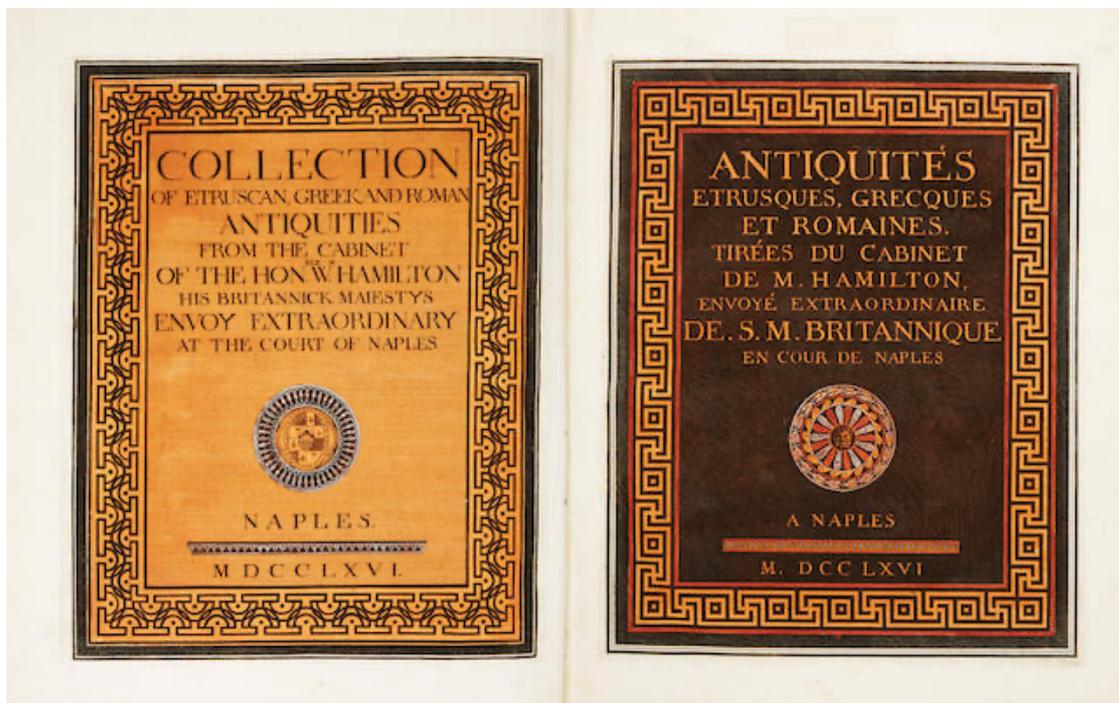


Fig. II.49 - Frontespizio in inglese e francese di *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de S.M. Britannique en cour de Naples*, D'HANCARVILLE 1766-1767

Consapevole dello straordinario valore della sua prima collezione ma anche dell'interesse espresso da studiosi del calibro di J. Winckelmann²⁷⁷, Hamilton fu persuaso dal barone francese Pierre François Hugues (1719-1805), meglio conosciuto come cavaliere d'Hancarville, a promuoverla attraverso una pubblicazione di altissima qualità²⁷⁸. Sebbene inizialmente fossero stati previsti due volumi, ne furono pubblicati in totale quattro in un arco di dieci anni²⁷⁹. Ne scaturì un risultato che andò oltre le aspettative, tanto che il costo eccessivo del lavoro aveva provocato il fallimento dell'editore mentre Hamilton finì quasi in banca rotta²⁸⁰.

L'opera aveva un obiettivo preciso: diffondere la conoscenza dei vasi dipinti da mettere a disposizione ed essere utilizzati dagli artisti contemporanei come modelli cui ispirarsi²⁸¹. Tant'è vero che nella prefazione del primo volume, d'Hancarville, non senza risparmiarsi dall'esprimere la propria opinione sulla *querelle* sull'origine dei vasi²⁸², elogia Hamilton per il suo nobile spirito di collezionista mosso non dal possesso quanto dalla necessità di condivisione con intellettuali, eruditi e artisti²⁸³. L'obiettivo fu ampiamente raggiunto poiché tutta l'Europa intellettuale, a cavallo tra il XVIII e il XIX, era venuta a conoscenza della collezione Hamilton, la cui residenza napoletana diventò ormai tappa obbligata per i viaggiatori ed eruditi del Grand Tour²⁸⁴.

Il successo e la diffusione de *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de S.M. Britannique en cour de Naples* (fig. II.49), il cui titolo richiama molto da vicino il *Recueil* di Caylus, furono tali da cambiare radicalmente lo status dei vasi rispetto ai precedenti studi, fino ad allora ancora tutti con uno stampo fortemente legato all'antiquaria. Definito come "le théoricien indiscuté de la valeur des vases"²⁸⁵, a D'Hancarville è stato attribuito il merito di aver elevato i vasi antichi da documenti archeologici di livello minore a manufatti dallo straordinario valore artistico²⁸⁶, privilegiando l'estetica delle forme.

Come già abbiamo visto nell'opera di Caylus, il catalogo della collezione Hamilton è composto da un commentario e da tavole grafiche con le rappresentazioni dei vasi della collezione, queste ultime redatte senza dubbio con molta più cura²⁸⁷. Oltre alla già sottolineata straordinaria qualità dell'opera, l'impostazione delle tavole non presenta grandi differenze da quella delle pubblicazioni di cui sopra: essa riproduce l'oggetto nella sua dimensione volumetrica, con il dettaglio sulle scene figurate. Le novità introdotte da d'Hancarville consistono nel mettere il vaso sullo stesso piano di un elemento architettonico, ricorrendo ad un vero e proprio rilievo tecnico (fig. II.50),

²⁷⁷ Hamilton e Winckelmann si erano incontrati a Napoli ed erano rimasti in contatto epistolare, almeno fino al 1767, per aiutare quest'ultimo nella traduzione inglese della sua opera e nella speranza di convincerlo a partecipare alla pubblicazione della sua collezione, tuttavia Winckelmann morì tragicamente nel 1768. CONSTANTINE 1993, 55; *cf.* NØRSKOV 2002, 42-49.

²⁷⁸ D'HANCARVILLE 1766-1767, I-IV. Su d'Hancarville è stata prodotta una bibliografia immensa. In questa sede si rimanda principalmente al lavoro di HASKELL 1987, 30-45 e 230-232.

²⁷⁹ Per le complicate vicende riguardanti la pubblicazione della collezione si vedano HASKELL 1987, 33-39; GRIENER 1992, 49-57; VICKERS, GILL 1994, 6-14. Il primo volume fu pubblicato nel 1768, non nel 1766 come erroneamente indicato sul frontespizio, il secondo fu edito nel 1770 e il terzo e quarto nel 1776.

²⁸⁰ Non si trattava di una comune composizione tipografica, ma il costo elevato fu dovuto al ricorso a tecniche di stampa utilizzate per la prima volta come la stampa a colori su rame.

²⁸¹ L'opera fu redatta sia in inglese che in francese. La collezione aprì una porta grandissima al gusto neoclassico e diventò quasi un modello aristocratico della ricezione dell'antichità greca. Per un approfondimento sull'influenza della collezione Hamilton sugli artisti e collezionisti dell'epoca si veda COLTMAN 2001, 1-16.

²⁸² D'HANCARVILLE II 1766-1767, 56-153.

²⁸³ D'HANCARVILLE II 1766-1767, vol. I, vi. Si leggano le interessanti riflessioni di SCHNAPP 2013, 7-11.

²⁸⁴ Si pensi alla visita di Mozart a Napoli, riprodotta nei dipinti di Pietro Fabris, *cf.* cap. I.1, 19; figg. I.2-I.3; WIEGEL 2009, 29.

²⁸⁵ SCHNAPP 1992, 209-218. Più in generale A. Schnapp riconosce in d'Hancarville la figura di un personaggio - *l'homme d'idées* - che ha sviluppato il concetto di tipo, lontano dalla classificazione cronologica del conte di Caylus più fine a sé stessa, come strumento per la comprensione dell'evoluzione delle forme plastiche a loro volta utili per ricostruire la storia dell'uomo.

²⁸⁶ Non senza aver raccolto anche numerose critiche, *cf.* HASKELL 1987, 38-39; MOMIGLIANO 1983, 281.

²⁸⁷ SCHNAPP 1992, 213-215.

con l'obiettivo di rendere l'oggetto il più fedelmente possibile e offrire tutte le indicazioni necessarie per permettere di ricrearlo e riprodurlo²⁸⁸.

Quello di d'Hancarville fu anche un minuzioso lavoro di rielaborazione artistica in cui elementi decorativi e scene figurate venivano utilizzati per realizzare delle vere e proprie opere d'arte. La pubblicazione, di fatto, non era stata mai concepita come un'opera illustrativa, bensì come una semplice evocazione dell'oggetto.

Le immagini, elaborate alla stregua di un quadro, venivano distaccate dal volume del vaso, perdendo tutta la loro tridimensionalità, per essere inquadrare all'interno di una cornice creata con gli stessi ornamenti del vaso²⁸⁹, talvolta prendendosi anche la libertà di fare alcune variazioni, al fine di accrescere la sua qualità estetica e visuale.



Fig. II.50 - Il vaso Hamilton attribuito al Pittore di Baltimora, oggi conservato al British Museum

²⁸⁸ Furono molti gli artisti che collaborarono con d'Hancarville, tra questi vi erano i disegnatori Giuseppe Bracci, Edmondo Beaulieu e Giovanni Battista Tierce, mentre gli incisori furono Carmine Pignatari, Antoine Alexandre Joseph Cardon, Carlo Nolli, Filippo de Grado, Tommaso Pirolì e Aniello Lambertì. Le tavole prodotte erano generalmente firmate sia dal disegnatore che dall'incisore, mentre quelle prive di firma sono state facilmente attribuite grazie agli stili molto diversi di ognuno di loro. RAMAGE 1987, 446-456.

²⁸⁹ Ne è un esempio il frontespizio inquadrato all'interno di una cornice con motivo a meandro (fig. II.49).

È il caso, ad esempio, della celebre *hydria* del Pittore di Meidias²⁹⁰, in cui è raffigurato il ratto delle Leucippidi, già citata a proposito del ritratto di Hamilton ad opera di J. Reynolds e oggi conservata al British Museum²⁹¹.

Il vaso presenta una scena molto complessa, rappresentata su due registri distribuiti lungo le diverse parti che compongono il vaso, la prima sulla spalla e la parte alta della pancia e la seconda sulla parte alta della pancia. (fig. II.12). Data la difficoltà di trascrivere la scena in un'immagine bidimensionale del catalogo, disegnatori e incisori affrontarono la sua complessità dividendola nelle due parti che la componevano. In questa operazione l'immagine, che rappresenta Castore e Polluce nell'atto di rapire le figlie di Leucippo²⁹², fu semplificata, omettendo alcuni piccoli dettagli decorativi presenti nella scena originale (fig. II.51).



Fig. II.51 - L'*Hydria* di Meidias oggi conservata al British Museum e la tavola incisa nel catalogo d'Hancarville

È interessante, inoltre, notare che per un vaso così importante della collezione non sia stato inserito nessun disegno tecnico che ne restituisse la forma architettonica con l'esatta messa in scala e le misure delle diverse parti del vaso. Ad ogni modo, l'artista francese Laurent Pécheux riprodusse la stessa scena, rielaborandola e inserendola in una prospettiva diversa, grazie al ricorso al colore bianco per creare l'effetto del rilievo, ma omettendo e aggiungendo alcuni dettagli (fig. II.52)²⁹³.

²⁹⁰ *ARL*² 1313, 5, 1660; *Para* 477; *Addenda* 180; CVA British Museum 6, III Ic Pl. 91, 1. Tra i numerosi studi sull'*hydria* di Meidias si citano qui in sintesi BURN 1987, 15-20; JENKINS, SLOAN 1996, 180-181; CAMPONETTI 2007, 17-45. Sull'influenza che del vaso nella cultura neoclassica si rimanda a KALKANIS 2013, 1-36.

²⁹¹ Si veda cap. I.1, 23, fig. I.6.

²⁹² La scena fu correttamente interpretata a differenza di quella più grande raffigurata nel registro inferiore in cui d'Hancarville vi riconobbe la corsa tra Atalanta e Ippomene *cf.* BURN 1987, cap. 2; JENKINS, SLOANE 1996, 180-181.

²⁹³ Interessanti e condivisibili sono le riflessioni di VICKERS 1987, 106-110. L'autore, nell'analizzare i primi due volumi della pubblicazione di d'Hancarville, mette in evidenza l'operazione di "marketing" messa in atto dall'editore francese volta a creare un "artificial classical exemplar" per risaltare sia il ruolo dell'artista contemporaneo che quello dei pittori dei vasi che in quel momento Hamilton stava cercando di vendere.



Fig. II.52 - La parte superiore dell'*Hydria* Meidias dipinta da Laurent Pécheux, 1802, Heidelberg University Library

“Hamilton’s hydria became a work of art simply by virtue of being ‘displayed’ in engraved illustrations” dice E. Kalkanis²⁹⁴ e, infatti, le *Antiquités* di d’Hancarville divennero quasi un modello aristocratico della ricezione dell’antichità greca attorno a cui si creò un progetto artistico legato alla rielaborazione dell’antico e alla creazione di nuovi soggetti e nuove idee per dipinti nuovi. Tra le personalità testimoni dell’interpretazione e l’appropriazione artistica dei vasi antichi furono soprattutto artisti e ceramisti come Josiah Wedgwood, Thomas Bentley e Domenico Venuti²⁹⁵, i quali trovarono nei vasi provenienti dalla collezione Hamilton la bellezza delle forme e delle decorazioni²⁹⁶.

Dopo la vendita della collezione al British Museum nel 1772, ancora prima di terminare la pubblicazione di tutti i volumi del catalogo, passò qualche anno prima che Hamilton cominciasse a raccogliere la sua seconda collezione di vasi. Nel 1789 l’ambasciatore inglese riprese l’attività di collezionista e nel giro di pochissimo tempo, in

²⁹⁴ KALKANIS 2013, 34.

²⁹⁵ RAMAGE 1989, 8-12; YOUNG 1995.

²⁹⁶ Tra le tendenze che si svilupparono grazie alla diffusione del gusto per i vasi dipinti vi fu quella di creare uno stile d’arredamento a imitazione dell’arte antica, *cf.* WIEGEL 2004, 84-91. Residenze e salotti della nobiltà italiana ed europea venivano arredati e decorati secondo lo stile delle pitture pompeiane e delle scene figurate presenti sulle ceramiche, creando al tempo stesso dei veri e propri gabinetti “etruschi”, *cf.* SLAVAZZI 2004a, 75-83. All’interno di questi ambienti nessun elemento veniva lasciato al caso: le decorazioni passavano dalla pittura delle pareti, a quella dei soffitti, dei pavimenti e dei mobili. La grande attenzione rivolta ai vasi fece sì che questi diventassero una fonte d’ispirazione per gli artisti e decoratori più importanti dell’epoca (tra i quali Antonio Cioci ed Pelagio Palagi) anche per la realizzazione di suppellettili ed elementi d’arredo, con rivisitazioni basate su forme e decorazioni etrusche e pompeiane, riprendendo quasi in toto i soggetti e le scene dei vasi figurati, pubblicati nei cataloghi editi nello stesso periodo.

Alla produzione delle manufatti d’ispirazione antica si lega anche il filone della pittura su acquerello e dell’abitudine, più o meno diffusa, di rappresentare vasi a figure nere o rosse con all’interno composizioni floreali, CAVALIER 2010, 129-140 con bibliografia. Ceramiche con scene figurate si intravedono nelle opere di V. Camuccini, E. Bruyère, B.G. de Bayle e A. Riché, dalle quali, tuttavia, è difficile riconoscere specifici vasi a causa dei numerosi fiori che coprono quasi per intero il loro contenitore. Diverso è il caso dell’acquerello realizzato da Anne-Ernestine Panckoucke (1784-1860), moglie del collezionista francese Charles-Louis-Fleury Panckoucke, in cui è rappresentata un’anfora a figure nere con scena di quadriga, oggi conservata al Musées Royaux d’Art et d’Histoire di Bruxelles, *cf.* CAVALIER 2010, 111-140. Nonostante lo stretto rapporto tra l’artista e la collezione del marito, che doveva visionare quotidianamente e dalla quale aveva inevitabilmente subito una certa influenza, un’attenta analisi dei dettagli ha consentito a VERBANCK-PIÉRARD 2010, 141-155 di dimostrare che il modello di riferimento non sia stata un’anfora vista dal vivo, bensì un vaso contenuto nel catalogo della collezione meno nota di Sir Henry Englefield.

concomitanza con i numerosi scavi in Campania, riuscì a creare una nuova importante raccolta di ceramiche²⁹⁷ la cui pubblicazione fu affidata all'artista Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), con molte differenze rispetto al catalogo d'Hancarville²⁹⁸.



Fig. II.53 - Vaso da Capua, Bellerofonte che combatte contro la chimera. Tischbein 1791-1795, vol. 1, tav. 1

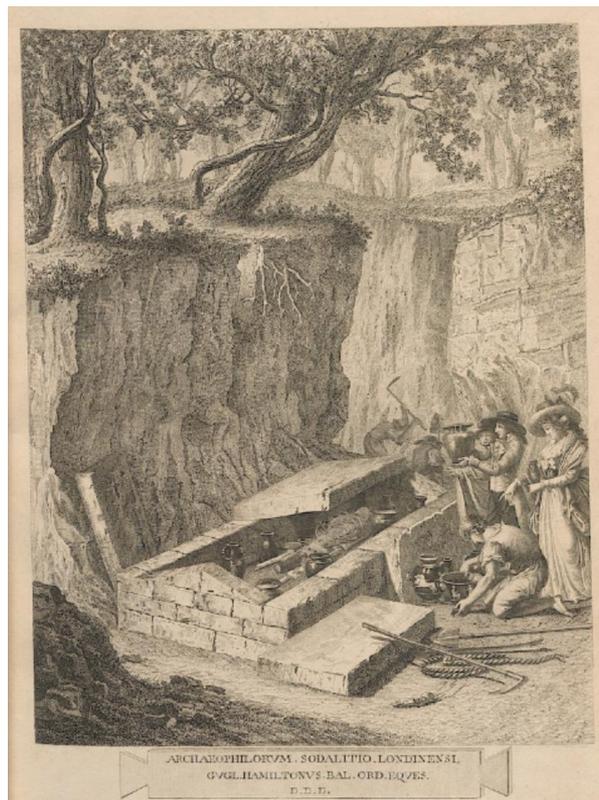


Fig. II.54 - Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, frontespizio di *Collection Of Engravings From Ancient Vases Of Greek Workmanship*, 1791

²⁹⁷ Le sorti della seconda collezione furono infelici. Hamilton non riuscì a trovare un acquirente e nel 1798, a causa dell'invasione napoleonica, dovette spedirla via mare in Inghilterra. Sfortunatamente, una delle navi affondò e il relitto fu ritrovato solo negli anni '70 del Novecento, le altre due arrivarono a destinazione e i vasi furono poi acquistati da Thomas Hope. *Vases and Volcanoes*, 186. Per la collezione di Thomas Hope si rimanda al cap. I.1, 26.

²⁹⁸ TISCHBEIN 1791-1795.

Diviso ancora una volta in quattro volumi dal grande formato, il catalogo, curato dall'allora direttore dell'Accademia delle Belle Arti a Napoli, si discosta principalmente per aver adottato una configurazione molto più semplice del precedente. Il motivo, spiegato nella prefazione del primo volume dallo stesso Hamilton, era legato al fatto che il primo libro era risultato troppo costoso per essere acquistato dagli artisti ai quali era principalmente rivolto²⁹⁹. Dunque, abbandonate le tavole in rame riccamente colorate, ne risultò un catalogo estremamente essenziale in cui i disegni erano così semplici da dare l'impressione di essere di fronte a degli schizzi, assomigliando a dei veri e propri quadri neoclassici dove il tratto dell'incisore appare talvolta più sottile, talvolta più spesso, per ricreare l'effetto grafico del rilievo (fig. II.53). Insieme alla descrizione generale delle forme dei vasi e alla presentazione dei diversi elementi decorativi, quasi come un campione di possibili modelli, le tavole erano accompagnate da un commentario che, rispetto a quello di d'Hancarville, risultava molto più preciso.

Con il catalogo della seconda collezione Hamilton sembra, dunque, imporsi una nuova visione del vaso che, a differenza delle passate esperienze di Montfaucon, Passeri e Dempster le cui incisioni miravano solo a dare informazioni sul contenuto iconografico delle scene dipinte, si avvicina sempre di più allo stile iconografico dell'originale grazie alla ricerca di una sempre maggiore precisione dell'incisione.

Di grande interesse è il considerevole cambiamento nell'immagine che Tischbein scelse come frontespizio, che ben testimonia l'intensità delle attività degli scavi di quell'epoca poiché vi sono rappresentati Hamilton e la moglie Emma mentre assistono all'apertura di una tomba nei pressi di Nola³⁰⁰. A poca distanza di tempo dall'opera di Passeri del 1767 (fig. I.8), infatti, lo scenario e la percezione delle antichità apparivano completamente cambiati. Se con Passeri i vasi antichi fuoriuscivano magicamente da un prato verde e con delle dimensioni statuarie in una sorta di allegoria archeologica, nell'incisione dell'artista tedesco Christoph Heinrich Kniep (1748-1825; fig. II.54) è raffigurato uno scavo archeologico molto più verosimile in cui la tomba è posta ad una quota di terreno inferiore rispetto al piano di calpestio moderno, ugualmente anche le ceramiche sono rappresentate nelle loro dimensioni reali e poste accanto al defunto. Con Hamilton e Tischbein, nonostante l'intento celebrativo di promuovere la figura del collezionista che sovrintende lo scavo, siamo di fronte ad una prospettiva nuova in cui anche dal punto di vista iconografico si manifesta tutta l'influenza winckelmanniana che provocò l'abbandono degli studi antiquari per un approccio più epistemologico.

Tra le numerose tappe che hanno caratterizzato lo studio dei vasi dipinti e la loro rappresentazione grafica in libri e cataloghi, definiti da H. Wiegand dei "musées virtuels"³⁰¹, si distingue la figura di Eduard Gerhard (1795-1867), il cui atto di nascita può essere individuato nel 1831 con la pubblicazione del *Rapporto intorno i vasi volcenti*³⁰² negli Annali del neonato *Instituto di Corrispondenza Archeologica* (oggi il Deutsches Archäologisches Institut – DAI)³⁰³.

Lo storico tedesco si formò in un clima culturale in cui si faceva strada un diverso modo di pensare – l'*Altertumswissenschaft* – che mirava ad una conoscenza globale dell'antichità attraverso la coniugazione

²⁹⁹ NØRSKOV 2002, 47-49.

³⁰⁰ TISCHBEIN 1791, vol. 1; *Vases and Volcanoes* 144, cat. n. 26.

³⁰¹ Secondo WIEGEL 2009, 24, 29 le opere sui vasi etruschi e greci, realizzate a cavallo tra il XVIII e XIX secoli, sono sì delle fonti visuali, in quanto trattati di antiquaria e iconografia, e per questo anche dei musei virtuali.

³⁰² GERHARD 1831a, 5-270.

³⁰³ WIEGEL 2009, 26.

dell'archeologia, della storia dell'arte, dell'epigrafia, della numismatica e della filologia messi all'interno di un sistema³⁰⁴.

Contemporaneamente, la scoperta di Vulci e gli scavi promossi da Lucien (1775-1840) e Alexandrine (1778-1855) Bonaparte, che cambiarono profondamente la storia degli studi, furono l'occasione per Gerhard, che vi si recò tre volte, di vedere da vicino e studiare gli oggetti che man mano emergevano dalle tombe, documentando i lavori e proponendo per la prima volta una periodizzazione corretta dei vasi, ai quali attribuì delle categorie storiche e locali, creando un sistema cronologico ancora oggi valido³⁰⁵.

Il frontespizio dell'opera, oltre ad un disegno estremamente evocativo in cui viene rielaborata la scena di un vaso antico con due uomini che estraggono da una tomba un vaso alla presenza di Atena, riportava anche la celebre frase in latino "*Monumentorum artis qui unum vidit nullum vidit; qui millia vidit, unum vidit*" con la quale l'autore esprimeva l'idea della serialità e della necessità di creare tipologie e serie, unico metodo per arrivare ad una comprensione storica complessiva (fig. II.55)³⁰⁶.

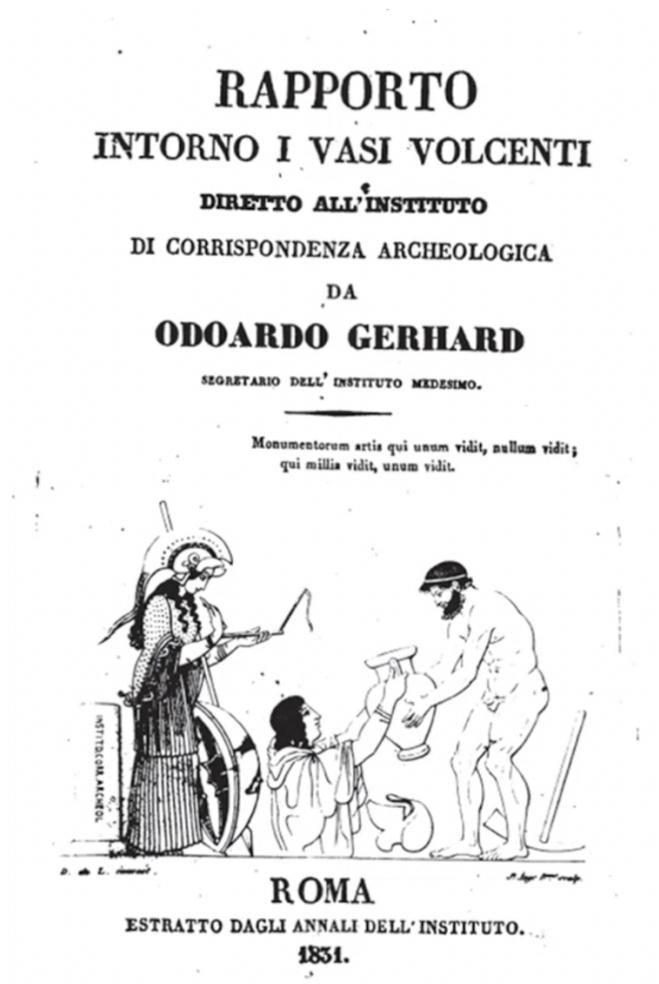


Fig. II.55 - Eduard Gerhard, frontespizio di *Rapporto intorno i vasi volcenti*, 1791

³⁰⁴ Organizzato e pensato per la prima volta da Karl Müller (1813-1894); cfr. FRASCHETTI 1984, 1097-1127; SETTIS 1984, 1069-1096.

³⁰⁵ GERHARD 1831a, 5-270; GERHARD 1831b, 161-170.

³⁰⁶ Il trattato di Gerhard presentava un'organizzazione interna, già sperimentata da Montfaucon e Caylus, in cui l'autore accorda agli oggetti un valore storico sullo stesso piano dei testi antichi. GRAN-AYMERICH 2007, 54-56.

Gerhard condivideva con d'Honoré d'Albert, duca di Luynes (1802-1867), principale mecenate e uno dei membri fondatori dell'*Istituto di Corrispondenza*, l'idea che fosse necessario pubblicare delle incisioni che fossero fedeli al vaso originale, con una forte attenzione per la sua condizione generale e delle parti restaurate, senza cadere in rielaborazioni che poco vi assomigliavano, come negli studi passati di Montfaucon, Caylus, Dempster e Mazzocchi³⁰⁷. Con Gerhard, infatti, il disegno non aveva il solo scopo dell'ispirazione artistica ma esso doveva essere soprattutto al servizio di una documentazione archeologica più precisa possibile³⁰⁸.

L'archeologo tedesco, tenendosi al corrente di tutte le scoperte realizzate nell'Etruria meridionale e deplorando la dispersione del materiale archeologico³⁰⁹, arrivò a costituire il *Gerhard'scher Apparat*, uno dei primi corpus grafici sulla ceramica, composto da migliaia di disegni eseguiti in maggioranza a Roma negli anni 1830 e 1840 e che ancora oggi rappresenta un'importante fonte documentaria³¹⁰.

Tuttavia, come già nelle tavole di Passeri, oltre a una precisione molto più alta, sui lucidi di Gerhard si nota come l'oggetto venisse smontato nelle sue parti, operando ancora una volta una separazione tra la forma e la decorazione. La tecnica utilizzata era quella del calco che permetteva al disegnatore di realizzare un disegno preciso a contatto diretto con il vaso, copiandone le figure e le decorazioni nei loro minimi particolari e su scala reale. Gerhard ovviò al problema delle deformazioni del disegno attraverso diverse soluzioni: piuttosto che utilizzare lo stesso calco e seguire la decorazione del vaso, essi ne creavano diversi che poi assemblavano successivamente come un collage, riuscendo ad evitare le distorsioni della forma e a creare un'immagine piana (fig. II.56)³¹¹.

I disegni, inoltre, riportavano diversi tipi di annotazioni indicanti il luogo di provenienza, lo stato del vaso e il nome del proprietario, del commerciante o del restauratore presso il quale l'opera era stata disegnata. Oltre a queste annotazioni, Gerhard manifestò un'attenzione molto forte per le parti ricostruite dei vasi³¹²: molti disegni presentano l'indicazione grafica dei restauri che, a seconda del disegnatore, potevano assumere forme diverse: spesso una linea continua o tratteggiata indicava la lacuna con talvolta una menzione come 'mancante'; la parte mancante a volte era lasciata vuota, a volte mostrava il restauro effettuato³¹³.

I disegni dell'*Apparat* furono poi utilizzati come base per realizzare le tavole dei tre volumi che componevano il *Auserlesene Griechische Vasenbilder*³¹⁴. Nell'opera, pubblicata nel 1840, Gerhard aveva proceduto a raggruppare i vasi secondo un ordinamento stilistico e cronologico e in cui è interessante notare l'utilizzo della stampa a colori, tecnica scelta per dare conto delle variazioni cromatiche nei vasi (fig. II.57), differentemente da d'Hancarville che nell'incisione a colori ricercava solo l'effetto spettacolare.

³⁰⁷ “Je sais qu'une belle planche coûte cher, mais alors il vaudrait mieux ne pas en donner que d'en offrir d'inexacte”, si veda la lettera del duca di Luynes inviata a Gerhard il 12 febbraio 1829 e pubblicata in COLONNA, BERNARD 2017, 162-163.

³⁰⁸ A questo proposito si vedano le riflessioni di LISSARRAGUE 1992, 233 sulla figura di Panckoucke. Anche il collezionista francese nel 1841 scriveva che il disegno non doveva essere un semplice esercizio stilistico ma il più possibile aderente al vaso originale per consentire una corretta interpretazione delle scene mitologiche.

³⁰⁹ Lucien e Alexandrine Bonaparte vendettero all'asta i vasi provenienti dagli scavi di Vulci. NØRSKOV 2002, 88-93 con bibliografia precedente; WIEGEL 2009, 23-42.

³¹⁰ Il *Gerhard'scher Apparat* è conservato presso l'*Antikensammlung* di Berlino e al DAI di Roma, cfr. STÜRMEK 1997, 43-46; COSTANTINI 1998, 325-327; PICARD-CAJAN 2006, 45-48; BERNARD 2015, 25-33.

³¹¹ PICARD-CAJAN 2006, 46.

³¹² Nello stesso periodo vi erano figure di restauratori molto importanti tra cui Raffaele Gargiulo (1785-1870 ca) cfr. MILANESE 2007, 82-103; CHAZALON 2010, 31-37; e Francesco Depoletti (179-1854) cfr. BERNARD 2008, 79-84; BERNARD 2013, 203-220.

³¹³ Per un approfondimento del tema del restauro dei vasi greci nell'Ottocento si rimanda al recente contributo di BERNARD 2015, 25-33 e al Convegno Nazionale di Studi “*Gli nomini e le cose: I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secoli*” tenutosi a Napoli il 18-20 aprile 2007.

³¹⁴ GERHARD 1840.



Fig. II.56 - Disegno di una coppa attica a figure rosse (Ferrara, Palazzo Schifanoia, 277). *Gerh. App. XXII, 59b.*



Fig. II.57 - Disegno dell'*hydria* attica a figure nere con lotta tra Eracle e Nereo, attribuita al Gruppo di Leagros e conservata alla BnF. *Gerh. App. XII, 105*

Nello stesso periodo, la periodica pubblicazione dei risultati degli scavi da parte dell'*Istituto di corrispondenza* ebbe il merito di incoraggiare la riproduzione dei calchi della gran parte dei vasi dipinti. La loro circolazione diede vita a nuovi impulsi poiché in assenza dell'oggetto materialmente disponibile si procedeva con lo studio del calco e successivamente della sua riproduzione³¹⁵. La tecnica del calco fu utilizzata anche dal Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867)³¹⁶ che ne fece un grande uso all'inizio del XIX secolo. Il pittore francese, che pure nel corso degli anni era arrivato a raccogliere una discreta collezione di vasi antichi, aveva riprodotto in calchi quasi tutte le tavole di Tischbein, Millin, Millingen e soprattutto di Gerhard per studiare i principi di composizione generale e di ciascuna figura e di riutilizzare alcuni motivi nei suoi dipinti³¹⁷.

Ne seguì una grande quantità di pubblicazioni concernenti esclusivamente la ceramica antica, tra queste *Élite des monuments céramographiques*³¹⁸ del francese Charles Lenormant (1802-1859) con la collaborazione del belga Jean Witte (1808-1889) riveste particolare rilevanza. A loro si riconosce il merito di aver dato per la prima volta un nome alla scienza che si occupava dello studio dei vasi antichi: la "céramographie", termine che da quel momento in poi entrò nel linguaggio d'uso comune³¹⁹ come disciplina che "recouvre la description de vases antiques"³²⁰, nonostante la raccolta, che comprendeva le 470 tavole di vasi figurati, presentava una classificazione tematica e iconografica che, a differenza di Gerhard, si iscriveva ancora alla tradizione antiquaria.

Il disegno e la fotografia

Come abbiamo visto, negli studi del XVIII e la prima metà del XIX secolo la questione dello stile non era ancora arrivata all'attenzione degli studiosi; i vasi erano considerati sia come una fonte di conoscenza sulla vita e sui costumi degli antichi, sia come modelli di ispirazione per artisti e copisti. All'interno di questo quadro la rappresentazione grafica della ceramica era affidata a disegnatori, artisti e incisori che, con le dovute eccezioni, scomponivano completamente le diverse parti del vaso, arrivando a creare delle vere e proprie creazioni artistiche che, talvolta, poco avevano a che fare con l'oggetto originale.

La nascita di un disegno più scientifico nel campo della ceramica è, senza dubbio, il risultato dell'evoluzione delle esperienze passate. Lo hanno sintetizzato, in un recente studio³²¹, Sabine Jaubert e Annie-France Laurens, riconoscendo la presenza di tre tendenze che, sebbene diverse ma parallele, ne hanno permesso lo sviluppo. La prima è quella che le due studiose chiamano *le profil spécifique*, con il quale intendono le opere, come quelle di Peiresc, Montfaucon, Passeri e Gerhard in cui la rappresentazione del vaso varia considerevolmente a seconda della raccolta e dell'epoca, senza seguire nessun tipo di logica o di ordinamento specifico. Ne *le profil de typologie générale* rientrano, invece, quelle raccolte che organizzano la nomenclatura per grandi categorie, come ad esempio quella di Lenormant e de Witte, mentre con *la coupe architecturale* le studiose si riferiscono principalmente alle tavole di d'Hancarville in cui sono riuniti diversi metodi di rappresentazione, il disegno dell'oggetto nel suo volume, quello della scena

³¹⁵ JAUBERT, LAURENS 2005, 49-99.

³¹⁶ Si veda il convegno *Ingres & l'Antique* del 2006 a Montauban.

³¹⁷ DENOYELLE 2006, 168-171; PICARD-CAJAN 2006, 41-50; WIEGEL 2009, 33-34.

³¹⁸ LENORMANT, DE WITTE 1844-1861.

³¹⁹ Il termine era stato già utilizzato qualche anno prima da Quatremère de Quincy, JAUBERT, LAURENS 2005, 52, *cf.* WIEGEL 2009, 26.

³²⁰ JAUBERT, LAURENS 2005, 49-99.

³²¹ JAUBERT, LAURENS 2005, 49-99, ma si vedano anche le riflessioni di WALTER 2007b, 179-190.

figurata che, separata dal vaso, acquisisce l'aspetto di un dipinto e l'idea di un rilievo del profilo del vaso sulla falsa riga dei rilievi architettonici, mostrando anche lo spessore della parete del vaso.

Una fase di cambiamento è da riconoscere verso la seconda metà del XIX secolo quando si affermarono due figure di spicco nel campo degli studi sulla ceramica figurata, Adolf Furtwängler (1853-1907) e Edmond Pottier, in un momento in cui cresceva sempre più la necessità di ordinare cronologicamente i vasi e, al tempo stesso, di riconoscere stili e pittori delle scene rappresentate, portando lentamente una maggiore attenzione anche verso gli strumenti che permettevano l'esame diretto degli oggetti³²².

Di questa nuova fase degli studi, il tedesco Furtwängler è stato tra i primi ad attirare ufficialmente l'attenzione sulla necessità dell'esecuzione di un disegno più tecnico e scientifico, che non fosse condizionato dalle mode del tempo o dalle tendenze di copisti e incisori. Lo studioso era convinto che una buona conoscenza dei vasi greci dipendesse interamente dalla loro riproduzione fedele, in particolare per la loro natura molto elaborata e complessa che la variazione di un singolo elemento da parte del copista potrebbero sconvolgere l'intero vaso³²³.

Le sue prime ricerche apparvero nel 1883 con il titolo *Griechische Keramik*³²⁴, presentando già un intento classificatorio e cambiando in maniera decisiva la storia del disegno dei vasi greci poiché fu il primo ad elaborare e a mettere per iscritto i principi scientifici per uno strumento affidabile per il disegno dei vasi. I disegni, di grande rigore e precisione, furono realizzati dall'architetto Albert Genick permettendo certamente di offrire la vista del profilo dei vasi nonché i dettagli precisi della forma e degli ornamenti (fig. II.58); tuttavia, le figure rivelavano ancora le distorsioni legate alla rotondità del loro supporto.

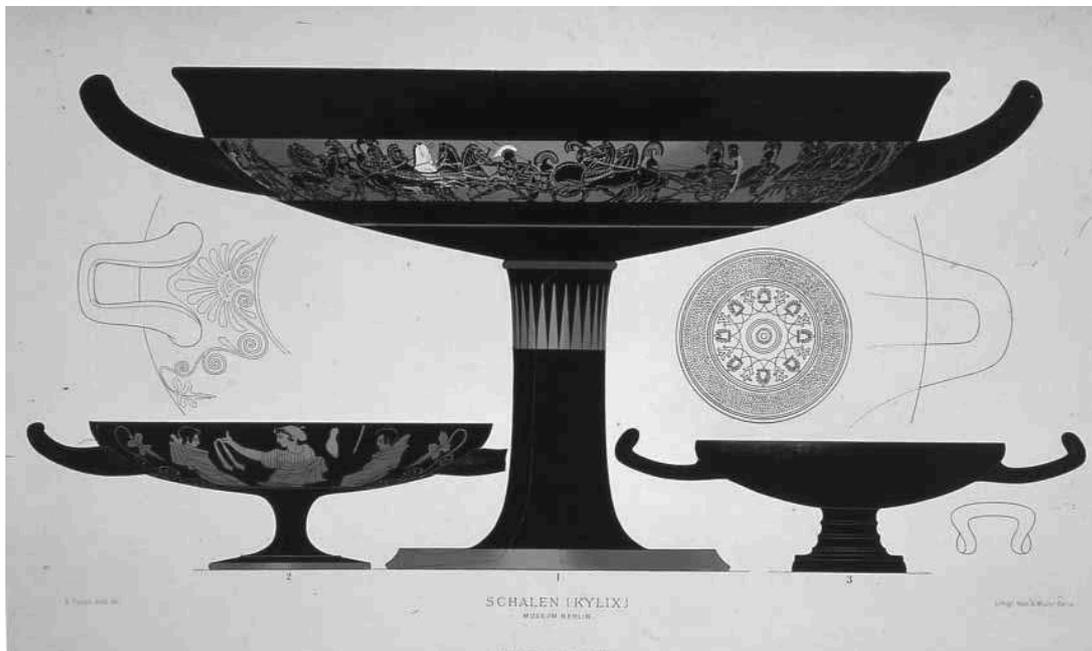


Fig. II.58 - Disegno di tre kylikes attiche (FURTWÄNGLER 1883, tav. 28)

³²² Sul ruolo del disegno scientifico negli studi di attribuzionismo si rimanda a WALTER 2007a, 59-63.

³²³ WALTER 2007b, 179-190.

³²⁴ GENICK, FURTWÄNGLER 1883.

Pochi anni dopo, con la pubblicazione dei tre volumi della sua *Griechische Vasenmalerei* tra il 1904 e il 1922³²⁵, Furtwängler raggiunse i suoi obiettivi grazie alla collaborazione con l'artista tedesco Karl Reichhold (1856-1919), i cui disegni divennero rapidamente preziosi modelli di illustrazioni per diverse generazioni di ceramologi³²⁶. In quest'opera, infatti, la decorazione dei vasi riprodotti si liberava definitivamente dalla forma poiché Reichhold riuscì a risolvere la questione della distorsione delle scene, di fatto, srotolandole su un piano bidimensionale (fig. II.59). La tecnica dell'artista, inoltre, consisteva nel riprodurre lo sfondo nero della vernice (nel caso dei vasi a figure rosse) per ottenere un effetto ancora più fedele. Si trattava di un sistema di rappresentazione che affonda le sue radici e trova dei parallelismi con il catalogo della collezione Hamilton di d'Hancarville, sebbene dopo più di un secolo gli scopi fossero completamente cambiati. Se quest'ultimo, infatti, con un intento apertamente propagandistico, aveva utilizzato le scene figurate per ricreare delle vere e proprie opere d'arte, al contrario Reichhold ricercava l'assoluta precisione e la massima autenticità rispetto all'originale, riducendo al minimo variazioni e distorsioni. Un altro tipo di rappresentazione sperimentata da Reichhold è quella che C. Walter definisce *the line drawing*, riferendosi a quel disegno che riprende, con delle linee sottili, solo la struttura delle figure delle decorazioni secondarie, permettendo di dare una maggiore enfasi alla linea grafica dei pittori eliminando tutti gli elementi superflui³²⁷.

La questione sollevata dall'archeologo tedesco incentivò numerosi studi nell'ambiente dei ricercatori, dei collezionisti e dei mercanti, i quali furono portati a realizzare i propri lavori secondo un approccio più fedele alle ceramiche. Infatti, il periodo che va tra il 1870 e il 1950 vide svilupparsi numerosi tipi di disegni e diversi approcci all'interno delle grandi opere di questo periodo³²⁸.

Nello stesso periodo, la diffusione della fotografia durante la metà dell'Ottocento fu percepita sin da subito come uno dei principali strumenti al servizio delle discipline scientifiche³²⁹. Per comprenderne meglio il ruolo, in rapporto alla rappresentazione dei vasi, bisogna guardare al dibattito intorno alla loro classificazione, sviluppatosi verso l'inizio del Novecento. Come abbiamo visto nel primo capitolo³³⁰, la redazione di numerosi cataloghi di musei aveva consentito lo sviluppo di discussioni molto accese sui principi e i metodi di classificazione dei vasi figurati, cui sia l'allestimento delle collezioni all'interno dei musei che la rappresentazione grafica erano strettamente legati. Prima di Edmond Pottier³³¹, i cataloghi delle collezioni museali presentavano poche tavole illustrative ricorrendo all'uso dei disegni e delle incisioni, principalmente a causa dei costi ancora troppo elevati per la riproduzione delle fotografie. Ma alla fine del secolo, grazie ai progressi realizzati nell'ambito delle riproduzioni fotografiche, le cose si evolsero molto rapidamente.

³²⁵ FURTWÄNGLER, REICHHOLD 1904-1922.

³²⁶ Anche John Boardman nel 1988 utilizzò alcuni disegni di Reichhold, *cf.* BOARDMAN 1988, ill. 29, 33.2, 129, 281, 350, ma anche da Beazley all'inizio della sua carriera.

³²⁷ WALTER 2007b, 182.

³²⁸ WALTER 2007a, 59-63.

³²⁹ ROMANO 1990, 163-183; BUSTARRET 1991, 7-21; SCARAMELLA 2003, 23-26.

³³⁰ Si veda anche cap. I.1, 16. Su Pottier, sull'attività di ricerca e sulle riflessioni che lo portarono a maturare il progetto del CVA si rimanda in particolare ai lavori di ROUET 2001 e KURTZ 2004a, 259-286.

³³¹ Solo il nuovo catalogo del British Museum segnò un primo cambiamento inserendo un piccolo numero di tavole riprodotte con fototipia e una serie di illustrazioni all'interno del testo, ROUET 2001, 40-58.

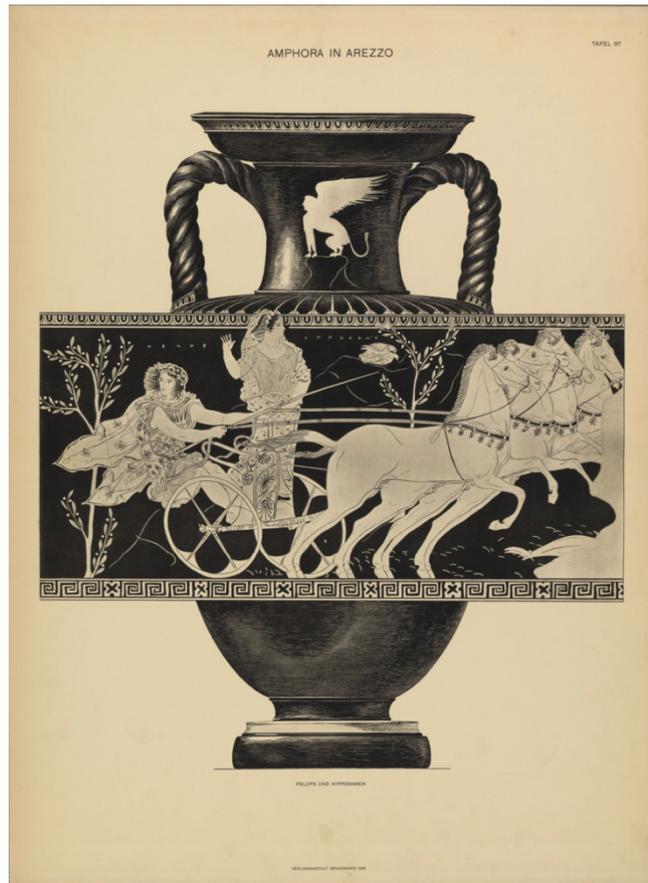


Fig. II.59 - Disegno di un'anfora a figure rosse raffigurante Pelope e Ippodamia della scuola del pittore di Meidias (FURTWÄNGLER, REICHHOLD 1904-1922, tav. 67)

La più importante innovazione che Pottier apportò con il *Catalogue des vases antiques de terre cuite* e con gli album dei *Vases antiques du Louvre*³³², pubblicati in occasione del nuovo allestimento della Galleria Campana al Louvre, fu quella di inserire la riproduzione di più di 300 vasi ripartiti in cinquanta tavole, inaugurando un nuovo modo di presentare una collezione di vasi antichi. Se il primo era un catalogo privo di immagini allo scopo di servire come manuale sulla storia della pittura e del disegno antichi rivolto al grande pubblico, gli album dei vasi erano destinati principalmente a specialisti dotati di un testo con la descrizione dettagliata dei vasi e di tutti quelli pubblicati in precedenza, rinviano alla relativa bibliografia³³³, e di cui Pottier chiarì anche la differenza: *je suis de plus en plus convaincu que l'image de l'objet est indispensable à côté des mots qui dépeignent le sujet représenté et que les meilleurs catalogues descriptifs, sans figures, restent un instrument à peu près inutile aux mains des travailleurs, malgré toute la peine et le temps qu'ils ont coûtés*³³⁴. A ciò si aggiungono le importanti considerazioni che si evincono dalla corrispondenza tra Léon Heuzey e Pottier in cui quest'ultimo manifesta tutto il suo interesse verso la neonata fotografia come strumento scientifico innovativo di rappresentazione grafica dei vasi, pur riconoscendo i problemi ad essa legati³³⁵. Lo studioso, infatti, nonostante impiegasse ore per poter fare la foto di un singolo vaso che fosse quantomeno soddisfacente, a causa della difficoltà di posizionarlo per evitare il riflesso della luce sulla vernice, riconosceva che il risultato valeva lo

³³² POTTIER 1896; POTTIER 1897-1922.

³³³ ROUET 1999, 65-77; ROUET 2001, 40-58.

³³⁴ POTTIER 1901, II, prefazione.

³³⁵ ROUET 2001, 50.

sforzò poiché la precisione che otteneva era assoluta e consentiva di evitare la forzata interpretazione del disegnatore alla quale si aggiungeva anche quella dell'incisore³³⁶. Per Pottier, infatti, il vantaggio della fotografia era sì scientifico, per il grado di precisione e accuratezza che una foto poteva dare rispetto a un disegno, ma anche artistico grazie alla definizione e alla fedeltà al pezzo originale.

Gli anni al Louvre rappresentarono anche la premessa che portò lo studioso a sviluppare la necessità di creare un *corpus* attraverso il quale adottare un approccio universale di classificazione fondato su una cronologia relativa, sulla provenienza dei vasi e soprattutto sulla necessità di considerare l'oggetto nella complessità di tutte le sue parti³³⁷.

Fu, infatti, proprio sotto l'impulso di Pottier che nel 1919 il primo progetto scientifico della neonata *Union Académique Internationale*, che riuniva le accademie delle più grandi nazioni (Gran Bretagna, Belgio, Danimarca, Francia, Olanda e Italia con l'eccezione, nella prima fase, della Germania e dell'Austria), fu dedicato alla realizzazione del *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA), il cui primo volume fu pubblicato proprio da Pottier alla fine del 1922 per servire come modello per le future pubblicazioni³³⁸. Sebbene l'idea iniziale dello studioso fosse molto più grande e ambiziosa³³⁹, sin dal principio il progetto fu notevolmente ridotto, limitando il CVA solo al mondo classico e in particolare ai vasi greci.

La fotografia rappresentò una chiave importante per il nuovo progetto di Pottier. Uno dei principi base, infatti, fu che ogni museo fosse responsabile per la pubblicazione della propria collezione e che ogni volume dovesse contenere 300 vasi, ciascuno di essi fotografato, compresa la ceramica non decorata.

Sebbene in principio Pottier non volesse creare una replica del catalogo del museo, secondo il quale l'obiettivo primario era quello di conferire a ciascun vaso lo stesso valore e di uniformare le informazioni disponibili per gli studiosi, con il tempo esso finì per non avere "nothing to distinguish the CVA from a particularly rich collection of catalogues offering an abundance of meticulous descriptions and illustrations"³⁴⁰.

Tra le diverse critiche ricevute, in particolare dalla scuola tedesca, interessanti furono le osservazioni di John Beazley (1885-1970). L'archeologo inglese, tra le numerose recensioni dei volumi del CVA, mise in evidenza i discutibili metodi di rappresentazione dei vasi, dal momento che la tendenza principale era quella di pubblicarli già con i moderni restauri, impedendo di distinguere le parti originali da quelle ricostruite³⁴¹. I commenti di Beazley riguardavano anche la silhouette dei vasi³⁴², utilizzata da Pottier per creare un maggiore effetto di contrasto sul

³³⁶ Da una lettera di Pottier a L. Heuzey, Institut de France, ms. 5774, *cf.* ROUET 1999, 75, nota 39.

³³⁷ *Un autre principe, mis en lumière par la science contemporaine, c'est qu'il faut étudier le vase peint comme une unité, un tout, dont les parties sont indissolubles. On ne s'occupait guère autrefois que du sujet représenté ; aujourd'hui on n'attache pas moins d'importance à la fabrication, à la forme du vase, aux ornements, aux détails du coloris et du dessin. C'est par ces observations minutieuses qu'on pénètre dans l'intimité de l'artiste, qu'on surprend sa manière de faire, ses habitudes de métier, ses types favoris ; ce sont autant de marques personnelles qui permettent souvent d'attribuer avec une quasi-certitude à un atelier déterminé une œuvre que l'auteur n'a pas pris la peine de signer. On peut appliquer ainsi à la peinture antique des procédés d'investigation qui, de nos jours, dans le domaine de la peinture moderne, ont renouvelé entièrement l'histoire des écoles flamandes et italiennes.* POTTIER 1896, 58.

³³⁸ POTTIER 1922. Nella prefazione primo volume, lo studioso inserì una breve guida delle regole del CVA.

³³⁹ Come nel *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo, l'ambizione di Pottier era quella di organizzare una raccolta su scala internazionale in cui, sulla falsa riga del *Corpus Inscriptionum Graecarum*, fossero pubblicati tutti i vasi conservati nei musei pubblici o nelle collezioni private, dunque tutte le ceramiche del Mediterraneo e del Vicino e Medio Oriente, dell'Europa preistorica ecc., allo scopo di documentare tutta la ceramica fino ad allora conosciuta e di consentire agli studiosi di comparare oggetti provenienti da diverse parti del mondo, ROUET 2001, 124-137; KURTZ 2004a, 259-286.

³⁴⁰ ROUET 2001, 124-137.

³⁴¹ BEAZLEY 1925, 285-286.

³⁴² BEAZLEY 1923, 198-199; BEAZLEY 1927, 147.

fondo bianco della pagina, ma che per gli studiosi aveva ancora forti richiami la visione estetica diffusa intorno alla metà dell'Ottocento³⁴³.

Anche Beazley fece abbondante uso della tecnica del calco, soprattutto per la realizzazione della serie di tre monografie: *Der Berliner-Maler* edita nel 1930; *Der Pan-Maler* edita nel 1931; *Der Kleophrades-Maler* edita nel 1933³⁴⁴.

A differenza di Ingres, però, lo studioso inglese, mentre era in visita a Monaco da Karl Reichhold nel 1908, ebbe l'idea di creare una tecnica combinata utilizzando sia il calco che la fotografia, mettendo in atto le premesse per lo sviluppo delle sue opere più celebri³⁴⁵. Dopo aver fotografato il vaso, lo studioso faceva ricorso al calco, soprattutto per i dettagli le figure, utilizzando lo stesso metodo della linea di contorno di Reichhold, di cui sopra. Il disegno, infatti, gli permetteva di registrare le differenze tra le diverse mani per entrare in profondità nel pensiero dell'artista, appropriandosi della sua linea, del suo stile e di tutti i suoi automatismi.

Beazley utilizzava tre tipi diversi di matite per rappresentare con la massima fedeltà la differenza dei tratti e delle linee e i colori e le incisioni per i vasi a figure nere. Tuttavia, non riuscì a trovare nessuna soluzione al problema di rappresentare il bianco se non quella di utilizzare le fotografie per mostrarne, almeno, l'esatta posizione³⁴⁶.

Dopo la Prima guerra mondiale, Beazley ebbe l'intuizione di utilizzare lo stesso metodo che Bernard Berenson (1865-1959), e prima di lui Giovanni Morelli (1816-1891) di cui era allievo, aveva sviluppato con successo per distinguere gli stili dei pittori italiani del Rinascimento³⁴⁷, applicandolo ai vasi greci figurati, con particolare attenzione a quelli privi della firma del ceramista.

Le osservazioni di Berenson riguardo la necessità di utilizzare un approccio autoptico all'opera, arrivando a ridisegnarla – ma anche fotografarla³⁴⁸ - in ogni suo più piccolo dettaglio attraverso analisi comparative, permettendogli di identificare la maniera propria a ogni artista, rappresentarono un punto di partenza fondamentale per l'opera dell'archeologo inglese. Le analisi stilistiche, concentrate soprattutto intorno ai i corpi delle figure, la loro postura, l'abbigliamento, le proporzioni e la costruzione dell'anatomia fino all'analisi dell'organizzazione delle parti ornamentali rappresentavano quello che Beazley definiva *a coherent and comprehensive system of forms*³⁴⁹. Tale sistema gli permise di arrivare a riconoscere l'identità di quasi mille artisti anonimi raccolti nelle sue due principali opere: *Attic black-figure vase-painters* (ABV) e *Attic red-figure vase-painters* (ARV). Pubblicate rispettivamente nel 1956 e nel 1942³⁵⁰, esse furono riconosciute come uno standard a livello internazionale e, seppur con quale revisione, restano valide ancora oggi.

Il successo dell'opera di Beazley, infatti, nonostante le critiche riguardo un'attenzione pressoché esclusiva sullo stile, si riconosce anche negli studi di Arthur Trendall (1909-1995) che, continuandone di fatto l'opera, utilizzò lo stesso metodo di analisi ai vasi italoti e pubblicando nel 1967 la prima edizione di *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*³⁵¹.

³⁴³ Il primo a non utilizzare questa tecnica fu Arthur Smith, autore del primo volume del CVA del British Museum per poi essere completamente abbandonata dopo il 1956, DUGAS 1957.

³⁴⁴ BEAZLEY 1930; BEAZLEY 1931; BEAZLEY 1933.

³⁴⁵ WALTER 2007b, 179-190.

³⁴⁶ KURTZ 1983; BOTHMER 1983, 7.

³⁴⁷ ROUET 2001, 59-74; WIEGEL 2009, 23-42.

³⁴⁸ ROMANO 1990, 163-183.

³⁴⁹ BEAZLEY 1922, 81.

³⁵⁰ BEAZLEY 1956; (1942) 1963.

³⁵¹ TRENDALL 1967.

L'attenzione allo stile delle scene figurate insieme con l'affermazione e la diffusione del metodo attribuzionista di Beazley e Trendall furono la diretta conseguenza di un grande interesse per i metodi di rilevamento e rappresentazione dei vasi e delle scene figurate. L'utilizzo sempre più diffuso della fotografia provocò la scomparsa, quasi totale, della pratica di eseguire i disegni dei vasi, così come erano stati eseguiti fino ad allora, i quali risultavano ormai un metodo di rappresentazione obsoleto se confrontati con le nuove tecniche di riproduzione. Tuttavia, nonostante la fotografia consentisse di eliminare qualsiasi tipo di distorsione o cambiamento da parte del disegnatore, l'estetica della seconda metà del '900 voleva che il fotografo riproducesse i vasi dipinti ancora nella loro integrità, senza dare alcuna considerazione ai frammenti. Ancora alla conferenza di Lione del 1956 fu stabilito che una delle principali condizioni per la realizzazione dei fascicoli del CVA era di dare priorità assoluta alla fotografia e che *“le vase doit être nettoyé avant d'être photographié et les restaurations, dans la mesure du possible et sous réserve des précautions indispensables, supprimées”*³⁵².

Un progresso nella tecnica del disegno si registra con Humphry Payne (1902-1936), allievo di Beazley e poi direttore della British School ad Atene. Se nei suoi primi studi, tutti principalmente sulla ceramica corinzia, l'archeologo era solito indicare con una W le parti in cui era presente il bianco, successivamente i suoi disegni presentano il colore vero e proprio, riuscendo a risolvere le difficoltà incontrate dal suo maestro. Infatti, l'indicazione dei colori, dei diversi spessori delle linee e delle aree mancanti erano considerate tra le caratteristiche principali per un buon disegno scientifico che doveva necessariamente integrare ciò che con la fotografia non poteva essere apprezzato.

³⁵² DUGAS 1957.

II.2 Nuovi approcci, vecchi problemi: le ICT nella lettura delle immagini

Ieri come oggi, condurre una ricerca che ha come oggetto lo studio e l'analisi di uno o più vasi figurati può rendere necessario consultare una certa quantità di *corpora*. Per analizzare nel particolare il più piccolo dei dettagli di una decorazione figurata può essere indispensabile avere a disposizione una documentazione grafica di alta qualità ed eseguire confronti con un grande numero di altri esemplari. Fino agli anni '80 questo tipo di studi si eseguiva esclusivamente in biblioteca, nei musei e nei loro depositi. Studiosi e ricercatori facevano rete e l'invio di fotografie da libri e da vetrine dei musei era uno dei pochi mezzi a disposizione per "accorciare" le distanze. Una ricerca del genere diveniva, pertanto, costosa, faticosa ma soprattutto lenta³⁵³.

Oggi, la diffusione delle cosiddette *Information and Communication Technology* (ICT) ha permesso di fare molti passi in avanti, cambiando completamente il modo di fare ricerca. La condivisione di articoli, libri e monografie on-line, su piattaforme dedicate, ha reso possibile poter lavorare con il solo aiuto di un *personal computer*. Allo stesso modo l'arrivo della fotografia digitale ha ancor più consentito di poter avere a disposizione un'immagine ad altissima risoluzione su un grande numero di supporti, senza nemmeno avere la necessità di stamparla. Tutto ciò ha consentito una notevole riduzione dei tempi di lavoro e dei costi.

In particolare, lo studio della ceramica figurata ha visto un cambiamento radicale grazie ad una serie di iniziative e progetti, la cui precocità e innovazione non hanno precedenti.

I database on-line

Quando Beazley morì nel 1970, lo studioso era arrivato a possedere nel suo archivio circa 100,000 fotografie di ceramica greca figurata ma anche di gemme, disegni, libri, estratti e centinaia di altri documenti riguardanti l'archeologia classica. Nel 1964, quando Beazley era ancora in vita, l'Archivio fu prima acquistato dall'Università di Oxford per poi essere trasferito nel 1970 nella Cast Gallery del Museo Ashmolean, di cui lo studioso era anche curatore, diventando ben presto un punto di riferimento e di incontro a livello internazionale per tutti gli studiosi che si occupavano della ceramica greca figurata³⁵⁴.

Poco tempo dopo, l'avvento e la diffusione del *personal computer* gettarono le basi per lo sviluppo di un progetto informatico dell'Archivio di Beazley che prevedeva la costruzione di un *database*, una banca di dati che aveva lo scopo di contenere tutto il lavoro che l'archeologo inglese aveva raccolto durante una vita di ricerche.

A partire dalla fine del 1979, gli informatici dell'OUCS (*Oxford University Computing Services*) crearono il *Beazley Archive Pottery Database*, implementandolo nel corso del tempo. In una prima fase, ancora molto embrionale, a causa dei limiti dei neonati strumenti informatici, i ricercatori procedettero a creare l'impostazione metodologica del *database*, attraverso la creazione dei *text records*, utilizzando il vocabolario già definito dallo stesso Beazley³⁵⁵.

³⁵³ Sul problema si sono soffermati anche FRONTISI-DUCROUX, LISSARRAGUE 1990, 205-224.

³⁵⁴ Nel corso del tempo l'Archivio fu implementato da altri studiosi di archeologia classica, tra cui John Boardman, Llewelyn Brown, Stanley Casson, T.J. Dunbabin, Paul Jacobsthal, Elfriede Knauer e Norbert Kunisch, <https://www.beazley.ox.ac.uk/carc/about>; [ultimo accesso: maggio 2022]. L'Archivio, inoltre, non conteneva soltanto documenti di vario tipo sulla ceramica figurata ma esso comprendeva materiale anche sulla scultura, gemme e l'arte romana, KURTZ 2004b, 497-508.

³⁵⁵ KURTZ 2009, 37-46.

Successivamente, nel 1986, sotto la direzione di Thomas Mannack e grazie alla rapida evoluzione sia *hardware* che *software* dei computer, il *Pottery Database* fu finalmente arricchito con l'inserimento delle fotografie³⁵⁶ dei vasi provenienti, in un primo momento, dalle pubblicazioni delle biblioteche di Oxford, mentre furono anche aggiornati sia i riferimenti ai vasi, precedentemente già presenti, sia ne furono inseriti di nuovi. Questo lavoro di implementazione fu possibile grazie alla collaborazione di molti studiosi e curatori di musei, ma soprattutto fu portato avanti dagli allievi dell'archeologo inglese, John Boardman e Donna Kurtz.

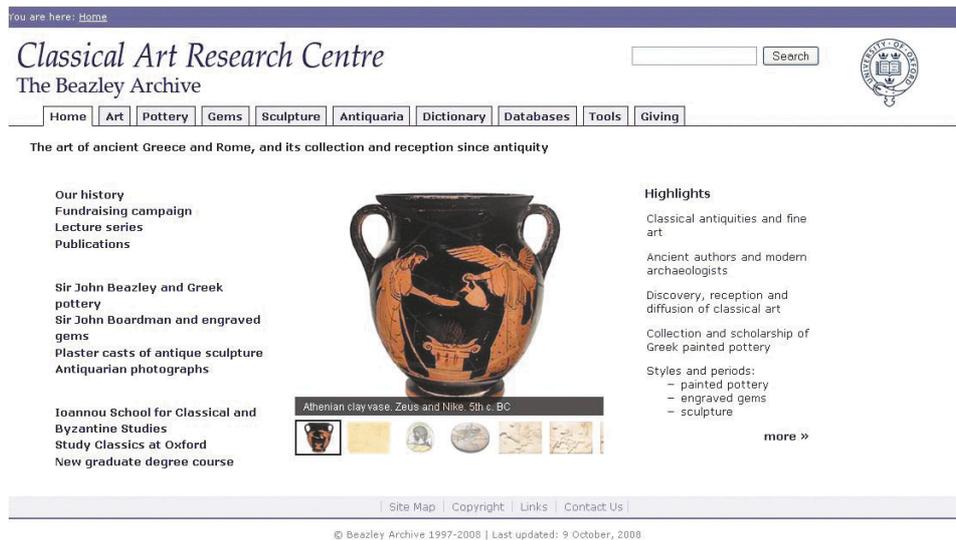


Fig. II.60 - Il sito web dell'Archivio Beazley: a. il primo lancio nel 2000; b. l'aggiornamento del 2008.

³⁵⁶ Le immagini sono tutte protette da una filigrana invisibile sviluppata da Datamark UK in collaborazione con IBM Europe, e da un'altra visibile che ne vieta la pubblicazione per il rispetto dei diritti d'autore con i musei. Esse, inoltre, sono state compresse per consentire una rapida trasmissione e circolazione, *cf.* KURTZ 2004b, 497-508.

Nel 1998, con la diffusione di internet, fu sviluppato anche il sito web dell'Archivio (fig. II.60a), sul quale fu trasferito il *database*, che adesso comprendeva oltre alla ceramica figurata anche le sculture in gesso³⁵⁷ e le gemme. Nel 2004, anche grazie a una maggiore diffusione e a un più ridotto costo degli scanner utilizzati per digitalizzare le fotografie, la banca dati arrivò a registrare più di 70.000 vasi e ha 35.000 immagini, mentre nel 2008 contava un totale di 150.000 immagini di oggetti³⁵⁸. A ciò si aggiungeva anche l'inserimento del grandissimo numero di iscrizioni presenti sui vasi a figure nere e a figure rosse³⁵⁹.

L'importanza e lo sviluppo precoce dell'iniziativa non avevano inficiato le basi teoriche e metodologiche del progetto. L'archivio numerico, sin dal principio, non era stato concepito come una mera traslitterazione di quello "cartaceo", che restava, ad ogni modo, molto più ampio. La relazione tra le due entità è rappresentata da una più schematica divisione delle tre aree di studi di interesse di Beazley: la ceramica figurata, le gemme e la scultura. Sin dal principio, infatti, il *database* era stato creato con la medesima divisione (fig. II.60b), diventando uno strumento di straordinaria importanza per archeologi, storici, storici dell'arte e altri studiosi umanistici.

L'esempio del *Beazley Archive Pottery Database* aveva certamente influenzato positivamente il mondo accademico e in particolare chi si occupava di ceramica figurata, innescando quasi una reazione a catena. Fu, infatti, poco dopo il lancio del sito web dell'Archivio che il Comitato Internazionale del CVA domandò di eseguire uno studio di fattibilità per la digitalizzazione dei volumi pubblicati che, in quel momento, ammontavano a circa 250.

Più tardi, nel 2000, il progetto di durata triennale, fu accettato dal Comitato e dall'Union Académique Internationale e proposto al Paul Getty Trust per sovvenzionarlo, coinvolgendo l'Archivio Beazley per il suo sviluppo³⁶⁰.

Il progetto di informatizzazione del CVA prevedeva la digitalizzazione dei suoi volumi³⁶¹ per consentire che questi potessero essere liberamente consultati anche on-line. Conclusosi nel settembre del 2004, dopo un lungo lavoro di scansione immagini e registrazione dati³⁶², il sito (fig. II.61) fu lanciato su un dominio dedicato (<http://www.cvaonline.org>), offrendo la possibilità di navigarlo in cinque lingue differenti (inglese, tedesco, spagnolo, italiano, francese)³⁶³.

La digitalizzazione del testo aveva comportato anche quella delle tavole ad esso relative, dando la possibilità di creare, di fatto, un altro *database* di ceramica antica. Grazie alla collaborazione con l'Archivio Beazley, il rapporto tra le due istituzioni era diventato a tutti gli effetti una *synergasia* che si era tradotta nell'utilizzo per il database del CVAonline degli stessi *record* già utilizzati per l'Archivio e gettando le basi per gli sviluppi successivi.

³⁵⁷ Negli anni 2000 il lavoro sulle sculture in gesso divenne indipendente essendo stato trasferito su un nuovo sito web <http://www.plastercasts.org/>; [ultimo accesso: maggio 2022].

³⁵⁸ KURTZ 2004b, 497-508; KURTZ 2009, 37-46.

³⁵⁹ KURTZ 2004b, 497-508.

³⁶⁰ Sui dettagli dei costi del progetto si rimanda a KURTZ 2004b, 497-508.

³⁶¹ Nel 2004 si contavano più di 300 volumi pubblicati.

³⁶² Molto interessanti sono le indicazioni che KURTZ 2004b, 503 sui tempi di lavoro per ogni immagine e per la registrazione di ciascun record poiché danno l'idea, non sempre immediata, di quanto tempo sia stato necessario per arrivare al lancio del sito web.

³⁶³ SCHMIDT 2014.

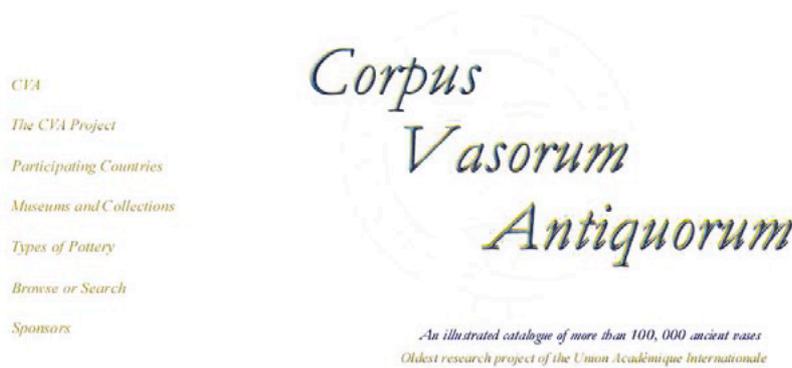


Fig. II.61 - Il sito web del CVAonline 2004

Non passò molto tempo dal lancio del sito del CVAonline, infatti, che internet entrò in una nuova era, la cosiddetta *Semantic Era* o Web 3.0³⁶⁴, rendendo i due succitati progetti superati. La necessità di modernizzare e adattare entrambi fu la base per unire i *database* già esistenti per procedere alla creazione di un unico motore di ricerca. Nel 2007, infatti, fu lanciato il *Classical Art Research Online Services* (CLAROS)³⁶⁵ in cui erano confluiti, oltre all'Archivio Beazley e al CVAonline, il *Lexicon of Greek Personal Names*³⁶⁶ (LGPN - Oxford), il *Deutsches Archäologisches Institut*³⁶⁷ (DAI - Berlino) e l'Institut archéologique de l'Université de Cologne³⁶⁸ e il *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC)³⁶⁹.

Tra i molteplici obiettivi, oltre a quello primario di allargare le ricerche su tutti gli aspetti dell'arte greca e romana, il CLAROS è volto a rendere disponibili a chiunque, ovunque e in qualsiasi momento, le copie digitali di libri rari e costosi, per consentire agli studiosi di accedere facilmente e rapidamente a materiale intellettualmente coerente attraverso una struttura di ricerca multilingue; consentire ai musei di accedere ai documenti accademici relativi agli oggetti in loro possesso e di altri musei e consentire alle istituzioni pubbliche ed accademiche (scuole, college, università) di impegnarsi in modi innovativi come il riconoscimento delle immagini e la creazione di mostre virtuali³⁷⁰. Ciò ha fatto sì che il CLAROS (fig. II.62) sia diventato un centro internazionale dinamico per lo studio dell'arte antica ma che soprattutto, grazie al web, sia riuscito ad abbattere ogni barriera fisica e a condividere e diffondere banche dati di massima importanza per studiosi e ricercatori, dove dopo quasi un secolo, nonostante le posizioni discordanti tra i due studiosi, il “metodo Beazley” e quello di Pottier hanno trovato un luogo in cui coesistere: il web.

³⁶⁴ Con questa definizione ci si riferisce ad una tecnologia che fornisce più rapidamente informazioni personalizzate e pertinenti, grazie all'uso dell'AI e delle tecniche avanzate di *machine learning*. Algoritmi di ricerca più intelligenti e uno sviluppo nell'analisi dei *Big Data* permettono ai computer di comprendere e consigliare i contenuti in modo intuitivo.

³⁶⁵ KURTZ *et alii* 2009, 20-27; SZABADOS 2012, 11-25.

³⁶⁶ www.lgpn.ox.ac.uk; [ultimo accesso: maggio 2022].

³⁶⁷ www.dainst.org/; [ultimo accesso: maggio 2022].

³⁶⁸ www.arachne.uni-koeln.de; [ultimo accesso: maggio 2022].

³⁶⁹ <http://www.limc-france.fr/>; [ultimo accesso: maggio 2022].

³⁷⁰ KURTZ *et alii* 2009, 20-27.

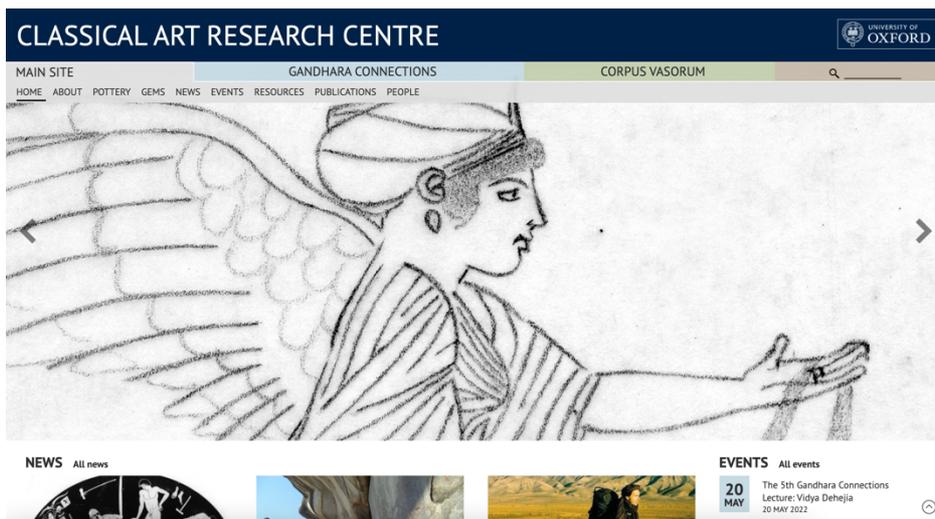


Fig. II.62 - L'attuale sito web del CLAROS [ultimo accesso maggio 2022]

Questo nuovo modo di studiare la ceramica figurata ha dunque messo in relazione, attraverso uno strumento intellegibile come il *database*, i diversi *corpora* pubblicati nel corso del tempo dalla ricerca scientifica.

Nello specifico, ciò che rende il CLAROS di così straordinaria importanza è l'impostazione interna del *database* dedicato alla ceramica in cui l'intellegibilità è data soprattutto dalla possibilità di interrogarlo, eseguendo delle *query*³⁷¹. Esso è composto dai *record* primari come la tecnica, la forma, la cronologia, la decorazione, la collocazione attuale e passata, la bibliografia e, quando presente, il numero del LIMC e il link al relativo *database* (fig. II.63).

Dunque, la ricerca può essere eseguita a partire da uno o più dei seguenti campi.

In particolare, il campo "decorazione" è quello che sinteticamente e con parole chiave descrive la scena figurata e gli elementi decorativi. Quando essa è presente sui due lati del vaso, come consuetudine negli studi ceramici, si fa riferimento a lato A e B. Come riscontro a tutte le informazioni inserite, generalmente, sono presenti una o più fotografie del vaso catalogato. Esse possono essere in bianco e nero o a colori mentre vi è anche la possibilità di inserire delle nuove immagini da parte degli utenti. Tuttavia, se per i vasi più noti e studiati vi è una grande abbondanza della documentazione fotografica e di tutti i dettagli del vaso, talvolta le immagini sono poche o del tutto assenti. Come nel caso della fig. II.63, ciò comporta l'impossibilità di verificare la descrizione delle scene cui si fa riferimento; nondimeno le fotografie in bianco e nero non consentono di osservare alcuni dettagli della pittura e sovraddipintura.

Nonostante la grande intuizione della creazione di un database disponibile on-line abbia aperto le porte ad una ricerca indubbiamente più rapida, sempre più connessa e legata agli altri *corpora*, tale situazione non ha realmente cambiato l'approccio allo studio della ceramica figurata. L'aggiornamento dal libro al web, per quanto necessario, ha semplicemente trasferito le stesse immagini, con le stesse prospettive e la stessa bidimensionalità, da un supporto ad un altro.

³⁷¹ KURTZ *et alii* 2009, 24-26.

53, ATHENIAN, LONDON, MARKET, CHRISTIE'S



Vase Number: 53

Fabric: ATHENIAN

Technique: BLACK-FIGURE

Shape Name: AMPHORA, NECK

Date: -525 to -475

Decoration: A: SYMPOSIUM, DIONYSOS RECLINING, WOMAN WITH KROTALA SEATED ON KLINE, MEAT ON TABLE, VINE

B: DRAPED YOUTH PLAYING LYRE, WOMAN WITH WREATH

Current Collection: London, market, Christie's

Publication Record: Christie, Manson and Woods, sale catalogue: 21.11.1978, PL.35.198 (A, B)

PHOTOGRAPH(S) IN THE BEAZLEY ARCHIVE: 2 (A, B)

[\[View larger image\]](#)[\[Add to photograph album\]](#)



Fig. II.63 - Esempio di un vaso presente nel database del CLAROS

II.3 La rivoluzione della terza dimensione

Come mostrato nel paragrafo precedente, disegni dei vasi antichi, e più in generale dei resti archeologici, sono stati realizzati sin dal XVII secolo³⁷², indipendentemente dal loro scopo, dimostrando quanto questi tipi di rappresentazioni visive siano profondamente connessi con gli studi archeologici.

Disegni di ceramiche, piani e sezioni di edifici venivano abbozzati per mantenerne la memoria, ma anche per consentirne il confronto e la creazione di tipologie. In particolare, nel corso a partire dalla fine dell'Ottocento e per tutta la prima metà del Novecento, come abbiamo visto, si è assistito ad un progressivo passaggio verso un tipo di rappresentazione che presentava un sempre maggiore rigore scientifico, con metodi e norme condivisi da tutta la comunità archeologica. Queste modalità di rappresentazione continuano ad essere utilizzate, e restano di fondamentale importanza, sia per tenere traccia di tutte le informazioni e ipotesi emerse sul campo, sia in fase di post elaborazione, ma anche per comunicare i risultati in modo comprensibile anche per i non specialisti. Tuttavia, il problema più evidente che si incontra con questo tipo di documentazione “tradizionale” è la mancanza della possibilità di registrare la cosiddetta *z* *value*, ovvero il fattore riguardante la profondità dell'entità registrata, che sia esso un oggetto, un edificio o un'unità stratigrafica. Per creare una documentazione completa, è quindi necessario ricorrere a diversi disegni 2D, in due dimensioni, che consentono di disporre di una documentazione archeologica da diverse prospettive. Sebbene gli archeologi abbiano, naturalmente, acquisito familiarità con questo modo di rappresentare i resti archeologici utilizzando sezioni e proiezioni al fine di mostrare la tridimensionalità dell'oggetto, è innegabile che questo processo non sia ideale e immediato³⁷³. Ne consegue, infatti, una segmentazione di una realtà continua in entità separate, che non solo richiede uno sforzo cognitivo e interpretativo per riconciliare le diverse parti, ma limita anche la quantità di informazioni registrate e le possibilità di ulteriori manipolazioni, esplorazioni e analisi. Non sorprende quindi che gli archeologi si siano presto interessati alle tecniche di registrazione e modellazione digitale 3D.

Quando, durante la metà del Novecento, i primi computer digitali entrarono nella scena mondiale, provocando un cambiamento fondamentale nella società, la pratica della visualizzazione archeologica non fu immune trasferendosi, anche se non completamente, dal tavolo da disegno allo schermo del computer. I primi resoconti sull'uso dei computer in archeologia risalgono agli anni '60 ma non includevano ancora illustratori o programmi per rilievi e rappresentazioni archeologiche³⁷⁴. All'incirca nello stesso periodo dell'avvento dei primi computer, nel 1973 a Birmingham, fu organizzata la prima conferenza sulle applicazioni informatiche e i metodi quantitativi in archeologia, che mirava a riunire archeologi, matematici e informatici, e che annualmente si tiene ancora oggi³⁷⁵. La CAA, *Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology*, sin dalla sua istituzione mirava a far incontrare e creare un dialogo tra archeologi, matematici ed esperti delle *computer sciences*.

³⁷² Si veda l'approfondimento sulla ceramica antica nel cap. I.1; per una storia delle rappresentazioni grafiche dei paesaggi urbani si rimanda a PICCOLI 2018 e alla recente sintesi di OPGENHAFFEN 2021, 353-377.

³⁷³ PICCOLI 2018, 49-52. A questo proposito, rilevanti sono le osservazioni di E. Gabrici che, riguardo la ricostruzione del Tempio C di Selinunte, scriveva: “tale soluzione si sarebbe avuta da tempo se l'opera dello scavatore fosse stata integrata da quella dello illustratore [...] se una terracotta si pubblica da un solo punto di vista e senza sezione, essa ha valore assai limitato ai fini di una ricostruzione dello insieme”, in GABELLONE 2020, 13.

³⁷⁴ LOCK 2003.

³⁷⁵ <https://proceedings.caaconference.org/year/1973/>; [ultimo accesso: maggio 2022].

Nel decennio successivo, la continua attenzione alla digitalizzazione dei dati e all'implementazione di sistemi di database le rese delle pratiche standardizzate in archeologia, portando a una sistematizzazione (basata su carta) nei metodi di rilevamento e nella documentazione degli scavi³⁷⁶. Solo negli anni '80, tuttavia, le tecnologie di visualizzazione digitale permisero agli archeologi di poter visualizzare, analizzare e interpretare tutti i dati registrati digitalmente, grazie a software come GIS, AutoCAD e Adobe Illustrator³⁷⁷.

Durante la metà degli anni '80 cominciarono invece ad apparire i primi studi sulla creazione di modelli 3D archeologici. Uno dei primi articoli riguardanti una ricostruzione archeologica 3D fu scritto da Smith nel 1985, il quale aveva eseguito la ricostruzione tridimensionale di un tempio romano di Bath³⁷⁸. L'occasione fu data dalla trasmissione televisiva sulla città romana di Bath dell'archeologo B. Cunliffe in Gran Bretagna, il quale coinvolse gli studiosi dell'Università di Bath che avevano sperimentato il modello 3D di un tempio nella stessa città romana. Tuttavia, a causa delle limitazioni tecniche dei software disponibili in quel periodo non fu possibile creare un'intera animazione, ma dovettero ricorrere all'extrapolazione di una sequenza di immagini³⁷⁹. Questo primo esperimento ebbe il merito di ispirare e impressionare gli studiosi al punto che, negli anni successivi, ingegneri informatici e archeologi appassionati di tecnologia iniziarono a produrre diversi modelli 3D di soggetti archeologici, dando, di fatto, origine ad una nuova disciplina.

Ad ogni modo, uno dei problemi più grandi, destinato ad essere presente in molti degli studi che vedono il coinvolgimento e il ricorso a strumenti d'analisi più innovativi, fu la tendenza a dare un ruolo dominante della tecnologia a scapito dell'effettivo contenuto archeologico. Ciò si fece tanto più evidente per merito di N. Ryan che, già nel 1996, denunciava come molti dei primi progetti di realtà virtuale venivano intrapresi come espedienti per dimostrare tecniche grafiche avanzate con considerazioni archeologiche che, invece, giocavano un ruolo meno importante, passando quasi totalmente in secondo piano³⁸⁰. Un esempio significativo fu la ricostruzione virtuale di Pompei, realizzata dal Simlab della Carnegie Mellon dell'Università di Pittsburgh ed esposta al De Young Museum di San Francisco nel 1995. Nonostante il sostegno finanziario del progetto da parte dell'Istituto Archeologico d'America, nessun archeologo professionista fu consultato né quando il progetto era in fase di progettazione, né per aver fatto alcun contributo importante sul prodotto finale³⁸¹. Nello stesso periodo, Djindjian sosteneva che il successo della diffusione delle applicazioni e software informatici in archeologia era dovuto principalmente ad una sempre maggiore semplificazione nell'uso dei computer che a sua volta aveva provocato la nascita di nuove figure professionali in grado di coniugare le nuove emergenti tecniche informatiche e di computer grafica con le problematiche archeologiche³⁸².

³⁷⁶ REILLY, RAHTZ 1992, 1-28; MCKEAGUE *et alii* 2019, 89-104.

³⁷⁷ Il software CAD (Computer-Aided Design) fu sviluppato per il rilievo e per la prototipazione e, dopo il lancio di Autodesk AutoCAD nel 1983, fu rapidamente adottato da tutti gli archeologi per ciò che concerne la documentazione grafica di scavi o strutture architettoniche. Harrison Eiteljorg II fu il primo ad esplorare le potenzialità di AutoCAD già nel 1988, non solo ideando un metodo di rilievo molto più accurato, ma promuovendo anche l'opportunità di collegare i disegni ai dati nel database, EITELJORG 1996; OPGENHAFFEN 2021, 353-377.

³⁷⁸ SMITH 1985, 7-9, *cf.* PICCOLI 2018, 50-51; OPGENHAFFEN 2021, 367-369.

³⁷⁹ WOODWARK 1991, 18-20. Un altro esempio delle limitazioni tecniche è quello della ricostruzione 3D del Santuario di Demetra a Eleusi presentata alla conferenza CAA (Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology) nel 1991 da parte di CORNFORTH *et alii* 1992, 219-225, i quali a causa della scarsa memoria dei processori dei computer decisero di modellare solo ciò che era visibile allo spettatore e rappresentare il modello con pochi oggetti, *cf.* PICCOLI 2018, 50.

³⁸⁰ RYAN 1996, 107.

³⁸¹ FRISCHER *et alii* 2002, 7-18.

³⁸² DJINDJIAN 1996, 1259-1266.

Tra Virtual e digital Archaeology

Il termine *Virtual Archaeology* fu introdotto per la prima volta da Reilly nel 1991, con lo scopo di proporre lo sviluppo di nuove metodologie di registrazione e pratiche di ricerca in cui la tecnologia digitale avrebbe supportato la documentazione, l'interpretazione e la catalogazione dei dati archeologici³⁸³. Successivamente grazie alla pubblicazione del volume *Virtual archaeology: Recreating ancient worlds*³⁸⁴ che presentava famosi siti archeologici ricostruiti digitalmente in 3D, M. Forte e A. Siliotti ampliarono l'approccio di P. Reilly grazie all'aggiunta della modellazione digitale 3D. Il libro, infatti, ebbe il merito di esprimere tutto il potenziale che la modellazione 3D avrebbe potuto avere non solo sulla teoria archeologica ma anche sui metodi di interpretazione, soprattutto grazie ad aver lasciato che il focus restasse l'archeologia e non la tecnologia utilizzata per la modellazione³⁸⁵.

Ciò fece in modo che, verso la fine degli anni '90, grazie anche all'aumento della potenza di calcolo o degli hardware disponibili in commercio, come gli scanner 3D, e allo sviluppo di interfacce grafiche di software di modellazione 3D, gli archeologi stessi cominciarono gradualmente a utilizzare questi stessi strumenti. Di conseguenza, la nuova tecnica si è trasformata da una vetrina di abilità tecnologica in una specializzazione indipendente che impiega queste tecnologie, completamente autogestite, come strumenti incorporati nella ricerca archeologica³⁸⁶.

Durante gli anni 2000 i sempre più rapidi progressi digitali nella ricerca archeologica degli anni '80 e '90 hanno portato a un crescente divario tra una distinta "archeologia digitale" e l'archeologia tradizionale o "convenzionale", all'interno delle quali la visualizzazione gioca ovviamente un ruolo importante, sebbene sia difficile assegnare un posto a queste pratiche secondo questa divisione.

Oggi, la ricerca archeologica si svolge all'interno di una società digitale, che coinvolge principalmente il lavoro al computer e applicazioni digitali. Eppure, negli oltre 50 anni in cui l'archeologia ha adottato una ricca gamma di metodi digitali per registrare, gestire, analizzare e visualizzare i dati archeologici, la disciplina ha vissuto una serie di frammentazioni in varie sotto-discipline che si distinguono puramente dalle applicazioni digitali. Tra queste, la più importante è la *Digital Archaeology*, di cui recentemente D. Tanasi³⁸⁷ ha analizzato i molteplici usi e definizioni del termine e individuandone una diffusione comune nel 2006, parallelamente alla pubblicazione del libro *Digital Archaeology: Bridging method and theory* edito da Evans e Daly. Il compito della *Digital Archaeology*, tuttavia, non si limita all'uso e all'applicazione di strumenti digitali, ma essa rappresenta più in generale l'approccio che esplora la relazione tra archeologia e tecnologie dell'informazione e della comunicazione spaziale³⁸⁸, integrato con l'applicazione di una vasta gamma di tecnologie digitali (3D) e computer grafica. Secondo alcuni studiosi, essa offrirebbe un'alternativa alla natura distruttiva dello scavo e delle relative pratiche sul campo, ritenendola più efficiente sia in termini di costi che di manodopera, e più accurata rispetto alle pratiche tradizionali sul campo³⁸⁹.

³⁸³ BEALE, REILLY 2017.

³⁸⁴ FORTE, SILIOTTI 1997.

³⁸⁵ OPGENHAFFEN 2021, 367-369.

³⁸⁶ Ne sono una testimonianza i numerosissimi articoli dedicati alle tecniche di modellazione 3D da parte di archeologi professionisti, tra i più rilevanti si rimanda a BARCELÓ *et alii* 2000; BARCELÓ *et alii* 2002, 7-18; FORTE 2003a, 95-109; FRISCHER, DAKOURI-HILD 2008; GOODRICK, GILLINGS 2000, 41-58; HERMON, NIKODEM 2007, 140-146; HERMON 2008, 35-44; LLOBERA 2011, 193-223; NICCOLUCCI 2012, 23-36; RYAN 2001, 254-273; WITTUR 2013.

³⁸⁷ TANASI 2020, 24.

³⁸⁸ DALY, EVANS 2006; GROSMAN 2016, 129-145.

³⁸⁹ ROOSEVELT *et alii* 2015, 325-426; SCOTT *et alii* 2021, 574-588.

Oggi, invece, la *virtual archaeology* utilizza una vasta gamma di tecnologie digitali 3D all'avanguardia e computer grafica per visualizzare e ricostruire i resti archeologici. Anche se spesso associata a ricostruzioni tridimensionali, essa è diventata uno strumento ormai incorporato nella ricerca archeologica utile per simulare processi e presentare e valutare i dati in modo dinamico e visivo. Tuttavia, l'adozione acritica della tecnologia 3D e le presentazioni tecnologicamente focalizzate delle ricostruzioni 3D sono state accusate di essere *wonderful imaginative illustrations*³⁹⁰ ma anche immagini *pretty but meaningless*³⁹¹, poiché estrapolate dai dati archeologici sottostanti creando gravi lacune metodologiche causate dalle incertezze dei dati non comunicati. Di conseguenza, questi studi sono stati definiti da alcuni ingannevoli e fuorvianti³⁹² e da altri considerati persino pericolosi³⁹³.

A fronte della necessità di delineare i confini di questa disciplina e di creare basi metodologiche condivise, la Carta di Londra nel 2009 e i Principi di Siviglia nel 2012 hanno avuto l'importante merito di aver stabilito dei principi riconosciuti a livello internazionale per tutta la comunità scientifica³⁹⁴.

Contemporaneamente sono apparsi diversi progetti che avevano il preciso scopo di superare le criticità e i problemi tecnici come l'assenza dei dati scientifici informativi³⁹⁵, mentre più recentemente le soluzioni per registrare il processo di ricostruzione 3D e i cosiddetti metadati sono state sviluppate con successo, ad esempio, da E. Demetrescu³⁹⁶. Lo studioso ha elaborato *The Extended Matrix*, ovvero una sorta di approccio stratigrafico che permette di salvaguardare la trasparenza scientifica del modello 3D e in cui il ruolo del Visualizzatore è riconosciuto nel processo di produzione della conoscenza sin dall'inizio³⁹⁷.

Recentemente è stato, inoltre, osservato un declino nell'uso dei termini *Virtual Archaeology* e *Cyber-Archaeology*³⁹⁸ a favore di un approccio completamente e naturalmente digitale. Pur restando la tecnologia ancora in uso, così come i metodi e le pratiche ad esse associate, il cambiamento che si registra è a livello semantico, in quanto ormai gli archeologi fanno tutti giorni *archaeology digitally*³⁹⁹, ovvero l'uso di una vasta gamma di strumenti digitali e metodi di visualizzazione è, di fatto, completamente integrato nei processi di studio, analisi e documentazione⁴⁰⁰.

Un numero sempre crescente di archeologi, infatti, riconosce che queste pratiche digitali sono al centro della disciplina archeologica, combinate a pratiche osservative e interpretative dirette⁴⁰¹.

Oggi, infatti, il dibattito ruota piuttosto attorno a questioni epistemologiche e deontologiche, come ad esempio la differenza tra conoscenza e "conoscenza 3D"⁴⁰² o le visualizzazioni digitali (3D) stiano diventando dei vettori

³⁹⁰ BARCELÓ 2000, 9.

³⁹¹ MILLER, RICHARDS 1995, 21.

³⁹² EITELJORG 2000; WHEATLEY 1993, 133-137; WHEATLEY 2000, 123-132.

³⁹³ EARL, 2006, 193.

³⁹⁴ Per una riflessione GABELLONE 2012, 99-124.

³⁹⁵ EITELJORG 2000; FLETCHER, SPICER 1992, 97-122; REILLY 1992, 147-173; ROUSSOU, DRETTAKIS 2003, 51-60.

³⁹⁶ DEMETRESCU 2015, 42-55; DEMETRESCU 2018, 102-116.

³⁹⁷ La questione della visualizzazione del livello di certezza all'interno delle ricostruzioni 3D è stata anche efficacemente affrontata da diversi studiosi nell'ultimo decennio, si vedano APOLLONIO, GIOVANNINI 2015, 1-24; FERDANI *et alii* 2019, 1-20; FERDANI *et alii* 2020, 129-143; HERMON, NIKODEM 2007, 140-146; NOORDEGRAAF *et alii* 2016, 45-61.

³⁹⁸ Il termine fu coniato per la prima volta da FORTE 2011, 7-18 per integrare gli ultimi sviluppi dell'informatica e dell'ingegneria e al fine di rispondere a domande antropologiche, storiche e archeologiche, FORTE 2003a, 95-109. I *digital ecosystems* (o modelli 3D) costituiscono, in questo senso, importanti vettori di informazioni e dispositivi attivi nel processo di produzione e trasferimento della conoscenza, FORTE 2011, 7-18, *cf.* CORALINI 2012, 639-664.

³⁹⁹ COSTOPOULOS 2016; DALLAS 2015, 176-207; MORGAN, EVE 2012, 521-537; PERRY, TAYLOR 2018, 11-22.

⁴⁰⁰ A questo proposito si veda il convegno del 2012 di Southampton, in occasione del quarantesimo anniversario della nascita della CAA, dal titolo *Archaeology in the Digital Era*, EARL *et alii* 2012.

⁴⁰¹ CARAHER 2019, 372-385; ELLIS 2016, 51-76; MORGAN, WRIGHT 2018, 136-151; PERRY 2015, 189-210; PERRY, TAYLOR 2018, 11-22.

⁴⁰² HUVILA *et alii* 2017.

significativi di conoscenza⁴⁰³. L'ambiente di modellazione, infatti, consente di approfondire e controllare con un altissimo grado di precisione la ricostruzione eseguita e rappresenta l'occasione per rispondere a specifici problemi che emergono dall'osservazione e dallo studio⁴⁰⁴.

Ad ogni modo, malgrado lo sviluppo e l'integrazione delle nuove tecnologie digitali abbia profondamente e innegabilmente cambiato l'approccio degli studiosi alla documentazione archeologica e alle tecniche di visualizzazione, è stato sottolineato come esse non abbiano ancora causato un cambiamento fondamentale nel pensiero archeologico generale⁴⁰⁵, nonostante si osservi un approccio condiviso e riflessivo verso il cambiamento delle pratiche digitali, in cui l'archeologo visualizzatore svolge un ruolo importante nel processo di creazione della conoscenza. La tendenza più recente, infatti, è quella di abbandonare definitivamente l'idea riduttiva che il processo di modellazione sia un semplice strumento per la rappresentazione che sostituisce la matita, ma piuttosto di valorizzare il ruolo dello specialista di *digital archaeology*, profondamente connesso al rapporto dialettico tra le scienze umanistiche e la computer grafica⁴⁰⁶. È, infatti, grazie alle molteplici tecniche di modellazione 3D che è stato possibile verificare ipotesi ricostruttive, combinandole alla logica funzionale e ai principi costruttivi di una determinata civiltà o di uno specifico periodo storico.

La terza dimensione dei vasi figurati

La rappresentazione tridimensionale dei vasi figurati costituisce un tema relativamente recente rispetto all'utilizzo delle tecniche di visualizzazione digitali per gli altri tipi di contesti succitati. Come abbiamo visto, sin dalla loro introduzione nella disciplina archeologica, i primi soggetti ad essere sperimentati sono stati per lo più edifici, elementi architettonici fino ad arrivare a comprendere la ricostruzione virtuale di interi siti antichi⁴⁰⁷. Ciò si deve per lo più alla natura di questo tipo di contesti, di fatto inamovibili, la cui necessità di studio, comprensione e interpretazione ha fatto sì che essi fossero degli ottimi candidati per questo tipo di analisi, rispetto agli oggetti archeologici di più ridotte dimensioni come i vasi.

In un prezioso contributo dall'eloquente titolo *From flat page to the volume of the pot*, Lissarrague ha messo in evidenza le numerose difficoltà legate alla rappresentazione grafica dei vasi, principalmente dovute alla loro forma, al volume e alle scene di cui sono portatori⁴⁰⁸. Lo studioso, a proposito del vaso di Pronomos, ha mostrato come una rappresentazione grafica distorta delle scene figurate, diffusa, riutilizzata e rielaborata da diversi studiosi, sia stata la causa di un'interpretazione falsata delle stesse. Se, infatti, in passato una delle principali difficoltà era quella di combinare forma, volume e scene⁴⁰⁹ dando vita ad una serie di soluzioni grafiche poco aderenti all'oggetto reale e dalla resa molto discutibile, Lissarrague sottolinea come attraverso il disegno non riusciremo mai a vedere le scene

⁴⁰³ DELL'UNTO 2018, 56-69.

⁴⁰⁴ Ad esempio, si veda il caso studio delle Navi Antiche di Pisa in REMOTTI *et alii* 2010, 31-38.

⁴⁰⁵ Per una recente discussione sul tema si veda PERRY, TAYLOR 2018, 11-22.

⁴⁰⁶ Sul tema si vedano le riflessioni introduttive nel compendio di *Archeologia Virtuale* di GABELLONE 2020, e quelle di D'ANDREA 2015a, 10-17 sul rapporto tra l'informatica e l'archeologia.

⁴⁰⁷ Negli ultimi anni la bibliografia sul tema si arricchita enormemente. Tra i numerosissimi esempi di questo tipo, in questa sede, si possono citare alcuni casi riguardanti i siti archeologici italiani tra cui il modello 3D della Casa del Centenario in CORALINI, VECCHIETTI 2007, 17-39, la ricostruzione di parte delle mura aureliane a Roma in CANCIANI *et alii* 2016, 931-937, quella di Pompei in MULLER *et alii* 2006, 287-297; MAGNENAT-THALMANN *et alii* 2007, e più in generale il convegno del 2017 in onore dei settant'anni del prof. Giuseppe Sassatelli, GAUCCI, GARAGNANI 2017.

⁴⁰⁸ LISSARRAGUE 2010, 33-46.

⁴⁰⁹ Sul tema si rimanda a cap. II.1.

nel modo in cui appaiono realmente poiché *we only perceive part of the whole image, which is curved, circular, turning around the pot*⁴¹⁰. Al contrario, sebbene l'analisi diretta del vaso sia la soluzione preferibile sopra ogni altra, secondo lo studioso francese la fotografia costituisce già uno strumento molto più fedele che consente di avere una diversa e più reale percezione del vaso⁴¹¹.

All'interno di questo quadro, e provando a fare un passo più in avanti rispetto alle considerazioni quanto mai attuali che Lissarrague faceva nel 2010, possiamo osservare che la natura stessa di un rilievo tridimensionale, la quale consente che l'entità modellata sia completamente descritta da qualsiasi punto di vista e che possa essere osservata da diverse prospettive con lo stesso altissimo livello di dettaglio, costituisce un idoneo metodo di rappresentazione visuale per ovviare ai problemi legati alla trasposizione grafica delle complesse caratteristiche formali e iconografiche dei vasi figurati.

In quest'ottica, le questioni di metodo sono affrontate da A. Pace che, insieme a D. Bursich⁴¹², si è servito della fotomodellazione 3D per chiarire alcuni aspetti, ancora discussi, del metodo Beazley⁴¹³. Nel processo, tutt'altro che rapido, di attribuzione di un vaso ad un pittore, Pace segnala una serie di difficoltà e impedimenti di natura più pratica che metodologica⁴¹⁴.

Nell'ambito degli studi ceramologici e iconografici, infatti, l'accesso alla visione diretta del vaso non è sempre possibile, soprattutto nel caso di analisi tematiche che coinvolgono lo studio di vasi provenienti da più collezioni, museali e/o private, dislocate in tutto il mondo⁴¹⁵. Considerando questa circostanza, laddove l'accesso agli oggetti non può essere diretto, gli studiosi ricorrono necessariamente al materiale edito, costituito per lo più da fotografie e disegni, se il vaso in questione ha già una storia di studi alle spalle.

Infatti, le fotografie in 2D, che costituiscono il principale metodo per visualizzare e documentare i beni archeologici, sono comunemente utilizzate per implementare archivi digitali on-line e off-line a scopi scientifici, essendo uno strumento di documentazione rapido, semplice ed economico⁴¹⁶. Tuttavia, uno dei principali impedimenti è costituito proprio dall'assenza, tra il materiale edito, di immagini adeguate che siano utilizzabili per studi scientifici da eseguire secondo una prospettiva stilistica⁴¹⁷. In più, anche quando fotografati, i vasi che presentano forme e dimensioni particolari normalmente non permettono di avere delle immagini che offrono il corretto punto di vista per eseguire qualsiasi tipo di analisi⁴¹⁸. Per ovviare al problema, i principali *corpora* pubblicati, come il CVA, mostrano delle foto panoramiche accompagnate da altre che si concentrano sui dettagli considerati più importanti; ugualmente, tale soluzione non consente di eseguire l'analisi del fregio figurato nella sua interezza.

⁴¹⁰ LISSARRAGUE 2010, 42.

⁴¹¹ Le affermazioni dello studioso si inseriscono nel contesto degli studi sul vaso di Pronomos, che nel tempo fu oggetto di diverse rappresentazioni grafiche che ne hanno influenzato l'interpretazione delle iconografie, *cf.* LISSARRAGUE 2010, 33-46.

⁴¹² BURSICH, PACE 2017, 73-91; PACE, BURSICH 2018, 543-552; PACE, BURSICH 2021, 83-94.

⁴¹³ Le cui criticità e aspetti positivi sono stati evidenziati da SPARKES 1996, 90-113, ARRINGTON 2017, 21-23; PACE 2019, 149-154.

⁴¹⁴ PACE, BURSICH 2021, 83-84.

⁴¹⁵ È il caso, ad esempio, della ricerca condotta da A. D'Amicis in occasione dello studio della ceramica proveniente dagli scavi dell'Arsenale Marittimo di Taranto. La studiosa è riuscita a collegare ad uno stesso vaso alcuni frammenti che oggi sono conservati nel Museo di Heidelberg, arrivando a ricostruirne la rappresentazione figurata. Tramite quello che lei stessa definisce un "montaggio virtuale", ma senza tuttavia utilizzare alcuno strumento di *rendering* virtuale, D'Amicis ha creato una tavola in cui sul disegno – tagliato – del cratere ha sovrapposto le fotografie dei frammenti da lei associati, distribuiti secondo la loro ipotetica posizione, *cf.* D'AMICIS 2014, 147-162 e tav. VII.

⁴¹⁶ DORRELL 1989, 1-2; HARP 1975.

⁴¹⁷ Su una disamina sui vantaggi e criticità della fotografia digitale si rimanda a GALEAZZI *et alii* 2015, 1-39.

⁴¹⁸ Anche KUZMINSKY, GARDINER 2012, 2744-2751 si trovano sulla stessa linea, sostenendo che le fotografie 2D non sono un ideale sostituto dei manufatti, in particolare quando ci si trova nell'impossibilità di visionarli direttamente.

Su forme come crateri e *hydriai* di grandi dimensioni ma anche più ridotte come le *lekythoi*, sulle quali la decorazione figurata occupa quasi tutta la sua superficie di forma cilindrica⁴¹⁹, fotografare i dettagli diventa un'operazione complicata ancor più dalle curvature o dalle anse che talvolta rappresentano un ostacolo poiché coprono parte della superficie del vaso. In aggiunta, le piccole dimensioni dei dettagli non sempre permettono di procedere ad una loro analisi accurata in rapporto con il vaso intero.

“If we want to take account of the complexity of phenomena concerning painted vases, we must restore their three-dimensionality and the dynamics of their usage”, diceva Lissarrague⁴²⁰.

Considerate queste premesse, la fotomodellazione 3D rappresenta una tecnica di rappresentazione visuale che consente di ovviare a molti dei problemi appena esposti. La sua precisione al millimetro, con la relativa messa in scala e l'altissima risoluzione del modello la rendono uno strumento che si adatta perfettamente alle esigenze degli studiosi di ceramologia e iconografia. Stabilito che essa consente di poter osservare e analizzare il vaso in ogni sua parte e in ogni più piccolo dettaglio, con la possibilità di ruotarlo in ogni direzione e angolatura, i vantaggi offerti dalla terza dimensione sono molteplici. Partendo dal punto di vista dell'acquisizione dei dati e della loro elaborazione essa ha un costo molto ridotto, essendo necessari semplicemente una macchina fotografica digitale e un computer, e, con variazioni a seconda delle dimensioni dell'oggetto, essa può essere eseguita in tempi relativamente brevi. Tra i vantaggi di disporre della riproduzione digitale 3D di un vaso vi è, chiaramente, anche la possibilità di conservarne una copia e renderla accessibile on line. Quest'operazione, semplice quanto banale, consente ai ricercatori di avere a disposizione il manufatto, di “maneggiarlo” virtualmente, riducendo anche il rischio di possibili danneggiamenti, e di studiarlo a costo e a km zero⁴²¹.

Ciononostante, nella più recente storia degli studi, oltre agli usi esclusivamente strumentali, la modellazione e ricostruzione 3D della ceramica, con particolare riferimento ai vasi figurati, hanno ricevuto una tiepida attenzione da parte del mondo scientifico a favore di una considerevole disponibilità on line di modelli digitali, frutto di interpretazioni ideali, non basati su specifici oggetti antichi. Lo scetticismo da parte dei ricercatori nell'utilizzo delle tecnologie informatiche e della computer grafica ha comportato che, sebbene il primo convegno sul tema sia stato nel 1973, esse, ancora oggi, rappresentano un elemento di novità per alcuni.

Dal punto di vista degli studi scientifici sul tema, la bibliografia prodotta fino ad oggi è rappresentata principalmente da casi studio in cui vengono sperimentate, di volta in volta, diverse tecniche di modellazione su specifici manufatti che presentano caratteristiche peculiari. Ne sono un esempio le ricerche effettuate riguardo le difficoltà riscontrate nel modellare in 3D i soli frammenti ceramici⁴²², nello specifico caso di un kantharos arcaico dal sito di Karabounarki, o le difficoltà nell'eseguire il rilievo 3D del vaso dell'Amazzonomachia tramite l'utilizzo congiunto di più tecniche⁴²³, il progetto 3D-ICONS sviluppato dall'Università L'Orientale di Napoli⁴²⁴. Di recente anche alcuni volumi del CVA hanno iniziato a sostituire il disegno del profilo del vaso con alcune immagini ottenute dalla copia tridimensionale del vaso⁴²⁵. Questi studi dimostrano quanto il tema oggi abbia cominciato ad

⁴¹⁹ Le *lekythoi*, infatti, sono quasi sempre pubblicate mediante una singola fotografia che offre una visione parziale del vaso.

⁴²⁰ LISSARRAGUE 2015, 237-247.

⁴²¹ KARASIK, SMILANSKY 2008, 1148-1168; WEBER, BOOKSTEIN 2011; HERMON *et alii* 2012, 59-64.

⁴²² HERMON *et alii* 2012, 59-64; TSIAFAKI *et alii* 2016, 67-76.

⁴²³ BARBA 2020, 111-128.

⁴²⁴ D'ANDREA 2015b, 63-70.

⁴²⁵ LANG-AUINGER 2008; MARA *et alii* 2009, 21-28; TRINKL 2011; CVA Amsterdam 3. 4. 5; CVA Wien 5; SCHIMDT 2014.

attirare una certa attenzione, come la recente pubblicazione dell'ultimo volume della rivista *Archeologia e Calcolatori*⁴²⁶ il cui tema è *From Pottery to Context. Archaeology and Virtual Modeling*, nella cui introduzione V. Baldoni evidenzia la necessità di mettere in relazione approcci tradizionali e innovativi richiamando, in una prospettiva più generale, l'attenzione su questioni di metodo e di indagine, che ora sono ben affermati nella letteratura scientifica⁴²⁷.

Il sistema di rilievo 3D image-based

Per rilevare oggetti 3D, nel corso del tempo, sono state elaborate e si sono consolidate differenti tecniche, ciascuna delle quali si sviluppa con diversi *software*⁴²⁸. Nella fattispecie dei vasi figurati e delle loro peculiari caratteristiche riguardanti la forma e le iconografie sono state sperimentate principalmente due tecniche che meglio si adattano all'elaborazione di una loro perfetta copia digitale, rilevandone direttamente le caratteristiche di forma, dimensione e colore. La prima, la tecnica di *image-based modeling* o rilievo fotogrammetrico 3D, rientra tra i metodi *image-based*, la seconda, il *laser scanner*, fa invece parte dei metodi *range-based*⁴²⁹. Entrambe sono dipendenti dalla fotogrammetria⁴³⁰, e dunque non prevedono alcun contatto fisico con l'oggetto.

Di recente, alla tecnica del laser scanner, estremamente accurata ma anche molto costosa, i ricercatori hanno preferito sempre di più il rilievo fotogrammetrico *image-based*, che ricava misurazioni e modelli 3D da fotografie in 2D, come conseguenza dello sviluppo di software sempre più precisi e a basso costo che, basati sulla misurazione automatica o semi-manuale, permettono, dopo una fase di orientazione e di *bundle adjustment*, di ottenere un insieme di dati calibrati da una serie di immagini. Tra quelli più diffusi, Agisoft Metashape (ex Photoscan) è stata una delle prime soluzioni commerciali a uscire sul mercato ed è stato per lungo tempo il software di fotogrammetria 3D più utilizzato, ma nel tempo sono state sviluppate delle alternative come MeshLab, 3DF Zephyr, Pix4D, Autodesk ReCap e Reality Capture⁴³¹.

Le fasi del processo del rilievo tridimensionale *image-based* possono essere riassunte in cinque fasi distinte⁴³² (fig. II.64):

1. *Acquisizione dati*: la prima azione prevede l'allestimento del set fotografico per uniformare lo sfondo in ogni inquadratura e far risaltare soltanto il manufatto. Lo sfondo, se necessario, può prevedere l'inserimento di marker (punti noti) che permettano al software di definire dei vincoli geometrici in fase di elaborazione. Le sequenze create devono contenere un ordine di foto con un *overlap*, una sovrapposizione, dell'80% tra i fotogrammi, per consentire al software di rintracciare i pixel. Gli scatti possono essere eseguiti in due modi: ruotando a 360° attorno all'oggetto, o facendo ruotare lo stesso sul proprio asse verticale. In entrambi i casi, considerate le succitate caratteristiche formali dei vasi, è necessario eseguire le fotografie da diversi punti di presa con angolature e altezze varie al fine di coprire tutta la superficie del vaso;

⁴²⁶ La rivista è disponibile in *open access* sul sito <http://www.archcalc.cnr.it/>; [ultimo accesso: maggio 2022].

⁴²⁷ BALDONI 2021, 9-14.

⁴²⁸ Per una sintesi generale si rimanda a GABELLONE 2020, 61-90.

⁴²⁹ Per i sistemi *image-based* vengono impiegati strumenti dotati di sensori ottici passivi che sfruttano la luce naturale presente nell'ambiente per acquisire immagini da cui estrarre informazioni dell'oggetto ripreso. Differenti sono i sistemi *range-based* che, invece, impiegano strumenti dotati di sensori attivi in grado di emettere e registrare una luce artificiale codificata, che serve per raccogliere informazioni sugli oggetti. FONTANA *et alii* 2003; GALEAZZI *et alii* 2015, 1-39; GABELLONE 2020, 61-64.

⁴³⁰ La fotogrammetria è un sistema di rilievo che si basa sull'elaborazione di immagini attraverso software dedicati per ricostruire la superficie di un oggetto.

⁴³¹ ARBACE *et alii* 2012, 1-14; CALLIERI *et alii* 2013, 406-416; RANZUGLIA *et alii* 2013, 406-416.

⁴³² SAPIRSTEIN 2018, 1-10.

Structure-from-motion (SfM) e *Multiview Stereo Reconstruction* (MVS): il passaggio dalla macchina fotografica al software costituisce la fase fondamentale di tutto il processo. Si tratta del momento più delicato e lungo da un punto di vista di tempo di elaborazione poiché le foto vengono allineate e orientate fissando *keypoints* e *tiepoints*, comparando punti omonimi presenti in tutte le fotografie, per rappresentarli nello spazio. Infine, le foto con più punti condivisi vengono raggruppate, orientate e posizionate, ricostruendo la geometria di presa ed elaborando la nuvola di punti densa, la cosiddetta *dense point cloud*, che corrisponde al dato grezzo su cui si basano le elaborazioni successive;

2. *Mesh reconstruction*: la nuvola di punti rappresenta la base su cui viene ricostruita una superficie continua composta da poligoni i cui vertici sono i punti della nuvola, elaborando la forma solida dell'oggetto;
3. *Texture process*: il colore viene applicato alla Mesh, che non possiede l'attributo del colore, secondo due modalità alternative: *color-per-vertex*, cioè il colore dei punti della *dense point cloud* viene trasferito ai poligoni della *mesh*; *texture mapping*, ovvero le immagini, utilizzate nel rilievo, vengono direttamente applicate sui poligoni della mesh; successivamente il modello viene messo in scala.

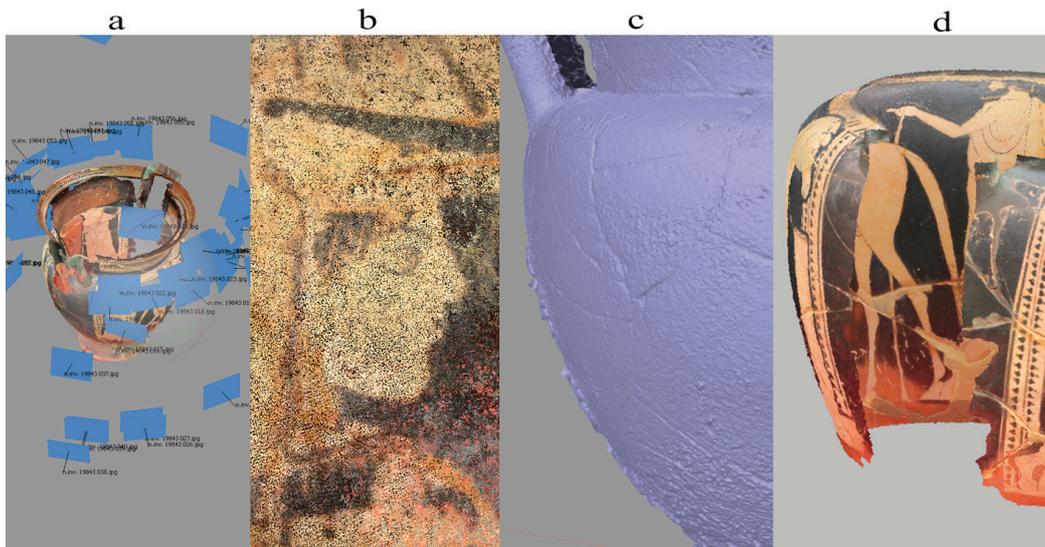


Fig. II.64 - Sintesi dei principali step del rilievo 3D image-based: allineamento delle foto; nuvola di punti; costruzione della mesh; costruzione della texture (PACE, BURSICH 2018, fig. 3)

Un altro strumento di straordinario interesse, offerto dalle tecniche del rilievo tridimensionale e utile per le analisi stilistiche e iconografiche, è rappresentato dalla cosiddetta *texture unwrapping*. Si tratta di una tecnica utilizzata per “srotolare” di fatto la scena figurata su un piano che consente di correggere semplicemente le distorsioni causate dalla forma con un modificatore di forma che riporta la geometria nella condizione di planarità (fig. II.65). Tale operazione di raddrizzamento consente di apprezzare in piano gli aggiustamenti dimensionali operati dall'artista sulle scene. La superficie del modello 3D viene proiettata su un piano secondo un procedimento matematico, la cui rappresentazione detta “mappa UV”, per poi essere campita con porzioni di una o più foto simultaneamente⁴³³.

⁴³³ La *texture unwrapping* necessita di accorgimenti diverse a seconda della forma dell'oggetto. Se per i vasi di forma cilindrica, come le *lekythoi*, non sono necessari particolari espedienti, per quelli di forma conica, come un cratere, è invece importante eseguire procedimenti matematici differenti, sul tema si vedano BURSICH, PACE 2017, 73-91; GABELLONE 2020, 72-74.

Ad ogni modo, il processo di elaborazione del rilievo 3D non è sempre immediato e ogni oggetto con le proprie specificità richiede adattamenti nella strategia di indagine. Tra le difficoltà tecniche nel rilievo 3D di vasi figurati, quella senza dubbio più rilevante è legata alla complessità nella rappresentazione della vernice nera, tipica di questa particolare classe di materiali.

Se Beazley all'inizio del '900 si lamentava dei problemi legati al riflesso sulla vernice che impediva una buona resa fotografica, allo stesso modo, dopo un secolo, anche con tecnologie estremamente più avanzate e per motivi differenti si ripropone lo stesso problema. Nel processo di rappresentazione, infatti, oggetti poco caratterizzati sono molto complicati da restituire a causa della difficoltà del software di tracciare il movimento di pixel indistinguibili, contrariamente ad oggetti vecchi o con una superficie sporca che presenta molti *features* riconoscibili. Infatti, a parità di foto e di condizioni di illuminazione, le parti dell'oggetto scarsamente caratterizzate e molto riflettenti producono errori di misurazione, con la presenza di buchi nella geometria o di elevato rumore, con effetti a buccia d'arancia, molto lontani alla forma "reale" dell'oggetto⁴³⁴. Ad esempio, F. Gabellone, nel restituire il Vaso del Pittore di Arpi, conservato presso il Tampa Museum of Art in Florida, è ricorso al *re-topology*, una tecnica che consiste nel ricostruire la forma di un oggetto sia con tecniche automatiche che con ricalco manuale⁴³⁵ (fig. II.66).

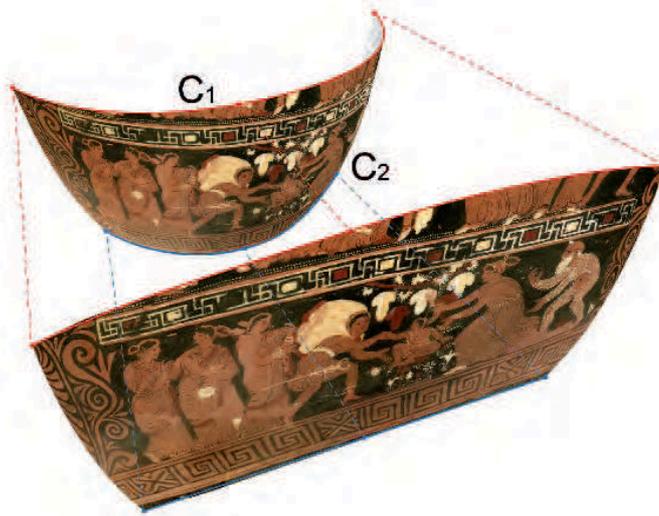


Fig. II.65 - Esempio di raddrizzamento planare di una scena figurata (GABELLONE 2020, 67)

⁴³⁴ BREUCKMANN *et alii* 2013.

⁴³⁵ Lo scopo è quello di ottenere una forma semplificata, ottenuta sulla base di curve e superfici matematiche, GABELLONE 2020, 64; 72-74.



Fig. II.66 - Esempio di restituzione 3D con integrazione delle parti con difetti di allineamento (GABELLONE 2020, 67)

PARTE II

CAPITOLO TERZO

I DEPOSITI MUSEALI

III.1 Da magazzino a deposito: evoluzione di uno spazio

Alla storia evolutiva del museo, al rapporto tra l'istituzione e il pubblico, insieme con le questioni relative alle politiche di allestimento all'interno delle sale e delle vetrine, si lega anche il concetto di conservazione dei beni culturali in luoghi dedicati, di come esso sia stato inizialmente escluso dal dibattito scientifico e lentamente abbia cominciato a ricevere un'attenzione, spesso intermittente, nel corso degli ultimi anni.

La discussione intorno alle politiche di conservazione del patrimonio culturale si è sviluppata, su scala internazionale, nel corso della prima metà del Novecento. Il tema fu debolmente affrontato dall'*International Institute of Intellectual Co-operation* (IICI-1924/1946) e dall'*International Museum Office* (IMO-1924/1945), ovvero le due istituzioni create dalla Società delle Nazioni (LN-1920/1946). Successivamente, dal 1945, la discussione passò all'*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO), sotto l'egida delle neonate Nazioni Unite (UN).

A partire dalla fine della Seconda guerra mondiale (1939-1945), l'Unesco riorganizzò un programma per la costruzione di una politica di cooperazione internazionale, incentrato sulla protezione del patrimonio culturale, che partiva dalle precedenti indicazioni dell'IICI e veniva sancito da raccomandazioni e carte redatte durante una serie di conferenze, convenzioni e assemblee. Di qui furono istituiti l'*International Council of Museum* (ICOM) nel 1946, l'*International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM) nel 1956 e infine l'*International Council on Monuments and Sites* (ICOMOS) nel 1965, allo scopo di creare centri sinergici per riunire ricercatori, professionisti e istituzioni per la salvaguardia del patrimonio.

Diverse linee guida internazionali approvate dall'Unesco, e firmate dai suoi Stati membri, provenivano da queste istituzioni e diventarono la base per lo sviluppo delle politiche nazionali sulla protezione e conservazione del patrimonio culturale. In particolare, come vedremo, l'ICOM ha svolto un ruolo chiave nel dibattito sulla protezione delle collezioni sotto la custodia museale⁴³⁶.

Al tempo stesso, anche la terminologia utilizzata per indicare i luoghi di stoccaggio ha subito un'evoluzione.

Magazzino è il termine che è stato tradizionalmente usato per indicare genericamente la sistemazione dei beni non esposti, di solito in spazi non idonei né attrezzati; esso “evoca, infatti, immagini di spazi fatiscenti e sovraffollati, una congerie di oggetti accumulati alla rinfusa”⁴³⁷. *Riserva*, dal francese *réserve*, evoca la conservazione di un patrimonio di valore, con opportunità di ricerca e divulgazione, a disposizione per iniziative e attività museali. Infine, *deposito* è il termine più recente che richiama un ambiente apposito, attrezzato e idoneo per la conservazione e la gestione delle collezioni in ottemperanza ai parametri fissati dagli standard nazionali e internazionali⁴³⁸, sebbene ne venga evidenziata anche una connotazione negativa poiché esso viene ugualmente associato al più generale concetto di magazzino - *warehouse*⁴³⁹.

⁴³⁶ FRONER 2018, 1-16.

⁴³⁷ NEPI SCIRÈ 1995, 12.

⁴³⁸ VISSER TRAVAGLI 2015, 39-46.

⁴³⁹ LODDO 2020, 6-11.

L'abbandono degli allestimenti ottocenteschi, in cui si esponevano quasi tutti gli oggetti della collezione, e lo sviluppo dei criteri museografici selettivi, imposti a partire dal dopoguerra, ha avuto come conseguenza la crescita esponenziale e forzata dei depositi stessi. A ciò si aggiunge anche l'estensione del concetto di patrimonio culturale da salvaguardare e conservare, che oggi si estende ad oggetti a cui prima non veniva dato alcun valore storico, archeologico o artistico. Tale situazione ha reso lo spazio carente sia nell'esposizione permanente che nei depositi, i quali oggi custodiscono oltre l'80% dei beni delle collezioni museali. Non sorprende, dunque, che al centro del dibattito vi siano questioni riguardanti le metodologie di organizzazione e gestione di questi ambienti, le politiche di acquisizione di spazi adeguati alle necessità della custodia e della conservazione dei beni non esposti nelle sale museali, nonché la necessità di garantire una corretta accessibilità degli stessi. Insieme a questi problemi, negli ultimi anni, inoltre, la questione dei depositi è stata affrontata anche nell'ambito della loro valorizzazione e dell'opportunità di rendere questi luoghi, oggi resi fruibili ai soli specialisti, anche al vasto pubblico.

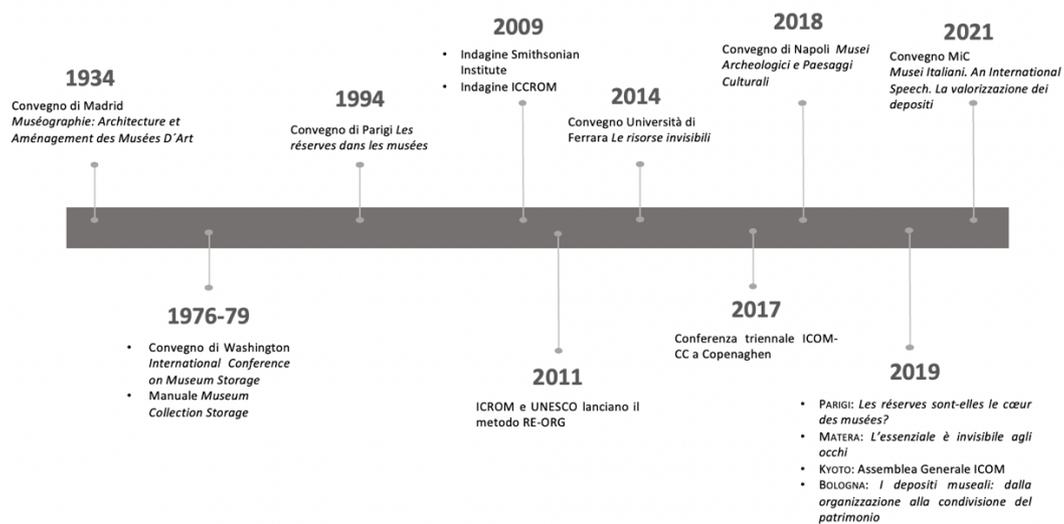


Fig. III.67 - Linea cronologica delle principali riflessioni scientifiche sui depositi museali

Promesse non mantenute

Nel 1934, a Madrid, si tenne la prima conferenza internazionale organizzata dall'*International Museum Office*, dal titolo *Muséographie: Architecture et Aménagement des Musées D'Art*, in seguito alla quale furono pubblicati gli atti che contenevano un capitolo in cui fu dibattuto per la prima volta lo stato di conservazione delle collezioni d'arte nei depositi⁴⁴⁰ (fig. III.68). Furono poi riconosciuti tre luoghi differenti: le collezioni per il pubblico, le collezioni di studio, ovvero per gli studiosi, e i depositi, che riversavano in un pessimo stato di disordine.

⁴⁴⁰ JAMIN 2017, 73-101.

Di particolare interesse furono gli interventi di Alfred Stix (1882-1957), Direttore del Kunsthistorisches Museum di Vienna, Austria, dal titolo *Organisation des dépôts, Réserves et collections d'études*, e di George Oprescu, Direttore del Museo Toma Stelian, di Bucarest, intitolato *Problèmes Soulevés par l'accroissement des collections (1881-1969)*⁴⁴¹.

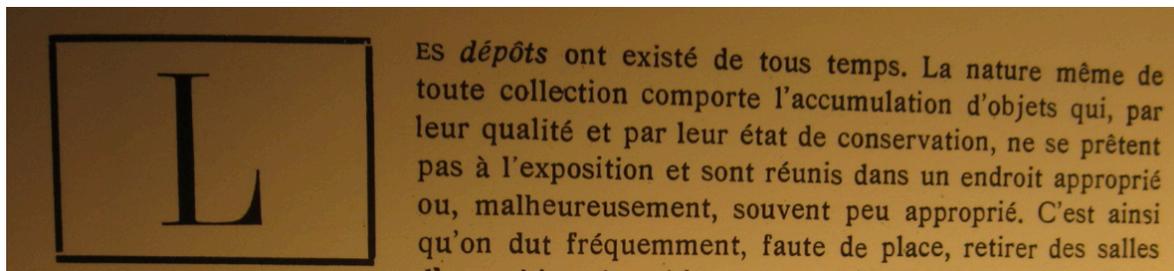


Fig. III.68 - Incipit del capitolo sui depositi

Nella prima comunicazione, i principali argomenti che Stix esaminò riguardavano i loro principi di classificazione, i metodi per la redazione dei cataloghi, nonché l'ordinamento per numero d'inventario, per collezione, per soggetto, per uso e ordine cronologico, per funzione, per suddivisione geografica e cronologica, per scavo e per sistema di stoccaggio⁴⁴².

Mentre A. Stix strutturò il suo testo intorno a questioni specifiche sulla gestione delle collezioni scientifiche, in particolare quelle situate nei magazzini, G. Oprescu presentò il problema della gestione dei musei dal punto di vista della crescita esponenziale delle collezioni, dando inizio al suo intervento ponendo diverse domande significative: “*Où placer (les objets) dans les musées qu'on évince? Où mettre encore ceux qui proviennent des achats, de dons ou des legs? Et dans certain musées préhistoriques ou archéologiques, des fouilles de la région? Que rythme donner dorénavant aux acquisitions nouvelles, pour ne pas surcharger les salles, que ne sont que trop encombrés? Quelles règles suggérer aux donateurs et aux testateurs - pour autant que cela peut se faire - afin que l'effet de leur sollicitude à l'égard des musées ne se traduise pas par des embarras plus grands pour les personnes qui dirigent ces institutions?*”⁴⁴³. Con questi quesiti Oprescu, dunque, arrivò al centro di due problemi principali: come affrontare l'aumento esponenziale delle collezioni e cosa fare con oggetti che non possono essere esposti in modo permanente.

Il documento dattiloscritto appartenente alla BnF di Parigi, intitolato *Rapport General N.8* e scritto da Alfred Stix, non fu presentato nella versione stampata del libro generato dalla Conferenza di Madrid, sebbene contenesse un questionario sull'organizzazione del deposito delle collezioni museali e delle collezioni di studio. Dieci domande riguardavano il significato dei depositi del museo, e dodici domande erano legate alle collezioni di studio, nonché un altro rapporto di Oprescu proponeva un'indagine sull'espansione delle collezioni del museo, manifestando dei quesiti ancora quanto mai attuali⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ OPRESCU 1934; STIX 1934a.

⁴⁴² STIX 1934a, 248.

⁴⁴³ OPRESCU 1934, 295.

⁴⁴⁴ STIX 1934b.

A distanza di quasi quarant'anni dalla conferenza di Madrid, il problema dei depositi fu nuovamente affrontato nel dibattito scientifico nel dicembre 1976 quando, a Washington D.C., si tenne l'*International Conference on Museum Storage*, che si concentrava esclusivamente attorno a questo tema.

Si trattava del primo incontro internazionale dopo la Seconda guerra mondiale, organizzato dall'ICOM, con la collaborazione dell'Associazione Americana dei Musei e della Commissione Nazionale degli Stati Uniti per l'Unesco. Durante quell'occasione furono mostrate le foto dello stato in cui riversavano i depositi dello Smithsonian come testimonianza dell'urgenza di elaborare una politica di riorganizzazione. Nel rapporto finale dell'incontro, che rifletteva sul ruolo del museo come custode e interprete delle conoscenze culturali e scientifiche, il deposito fu definito *more than a physical facility*. Pertanto, considerata la percentuale di oggetti conservati molto più alta rispetto a quelli esposti, i depositi museali dovevano essere pensati e pianificati con maggiore attenzione. Il loro sviluppo doveva mirare ad un uso intelligente delle risorse, a preservare le collezioni e a rafforzare le sue responsabilità sociali nei confronti della comunità.

Dalla conferenza emerse anche che la grave situazione di molti depositi non dipendeva da un paese sviluppato o in via di sviluppo, ma risiedeva nella differenza nello sviluppo del museo e, ancora più nello specifico, in quello del dipartimento museale⁴⁴⁵. La relazione affermava, inoltre, che la protezione di tutti i beni culturali comportava esigenze comuni quali la registrazione, la catalogazione e la conservazione; pertanto, l'ICOM raccomandò la creazione di un comitato internazionale sul deposito del museo con lo scopo di creare una rete tra realtà museali. Purtroppo, il progetto non fu mai portato a compimento e lo stato di trascuratezza in cui versavano i depositi museali restò pressoché invariato⁴⁴⁶. Come risultato dell'incontro, l'Unesco commissionò un manuale sulla gestione della conservazione pubblicato nel 1979, dal titolo *Museum Collection Storage*, in cui fu dichiarato che *probably more harm has been done to museum collections through improper storage than by any other means*⁴⁴⁷. Il volume, redatto da un architetto, non affrontava altro che le questioni architettoniche relative ai depositi, mettendo in secondo piano le altre più urgenti relative alla gestione, documentazione e ai sistemi di localizzazione⁴⁴⁸.

Nel 1983, tuttavia, l'ICOM esaminò e rifiutò la proposta di creare un comitato internazionale per i depositi⁴⁴⁹. Passarono circa vent'anni prima che l'Unesco ritornasse sul problema nel settembre 1994 al Musée des Arts et Métiers a Parigi, con il colloquio *Les réserves dans les musées*, in occasione dell'inaugurazione del nuovo deposito del suddetto museo nei dintorni della capitale, a Saint-Denis. Durante l'incontro, cui parteciparono più di 14 paesi, fu affermato che il deposito, in quanto luogo invisibile, era sempre stato escluso dai piani organizzativi e dagli investimenti poiché veniva data priorità allo spazio espositivo aperto al pubblico, restando *an unresolved*

⁴⁴⁵ LODDO 2020, 64.

⁴⁴⁶ Ciononostante, gli anni '70 furono un periodo particolarmente importante per l'attenzione rivolta alla conservazione preventiva, ma anche alle esigenze di esposizione che di stoccaggio. In tal senso, fu molto importante il ruolo dell'ICCROM e dell'ICOM nella promozione di studi sulle condizioni climatiche per la conservazione degli oggetti museali e nell'incoraggiare che i professionisti del settore fossero formati su tali questioni, si veda FRONER 2016; FRONER 2018, 3.

⁴⁴⁷ VERNER JOHNSON, HORGAN 1979, 9.

⁴⁴⁸ Appare singolare che nella presentazione dell'opera l'UNESCO sottolineò come *“the preparation of a handbook on museum storage is long overdue. The storage and conservation of many museum collections have received inadequate attention in the past, and in most cases are still receiving inadequate attention. In fact, probably more harm has been done to museum collections through improper storage than by any other means”* VERNER JOHNSON, HORGAN 1979, 9-10.

⁴⁴⁹ La notizia è presente nell'intervista a Gael in ICOM France 2019, *Le réserves sont elles le cœur des musées?*.

problem e il tallone d'Achille del museo, ciononostante, esso fu riconosciuto come uno dei luoghi che lo alimentano⁴⁵⁰. Il risultato del convegno fu un documento pubblicato nel 1995, all'interno del quale Martine Jaoul, con un articolo intitolato *Why reserve collection?*, sottolineò l'urgenza di integrare il deposito nei programmi di gestione e organizzazione del museo. Inoltre, evidenziando la scarsa considerazione che i visitatori avevano del deposito, come un luogo privo di interesse, sottostimandone l'importanza, se non addirittura ignorandone l'esistenza, Jaoul anticipò quello che sarà uno dei *trend* principali nel dibattito museale del nuovo millennio, ovvero la valorizzazione dei depositi⁴⁵¹. Sulla stessa riga si inserivano anche le riflessioni di Anne Caubet, conservatrice generale delle Antichità orientali del Louvre, che manifestò la necessità di considerare le collezioni permanenti e quelle custodite nelle riserve come un unico insieme, dove non vi erano né duplicati né oggetti di minor valore. La studiosa denunciò anche il falso mito, diffuso soprattutto tra il pubblico comune, che i depositi fossero luoghi che nascondevano tesori, né tantomeno dei semplici luoghi di stoccaggio⁴⁵². Contrariamente, le riflessioni quanto mai attuali di Caubet non trovarono grandi riscontri, come si evince dalle parole di A. Mottola Molfino che, nello stesso periodo, scriveva così a proposito del suo 'elogio dei depositi':

“servono come i libri di una biblioteca di consultazione per confronti e riferimenti: ma i libri si possono anche leggere nelle riproduzioni, le opere vanno consultate dal vero. Se non ci fossero opere di seconda e terza scelta con le quali confrontarsi quotidianamente, non si saprebbe nemmeno quali sono quelle di prima scelta. Le opere conservate nei musei, maggiori o minori che siano, esposte o in deposito, non si vendono perché sono documenti storici. E lo sono due volte: in quanto testimonianze dell'epoca in cui sono state prodotte e in quanto oggetto che concorre a definire l'identità delle collezioni di un museo, che è tale proprio per le vicende di accumulazione di oggetti-documento. [...] In un museo, come in un *iceberg*, 3/4 dello spazio sono sommersi, non si vedono; sono i depositi e i servizi.”⁴⁵³

Restituire dignità ad un luogo

Nel 2004 fu redatto il Codice Etico ICOM per i Musei, al cui interno l'articolo 2.23 recitava che “it is an essential responsibility of members of the museum profession to create and maintain a protective environment for the collections in their care, whether in store, on display, or in transit”⁴⁵⁴. Tale definizione rappresentò un primo, importante, passo per restituire dignità ai luoghi di stoccaggio e conservazione.

Nel 2009 l'Unesco ottenne dei fondi per le collezioni a rischio nei musei e per la relativa documentazione dei depositi e che, insieme all'ICCROM e coadiuvati da Galia Saouma-Forero, furono utilizzati per condurre un'indagine anonima su scala mondiale che arrivò a raccogliere 1490 risposte da 136 paesi e dalle quali si mise in evidenza l'urgenza di trovare un rimedio subito. Ne risultò, infatti, che il 60% dei depositi avevano gravi

⁴⁵⁰ FERRIOT 1995, 35-39; HERREMAN 1995, 8-12.

⁴⁵¹ Sull'argomento si rimanda al cap. III.2; JAUL 1995, 4-7.

⁴⁵² MUSEE DES ARTS ET METIERS 1995.

⁴⁵³ MOTTOLA MOLFINO 1991, 135-136.

⁴⁵⁴ Il Codice Etico ICOM per i Musei è stato pubblicato per la prima volta nel 2004 e poi tradotto in tutte le lingue; la versione italiana risale al 2009; ICOM 2009, <https://www.icom-italia.org/traduzione-italiana-codice-etico/>; [ultimo accesso: maggio 2022].

problemi: due musei su tre non avevano abbastanza spazio, in un museo su due gli spazi di stoccaggio erano sovraffollati mentre in due su cinque si constatava la mancanza di sostegno del direttore in merito ai depositi. Altri ancora segnalavano mancanza di personale formato, assenza di personale responsabile, procedure di gestione poco chiare, assenza di pulizie ordinarie degli spazi ecc. Inoltre, un museo su dieci alcuni oggetti mancavano a causa di furti nei depositi⁴⁵⁵, mentre solo 10% della collezione di un museo era esposta nelle esposizioni permanenti, e il restante 90% giaceva in condizioni disastrose nelle riserve⁴⁵⁶. L'indagine ha messo in evidenza una situazione simile in tutti i paesi, indipendentemente dal loro livello di sviluppo economico.

Infine, l'esame dei depositi sottolineò anche l'esistenza di una grande lacuna nella letteratura quando si trattava di affrontare il problema che si verifica nella maggior parte dei musei: quello di migliorare una situazione esistente che si è deteriorata nel tempo e che ha portato a collezioni inaccessibili, sistemi di documentazione disfunzionali, peggioramento delle condizioni di conservazione e attribuzione poco chiara delle responsabilità⁴⁵⁷. Nel novembre 2011, dunque, la ventisettesima Assemblea Generale dell'ICCROM si concluse con l'annuncio della necessità di stabilire una strategia globale per contrastare le gravi condizioni in cui riversavano i depositi. Nello stesso anno, dopo un lavoro triennale, ICCROM e Unesco lanciarono il programma Re-Org che aveva lo scopo di introdurre non una serie di indicazioni o linee guida, ma un vero e proprio metodo sistematico volto a diventare uno strumento da proporre a ogni tipo di museo per riorganizzarne i depositi e per sostenerne una buona gestione nel tempo⁴⁵⁸. Alla base vi è il concetto di conservazione preventiva, recentemente sviluppato da Gaël De Guichen e da lui definito come *l'ensemble des actions destinées à augmenter l'espérance de vie d'une collection*⁴⁵⁹. Nello specifico, Re-Org si articola in quattro fasi principali, le quali a loro volta riguardano il management, la gestione dei locali, le collezioni e la fornitura di attrezzature⁴⁶⁰:

1. *Getting Started* (preparazione): la prima fase, che nella versione francese viene anche definita fase 0, consiste nel definire in linea teorica cosa è importante sapere o fare prima di recarsi fisicamente sul luogo. In questa occasione, viene creato un team specifico insieme con il Cultural Project che rappresenta la definizione dell'uso previsto per la collezione conservata nel deposito e del tipo di esperienza che i suoi utenti dovrebbero avere. Vale a dire che vengono fissati alcuni punti importanti, tra i quali come la collezione dovrebbe essere distribuita in magazzino (in base alla regione, al materiale, al tipo di oggetto, ecc.); da chi viene utilizzata; qual è la crescita prevista della collezione (politiche di acquisizione, acquisti, doni, scavi); se è previsto che il deposito sia chiuso o aperto al pubblico.
2. *Storage Condition Report*: durante la prima fase pratica del programma vengono elaborati una serie di rapporti riguardo le condizioni del deposito prima dell'intervento. Allo stesso modo, il team di lavoro

⁴⁵⁵ A San Pietroburgo, l'inventario di verifica dell'Hermitage rivelò di 50,000 oggetti mancanti, LAMBERT 2011.

⁴⁵⁶ FRONER 2018.

⁴⁵⁷ LAMBERT 2011.

⁴⁵⁸ Il programma, il cui principale ideatore è Gaël de Guichen, è accessibile on-line e consiste nel fornire un documento, tradotto in tutte le lingue, in cui sono indicate passo dopo passo tutte le fasi da seguire per applicarlo; <https://www.iccrom.org/fr/section/conservation-preventive/re-org>; [ultimo accesso: maggio 2022].

⁴⁵⁹ DE GUICHEN 1995, 4-6.

⁴⁶⁰ LAMBERT 2011.

raccoglie informazioni sulla situazione attuale, la analizza e produce una diagnosi prima che la riorganizzazione fisica inizi. La relazione sulle condizioni di conservazione è uno strumento utile a ottenere l'approvazione dell'istituzione per andare avanti.

3. *Storage Reorganization Project* (piano di azione): sulla base delle conclusioni dello *Storage Condition Report*, il team identifica tutte le azioni necessarie per ottenere il risultato desiderato e le pianifica in un piano di *Storage Reorganization Project*.

4. *Storage Reorganization Implementation* (realizzazione): in quest'ultima fase, il team mette in pratica lo *Storage Reorganization Project*, ne monitora l'avanzamento e stabilisce sistemi adeguati a garantirne la sostenibilità.

Le linee guida, inoltre, sono reperibili sul sito ufficiale ICCROM: lo strumento di autovalutazione; il manuale, che contiene tutte le istruzioni *step by step*; i fogli di lavoro, ovvero le tabelle e i formulari per la raccolta di tutte le informazioni per la preparazione del progetto di riorganizzazione; le risorse aggiuntive, con ulteriori strumenti e direttive per casi specifici.

Il primo caso studio del programma Re-Org fu quello della collezione Janapada Sampada conservata all'*Indira Gandhi National Centre for the Arts* (IGNCA) a Nuova Delhi, il cui deposito era di difficile accesso a causa degli oggetti distribuiti per terra, data la mancanza di qualsiasi tipo di fornitura, e mischiato insieme a materiale vario non della collezione e riempiendo la quasi totalità dello spazio. Re-Org è stato sperimentato per la prima volta per un museo la cui attività di mostre temporanee era molto frequente, arrivando a registrare uscite ed entrate nel deposito di centinaia di oggetti anche in una sola settimana. Ne è risultata una migliore organizzazione che ha permesso di liberare la metà dello spazio che prima si riteneva pieno nonché la creazione di una catalogazione che permette di localizzare e recuperare gli oggetti in breve tempo.

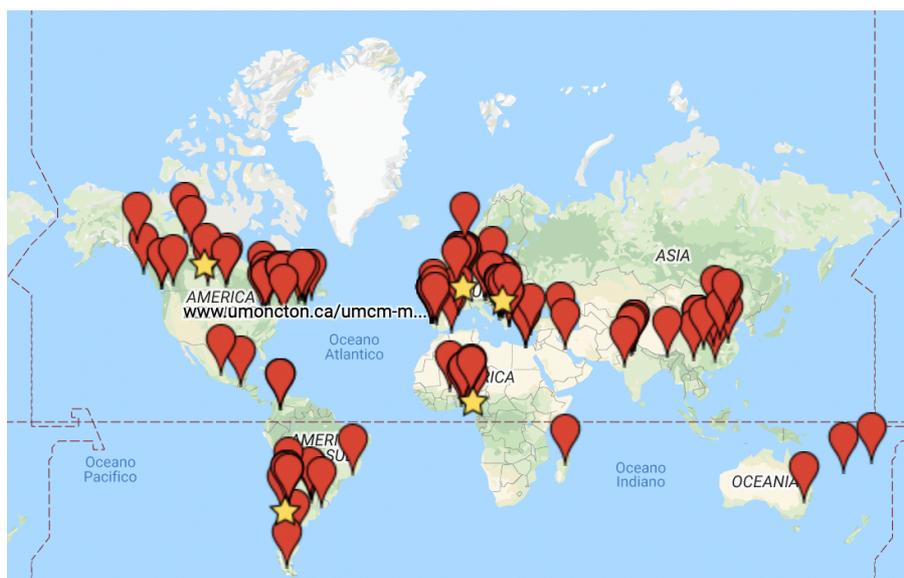


Fig. III.69 - Mappa dei musei che hanno aderito al programma Re-Org. In rosso i musei individuali, le stelle gialle indicano i paesi con strategie nazionali o regionali

Il successo del programma, perfezionato nel corso degli anni, è proseguito con la sua applicazione in moltissimi altri paesi, alcuni dei quali hanno adottato strategie nazionali o regionali mentre la maggioranza degli altri musei vi hanno partecipato individualmente. L'immagine mostra in che misura Re-Org sia stato adottato e diffuso; in quasi un decennio, infatti, il metodo è stato utilizzato in oltre 145 musei in tutto il mondo, attraverso workshop pratici, corsi di formazione in presenza e online (fig. III.69⁴⁶¹).

Oltre alle implicazioni di carattere gestionale e conservativo, esso possiede anche una componente sociale poiché da un lato consente la conservazione preventiva dei beni, dall'altro crea le condizioni affinché gli stessi beni possano essere fruibili, nell'ottica di un patrimonio condiviso.

Il lancio del programma a partire dal 2011 ha avuto anche il merito di aver stimolato importanti riflessioni sul tema dei depositi, moltiplicatesi grazie all'organizzazione di una serie di incontri a livello nazionale e internazionale.

Poco tempo dopo, il 17 dicembre 2014 a Parigi, la commissione degli affari culturali e dell'educazione si riunì nell'Assemblea Nazionale per discutere e mettere in chiaro diverse questioni riguardo la gestione delle collezioni museali francesi in generale nonché dei depositi e delle funzioni che dovevano svolgere.

Al termine del colloquio fu redatto il *Rapport d'Information* in cui furono individuate tre difficoltà principali nella gestione delle loro riserve, difficoltà la cui intensità variava a seconda dei musei e dei tipi di collezioni conservate.

In primis, l'esiguità dei luoghi di stoccaggio porta spesso a un accumulo di opere che nuoce alla buona conoscenza delle collezioni e, di conseguenza, alla loro circolazione⁴⁶². Le condizioni di sicurezza insoddisfacenti in Francia erano particolarmente urgenti, in particolar modo per i musei in prossimità della Senna come il Louvre⁴⁶³, il Musée d'Orsay e l'Orangerie che, a seguito dell'allarme di inondazione dato nel 2002, li ha condotti ad evacuare una parte delle loro riserve in un centro di stoccaggio provvisorio situato a nord della capitale. Infine, vi sono anche problemi di natura giuridica poiché alcuni musei hanno affittato dei depositi esterni in locali di proprietari privati e sono, dunque, legati all'incertezza che grava sul rinnovo del contratto⁴⁶⁴.

Nello stesso anno, in Italia, *Le risorse invisibili* è il titolo dato al convegno organizzato dall'Università di Ferrara in cui si è ragionato sulle criticità e le innovazioni della gestione del patrimonio archeologico⁴⁶⁵. Con un focus concentrato esclusivamente sul contesto italiano, la gestione dei depositi museali e la movimentazione dei beni archeologici rientrano tra le linee di ricerca del Dottorato in Scienze e Tecnologie per l'Archeologia e i Beni culturali dell'Università di Ferrara. Durante l'incontro è stata messa in evidenza la grande criticità legata al

⁴⁶¹ <https://www.iccrom.org/it/themes/preventive-conservation/re-org/re-org-projects>; [ultimo accesso: maggio 2022].

⁴⁶² ATTARD *et alii* 2014; <https://www.assemblee-nationale.fr/14/rap-info/i2474.asp>; [ultimo accesso: maggio 2022].

⁴⁶³ Il caso del Louvre si rivelò particolarmente emblematico poiché alcune opere erano immagazzinate negli 8.600 m² di riserve inondabili nei sotterranei della Corte Napoleonica e non potevano essere evacuate integralmente entro il termine di 72 ore stabilito dal piano di prevenzione del rischio alluvione. Così, durante la sua visita alle riserve, la Missione constatò che intere sale di riserve di statue antiche - troppo pesanti per essere rapidamente e facilmente spostate - non potevano essere preservate dall'innalzamento delle acque in caso di piena, causando danni irreversibili. Nel 2017 la situazione di emergenza ha trovato una soluzione grazie alla creazione di un centro di riserve esterne a Liévin, nei pressi della "succursale" del Louvre, il Louvre-Lens, ATTARD *et alii* 2014, 55-56.

⁴⁶⁴ ATTARD *et alii* 2014, 56-57.

⁴⁶⁵ MUTTILLO *et alii* 2015.

censimento dei beni mobili demaniali del MiC (ex MiBACT) e ai problemi di compilazione degli inventari, contribuendo a non dare effettiva contezza del numero dei beni storico-artistici-archeologici custoditi⁴⁶⁶. È, infatti, nell'ambito della collaborazione tra l'Università di Ferrara e il Ministero che si inserisce l'indagine sul censimento del patrimonio museale archeologico italiano che ha come obiettivo una mappatura del patrimonio museale su una piattaforma informativa capace di rilevare le criticità e successive aree prioritarie di intervento⁴⁶⁷. Tali linee di analisi, di fatto, poco si discostano dal programma Re-Org lanciato dall'ICCRUM tre anni prima e con il quale condividono gli stessi obiettivi volti a permettere di avere un controllo completo sul patrimonio custodito, risalendo immediatamente alla collocazione di ogni singolo oggetto, di garantirne le migliori condizioni di conservazione e di gestione.

Solo nel luglio 2016, durante la Conferenza Generale a Milano, l'ICOM ha elaborato un documento come punto di partenza per proporre una raccomandazione sulle 'collezioni in magazzino', poi presentato e discusso l'anno seguente, nel 2017, in occasione della diciottesima Conferenza triennale ICOM-CC a Copenaghen. Da quell'incontro è scaturito un documento di lavoro, intitolato *Reconnecting with Collections in Storage Recommendation*, da proporre alla 34° Assemblea Generale dell'ICOM a Kyoto nel settembre del 2019⁴⁶⁸.

Nel marzo 2018, il tema dei depositi è stato affrontato anche durante il Convegno *Musei Archeologici e Paesaggi Culturali*, organizzato da ICOM Italia per celebrare i 70 anni dalla sua costituzione. Nella Raccomandazione che ne è risultata, viene per la prima volta riconosciuta la necessità di distinguere i depositi provvisori di scavo da quelli museali "classici"⁴⁶⁹. Per i primi, infatti, si auspica, attraverso un progetto nazionale, la creazione di centri di stoccaggio a livello regionale in cui vengono applicate le prime misure di conservazione, restauro e studio, mentre per i secondi è stata segnalata l'urgenza di creare procedure semplificate e standardizzate compatibili con i sistemi di inventariazione e catalogazione su base territoriale.

Poco dopo, nell'aprile 2019, ICOM Francia e l'Institut National du Patrimoine hanno organizzato, nell'ambito di una serie di incontri su dibattiti deontologici, un colloquio dal titolo molto eloquente, *Les réserves sont-elles le cœur des musées ?*, durante il quale sono state discusse le questioni sulla gestione dei depositi, a livello nazionale e internazionale, ma anche la loro valorizzazione e il relativo rapporto con il pubblico⁴⁷⁰, con la possibilità di creare anche delle riserve territoriali comprendenti più musei⁴⁷¹. L'incontro si è poi concluso con la promessa che, durante l'Assemblea di Kyoto, ICOM Francia e Italia si impegnano a presentare una raccomandazione volta a creare un comitato permanente ICOM incaricato di analizzare lo stato dei depositi museali.

⁴⁶⁶ SHEPERD 2015, 29-37; TOSTI 2015, 25-28.

⁴⁶⁷ MUTTILLO *et alii* 2015, 69-72.

⁴⁶⁸ Incontri preliminari avevano già discusso questo argomento, come il seminario Re Org-ICCRUM tenutosi a Bruxelles, 28-29 settembre 2016, *Reconnecting with Collections in Storage*, che ha ispirato il titolo del documento vero e proprio, ICOM-CC 2018.

⁴⁶⁹ <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-ITALIA.RACCOMANDAZIONE.Musei-archeologici-e-paesaggi-culturali.Napoli.marzo2018.pdf> [ultimo accesso: maggio 2022]. Per gli atti del convegno si rimanda a FORMA URBIS 2018.

⁴⁷⁰ La collaborazione tra ICOM Francia e INP è cominciata nel 2017 grazie alla quale l'INP ha integrato nella propria offerta formativa un corso di formazione basato sul programma Re-Org, <https://www.inp.fr/Formation-initiale-et-continue/Formation-continue/Formation-RE-ORG-France>; [ultimo accesso: maggio 2022].

⁴⁷¹ Conseil international des musées. Comité national français. 2019. *Les réserves sont-elles le cœur des musées ?*: cycle soirée-débat déontologie [Paris, Galerie Colbert, 18 avril 2019].

Il 2019 è stato, infatti, un anno di svolta anche e soprattutto in Italia per le iniziative e gli incontri portati avanti sul tema dei depositi, dove fino a quel momento ancora nessun museo aveva sperimentato il programma di gestione Re-Org. Di grande rilevanza vi sono due convegni dell'ICOM Italia, il primo, si tenne a marzo a Matera, allora Capitale Europea della Cultura 2019, e in collaborazione con il Polo Museale Regionale della Basilicata Ministero per i Beni e le Attività Culturali, mentre il secondo, nel mese di dicembre a Bologna.

Nel primo convegno di Matera, *L'essenziale è invisibile agli occhi*, l'importanza dei depositi viene riconosciuta in quanto risorse invisibili all'interno del percorso museale, e la loro funzione come luoghi per lo studio e la ricerca, ma anche per la tutela e la conservazione di beni vulnerabili che, per questioni conservative, non sono adatti ad essere esposti o ad un'esposizione prolungata. Al tempo stesso, in relazione ai problemi legati alla loro gestione è stata chiarita la necessità che le istituzioni diano immediata attenzione ai depositi. Ogni museo deve inserire nel proprio atto di regolamentazione le problematiche ad essi connesse le modalità di pianificazione e organizzazione, elaborando un progetto che garantisca un piano per la sistemazione degli spazi, la sicurezza delle strutture, il funzionamento corretto dei dispositivi di conservazione e di manutenzione. Al termine della giornata di studi, l'Assemblea annuale di ICOM Italia ha votato la Raccomandazione *I depositi del patrimonio culturale: una risorsa per le istituzioni*, che contiene tutti i punti principali discussi e da sottoporre alla condivisione dei Comitati Nazionali ed Internazionali di ICOM all'Assemblea Generale di Kyoto del settembre 2019⁴⁷².

Il convegno bolognese, *I depositi museali: dalla organizzazione alla condivisione del patrimonio*, promosso dall'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna (IBC), da ICCROM, ICOM Italia e Mu.Sa, ha invece avuto lo scopo di analizzare il tema delle riserve museali in quanto luoghi che custodiscono parte della collezione non esposta ma anche come la creazione di nuovi spazi in cui le istituzioni hanno l'opportunità di riunire le proprie collezioni e renderle accessibili al pubblico. Il convegno è stata principalmente l'occasione per presentare, per la prima volta in Italia, il progetto Re-Org dell'ICCROM che l'IBC si è impegnato a adottare su scala regionale dall'anno successivo⁴⁷³.

I due convegni italiani hanno avuto infatti il merito di portare all'attenzione l'urgenza di aprire un canale di discussione sul tema dei depositi, sulla necessità di adeguare le strutture e la loro gestione ai programmi già adottati con successo a livello internazionale, di riflettere sulla loro valorizzazione e accessibilità al pubblico⁴⁷⁴, ma anche di dare uno stimolo importante alla concreta realizzazione delle promesse fatte.

Le difficoltà causate dalla crisi sanitaria non hanno impedito l'attuazione del progetto, tanto che Re-Org è stato rimodulato e adattato alle esigenze dettate dalla didattica a distanza. Grazie alla nuova formulazione del programma esso è stato diffuso in dieci istituzioni museali (fig. III.70)⁴⁷⁵.

⁴⁷² https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2019/04/ICOM.Italia.Raccomandazione.Depositi.ITA_.Matera.16.marzo2019.pdf; [ultimo accesso: maggio 2022].

⁴⁷³ SALVI 2019.

⁴⁷⁴ Per la valorizzazione dei depositi museali si veda cap. III.2.

⁴⁷⁵ Tra queste vi hanno partecipato: Fondazione Culture di Santarcangelo di Romagna, MAMbo e Museo Morandi di Bologna, Istituzione Villa Smeraldi - Museo della civiltà contadina di Bentivoglio, Musei civici di Cento, Musei civici di Forlì, Museo casa Pascoli di San Mauro Pascoli, Museo civico di Modena, Museo diocesano di Fidenza, Raccolta Lercaro di Bologna, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Ravenna.

Il 7 settembre 2019, si è tenuta la 34° Assemblea Generale dell'ICOM a Kyoto, durante la quale è stata adottata una risoluzione, una delle prime del l'ICOM sul tema dello stoccaggio, sulle misure per salvaguardare e migliorare le collezioni in deposito in tutto il mondo⁴⁷⁶, nonostante sia stata notevolmente oscurata dal dibattito che ha circondato la nuova definizione di museo, il cui obiettivo principale sembrava essere il ruolo sociale di quest'ultimo e, conseguentemente, anche quello politico e attivista⁴⁷⁷. La Raccomandazione prevede la nomina di un comitato specifico per un esame sui depositi di tutti i musei del mondo, al fine di verificarne le condizioni dopo le indagini del 2011, mettendo in evidenza quanto ancora, dopo numerosi dibattiti, non si sia ancora arrivati all'istituzione di una politica di gestione comune e condivisa.

Uno dei più recenti capitoli del dibattito scientifico sul ruolo dei depositi museali è stato discusso durante l'incontro, dal titolo *Musei Italiani. An International Speech. La valorizzazione dei depositi*, il 30 settembre 2021 e organizzato dalla Direzione Generale Musei. In quest'occasione M. Osanna ha auspicato di farne delle "biblioteche di oggetti" e dunque luoghi di incontro, ricerca e formazione.



Fig. III.70 - Il riordino del deposito del Museo Civico di Modena per il programma Re-Org

⁴⁷⁶ Il testo integrale della 34° Assemblea Generale di Kyoto è disponibile on-line: https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/09/Resolutions_2019_EN.pdf; [ultimo accesso: maggio 2022].

⁴⁷⁷ La nuova definizione, che avrebbe dovuto sostituire quella del 2007, ha diviso i membri del Consiglio Generale e, dopo numerose polemiche, non è ancora stato raggiunto un accordo, rinviandone la discussione e il confronto a una successiva Assemblea straordinaria.

III.2 La valorizzazione dei depositi museali

In precedenza, si è parlato di come conservazione e sicurezza siano aspetti imprescindibili per una buona gestione dei depositi museali. Essi costituiscono il fondo al quale attingere per tutte le attività espositive del museo, ma anche per prestiti e scambi con altre istituzioni italiane e internazionali, per mostre tematiche che valorizzino i beni che generalmente non sono esposti. Negli anni più recenti, lo sviluppo del dibattito scientifico sui depositi museali, in termini di gestione dei luoghi di stoccaggio, ha fatto sì che esso si orientasse inevitabilmente anche verso questioni di valorizzazione e di fruizione dei beni culturali che custodiscono. Tali tematiche si sono sviluppate principalmente per la notizia che l'80-90% delle collezioni fosse conservata nelle riserve. Ciò ha avuto un forte impatto sull'opinione pubblica, supportata sia dalla stampa specializzata che da quella generalista che si riferisce ai depositi sempre con le stesse parole, magazzino, sotterraneo, soffitta, spesso accompagnate da aggettivi come buio e polveroso, diffondendo l'idea di luoghi non solo inaccessibili, ma anche dove nessuno vuole andare. Il tema non è nuovo, esso fu già messo in evidenza da A. Caubet la quale, già nel 1994, sottolineava l'espansione di un fenomeno generale per cui esisteva, presso il pubblico, un mito sui depositi, continuando a essere al centro del dibattito anche negli ultimi anni⁴⁷⁸.

Contemporaneamente, le iniziative messe in pratica per la riorganizzazione e sistemazione generale dei depositi sono state l'occasione per sviluppare progetti di aperture temporanee o permanenti di questi luoghi. Riserve a vocazione pedagogico-comunicativa hanno messo il visitatore non più davanti al "best off" della collezione ma lo hanno proiettato nella vera vita del museo, il dietro le quinte dove lavorano studiosi e ricercatori. La nascita di questo tipo di progetti ha, infine, determinato che talvolta la sistemazione e la ristrutturazione dei depositi non avvenisse più per questioni dettate da esigenze di ricerca e di sicurezza dei beni culturali ma che esse fossero favorite dalla necessità di rendere questi luoghi accessibili principalmente per il visitatore comune.

Questo è stato uno dei temi affrontati nella già citata conferenza parigina del 2019, *Les réserves sont-elles le cœur des musées ?*, durante la quale si è chiarita la necessità di rendere i depositi accessibili solo se le condizioni di visita non pregiudicano gli oggetti e ne sia garantita la sicurezza.

Tuttavia, la discussione sull'apertura dei depositi resta ancora oggi molto accesa e vede principalmente l'opposizione di due opinioni: da un lato che ritiene che il deposito sia l'antitesi della fruizione e che renderlo visitabile coniughi due usi apparentemente contraddittori, la ricerca, la conservazione e il restauro delle opere e la presenza del pubblico, implicando la creazione di un progetto museografico che corre il rischio di creare un vero e proprio "museo bis"⁴⁷⁹; dall'altro chi vede l'opportunità di creare, attraverso una profonda riflessione museologica, un sistema interdisciplinare di ricerca e produzione di contenuti al fine di valorizzare, oltre che i beni, la memoria stratificata del deposito⁴⁸⁰.

La situazione è resa ancora più complicata a causa della ricorrente attenzione mediatica che enfatizza e denigra la sproporzione tra gli oggetti non esposti e quelli esposti, ignorando che i beni in deposito sono funzionali alla

⁴⁷⁸ *Les réserves sont-elles le cœur des musées ?*.

⁴⁷⁹ *Les réserves sont-elles le cœur des musées ?*.

⁴⁸⁰ MAFFEI 2019.

costruzione di percorsi museali di conoscenza (fig. III.71; III.72)⁴⁸¹. Nel 2013, ad esempio, fu pubblicato un rapporto di Confindustria in cui si denunciava l'enorme ricchezza storico-artistica chiusa nei depositi, senza però contestualizzarne le problematiche⁴⁸². A testimonianza della grande attenzione verso il tema dei depositi museali si segnala anche la mostra fotografica del 2016 ad opera di Marco Lanza. Il progetto *Depositi* è nato nel 2006 in collaborazione con il Museo Archeologico Nazionale di Firenze in occasione del 40° anniversario dell'alluvione del 1966. La mostra itinerante è stata esposta in diverse città italiane (Firenze, Savona, Milano, Budapest) ed è stata concepita come il viaggio dello autore in cui non sono gli oggetti sottratti alla pubblica fruizione a essere al centro dell'attenzione bensì i luoghi stessi⁴⁸³.



Fig. III.71 - Celebre articolo di C. Groskopf del 2016 pubblicato su *Quartz*⁴⁸⁴



Fig. III.72 - Articolo pubblicato su L'Espresso nel marzo 2020

⁴⁸¹ VISSER TRAVAGLI 2015, 39-46.

⁴⁸² CONFINDUSTRIA 2013, 13 e 174.

⁴⁸³ FARULLI 2018; <https://www.marcolanza.it/musei/>; [ultimo accesso: maggio 2022].

⁴⁸⁴ <https://qz.com/583354/why-is-so-much-of-the-worlds-great-art-in-storage/>; [ultimo accesso: maggio 2022].

I depositi tra accessibilità, valorizzazione e fruizione

In ambito internazionale, nel corso degli ultimi anni, sono state sperimentate principalmente tre misure che consentono al pubblico di accedere ai depositi. La prima ad essere stata concepita è quella dei *visible storage* (deposito visibile). Esso fu sperimentato per la prima volta nel 1977 nel Museum of Anthropology dell'Università della British Columbia di Vancouver⁴⁸⁵ e consisteva nell'esposizione di tutti gli oggetti della collezione lungo il percorso museale, di fatto “svuotando” il deposito che fu definito dall'allora direttore Michael Ames un “dead storage”⁴⁸⁶. Negli stessi anni, Verner Johnson e Horgan chiarirono che “visible storage simply means allowing the general public total visual access to the museum’s collections or, in other words, the elimination of collection storage areas which are out of bonds to unauthorized persons”⁴⁸⁷.

Non è un caso che questo tipo di iniziativa sia stata sperimentata in territorio americano, data la presenza di musei di nuova fondazione rispetto a quelli europei, generalmente istituiti in strutture storiche. Fu infatti la Henry Luce Foundation che raccolse l'idea del museo canadese per applicarla in quattro grandi istituzioni statunitensi: nel 1988 nel Metropolitan Museum of Art, nel 2000 alla New-York Historical Society, nel 2005 nel Brooklyn Museum e nel 2006 allo Smithsonian American Art Museum⁴⁸⁸. L'idea alla base di questi progetti è quella di proporre un tipo di esposizione contrapposta a quella canonica del percorso museale dove, secondo le più recenti tendenze museologiche, vi è una forte selezione delle opere esposte al fine di evitare che il visitatore si distraiga e perda di vista l'operazione di trasmissione culturale del bene. In questo modo il *visible storage* è diventato quel luogo dove invece sperimentare allestimenti che mai si sarebbero sperimentati per le collezioni permanenti, come quello di allestire nelle vetrine una grande quantità di oggetti⁴⁸⁹.

In ambito europeo, il *visible storage* è arrivato più tardi, probabilmente a causa della forte storicità delle istituzioni museali e dei depositi stessi, molto spesso posti nei seminterrati degli edifici o, come abbiamo visto, in grave stato di conservazione. Nel 2010, il primo paese a mettere in pratica il deposito visibile è la Gran Bretagna con il Victoria and Albert Museum di Londra. Sulla falsa riga dei succitati depositi del Luce Center, il museo inglese ha adottato un percorso di vetrine dove ha esposto un totale di 26.000 oggetti. Il tipo di allestimento, attraverso una modalità didascalica che riporta solo il numero di inventario dell'oggetto, ha facilitato il visitatore nella distinzione tra l'esposizione della collezione permanente da quella del deposito. In particolare, per gli utenti più curiosi, il museo ha creato un tipo di comunicazione che consiste semplicemente nel prendere appuntamento in anticipo con il curatore che prende l'oggetto dalla vetrina e lo mostra senza alcun tipo di barriera⁴⁹⁰.

⁴⁸⁵ VERNER JOHNSON, HORGAN 1979, 19.

⁴⁸⁶ AMES 1977, 65-80.

⁴⁸⁷ VERNER JOHNSON, HORGAN 1979, 20.

⁴⁸⁸ ORCUTT 2011, 209-216.

⁴⁸⁹ LODDO 2020, 76.

⁴⁹⁰ Il Victoria and Albert Museum ha anche un importante centro di ricerca, The V&A Research Institute, con lo scopo di fornire un maggiore accesso alla collezione e di favorire la collaborazione tra studiosi, ricercatori, accademici e il *general public*, <https://www.vam.ac.uk/info/the-va-research-institute-vari>; [ultimo accesso: maggio 2022].



Fig. III.73 - Il deposito a torre circolare del Musée du quai Branly-Jacques Chirac

In Francia, sono stati sperimentati esempi di *visible storage*, creati nei musei di nuova fondazione, con un tipo di allestimento che si discosta dalle esperienze americane e britanniche, ma con le quali, tuttavia, condivide l'idea progettuale di integrazione del deposito col museo stesso. Nel 2006 fu inaugurato il Musée du quai Branly-Jacques Chirac di Parigi, il cui deposito rappresenta uno degli esempi di straordinaria qualità ed efficacia⁴⁹¹. All'inizio del percorso museale vi è una sorta di torre circolare vetrata, alta 24 metri e divisa in sei livelli, al cui interno sono esposti circa 10.000 strumenti musicali. Il progetto prevede che i visitatori non entrino direttamente nella torre ma possono girarci attorno mentre raggiungono le sale espositive permanenti, sebbene aperture straordinarie vengano organizzate periodicamente (fig. III.73). La particolarità consiste nell'impatto scenografico che già a prima vista si differenzia dal percorso espositivo tradizionale⁴⁹².

Ancora più interessante appare il caso del Louvre-Lens. Il museo, inaugurato nel 2012, nasce già come sede distaccata del Musée du Louvre allo scopo di esporre una parte della collezione che non trova spazio nei locali del museo principale e con un allestimento più didattico⁴⁹³.

⁴⁹¹ Il museo espone la collezione etnografica di arte e cultura di Africa, Asia, Oceania e America, <https://www.quaibrantly.fr>. [ultimo accesso: maggio 2022].

⁴⁹² LODDO 2020, 70-71.

⁴⁹³ LODDO 2020, 70-72.

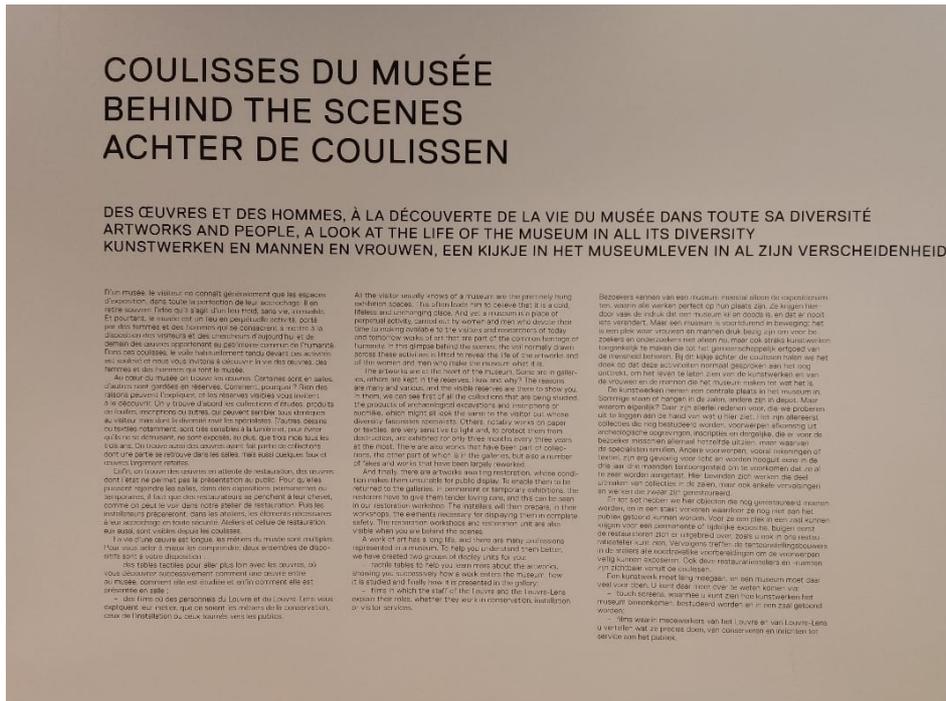


Fig. III.74 - Pannello esplicativo all'ingresso dei depositi del Louvre-Lens

Il percorso espositivo è ospitato in una struttura molto ampia all'interno della quale le oltre 200 opere, che coprono un arco cronologico amplissimo che va dall'età del Bronzo alla fine del XIX secolo, sono allestite in modo tale che l'utente può girarci attorno e osservarle da tutti i punti vista, seguendo l'evoluzione e i cambiamenti dell'arte nel corso dei secoli⁴⁹⁴. A sua volta il museo esibisce anche i depositi, resi visibili grazie al sistema del *visible storage*, il cui scopo è quello di rendere il pubblico partecipe del *behind the scenes* dell'istituzione, ovvero le attività di ricerca e di restauro (fig. III.74).

Essi sono visibili dai saloni del primo piano interrato dell'edificio e parzialmente accessibili grazie a un sistema di visite guidate tutti i giorni della settimana e, come nel Victoria and Albert Museum, anche in questo caso la guida può prendere gli oggetti e mostrarli ai visitatori più interessati. Inoltre, un'altra delle opportunità offerte dal Louvre-Lens è anche la possibilità per il pubblico, naturalmente accompagnato da una guida, di accedere al laboratorio di restauro e di osservare direttamente i lavori in corso sulle opere⁴⁹⁵.

L'ultima frontiera in tema di accessibilità dei depositi museali è rappresentata dall'esperienza olandese. Il Boijmans Von Beuningen di Rotterdam ha, infatti, rivoluzionato completamente il concetto di deposito come lo si è inteso fino ad oggi, essendo stato, per la prima volta, aperto e reso accessibile in via permanente. Inaugurato il 6 novembre 2021, il progetto è stato realizzato perché il museo aveva bisogno di uno spazio di stoccaggio ed è stata l'occasione per coniugare le esigenze museologiche a quelle di un edificio architettonicamente particolare

⁴⁹⁴ <https://www.louvre.fr/en/louvre-lens-0>; [ultimo accesso maggio 2022].

⁴⁹⁵ Un caso a parte è rappresentato dal Centre de Conservation di Liévin, a poca distanza da Lens, creato per far fronte al rischio di inondazione della Senna dei depositi posti sotto il Louvre. Il progetto di trasferimento delle opere, un totale di 250.000, è ancora in corso e sarà terminato entro il 2025.

e all'avanguardia, con pareti a specchio, alto 39 metri e di 11 piani. L'edificio è stato costruito in pieno centro a poca distanza dal museo ottocentesco. All'interno, oltre ai laboratori di restauro, le 150.000 opere non sono raggruppate per artista o per epoca storica ma seguono le esigenze di un'esposizione climatica, mentre il visitatore deve indossare un camice bianco protettivo⁴⁹⁶.

Rispetto alle esperienze americane ed europee, il contesto italiano, come scrive la museologa A. M. Visser Travagli, "ha sviluppato una vera e propria cultura del restauro e della conservazione a livelli di eccellenza nel mondo, ma tarda, paradossalmente, a realizzare e adeguare gli spazi per i depositi, che sono essenziali, sono il vero "cuore" del museo"⁴⁹⁷. Ciò è dovuto in parte alla resistenza di alcuni esperti del settore, tra i quali sono celebri le dichiarazioni dell'ex direttore dei Musei Vaticani, A. Paolucci, per il quale l'apertura al pubblico del deposito non ha alcuna utilità, poiché esso "deve essere accessibile soltanto a coloro che hanno ragioni e i titoli per farlo, e non al pubblico generico a cui non interessa affatto"⁴⁹⁸.

Al tempo stesso, i limiti fisici nell'adeguamento degli edifici storici alla creazione di depositi, secondo le pianificazioni più moderne, hanno impedito l'adozione del *visible storage* come modello espositivo. Tra i pochi esempi, vi è il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza che, nella nuova ala, presenta una sorta di pozzo luce che consente al pubblico di vedere, mentre visita la collezione permanente, il deposito e il laboratorio di restauro mentre gli operatori sono al lavoro. La Pinacoteca di Brera, invece, ricorda molto da vicino la logica progettuale del Musée du quai Branly, poiché ha realizzato, lungo il percorso espositivo, un ambiente-deposito vetrato chiuso, al cui interno sono visibili le rastrelliere dove sono sistemati i dipinti, ma anche il laboratorio di restauro⁴⁹⁹. Anche in questi due casi, come nelle succitate esperienze europee, l'idea di base nel rendere i depositi visibili al pubblico è di mostrare il *behind the scenes* dell'istituzione museale scegliendo "una missione democratica che si ritrova nelle scelte allestitivo, come quella del "museo visibile" che inframmezza, senza interromperlo, il percorso di visita con i depositi delle opere e il laboratorio di restauro, di solito non visibili al pubblico: è come se a teatro lo spettatore potesse spiare dietro le quinte e ciò che avviene nel backstage potesse irrompere in scena"⁵⁰⁰.

Ad eccezione degli esempi mostrati, le forme di fruizione dei depositi più praticate in Italia sono principalmente due: l'*open storage* – i depositi aperti – e le esposizioni a rotazione programmata.

Tra i primi musei a sperimentare l'*open storage* vi è la Galleria Borghese di Roma che ha consentito di aggiungere alla visita classica della collezione, con una piccola maggiorazione del biglietto d'ingresso, anche quella del deposito che, non soffrendo di una eccessiva penuria degli spazi, è stato allestito come una seconda pinacoteca, costituendo quasi un prolungamento del percorso espositivo permanente. Tuttavia, una soluzione del genere non è possibile per la maggior parte dei musei archeologici italiani, il cui stato dei depositi è notevolmente diverso. La loro specificità si manifesta nella diversa natura dei beni che essi custodiscono, testimonianze di una

⁴⁹⁶ <https://www.artribune.com/dal-mondo/2021/11/apertura-boijmans-depot-rotterdam/>; [ultimo accesso maggio 2022].

⁴⁹⁷ VISSER TRAVAGLI 2013, 9-10.

⁴⁹⁸ ARDUINI 2013.

⁴⁹⁹ VISSER TRAVAGLI 2015, 39-46; LODDO 2020, 82.

⁵⁰⁰ MAZZA 2020.

cultura materiale che vanno oltre il loro valore artistico. La maggior parte dei loro depositi sono considerati dei veri e propri archivi che, oltre a raccogliere materiali dei vecchi scavi, sono continuamente implementati da quelli provenienti dalle indagini più recenti⁵⁰¹. In questi casi è stato scelto l'*open storage* attraverso aperture straordinarie e visite guidate a tema, spesso promosse da fuorvianti campagne pubblicitarie e slogan accattivanti su misteriosi e segreti “tesori” nascosti che hanno alimentato maggiormente quel mito generalizzato, di cui già parlava A. Caubet nel 1994, secondo cui il museo nasconde e impedisce la fruizione di oggetti di straordinaria importanza storico artistica, avallando l'idea che le riserve siano effettivamente dei luoghi bui e inaccessibili (fig. III.75). Una comunicazione di questo tipo ha, inoltre, spostato l'interesse alla collezione dei depositi a scapito di quella permanente del museo.



Fig. III.75 - Locandine delle principali iniziative per le visite ai depositi dei musei d'arte

Le *museum exhibitions* – mostre di museo, regolarmente organizzate dai grandi musei stranieri, sono realizzate principalmente con oggetti della collezione permanente e del deposito e sono il risultato di nuove ricerche condotte da specialisti che realizzano un'esposizione tematica, ma sono utili per comunicare e valorizzare i risultati di campagne di scavo, documentazione e approfondimenti di nuove ipotesi critiche. Esse rappresentano l'occasione per dare spazio a un nuovo tipo di allestimento e creare connessioni e confronti tra opere che normalmente non sono accostate tra loro⁵⁰². Di fatto esse non risolvono la questione dell'accessibilità del

⁵⁰¹ ISMAN 2013.

⁵⁰² VISSER TRAVAGLI 2015, 39-46.

deposito, ma esso svolge quella che è la sua funzione primaria, un luogo di conservazione, tutela e di ricerca con un costante e stretto rapporto con la collezione permanente.

Una mostra di museo può essere definita la già citata *Rosso Immaginario*, esposta al Museo Archeologico Nazionale del Sannio Caudino, dove i numerosi crateri provenienti dagli scavi della necropoli sono stati l'occasione per proporre un nuovo tipo di valorizzazione e comunicazione rispetto a quella “canonica”⁵⁰³.

Tra i grandi musei archeologici, celebri sono state le aperture straordinarie dei depositi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN) offerte a gruppi ristretti di visitatori, come quelli del Touring Club o durante le Giornate di Primavera del FAI negli anni precedenti. È particolarmente interessante notare che essi sono comunemente chiamati *Sing Sing*, nome attribuito per la prima volta negli anni Settanta da G. Maggi per la loro somiglianza al carcere americano. I depositi *Sing Sing*, infatti, sono collocati nei sottotetti dell'edificio, gli altri si trovano nei sotterranei, e sono costituiti da lunghi corridoi e piccole celle chiuse da grate di metallo all'interno delle quali sono disposti migliaia di oggetti tra statue, ceramiche, monete ecc. (fig. III.76).

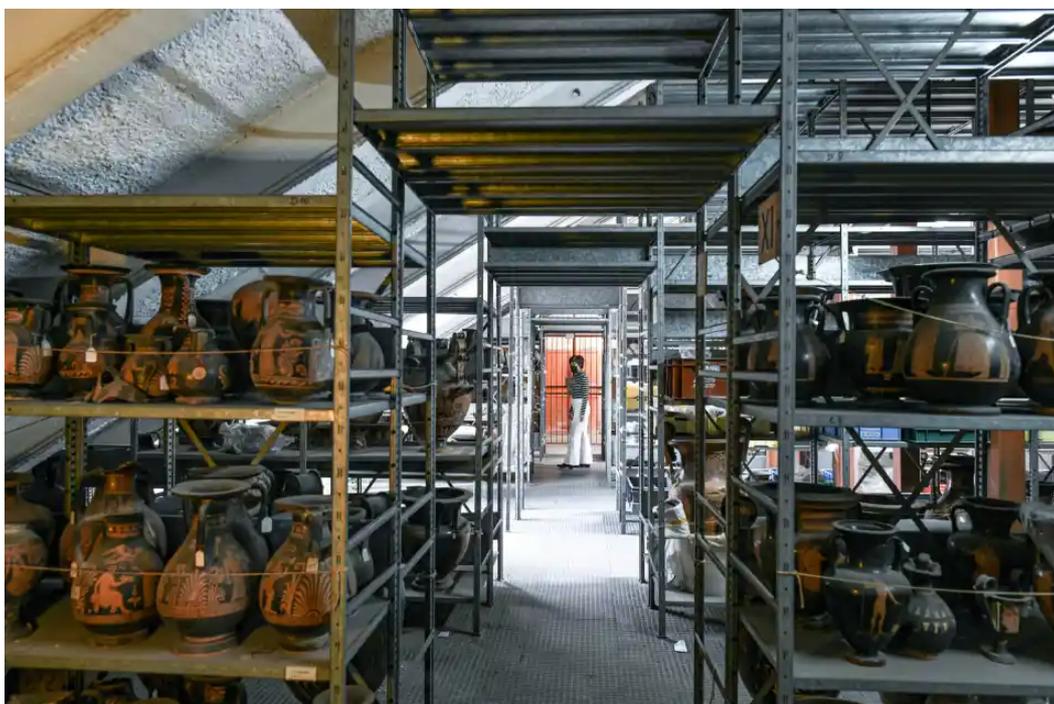


Fig. III.76 - Fotografia dei Sing Sing del MANN dove i vasi antichi sono “protetti” da sottili corde che avrebbero il compito di proteggerli da cadute causate da eventuali terremoti

Da qui è naturale immaginare la difficoltà di rendere facilmente visitabili questi luoghi e l'enorme differenza che intercorre con i *visible storage* del Louvre-Lens o del quai Branly. Per questo motivo il MANN ha ovviato a tali difficoltà con la recente mostra fotografica a cura di Luigi Spina, *Sing Sing. Il corpo di Pompei* (21 gennaio - 30 giugno 2022)⁵⁰⁴, dove le fotografie degli oggetti in deposito sono state esposte nella Villa dei Papiri di Ercolano,

⁵⁰³ Della mostra si è già parlato nel cap. I.2, 69-71.

⁵⁰⁴ <https://mann-napoli.it/sing-sing-il-corpo-di-pompei/>; [ultimo accesso maggio 2022].

in anticipazione della volontà di organizzare le prime visite fisiche entro la fine del 2022⁵⁰⁵, dunque secondo la modalità *open storage*.

Nel corso degli anni il MiC ha più volte mandato avanti iniziative volte alla promozione della valorizzazione dei depositi. La più recente è il progetto *100 opere svelate. Dai depositi ai musei* volto a creare una valorizzazione diffusa delle opere conservate presso i grandi musei statali che non espongono e in prestito a musei dei contesti di provenienza per integrarle con la collezione, e presentata per la prima volta durante la già citata conferenza *Musei Italiani. An International Speech. La valorizzazione dei depositi*, del settembre 2021⁵⁰⁶. L'importanza del progetto non risiede soltanto nella possibilità di rendere fruibili opere che altrimenti sarebbero state inaccessibili, ma soprattutto l'idea che, attraverso il loro movimento verso i musei, le città e i contesti di provenienza possano offrire nuove modalità di comunicazione e nuovi spunti di ricerca.

I beni culturali invisibili, blindati e diffusi

I beni culturali delle collezioni permanenti di un museo sono stati provocatoriamente definiti da M. Forte *detenuti* o *blindati*, per i quali viene messa in evidenza la distanza che li separa dal visitatore. In una riflessione sul rapporto dicotomico tra la tutela del bene e la sua accessibilità, lo studioso scrive come “comunemente si pensa che il bene musealizzato sia destinato alla pubblica fruizione e all'accesso, ma non è sempre così: ciò di cui si fruisce è l'informazione associata al bene, il feedback che deriva dalla sua conoscenza, dalla sua memoria, dall'impatto comunicativo”⁵⁰⁷. Secondo questi criteri, la fruizione e la comunicazione dei beni sarebbero limitate a causa della barriera, materiale e immateriale, rappresentata dal museo stesso⁵⁰⁸. Pertanto, la logica insita nel processo di musealizzazione, sebbene svolga la funzione primaria di tutelare l'oggetto culturale, arriva a blindarlo, sottraendolo alla circolazione e arrestando la sua condivisione.

In questo senso, l'istituzione museale è intesa come un non-luogo che de-territorializza gli oggetti, estrapolati dal loro contesto di origine, i quali divengono di fatto blindati, a scapito dei principi di accessibilità e comunicazione. Pertanto, secondo lo studioso, ciò di cui realmente si fruisce è l'informazione associata al bene, laddove il termine blindato richiama l'immagine di un oggetto che, conservato all'interno di una vetrina, non è mai pienamente fruibile⁵⁰⁹.

A questa categoria è possibile associare un'altra definizione, quella dei beni “invisibili”, in riferimento a quegli oggetti che, non di minore importanza, oltre ad essere detenuti all'interno del museo, non sono stati selezionati per le esposizioni permanenti e giacciono custoditi nei locali dei depositi. Per questa tipologia di beni è, pertanto, garantita soltanto la tutela e la conservazione e, a differenza della prima categoria, la loro collocazione in un

⁵⁰⁵ <https://www.tribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2022/01/modello-bojmans-depot-anche-il-mann-di-napoli-mostra-i-tesori-del-suo-deposito/>; [ultimo accesso maggio 2022].

⁵⁰⁶ Il progetto vede la collaborazione di M. Osanna, C. Bon e la dott.ssa F. Zalabra, oltre alla partecipazione di Rai Documentari; <http://musei.beniculturali.it/progetti/100-opere-tomano-a-casa>; [ultimo accesso maggio 2022].

⁵⁰⁷ FORTE 2003b.

⁵⁰⁸ Il tema è stato già approfondito nel cap. I.1, 54-57.

⁵⁰⁹ FORTE 2003b.

luogo non accessibile al visitatore comune, ne acuisce ulteriormente la distanza, poiché essi sono accessibili solo agli addetti ai lavori ai fini di studio e, come abbiamo visto, soltanto in casi eccezionali ai visitatori comuni.

Diversamente, ancora M. Forte, con l'aggettivo diffuso si riferisce al "bene informativo digitale"⁵¹⁰. Secondo lo studioso, l'operazione di digitalizzazione di un bene culturale, infatti, consente di aumentarne la percezione fisica e di amplificare la comunicazione del messaggio dell'oggetto stesso. In tal senso, ciò che rende diffuso il bene è la diversa elaborazione del suo contenuto culturale, che consente di diffondere i suoi messaggi intrinseci e di conseguenza di aumentarne il valore. Secondo questo approccio metodologico bene blindato e bene diffuso non indicano due facce della stessa medaglia, ma rappresentano due differenti spazi dove è possibile fruire del bene: il museo e il *cyberspazio*⁵¹¹. Quest'ultimo, infatti, costituisce il luogo dove realizzare un tipo di valorizzazione alternativa, basata su un nuovo livello di apprendimento, dove il bene viene sottoposto ad una serie di interazioni, processi cognitivi e fruizione multidimensionale che non potrebbero avere luogo nella sua forma di bene analogico e blindato.

I depositi digitali: biblioteche di oggetti

Il dibattito ancora molto acceso sulle modalità di gestione, organizzazione e valorizzazione dei depositi, insieme con le diverse forme di fruizione già sperimentate, ha spostato il baricentro del museo, portando alla necessità di ripensare questi luoghi non più come semplici magazzini ma come spazi di studio, ricerca e comunicazione culturale, la cui realizzazione deve rientrare nella progettazione strategica di ogni museo. A questi temi si aggiunge la sfida museografica dell'utilizzo delle tecnologie digitali che offre la libertà di creare legami inusitati e singolari e di contaminare l'intero linguaggio museale. Lo scopo è quello di trasformare i beni invisibili direttamente in beni diffusi, assicurandone una rapida accessibilità.

Alla fine della conferenza sui depositi di Matera del 2019, T. Maffei, direttrice ICOM Italia e della Reggia di Caserta, ha dato una definizione dei depositi che tiene conto di tutti questi aspetti, essendo degli "archivi pubblici della memoria: luoghi fisici organizzati per la gestione e fruizione dei beni, ma anche spazi digitali di raccolta ed elaborazione dei contenuti da rendere pienamente accessibili. Due mondi complementari che oggi permettono di dar conto dell'azione di custodia nel suo complesso e restituiscono alla museologia il carattere proprio di azione speculativa e operativa". Alle sue parole fanno eco quelle di M. Osanna che, durante l'ultima conferenza del MiC sulla valorizzazione dei depositi, ha auspicato di renderli delle "biblioteche di oggetti".

Tale sfida, ancora in fase progettuale, è stata pienamente colta da Filippo Demma, direttore del Parco Archeologico della Sibaritide, che durante la stessa conferenza, ha illustrato come il grande progetto di ristrutturazione e riallestimento del museo e delle sue strutture accessorie rappresenti un esempio virtuoso di riqualificazione dei depositi⁵¹². La necessità di provvedere a un nuovo allestimento definitivo del museo ha

⁵¹⁰ FORTE 2003b.

⁵¹¹ LEVY 1996.

⁵¹² Le informazioni sul progetto provengono dalla partecipazione, da remoto, alla conferenza del 30 settembre 2021, *Musei Italiani. An International Speech. La valorizzazione dei depositi*, organizzata dalla Direzione Generale Musei.

portato l'attenzione anche sui magazzini, definiti dall'archeologo come delle riserve di conoscenza e di oggetti⁵¹³. In precedenza, i depositi si trovavano nel piano seminterrato del museo e custodivano circa 400.000 reperti, contro i 2.000 esposti nelle sale del museo. I lavori hanno coinvolto la costruzione di una nuova struttura, inaugurata nel 2016 e non ancora utilizzata, per la quale si prevede l'accessibilità in determinati periodi dell'anno.

La seconda fase dei lavori si concentra sulla digitalizzazione completa di tutto il patrimonio schedografico, attraverso la creazione di database, documentazione fotografica e ricostruzioni 3D. Ma, ciò in cui il progetto si dimostra ancora più innovativo riguarda la creazione di uno spazio digitale, che prevede la sua fruizione sul web, in cui saranno inseriti tutti i reperti e che non mira a offrire una semplice galleria di immagini, ma a creare un terzo luogo, indipendente dal museo. All'interno di questo spazio digitale, secondo il direttore, sarà data all'utente non solo la possibilità di interagire col reperto e con tutte le informazioni a esso associate, ma anche di dare *feedback* e suggerire quali aspetti approfondire e migliorare. Secondo questa modalità, si viene a creare uno spazio digitale, il *cyberspazio* di cui parla M. Forte, i cui contorni sebbene non siano ancora epistemologicamente definiti, si inseriscono in percorsi di ricerca e fruizione completamente nuovi in cui il deposito perde del tutto l'accezione di luogo oscuro, polveroso e inaccessibile.

⁵¹³ Anche il progetto di riallestimento delle sale del museo presenta degli aspetti particolarmente interessanti e innovativi dove per non chiudere le sale durante i lavori è stato realizzato un allestimento temporaneo di cui, giorno dopo giorno, si lascia traccia con appunti di lavoro, tramite note scritte con pennarello sulle vetrine. La parte partecipativa coinvolge il pubblico invitandolo a interagire scrivendo impressioni, critiche, suggestioni su post-it attaccati alle vetrine.

PARTE III

CAPITOLO QUARTO

IL CASO STUDIO: PONTECAGNANO

IV.1 Tra tutela, ricerca e valorizzazione⁵¹⁴

La ricerca archeologica a Pontecagnano, differentemente da molti altri siti antichi della penisola italiana che hanno subito gravi saccheggi e spoliazioni sin dal Settecento, rappresenta uno dei rari casi in cui la collaborazione tra le istituzioni ha costituito la base e il supporto per l'attuazione di pratiche congiunte di tutela, ricerca, programmazione e valorizzazione. La scoperta relativamente tardiva del sito, sebbene non lo abbia risparmiato da scavi clandestini e sbancamenti, unito ad una fortissima espansione edilizia della città moderna sono state le circostanze che hanno permesso lo sviluppo immediato di strategie e di interventi di emergenza che si sono consolidati nel tempo. Ciò ha consentito che la Soprintendenza passasse rapidamente dallo svolgere un tipo di attività d'emergenza ad un'archeologia preventiva e programmata, in cui la tutela e la valorizzazione hanno assunto una posizione di primo piano, insieme con la comunicazione dei risultati scientifici.

La buona pratica di Pontecagnano, costruitasi nel corso degli anni, ancora oggi conserva il proprio ruolo di grande rilevanza nella prosecuzione delle ricerche e con una collaborazione positiva tra la committenza pubblica e privata che permette di operare sul territorio nel rispetto delle tempistiche dei lavori pubblici, senza sacrificare l'aspetto scientifico degli scavi e di essere parte attiva nella pianificazione territoriale nonché nello sviluppo urbanistico e culturale della città.

Il caso di Pontecagnano mostra, dunque, in che misura le attività di ricerca, tutela e valorizzazione siano elementi inscindibili, se programmati all'interno di una strategia unitaria di intervento, e quanto l'archeologia possa svolgere un ruolo attivo nell'indirizzare e, raramente limitare, le politiche di espansione urbanistica delle città moderne.

Le indagini archeologiche

A Pontecagnano, prima dell'inizio delle ricerche sistematiche, sporadici ritrovamenti archeologici erano stati effettuati già intorno alla metà dell'Ottocento. Nel 1836 si è a conoscenza di rinvenimenti di età romana presso il Convento di San Giorgio, tra i quali vi era la statua di Bacco, oggi conservata al MANN, una testa di fanciulla e frammenti di mosaico⁵¹⁵. Una trentina d'anni dopo, nel 1868, furono individuate le prime tombe lungo la Strada Statale 18 (SS 18), i cui corredi si datavano al periodo Orientalizzante, mentre l'anno successivo fu rinvenuta la patera di "Tyszkiewicz", ora conservata al Petit Palais⁵¹⁶. Nelle località Magazzino e Denteferro, rispettivamente nel 1880 e nel 1929, furono individuate, inoltre, necropoli di età imperiale⁵¹⁷, ma rinvenimenti occasionali si verificarono anche all'inizio del Novecento con la scoperta di nuclei di tombe orientalizzanti e arcaiche nel 1905 e nel 1935, mentre nel 1933 tombe della prima età del Ferro furono ritrovate in località Pagliarone⁵¹⁸, i cui materiali confluirono al Museo Archeologico di Paestum.

⁵¹⁴ In questo capitolo si fa riferimento esclusivamente ai secoli a.C.

⁵¹⁵ GIGLIO 2004-2005, 315-319.

⁵¹⁶ D'AGOSTINO 1996, 187-198 con bibliografia; CERCHIAI *et alii* 2018, 581-583.

⁵¹⁷ FIORELLI 1880, 187-188; PANEBIANCO 1937, 185-186.

⁵¹⁸ FOGLIA 1905, 375-393; PANEBIANCO 1937, 185-186.

Questa situazione di scoperte e rinvenimenti occasionali nel territorio si intensificò particolarmente intorno alla fine degli anni '50, in occasione del rapido sviluppo edilizio ed urbano di Pontecagnano, durante il quale venivano effettuati numerosi recuperi d'emergenza di materiali sia da scavi clandestini sia dalle ridotte trincee scavate per le fondazioni dei nuovi edifici costruiti lungo la SS 18, asse stradale che si rivelerà centrale per le ricerche successive. Ad ogni modo, si trattava di interventi sporadici di cui oggi non si ha quasi più nessuna notizia, se non soltanto uno scavo che, in occasione della realizzazione di una piazza pubblica, fu eseguito e documentato in maniera più sistematica⁵¹⁹.

Il carattere episodico della ricerca subì una battuta di arresto quando, sotto l'impulso dell'allora Soprintendenza di Salerno, il ritmo delle scoperte era fortemente minacciato dall'espansione edilizia. Fino a quel momento Pontecagnano era, infatti, un centro a vocazione prettamente agricola con poche aree residenziali e infrastrutture che si concentravano principalmente nell'area della linea ferroviaria. Era l'aprile del 1962, quando Bruno d'Agostino, funzionario di zona fino al 1977, fu incaricato, dal Soprintendente Mario Napoli, di verificare alcuni ritrovamenti effettuati durante i lavori per la costruzione di un edificio in Piazza Sabato. Fu sin da quell'occasione che le indagini acquisirono una piena connotazione scientifica, elaborando e codificando un progetto organico di indagine, ma soprattutto rivelando la lungimiranza di B. d'Agostino. Essa si rifletteva in particolare su due aspetti dell'intervento archeologico: l'estensione delle aree di scavo e la tecnica di registrazione della documentazione⁵²⁰. Se nel primo anno di lavori si procedeva con attività esclusivamente di tutela in cui le aree scavate si limitavano ancora ai cavi delle fondazioni degli edifici, molto presto si passò allo scavo dell'intera superficie che avrebbero occupato le nuove costruzioni, con l'esplorazione di intere trincee, molto più estese. Grazie a questa modalità, d'Agostino riusciva a documentare tutta l'area e a restituire l'edificabilità dei terreni, ponendo le basi per instaurare un rapporto positivo di collaborazione tra pubblico e privato.

Un cambiamento ancora più importante si rivelò nell'adozione di una metodologia di documentazione più sistematica e strutturata, utilizzata in maniera omogenea in tutte le aree di intervento che man mano venivano aperte nel sito. Essa consisteva nell'impiego di una serie di norme, in quel periodo del tutto innovative nella disciplina archeologica, che consistevano nell'utilizzo di una numerazione unica e progressiva delle tombe, nella realizzazione di una planimetria delle necropoli, con il posizionamento preciso di ogni sepoltura e le relative quote del terreno, nel rilievo di dettaglio di ciascuna di esse in scala 1:10, nell'elaborazione di una documentazione fotografica, nella redazione di diari di scavo e la registrazione di tutte le informazioni ad esso relative, nonché nell'elenco degli oggetti che componevano il corredo funerario, la cui numerazione era associata a quella della tomba⁵²¹. Lo sviluppo di queste norme ha consentito, ancora oggi, la conservazione di tutti i dati di scavo, permettendo confronti e verifiche delle informazioni di grande importanza per le ricerche odierne.

⁵¹⁹ CERCHIAI *et alii* 2018, 583. Una prima pubblicazione dei risultati degli scavi di questo periodo è di SESTIERI 1960, 73-107, il quale pubblicò i materiali della prima età del Ferro in località S. Antonio.

⁵²⁰ Più precisamente in *Proprietà Del Mese* I.

⁵²¹ CERCHIAI *et alii* 2018, 583.

Lo scavo dei primi sepolcreti, insieme con il rinvenimento del santuario settentrionale scavato in località Pastini, in occasione dei lavori del 1964 per l'apertura del tracciato autostradale della SA-RC⁵²², portarono alle prime riflessioni sulla collocazione dell'abitato antico, evidenziando in negativo come la fascia tra la SS 18 e l'autostrada fosse stata sottratta dall'occupazione funeraria. In particolare, a partire dalla seconda metà degli anni '60 furono individuate anche le testimonianze di una fortificazione tra la SS 18 e Via Verdi, interpretata come il limite sud-occidentale del sito antico, la cui parte centrale era stata riconosciuta nell'area tra Via Bellini e Via Stadio. Tali riflessioni rivelavano l'interesse di d'Agostino verso tutte le evidenze non direttamente connesse a quelle funerarie, ponendo la sua attenzione anche sul paesaggio agrario che si incrocia e si sovrappone a quello della necropoli. Il numero sempre più elevato di contesti archeologici che emergevano nel sito lo portò a creare un progetto generale e unitario di ricerche, volto principalmente alla definizione dei limiti dell'abitato antico e alla sua tutela. Tra il 1967 e il 1971, la programmazione di una serie di campagne di scavo su aree più estese permise, infatti, di portare alla luce i resti di un grande asse stradale con orientamento nord-ovest/sud-est e di una strada ortogonale, riconosciute rispettivamente come il decumano e il *cardo*⁵²³. La presenza di queste evidenze cominciò a porre il problema della salvaguardia dell'abitato alle istituzioni pubbliche secondo una strategia ben precisa che prevedeva di promuovere l'espansione edilizia nelle zone di necropoli e di risparmiare quella dell'abitato.

Inoltre, nel 1971, durante la fase di redazione del Piano di Fabbricazione del Comune, la localizzazione di tutti gli interventi di scavo permise a d'Agostino e alla Soprintendenza di sottoporre a verifiche preliminari l'ampia zona compresa tra la SS 18 e il tracciato dell'autostrada, in particolare dal fiume Picentino fino a Via Pompei, e di sottrarla dallo stralcio del Piano⁵²⁴.

Tra il 1978 e il 1979, prima della redazione del Piano Regolatore comunale, sotto l'impulso della Soprintendente G. Tocco e di L. Cerchiai, la Fondazione Lerici condusse due campagne di prospezioni (carotaggi e indagini geomagnetiche) i cui obiettivi erano volti principalmente alla tutela dell'abitato antico, come si evince anche dai risultati raggiunti che consentirono di ricostruirne anche i profili geomorfologici e definirne meglio il suo perimetro complessivo, evidenziando un'estensione di ca. 80 ettari, ma non il suo sviluppo cronologico⁵²⁵. Ciò permise, tra il 1980 e il 1981, di definire le successive attività di tutela della Soprintendenza e di sottoporre l'intera superficie dell'abitato al vincolo archeologico⁵²⁶.

Nel 1986, dopo vent'anni dall'inizio degli scavi, fu istituita una convenzione internazionale che vedeva la collaborazione tra diversi enti tra cui la Soprintendenza Archeologica, l'Istituto Centrale del Catalogo e la Documentazione, il Comune di Pontecagnano, l'Università Orientale di Napoli, l'Università di Salerno e l'Università di Copenhagen con l'obiettivo di pubblicare i risultati delle indagini attraverso lo sviluppo di un progetto editoriale che prevedeva la creazione di due serie, una dedicata all'abitato (*Pontecagnano I*) e l'altra alle

⁵²² D'AGOSTINO 1964, 191-192.

⁵²³ CERCHIAI *et alii* 2018, 585.

⁵²⁴ CERCHIAI *et alii* 2018, 585.

⁵²⁵ I carotaggi evidenziarono un profondo avvallamento a nord-ovest dell'abitato, messo in correlazione con l'antico alveo del fiume Picentino.

⁵²⁶ Ai sensi della Legge n. 1089 del 1939.

necropoli (*Pontecagnano II*)⁵²⁷. Nell'ambito della stessa convenzione la Soprintendenza ordinò l'espropriazione di un'area di 22 ettari allo scopo di istituire il Parco Archeologico di Pontecagnano, programmando anche un intervento di ricerca e di tutela per lo studio dell'abitato e delle necropoli⁵²⁸.

Contestualmente, le ricerche sul campo iniziarono a concentrarsi nelle aree santuariali. Tra il 1981 e il 1988 fu indagato il santuario settentrionale in località Pastini, già parzialmente scavato nel 1964, e il santuario di Apollo in Via Verdi. Quest'ultimo era stato già individuato da L. Cerchiali in occasione dei lavori per la costruzione di un asilo comunale nel 1979, e successivamente scavato sistematicamente con una serie di campagne di scavo condotte tra il 1995 e il 2001⁵²⁹.

La prosecuzione delle indagini archeologiche all'inizio degli anni 2000 ha visto lo sviluppo di un altro importante progetto di archeologia preventiva, in occasione dei lavori per la costruzione del tracciato dell'autostrada SA-RC, coordinati da L. Cerchiali e G. Bailo Modesti. Il progetto si inserisce all'interno di un'altra importante convenzione per la tutela e valorizzazione promossa dalla Soprintendenza, nella persona di G. Tocco, e in collaborazione con le Università di Salerno e L'Orientale di Napoli⁵³⁰.

Gli scavi, condotti tra il 2001 e il 2006, sono stati eseguiti su un'ampia area dell'abitato antico, i cui risultati hanno ampliato profondamente le conoscenze che si avevano fino a quel momento, poiché essi hanno permesso di recuperare in particolar modo l'impianto urbano, la cinta di fortificazione e il fossato del periodo tardo-arcaico della città etrusca⁵³¹.

Lo scavo è stato anche l'occasione per approfondire il paesaggio geomorfologico in cui si collocava l'insediamento antico e ha consentito di comprenderne maggiormente le logiche di sviluppo e di collocazione delle necropoli. I nuovi dati acquisiti durante lo scavo sono stati messi in sistema e integrati con le evidenze funerarie, permettendo di ricostruire topograficamente il rapporto tra le diverse aree del sito, l'abitato, le necropoli, i santuari e il paesaggio⁵³². L'avanzamento nello studio delle necropoli, infatti, ha consentito anche di tracciare la storia dell'insediamento della fase villanoviana, etrusca e sannitica attraverso la progressiva acquisizione e sviluppo nel tempo delle aree sepolcrali, così come l'analisi dell'ideologia funeraria e di alcuni momenti essenziali della storia dell'insediamento⁵³³.

Negli anni più recenti sono riprese le ricerche sull'abitato a partire dal recupero dei vecchi scavi condotti da d'Agostino negli anni '60 ma anche delle vecchie prospezioni della Fondazione Lerici, i cui materiali dei carotaggi non erano ancora mai stati studiati⁵³⁴. Infine, le nuove indagini del Parco Archeologico, cominciate nel 2010, attraverso alcune prospezioni geofisiche, sono state condotte dall'Università del Molise e sono proseguite dal

⁵²⁷ Nel 1988, il primo volume che vide la luce fu quello dedicato alle tombe della Prima Età del Ferro della necropoli del Picentino, *cf.* D'AGOSTINO, GASTALDI 1988.

⁵²⁸ Il progetto, sviluppato con i fondi UE di 1.300.000 €, fu presentato in occasione di un convegno da cui fu pubblicato *Parco Archeologico* 1993; COSENZA 1994; CERCHIAI *et alii* 2018, 581-592.

⁵²⁹ CERCHIAI 1984, 247-250; LUPA 2013, 60-64.

⁵³⁰ CERCHIAI 2011, 11-15.

⁵³¹ I risultati sono stati pubblicati in PELLEGRINO, ROSSI 2011.

⁵³² PELLEGRINO 1999, 35-40; CUOZZO *et alii* 2005, 178-185; ROSSI 2004-2005, 225-234; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 209-220.

⁵³³ Il quadro si è arricchito grazie alla scoperta delle necropoli di Monte Vetrano, a 2km di distanza da Pontecagnano, ponendo l'attenzione anche sul territorio circostante, CERCHIAI *et alii* 2012-2013, 73-108, con bibliografia.

⁵³⁴ MASSANOVA 2019, 359-370; MASSANOVA 2016-17, 65-108; DE SIMONE, PELLEGRINO *et alii* 2015, 450-454.

2014 dagli scavi dell'Università di Salerno con una serie di saggi effettuati in relazione alla viabilità e alla verifica dell'impianto urbano che era stato ricostruito sulla base delle evidenze degli scavi dell'autostrada.

Parallelamente allo scavo del sito, sin dagli anni '60 era stato avviato lo studio dei materiali delle necropoli, secondo un approccio antropologico, che mirava a ricostruire il sostrato culturale delle comunità villanoviana prima ed etrusca poi, evidenziando le proiezioni ideologiche attraverso il riconoscimento di specifici linguaggi legati alle classi sociali al genere e alle classi di età⁵³⁵.

Il Museo Archeologico Nazionale di Pontecagnano

Dopo poco più di un decennio dall'inizio delle ricerche, insieme con l'intensificarsi sempre maggiore degli interventi di scavo, si rese necessario l'allestimento di museo per rendere noti i risultati delle indagini e consentirne la fruizione al pubblico. La sua istituzione rappresentava, ad ogni modo, una delle prime tappe del più grande progetto di valorizzazione di Pontecagnano, ma fu anche l'occasione per riconoscere pubblicamente il valore del suo patrimonio archeologico e inserire a pieno titolo il sito antico all'interno del panorama archeologico, storico e artistico campano e italiano⁵³⁶.

Inaugurato il 10 luglio 1978, il Museo Archeologico di Pontecagnano (MAP) ebbe sin da subito un carattere provvisorio dal momento che era ospitato nel primo piano di un edificio abitativo privato in Piazza Risorgimento, i cui spazi si rivelarono ben presto troppo piccoli e inadeguati⁵³⁷. Pochi anni dopo, il progetto di valorizzazione inserito all'interno del Piano Regolatore del Comune del 1986, con il contestuale esproprio dell'area di 22 ettari di cui sopra. Il progetto, finanziato dai fondi dell'UE, fu avviato nel 1993 e non è un caso, infatti, che l'anno coincida con la ripresa degli scavi nell'area del parco nell'ambito della stretta collaborazione, di cui sopra, tra le università e la soprintendenza. Ancora una volta si sviluppava una strategia unitaria in cui era stata prevista la realizzazione di un nuovo museo, da costruire *ex-novo*, e del parco archeologico, secondo un costante e diretto rapporto tra la città moderna e quella antica. Non c'è da stupirsi, infatti, che l'incarico di entrambi i progetti fu unico e affidato all'ingegnere Giancarlo Cosenza e all'architetto Andrea Cosenza.

Costruire un nuovo edificio che ospitasse il museo è stata l'occasione per riflettere sul ruolo che questo avrebbe avuto nella città, il cui scopo, sin dal principio, non è mai stato solo quello di valorizzare il patrimonio archeologico ma soprattutto quello di rendere la nuova sede museale un punto di riferimento attorno al quale far gravitare tutte le attività culturali di Pontecagnano. La necessità era dunque quella di progettare un edificio che rispondesse ad una molteplicità di funzioni. Ed è proprio lo stesso G. Cosenza che descrive le riflessioni che lo hanno portato all'ideazione della nuova sede del museo in cui l'architettura è stata intesa come mezzo al servizio della comunità, e non come un espediente per "la sola ricerca di una astratta legittimità progettuale"⁵³⁸.

⁵³⁵ Tra gli studi di riferimento si vedano quelli sulla prima Età del Ferro del Pagliarone condotto nel 1998 da P. Gastaldi, *cf.* GASTALDI 1998 e il lavoro di Teresa Cinquantaquattro sull'Agro Picentino (2001), in cui le dinamiche insediative sono inserite in una dimensione territoriale, *cf.* CINQUANTAQUATTRO 2001. Settori funerari e tombe sono stati oggetto di studi approfonditi come le tombe principesche in D'AGOSTINO 1977, 9-110; CERCHIAI 1987, 27-42.

⁵³⁶ *Parco Archeologico* 1993,

⁵³⁷ CERCHIAI *et alii* 2018, 587; TOCCO 2011, 91-97.

⁵³⁸ COSENZA 1994, 33-34.

Tra gli obiettivi e le esigenze di Cosenza vi era soprattutto quello di trovare una soluzione per cui contenitore e contenuto non fossero due entità distinte ma che mostrassero una giusta coerenza e integrazione. Particolarmente importanti sono, infatti, le parole che utilizza Cosenza il quale, nell'affrontare le questioni legate allo spazio e alla luce, si pone come obiettivo quello di facilitare la relazione tra "l'occhio e l'oggetto tridimensionale", manifestando una grande sensibilità nella modalità di esposizione e nella tipologia di oggetti che il museo avrebbe esposto.

L'attenzione verso il pubblico, inoltre, si è manifestata anche nella volontà di programmare gli spazi espositivi, idonei sia per l'allestimento della collezione permanente che per mostre temporanee, sulle esigenze di un pubblico, concepito non come un'entità astratta ma riflettendo sulle diverse tipologie di visitatori e, di conseguenza, sui tempi di visita brevi o più o meno prolungati.

Tuttavia, uno dei problemi che coinvolge il museo è quello della sua localizzazione, Via Lucania, in una posizione isolata rispetto al centro della città moderna e al flusso più grande di visitatori, causato soprattutto dalla mancata realizzazione di Piazza degli Etruschi, causata da problematiche relative alla proprietà dei suoli, che avrebbe dovuto donare al museo un ingresso più accessibile e inserito nel circuito urbano⁵³⁹ (fig. IV.77).



Fig. IV.77 - Collocazione del museo all'interno della città moderna in rapporto alle aree del sito antico (Tocco 2011, 93)

La nuova sede museale, inaugurata il 21 aprile 2007⁵⁴⁰, si articola su tre livelli: il piano seminterrato ospita i depositi, il piano terra è occupato da spazi comuni e sale studio e, infine, il primo piano è dedicato allo spazio espositivo il cui allestimento e l'impianto generale dell'esposizione sono stati curati da Giuliana Tocco.

⁵³⁹ Intervista all'allora direttrice G. Tomay pubblicata su *Il Mattino*, 2 dicembre 2017.

⁵⁴⁰ Su un terreno acquisito dal Comune e con i finanziamenti del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e della Regione Campania, CERCHIAI *et alii* 2018, 587 nota 22. Il progetto scientifico fu a cura di B. d'Agostino, L. Cerchiai, P. Gastaldi, G. Bailo e M. Cuozzo.

Le prime questioni ad essere affrontate hanno riguardato le modalità di adattamento del grande spazio libero per la creazione di un percorso di visita ragionato. L'assenza di pareti divisorie, infatti, presentava al tempo stesso il vantaggio di poter modellare l'esposizione in qualsiasi modo ma anche la sfida per evitare che il visitatore vi si perdesse all'interno, senza riuscire a focalizzare la sua attenzione sull'esposizione. Secondo queste premesse, è stato adottato un tipo di allestimento scandito dai principali momenti cronologici che hanno caratterizzato il sito antico. Come ha ben sottolineato da G. Tocco, e come già affrontato in linee generali nel primo capitolo, la peculiarità degli oggetti, ovvero materiali provenienti quasi esclusivamente da contesti funerari, sono particolarmente complessi da raccontare al grande pubblico e richiedono una profonda riflessione dal punto di vista comunicativo⁵⁴¹. La tentazione sarebbe stata, infatti, quella di mostrare, per necessità di completezza e rigore scientifico, la sequenza cronologica dei corredi o delle classi di materiali in serie. In questo senso, l'allestimento del museo è riuscito a superare questo "ostacolo" utilizzando gli oggetti come parte di una narrazione più ampia, che è quella della città antica. Nonostante esso si avvalga di apparati didattici ispirati a più diffusi criteri museografici moderni, il ricorso ai tradizionali mezzi di comunicazione e l'assenza di strumenti tecnologici sono il frutto di scelte ponderate del gruppo di ricerca il cui obiettivo è quello di concentrare l'attenzione del visitatore sulla semplicità del racconto del sito attraverso i suoi materiali, eludendo il cosiddetto *effetto wow*⁵⁴².



Fig. IV.78 - Rendering del piano espositivo del museo (da TOCCO 2011, 93)

La scelta espositiva, dunque, ha privilegiato l'esibizione, per ciascuna delle sei fasi cronologiche selezionate, di tematiche specifiche con l'ausilio di numerose ricostruzioni su scala, riproduzioni di oggetti e di immagini,

⁵⁴¹ TOCCO 2011, 91-98, *cf.* cap. I.2, 59-75 di questa ricerca.

⁵⁴² TOCCO 2011, 95.

installazioni di manichini. I testi esplicativi presenti sui pannelli, in italiano e in inglese, insieme con le mappe storiche e le piante del sito, servono principalmente come supporto al visitatore per una spiegazione del contesto storico cui fanno riferimento gli oggetti esposti. I pannelli e le vetrine sono stati utilizzati per creare le pareti divisorie, mentre una grande attenzione sull'uso dei colori ha permesso di affidarne uno a ciascuno dei totem che introducono una nuova sezione. Le vetrine, realizzate seguendo le più recenti tecnologie che consentono di mantenere una temperatura costante al loro interno, sono di grandi dimensioni permettendo di disporre al loro interno di un pannello centrale, corredato da immagini e testi come ausilio per gli oggetti, che le divide in due parti (fig. IV.78).

La visita comincia con un inquadramento geografico dell'Agro Picentino, evidenziando il ruolo del sito come "incontro di genti, religioni, lingue, mentalità e culture" e con il passo di Plinio che indica i confini del territorio. Le prime vetrine che il visitatore trova nel suo percorso sono quelle dedicate all'Eneolitico e all'età del Rame e, dunque, con i materiali della cultura del Gaudio, caratteristica in Campania per queste fasi. Dopo un *gap* cronologico, si passa all'età del Ferro in cui il pannello *Le vie del mare* fa riferimento all'attività mercantile marittima della comunità e all'esibizione, nei corredi funerari, di numerosi oggetti d'importazione. L'approfondimento tematico di questa sezione è dedicato ad una delle attività artigianali femminili principali di questa fase, la filatura e la tessitura, illustrata attraverso gli oggetti originali e la riproduzione di attrezzi, utensili e di un manichino nell'atto di tessere.

Un focus particolare della visita è sulla fase Orientalizzante che occupa lo spazio centrale della sala. *La città dei principi* coincide con il momento in cui emerge una *élite* aristocratica che, nelle sepolture, esibisce elevati elementi di *status* come i preziosi oggetti, molti dei quali ancora una volta d'importazione. Per ovviare all'assenza della celebre coppa in argento esposta al Petit Palais di Parigi, la sua immagine è stata riprodotta su un grande pannello nella medesima sezione. Inoltre, l'attenzione del visitatore viene catturata dalla ricostruzione della tomba 928, al centro della sala, al fine di mostrare il particolare costume funerario di una sepoltura a incinerazione di tipo principesco e come doveva essere, al suo interno, la disposizione degli oggetti, non facile da intuire per i non addetti ai lavori. All'interno della cassa si prevedeva l'allestimento di due spazi simbolici distinti: il loculo riservato al vaso contenente le ceneri del defunto insieme ai suoi oggetti personali, tra cui i preziosi vasi in argento e oro per il vino, mentre lo spazio del recinto era destinato alle offerte connesse al rango del defunto come l'anfora corinzia, gli spiedi, gli alari e i calderoni per il sacrificio e la cottura delle carni (fig. IV.79).

Il ricorso alle ricostruzioni, su scala reale o ridotta, per i contesti archeologici rappresenta uno degli strumenti più utili volti alla comunicazione culturale, a conferma che l'elemento visivo ha un effetto molto più potenziato rispetto ai classici pannelli testuali. Il Museo di Pontecagnano vi ricorre diverse volte, come mezzo per esemplificare ciò che è di più difficile intuizione, come ad esempio la ricostruzione su un manichino del costume femminile con la collocazione di tutti gli oggetti di ornamento e i gioielli.



Fig. IV.79 - Ricostruzione della t. 928 esposta nella sala centrale del Museo

La sezione dell'età Orientalizzante si chiude con l'esposizione di un altro dei momenti più importanti che caratterizzano questa fase, quello del simposio. Il tema viene raccontato con l'esposizione, nelle vetrine, di vasi per bere e per versare, dei grandi crateri e con la riproduzione del simposio, prendendo in prestito la scena di banchetto dal palazzo etrusco di Murlo.

Con *La città arcaica* si fa riferimento al nuovo impianto urbano che il sito acquisisce nella fase di passaggio tra il VII e il VI sec. valorizzando il carattere etrusco di Pontecagnano con l'utilizzo della scrittura e la presenza di ceramica di bucchero. Le sempre più numerose importazioni di ceramica attica, presenti nelle tombe come bene di lusso, sono state esposte seguendo la linea dei principali e più ricorrenti temi iconografici, riflesso di una selezione volontaria della comunità. Tra le vetrine, particolare accento è dato alla figura di Dioniso e alle varie declinazioni della sua presenza.

L'ultima sezione, dedicata all'età romana e alla fondazione di Picentia, è rappresentata dall'esposizione di oggetti di uso domestico e funerario, evidenziando il processo di declino e progressiva destrutturazione dell'impianto urbano, terminando il racconto con la citazione di Strabone.

Valorizzazione e comunicazione

Dalla sua inaugurazione nel 2007 fino ad oggi, il museo ha svolto senza interruzione il compito per il quale era stato chiamato ad assolvere, divenendo a poco a poco il punto di riferimento attorno al quale gravitano le principali iniziative culturali della città che, dal 2015, sono aperte anche a quelle non esclusivamente legate all'archeologia, come mostre di arte e danza contemporanee, presentazione di libri e spettacoli teatrali.

Contestualmente il museo partecipa attivamente anche a tutte le iniziative ministeriali di promozione della cultura come la Notte Europea dei Musei, le Giornate Europee del Patrimonio, la Domenica al Museo, le Giornate Europee dell'Archeologia, la Giornata Nazionale delle Famiglie al Museo ecc. Tra queste le più rilevanti sono quelle che vedono il coinvolgimento di bambini attraverso laboratori di ceramica, di disegno e di scrittura etrusca.

Tra le attività di valorizzazione del patrimonio archeologico di Pontecagnano, un posto di primo piano è occupato dalla presentazione dei risultati degli scavi, attraverso installazioni temporanee o permanenti, in tempi eccezionalmente rapidi tra lo scavo e l'esposizione. Tale scelta è legata principalmente all'occasione di avvicinare il pubblico all'archeologia e al tema della tutela del patrimonio culturale.

Tra quelle più recenti è possibile ricordare la mostra *Dalla parte dei bambini*, inaugurata il 18 giugno 2021 e in collaborazione con la Soprintendenza, per la presentazione di due importanti contesti funerari rinvenuti durante gli ultimi scavi nella necropoli occidentale⁵⁴³. I due ricchi corredi, databili intorno alla metà del IV sec. a.C., sono costituiti dagli oggetti tipici della classe d'età infantile tra i quali vasi miniaturistici, poppatoi e statuette in terracotta. La loro peculiarità è rappresentata soprattutto dalla presenza di oggetti che evocano dei ruoli adulti ben precisi distinti tra quello maschile e quello femminile, secondo un modello ben preciso peculiare del costume funerario di Pontecagnano.



Fig. IV.80 - Installazione della mostra *L'eleganza del cigno*

Un'altra rilevante mostra è *L'eleganza del cigno. Nuove scoperte per nuovi racconti* dedicata alla scoperta, durante gli scavi tra febbraio e giugno 2020 in una zona poco distante dal fiume Picentino, della prima tomba a cubo attestata nel sito antico (t. 9954), tipologia molto comune nella Campania settentrionale. La sepoltura, appartenente ad un personaggio eminente, è caratterizzata da un parallelepipedo di travertino con al centro un incavo circolare in cui era incassato un grande cratere di produzione corinzia decorato con eleganti figure di animali: cigni, pantere e cervi, da cui il titolo della mostra (fig. IV.80). Oggi l'installazione è rimasta permanente ed è visibile immediatamente di fronte la scala che porta al primo piano, in un disimpegno prima di iniziare la visita della collezione permanente.

⁵⁴³ Si tratta delle tt. 9815, di un bambino, e 9674, di una bambina, scavate più precisamente nell'area dell'attuale Via Raffaello Sanzio.

Un'altra importante iniziativa è quella della presentazione del restauro della tomba a camera dipinta, nota come “tomba della donna con ombrellino”, rinvenuta nel 2017 durante uno scavo nella parte settentrionale della città. L'eccezionalità della tomba 9890, databile alla seconda metà del III secolo a.C., è rappresentata dalle pitture che ne decorano le pareti interne su cui vi sono raffigurati due personaggi di rango elevato, uno maschile e l'altro femminile, che si tendono la mano in un gesto di saluto. Dietro la donna vi è un'altra figura femminile di dimensioni minori, probabilmente un'ancella, che incede reggendo un ombrellino parasole, mentre alle spalle della figura maschile è rappresentato un altro uomo di dimensioni minori. La scena è stata interpretata come l'accoglimento della defunta nell'aldilà da parte di uno dei membri della famiglia.

Dopo lo scavo e il consolidamento preliminare delle pitture eseguito in cantiere, la tomba è stata subito trasportata al museo, dove è stata rimontata al piano seminterrato. Il progetto di restauro che ne è seguito ha visto il coinvolgimento di molti enti, tra cui le donazioni effettuate sulla piattaforma ArtBonus⁵⁴⁴, insieme a quelle del Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale (DISPAC) dell'Università degli Studi di Salerno e del MiBACT, ed è stato presentato in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio del settembre 2020.

Di grande rilevanza è *Musée Éclaté – Museo senza limiti*, ideata e fortemente sostenuta dall'allora direttrice G. Tomay volta ad una gestione sempre più integrata dei luoghi della cultura. Data la situazione di isolamento dall'attuale tessuto cittadino in cui si trovano sia il museo che il parco, l'idea di far “esplosione” il museo all'esterno della sua struttura di riferimento con lo scopo di riconnettere i luoghi archeologici per eccellenza, ovvero museo e parco archeologico, con quelli di rinvenimento, diffusi nel territorio⁵⁴⁵. L'iniziativa, che oggi è arrivata alla sua seconda edizione, prevede la creazione di un percorso visivo attraverso la collocazione, di una serie totem e pannelli su cui sono apposte alcune brevi informazioni e approfondimenti, data la natura funeraria dei contesti archeologici di Pontecagnano e dunque non visibili, dove vengono collocate installazioni artistiche *site specific* e opere d'arte contemporanea ispirate all'archeologia picentina, scelte tra gli artisti che partecipano al Bando internazionale per la residenza artistica. L'idea è quella di coinvolgere il pubblico sotto i molteplici aspetti che caratterizzano il territorio e, attraverso l'organizzazione di una serie di eventi, essi sono resi partecipi dei processi di creazione delle opere degli artisti, ma anche accompagnati in visite guidate, nonché percorsi culturali, ludico-didattici e delle tipicità enogastronomiche. In particolare, per la valorizzazione del patrimonio archeologico sono stati ideati dei percorsi specifici segnalati da pannelli e totem, funzionanti grazie allo sviluppo di un'applicazione dedicata (fig. IV.81)⁵⁴⁶. L'obiettivo raggiunto grazie a questa iniziativa è stato quello di costituire semplicemente un servizio di approfondimento e di cultura del territorio e di stravolgere ed estendere il concetto di museo e di “percorso di visita”, attivando processi per nuovi modi di abitare e vivere il paesaggio.

⁵⁴⁴ <https://artbonus.gov.it/1435-tomba-a-camera-dipinta-9890.html>; [ultimo accesso maggio 2022].

⁵⁴⁵ Il progetto ha un sito ufficiale <https://musee-eclate.it/> [ultimo accesso maggio 2022], ma anche una pagina Facebook specifica. Il finanziamento proviene dai fondi POC della Regione Campania in collaborazione con l'Assessorato alla Creatività di Pontecagnano.

⁵⁴⁶ L'app “Musée Éclaté” è scaricabile sul proprio smartphone attraverso il QR code presente su ogni totem. Il codice può essere visualizzato esclusivamente attraverso l'app dedicata e non è utilizzabile attraverso le comuni app di scansione dei QR code oppure la fotocamera del cellulare.



Fig. IV.81 - Percorso dei luoghi archeologici di Musée Éclaté

Dal punto di vista della presenza *on-line*, sono tre i mezzi di comunicazione che il museo utilizza: la pagina Facebook, l'account Instagram e il sito istituzionale del museo.

Con i suoi oltre seimila follower, la pagina Facebook rappresenta il principale strumento attraverso cui il museo comunica le proprie attività, quelle cui aderisce e la promozione attraverso interviste e articoli di giornale⁵⁴⁷. La pagina è stata aperta nel 2016 e da allora viene aggiornata quasi con cadenza giornaliera, così come l'account Instagram, aperto nel 2017 e sempre costantemente attivo. La presenza del museo sulle due piattaforme si è rivelata di estrema importanza, in particolar modo, durante la crisi sanitaria e la chiusura forzata di tutti i luoghi di cultura nel 2020. È proprio a partire da questo evento che la strategia di comunicazione, come molti musei nello stesso periodo, è stata potenziata e aggiornata con l'introduzione di alcune iniziative volte ad un maggiore coinvolgimento del pubblico virtuale. Se, infatti, prima del marzo 2020 il museo concentrava le proprie energie e indirizzava le proprie scelte comunicative verso le attività svolte "in presenza", la crisi sanitaria ha avuto il merito di mettere in evidenza un vuoto che riguardava un non completo sfruttamento delle potenzialità di internet e delle piattaforme social per le quali la condivisione ha l'effetto di un passaparola moltiplicato in maniera esponenziale. È in questo senso, infatti, che si inserisce *#ilMAPchenonconosci*, volta alla diffusione del patrimonio archeologico attraverso approfondimenti di diversi temi come la visita virtuale al deposito del museo, le attività di documentazione e inventariazione dei reperti nonché focus su oggetti particolari della collezione. Il coinvolgimento ha abbracciato anche la fascia di età dei più piccoli con la condivisione di disegni da colorare o per creare un collage della Principessa etrusca o del Guerriero sannita. Il MAP, nello stesso periodo, ha anche

⁵⁴⁷ <https://www.facebook.com/museopontecagnano/>; [ultimo accesso maggio 2022].

aderito alla campagna digitale del Mibact *#lartetisomiglia* che invitava a ricreare da casa, secondo la propria fantasia, le opere della collezione⁵⁴⁸.

La campagna *#nontuttisannoche* inizia nel novembre 2020, con la creazione di semplici quiz e immagini attraverso i quali il museo gioca con gli utenti digitali per far scoprire loro la funzione di alcuni singolari reperti esposti al museo. Non è una coincidenza che questo tipo di campagna, dal taglio più coinvolgente e partecipativo che il museo aveva realizzato fino a quel momento, arrivi a pochi mesi dalla fine della prima chiusura forzata dei musei. La chiusura inaspettata aveva, infatti, lanciato tutti i musei del mondo nella creazione di un'offerta museale "digitale" improvvisata e raffazzonata nel più breve tempo possibile. Dopo le prime riaperture, invece, i musei si sono trovati costretti a rivedere, e in alcuni casi a creare ex-novo, la propria presenza on-line e creare delle strategie di comunicazione e inclusione più efficaci, che tenessero conto anche della grande comunità digitale.

Il deposito del MAP

Il deposito del museo, ospitato nel piano interrato dell'edificio, occupa all'incirca la stessa superficie della sala espositiva. In quanto deposito di un museo archeologico, esso custodisce i reperti archeologici di tutte le indagini di Pontecagnano condotte a partire dal 1962 ed è costantemente implementato con il materiale proveniente dagli scavi di tutela che ancora oggi si effettuano sul territorio.



Fig. IV.82 - Sale del deposito del museo

Nonostante le sue ridotte dimensioni e la custodia dei corredi di più di 10.000 tombe, le sue condizioni sono più che ottimali, grazie a un sistema efficace e costante lavoro di sistemazione, riordino e catalogazione dei reperti.

Le sale, infatti, sono perfettamente ordinate facilitando enormemente le ricerche e l'accesso agli studiosi, ricercatori e studenti (fig. IV.82).

Tali condizioni hanno consentito che esso rientrasse in una delle iniziative dell'offerta museale del MAP. Grazie ad aperture straordinarie al pubblico, infatti, il deposito è stato trasformato in uno spazio espositivo all'interno

⁵⁴⁸ L'iniziativa è stata lanciata per la prima volta alla fine del 2016 dal Ministero dei Beni Culturali, anche attraverso numerosi spot televisivi andati in onda tra il 2016 e il 2017, per poi essere ripresa ad aprile 2020, allo scopo era quello di avvicinare il pubblico ai musei, BONACINI 2020, 85.

del quale sono state realizzate almeno tre mostre: *L'Altro museo. Visite e racconti nei sotterranei*, *In&Out. L'inesposto e l'inesponibile in mostra*, e *L'Archivio sotterraneo. Etruschi, Greci e Indigeni nella Piana del Sele*, quest'ultima in collaborazione con il Parco Archeologico di Paestum⁵⁴⁹.

Il Parco Archeologico

Come già accennato in precedenza, il progetto d'istituzione del Parco Archeologico di Pontecagnano, sempre nell'ambito della convenzione internazionale del 1986, prevedeva lo scavo dell'area, che ha restituito un intero isolato della città romana e una complessa stratigrafia che dal III-IV a.C. si protrae fino al V-VI, in vista della sua sistemazione, allestimento e conseguente apertura al pubblico⁵⁵⁰.

Tra gli scopi delle indagini archeologiche vi è sempre stata l'ambizione di indirizzare e limitare l'espansione edilizia e le politiche di gestione del territorio, raggiungendo il risultato, come si evince anche dall'ortofoto attuale di Pontecagnano, di fare del parco l'unico polmone verde della città moderna, mentre tutto intorno l'espansione edilizia progredisce sempre più rapidamente (fig. IV.83).

L'area inizialmente destinata al parco, corrispondente all'esproprio di 22 ettari, si trova nel cuore della città antica e alle spalle di quella moderna, a poca distanza dal museo⁵⁵¹.



Fig. IV.83 - Ortofoto di Pontecagnano con il MAP e il Parco Archeologico

⁵⁴⁹ Inaugurate rispettivamente il 2 luglio 2016 e il 19 maggio 2018.

⁵⁵⁰ Sono stati individuati il decumano e un tracciato viario minore e i resti di numerose fasi edilizie con strutture che si sovrappongono l'una all'altra, rendendone difficile la lettura.

⁵⁵¹ L'esproprio si è concretizzato grazie ad un finanziamento dalla Comunità Europea di 1 miliardo e 800 milioni di lire.

Negli anni '90, il progetto di allestimento iniziale riguardava una zona era destinata alla fruizione di una fascia lungo il decumano della città, intercettato dagli scavi di d'Agostino degli anni '60, e di parte di un'insula della fase romana di *Picentia* di cui si presentava la pianta. La difficoltà di lettura dovuta alle diverse fasi sovrapposte è stata risolta con una pannellistica di dettaglio con le fasi divise attraverso colori diversi per rendere agevole la lettura delle evidenze⁵⁵².

Contestualmente alla sua inaugurazione il 29 aprile 1999, la Soprintendenza, a causa dell'indisponibilità di risorse umane e finanziarie e per lo stretto rapporto con Legambiente Campania e con il Circolo Occhi Verdi, ha firmato una convenzione per dare la gestione del Parco in concessione a questi ultimi, il cui socio fondatore era Gianni Bailo Modesti⁵⁵³. Tale sinergia ha determinato la natura stessa del Parco in cui l'aspetto archeologico costituisce solo una delle diverse componenti che lo caratterizzano. Sin dal principio, infatti, è stato riconosciuto un uso polivalente dell'area in cui gli spazi verdi erano destinati ad un uso pubblico con l'organizzazione di attività di scavo, ricreazione e aggregazione compatibili con la dignità del sito e senza interferire con il sottosuolo archeologico, prefigurando quello che sarebbe stato lo sviluppo dell'utilizzo dell'area del parco negli anni successivi.

Dal 1999 a oggi, infatti, sono state organizzate una serie di numerose attività che hanno reso l'area come un vero e proprio parco della città⁵⁵⁴, con tante iniziative che investono non solo l'aspetto della tutela e valorizzazione archeologica, culturale e ambientale ma anche quello sociale. È in questa prospettiva che si inserisce l'assegnazione dei primi orti urbani che, sin dal 2001, hanno rappresentato una realtà molto importante poiché essi, assegnati ai pensionati, rientrano in un contesto di integrazione sociale di categorie inattive e renderle partecipi del tessuto della comunità⁵⁵⁵.

⁵⁵² Recentemente ai pannelli nel parco si è aggiunto un totem informativo che si collega a un progetto *Musée Éclaté*.

⁵⁵³ <http://www.legambienteocchiverdi.org/>; [ultimo accesso maggio 2022].

⁵⁵⁴ Oggi il parco è un'area liberamente visitabile dove non vi è alcun biglietto d'ingresso. Tra le tante iniziative si ricorda la corsa campestre del 2006, laboratori per la produzione del grano e del pane, laboratori per bambini con la biblioteca all'aperto La Tana di Sofia, gli orti didattici con laboratori per le scuole legati alla coltivazione biologica, ma anche laboratori archeologici.

⁵⁵⁵ Al 2001 risale l'assegnazione dei primi 8 orti di città, organizzato da Legambiente in accordo con la Soprintendenza. Partiti con un piccolo numero, nel tempo l'iniziativa ha riscosso molto successo e si è passati molto rapidamente a 25 orti assegnati del 2002 fino al numero attuale di 95.

IV.2 Lineamenti topografici

Il sito di Pontecagnano si colloca nella parte settentrionale della vasta piana del Sele, in una posizione strategica lungo gli itinerari che giungono dalla parte settentrionale della Campania⁵⁵⁶. L'insediamento antico si sviluppa in un settore caratterizzato dalla presenza di varie unità morfologiche leggermente sopraelevate rispetto alla piana e che sono delimitate da depressioni dovute alle acque di superficie, ed è in corrispondenza di una di queste unità che, tra il fiume Picentino a ovest e l'attuale torrente Frestola ad est, si trovava l'insediamento antico (fig. IV.84). Al centro di questa zona si trova una piattaforma di travertino degradante da nord-est verso sud-ovest e dove i diversi salti di quota comportano un sistema a terrazzi⁵⁵⁷.

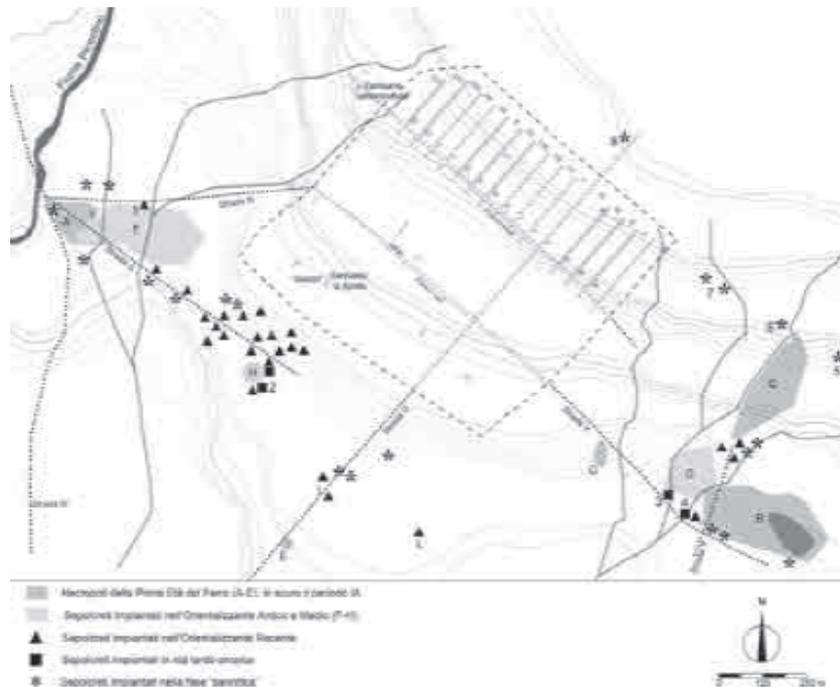


Fig. IV.84 - Abitato e necropoli nella fase etrusco-sannitica (PELLEGRINO, ROSSI 2011, 208, fig. 127)

L'abitato

Il primo impianto dell'insediamento villanoviano di Pontecagnano risale all'inizio della Prima Età del Ferro, seguendo la medesima pianificazione degli spazi che si riscontra nei centri etruschi del versante tirrenico, ovvero secondo la distinzione tra l'area dell'abitato e quella delle necropoli⁵⁵⁸.

Per questa fase le notizie sono relative solo alle aree funerarie, le quali si sviluppano principalmente in posizione speculare a nord-ovest e a sud-est dell'insediamento, seguendo una pianificazione degli spazi che si adatta anche alle peculiarità morfologiche del territorio, utilizzando i limiti naturali rappresentati dai paleoalvei e lungo i tracciati stradali. A sud vi era un'altra zona a destinazione funeraria di dimensioni minori e collocata sul limite

⁵⁵⁶ ROSSI 2004-2005, 227-228.

⁵⁵⁷ CUOZZO *et alii* 2005, 178-185.

⁵⁵⁸ BONAUDO *et alii* 2009, 170 con bibliografia. Il dato trova conferma anche nella pianta del sito realizzata dalla Fondazione Lerici.

di un terrazzo, all'esterno dell'abitato⁵⁵⁹. La necropoli occidentale occupa un microrilievo che domina il guado del fiume Picentino ed è probabilmente delimitata ad est da due alvei che la separano dall'abitato; a nord il limite è rappresentato da un tracciato stradale (Strada N) orientato est-ovest che dal Picentino conduceva all'abitato. La necropoli orientale è costituita da almeno tre aree di necropoli, collocate in relazione di importanti percorsi viari: le prime due si sviluppano tra Via Pompei e la SS 18, ovvero su microrilievi definiti da paleoalvei, mentre il terzo sepolcreto si trova in Via Palinuro, più a ridosso dell'area abitata⁵⁶⁰.

Durante la fase di passaggio dalla Prima Età del Ferro all'Orientalizzante si assiste all'abbandono delle precedenti aree funerarie per l'impianto di nuovi sepolcreti in zone più vicine all'abitato⁵⁶¹, riflettendo una complessiva riorganizzazione dell'insediamento, le cui evidenze nell'abitato sono state individuate tra Via Bellini e Via Verdi⁵⁶², dove sono state riconosciute rispettivamente tracce di capanne con pozzi dismessi nel corso del VII secolo e una fornace in uso nella prima metà del secolo. Le due zone si articolano intorno ad uno spazio centrale libero, il cui rispetto è stato riscontrato anche per le fasi successive e che è stato interpretato da G. Colonna come la "piazza" della città⁵⁶³. La destinazione pubblica di questo settore dell'abitato sembra essere stata definita proprio in questa fase in cui, a partire dal VI secolo, viene costruito il santuario di Apollo⁵⁶⁴.

All'inizio del VI secolo, il processo di urbanizzazione, che investe tutta l'area medio-tirrenica, coinvolge anche Pontecagnano⁵⁶⁵. L'abitato, infatti, viene riorganizzato in settori funzionali dove l'area orientale viene destinata ad un uso prevalentemente artigianale⁵⁶⁶. All'interno di questa ristrutturazione, si registra anche l'impianto di due santuari sul versante occidentale dell'insediamento⁵⁶⁷. Il primo è collocato in Via Verdi e dedicato ad Apollo, come si evince dalle iscrizioni di dedica in alfabeto acheo⁵⁶⁸. Sovrapposto alle strutture dell'Orientalizzante, le prime tracce di frequentazione sono testimoniate da un pozzetto votivo composto da un servizio di vasi per libagioni e da una sorta di teca scavata nel piano di calpestio verosimilmente pertinente a rituali di tipo ctonio. Inizialmente, l'ubicazione marginale del santuario era stata valorizzata per il suo ruolo liminale, di scambio e integrazione dello straniero, più recentemente è stata evidenziata una valenza politica dovuta alla sua posizione in un'area antistante lo spazio pubblico della città, secondo un modello attestato già in altri centri tirrenici⁵⁶⁹.

⁵⁵⁹ Per le necropoli della Prima Età del Ferro si rimanda a PELLEGRINO, ROSSI 2011, 53 e ss.; CERCHIAI 2010, 16; BONAUDO *et alii* 2009, 170-175; ROSSI 2004-2005, 228-232.

⁵⁶⁰ BONAUDO *et alii* 2009, 172, nota 10.

⁵⁶¹ BONAUDO *et alii* 2009, 172-175 con bibliografia.

⁵⁶² Si ritiene che le motivazioni di questo repentino cambiamento siano da ricercare nell'accelerazione delle dinamiche economiche e sociali dovute all'inserimento di Pontecagnano in una rete di relazioni con i siti della costa campana. Per la strutturazione dell'insediamento nella fase Orientalizzante si rimanda a: BAILO MODESTI 2005, 205-207; BONAUDO *et alii* 2009, 173-174; CERCHIAI 2010, 38-40; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 59-57.

⁵⁶³ BAILO MODESTI 2005, 205, nota 61; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 66-67.

⁵⁶⁴ Dall'area dell'abitato non provengono altri dati relativi al periodo Orientalizzante o alle fasi più antiche, fatta eccezione per un nucleo di frammenti rinvenuti dalla Missione Archeologica Danese che, secondo un'interpretazione poco convincente sono ritenuti come materiale di riporto o pertinente a sepolture sconvolte, *cf.* PELLEGRINO, ROSSI 2011, 67.

⁵⁶⁵ PELLEGRINO, ROSSI 2011, 67.

⁵⁶⁶ CERCHIAI 2010, 54; BONAUDO *et alii* 2009, 174; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 66.

⁵⁶⁷ Sui santuari *cf.* BAILO MODESTI 2005, 197-214; BAILO MODESTI 2005a, 575-595; CERCHIAI 2010, 80-81; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 66-67 e 211-213.

⁵⁶⁸ BAILO MODESTI 2005, 209-211; PELLEGRINO 2010, 11.

⁵⁶⁹ PELLEGRINO, ROSSI 2011, 210 e ss.

Il secondo santuario, collocato ai margini settentrionali dell'abitato in un'area delimitata da due corsi d'acqua provenienti da nord, non si sovrapponeva a nessuna traccia di occupazione più antica ed era inserito in un paesaggio fluviale⁵⁷⁰. Quest'ultimo elemento ha portato a ipotizzare che il culto fosse di tipo ctonio e riservato a una divinità femminile, connessa alla fertilità e ai passaggi di *status*⁵⁷¹.

L'abitato di fase arcaica è attestato da pochi resti murari e un'area cultuale costituita da bocche di dolio e tubi fittili infissi nel terreno, poi oblitterati da strutture successive. Qui, la tipologia di offerte è costituita da armi miniaturistiche, ceppi in ferro, pani in bronzo, tra i quali vi è un lingotto con il "ramo secco"⁵⁷², ma anche da numerose statuette femminili raffiguranti divinità in trono.

Infine, lo scavo dell'autostrada ha permesso di rintracciare, in località S. Antonio, un'altra area sacra, riconosciuta come tale per il rinvenimento di un'antefissa e di un frammento di cortina pendula datato all'ultimo quarto di VI secolo. Il santuario si trovava in un'area extra-urbana e collegata all'abitato tramite tracciati stradali. All'organizzazione funzionale degli spazi, avviata all'inizio del VI secolo, segue intorno al 500 a.C. una vera e propria pianificazione urbana⁵⁷³. In questa fase, l'area dell'abitato è organizzata secondo un impianto *per strigas*, costituito da una serie di *stenopoi*, larghi 5,50 m e posti ad una distanza di 46 m, incrociati ortogonalmente da due strade di dimensioni maggiori, poste ad una distanza di 275 m. Da un impianto di questo tipo ne risultano isolati di 275x46 m, a loro volta costituiti da lotti con le abitazioni⁵⁷⁴.

Nello stesso periodo cronologico, i limiti della città erano costituiti da un sistema di fortificazione, individuata nell'area a sud-est dell'abitato e datate tra la fine del VI e l'inizio del V secolo⁵⁷⁵. Essa presentava anche un carattere simbolico, volto a stabilire i limiti sacri della città, come si evince dalla realizzazione di un sistema di pozzetto e solco-canale, al cui interno sono state rinvenute deposizioni volontarie, un'*oinochoe* e una brocca, interpretate come la traccia di un rituale di inaugurazione e come un vero e proprio atto di rifondazione della città⁵⁷⁶.

Nel periodo successivo, tra la fine del V e la prima metà del IV secolo, a Pontecagnano si assiste al momento di sanitizzazione che investe l'intera regione⁵⁷⁷. Le evidenze di questo periodo di passaggio si evincono dalle necropoli dove si riscontra una forte discontinuità sul piano topografico e del rituale funerario. Infatti, nuove aree sepolcrali vengono impiantate in aree precedentemente inutilizzate o nelle necropoli già in uso ma secondo nuovi modelli di organizzazione topografica interna.

Dal punto di vista dell'abitato di questa fase, si verifica una nuova ristrutturazione, pur nel rispetto dell'impianto urbano tardo-arcaico. Tra Via Verdi e Via Bellini, in particolare nelle aree ai lati della piazza centrale, si verificano

⁵⁷⁰ Il santuario è stato rinvenuto durante lo scavo dell'autostrada SA-RC.

⁵⁷¹ Secondo G. Colonna, il nome della dea è da riconoscere nell'iscrizione apposta su un *kantharos* in bucchero in cui ricorre il teonimo Luas: CERCHIAI 2010, 81; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 212 con bibliografia.

⁵⁷² CERCHIAI 2010, 81.

⁵⁷³ Per la riorganizzazione dell'abitato nel VI secolo si veda PELLEGRINO, ROSSI 2011, 79-83.

⁵⁷⁴ PELLEGRINO, ROSSI 2011, 83-100.

⁵⁷⁵ Furono poi soggette ad almeno due rifacimenti, *gr.* CERCHIAI 2010, 82; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 75-79.

⁵⁷⁶ PELLEGRINO, ROSSI 2011, 75, 215-217. Questi dati hanno portato L. Cerchiai a interpretarlo come il *pomerium*.

⁵⁷⁷ CERCHIAI 1996; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 218-219.

nuovi e importanti interventi edilizi⁵⁷⁸. In particolare, nel lato occidentale viene costruita una stoà monumentale che diventa anche un limite topografico nell'area, mentre nel santuario di Apollo sono costruiti alcuni ambienti sovrapposti alle strutture precedenti, tra cui un *oikos* a pianta quadrata intorno al quale sono stati rinvenuti pozzetti e altre tracce connesse a pratiche rituali. Interventi di ristrutturazione sono stati riconosciuti anche nell'area del santuario settentrionale all'interno della quale, sono costruiti nuovi ambienti che, ad ogni modo, attestano la continuità del culto, come si evince dal rinvenimento di statuette di divinità stante con porcellino o con cista, in aggiunta a quelle della divinità su trono.

Gli inizi del III secolo segnano un'inversione di tendenza testimoniata dall'abbandono dell'uso delle necropoli, delle aree artigianali, delle fortificazioni e della chiusura, ritualizzata, dei santuari⁵⁷⁹.

In questo processo di destrutturazione, si inserisce la notizia della fondazione di *Picentia* nel 268 a.C., come conseguenza del trasferimento dei Piceni dell'Adriatico da parte dei romani⁵⁸⁰, tuttavia, i dati relativi a questa fase sono molto limitati. Un quadro più chiaro è disponibile per il II secolo, momento in cui è realizzato un nuovo impianto urbano, caratterizzato da una minore estensione rispetto a quello precedente, articolato lungo il decumano, che riprendeva il tracciato della *plateia* sud dell'impianto etrusco-sannitico.

Le necropoli di età orientalizzante

Per ciò che concerne le necropoli, che a Pontecagnano rappresentano l'evidenza archeologica più attestata, il loro sviluppo a partire dall'età Orientalizzante si rivela determinante per i processi insediativi del sito nelle fasi successive, segnando, invece, una grande censura con quella precedente.

La profonda ristrutturazione dei sepolcreti comporta, infatti, l'abbandono delle aree precedentemente occupate e una progressiva approssimazione all'abitato⁵⁸¹. Le due aree funerarie principali si collocano ora a ovest (cd. *necropoli occidentale*) e a sud-est (cd. *necropoli orientale*)⁵⁸², a ridosso delle necropoli della Prima Età del Ferro, mentre una terza area di sepoltura, di dimensioni più ridotte, si colloca a sud-ovest (cd. *necropoli meridionale*), in una zona distante dai sepolcreti antichi. La nuova organizzazione dello spazio, che si riscontra nello stretto rapporto tra abitato e necropoli e nelle dinamiche di sviluppo di queste ultime, è stata connessa ad un processo più ampio che ha investito anche l'area dell'abitato mediante la definizione del primo spazio ad uso collettivo, tra Via Verdi e Via Bellini, di cui sopra. In questo contesto, ai grandi interventi di riorganizzazione delle aree funerarie, e alla presenza di un'area destinata ad uso "pubblico", si riflette anche la presenza di gruppi elitari a carattere gentilizio⁵⁸³. Ugualmente, la collocazione delle tre necropoli dell'età Orientalizzante è da mettere in relazione con le principali direttrici di collegamento che talvolta ne condizionano anche l'organizzazione interna.

⁵⁷⁸ BAILO MODESTI 2005, 197-214; BAILO MODESTI 2005a, 575-595; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 218-219.

⁵⁷⁹ PELLEGRINO, ROSSI 2011, 220-222.

⁵⁸⁰ La notizia del trasferimento dei Piceni è riportata da Strabone ed è stata interpretata in differenti modi: alcuni studiosi collegano il trasferimento dei Piceni alla conquista del Piceno del 269-268 a.C.; un altro filone di studi, invece, ipotizza il trasferimento di una piccola porzione di Piceni, PELLEGRINO, ROSSI 2011, 220.

⁵⁸¹ Per la ristrutturazione delle necropoli nell'Orientalizzante si rimanda a PELLEGRINO 1999, 39-40; CERCHIAI 2010, 8; BONAUDO et alii 2009, 170-172; PELLEGRINO-ROSSI 2011, 55-59.

⁵⁸² Sulla necropoli meridionale si rimanda a D'AGOSTINO 1968; DE NATALE 1992; CUOZZO 2003; PELLEGRINO, ROSSI 2011, cap. 4 e cap. 8.

⁵⁸³ CERCHIAI 2010, 37.

In questo contesto, il rapporto tra diversi gruppi elitari, talvolta antagonisti, si evince nella divisione delle necropoli in più settori funerari, organizzati a loro volta in nuclei distinti. A strutturare maggiormente questo tessuto funerario vi sono i tumuli al centro dei diversi gruppi, ma anche luoghi di culto funerario nonché deposizioni in recinti, canali di offerte e piccoli altari, la cui frequentazione avviene a intervalli regolari e prolungata nel tempo⁵⁸⁴.

Le Necropoli Occidentali

Le necropoli occidentali si caratterizzano per la presenza di due aree distinte, il cui sviluppo topografico si articola nel corso dell'Orientalizzante. La prima, cui si fa riferimento più precisamente in letteratura con la denominazione di "necropoli del Picentino", è di dimensioni maggiori e occupa una zona immediatamente adiacente alle sepolture della Prima Età del Ferro⁵⁸⁵; la seconda si colloca in una zona più isolata, nei pressi di Piazza Risorgimento, sul bordo di uno dei terrazzi inferiori dell'abitato e si configura, a partire dall'Orientalizzante Antico, come un piccolo sepolcreto a carattere gentilizio⁵⁸⁶. Dal punto di vista topografico, entrambe le aree si trovano intorno ad una fascia di canali paralleli all'attuale SS 18 e al fiume Picentino, che ne definiscono anche i limiti⁵⁸⁷.

Verso nord, in prop. Sabato I, è stato individuato il tratto della strada che collegava l'abitato con il guado del fiume Picentino (Strada N), il quale condizionava la disposizione e l'orientamento delle tombe e ne rappresentava il limite settentrionale. A sud, il limite dell'occupazione funeraria è segnato, nei pressi di Piazza Sabato, da un fossato parallelo a un tracciato viario (Strada S), in prop. Granozio III e V. Verso sud-ovest, le sepolture si estendevano anche a sud del tracciato viario come testimoniano i rinvenimenti in prop. Aedilia, in uno spazio funerario a breve distanza dalle sepolture dell'Età del Ferro, probabilmente in relazione ad una strada che si dirigeva verso la costa (Strada W). A ovest il limite della necropoli può essere riconosciuto nell'incrocio tra la SS 18, Via Dante e piazza Pio X, dove sono state rinvenute alcune tombe dell'Orientalizzante Antico.

Durante l'Orientalizzante Medio, il sepolcreto si espande verso est oltre i nuclei di tombe in Via Raffaello Sanzio, che chiudevano la necropoli nella fase precedente: lo testimoniano le aree sepolture in prop. Erra III e Bassano-Palazzina II.

Durante l'Orientalizzante Recente, invece, si determina una nuova espansione con lo sviluppo di fasce di sepolture lungo i tracciati stradali (propp. Forte Bassano, Sabato I), mentre nelle aree già occupate nelle fasi precedenti si assiste a una drastica riduzione delle sepolture, che spesso si distribuiscono secondo rinnovati modelli di organizzazione, in alcuni casi rioccupando settori da tempo dismessi (propp. Gaeta, Bisogno).

⁵⁸⁴ BONAUDO *et alii* 2009, 192 nota 84; per una disamina sulle diverse tipologie di recinti si veda BONAUDO *et alii* 2009, 192-198.

⁵⁸⁵ Soltanto nelle aree di contatto tra le due necropoli si assiste, talvolta, a fenomeni di recupero degli spazi sepolcrali più antichi (prop. Stanzone e Bisogno), D'AGOSTINO, GASTALDI 1988, 4; PELLEGRINO 1999.

⁵⁸⁶ Si fa riferimento alle tombe principesche edite in D'AGOSTINO 1977, *cf.* PELLEGRINO 2008, 448-449.

⁵⁸⁷ La necropoli del Picentino è stata oggetto di vari studi in particolare per i sepolcreti dell'Età del Ferro e per alcuni settori datati al IV secolo, i cui risultati sono editi in D'AGOSTINO, GASTALDI 1988 e SERRITELLA 1995. Le aree di sepolture dell'Orientalizzante sono state esaminate in PELLEGRINO 2003. In questa sede per lo sviluppo della necropoli e per il suo inquadramento topografico si è fatto riferimento a BONAUDO *et alii* 2009, 169 e ss.

Nel pieno VI secolo si accentua la contrazione nell'occupazione delle zone centrali della necropoli, mentre continua ad essere utilizzata la fascia lungo la strada S.

La seconda area di sepoltura, pertinente alle necropoli occidentali, si distingue dalle altre aree sepolcrali per alcune caratteristiche e specificità, probabilmente connessi alla sua vicinanza all'area "pubblica" di Via Verdi e Via Bellini⁵⁸⁸. Posta, infatti, in una posizione più isolata rispetto alle altre aree di sepoltura, essa si caratterizza anche per le sue dimensioni molto più ridotte e per l'adozione di straordinari livelli di esibizione funeraria⁵⁸⁹.

La prima occupazione dell'area è attestata a partire dall'Orientalizzante Antico con il primo nucleo individuato tra Via Campania e Via Veneto, nelle proprietà Del Mese II, gli scavi nella Chiesa Parrocchiale⁵⁹⁰. Qui, le sepolture, che si distribuiscono in un'area pseudo-circolare, fanno parte di un gruppo elitario, come evidenziato dalle tombe principesche 926 e 928 (prop. Del Mese II) e dalla t. 3509 (scavo della Chiesa) che ha restituito l'iscrizione contenente il gentilizio *Rasunie*⁵⁹¹. Lo stesso gentilizio è stato poi riconosciuto nella sigla *Ra* apposta su una coppa di bucchero dell'ultimo quarto del VI secolo dalla t. 919, non distante dalle due tombe principesche⁵⁹². A partire dalla metà del VII secolo, piccoli nuclei funerari si impiantano in aree isolate, come quello lungo Via Campania (prop. Noschese II) e lungo Corso Europa (prop. Caramante).

Più avanti, nell'Orientalizzante Recente, contestualmente al processo di urbanizzazione del sito, la necropoli subisce un consistente ampliamento. Essa si espande verso nord, con l'impianto di nuove aree funerarie tra Via Campania e Via Sicilia, e verso ovest, in direzione della necropoli del Picentino, sempre seguendo delle direttrici di collegamento. La prima corre in direzione dell'area "pubblica" della città, la seconda è costituita da una strada suburbana (Strada S) che dal fiume Picentino va verso Piazza Risorgimento⁵⁹³. In questa fase i limiti della necropoli sono stati intercettati in diversi punti: sul versante occidentale, un ampio fossato divideva l'area da quella della Necropoli del Picentino, mentre aree sterili sono state riconosciute tra la prop. De Simone I e Del Mese in Via Puglie⁵⁹⁴; verso nord, in prossimità dell'abitato, la necropoli sembra restringersi occupando solo la fascia sud-est di Via Sicilia (prop. Granozio ed Erra). Allontanandosi dall'abitato, il limite è segnato da un canale, in direzione nord-sud (prop. Noschese II), lungo il lato sud-orientale di Via Campania e all'angolo con la SS 18. Nello scavo dello Stabilimento Ati è stato, invece, riconosciuto il limite sud-orientale della necropoli, anch'esso rappresentato da un fossato orientato nord-sud.

⁵⁸⁸ Per l'organizzazione topografica della necropoli di Piazza Risorgimento *cf.* BONAUDO *et alii* 2009, 170-175; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 211.

⁵⁸⁹ La necropoli si estendeva su un'area di 4000 mq, mentre le coeve necropoli del Picentino e quella in località S. Antonio, si estendevano rispettivamente su un'area di 30000 mq e 17000 mq, BONAUDO *et alii* 2009, 172-173.

⁵⁹⁰ PELLEGRINO 2008, 448.

⁵⁹¹ L'iscrizione era apposta su un calice d'impasto facente parte del corredo di una tomba infantile databile al terzo quarto del VII secolo a.C. ed è ascrivibile al dono dei genitori in onore del figlio: CERCHIAI 2010, 36; *cf.* PELLEGRINO 2008; PELLEGRINO 2010.

⁵⁹² PELLEGRINO 2008, 448-449.

⁵⁹³ BONAUDO *et alii* 2009, 174-178. Per il tracciato viario *cf.* BONAUDO *et alii* 2009, 176, nota 29.

⁵⁹⁴ Il fossato era ortogonale alla Strada S, ritrovato in prop. Di Gaetano in Via Puglie, BONAUDO *et alii* 2009, 176, note 30-31. Sullo stesso lato, la massima espansione della necropoli è nel tracciato della Strada S, come testimoniano i rinvenimenti lungo via Calabria (propp. De Simone I-II e Malangone).

A sud, la massima espansione dell'area si trova lungo Via Campania dove il limite risale fino al Corso Europa, in prop. Caramente, dove le tombe di VI secolo si allineano lungo una fascia sterile. Il limite è stato confermato anche dalla presenza di altre aree sterili a sud di Corso Europa, in Via Lazio, Via Sicilia e Via Piemonte.

Durante il IV secolo, si registra un'ulteriore espansione dell'area funeraria verso l'abitato, come si evince dall'occupazione della fascia nord-orientale del fossato in prop. Noschese II, mentre sul versante nord-occidentale l'area arriva a lambire l'abitato con l'occupazione del settore a nord-est di Via Sicilia (propp. Bellofiore e De Chiara).

All'interno di questo quadro topografico, non sempre è chiaro il rapporto che intercorre tra i diversi settori funerari, dei quali solo alcuni sono stati esaminati nel dettaglio. Il sepolcreto a sud-est di Via Sicilia sembra articolarsi in due settori, quello a nord è interessato da sepolture infantili (prop. Granozio), quello a sud è occupato anche da sepolture di adulti e presenta un livello di esibizione funeraria più basso (prop. Erra I)⁵⁹⁵. Nel settore di Via Calabria (propp. De Simone I-II e Malangone), invece, la presenza della Strada S condiziona fortemente la sua occupazione poiché sembra rappresentare un discrimine tra l'area a nord-est, con le sepolture a carattere privilegiato, e quella a sud-ovest con una occupazione più intensa ma con tombe meno rilevanti dal punto di vista dell'esibizione funeraria.

La Necropoli Orientale

La ristrutturazione del centro antico di Pontecagnano, allo scorcio dell'VIII secolo, investe anche l'area della necropoli orientale in cui, analogamente alle aree funerarie del versante occidentale, si abbandonano le zone precedentemente occupate e per occupare quelle adiacenti, bonificate mediante un controllo delle acque⁵⁹⁶.

Durante l'Orientalizzante Recente, le nuove sepolture vanno a impiantarsi negli spazi lasciati liberi tra le necropoli della Prima Età del Ferro e le tombe impiantate nell'Orientalizzante Antico. La viabilità continua ad avere un ruolo centrale come dimostrato dall'individuazione di due tracciati viari: il principale è la Strada X, che collegava la necropoli all'abitato e ne costituiva anche limite meridionale; la seconda è la Strada Y che dall'interno e si dirigeva verso la costa⁵⁹⁷.

La Necropoli Meridionale

In una zona distante e isolata rispetto alle necropoli del Picentino e di Piazza Risorgimento, si trova la necropoli meridionale che si estende nella fascia compresa tra Via C. Colombo e Via Firenze. La sua posizione è stata messa verosimilmente in relazione con la Strada Q, un tracciato molto più antico (Strada Q), lungo il quale si collocava anche la necropoli meridionale della Prima Età del Ferro (prop. Montecatini) e che dall'abitato va in direzione della costa. Impiantata tra la fine del VII e gli inizi del VI secolo a.C., essa si divide in una serie di

⁵⁹⁵ Per l'area funeraria di Via Sicilia si rimanda a CERCHIAI *et alii* 1994, 423-432.

⁵⁹⁶ PELLEGRINO, ROSSI 2011, 211. L'intera necropoli è stata studiata sistematicamente da CUOZZO 2003 in particolare per la fase dell'Orientalizzante Antico e Medio.

⁵⁹⁷ BONAUDO *et alii* 2009, 172, note 10-11.

nuclei sepolcrali internamente articolati per lotti distinti, accuratamente pianificati e posti ad una distanza più o meno regolare l'uno dell'altro. In particolare, i sepolcreti si articolano in due diversi settori: il primo nucleo, tra Via Lucania e Via Firenze, il secondo si colloca più a sud-est, lungo Via C. Colombo e si differenziano dalle coeve aree funerarie per l'adozione del rito della cremazione, il loro carattere eminente e per la presenza di ceramica figurata dalla qualità spesso superiore rispetto a quella rinvenuta tra i corredi delle altre necropoli⁵⁹⁸. I lotti funerari si esauriscono poco dopo la metà del V secolo. Ad essi subentrano nuove aggregazioni funerarie che adottano un rituale funerario incentrato sull'esibizione delle armi nelle tombe maschili, segno delle profonde trasformazioni connesse al processo di sanitizzazione del sito.

IV.3 Lineamenti archeologici tra la Prima Età del Ferro e l'Orientalizzante

Come già accennato in precedenza, la conoscenza di Pontecagnano nella Prima Età del Ferro e nell'Orientalizzante si deve principalmente allo studio e all'edizione delle necropoli grazie ai quali sono stati ricostruiti i cambiamenti del sistema territoriale, nonché la struttura sociale e culturale del sito, nel corso del tempo. L'introduzione a queste fasi si dimostra di fondamentale importanza per il sito nei periodi successivi, soprattutto per ciò che concerne l'Orientalizzante cui gli sviluppi dell'età arcaica, come vedremo, si pongono in una sorta di continuità ideologica e culturale.

Dopo l'impianto del più antico insediamento villanoviano all'inizio della Prima Età del Ferro (fase IA), l'evidenza funeraria mostra una serie di cambiamenti in atto al terzo quarto dell'VIII sec. (fase IIB), ma le cui radici sono da ricercare già nella fase precedente (IB)⁵⁹⁹. L'occupazione funeraria è connotata da una precisa organizzazione degli spazi, con tombe che seguono l'orientamento dei tracciati viari e disposte in filari⁶⁰⁰. I contesti funerari di questa fase mostrano alcune significative novità, come si evince dalla presenza di sepolture di rango che riflettono l'introduzione di nuove figure politiche appartenenti ad una aristocrazia che si caratterizza per un notevole livello di complessità sociale e culturale e per l'ostentazione di legami di stirpe e discendenza. Al tempo stesso, come già nella fase precedente, le sepolture manifestano anche una marcata distinzione di genere. Le sepolture degli individui maschili, infatti, sono ora connotati come guerrieri che, armati di spada o con panoplia completa, spiccano anche per la presenza di utensili di lavoro che li caratterizzano come artigiani, di spiedi e coltelli, che rimandano alla sfera del sacrificio, quest'ultima comune a entrambi i sessi⁶⁰¹. Le tombe femminili esibiscono, invece, ricche *parure* d'ornamento con collane con vaghi d'ambra e pasta vitrea, attrezzi per il focolare, oggetti rituali, vasi in bronzo e ceramica greca che mostrano la forte capacità della comunità di instaurare relazioni a

⁵⁹⁸ BONAUDO *et alii* 2009, 175. Riguardo i sepolcreti meridionali *cf.* CERCHIAI *et alii* 1994, 437-445; PELLEGRINO 2004-2005, 167-171; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 213.

⁵⁹⁹ GASTALDI 1994, 49-60.

⁶⁰⁰ Si vedano le evidenze dal settore funerario di S. Antonio, nella necropoli ovest, PELLEGRINO 2015, 26-47.

⁶⁰¹ Tra le tombe maschili spicca la coppia 3090-3090bis della necropoli del Picentino, *cf.* D'AGOSTINO, GASTALDI 2012, 402, fig. 5; PELLEGRINO 2015, 33.

lungo raggio⁶⁰². In questa prospettiva, infatti, il passaggio tra la Prima Età del Ferro e la fase Orientalizzante si rivela come un momento cruciale nelle dinamiche di sviluppo della comunità, nell'ambito di un più ampio cambiamento in seno ai centri indigeni o etruschizzati, della Campania e in generale della fascia tirrenica, nel momento in cui entrano in contatto con la componente greca. Il contatto con i siti greci come Pithecusa e Cuma e l'integrazione con il sistema di traffici nel Tirreno ha infatti determinato una vera e propria accelerazione dei processi culturali, già cominciati nei periodi precedenti ma si evince anche dalle evidenze rinvenute nel sito di Monte Vetrano, la cui posizione riveste un importante ruolo per il controllo dell'arteria fluviale del Picentino nell'ambito dei rapporti tra la costa e l'entroterra⁶⁰³.

Il processo di strutturazione urbana, iniziato nella fase finale della Prima Età del Ferro, si realizza completamente con la piena fase Orientalizzante e si riscontra, oltre che in una certa discontinuità nelle dinamiche territoriali, relative all'abbandono delle vecchie aree funerarie, nell'impianto di nuove necropoli in aree libere e prossime all'abitato, nella definizione di un'area santuariale, anche nella cultura materiale.

La cesura con le precedenti aree di sepoltura apre ad una nuova organizzazione topografica dello spazio, ora caratterizzato da un'occupazione meno rigorosa, in cui gli appezzamenti e i lotti sono formati da un numero ridotto di sepolture, dove si riscontra una piena rappresentatività della classe d'età infantile, perinatale e pre-adulti, in cui gli adulti rappresentano il 20-25% degli individui, a differenza delle fasi precedenti caratterizzate da un'occupazione più estesa delle aree funerarie e con un numero maggiore di sepolture⁶⁰⁴.

Cambiano, infatti, le forme di autorappresentazione in cui la nuova aristocrazia gentilizia si riconosce, adottando modelli ideologici che prevedono, ora, l'esibizione di oggetti di lusso e di importazioni dalla Grecia e dal Vicino Oriente, secondo un modello diffuso tra le nuove élites tirreniche. Al tempo stesso, alcuni elementi che avevano caratterizzato le fasi precedenti vengono rielaborati secondo il rituale eroico di matrice greca, come il ricettacolo, nelle tombe principesche, che riprende la cassa della Fase II, ma anche l'uso elitario della cremazione⁶⁰⁵.

Di particolare rilievo, nel processo di continuità e reinterpretazione, si rivela la t. 4461 datata alla fine dell'VIII sec. in cui sono attestate, oltre al lebete bronzeo, al vaso biconico della Fase II e una situla tipo Kurd, due maschere equine in lamina di bronzo, probabilmente utilizzate sul carro del principe durante la cerimonia funebre⁶⁰⁶.

Emergono, inoltre, aggregazioni di tipo familiare in cui il nucleo principale è rappresentato da coppie miste, un maschio e una femmina, attorno al quale si dispongono altre tombe, volte a marcare l'importanza dei legami di sangue più ravvicinati e alla celebrazione della discendenza attraverso la piena rappresentazione delle classi di età infantili. Ne sono un esempio, nella necropoli di Piazza Risorgimento, la succitata coppia delle tombe

⁶⁰² Si vedano, ad esempio, gli eccezionali corredi delle tt. 7765 e 7178, *cfr.* D'AGOSTINO, GASTALDI 2012, 389-434; PELLEGRINO 2015, 33. Le associazioni sono state effettuate sulla base dei dati finora disponibili e analizzati, mentre è in corso di realizzazione il GIS di tutte le tombe, sulla base del quale sarà possibile fornire dati statistici precisi rispetto alla composizione dei corredi e alla definizione dei generi.

⁶⁰³ D'AGOSTINO, GASTALDI 2012, 426; CERCHIAI *et alii* 2013, 77-93.

⁶⁰⁴ Sull'accesso alla sepoltura e sull'ipotesi della variabilità funeraria PELLEGRINO 2015, 36-40 con bibliografia.

⁶⁰⁵ D'AGOSTINO, GASTALDI 2012, 428.

⁶⁰⁶ CERCHIAI 2010, 42.

principesche 926 e 928 e la sepoltura t. 3509 d'infante che ha restituito l'iscrizione con il gentilizio *Rasunie*, e per le quali è stata evidenziata la sua diretta connessione topografica con l'area pubblica della città⁶⁰⁷.

Durante questa fase si riscontra anche l'adozione di comportamenti funerari riferibili a differenti scelte ideologiche e a una differenziata capacità economica che riflette un ordinamento di tipo gentilizio-clientelare⁶⁰⁸.

In questa dimensione, è stata valorizzata l'immagine di una società fortemente gerarchizzata che al contempo intrattiene una rete di relazioni sociali molto dinamiche e articolate anche all'esterno dell'*élite* e del gruppo di appartenenza. Ciò si evince dal fatto che i lotti funerari dell'Orientalizzante Antico si esauriscono generalmente nell'arco di 2-3 generazioni, così come si esauriscono anche i livelli elevati dell'esibizione funeraria che li aveva contraddistinti, per un'occupazione più ridotta delle aree funerarie a partire dalla seconda metà del VII sec., dovute probabilmente a una contrazione di interi lotti funerari⁶⁰⁹. In più, alcune tombe hanno restituito alcuni elementi che rimandano a componenti culturali diverse ma perfettamente integrate nella compagine locale, come si evince dalle indagini nella necropoli orientale di S. Antonio in cui è stato riconosciuto l'orizzonte culturale di Oliveto Citra-Cairano⁶¹⁰. Infatti, è stato proposto che l'integrazione delle comunità italiche, che nelle fasi precedenti occupavano i margini del territorio, sia da inserire nel più generale processo di rinnovamento della comunità a partire dall'Orientalizzante⁶¹¹. Tali relazioni proseguono per tutto il VII sec. fino alla drastica riduzione delle sepolture entro il terzo quarto del secolo nell'ambito del processo di urbanizzazione del sito.

IV.4 Le necropoli tra VI e V sec. a.C.

Le ricerche sulle necropoli di età arcaica e classica di Pontecagnano, a differenza delle fasi precedenti, presenta un quadro meno unitario, dato il carattere inedito della gran parte dei dati e la discontinuità delle indagini archeologiche. Il tema è stato affrontato in maniera approfondita per la prima volta da B. d'Agostino nel 1974, per poi essere ripreso da L. Cerchiai in occasione del Convegno *La presenza etrusca nella Campania meridionale del 1991*⁶¹². Negli anni successivi le riflessioni si sono concentrate maggiormente sul tema della presenza della ceramica attica nei corredi funerari mediante approfondite analisi filologiche che hanno permesso di inquadrare tagli oggetti da diversi punti di vista, tipologico e formale, cronologico, stilistico⁶¹³. Più di recente i dati sono stati ripresi e analizzati da E. Mugione partendo dal *data-base* elaborato in occasione della redazione del GIS, nell'ambito del progetto di digitalizzazione ad opera della collaborazione tra la cattedra di Etruscologia dell'Università L'Orientale di Napoli e il laboratorio di Archeologia "M. Napoli" del Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali dell'Università di Salerno⁶¹⁴. In quest'occasione è stato evidenziato un uso differenziato e

⁶⁰⁷ D'AGOSTINO 1977, 9-74.

⁶⁰⁸ CUOZZO 2003, 203-210; 231.

⁶⁰⁹ BONAUDO *et alii* 2009, 178-184.

⁶¹⁰ CUOZZO 2003, 136-167; 219-223; CERCHIAI *et alii* 2013, 77-93 con bibliografia.

⁶¹¹ CERCHIAI 2013, 147-148.

⁶¹² D'AGOSTINO 1974, 209 e ss.; CERCHIAI *et alii* 1994, 405-451.

⁶¹³ D'ANDREA 1990, 217-228; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 47-114.

⁶¹⁴ BONAUDO *et alii* 2009, 200-208, *cf.* CUOZZO *et alii* 2005, 178-179; D'ANDREA 2006, 67-73.

selettivo della ceramica attica figurata, all'interno del processo di autorappresentazione, la cui presenza non è esclusivamente legata alla segnalazione dello *status* quanto piuttosto alla capacità di acquisizione di questi oggetti di lusso.

Gli studi effettuati finora non consentono ancora di proporre una lettura complessiva del fenomeno funerario di queste fasi più avanzate, poiché si concentrano principalmente sull'analisi di specifici nuclei di sepoltura (fig. IV.85). Ad ogni modo, essi consentono di delineare la complessità delle dinamiche sociali scaturite durante il già citato processo di urbanizzazione che investe il sito oltre che nell'Orientalizzante Recente anche in età tardo-arcaica, fase in cui l'abitato viene pianificato secondo una maglia regolare di isolati all'interno di quella che è stata interpretata come una rifondazione della città⁶¹⁵.

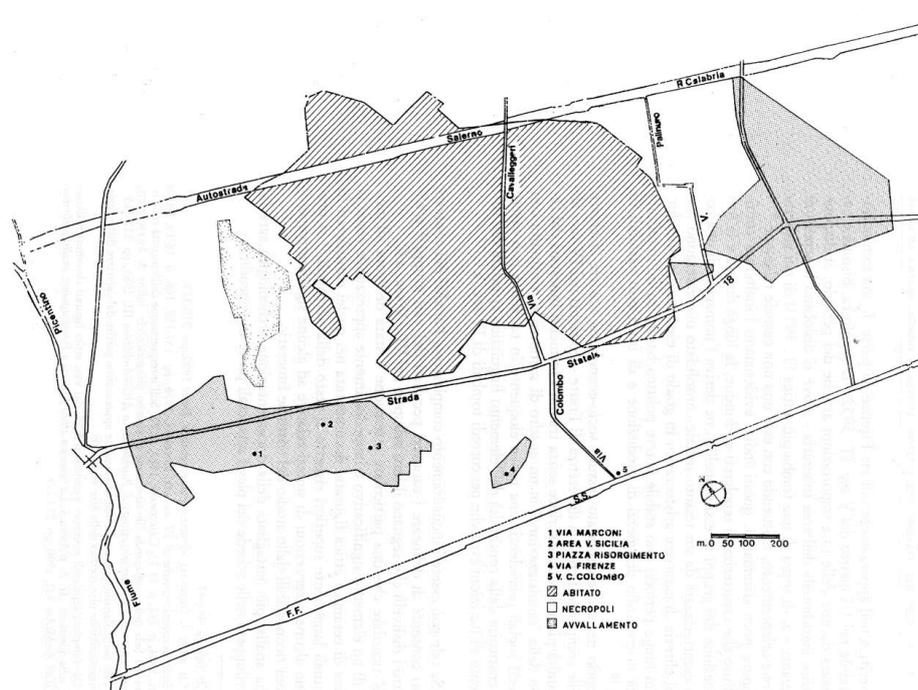


Fig. IV.85 - Pianta delle necropoli di età arcaica e classica (da CERCHIAI *et alii* 1994, fig. 1)

I segnali del suddetto processo di rifondazione urbana, scaturito intorno alla fine del VII sec.⁶¹⁶ e conclusosi all'inizio del VI sec., si evincono da una serie di cambiamenti che si riflettono in una più definita distinzione funzionale degli spazi nonché nelle modalità di occupazione e impianto delle necropoli.

Una precisa divisione tra le aree abitative e quelle con funzioni produttive si evince dai rinvenimenti in località S. Antonio, a sud-est dell'abitato, dove è stato scavato un grande quartiere artigianale per la produzione di ceramica⁶¹⁷. Contestualmente, nelle necropoli urbane (occidentale e orientale), si registra l'impianto di nuovi appezzamenti in aree fino a quel momento non utilizzate ma rispettando i precedenti orientamenti sepolcrali, a

⁶¹⁵ CERCHIAI 2008, 401-421.

⁶¹⁶ Come si evince dalla datazione della più antica sepoltura all'interno dei nuovi settori funerari in Via Sicilia, CERCHIAI *et alii* 1994, 405-406.

⁶¹⁷ Il quartiere si sovrappone parzialmente a un settore della necropoli della Prima Età del Ferro, CERCHIAI 1990a, 37-40.

loro volta condizionati dai fossati, come avviene per il sepolcreto di Piazza Risorgimento in cui le sepolture di VI e V sec. si dispongono prima a nord-ovest e poi sul lato orientale senza danneggiare l'area delle tombe più antiche⁶¹⁸. Infine, si inserisce anche l'impianto di un nuovo settore funerario extraurbano corrispondente alla necropoli meridionale. Qui si sviluppano i due settori di Via Firenze e Via Cristoforo Colombo, i quali si distinguono per la grande qualità dei corredi funerari. Inoltre, gli studi sono stati combinati anche alle analisi osteologiche degli individui permettendo di eseguire un esame delle sepolture più chiaro e dettagliato e consentendo di riconoscere con certezza gli elementi distintivi per genere e classe d'età e il loro cambiamento nel tempo.

È stata valorizzata, all'interno di questa panoramica, una precisa pianificazione dello spazio funerario che si riflette nella volontà di rispettare i sepolcreti più antichi in associazione con una forte coesione dei gruppi e della comunità in generale⁶¹⁹. In questo contesto, tale organizzazione e divisione planimetrica delle aree sepolcrali evidenzia, ugualmente, specifiche peculiarità proprie a ciascun appezzamento, all'interno dei quali, nonostante la generale connotazione gentilizia, sono stati rilevati una serie di forti dislivelli nel periodo di sviluppo tra il VI e il V sec.

Nelle necropoli del Picentino, tale fenomeno è particolarmente evidente nel nucleo funerario che occupa i due lati di Via Sicilia dal numero delle sepolture, dalla ricchezza dei corredi e dalla loro complessa distribuzione planimetrica, per la quale è stato evidenziato come esso sembra rispondere ad un tipo di programmazione definita al momento del suo impianto⁶²⁰. All'inizio del VI sec., il settore, infatti, si articola a sua volta in tre distinti appezzamenti interni, ognuno con delle peculiari caratteristiche: il primo, collocato nella fascia meridionale in una posizione di spicco, ha restituito 7 sepolture di adulti di tipo principesco alle quali si associano quelle di 5 bambini; il secondo si trova in una zona intermedia (prop. Erra) in cui è già evidente l'inizio della divisione per piccoli nuclei; il terzo, nella fascia settentrionale, che durante il primo quarto del VI sec. si caratterizza per la presenza di sole sepolture infantili disposte in ordine circolare attorno ad un altare ctonio (prop. Granzio)⁶²¹, mentre le uniche due sepolture di adulti sono state rinvenute in un'area periferica.

In quest'ultimo caso, la presenza di aree occupate da sepolture appartenenti ad una medesima classe di età manifesta l'adozione di una strategia funeraria in cui ciascun lotto dello stesso sepolcreto ha una destinazione specializzata⁶²². Tuttavia, i distinti appezzamenti sono accomunati da corredi funerari che rivelano l'adozione dei medesimi segni di *status* in cui le classi ceramiche sono legate alla sfera del banchetto e della libagione, insieme con la presenza di ricchi ornamenti personali. Inoltre, di grande rilevanza è la massiccia presenza di importazioni corinzie ed etrusche ma soprattutto ceramica di produzione etrusco-corinzia, le quali testimoniano lo stretto rapporto con le officine specializzate e un certo orientamento al commercio⁶²³.

⁶¹⁸ CERCHIAI *et alii* 1994, 405-451.

⁶¹⁹ CERCHIAI *et alii* 1994, 405-408.

⁶²⁰ Per il sepolcreto di Via Sicilia si rimanda all'analisi di M. Cuzzo in CERCHIAI *et alii* 1994, 423-432.

⁶²¹ CERCHIAI *et alii* 1994, 409. Per una riflessione generale sulla presenza e la funzione degli altari e recinti si veda BONAUDO *et alii* 2009, 191-199.

⁶²² CERCHIAI *et alii* 1994, 423-432.

⁶²³ Tuttavia, tali classi ceramiche sono attestate solo nei settori settentrionale e meridionale, mentre sono del tutto assenti in quello intermedio dove, in generale, mancano segni distintivi caratteristici dei gruppi elitari di questo periodo, CERCHIAI *et alii* 1994, 423-432.

A partire dal secondo quarto del VI sec. si susseguono alcuni significativi cambiamenti. Il gruppo, pur continuando ad occupare l'area, testimoniando una continuità sia nelle pratiche funerarie che nell'organizzazione topografica, si restringe fortemente abbandonando definitivamente la fascia meridionale con le tombe più eminenti. Il settore settentrionale continua ad essere riservato alle sole sepolture d'infanti le quali si dispongono ancora attorno all'altare. Nel settore intermedio la pianificazione dello spazio permette di creare una sorta di filari paralleli, in cui le nuove tombe adottano tutte lo stesso orientamento e si accostano a quelle più antiche.

Nel periodo tra il secondo quarto e la fine del VI sec. l'area sepolcrale di Via Sicilia comincia a manifestare una serie di importanti differenze interne. Se da un lato il settore settentrionale con le sepolture infantili si esaurisce progressivamente, quello intermedio viene ora occupato più intensamente con un aumento del numero delle sepolture nell'ultimo quarto del secolo. Inoltre, in quest'ultimo settore a partire da questa fase comincia a presentare una certa separazione per classi di età, diversamente da quella precedente dove non si era riscontrata quella differenziazione che aveva, invece, contraddistinto le fasce meridionale e settentrionale all'inizio del VI sec. in cui coesistevano tombe di sesso e età differenti. Al tempo stesso, i corredi di questo periodo iniziano a connotarsi attraverso l'esibizione di segni distintivi del genere e dell'età, che prima erano assenti. In questo quadro, la fibula è prerogativa del costume femminile, e l'olpetta è pertinente a quello infantile⁶²⁴.

Intorno all'ultimo quarto del VI sec. il settore intermedio continua ad essere occupato da nuove sepolture che si distribuiscono occupando nuovi appezzamenti a nord e a sud. Il rinvenimento di due tombe di adulti, una maschile e una femminile, in un'area più distaccata dalle altre nel settore, nel lato nord-est, le connota come due tombe eminenti, *status* confermato anche dalla presenza di iscrizioni sui vasi⁶²⁵.

I differenti sviluppi delle diverse aree del settore funerario di Via Sicilia aumentano durante l'inizio del V sec. Il settore settentrionale, infatti, viene definitivamente abbandonato dopo la deposizione di cinque sepolture infantili, alcune delle quali recanti importazioni di ceramica attica. Nuove tombe si impiantano nella fascia intermedia all'interno della quale queste ultime si dispongono, secondo le già comprovate norme di pianificazione funerarie, negli spazi liberi dei precedenti appezzamenti o creandone di nuovi.

Per ciò che concerne la composizione del corredo vascolare, si assiste alla sostituzione della coppa ionica con la kylix di tipo C accompagnata a sua volta da una serie di vasi a vernice nera. La *lekythos* attica figurata contraddistingue le tombe femminili i cui corredi vanno arricchendosi maggiormente, mentre il genere maschile sembra non presentare segni distintivi particolari, in contrasto con quando avviene negli altri sepolcreti.

Dopo l'inizio del V sec. e in seguito all'abbandono del settore settentrionale di Via Sicilia, anche quello intermedio presenta una significativa diminuzione delle sepolture. Tali cambiamenti si riflettono anche nel corredo funerario in cui le *lekythoi* rappresentano l'elemento costante non più ad appannaggio esclusivamente femminile ma in qualità di oggetto del corredo base di ogni tomba.

Sul margine orientale della necropoli occidentale si trova l'area funeraria di Piazza Risorgimento, per la quale sono stati già accennati il carattere gentilizio e gli straordinari livelli di esibizione funeraria che la connotavano a partire dal VII sec. Qui, l'area occupata dalle sepolture, prevalentemente infantili, dell'Orientalizzante Medio fu

⁶²⁴ Mancano, invece, del tutto i segni distintivi del costume maschile.

⁶²⁵ Nella tomba femminile vi è una coppetta in bucchero su cui è apposta un segno a croce insieme a delle lettere isolate; nella tomba maschile l'iscrizione consiste nella formula di possesso con la presenza del gentilizio, CERCHIAI *et alii* 1994, 431 con bibliografia.

abbandonata alla fine del secolo, per occupare una nuova fascia nel lato nord-ovest, per la quale l'assenza di altre sepolture sui lati nord e sud ha fatto ipotizzare la presenza di un recinto, confermata poi anche dall'allineamento delle deposizioni successive⁶²⁶.

L'area, durante la prima metà del VI sec., non presenta gli eccezionali segni di *status* che l'avevano caratterizzata fino alla fase precedente. L'analisi dei corredi funerari ha evidenziato una certa uguaglianza tra le tombe, evidenziandone soltanto una infantile che si distingue per l'adozione di una particolare tipologia tombale e per il ricorso all'incinerazione⁶²⁷. Durante il terzo quarto del secolo, le tombe si distribuiscono verso nord e verso est rispetto al nucleo più antico e per le quali i corredi mostrano ancora una generale omogeneità e l'adozione di un costume funerario che non crea grandi differenze tra i defunti. L'associazione più comune è quella caratterizzata dalla *kylix* ionica e dall'olpe o *oinochoe* in bucchero che a loro volta richiamano la sfera del banchetto funebre.

Per questa fase cronologica, l'unica importazione attica attestata è una *kylix* a figure nere che sostituisce la coppa ionica in due sepolture maschili e la cui presenza richiama lo *status* e il ruolo eminente del defunto.

Nello stesso periodo, in una posizione isolata verso nord rispetto al nucleo più antico si impiantano almeno due sepolture, una di adulto e una infantile, attorno a quest'ultima, che conteneva una *kylix* attica figurata, si disporranno nelle fasi successive altre sepolture maschili anch'esse recanti ceramica attica figurata.

Sul finire del VI sec., il sepolcreto si contraddistingue per la costituzione di aggregazioni funerarie che consistono nell'impianto di tombe, per lo più femminili e con corredi eminenti, attorno ad una o più tombe di spicco. Questo comportamento è stato riscontrato sia nell'area a nord del settore che si caratterizza esclusivamente per la deposizione di tombe infantili, sia nella parte orientale del sepolcreto che, al contrario, accoglie prevalentemente individui femminili⁶²⁸ che da questo momento mostrano già gli elementi che caratterizzeranno il corredo nella fase successiva, composto dalla *lekythos*, il *cup-skyphos* e la fibula.

Con l'inizio del V sec. la fascia settentrionale comincia ad accogliere, oltre alle sepolture infantili, anche maschili e femminili, mentre quella orientale si caratterizza ancora per la presenza di tombe quasi esclusivamente femminili connotate da elementi connessi alla sfera della cosmesi e ornamenti personali, con le *lekythoi* attiche e fibule, e a quella del banchetto rappresentata dal *cup-skyphos* a vernice nera. Il corredo delle tombe maschili, che prima non presentava particolari elementi distintivi, ora si caratterizza per il ricorso alla *kylix* di tipo C a vernice nera e all'olpe parzialmente verniciata, a quelli delle tombe infantili, invece, è riservata la deposizione di vasi miniaturistici.

Durante il secondo quarto del V sec. le sepolture occupano gli spazi lasciati ancora liberi e talvolta si sovrappongono a quelle più antiche, come manifestazione del legame di parentela. In questa fase, il costume funerario cambia in maniera significativa poiché scompare ogni tipo di elemento distintivo del genere o della funzione e si diffonde una certa uguaglianza dei corredi laddove solo le tombe infantili presentano ancora una differenziazione di tipo culturale con l'attestazione di statuine di terracotta⁶²⁹. Solo nell'area nord-est del settore

⁶²⁶ Per il sepolcreto di Piazza Risorgimento si rimanda all'analisi di A. D'Andrea in CERCHIAI *et alii* 1994, 433-437.

⁶²⁷ Si tratta della tomba infantile 1057 caratterizzata da una cista litica e una coppa ionica di tipo A2, CERCHIAI *et alii* 1994, 433-437.

⁶²⁸ CERCHIAI *et alii* 1994, 433-437.

⁶²⁹ Anche in questo caso le associazioni sono state effettuate sulla base della messa in sistema dei risultati delle analisi osteologiche con l'analisi della composizione dei corredi.

funerario, si concentrano le tombe con ceramica attica, tra cui la *lekythos* è sempre presente, unica classe ceramica che sopravvive dopo la diminuzione di importazioni di prodotti attici nella seconda metà del secolo⁶³⁰.

Il sepolcreto di Via Marconi, si colloca in una fascia con orientamento est-ovest, ai margini meridionali della necropoli urbana occidentale, e si divide in due diversi appezzamenti⁶³¹. In quello orientale, le prime inumazioni, tra cui un *enchytrismos*, si impiantano all'inizio del VI sec. e sono pertinenti esclusivamente a infanti che hanno restituito un corredo in cui è ricorrente l'*oinochoe* insieme con coppe, costituendone il servizio base. Qui, durante il secondo quarto del secolo, le nuove sepolture, tutte infantili ad eccezione di un adulto, si sovrappongono a quelle della fase precedente pur rispettandole. Tale dato permette di riconoscere la volontà di un medesimo gruppo di seppellire nella propria area funeraria, sebbene di dimensioni ristrette⁶³².

Nel terzo quarto del VI sec., all'interno della fascia orientale si nota la presenza di alcune sepolture disposte accanto ad un *bustum* e caratterizzate dalla presenza di un letto funebre, quest'ultimo rinvenuto anche in una tomba infantile pertinente ad un gruppo impiantato intorno all'*enchytrismos* di inizio secolo. Tali elementi hanno portato a suggerire la presenza di un medesimo gruppo caratterizzato da diversi segni di *status* attribuiti alle diverse classi di età ma che al contempo pratica rituali differenti, probabilmente a riprova dell'esistenza di una sorta di gerarchia interna⁶³³.

Di contro, nella stessa fase, il lotto occidentale appare molto meno sfruttato con l'attestazione di una sola incinerazione⁶³⁴.

Alla fine del secolo, nel settore orientale si registra nuovamente la presenza di un letto funebre nell'inumazione di un adulto, il cui corredo era composto da un'*oinochoe* in bucchero, mentre nelle sepolture infantili ricorre la *lekythos* acroma e la *kylix* a vernice nera tipo C. Nel lato occidentale del sepolcreto, l'unico *enchytrismos* rinvenuto, caratterizzato da due olle sovrapposte, ha riportato frammenti di coppe a fasce e di *kylikes* a vernice nera.

L'area venne poi definitivamente abbandonata durante la prima metà del V sec. in contrapposizione con il proseguimento dell'intesa occupazione della fascia orientale. Qui, la pianificazione dello spazio rimane pressoché invariata così come il ricorso al letto funebre in una delle tombe di questa fase dimostra una generale continuità con il periodo precedente, mentre tra i segni di *status* la ceramica attica diventa un elemento ricorrente nei corredi⁶³⁵. Per questa fase è importante evidenziare la composizione dei corredi di impronta ellenica con il richiamo alla sfera del banchetto, attestata dal cratere e dall'anfora vinaria, e al mondo giovanile con la presenza di strigili e astragali, mentre le sepolture infantili si caratterizzano per il ricorso a forme ceramiche particolari come, ad esempio, l'*oinochoe* a testa di menade⁶³⁶.

⁶³⁰ Si distingue solo la t. 1079, di maschio adulto, caratterizzata dalla presenza di un cratere attico a colonnette a vernice nera che non trova confronti a Pontecagnano in questa fase, CERCHIAI *et alii* 1994, 437.

⁶³¹ Per il sepolcreto di Via Marconi si rimanda all'analisi di E. Mugione in CERCHIAI *et alii* 1994, 445-451.

⁶³² CERCHIAI *et alii* 1994, 445.

⁶³³ CERCHIAI *et alii* 1994, 447.

⁶³⁴ E. Mugione propone di collegare questa sepoltura al *bustum* 4780 della fascia orientale all'interno del quale sono state rinvenute tracce di bruciato e tra i vari frammenti probabilmente quello di un cratere corinzio.

⁶³⁵ Vi erano anche un'anfora massaliota dalla t. 4752 e un anforisco in pasta vitrea dalla t. 4794.

⁶³⁶ In questa fase si distingue particolarmente il Gruppo 4767 costituito da tre *enchytrismoi* e un cinerario in giacitura secondaria poiché sono stati spostati e deposti attorno alla t. 4789 di IV sec.

La fascia orientale del sepolcreto si ridimensiona con il secondo quarto del V sec., momento in cui sono attestate solo tre deposizioni i cui corredi non mostrano evidenti segni di *status*, poiché la *lekythos* rappresenta ormai un elemento che fa parte del servizio base del corredo funerario di questa fase⁶³⁷.

Tra il terzo quarto e la fine del V sec. la fascia orientale viene definitivamente abbandonata⁶³⁸, mentre riprende l'occupazione di quella settentrionale in cui le nuove sepolture presentano un orientamento perpendicolare a quello dei precedenti periodi e i cui corredi sono composti quasi esclusivamente da oggetti di ornamento.

Le sepolture impiantate nel corso del IV sec. spesso tagliano e obliterano quelle più antiche. Tra queste vi è la succitata tomba 4789 che, nel settore orientale, si pone nell'area delle tombe più antiche, sconvolgendole e riposizionando attorno ad essa i vasi dei più antichi corredi, secondo un modello di comportamento volto a evidenziare i legami di appartenenza con gli individui sepolti all'inizio del VI sec.

A sud-ovest dell'area settentrionale del sepolcreto di Via Marconi, non lontano da Via Alfani, si connette un gruppo di sepolture di adulti che, ad eccezione di una frequentazione sporadica nel VI e l'inizio del V sec., adotta lo stesso orientamento est-ovest mentre i corredi manifestano la pratica di un costume funerario differente per il quale non è stato ancora possibile giungere ad un'interpretazione generale.

Il settore funerario di Via Cristoforo Colombo si impianta all'inizio del VI ed è utilizzato fino al IV sec.⁶³⁹ Pertinente alla necropoli meridionale, nello specifico l'area funeraria extra-urbana si colloca in una zona isolata tra la necropoli urbana e la località S. Antonio, verosimilmente posta lungo un antico asse viario che doveva collegare la città al mare⁶⁴⁰. Il sepolcreto si contraddistingue per l'adozione del medesimo orientamento e per una percentuale maggiore di incinerazioni che, rispetto al rito inumatorio, sono connotate anche dalla presenza di ceramica attica figurata nei loro corredi.

Dopo l'impianto delle prime sepolture nel primo quarto del VI sec. sembra registrarsi uno iato che perdura fino alla metà del secolo, dovuto probabilmente al carattere discontinuo delle indagini archeologiche in quest'area. Al terzo quarto del secolo, invece, sono pertinenti i corredi funerari formati da due *kylikes* attiche a figure nere che datano due *busta*, uno dei quali accoglieva anche ceramica di produzione corinzia. Tra la fine del VI e l'inizio del V sec. si attestano sepolture, inumazioni e incinerazioni, di adulti e infanti per i quali il livello di qualità dei corredi diminuisce. Nel secondo quarto del V sec. alcune sepolture adottano un costume funerario che, a differenza di quello delle necropoli urbane che adottano esclusivamente la *lekythos*, si lega piuttosto alla sfera del simposio. Due *busta*, inoltre, si distinguono per l'eccezionalità delle importazioni di ceramica attica insieme ad anfore vinarie; è stato ipotizzato che tale associazione potesse avere la funzione di valorizzare lo *status* e la condizione sociale, votata al commercio, degli individui⁶⁴¹.

⁶³⁷ Tra la modestia del costume funerario fa eccezione un *enchytrismos* che ha restituito un cratere a colonnette acromo ma al quale sono stati connessi i vasi attorno alla succitata tomba di IV sec. tra i quali vi sono una *pelike* con eroe alato e una *kylix* con la raffigurazione di un tuffatore, CERCHIAI *et alii* 1994, 449.

⁶³⁸ Fa eccezione un'unica sepoltura, senza corredo ceramico, che si impianta con lo stesso orientamento delle tombe più antiche.

⁶³⁹ Per il sepolcreto di Via Cristoforo Colombo si rimanda all'analisi di A. D'Andrea in CERCHIAI *et alii* 1994, 443-445.

⁶⁴⁰ CERCHIAI *et alii* 1994, 443 nota 176.

⁶⁴¹ CERCHIAI 1981, 48. Tra i vasi attici delle tombe di questa fase vi è un cratere a figure rosse (t. 5681 B), forma poco attestata nelle necropoli di Pontecagnano.

A partire dalla metà del V sec. le sepolture si distribuiscono vicino alle tombe più antiche, conservando lo stesso orientamento, mentre due sepolture si caratterizzano per l'occupazione di un'area di sepoltura più antica attraverso il reimpiego di una fossa e l'aggiunta di due livelli di deposizione oltre il primo e più antico⁶⁴².

Il nucleo funerario di Via Firenze

Della necropoli meridionale extra-urbana, collocato a sud-est della necropoli occidentale, fa parte anche il sepolcreto di Via Firenze (prop. De Santis IIb), scavato nel 1981 da L. Cerchiai, durante un'azione di tutela sul territorio. L'area è stata pubblicata per la prima volta, insieme agli altri sepolcreti di età arcaica e classica, in occasione del già citato Convegno *La presenza etrusca nella Campania meridionale del 1991*. Nel 1981, invece, L. Cerchiai aveva pubblicato il corredo della tomba arcaica 3193 collocata in un'area adiacente a quella di Via Firenze in prop. De Santis IIa.

Il sepolcreto, utilizzato senza soluzione di continuità dal VI al V sec.⁶⁴³, era distanziato da una ristretta fascia da un altro settore funerario ugualmente impiantatosi all'inizio del VI sec. Dal punto di vista topografico, l'area (m. 16x7 ca) è delimitata a sud da un ampio fossato e a nord ed est dagli spazi sterili dall'impianto di sepolture⁶⁴⁴, mentre al centro del sepolcreto è stata evidenziata la presenza di un'area quadrangolare libera, in prossimità della tomba più antica (t. 3959).

Come già delineato per i sepolcreti urbani di Via Sicilia e Piazza Risorgimento, anche quello di Via Firenze è riservato all'uso esclusivo di un gruppo caratterizzato da una forte gerarchia interna, contando più di 60 sepolture (fig. IV.86).

Le prime tracce di frequentazione si datano all'inizio del VI sec. con l'attestazione di sole sepolture infantili distribuite in due nuclei distinti, uno nella fascia centrale e l'altro a sud-ovest.

Nel primo dei due nuclei, le più antiche deposizioni, t. 3959 e t. 3991, sono a fossa semplice e, oltre agli oggetti d'ornamento, che lasciano ipotizzare che si tratti di individui femminili, presentano un corredo vascolare di vasi d'importazione. La t. 3959 contiene un *alabastron* etrusco-corinzio mentre la t. 3991 accoglie due coppe corinzie. Nel secondo nucleo, in questa fase si impiantano due tombe a cassa, la t. 3965 che presenta la reduplicazione del vaso contenitore, un'olla a impasto, reiterando un modello di esibizione già attestato nell'Orientalizzante Recente⁶⁴⁵, mentre nella t. 3956, disturbata dalle tombe successive, sono stati rinvenuti alcuni frammenti di ceramica italo-geometrica.

Con la metà del VI sec., l'occupazione della necropoli prosegue nella fascia centrale con l'impianto di cinque *enchytrismoi* disposti intorno alla più antica t. 3991⁶⁴⁶, il cui corredo era costituito da vasi in bucchero, coppe ioniche e nella t. 3993 vi era anche un *aryballos* etrusco-corinzio con decorazione a silhouette.

⁶⁴² Si tratta della t. 5685 B che riutilizza la fossa della t. 5685 con l'aggiunta del *bustum* 5681.

⁶⁴³ Per il sepolcreto di Via Firenze si rimanda all'analisi di A. D'Andrea in CERCHIAI *et alii* 1994, 437-443, *cf.* CERCHIAI 1981, 29; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 47-114.

⁶⁴⁴ A causa dell'assenza di ceramica all'interno del fossato non è stato possibile procedere ad una datazione ma la sua posizione a ridosso di uno scarico datato al IV sec. ha lasciato ipotizzare che fosse successivo all'abbandono del sepolcreto, CERCHIAI *et alii* 1994, 438, nota 134.

⁶⁴⁵ CERCHIAI 1990, 3-19.

⁶⁴⁶ Le sepolture infantili sono le tt. 3962, 3992, 3993.

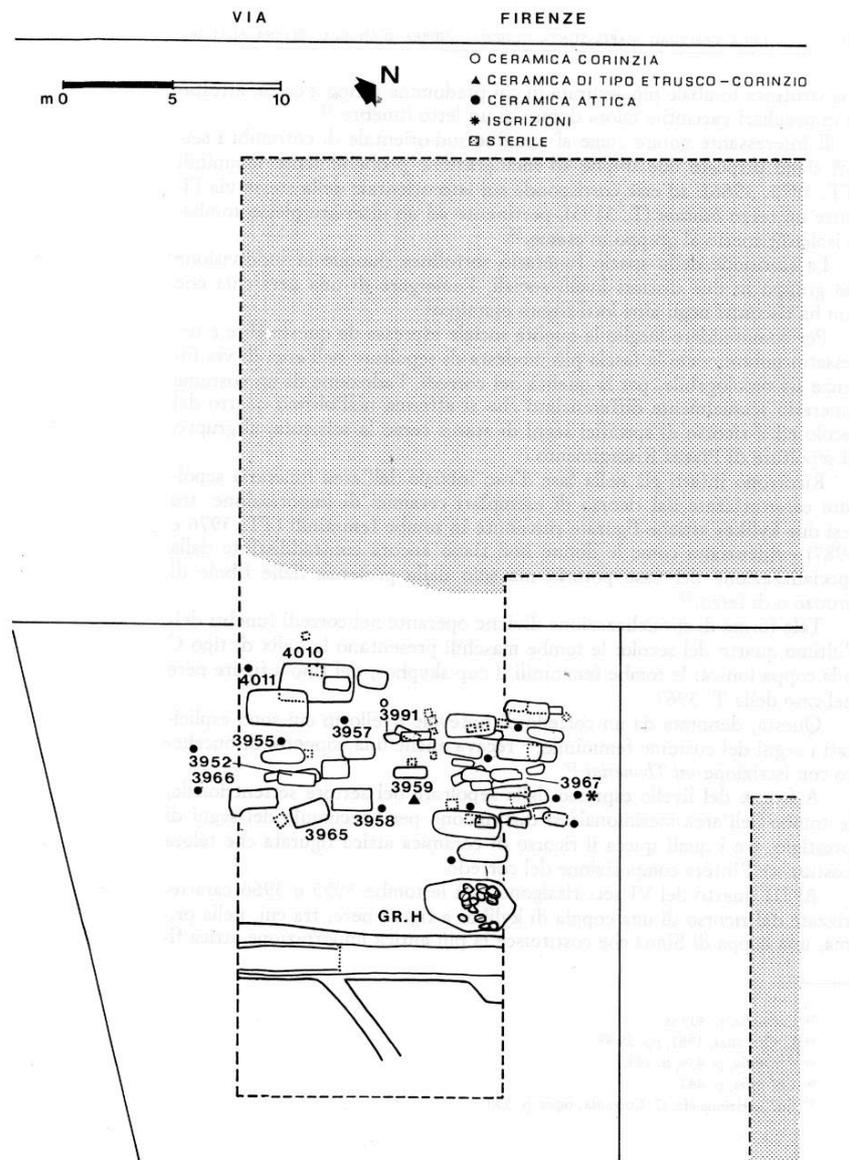


Fig. IV.86 - Pianta del sepolcreto di Via Firenze in prop. De Santis IIb (CERCHIAI *et alii* 1994, fig. 4)

Nel secondo quarto del VI sec. l'area si espande creando due differenti settori all'interno dei quali sono attestate le prime deposizioni di individui adulti, i cui corredi sono quasi tutti contraddistinti da ceramica d'importazione. Nel settore posto a nord-est le nuove sepolture, del tipo a fossa, si sovrappongono in almeno quattro nuclei giustapposti, forse di tipo familiare e la cui configurazione resterà per tutta la durata di frequentazione della necropoli: il primo è rappresentato da due individui, la t. 3968 maschile, che ha restituito una *lekythos* greco-orientale e la t. 3971 femminile; il secondo la t. 4004 maschile accompagnata da una coppa ionica; nel terzo vi era la t. 3987 di una donna giovane, con due *kylikes* attiche a figure nere, e la t. 3988 infantile; infine, nel quarto vi era la t. 3976 infantile, con due coppe attiche.

Nel settore formatosi a sud-ovest le deposizioni, poste ad una distanza più ampia tra loro, si caratterizzano per l'adozione di alcuni di elementi di prestigio che concorrono a connotarlo come un gruppo di livello sociale e di *status* elevati. Tra questi, vi è la pratica dell'incinerazione, il tipo di struttura tombale più accurata, con l'utilizzo di tombe a cassa, e la presenza di vasi attici figurati di straordinaria qualità rispetto a quelli presenti nel resto del sepolcreto da cui ne risulta un gruppo familiare dove è ben rappresentata la discendenza femminile (fig. IV.87)⁶⁴⁷. Quest'ultimo dato proviene dai risultati delle analisi osteologiche grazie alle quali è stato possibile determinare le relazioni di parentela tra gli individui. Di particolare interesse sono i legami rilevati nel settore settentrionale in cui la sepoltura maschile 4004 e quella femminile 4000 si configurano verosimilmente come i capostipiti del gruppo funerario come si evince dai loro legami con la t. 3967, femminile. A poco distanza da quest'ultima, la tomba femminile 3970 mostra legami di parentela con la sepoltura di un bambino t. 3969. Le analisi hanno messo in evidenza anche la presenza di relazioni tra i due settori, meridionale e settentrionale, del sepolcreto attraverso i legami tra le tombe femminili 3967 e 3970 con la t. 3951, pertinente a un individuo maschio adulto di ca. 37 anni⁶⁴⁸.

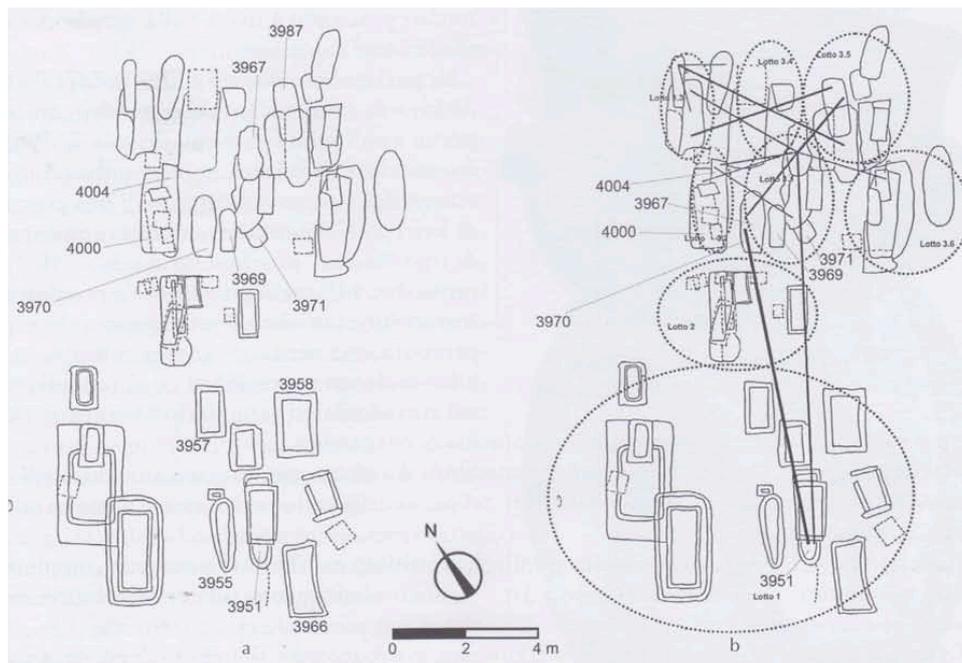


Fig. IV.87 - Sepolcreto in Via Firenze (prop. De Santis IIb): a. distribuzione della ceramica attica figurata; b. Relazioni di parentela stabilite dalle analisi osteologiche (BONAUDO *et alii* 2009, fig. 13)

A questa fase fanno riferimento due sepolture caratterizzate dalla presenza di una coppia di *kylikes*. La t. 3955, appartenente ad una tomba a fossa di un maschio adulto di ca. 50 anni, con copertura doppia di tegole, che ha restituito due *kylikes* a figure nere. La prima, del tipo di Siana, raffigura una scena di *komos* dionisiaco e rappresenta una delle più antiche importazioni attiche di Pontecagnano, l'altra è del tipo band-cup e raffigura

⁶⁴⁷ Il dato è confermato anche dalle analisi osteologiche, *cfr.* MORETTI *et alii* 2004, 253-270.

⁶⁴⁸ MORETTI *et alii* 2004, 253-270, *cfr.* BONAUDO *et alii* 2009, 202.

una scena atletica⁶⁴⁹. Il *bustum* 3966 conteneva una grande fibula d'argento, mentre le due *kylikes* a figure nere, una attribuita al Pittore di Taranto e l'altra con scena di lotta, sono state rinvenute in frammenti, verosimilmente rotte durante la pratica di un rito di libagione sulla tomba in un momento successivo alla sua deposizione.

Il passaggio tra la fine del VI e l'inizio del V sec. vede un crescente incremento delle sepolture poiché da un totale di nove si passa a quindici deposizioni, in cui la percentuale di infanti è sempre maggiore rispetto agli individui adulti, laddove il nucleo a sud-ovest continua ad essere riservato soprattutto a sepolture infantili per le quali il corredo ceramico raggiunge livelli che non hanno confronti nel resto della necropoli e al tempo stesso viene adottata una differente architettura funeraria. Le tt. 3954, 3957, 4007 e 4008 erano infatti caratterizzate dalla cassa monolitica. In particolare, tra queste si distingue la t. 3957 in cui è stato rinvenuto anche una sorta di sarcofago in piombo, insieme a un corredo vascolare costituito da una statuetta in terracotta, astragali in osso, elementi generalmente distintivi del costume infantile, accanto ad un'olpe attica figurata sui cui è rappresentata la lotta di Eracle contro il leone Nemeo, attribuito all'officina di Antimenes⁶⁵⁰. A poca distanza da quest'ultima tomba si trova la t. 3958 che, allo stesso modo, spicca per l'adozione di numerosi elementi di *status* sociale di una giovane bambina e di cui si parlerà più approfonditamente in seguito.

Ancora nel nucleo sud-occidentale la t. 4011, in connessione con la più antica t. 4010⁶⁵¹, presenta l'architettura a cassa e letto funebre. All'interno vi era deposto un giovane maschio adolescente con un corredo composto dalla sola ceramica attica figurata tra cui una *kylix* a figure rosse su cui è rappresentata una scena di *oplitodromos* e attribuita ad Epeleios, e una *neck-amphora* a figure nere della cerchia di Antimenes che raffigura Euristeo inseguito da Eracle⁶⁵².

Nell'altro nucleo del lato nord-orientale, le tombe continuano ad essere modeste, del tipo a fossa terragna, e a distribuirsi in vari lotti, per i quali è stato proposto che tale divisione fosse legata alle differenti classi di età e al genere, secondo un modello già riscontrato per il sepolcreto di Piazza Risorgimento. Qui, il corredo funerario appare più o meno codificato come si evince dalle tombe femminili che riportano ornamenti personali, come fibule, le *lekythoi* e, talvolta, il *cup-skyphos*, mentre quelle maschili si connotano principalmente per la presenza della *kylix*.

Tra le tombe di livello modesto, tuttavia, altre si distinguono per la compresenza del rito dell'incinerazione, della ceramica attica figurata e del ricorso alla scrittura, come la t. 3967 in cui era presente un servizio di vasi d'importazione, un *cup-skyphos* attico figurato, un'anforetta laconica e una coppetta di bucchero con iscritta la dedica *mi thanerial*, gentilizio al genitivo femminile⁶⁵³. Mentre in altre tre deposizioni, due femminili e una infantile, la ceramica attica è rappresentata dal ricorso alle *lekythoi*.

⁶⁴⁹ BONAUDO *et alii* 2009, 202.

⁶⁵⁰ CERCHIAI *et alii* 1994, 440, tav. Va; BONAUDO *et alii* 2009, 202.

⁶⁵¹ La sepoltura è stata manomessa poiché, al momento del rinvenimento, la copertura era danneggiata e non tutto il corredo vascolare era in giacitura primaria.

⁶⁵² CERCHIAI *et alii* 1994, 441, nota 160 e 161.

⁶⁵³ COLONNA 1994, 350.

La presenza esclusiva delle *lekythoi* in alcune tombe mentre in altre sono attestate anche altre forme è stata interpretata come il segno dell'esistenza di una gerarchia sociale in cui la pluralità di importazioni attiche assume un carattere distintivo rispetto alle più generiche e semplici *lekythoi*.

Al secondo quarto del V sec. sono attestate soltanto due sepolture, una maschile e una femminile, a fossa nel nucleo nord-orientale e per le quali è stato evidenziato l'abbandono delle distinzioni di genere della fase precedente testimoniate dalla presenza del *cup-skyphos* e di fibule in entrambe le tombe.

Durante la seconda metà del V sec., invece, si assiste all'impianto di una sepoltura, contenente i resti di un adolescente e di un bambino, sovrapposta ad una più antica. La conservazione dello stesso orientamento denota, ancora una volta, la volontà di sottolineare il legame con il gruppo più antico di tombe, contraddistinte da una particolare tipologia tombale e la presenza di una particolare composizione del corredo funebre.

Infine, le ultime tracce di frequentazione attestate nel sepolcreto consistono in un gruppo di vasi di ceramica attica, in stato frammentario, di IV sec. collocati in una fossa a sud-est del settore orientale, non distante dal fossato⁶⁵⁴.

IV.5 La tomba infantile 3958

Nel 1987, la pubblicazione del lavoro di I. Morris, oltre ad aver contribuito ad introdurre il concetto di *formal burial*⁶⁵⁵, ha definito anche una determinata concezione della sepoltura infantile come un tipo di sepoltura di secondo livello: informale, invisibile, sottratta ai rituali funerari. Da ciò è scaturita l'idea che la morte di infanti, che non avevano ancora acquisito un ruolo civico nella comunità, non avrebbe colpito in maniera particolare il gruppo sociale in cui erano nati⁶⁵⁶. Tuttavia, alcuni studiosi hanno messo in discussione l'implicazione stessa del gruppo familiare nella gestione della morte degli infanti, sottolineando il tasso particolarmente elevato della mortalità infantile nell'antichità, per il quale, di fronte all'elevato numero di nascite e di morti nei primi mesi di vita, molti genitori non avrebbero prestato troppa attenzione o cura per la precoce morte di un figlio⁶⁵⁷. Alcuni autori hanno addirittura ipotizzato che l'esclusione delle tombe dei bambini dalle necropoli comunitarie fosse indice del fatto che i bambini morti troppo presto sarebbero stati temuti dalla comunità come delle cattive morti, estremizzando l'idea che gli infanti oltre a non essere stati pienamente integrati nella comunità dei vivi sarebbero stati anche esclusi dalla comunità dei morti, diventando una sorta di anime erranti, potenzialmente dannosi per i vivi⁶⁵⁸. Tali teorie sul disinteresse affettivo e sociale nei confronti degli individui morti in giovane età sono state prevalenti nel pensiero archeologico e storiografico per gran parte del XX secolo e, soltanto di recente, si è assistito ad un rinnovato interesse per la nozione e i concetti sulla sfera infantile. Da ciò il ruolo del bambino, la sua educazione

⁶⁵⁴ CERCHIALI *et alii* 1994, 441 nota 175.

⁶⁵⁵ MORRIS 1987.

⁶⁵⁶ HERTZ 1907, 78-80; NÉRAUDEAU 1987, 204.

⁶⁵⁷ GOLDEN 1990, 83; MUGLIA 2004, 26; BÉRARD 2016, 456-466, con bibliografia.

⁶⁵⁸ DASEN 2010, 23-24 ha evidenziato come queste teorie provenissero da storici della religione influenzati da un modo di pensare cristiano, in cui la morte dei bambini non battezzati suscitava profonde preoccupazioni, *cf.* BÉRARD 2016, 456.

e la sua formazione, segnati da una serie di tappe verso l'età adulta sono stati rivalutati⁶⁵⁹, insieme con nuove ricerche sul campo che hanno determinato nuove e importanti riflessioni sulla base dei nuovi dati disponibili, dalle quali è emerso che la sottorappresentazione delle sepolture infantili era causata dalla difficoltà di identificarle e non dal fatto che erano effettivamente meno numerose nelle aree funerarie analizzate. Tali riflessioni nascono principalmente nel campo dell'archeologia celtica e gallo-romana e si riferiscono ai processi tafonomici che si verificano in particolar modo per gli individui più piccoli e contribuiscono a renderle archeologicamente meno visibili⁶⁶⁰. In questa prospettiva, H. Duday ha avuto il merito di valorizzare l'importanza della presenza di figure di specialisti sul campo, come gli antropologi, il cui ruolo permette di acquisire una gamma maggiore di dati e informazioni sui defunti che gli archeologi, da soli, non sarebbero in grado di acquisire⁶⁶¹.

La rivoluzione dei metodi e delle pratiche dell'archeologia funeraria sul campo ha portato, dunque, ad un rinnovamento completo degli approcci e delle conoscenze sul trattamento funerario dei bambini nell'antichità, mentre l'introduzione di nuovi metodi di registrazione e raccolta dei dati hanno consentito lo sviluppo di programmi scientifici tra i quali uno dei più importanti è l'*Enfant et la mort dans l'Antiquité* (EMA) volto alla creazione di un *database on-line* di migliaia di tombe d'infanti delle necropoli del Mediterraneo e all'organizzazione di tre tavole rotonde internazionali sul tema⁶⁶².

Questa nuova corrente di riflessione non ha riguardato solo la concezione teorica globale del trattamento funerario dei bambini, ma ha portato anche a riconsiderare i dati dei vecchi scavi.

Uno dei principali contributi alla nuova corrente di ricerca sulle sepolture infantili è, infatti, di mostrare la considerevole varietà dei trattamenti funerari applicati a questa classe d'età, non soltanto secondo precise aree culturali e determinati periodi cronologici, ma considerando soprattutto l'età, il genere, lo statuto sociale e giuridico. Al tempo stesso, il limite d'età a partire dalla quale i bambini venivano inumati insieme agli adulti appare estremamente variabile a seconda delle società. Ad esempio, se sull'isola di Astypalea, in età arcaica, ai bambini morti prima dei due anni era stata dedicata un'intera necropoli a poca distanza da quella degli adulti⁶⁶³, nelle necropoli attiche dello stesso periodo i bambini sono sottorappresentati fino all'età di 13-14 anni, o ancora dagli scavi recenti nella necropoli di Imera si è evinto che anche i feti erano ammessi tra le sepolture di adulti⁶⁶⁴. Inoltre, è possibile riscontrare una serie di importanti variazioni anche all'interno di una stessa necropoli o di una stessa tomba, come accade nel caso di Megara Hyblaea in cui in un sarcofago sono state rinvenute le deposizioni di due bambini, dello stesso range d'età e appartenenti allo stesso gruppo, di cui un'inumazione e un'incinerazione⁶⁶⁵. Tuttavia, per molti siti della Magna Grecia la documentazione disponibile, salvo rare eccezioni⁶⁶⁶, non comprende anche le analisi osteologiche. Tale carenza di dati non permette di procedere ad un esame su fasce di età più

⁶⁵⁹ GOLDEN 1990; SOFAER-DEREVENSKI 2000; OAKLEY, NEILS 2003; DASEN 2004; COHEN, RUTTER 2007; DE LARMINAT 2010, 66-76; NENNA 2012; HERMARY, DUBOIS 2012.

⁶⁶⁰ DUDAY *et alii* 1995; BLAIZOT, ALIX, FERBER 2003; DEDET 2008. L'ipotesi è stata successivamente contestata dalla presenza di molti contesti funerari in cui gli scheletri dei più piccoli presentavano uno stato di conservazione talvolta migliore di quello degli individui adulti, *gr.* DURAND 2008, 48; BLAIZOT, ALIX, FERBER 2003, 64. Sui possibili motivi della sottorappresentazione delle tombe infantili nelle necropoli si rimanda a BÉRARD 2016, 459-460.

⁶⁶¹ DUDAY 2005, 99-113.

⁶⁶² GUIMIER-SORBETS, MORIZOT 2010; HERMARY, DUBOIS 2012; NENNA 2012.

⁶⁶³ MICHALLAKI-KOLLIA 2010.

⁶⁶⁴ VASSALLO 2014.

⁶⁶⁵ BÉRARD 2016, 462.

⁶⁶⁶ Come Pithecusa, Metaponto, Poseidonia e Crotona.

ristrette, di non cogliere scarti e differenze con le altre sepolture e di trattare le tombe infantili come un insieme omogeneo.

Ciò ha portato a ritenere che le differenti scelte operate in ciascuna necropoli siano dettate da altrettanto differenti ideologie funerarie e dalla concezione dello spazio dedicato ai morti all'interno di una città, mentre viene progressivamente abbandonata l'idea che esse riflettano uno *status* marginale nella società.

Strategie di rappresentazione delle sepolture infantili

Lo studio dei corredi delle tombe infantili e di pre-adulti rappresenta un campo di analisi privilegiato per definire l'identità e lo *status* del defunto, pur tenendo conto dei processi di selezione e atti intenzionali che si verificano nel momento di una deposizione⁶⁶⁷.

Se, come abbiamo visto, la scarsità e l'invisibilità del record archeologico, la *formal burial* e talora la scarsa attenzione da parte della comunità per la classe d'età infantile hanno contribuito a sottolineare il ruolo marginale dell'infanzia e dell'adolescenza, di recente sono state valorizzate alcune sepolture che, contrariamente, emergono per la ricchezza dei corredi e la complessità del rituale funerario⁶⁶⁸. L'attenzione per questo tipo di tombe e per gli oggetti che compongono i loro corredi rivela il ruolo importante che esse dovevano rivestire all'interno della comunità.

Gli scavi condotti nelle necropoli della Magna Grecia, i cui studi si sono particolarmente concentrati sulla presenza/assenza degli oggetti deposti nelle tombe infantili, al fine di riconoscere materiali specifici delle differenti classi di età, hanno messo in evidenza la presenza di sepolture di giovani individui, e in particolare quelli morti in età pre-adulta, che manifestano una particolare cura nella composizione dei relativi corredi.

Secondo uno studio condotto da G. Shepherd, sebbene riferito ad una fase precedente all'età tardo arcaica, le sepolture di pre-adulti di molti siti della Magna Grecia, tra cui Pithecusa, Siracusa, Megara Hyblaea e Gela, in cui vi è una forte ostentazione del possesso di oggetti di prestigio e segni di *status* rappresenterebbero la volontà di annullare le distinzioni rituali con la classe degli adulti⁶⁶⁹. Tale fenomeno è stato riscontrato anche per la fase tardo arcaica e l'età classica, periodo in cui è generalmente riconosciuta la diffusione di una certa isonomia nei corredi. Nonostante ciò, il fenomeno sembra manifestare la volontà delle comunità coloniali di aprire l'accesso dei membri più giovani nelle necropoli cittadine⁶⁷⁰.

Nel caso di Pontecagnano, grazie alle analisi osteologiche effettuate sui defunti, è possibile notare l'esistenza di differenti comportamenti in ciascuno dei settori funerari analizzati nel precedente paragrafo⁶⁷¹.

Nel sepolcreto urbano di Via Sicilia, sin dall'impianto delle tombe più antiche all'inizio del VI sec., l'uso specializzato e costante nel tempo dello spazio funerario segue una logica di divisione per classi di età. Ciò è ben evidente nel nucleo nel lato settentrionale ad uso esclusivamente infantile (prop. Granozio) per tutto il suo periodo

⁶⁶⁷ D'AGOSTINO, SCHNAPP 1982, 17-25.

⁶⁶⁸ ELIA 2010, 97-109.

⁶⁶⁹ SHEPHERD 2006, 8311-325; SHEPHERD 2007, 93-106.

⁶⁷⁰ ELIA 2010, 97-109 analizza i casi delle colonie greche di Metaponto (Pantanello), Locri Epizefiri (necropoli di Lucifero), Poseidonia (S. Venera), Eraclea, Crotona.

⁶⁷¹ PARDINI *et alii* 1982, 281-334; PARDINI *et alii* 1983, 269-286; MORETTI *et alii* 2004, 253-270.

d'uso, la cui peculiarità è data dalla disposizione circolare delle tombe, la cui fascia di età va tra la condizione fetale e gli 8 anni, attorno ad un piccolo altare, inteso come uno spazio privilegiato connesso alla sfera dei culti ctoni⁶⁷². Nel sepolcreto di Piazza Risorgimento, l'attenzione alla classe di età infantile si manifesta già nel primo impianto della tomba più antica (t. 1057), datata al primo quarto del VI sec., che emerge per l'adozione dell'incinerazione, contro una più generalizzata pratica dell'inumazione, in cui all'interno della cista litica una coppa ionica del tipo A2 conteneva le ceneri del bambino. Anche in questo sepolcreto, verso la fine del secolo, l'area settentrionale è appannaggio delle tombe infantili, i cui corredi si caratterizzano per la presenza di forme per versare, mentre a partire dall'inizio del V sec. si assiste ad una sorta di uniformazione in cui coesistono, nella stessa percentuale, tombe di adulti, femminili e maschili, e tombe infantili⁶⁷³.

Ancora nell'area funeraria di Via Marconi, le prime tracce di frequentazione si registrano con un primo sfruttamento dell'area a vocazione infantile. Nel primo quarto del VI sec., tra le inumazioni, a fossa e a cassa, si distingue un'*enchytrismos* (t. 4764), oltre che per l'utilizzo di un *dinos* a impasto, anche per la presenza di offerte esterne alla tomba che attestano attività cerimoniali post-deposizionali e la cui importanza è sottolineata anche dalle tombe successive che si impiantano in prossimità. Nella fase successiva l'area continua ad essere ad uso, quasi esclusivo, di tombe infantili, manifestando ancora una pianificazione e divisione dello spazio per classi di età⁶⁷⁴. Tra queste emerge la tomba di un bambino (t. 4774) in cui si evidenzia l'alto valore simbolico attraverso la *lekythos* a figure rosse con Nike libante e un'*oinochoe* a figure nere su cui è rappresentato Odisseo in fuga da Polifemo. La connotazione maschile è, inoltre, orientata verso la *charis*, tramite la presenza di astragali, conchiglie e dadi in osso, nonché la sfera giovanile e dell'agone sportivo, mediante gli astragali in bronzo.

Per ciò che concerne il sepolcreto extra-urbano di Via Firenze (prop. De Santis IIb), anche in questo caso le prime sepolture attestate sono pertinenti alla classe d'età infantile, dai cui corredi emergevano significativi elementi che ne sottolineavano l'alto rango. L'area funeraria sin dal principio era stata pianificata in due settori adiacenti⁶⁷⁵ e, in questo caso, l'analisi della sua organizzazione interna non ha rivelato criteri di divisione per classi di età quanto più l'ostentazione di due elevati livelli sociali caratterizzati da una forte gerarchia, che non trova riscontri nel resto delle necropoli di questo periodo. Nella fase di massima espansione del lotto, tra l'ultimo quarto del VI e l'inizio del V sec., le sepolture infantili, benché in numero maggiore, si mescolano senza apparenti distinzioni con quelle degli adulti e presentano, seppur conservando gli oggetti del servizio base tipici della sfera infantile, come i vasi miniaturistici, elementi di grande prestigio che contribuiscono a connotare il costume femminile e maschile e la loro proiezione nel mondo adulto.

Dall'analisi generale delle sepolture infantili di Pontecagnano si ricava un'immagine in cui le tombe di questa fascia d'età risultano tutt'altro che marginalizzate, manifestando, al contrario, come in alcuni casi esse rappresentino l'asse attorno al quale si sviluppano gli altri nuclei e appezzamenti funerari. Un'analisi di questo tipo è stata condotta da M. Cuozzo per la fase Orientalizzante in cui la studiosa associa il rinnovato patrimonio simbolico della cultura materiale e delle forme del culto all'introduzione, a partire da questa fase, di nuove concezioni dell'infanzia, attestate

⁶⁷² CERCHIAI *et alii* 1994, 425. In particolare, è stato proposto il confronto con l'area sacra di Civita di Tarquinia dove si svolgevano pratiche cultuali in cui erano previste anche deposizioni rituali d'infanti, *cf.* CERCHIAI *et alii* 1994, 425 nota 72.

⁶⁷³ CERCHIAI *et alii* 1994, 435 nota 120.

⁶⁷⁴ Si registra la presenza di una sola sepoltura di un individuo adulto, CERCHIAI *et alii* 1994, 446.

⁶⁷⁵ Sull'ipotesi che il sepolcreto sia stato realizzato secondo un preciso modulo dimensionale si rimanda a PELLEGRINO 2004-2005, 212.

dall'accesso a queste classi di età alla *formal burial*, arrivando a raggiungere il 60-80% del totale tombe attestate⁶⁷⁶. Tale processo di inclusione prosegue e si evolve a partire dall'età arcaica quando, l'inaugurazione dei nuovi sepolcreti della necropoli urbana occidentale, così come per il sepolcreto extra-urbano di Via Firenze, si caratterizza, in maniera omogenea, con l'impianto di sole sepolture infantili che nelle fasi successive costituiscono il fulcro dell'area funeraria. All'interno di questo quadro, la sfera religiosa, legata ai culti ctoni, acquista una grande rilevanza per la consacrazione funeraria privilegiata della classe dei pre-adulti e, in particolare, delle giovani fanciulle, nei recinti delle necropoli del sito o per gli altari come quello di Via Sicilia.

Il contesto funerario della t. 3958

In Via Firenze, tra le tombe infantili pertinenti alla fase della massima espansione del sepolcreto, ovvero tra la fine del VI e l'inizio del V sec., emerge in modo particolare la tomba 3958⁶⁷⁷.

Si tratta di una sepoltura collocata nel settore nord-orientale dell'area funeraria e caratterizzato, come abbiamo visto, da una omogenea e maggiore esibizione di segni di *status* e da una organizzazione planimetrica in cui le tombe si distribuiscono ad una distanza più o meno regolare, senza intersecarsi.

Nonostante il settore si caratterizzi per un generale ricorso alla cassa monolitica, l'inumazione è del tipo a fossa con ampia controfossa scavata nel piano di argilla, mentre gli incassi presenti sul piano di deposizione rivelano la presenza di un letto funebre. Le analisi osteologiche, effettuate su tutto il nucleo funerario, non solo hanno permesso di definire la sepoltura come infantile, ma anche che essa fosse pertinente ad una bambina morta in un'età compresa tra i 7 e gli 11 anni⁶⁷⁸.

Il corredo funerario della sepoltura si caratterizza per la qualità e il grande numero di oggetti che concorrono a definire il genere, l'età, lo *status* e il ruolo sociale della defunta. Tra questi vi sono vasi in ceramica, statuette in terracotta e gli ornamenti personali per i quali anche la posizione all'interno della tomba acquisisce un significato determinante nella ricostruzione del rituale praticato.

Nello specifico il corredo vascolare⁶⁷⁹ si compone di:

- due *oinochoai* miniaturistiche d'argilla acrome (nn. cat. 1-2; fig. IV.88; tav. I);
- tre bicchieri d'argilla acromi (n. cat. 3-5; fig. IV.88; tav. I);
- due coppette d'argilla depurata acroma del tipo 47a (nn. cat. 6-7; fig. IV.88; tav. I);
- un piattello triansato d'argilla depurata acroma (n. cat. 8; fig. IV.88; tav. I);
- un *kothon* miniaturistico d'argilla (n. cat. 9; fig. IV.88; tav. I);
- due *amphoriskoi* in pasta vitrea (nn. cat. 26-27; fig. IV.88; tav. XI);
- due statuine in terracotta (nn. cat. 17-18; fig. IV.88; tav. VI);

⁶⁷⁶ CUOZZO 2007, 224-267; BONAUDO *et alii* 2009, 101-192.

⁶⁷⁷ Sulla tomba si rimanda a D'ANDREA 1990, 223-224, nota 24.; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 417, 440; BONAUDO *et alii* 2009, 203.

⁶⁷⁸ MORETTI *et alii* 2004, 253-270.

⁶⁷⁹ *Oinochoai* miniaturistiche: nn. inv. 77177; 77178; bicchieri acromi: nn. inv. 77180; 77181; 77182; coppette tipo 47a: nn. inv. 77183; 77184; piattello triansato: n. inv. 77179; *kothon* miniaturistico: n. inv. 77185; *hydria* a f. n.: n. inv. 7717; *oinochoe* a f. n.: n. inv. 77170; due *kylikes* tipo *floral band-cup*: nn. inv. 77172; 77173; *kylix* a v. n.: n. inv. 77174; due calici a v. n.: nn. inv.; 77175; 77176; figurine terracotta: n. inv. 77164; 77165; colomba terracotta: n. inv. 77167; specchio in bronzo: n. inv. 77154.

- una colomba in terracotta (n. cat. 19; fig. IV.88; tav. VII);
- una testina in terracotta (n. cat. 20; fig. IV.88; tav. VIII).

La ceramica attica è invece rappresentata da:

- un'*hydria* a figure nere (n. cat. 10; fig. IV.88; tav. II);
- un'*oinochoe* a figure nere (n. cat. 11; fig. IV.88; tav. III);
- due *kylikes* del tipo *floral band-cup* (nn. cat. 12-13; fig. IV.88; tav. IV);
- una *kylix* a vernice nera (n. cat. 14; fig. IV.88; tav. IV);
- due calici a vernice nera (nn. cat. 15-16; fig. IV.88; tav. V).

Facevano parte della *parure* personale della defunta: due bracciali d'argento (n. cat. 14; tav. IV), un sigillo in bronzo con castone di pietra, mentre pendagli, bulle, vaghi e un cilindretto insieme a una statuina in ambra (n. cat. 30; fig. IV.88; tav. XIII)⁶⁸⁰ e un pendaglio di corallo e uno in bronzo, un vago in pasta vitrea dovevano comporre una ricca collana (nn. cat. 23-24-28-29; tav. X-XII). Infine, il corredo ha restituito una piccola cassetina di terracotta (n. cat. 21), uno specchio in bronzo con manico d'osso (n. cat. 22; fig. IV.88; tav. IX), il frammento di una fibula in ferro e piccoli frammenti di ceramica depurata acroma e dipinta⁶⁸¹.

Sistema di segni e sistema di immagini

L'analisi filologica di tutti gli elementi rinvenuti nella sepoltura consente di proporre una ricostruzione del rituale, ma anche la funzione e il significato simbolico degli oggetti che compongono il corredo, esaminati nelle loro differenti parti e nel loro insieme. Ugualmente, lo studio dello spazio interno della tomba, considerato come un luogo simbolicamente strutturato, permette di avere un punto di vista privilegiato per avanzare ipotesi di lettura sull'articolazione dei cerimoniali che dovevano accompagnare il rituale funerario ma anche sul sistema di proiezioni operate dalla comunità sulla defunta.

Lo straordinario corredo funerario mostra, infatti, una struttura complessa degli elementi simbolici che possono essere divisi secondo tre livelli di lettura: l'età, il genere e lo *status*. Questo tipo di analisi è confermata dalla disposizione delle classi di materiali attraverso le quali è possibile riconoscere un'articolazione simbolica piuttosto che funzionale del corredo vascolare in cui la suddivisione degli oggetti nei due lati opposti della tomba sembra suggerire una distinzione deliberata dello spazio interno (fig. IV.88).

⁶⁸⁰ La statuina è l'unico oggetto del corredo esposto nella collezione permanente del museo, nella vetrina n. 26.

⁶⁸¹ L'elenco del corredo è stato quasi completamente pubblicato in CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107. Le notizie su alcuni frammenti, come la fibula e pochi frammenti in ceramica, provengono dall'elenco delle cassette conservate nel deposito del MAP. La cassetina in terracotta, dato il forte stato frammentario in cui è stata trovata, non è ricostruibile.

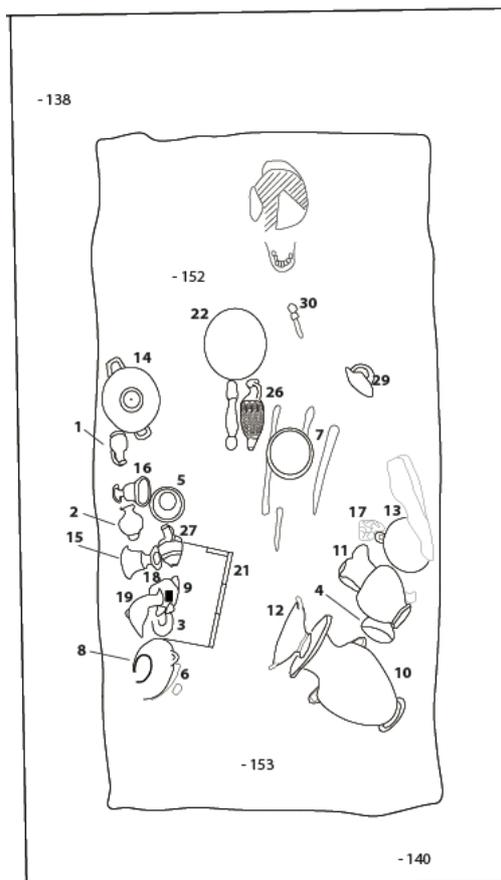


Fig. IV.88 - Pianta digitalizzata della t. 3958 con riferimento degli oggetti del corredo (dall'Archivio del MAP)

Ciò è confermato anche dalle riflessioni di M. Cuomo per la quale la costruzione simbolica del contesto funerario si basa su una serie di concezioni sulla differenza di genere e su particolari passaggi di età, riscontrata per la prima volta nell'Orientalizzante e adottata anche alle fasi successive⁶⁸². All'interno di questo quadro, la studiosa riconosce un'opposizione per la quale nelle sepolture femminili, nell'ottica di una "delimitazione simbolica" dello spazio interno, gli oggetti del corredo sono posti su entrambi i lati del corpo, contrariamente al corredo degli individui maschi i cui oggetti sono posti direttamente al di sopra del corpo⁶⁸³.

Sul lato destro sono stati collocati i vasi miniaturistici e di piccole dimensioni che, caratteristici della sfera infantile, definiscono l'età dell'individuo. Al tempo stesso, le forme dei vasi, ovvero *oinochoai*, coppette e calici, rinviano alla sfera del consumo del vino e del banchetto, come per gli adulti, secondo una logica di proiezione e di esibizione dello *status* sociale.

Al genere femminile fa riferimento il grande numero di elementi posizionati sul lato destro e centrale della tomba, ovvero la ricca *parure* di oggetti di ornamento, costituita da una collana di vaghi in ambra a protome di ariete e da un pendente in ambra di grande formato, configurato a guisa di *kore*, la cui presenza potrebbe essere legata al riconoscimento sociale dell'identità sessuale della bambina oltre a evocare il *mundus muliebris*⁶⁸⁴. Anche

⁶⁸² CUOZZO 2007, 140-149.

⁶⁸³ CUOZZO 2007, 143.

⁶⁸⁴ Sul pendaglio in ambra si vedano anche le considerazioni di MONTANARO 2016, 51, fig. 17.

la deposizione dei due bracciali di argento concorre ulteriormente alla definizione di uno *status* sociale elevato. Mentre si evidenzia l'assenza della *lekythos*, facente parte del servizio base delle deposizioni femminili adulte, alle quali la bambina era proiettata ma non ne faceva ancora pienamente parte.

A questi si aggiungono, ugualmente, le due figurine femminili in terracotta, entrambe sedute ma di differenti dimensioni. La più piccola, in un discreto stato di conservazione, è completamente abbigliata di un peplo e sembra portare un velo sul capo; l'altra, di dimensioni maggiori, manca di tutta la parte superiore del corpo ed è stata quasi completamente restaurata. Ad ogni modo, la funzione di questa classe d'oggetti, rinvenuti sia nelle tombe infantili che nei contesti santuariali, è stata ed è ancora molto discussa. Si è, infatti, passati dal considerarli dei giocattoli, soprattutto per le figurine ad arti mobili, delle dediche a divinità femminili o la raffigurazione della divinità stessa⁶⁸⁵. Recentemente, V. Dasen pur propendendo verso una destinazione votiva, ha valorizzato una funzione complessa e polivalente per le figurine in terracotta, non legate necessariamente ad un culto specifico. Secondo la studiosa, la fragilità e la mancanza di tracce d'uso su questi oggetti, nonché l'aspetto florido che alcuni di questi presentano le renderebbe più vicine a oggetti votivi connessi alla maturazione della bambina. La loro configurazione come donne con un corpo adulto ispirerebbe, infatti, nella bambina il desiderio di crescere, di raggiungere *la fleur de l'âge* e proiettarla verso il matrimonio e alla sua appartenenza all'*oikos*, rappresentando anche un suo doppione⁶⁸⁶.

Questo sistema di proiezioni e di funzioni polisemantiche sembrerebbe confermato anche dalla presenza della piccola colomba in terracotta. Interpretata come un simbolo di un pegno erotico, che doveva fare allusione alla condizione prenuziale della bambina, un esame più attento dell'oggetto ha rivelato che essa presenta un foro sulla pancia mentre al suo interno vi sono alcuni elementi, probabilmente delle piccole sfere in terracotta, che rendono la colomba un oggetto a sonagli. Pertanto, senza mettere in dubbio la sfera erotica rappresentata dalla colomba, non si può escludere che essa svolgesse anche la funzione di un gioco, secondo quella linea interpretativa che vede il giocattolo un mezzo utilizzato dagli adulti per controllare e veicolare la crescita sociale del bambino e, dunque, come un elemento fondamentale nel processo di formazione dell'individuo pre-adulto⁶⁸⁷.

Il secondo livello di lettura del corredo è pienamente rappresentato dalla sfera matrimoniale, intesa come fase di passaggio fondamentale nella vita femminile e tema principale attorno al quale viene costruito gran parte dell'immaginario simbolico del corredo funerario, dove niente è lasciato al caso. Il matrimonio è, infatti, evocato da una serie di altri oggetti nella tomba. Se gli unguentari in pasta vitrea evocano la sfera della cosmesi, la cassetta fittile in terracotta rappresenta inequivocabilmente la dote della sposa, volta a contenere gli oggetti della toeletta femminile necessari per la preparazione alle nozze.

⁶⁸⁵ Si vedano a questo proposito i contributi di V. Dasen, S. Huysecom-Haxhi, I.-D. Papaikonomou e S. Papadopoulin, e C. Scilabra in HERMARY, DUBOIS 2012. LARSON 2001, 101-107 ha sottolineato come il confine tra giocattolo e votivo sia, in realtà, molto labile rifiutando l'idea di inserirli in una categoria precisa di manufatti.

⁶⁸⁶ DASEN 2012, 28; DASEN 2010, 26; PAPAICONOMOU 2008, 700.

⁶⁸⁷ SOFAER-DEREVENSKI 1994, 13.

Spostandoci al centro della sepoltura si trova lo specchio in bronzo finemente decorato con manico d'osso, che molto probabilmente doveva essere stato posto sul petto della defunta. La sua posizione, e quella dei resti ossei, suggerisce che probabilmente la bambina è stata deposta tenendolo nella mano destra e appoggiato su sé stessa. Esso evoca la seduzione e la *charis*, ma al tempo stesso ha anche la funzione di veicolare dei significati magici e religiosi poiché è uno strumento capace di trasportare il defunto verso un'altra dimensione dell'esperienza visuale e di favorire la comunicazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti, mentre l'immagine riflessa nello specchio rappresenterebbe anche la dualità della defunta, il suo doppio destino di bambina e giovane donna proiettata verso la dimensione matrimoniale ed erotica⁶⁸⁸. Si pensi, ad esempio, agli specchi dedicati a Brauron dalle giovani donne ateniesi al momento della preparazione al matrimonio⁶⁸⁹.

Il terzo livello di lettura della tomba è legato all'esibizione di oggetti di prestigio e si esprime nella collocazione sul lato sinistro della tomba di ceramica attica figurata. Bisogna tenere in considerazione, infatti, che la presenza di temi figurati in un contesto tombale è parte integrante del rituale funerario messo in campo dalla comunità. Ciascuna delle immagini non è da considerare autonoma e avulsa dall'ambiente in cui si trova, essa ha lo scopo di mitigare e superare la crisi scaturita dalla morte dell'individuo e risponde anche a determinati codici visuali elaborati dal gruppo familiare che ha il controllo dell'immaginario in rapporto alla tomba⁶⁹⁰. L'adozione di un linguaggio figurativo di produzione attica rivela, dunque, un meccanismo sotteso alla selezione, frutto di una strategia comunicativa volta alla costruzione di un'identità sociale. Dunque, il vaso non è solo portatore di un codice intrinseco, rappresentato dalle immagini, dalla forma e quindi dalla sua funzione, ma esso viene rafforzato da un livello comunicativo esterno, ovvero il contesto funerario in cui è stato collocato. La combinazione dei due livelli consente, dunque, di decodificare le immagini e i miti adottati dal gruppo e di ricostruire le strategie di autorappresentazione sottese alla costruzione del repertorio iconografico⁶⁹¹.

Sul lato sinistro della sepoltura si trova, dunque, la ceramica attica, costituita dall'*hydria*, che sembra essere chiusa da una *kylix*, e dalla piccola *oinochoe*, entrambe a figure nere. La collocazione di questa classe ceramica in uno spazio piuttosto isolato della tomba non è casuale: essa valorizza non soltanto il terzo livello di lettura della tomba, legato all'esibizione di oggetti di prestigio, ma anche un sistema ideologico complesso, veicolato dal rapporto tra le forme e le iconografie dei due vasi.

La piccola *oinochoe* presenta una bocca trilobata, collo distinto, corpo globulare, piede ad anello e ansa verticale. Essa raffigura Dioniso, con lunga barba, seduto con tirso e circondato da rami d'edera mentre di fronte a lui vi

⁶⁸⁸ FRONTISI-DUCROUX, VERNANT 1998, 191-197. Uno specchio in bronzo, ma di dimensioni minori, è stato trovato di recente in un'altra tomba di bambina (t. 9674), rinvenuta nell'area dell'attuale Via Raffaello Sanzio di Pontecagnano e con una datazione più tarda alla metà del IV sec. È, inoltre, interessante notare che anche nella necropoli di Pantanello a Metaponto, in due tombe di giovani fanciulle proiettate verso la vita matrimoniale, solo il corredo della defunta con un'età maggiore compresa tra i 10 e i 14 anni era dotato dello specchio (t. 126), assente invece in quello della bambina più piccola, ELIA 2012, 106.

⁶⁸⁹ FRONTISI-DUCROUX, VERNANT 1998, 47; GUARISCO 2017, 183-195. Il santuario di Brauron e le sue caratteristiche sono inoltre stati oggetto, nel corso degli anni, di diverse citazioni nel contesto di studi più ampi, relativi all'approfondimento delle pratiche iniziatiche femminili, *cf.* BRULÉ 1998, 13-34, e del culto di Artemide, *cf.* GIUMAN 1999; COSI 2001; GUARISCO 2015.

⁶⁹⁰ CERCHIAI 2012b, 407-412; CERCHIAI 2014, 37-43.

⁶⁹¹ GHEDINI 2002, 555-560.

è una menade danzante, probabilmente nel gesto di tirare su il lungo chitone⁶⁹². La scena è tra le più comuni dell'iconografia del dio il quale rappresenta certamente un elemento di integrazione al fine di accompagnare e garantire il passaggio nell'al di là. La presenza di Dioniso offre, inoltre, ulteriori riflessioni se associata anche ai vasi miniaturistici le cui forme, evocando quelle che caratterizzano il costume degli adulti, richiamano il consumo del vino e la pratica del simposio. In questo caso, il riferimento non è casuale ma il dio assume un ruolo chiave per esorcizzare, attraverso il vino, in senso positivo la morte, intesa come una condizione diversa che la defunta acquisisce nel passaggio nell'oltretomba.

Sebbene si tratti di una proposta, suggestiva è l'ipotesi di lettura per cui vi sono alcuni elementi che alludono alla festa ateniese delle Antesterie, in onore di Dioniso⁶⁹³. Essa sarebbe possibile tramite l'associazione tra la forma e le ridotte dimensioni dell'*oinochoe* che ricorderebbero un *chous*, la scena ivi rappresentata nonché la sua presenza nella sepoltura della fanciulla pre-adulta⁶⁹⁴. La celebrazione di questa festa presenta alcuni richiami al complesso sistema simbolico presente nella sepoltura della bambina. Primo fra tutti, le feste sono connesse ai riti di passaggio propri delle fasce infantili poiché durante il secondo giorno di celebrazioni i bambini potevano bere il vino nuovo insieme agli adulti e, dunque, aggregati nel tessuto civico della città⁶⁹⁵. Il momento di assaggio del vino si caratterizzava come un rituale particolare, di natura privata, durante il quale i gruppi familiari si chiudevano nello spazio domestico dell'*oikos* e, divisi per sesso, compivano le libagioni in silenzio, dove ciascuno beveva individualmente dal proprio boccale⁶⁹⁶. In questo momento i fanciulli che avevano compiuto il terzo anno di età ricevevano in dono dei *choes* di diverse dimensioni⁶⁹⁷, ovvero delle piccole *oinochoi* con bocca trilobata, che si contraddistinguono principalmente per un corpo più globulare e a profilo continuo tra collo e spalla sulle quali le immagini dipinte raffigurano per lo più infanti mentre svolgono attività ludiche⁶⁹⁸, ma anche mentre sono intenti nell'imitare le attività degli adulti⁶⁹⁹ secondo un meccanismo sotteso di proiezioni verso il ruolo sociale che andranno ad occupare.

Se, dunque, la connessione con le Antesterie indicherebbe la giovane età della defunta, anche la forma del vaso non sembrerebbe casuale. L'*oinochoe*, in quanto contenitore funzionalmente legato al vino, consentirebbe l'accesso della giovane in una realtà eccezionale che prevede il consumo del vino, partecipando ad un'attività alla quale è normalmente esclusa. Nonostante il carattere prettamente maschile del simposio, la scena rappresentata

⁶⁹² Attribuito al Pittore della Linea Rossa, *ABV* 600 e ss., *cf.* D'ANDREA 1990, 224 nota 24; CERCHIAI *et alii* 1994, 440 nota 155; BONAUDO *et alii* 2009, 203. Sulla figura di Dioniso si veda anche CERCHIAI 2012a, 277-290; CERCHIAI 2014, 37-43. Sulla diffusione delle rappresentazioni di Dioniso nella ceramica figurata attica di età arcaica si veda CARPENTER 1986. Sulla figura delle menadi e sulla corretta denominazione delle seguaci di Dioniso si rimanda a BONANSEA 2008, 7-129; VILLANUEVA PUIG 2009.

⁶⁹³ CERCHIAI *et alii* 1994, 440. Feste che si svolgevano ad Atene dall'undici al tredici del mese di Antesterione, in relazione con la benedizione del vino nuovo e ritenute feste floreali; l'origine precisa del nome non è chiara e potrebbe essere fatta risalire a cerimonie in onore dei defunti di origine pre-dionisiaca. Sicuramente il culto dei morti, nell'ultimo dei tre giorni festivi, attestato anche in età storica: *cf.* PICKARD 1968, 27-34.

⁶⁹⁴ I medesimi dubbi sono stati espressi per le *oinochoi* di piccole dimensioni della fine del V sec., raffiguranti infanti, rinvenute in Sicilia (Siracusa, Camarina, Gela e Nola), GIUDICE 2007, 363 nota 46.

⁶⁹⁵ Philostr. *Her.* XII, 2. Sulla centralità del ruolo dei bambini durante le feste si vedano le considerazioni di MUGGIA 2000, 90-93.

⁶⁹⁶ Plu. *Mor.* 613b e 643a. Sul silenzio rituale nei Choes si rimanda a BURKERT 1981, 162; SPINETO 2005, 50 ss. Sul carattere privato delle celebrazioni si veda HAMILTON 1992, 118 e 121.

⁶⁹⁷ In qualità di esempio, si veda il *chous* conservato a Londra in cui è rappresentato un bambino con accanto il proprio *chous*. Londra, British Museum 1910.0615.4. *Chous* attico a figure rosse, metà del V secolo a.C. *cf.* TERRANOVA 2014, 63 fig. 10; DORIA, GIUMAN 2017, fig. 7.

⁶⁹⁸ Generalmente i bambini sono raffigurati muniti di amuleti, mentre rincorrono una palla ecc.

⁶⁹⁹ BOTTINI 1991, 160-161; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, 291; LADA-RICHARDS 1999, 210.

rimanderebbe perlopiù ad una declinazione di Dioniso al femminile attraverso la presenza della menade che, in una danza di seduzione, rivolge il suo sguardo verso il dio⁷⁰⁰.

Nell'ambito del sacrificio cruento, invece, acquista ulteriore importanza l'associazione tra l'iconografia di Dioniso e lo specchio per la quale si potrebbe richiamare l'iniziazione del dio fanciullo nel mito cretese di *Zagrèus* che, chiamato anche *Chthònios*, nascosto nell'Antro Ideo e allevato dai Cureti, fu tratto in inganno dai Titani, incaricati da Hera di rapirlo, che lo attirarono con dei giocattoli (astragali, palla, trottola, rombo, mele d'oro del giardino delle Esperidi e uno specchio). Il piccolo Dioniso, trasformandosi in serpente, leone e toro per evitare la cattura, fu infine distratto dalla sua immagine riflessa nello specchio, per poi essere catturato e ucciso dai Titani che lo squartarono in sette pezzi, lo bollirono e arrostarono negli spiedi per poi mangiarne le carni⁷⁰¹. In questo caso, dunque, lo specchio è un simbolo epistemico in cui il dio non scorge la sua immagine, ma il mondo e i Titani che sono alle sue spalle, e da oggetto di distrazione diviene uno strumento che ne provoca la rinascita. Tale associazione potrebbe, dunque, essere un elemento che rimanda, ancora una volta, alla classe d'età della defunta.

A completare il sistema simbolico e iconografico vi è l'*hydria* attica a figure nere. I richiami al mondo femminile sono evocati già dalla scelta della forma, che acquista una valenza ancora più simbolica dal momento che si tratta dell'unico esemplare di *hydria* attica figurata attestato in tutta la necropoli di Pontecagnano.

Il grande vaso era utilizzato per il trasporto dell'acqua ed è di pertinenza prevalentemente femminile, caratteristico delle scene di gineceo e simbolo dell'*oikos*, come si evince dalle numerose immagini sui vasi a figure nere e rosse⁷⁰².

La scena dipinta rappresenta la nona fatica di Eracle che combatte contro le amazzoni, tema molto frequente nelle iconografie dei vasi attici a figure nere del secondo quarto del VI sec.⁷⁰³. Al centro della scena si trova l'eroe, identificabile dalla caratteristica *leonté*, che brandisce la clava nella mano destra nell'atto di colpire l'amazzone Ippolita, nel tentativo di strapparle la cintura di Ares per portarla a Euristeo⁷⁰⁴. Quest'ultima, che a sua volta indossa un corto chitone ed elmo attico con alta cresta, mentre probabilmente teneva una lancia nella mano destra e uno scudo nella mano sinistra, è inginocchiata in cerca di difendersi. Ai lati della scena vi sono due coppie formate da un guerriero e un'amazzone in lotta, anch'essi armati. L'amazzone di sinistra è raffigurata mentre si volta per guardare la scena principale. Anche le due guerriere sono raffigurate con elmo attico e un corto chitone, lasciando le gambe scoperte che non le differenziano dagli avversari greci, di cui usano le stesse armi. La presenza di Eracle s'inserisce in una strategia comunicativa più ampia, poiché la sua iconografia ricorre

⁷⁰⁰ Sulla musica e la danza, caratteristica tipica delle menadi, come attività di seduzione si veda VILLANUEVA PUIG 2009, 68-75.

⁷⁰¹ Le sofferenze inferte dai Titani a Dioniso *Zagrèus* sono genericamente narrate da Pausania, *Periegesi della Grecia*, VIII 37, 5, da Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, V 75, 4 e da Filodemo di Gàdara, *Περὶ ἐποσεισῶν*, 44. Sull'episodio del suo squartamento e della cottura invertita dei pezzi di carne, prima bolliti e poi arrostiti, si rimanda a DETIENNE 2007; JEANMAIRE 1972. Secondo M. Detienne il sacrificio di Dioniso, con il procedimento invertito di cottura (regressione dal bollito=cotto all'arrosto=quasi crudo), è stato rielaborato dagli orfici per amplificare la bestialità cannibalica dei Titani e per bandire la pratica del sacrificio cruento.

⁷⁰² Si pensi, ad esempio, all'iconografia delle donne alla fontana, *cf.* PILO 2012, 353-370.

⁷⁰³ Il vaso è stato attribuito al pittore di Villa Giulia M 482, ABV 590 e ss.; *cf.* D'ANDREA 1990, 224 nota 24; CERCHIAI *et alii* 1994, 440 nota 153; BONAUDO *et alii* 2009, 203. La parte centrale figurata relativa all'amazzone è mal conservata e non è possibile determinarne ulteriori attributi.

⁷⁰⁴ Diodoro, 2, 46; Apollodoro, *Biblioteca* 2, 5, 9.

anche su altri vasi nei corredi di sepolture datate allo stesso periodo e appartenenti allo stesso lotto funerario. Raffigurato su un'olpe nella scena di lotta con il leone Nemeo insieme a una statuetta in terracotta e astragali in osso⁷⁰⁵, nella sepoltura di un bambino di 2-3 anni (t. 3957), anch'essa caratterizzata da elementi pregni di valenze simboliche, e su una *neck-amphora* in una scena con Euristeo, in una sepoltura di un giovane di 15-16 anni (t. 4011) connotata da una rara tipologia di tomba a cassa con pareti in mattoncini crudi e da una *kylix* a figure rosse con scena di *oplitodromos*⁷⁰⁶, le sue imprese acquisiscono un ruolo molto importante nell'immaginario sociale, divenendo uno dei soggetti scelti per la decorazione delle élite, all'interno del processo di assimilazione degli elementi della cultura greca⁷⁰⁷.

Il dato che rappresenta un ulteriore elemento per inquadrare la presenza di Eracle può essere costituito dalle recenti indagini archeologiche in prop. Baldi⁷⁰⁸, nella stessa area di Via Firenze, che hanno messo in evidenza come i due sepolcreti, posti ad una distanza ravvicinata, condividano la stessa complessa rete di canali, la cui presenza è stata associata anche ad esigenze cultuali di tipo ctonio connesse all'uso delle acque⁷⁰⁹. In questo quadro, potrebbe non essere una coincidenza la presenza del vaso tipico per il trasporto dell'acqua, e caratteristico della figura femminile, associato all'iconografia di Eracle le cui connessioni con il culto delle acque sono note, in quanto il semidio è considerato scopritore di sorgenti salutifere e di fontane⁷¹⁰ così come sono celebri le sue imprese marittime, che ricalcano le antiche rotte fenicie e greche.

Al tempo stesso, secondo un modello rintracciato in prop. Baldi e nel sepolcreto di Via Sicilia, le tombe succitate gravitano attorno ad un'area libera di forma quadrangolare al centro del sepolcreto e adiacente alla sua tomba più antica (t. 3959), interpretata con ogni probabilità come un'area di rispetto che in antico doveva essere definita da dei limiti ben precisi, corrispondente al cuore del settore funerario. Tali similitudini potrebbero concorrere, ancora una volta, all'individuazione di pratiche cultuali riservate a individui pre-adulti.

All'interno di questo quadro, gli elementi che compongono il corredo della t. 3958 rivelano un'attenta e consapevole selezione che nel loro insieme rivela la volontà di anticipare lo *status* che la giovane nubile avrebbe detenuto all'interno della società, evocando il ruolo civico e sociale che non ha raggiunto.

La dimensione simbolica e la volontà rappresentativa acquistano una valenza dominante, soprattutto nella definizione del reale *status* della defunta al momento della morte. La presenza di oggetti tipici del mondo degli adulti non concorre soltanto a stabilire un sistema di proiezioni ma anche a ridurre le differenze tra il costume

⁷⁰⁵ L'olpe è stata attribuita all'officina di Antimenes, *ABV* 266 ss., *cf.* D'ANDREA 1990, 224 nota 25; CERCHIAI *et alii* 1994, 440 nota 150; BONAUDO *et alii* 2009, 202.

⁷⁰⁶ La *neck-amphora* è stata attribuita al pittore di Epeleios, D'ANDREA 1990, 223 nota 23; CERCHIAI *et alii* 1994, 441 nota 161; BONAUDO *et alii* 2009, 202.

⁷⁰⁷ L'iconografia di Eracle in Occidente, molto comune sui vasi attici figurati ma anche sulla produzione etrusca a partire dal VI sec., è stata discussa a lungo. Le fonti letterarie evocano la presenza dell'eroe in maniera diffusa in più ambiti territoriali e culturali: l'eroe di ritorno dall'Iberia con i buoi di Gerione passa per ogni luogo, dalla Sicilia occidentale alla Magna Grecia, sia nella zona jonica che lungo la costa tirrenica fino all'area flegrea; i luoghi da lui visitati recano i segni della sua presenza: le impronte, sue o dei buoi, le fonti calde scaturite per lui, i culti da lui fondati o i tumuli da lui eretti. GIANGIULIO 1983, 800; BRIZZOLARA, BALDONI 2010, 2-14.

⁷⁰⁸ L'area è stata scavata nella sua interezza, consentendo di riconoscerne tutti i limiti. I risultati delle indagini sono editi in PELLEGRINO 2004-2005, 167-224.

⁷⁰⁹ PELLEGRINO 2004-2005, 212-213, *cf.* BONAUDO *et alii* 2009, 199 nota 107.

⁷¹⁰ Erodoto, 7, 76; Diodoro IV, 23. Per il culto di Eracle e delle acque a Fratte si veda SCAFURO 2017, 529-538.

funerario degli adulti e quello dei pre-adulti. In questa dimensione, emblematica è l'assenza della *lekythos* che, caratteristica del servizio base del costume femminile, concorre a sottolineare lo *status* di adulta non pienamente raggiunto dalla fanciulla. La selezione di oggetti di alto valore simbolico acquisisce ancora più importanza in una necropoli in cui la discendenza femminile ha una particolare evidenza e contribuisce a definire l'identità e la personalità delle giovani defunte, operando una trascrizione metaforica del ruolo sociale che avrebbero assunto una volta diventate adulte: la cura del corpo, l'esercizio della seduzione e la capacità nelle attività domestiche. Concludendo, i codici visuali messi in campo nell'immaginario della tomba sembrano rafforzare esponenzialmente il simbolismo già espresso dagli altri oggetti, a complemento dell'intero racconto costituito dall'associazione di tutti gli elementi che ne fanno parte. In questo quadro, particolarmente rilevanti sono le affermazioni di A. Muggia per la quale "iconografia, forma e funzione del vaso, circolarità del discorso sono i punti nodali del simbolismo iconografico in chiave infantile. Si tratta sempre di un discorso sobrio, che si articola mediante accostamento di iconografie semplici e singolarmente ambigue da punto di vista semantico, che si rafforzano reciprocamente e acquistano significato in virtù della forte valenza rituale del vaso su cui sono raffigurate"⁷¹¹.

Se da una parte vi è Dioniso che rappresenta una chiave di lettura per interpretare ed esorcizzare la morte attraverso il consumo del vino, bevanda cui i bambini non hanno generalmente accesso festa, dall'altra vi sono le Antesterie, che prevedono l'uso di un piccolo vaso, necessario per partecipare alle pratiche conviviali degli adulti, compreso il consumo del vino. La proposta di connettere la piccola *oinochoe* alla festa ateniese si lega, inevitabilmente, anche al tema della percezione e della propagazione della cultura ateniese a Pontecagnano e il ruolo che la ceramica attica ha avuto nella sua trasmissione⁷¹². È noto, infatti, che il rito delle Antesterie, almeno durante il V secolo, conosca una certa diffusione in Magna Grecia e il Sicilia nell'ambito della volontà, da parte delle comunità indigene, di aderire al modello religioso ateniese e alla cultura attica in generale⁷¹³, mentre nel caso di Pontecagnano, come testimoniato dalla t. 3958, esso sarebbe attestato in un momento precedente, alla fine del VI sec. Il fatto che il vaso non abbia le precise caratteristiche formali attestate nelle iconografie legate alla festività potrebbe, invece, essere la manifestazione della volontà di aderire ad un rituale di passaggio di matrice greca, prendendone in prestito solo il simbolismo. Tale modello è stato già attestato in altre tombe infantili per le quali, nonostante la forte connotazione delle iconografie in senso greco, la composizione del corredo segue i criteri della comunità di appartenenza che, a Pontecagnano, prevede una marcata caratterizzazione del genere⁷¹⁴.

⁷¹¹ MUGGIA 2000, 93.

⁷¹² Finora gli studi sulla ceramica figurata attica a Pontecagnano si sono concentrati principalmente su analisi preliminari volte all'individuazione di gerarchie socioeconomiche e in particolare distinzioni di rango, di genere e classi di età. Si vedano Particolarmente di D'ANDREA 1990, 217-228, tratto dalla sua tesi di dottorato, e la sintesi di E. Mugione in BONAUDO 2009, 200-208 *cfr.* RIZZO 2016, 11-27.

⁷¹³ BOTTINI 1991, 160-161; GIUDICE 2007, 363-364 nota 46 con bibliografia. Si ricorda anche la tomba di Nocera in cui è stato rinvenuto il celebre *stamnos* a figure rosse del Pittore del Dinos *ARV* 2, 1151, 2 su cui è rappresentata un'altra festività ateniese in onore di Dioniso, le *Lenaeae*, *cfr.* D'HENRY 1981, 159-174, PONTRANDOLFO, D'AGOSTINO 1990, 106.

⁷¹⁴ Una simile proposta è stata avanzata da MUGGIA 2000, 93 per le tombe infantili di Valle Trebbia a Spina, mentre BOTTINI 1991, 160-161, citando i casi di alcune tombe tarantine e dell'area apula, definisce tale processo una sorta di "compensazione simbolica" sottolineando lo stretto legame tra la festività e il culto dei morti.

Il sistema *oinochoe*-specchio-vasi per il simposio rientra all'interno di un unico sistema visuale, declinato su più livelli, in cui il dio rappresenta il comune denominatore. Qui l'*oinochoe* rientra in un momento che si caratterizza come una fase di passaggio fondamentale per la fanciulla che, bevendo vino, è ammessa a partecipare alle attività degli adulti, fascia d'età verso la quale è proiettata, così come lo specchio che, in un gioco di riflessi, richiama il mondo della seduzione femminile ma evoca anche l'alterità e il sacrificio cruento, pratica già attestata per la fascia d'età infantile nel periodo Orientalizzante a Pontecagnano.

Il meccanismo di selezione delle immagini si rivela chiaramente nell'iconografia di Eracle, inteso come un programma figurativo comune alle altre due tombe collocate nello stesso settore. Non è un caso che tra gli *erga* di Eracle, l'episodio della conquista della cintura di Ippolita sia presente proprio nella tomba di una fanciulla. Per questo episodio sono stati, infatti, proposti i richiami con i rituali di tipo matrimoniale in cui la consegna della cintura fa riferimento ad un gesto che anticipa in maniera diretta l'unione sessuale tra gli sposi e che porta alla conclusione di un percorso ben preciso in cui la fanciulla, passando dall'infanzia all'età adulta, si appresta ad occupare il proprio ruolo all'interno del corpo sociale⁷¹⁵. Al tempo stesso, la presenza dell'iconografia di Eracle su un vaso connesso all'acqua trova la sua più giusta posizione nell'ipotesi che anche nel sepolcreto di Via Firenze si svolgessero rituali legati al mondo ctonio e già attestati per le fasi precedenti.

Ad ogni modo, la scelta di utilizzare un programma figurativo unico conferma la presenza di un gruppo familiare emergente le cui scelte autorappresentative si snodano, oltre all'occupazione dello spazio, all'architettura funeraria e al rituale utilizzato, attraverso la scelta di particolari temi iconografici volti a marcare lo *status*, il genere e la classe d'età del defunto.

⁷¹⁵ GIUMAN 2002, 225-236.

IV.6 Schede di catalogo

Il corredo funerario della t. 3958

[1] *Oinochoe* miniaturistica, h 13 cm, diam. orlo 6,7 cm; fig. IV.88.1; tav. I.

Materiale: Argilla depurata

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77177.

Collocazione nella tomba: accanto al corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: *Oinochoe* miniaturistica in argilla depurata, con collo distinto e bocca trilobata, corpo ovoide, ansa verticale, fondo piatto.

Produzione: locale

Cronologia: primo quarto del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[2] *Oinochoe* miniaturistica, h 13 cm, diam. orlo 6,8 cm; fig. IV.88.2; tav. I.

Materiale: Argilla depurata

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77178.

Collocazione nella tomba: accanto al corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: *Oinochoe* miniaturistica in argilla depurata, con collo distinto e bocca trilobata, corpo ovoide, ansa verticale, fondo piatto

Produzione: locale

Cronologia: primo quarto del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[3] Bicchiere, h 9 cm, diam. orlo 9,1 cm; fig. IV.88.3; tav. I.

Materiale: Argilla depurata

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77181.

Collocazione nella tomba: accanto al corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Frammentato, parzialmente restaurato

Descrizione: Bicchiere in argilla depurata acroma di piccole dimensioni, con orlo continuo, corpo globulare e fondo piatto; collocato sul lato sx della tomba

Produzione: locale

Cronologia: primo quarto del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[4] Bicchiere, h 8,4 cm, diam. orlo 9,3 cm; fig. IV.88.4; tav. I.

Materiale: Argilla depurata

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77180.

Collocazione nella tomba: accanto alla parte inferiore del corpo, sul lato sx.

Stato di conservazione: Frammentato, parzialmente restaurato

Descrizione: Bicchiere in argilla depurata acroma di piccole dimensioni, con orlo continuo, corpo globulare e fondo piatto

Produzione: locale

Cronologia: primo quarto del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[5] Bicchiere, h 9,3 cm, diam. orlo 7,9 cm; fig. IV.88.5; tav. I.

Materiale: Argilla depurata

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77182.

Collocazione nella tomba: accanto al corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Bicchiere in argilla depurata acroma di piccole dimensioni, con orlo svasato, pareti diritte e fondo piatto

Produzione: locale

Cronologia: primo quarto del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[6] Coppetta tipo 47A, h 5,5 cm, diam. orlo 10 cm; fig. IV.88.6; tav. I.

Materiale: Argilla depurata

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77183.

Collocazione nella tomba: accanto alla parte inferiore del corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Frammentato, parzialmente restaurato

Descrizione: Coppetta ombelicata in argilla depurata acroma, con vasca a pareti curvilinee e fondo piatto

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 88; 97-98; 107; fig. 9.

[7] Coppetta tipo 47A, h 6 cm, diam. orlo 11,2 cm; fig. IV.88.7; tav. I.

Materiale: Argilla depurata

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77184.

Collocazione nella tomba: nella parte centrale, sul corpo dell'individuo.

Stato di conservazione: Frammentato, parzialmente restaurato

Descrizione: Coppetta ombelicata in argilla depurata acroma, con vasca a pareti curvilinee e fondo piatto

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 88; 97-98; 107; fig. 9.

[8] Piattello triansato, h 6,6 cm, diam. orlo 11,3 cm; fig. IV.88.8; tav. I.

Materiale: Argilla depurata

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77179.

Collocazione nella tomba: accanto alla parte inferiore del corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Piattello triansato in argilla depurata acroma, con vasca a pareti curvilinee, fondo piatto

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[9] *Kothon* miniaturistico, h 3,6 cm, diam. orlo 3,3 cm; fig. IV.88.9; tav. I.

Materiale: Argilla depurata

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77185.

Collocazione nella tomba: accanto alla parte inferiore del corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Integro, mancante dell'ansa

Descrizione: *Kothon* miniaturistico in argilla depurata, con corpo globulare e fondo distinto; probabili tracce di vernice nera

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[10] *Hydria* a figure nere, h 29,5 cm, diam. orlo 17,3 cm; fig. IV.88.10; tav. II.

Materiale: Argilla arancio, vernice nera coprente, lucida.

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77171.

Collocazione nella tomba: accanto alla parte inferiore del corpo, sul lato sx.

Stato di conservazione: Integro, parzialmente restaurato il lato dx della scena figurata

Descrizione: *Hydria* attica a figure nere, con corpo globulare, collo cilindrico, spalla accentuata, labbro estroflesso; coppia di anse orizzontali a bastoncino impostate sotto la spalla e ripiegata in alto; ansa verticale impostata sul collo e sotto la spalla collo.

Decorazione figurata su un solo lato del corpo, delimitata in basso da una fascia nera. Sulla spalla decorazione a palmette e girali fogliati. Al centro della scena: Eracle con leonté e amazzone in combattimento; due coppie di oplita e amazzone sul lato sx e dx.

Produzione: attica, attribuita al Pittore di Villa Giulia M 482

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: ABV, 590 e ss.; D'ANDREA 1990, 224 nota 24; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440 nota 153; BONAUDO *et alii* 2009, 203.

[11] *Oinochoe* a figure nere, h 17 cm, diam. orlo 9,5 cm; fig. IV.88.11; tav. III.

Materiale: Argilla arancio, vernice nera coprente, opaca.

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77170.

Collocazione nella tomba: accanto alla parte inferiore del corpo, sul lato sx.

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: *Oinochoe* attica a figure nere, con labbro trilobato svasato, collo a profilo concavo indistinto, ansa a nastro, corpo globulare, piede a disco.

Decorazione figurata su un solo lato del corpo e sulla spalla, delimitata in basso da una fascia nera. Al centro della scena: Dioniso con lunga barba e chitone riccamente decorato. Il dio siede su un *diphros* tra le foglie d'edera e ha tra le mani un tirso. Sul lato dx vi è una menade con chitone e *himation*. Uso del bianco per l'incarnato delle donne e del rosso per la decorazione delle vesti.

Produzione: attica, attribuita al Pittore della Linea Rossa

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: ABV, 600 e ss.; D'ANDREA 1990, 224 nota 24; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440 nota 155; BONAUDO *et alii* 2009, 203.

[12] *Kylix* attica tipo *floral band-cup*, h 7,8 cm, diam. orlo 12,3 cm; fig. IV.88.12; tav. IV.

Materiale: Argilla arancio, vernice nera coprente, lucida.

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77173.

Collocazione nella tomba: accanto alla parte inferiore del corpo, sul lato sx, sopra la *kylix*.

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: *Kylix* attica, caratterizzata da un orlo indistinto dal profilo arrotondato, vasca emisferica non molto profonda, posta su piede a tromba. A completare il vaso sono due anse a

bastoncello impostate orizzontalmente nel punto di massima espansione.

Decorazione: fascia risparmiata con motivo floreale composto da palmette poggianti su elementi a catena. Internamente la vasca è interamente dipinta con vernice nera ad eccezione del medaglione centrale che è risparmiato e decorato con due piccoli cerchi concentrici.

Produzione: attica, tipo *floral band-cup*

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: ABV, 157; D'ANDREA 1990, 224 nota 24; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440 nota 154; BONAUDO *et alii* 2009, 203.

[13] *Kylix* attica tipo *floral band-cup*, h 7,5 cm, diam. orlo 12 cm; fig. IV.88.13; tav. IV.

Materiale: Argilla arancio, vernice nera coprente, lucida.

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77172.

Collocazione nella tomba: accanto alla parte inferiore del corpo, sul lato sx.

Stato di conservazione: Mancante del labbro e dell'ansa del lato dx.

Descrizione: *Kylix* attica, caratterizzata da un orlo indistinto dal profilo arrotondato, vasca emisferica non molto profonda, posta su piede a tromba. A completare il vaso sono due anse a bastoncello impostate orizzontalmente nel punto di massima espansione.

Decorazione: fascia risparmiata con motivo floreale composto da palmette poggianti su elementi a catena. Internamente la vasca è interamente dipinta con vernice nera ad eccezione del medaglione centrale che è risparmiato e decorato con due piccoli cerchi concentrici.

Produzione: attica, tipo *floral band-cup*

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: ABV, 157; D'ANDREA 1990, 224 nota 24; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440 nota 154; BONAUDO *et alii* 2009, 203.

[14] *Kylix* a vernice nera, h 6 cm, diam. orlo 8 cm; fig. IV.88.14; tav. IV.

Materiale: Argilla arancio

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77174.

Collocazione nella tomba: accanto al corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Integro, parzialmente restaurato

Descrizione: *Kylix* a vernice nera, caratterizzata da un orlo indistinto dal profilo arrotondato, vasca emisferica non molto profonda, posta su piede a tromba. A completare il vaso sono due anse a bastoncello impostate orizzontalmente nel punto di massima espansione.

Decorazione: fascia risparmiata con motivo floreale composto da palmette poggianti su una

fascia nera. Internamente la vasca è interamente dipinta con un rivestimento bruno/rossastro.

Produzione: locale, a vernice nera

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440 nota 154; BONAUDO *et alii* 2009, 203.

[15] Calice a vernice nera, h 8 cm, diam. orlo 6,3 cm; fig. IV.88.15; tav. V.

Materiale: Argilla beige

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77175.

Collocazione nella tomba: accanto al corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Calice a vernice nera, con labbro svasato e arrotondato, corpo concavo a profilo discontinuo con l'alto gambo con poggia largo piede a disco. La vernice nera occupa tutta la superficie del vaso, ad eccezione del piede che è risparmiato.

Produzione: locale, a vernice nera

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: *Agora* XII, 191, n. 993, Pl. 35; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[16] Calice a vernice nera, h 8,3 cm, diam. orlo 6,3 cm; fig. IV.88.16; tav. V.

Materiale: Argilla beige

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77176.

Collocazione nella tomba: accanto al corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Calice a vernice nera, con labbro svasato e arrotondato, corpo concavo a profilo discontinuo con l'alto gambo con poggia largo piede a disco. La vernice nera occupa tutta la superficie del vaso, ad eccezione del piede che è risparmiato.

Produzione: locale, a vernice nera

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: *Agora* XII, 191, n. 993, Pl. 35; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[17] Statuina in terracotta, h 12 cm; fig. IV.88.17; tav. VI.

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77164.

Collocazione nella tomba: accanto al corpo, sul lato sx.

Stato di conservazione: Integro, parzialmente restaurato

Descrizione: Statuina femminile in terracotta seduta, abbigliata con *himation* e capo velato, le mani lungo il corpo. I tratti del volto sono appena accennati, la bocca ha il caratteristico sorriso arcaico.

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440.

[18] Statuina in terracotta, h 19 cm; fig. IV.88.18; tav. VI.

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77165.

Collocazione nella tomba: accanto al corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Mancante gran parte della parte superiore e inferiore, restaurato

Descrizione: Statuina femminile in terracotta seduta, abbigliata con *himation* e capo velato, le mani lungo il corpo. I tratti del volto sono caratteristici del periodo arcaico.

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440.

[19] Colomba in terracotta, h 7,5 cm; fig. IV.88.19; tav. VII.

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77165.

Collocazione nella tomba: accanto alla parte inferiore del corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Mancante gran parte della parte superiore e inferiore, restaurato

Descrizione: Statuina zoomorfa di colomba in terracotta. Nella parte inferiore, in corrispondenza della pancia, vi è un foro al cui interno vi sono elementi che rendono l'oggetto a sonagli.

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440.

[20] Coroplastica, h 4 cm; fig. IV.88.20; tav. VIII.

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP, Cassetta n. 10.

Collocazione nella tomba: non definibile.

Stato di conservazione: Frammentata

Descrizione: Testina in terracotta maschile, naso pronunciato e angoli della bocca verso il basso.

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440.

[21] Cassettina in terracotta; fig. IV.88.21.

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; Cassetta n. 10.

Collocazione nella tomba: accanto alla parte inferiore del corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Si conservano solo piccoli frammenti

Descrizione: Cassettina fittile in terracotta.

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440.

[22] Specchio con manico, h 27 cm; fig. IV.88.22; tav. IX.

Materiale: Bronzo e osso

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; 77154.

Collocazione nella tomba: sul petto dell'individuo, al centro della tomba.

Stato di conservazione: Integro, incrostazioni sulla superficie.

Descrizione: Specchio in bronzo decorato alla base con motivi a volute con manico in osso.

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440.

[23] Anello sigillo in bronzo; tav. X.

Materiale: bronzo

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; Cassetta n. 10.

Collocazione nella tomba: non definibile.

Stato di conservazione: Frammentati

Descrizione: Anello sigillo in bronzo con castone in pietra.

Produzione: locale (?)

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[24] Pendaglio in bronzo; tav. X.

Materiale: bronzo

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; Cassetta n. 10.

Collocazione nella tomba: non definibile.

Stato di conservazione: Frammentato

Descrizione: Pendaglio in bronzo.

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[25] Bracciali in argento.

Materiale: argento

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; Cassetta n. 10.

Collocazione nella tomba: non definibile.

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Due bracciali in argento a spirale.

Produzione: locale (?)

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[26] *Amphoriskos* miniaturistico, h 10,5 cm, diam. orlo 3 cm; fig. IV.88.26; tav. XI.

Materiale: Pasta vitrea policroma

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP.

Collocazione nella tomba: accanto al corpo, sul lato dx.

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: *Amphoriskos* in pasta vitrea bianca, nera e marrone con decorazione a zig-zag sulla pancia. Il vaso riprende la forma di un'anfora da trasporto con orlo svasato, collo cilindrico, corpo ovoidale e piede ad anello.

Produzione: importazione orientale (?)

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[27] *Amphoriskos* miniaturistico, h 9,5 cm, diam. orlo 3,2 cm; fig. IV.88.27; tav. XI.

Materiale: Pasta vitrea policroma

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP.

Collocazione nella tomba: sul petto dell'individuo, al centro della tomba.

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: *Amphoriskos* in pasta vitrea gialla, blu e verde con decorazione a zig-zag sulla pancia. Il vaso riprende la forma di un'anfora da trasporto con orlo svasato, collo cilindrico, corpo ovoidale e piede ad anello.

Produzione: importazione orientale (?)

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[28] Vago in pasta vitrea; tav. X.

Materiale: pasta vitrea

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; Cassetta n. 10.

Collocazione nella tomba: non definibile.

Stato di conservazione: Frammentato

Descrizione: Vago in pasta vitrea

Produzione: importazione orientale (?)

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107.

[29] Ornamenti in ambra; fig. IV.88.29; tav. XII.

Materiale: ambra

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Depositi del MAP; Cassetta n. 10.

Collocazione nella tomba: sul petto dell'individuo, al centro della tomba.

Stato di conservazione: Frammentati

Descrizione: Ornamenti della parure caratterizzati da due bulle, un cilindretto, pendagli e vaghi.

Produzione: locale

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 440.

[30] Statuina in ambra, h 7,8 cm; fig. IV.88.30; tav. XIII.

Materiale: Ambra

Luogo di conservazione e inventario: Pontecagnano, Vetrina n.26 MAP.

Collocazione nella tomba: sul petto dell'individuo, al centro della tomba.

Stato di conservazione: Mancante della parte inferiore

Descrizione: Statuina femminile stante in ambra, con un foro sopra la testa, abbigliata con *himation* e capo velato, volto ovoidale, piccoli occhi a mandorla allungati, la mano dx è portata verso il petto doveva, verosimilmente, tenere un oggetto, mentre nella mano sx, abbassata lungo

il corpo, teneva un lembo della veste. I tratti del volto appena accennati presentano caratteri arcaicizzanti di una kore.

Produzione: locale (?)

Cronologia: primo venticinquennio del V sec. a.C.

Bibliografia: CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 417; 440; BONAUDO *et alii* 2009, 203; fig. 17; MONTANARO 2016, 51; fig. 17

Tavole fotografiche



Tav. I – La ceramica acroma e miniaturistica [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9].



Tav. II - L'hydria attica a figure nere [10].



Tav. III - L'oinochoe attica a figure nere [11].



Tav. IV - Le kylikes attica a figure nere e la kylix a vernice nera [12; 13; 14].



Tav. V – I calici a vernice nera [15; 16].



Tav. VI – Le statuette femminili in terracotta [17; 18].



Tav. VII - La colomba in terracotta con foro sulla parte inferiore [19].



Tav. VIII - Coroplastica [20].



Tav. IX - Specchio in bronzo con manico d'osso [22].



Tav. X - Anello con sigillo in bronzo, pendaglio in bronzo; vaghi in pasta vitrea, [23; 24; 28].



26



27

Tav. XI - Gli *amphoriskoi* in pasta vitrea [26; 27].



Tav. XII - Ornamenti in ambra [29].



Tav. XIII - Statuetta in ambra a guisa di *kore* [30].

CAPITOLO QUINTO

PICCOLE DONNE: DESTINI INCOMPIUTI A PONTECAGNANO

V.1 Progettazione della mostra

I caratteri eccezionali e gli straordinari oggetti che, come abbiamo visto, compongono il corredo della t. 3958 non fanno parte della collezione permanente del MAP. Nell'ambito della politica della selezione di un numero ridotto di oggetti al fine di delineare un percorso comunicativo il più efficace possibile, della nostra tomba è stato esposto soltanto il pendaglio in ambra a guisa di *kore*, al fine di mostrare ai visitatori la ricchezza degli oggetti che, oltre al corredo vascolare, costituivano il costume funerario femminile di Pontecagnano in età tardo-arcaica. L'intero contesto è stato, invece, selezionato ed esposto per la prima volta nell'ambito della prima edizione dei *Laboratori di Musée éclaté – Museo senza limiti*, durante la quale sono stati realizzati allestimenti temporanei dedicati ai reperti conservati nei depositi in occasione dei laboratori destinati a bambini, ragazzi e alle loro famiglie (fig. V.89).



Fig. V.89 - Esposizione della t. 3958 nell'ambito dell'iniziativa *Laboratori di Musée éclaté – Museo senza limiti*

L'importanza di tale iniziativa, nel suo senso più ampio, è volta a riconnettere il museo e la storia del sito con il tessuto urbano moderno. Tuttavia, come mostrato in precedenza, essa rientra nell'ambito delle iniziative condotte per dare una maggiore valorizzazione e visibilità dei depositi museali, non più intesi come esclusivo luogo di studio e ricerca, ma anche come spazio espositivo. A seguito del dibattito scientifico sulla necessità di migliorare le condizioni fisiche e di gestione dei depositi, infatti, l'attenzione si era spostata anche sulle modalità di valorizzazione di questi luoghi attraverso la sperimentazione, a seconda dei casi e delle specificità di ognuno di essi, di diverse modalità espositive, divenendo oggi uno dei principali temi del dibattito sui depositi.

L'esposizione adottata dal MAP si lega ad un concetto museologico più "tradizionale" per cui, secondo la logica della rotazione, gli oggetti che non trovano spazio nella collezione permanente, ma ugualmente di eccezionale valore, alimentano le mostre temporanee ed evidenziano la ricchezza del patrimonio archeologico conservato nei depositi, rispondendo a uno dei compiti fondamentali ai quali questi ultimi sono chiamati ad assolvere⁷¹⁶.

Ciononostante, la grande varietà delle ICT e la disponibilità delle risorse digitali consentono di sperimentare soluzioni espositive alternative che permettono di trasformare gli oggetti da beni blindati a beni diffusi e di riattivare quel processo di apprendimento culturale che, sempre più spesso, trova nelle vetrine museali un ostacolo che il visitatore non riesce a superare. In questa direzione si pone, ad esempio, il Piano Triennale per la Digitalizzazione e l'Innovazione dei Musei, promosso dalla Direzione generale Musei, in cui il focus nel processo di digitalizzazione è il miglioramento dei servizi al pubblico⁷¹⁷, per cui l'accessibilità, oltre fisica, cognitiva, sensoriale, digitale, culturale ed economica, viene intesa anche *open data*, ovvero quando i dati possono essere liberamente utilizzati, riutilizzati e ridistribuiti da tutti.

Il presente progetto, finanziato dal P.O.R. Campania FSE 2014/2020, nell'ambito dei dottorati di ricerca con caratterizzazione industriale, nasce dall'esigenza di valorizzare il patrimonio culturale integrato all'interno di un sistema museale e di potenziare la fruizione di vasi figurati che, conservati nei depositi, costituiscono un patrimonio sommerso poiché sottratti ad una pubblica visione. In questo senso, la scelta del caso studio di Pontecagnano trova supporto nella lunga tradizione di studio e di ricerche condotte da parte dell'Università di Salerno presso il sito archeologico e in collaborazione la Soprintendenza e con il MAP, allora diretto dalla dottoressa Luigina Tomay. Sono proprio i suggerimenti e i confronti con quest'ultima che hanno portato alla scelta della t. 3958, al fine di valorizzare uno dei punti forti del museo, la totale disponibilità dei dati sul contesto archeologico, e di costruire un racconto basato sulla connessione di elementi e oggetti, pertinenti a varie tipologie e classi, con i vasi figurati.

Da qui, l'idea di sviluppare un progetto di mostra digitale si lega all'obiettivo, semplice ma primario, di rendere visibili i beni invisibili dai depositi, raccogliendo e rielaborando il messaggio lanciato nel 2014 dalla mostra *Rosso Immaginario*, a cura della stessa L. Tomay, rimasta un *unicum* nel panorama della valorizzazione dei vasi figurati provenienti dai depositi. Al tempo stesso, se la scelta del digitale si lega alle innumerevoli declinazioni in cui un bene può essere comunicato, l'idea di servirsi del territorio di internet risiede in una serie di riflessioni legate a questioni economiche, di sostenibilità e di target. Se negli anni '60 André Malraux, con il suo celebre libro *Le musée imaginaire*, proponeva l'idea di un museo senza mura, che mettesse i suoi contenuti a disposizione sia dei visitatori reali che di quelli a distanza grazie alle riproduzioni fotografiche, i recenti sviluppi tecnologici hanno fornito i mezzi per elevare il concetto ad un livello maggiore e ad una portata più ampia⁷¹⁸.

⁷¹⁶ Sull'argomento si rimanda al cap. III.1.

⁷¹⁷ L'articolo 2, comma a, Legge 4/2004 definisce l'accessibilità digitale come "la capacità dei sistemi informatici, nelle forme e nei limiti consentiti dalle conoscenze tecnologiche, di erogare servizi e fornire informazioni fruibili, senza discriminazioni, anche da parte di coloro che a causa di disabilità necessitano di tecnologie assistive o configurazioni particolari".

⁷¹⁸ MALRAUX 1960, *cf.* BATTRO 1999.

Tuttavia, realizzare una mostra di tipo archeologico per un sito web richiede una serie di riflessioni volte a definire gli aspetti da valorizzare e i relativi limiti. In questa prospettiva, come hanno dimostrato le criticità emerse nel campo della digitalizzazione del sistema culturale italiano alla luce dell'emergenza COVID-19, nell'epoca della trasformazione digitale⁷¹⁹ il passaggio da una mostra *on-site* a una *on-line* non è assolutamente scontato e richiede un delicato equilibrio tra programmazione, comunicazione e mediazione culturale⁷²⁰.

Infine, in collaborazione con Spinvector, azienda esperta nella creazione di ambienti virtuali e installazioni per il settore dei Beni Culturali, ma soprattutto nell'ambito della co-tutela con l'Université Paris 1, il sostegno del Pôle image et technologies numériques de l'École d'histoire de l'art et archéologie e del prof. Vincenzo Capozzoli hanno consentito lo sviluppo della parte tecnica del lavoro, grazie anche ad un periodo di formazione, e hanno posto le basi per la realizzazione della mostra sul portale dell'Università, dedicato ai lavori 3D e all'esposizione di altre mostre digitali e virtuali⁷²¹. Secondo queste considerazioni, la parte testuale della mostra è bilingue, italiano e francese.

Come creare una mostra digitale

Sin dal principio del lavoro, molti sono stati gli interrogativi riguardanti la fase di ideazione della mostra. Tra i molti: *Come si crea una mostra digitale? Quali sono i primi passi da fare? Come si trasforma il dato archeologico e scientifico in un racconto? A che tipo di pubblico rivolgersi?*

Tutte queste domande sono state reindirizzate e inserite in un piano progettuale definito, secondo le linee guida pubblicate dall'Osservatorio Tecnologico per i Beni e le Attività Culturali (OTECAB)⁷²², ma adattandolo alle specifiche esigenze.

Nella prima fase di ideazione il punto di partenza è rappresentato dal cosiddetto *brainstorming*, che mira a definire il tema della mostra, gli obiettivi che si vogliono raggiungere, i soggetti da coinvolgere, i destinatari e le criticità. Il sistema utilizzato è quello recentemente proposto da P. Romi che a sua volta ha preso in prestito dal giornalismo anglosassone la regola delle 5 W (fig. V.2), che comprende *Who* (chi), che in questo caso si trasforma in *Whom* (a chi), *What* (cosa), *Where* (dove), *When* (quando), *Why* (perché)⁷²³. La sua applicazione ha consentito di facilitare la raccolta delle idee e soprattutto di delineare la struttura intorno alla quale costruire l'impalcatura della mostra, evitando di tralasciare informazioni e riflessioni importanti.

“A chi” si riferisce agli attori coinvolti, intesi come i destinatari della mostra in base ai quali il linguaggio deve essere plasmato e adattato. La scelta del destinatario, o di quello che viene definito “consumatore culturale”, deve necessariamente tener conto dei molteplici livelli di conoscenza, atteggiamenti e comportamenti, positivi e

⁷¹⁹ MARRAS 2020, 36.

⁷²⁰ Sulla reazione delle istituzioni museali alla chiusura improvvisa si vedano le riflessioni di COLOMBO 2020, 223-226.

⁷²¹ <https://vergilius.pantheonsorbonne.fr/accueil>; [ultimo accesso maggio 2022].

⁷²² Il documento, scaricabile gratuitamente, è nato nel 2011 dalla collaborazione tra l'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane (ICCU), l'Istituto centrale per gli archivi (ICAR) e dall'OTECAB. <http://www.otebac.it/index.php?it/320/mostre-virtuali-online-linee-guida-per-la-realizzazione>; [ultimo accesso maggio 2022]. Il documento prende spunto dalla prima versione inglese pubblicata dall'International Network for a Digital Cultural Heritage e-Infrastructure (INDICATE).

⁷²³ D'EREDITÀ *et alii* 2016, 340.

negativi, di cui gli individui sono portatori, anziché individuare nel pubblico un paio di punti di vista condivisi e adottarli come unici termini di riferimento. Secondo una ricerca ad opera di K. Price, capo del dipartimento digital media del Victoria&Albert Museum, i fruitori del sito web di un museo possono essere divisi, per grandi linee, in quattro categorie: il *general visitor*, che rappresenta il gruppo dominante, l'*enthusiast*, il *researcher* e l'*inspiration seeker*, ovvero colui che si imbatte per caso sul sito del museo⁷²⁴. La studiosa, inoltre, precisa che tali etichette non sono definitive poiché il comportamento di ciascun visitatore è variabile e può cambiare a seconda del momento. Tra queste categorie di utenti è necessario aggiungerne delle altre: il visitatore di passaggio, ovvero colui che visiterà il museo non più di una volta e l'utente locale, che ha un alto tasso di ritorno e una particolare attenzione per le esposizioni temporanee e tutte le attività secondarie del museo⁷²⁵.

Per la maggior parte dei musei, naturalmente, la realizzazione di una buona valorizzazione e comunicazione digitale è legata all'obiettivo di trasformare l'utente digitale in un visitatore reale. Questo obiettivo è connesso a due ulteriori condizioni quali, da un lato, il rivolgersi a un pubblico locale prossimo dal punto di vista geografico e, dall'altro, l'abbassamento dell'età media dei visitatori che entrano in contatto con l'istituzione attraverso i canali digitali.

Il MAP, come abbiamo visto, in quanto rappresentante di una realtà minore rispetto ai grandi musei e legato principalmente ad una piccola comunità, da diverso tempo orienta le proprie attività verso un coinvolgimento sempre maggiore della città. Secondo queste premesse, e considerato il contesto di visita completamente digitale, la mostra è rivolta al *general visitor*, con l'obiettivo che il digitale venga visto come uno strumento di inclusione e di accoglienza per far fronte all'infinita gamma delle differenze e delle condizioni di accessibilità del museo, sotto differenti punti di vista: fisica e percettiva, culturale, economica, sociale. Si immagina, dunque, un visitatore curioso, più o meno informato e interessato a ritagliarsi del tempo per vivere una *digital experience* volta ad approfondire tematiche scaturite prima o dopo la visita reale.

È stato dimostrato, infatti, come in genere la partecipazione degli utenti si concentri in tre momenti precisi: prima della visita al museo, navigando sul sito web al fine di verificare orari, indirizzi e la pubblicità di nuovi eventi; durante l'esperienza on-site, non soltanto visitando le sale del museo ma anche, ad esempio, firmando il quaderno delle presenze, con commenti e suggestioni; e, infine, dopo la visita, principalmente connettendosi sui social media.

Il "che cosa" si riferisce, chiaramente, alla mostra e ai contenuti scelti per offrire un tipo di esperienza di visita diversa da quella reale cui i visitatori sono abituati. In questo senso, la scelta di valorizzare e rendere fruibile digitalmente un contesto funerario come la t. 3958 apre nuove possibilità per offrire un tipo di apprendimento culturale che stimoli e coinvolga l'utente attraverso una mostra tematica, incentrata sulla comunicazione di oggetti che si inseriscono all'interno di un unico racconto.

⁷²⁴ COLOMBO 2020, 75-77.

⁷²⁵ Non viene considerata, invece, la strumentale distinzione tra visitatori reali e utenti digitali. Di recente è stata evidenziata la contrapposizione fisico/on-line, messa in discussione con l'emergenza sanitaria e in seguito alla quale è divenuta del tutto irrilevante evidenziando l'esistenza di un unico utente: reale e digitale, *cf.* COLOMBO 2020, 223.

Il titolo scelto per la mostra, e che dà anche il titolo al presente capitolo, è *Piccole donne. Destinini incompiuti a Pontecagnano* e la cui versione francese è *Petites femmes. Destinées inaccomplies à Pontecagnano*. Tale decisione, oltre a voler essere accattivante per il *general public*⁷²⁶, si lega alla volontà di comunicare, già dal titolo, due temi ricorrenti nel racconto della tomba: la connotazione femminile e la giovane età della defunta, la cui morte non le ha permesso di raggiungere lo status sociale al quale era destinata (fig. V.90).

Il “dove” serve a definire il campo d’azione, in questo caso lo strumento social più adatto per le esigenze che presenta “l’allestimento digitale” della mostra. La scelta di non ricorrere ad un’applicazione dedicata si lega alle esperienze negative riscontrate negli altri musei e contestualmente a questioni economiche e di sostenibilità. È stato riscontrato che, dopo una fase di grande entusiasmo per il mondo delle app, scaricare sul proprio *device* uno strumento pesante come un’app, generalmente destinata ad essere utilizzata una o due volte, rappresenta uno sforzo poco produttivo in termini di valorizzazione e comunicazione museale, e questo vale ancora di più per un museo piccolo come quello di Pontecagnano⁷²⁷.



Fig. V.90 - Locandina della mostra in italiano e in francese

Una terra di mezzo, all’interno dell’ecosistema del museo, è invece rappresentata dai siti web *responsive*, più efficaci e sostenibili, ovvero delle soluzioni ibride in cui l’impaginazione dei contenuti disponibili via web vengono adattati alla dimensione dello schermo del dispositivo grazie al quale si consulta, e che può essere richiamato facilmente mediante il QR-code.

Il “quando” è un concetto che si lega principalmente a una mostra temporanea, per la quale sarebbe necessaria una precisa programmazione nel tempo. In questo caso i contenuti digitali, una volta caricati sul sito web,

⁷²⁶ Volontario è il riferimento al romanzo di Louisa May Alcott, purtroppo non possibile in francese a causa della differente traduzione del titolo dell’opera (*Le filles du docteur March*).

⁷²⁷ SÀNCHEZ LAWS 2015; COLOMBO 2016, 377-386.

saranno fruibili in maniera permanente, attraverso una comunicazione specifica tramite i principali canali social del MAP, ovvero Facebook e Instagram. A ciò si aggiunge la possibilità di inserire, nel percorso di visita delle sale del museo, un semplice QR-Code che permette di collegarsi al sito web in qualsiasi momento.

Il “perché” è associato agli obiettivi del “che cosa”. Fino a poco tempo fa, le istituzioni museali erano reticenti nel digitalizzare e mettere on-line le proprie collezioni, per la paura che le visite al museo si sarebbero drasticamente ridotte e che la collezione permanente non avrebbe più avuto alcuna attrattiva. Con il tempo si è, invece, compreso che le persone utilizzano la rete per capire quanto interessante potrebbe essere visitare quegli oggetti di persona e vi trovano le ragioni per visitare il museo. Pertanto, oggi, la sfida è capire come il pubblico on-line usa le risorse messe a disposizione dal museo e come creare esperienze più avvincenti rispetto alle sole collezioni on-line, creando un tipo di esperienza capace di generare un *engagement* emotivo e intellettuale come se si fosse in presenza dell’oggetto. Dunque, l’opportunità di realizzare una mostra digitale si lega all’opportunità, per il MAP, di offrire un tipo di esperienza on-line partecipativa che non sostituisca quella del museo reale ma che sia concepita come la possibilità di arricchirla e diversificare l’offerta al pubblico.

Abbiamo visto come, soprattutto in occasione dell’emergenza sanitaria Covid-19, numerosissimi sono stati i musei che hanno trasformato la propria offerta museale in una mera opera di digitalizzazione. Questo tipo di offerta museale improvvisata, per necessità, da numerosi musei non ha fatto altro che mettere in evidenza quanto i “a chi” e i “perché” non fossero stati realmente presi in considerazione.

Con la crisi si è infatti compresa l’importanza sia di una presenza sui social media, che della moltiplicazione dei canali di comunicazione e valorizzazione digitale, e la necessità di operare una programmazione museale nel digitale dove siano ben chiari modalità, obiettivi e destinatari, senza fingere che tra reale e virtuale non ci sia un cambiamento di prospettiva e di esigenze.

Infine, il “come” riguarda le modalità di costruzione e realizzazione della mostra nonché di scrittura dei contenuti. La sfida più grande è, infatti, quella di trasformare il dato archeologico e scientifico in un racconto con il giusto taglio narrativo, caratterizzato da un linguaggio semplice e diretto, senza cadere in banalizzazioni, ma soprattutto senza usare tecnicismi poco utili ai fini della comunicazione museale e controproducenti per l’utente che, non capendo il linguaggio, si sentirà inadeguato e perderà interesse⁷²⁸. La scelta del registro linguistico ha, infatti, l’importanza di raggiungere o meno l’obiettivo primario, ovvero suscitare nell’utente coinvolgimento e motivazione.

Il coinvolgimento è, inoltre, un concetto che si connette, nella pratica, alla capacità di creare un efficace *storytelling*, parola diventata ormai di uso comune nella lingua italiana e che, negli ultimi anni, rappresenta un tema imprescindibile per la comunicazione museale⁷²⁹, poiché esso viene riconosciuto come il migliore strumento per assicurare un’esperienza di coinvolgimento – *engagement* – di successo e di garantire la combinazione tra interesse, empatia e immaginazione⁷³⁰. Tra le diverse funzioni riconosciute per lo *storytelling*,

⁷²⁸ MANDARANO 2019, 79.

⁷²⁹ Si veda, a questo proposito, il lavoro di E. Bonacini sulle diverse forme dello *storytelling* digitale, BONACINI 2020.

⁷³⁰ ROUSSOU *et alii* 2017, 407.

quella connettiva, che facilita la connessione fra istituzioni, patrimonio, individui e collettività, è capace di “favorire la connessione fra oggetti, simboli, segni, patrimonio materiale e immateriale, e ciò che essi rappresentano per il sistema valoriale individuale e collettivo, creando a sua volta coinvolgimento”⁷³¹.

La motivazione è una *conditio sine qua non* per l’apprendimento culturale, poiché ha il compito di mantenere alta l’attenzione sul compito cognitivo⁷³² e subordinata al coinvolgimento, poiché è grazie ad esso che viene attivata. Secondo queste premesse, per la mostra sarà applicato il cosiddetto *visual storytelling*⁷³³, per il quale l’immagine funge da supporto visivo alla narrazione allo scopo di facilitare la comprensione e la memorizzazione di quanto raccontato, grazie a contenuti chiari, comprensibili a prima vista e dai limiti ben definiti⁷³⁴.

Pertanto, l’analisi dei livelli semantici della tomba⁷³⁵ rappresentano la base per creare la struttura della narrazione che possa condurre l’utente dal livello più basso, rappresentato dall’evento della morte e la realizzazione della sepoltura, a quello più alto in cui si mostra come tutti gli elementi che compongono il corredo sono connessi tra loro. Il racconto si costruisce passo dopo passo, e prende forma man mano che il visitatore procede nel suo percorso virtuale.

Ciascuno di questi livelli corrisponde ad un approfondimento:

1. Il primo è incentrato sulla presentazione generale della tomba, al fine di introdurre l’utente nel contesto geografico, cronologico e culturale, mettendo in evidenza la peculiarità del sito di Pontecagnano come città etrusca di frontiera. Il sito, che si configura a partire dalla Prima Età del Ferro raggiunge un momento di massima fioritura durante l’età Orientalizzante, con le celebri tombe principesche dai caratteri monumentali e dagli eccezionali corredi. Dalla seconda metà del VI secolo, la fase cronologica della nostra tomba, si caratterizza invece per una svolta urbana e dalle importazioni di oggetti di lusso come la ceramica attica, a figure nere prima e a figure rosse poi. In questo quadro si inserisce la t. 3958 la cui peculiarità si manifesta a partire dalla sua collocazione nel settore funerario extra-urbano e la sua appartenenza ad un appezzamento che esibisce eccezionali segni di status.
2. Il secondo approfondimento parte dalla presentazione degli oggetti che definiscono la sfera infantile della sepoltura, ovvero quei vasi che sono simbolicamente riprodotti su scala minore, poiché pertinenti ai bambini. La presenza di forme tipiche del costume degli adulti permetterà di evidenziare la forte connessione della fascia dei più piccoli con il gruppo a cui appartengono e la loro simbolica partecipazione al simposio, elemento che caratterizza particolarmente il rito funerario di Pontecagnano.
3. Il terzo approfondimento porta, invece, l’attenzione dell’utente sugli oggetti che compongono la toeletta della futura sposa, dagli unguentari, agli ornamenti personali fino alla cassetta fittile che ne costituisce

⁷³¹ Le prime cinque funzioni sono prese in prestito dallo *storytelling* politico (comunitaria, referenziale, empatica, mnestica, identitaria) alle quali E. Bonacini ha integrato quelle pertinenti allo *storytelling management* (valoriale, trampolino), aggiungendo, infine, quella connettiva, *cf.* BONACINI 2020, 49 con bibliografia.

⁷³² ANTINUCCI 2014, 144-148.

⁷³³ Per BONACINI 2020, 79 il *visual storytelling* “*si potrebbe definire come la narrazione al coinvolgimento dell’utente attraverso un aspetto emozionale ed evocativo, un vero e proprio linguaggio della comunicazione che si sviluppa come un racconto per immagini, grafiche, animazioni, video, anche infografiche*”.

⁷³⁴ MAULINI 2019, 169.

⁷³⁵ Si veda cap. IV.5, 187-195.

la dote. In un sistema di proiezioni fortemente cariche di simbolismo, la fanciulla sepolta viene connotata per lo status e il ruolo sociale di donna sposata che avrebbe rivestito se non fosse prematuramente morta. La presenza di tali oggetti è volta a costruire idealmente la sua personalità.

4. Il quarto approfondimento è, infine, dedicato all'ultimo e più complesso livello narrativo costituito dai due vasi figurati. Qui, ci troviamo di fronte a una storia che, a sua volta, ne racconta altre poiché, come abbiamo visto, le iconografie di Dioniso ed Eracle mettono in mostra un mito, ma si aprono anche a ulteriori spunti narrativi relativi alla fanciulla. La connessione con le Antesterie si rivela di particolare interesse ai fini dello *storytelling*, poiché consente di richiamare una festività e di inserire la tomba nei rituali legati alla sfera dei riti di passaggio. Ugualmente, particolarmente significativi sono lo specchio, e la sua posizione sul petto della fanciulla, e l'*hydria* che permettono di richiamare le numerose scene di gineceo in cui le donne si guardano allo specchio e si recano alla fontana per riempire il vaso, come simboli della seduzione e dell'*oikos*.

Le immagini dipinte e le iconografie saranno connesse con i pannelli espositivi presenti al museo, al fine di creare quel ponte di collegamento che può rivelarsi uno stimolo per la visita reale. Grazie alla presentazione dei vasi nella loro versione tridimensionale, l'utente ha la possibilità di poterli manipolare e osservare da ogni angolo, sperimentando un punto di vista nuovo, in grado di abbattere la barriera creata dalla vetrina del museo e dall'esibizione di un solo lato del vaso.

Sulla base di queste riflessioni, il racconto sarà costruito attorno al contesto funerario e al suo immaginario simbolico, dove niente è lasciato al caso, affrontando principalmente il tema dell'adolescenza, intesa come fase di transizione alla vita adulta e del matrimonio come passaggio fondatore della vita femminile. Al tempo stesso saranno valorizzati gli aspetti sociali della comunità di appartenenza della bambina e di tutte quelle implicazioni simboliche legate al culto dei morti e all'acqua come elemento principale per il loro svolgimento.

V.2 I modelli 3D dei vasi figurati

La parte tecnica della ricerca è consistita nella foto-modellazione tridimensionale dei vasi figurati che facevano parte del corredo funerario della t. 3958. Date le caratteristiche peculiari degli oggetti, delle condizioni del lavoro, dei limiti economici e del risultato finale che si voleva raggiungere, è stata adottata la tecnica del rilievo fotogrammetrico *image-based*, impiegando come *software* la combinazione di Agisoft Metashape e Reality Capture⁷³⁶. Il processo ha richiesto l'organizzazione del lavoro in due principali fasi, a sua volta suddivise in differenti step:

1. acquisizione dati
 - rilievo fotogrammetrico con camera digitale e treppiede

⁷³⁶ Per l'argomento in generale si rimanda a cap. II.3.

- acquisizione statica
- 2. elaborazione dati
 - elaborazione modelli 3D
 - elaborazione textures
 - creazione del prodotto finale
 - esportazione file *obj*

Fase 1. Il rilievo fotogrammetrico

La prima fase relativa alla campagna di rilievo fotografico riguarda le impostazioni della camera digitale. Per ciò che concerne il formato dell'immagine, al fine di registrare la massima qualità possibile, è stato impostato il formato *tiff*, in modo da evitare quello *jpeg* che avrebbe compresso l'immagine introducendo delle irregolarità cromatiche che avrebbero potuto inficiare la qualità dell'elaborazione. Per la stessa finalità è stata utilizzata una modalità ISO (profondità di campo) molto bassa, per evitare la comparsa di *noising* (errore) durante il salvataggio delle immagini. Gli scatti, infatti, devono garantire la massima nitidezza di tutti gli oggetti ripresi durante la campagna di rilievo, per questo motivo la profondità di campo impostata è stata sufficiente a mettere a fuoco la scena ed evitare mossi e sfocati derivanti dall'instabilità dello scatto.

Una delle problematiche più rilevanti durante la campagna di rilievo fotogrammetrico, svoltasi nei locali del MAP, è stata l'illuminazione. Se, idealmente, è consigliabile avere una luce diffusa⁷³⁷, in questo caso sono state utilizzate fonti di illuminazione artificiali, facendo attenzione a non modificarne il posizionamento durante la campagna di ripresa grazie all'ausilio di un treppiede. La ripresa, inoltre, si è resa ancora più critica a causa della luce riflettente della vernice nera che occupava gran parte della superficie degli oggetti.

In aggiunta, un aspetto non secondario è di prestare la massima attenzione all'aspetto materico degli oggetti inclusi nelle riprese, evitando tutte le specchiature, le trasparenze e le trasparenze dei materiali che potrebbero mettere in crisi il calcolo fotogrammetrico all'interno del *software*.

Trattandosi di un algoritmo basato sull'analisi cromatica degli scatti fotografici, è indispensabile prestare attenzione al numero di scatti e quindi ai punti di ripresa degli stessi, poiché, per poter analizzare un punto e dedurlo a livello metrico, il *software* ha bisogno che il punto venga ripreso da almeno due fotografie e che nessun punto, superficie o angolazione fossero trascurati dagli scatti.

Questo aspetto ha rappresentato una delle parti più delicate del lavoro, a causa delle forme dei vasi la cui superficie aveva moltissime angolazioni e punti bui, difficili da riprendere nella camera. Il *software*, infatti, è in grado di elaborare solo ciò che viene effettivamente ripreso dagli scatti; quindi, eventuali occlusioni visive creano delle zone d'ombra, la cui nuvola di punti avrà dei vuoti e dei buchi impossibili da misurare.

Durante il flusso di lavoro, sono stati utilizzati dei marker, utili per creare dei punti omologhi e permettere al *software* di coadiuvare l'algoritmo *Structure-from-motion* (SfM), per una resa più accurata possibile (fig. V.91). Per

⁷³⁷ Ad esempio, per gli esterni è preferibile un cielo nuvoloso piuttosto che uno soleggiato.

ricostruire la tridimensionalità dell'oggetto è indispensabile, infatti, ricostruire la geometria di presa, ovvero la posizione di scatto delle singole fotografie.

La tecnica di scatto adottata, invece, è quella statica, vale a dire di tenere la camera fissa sul treppiede ruotando l'oggetto su sé stesso durante gli scatti, mediante un approccio multi-immagine, ovvero riprese da prospettive e angolazioni differenti per riprendere le superfici più difficili o il fondo del vaso. Utilizzando, infatti, due prospettive centrali di uno stesso oggetto, è possibile ricostruire la sua posizione spaziale.

Il numero di scatti per ogni oggetto, a seconda delle dimensioni, è variato da 80 a 400, al fine di ottenere la massima precisione possibile.



Fig. V.91 - Il rilievo fotogrammetrico con l'impostazione di diverse fonti di illuminazione e dei *marker*

Fase 2. Elaborazione dei modelli 3D

Terminata la campagna di rilievo al MAP, si è proceduto alla lavorazione delle fotografie registrate. Il processo di lavoro, interamente svolto presso il Pôle image et technologies numériques dell'École d'histoire de l'art et archéologie e sotto la supervisione del dott. Cyrille Galinand, è cominciato con l'elaborazione dei modelli su Agisoft Metashape.

Le principali fasi di lavorazione del modello sono: allineamento, costruzione della nuvola densa di punti, costruzione della *mesh* e, infine, la texturizzazione (fig. V.92). L'elaborazione di ciascuna di queste fasi ha richiesto un tempo di calcolo variabile dai pochi minuti a diverse ore, in base ai parametri di configurazione fissati sull'alta qualità del modello.

Il primo processo affrontato, dunque, è quello dell'allineamento delle foto, caricate in un *chunk* (flusso di lavoro)⁷³⁸. Tuttavia, per le caratteristiche peculiari dei vasi, la loro superficie e le loro dimensioni, è stato scelto di dividere ciascun modello in due *chunk*, da fondere nei passaggi successivi: la parte principale del vaso, ovvero

⁷³⁸ Questo primo passaggio è fondamentale per andare avanti con il processo, poiché, se le foto non rispettano i parametri di cui sopra, il software non sarà in grado di dedurre i parametri di calibrazione e allinearle.

l'orlo, il collo, la pancia e le anse, e il fondo (ripreso capovolgendo il vaso) dai cui scatti sono riprese anche le parti più "nascoste" come la parte interna delle anse verso il collo/pancia e la parte inferiore dell'orlo.

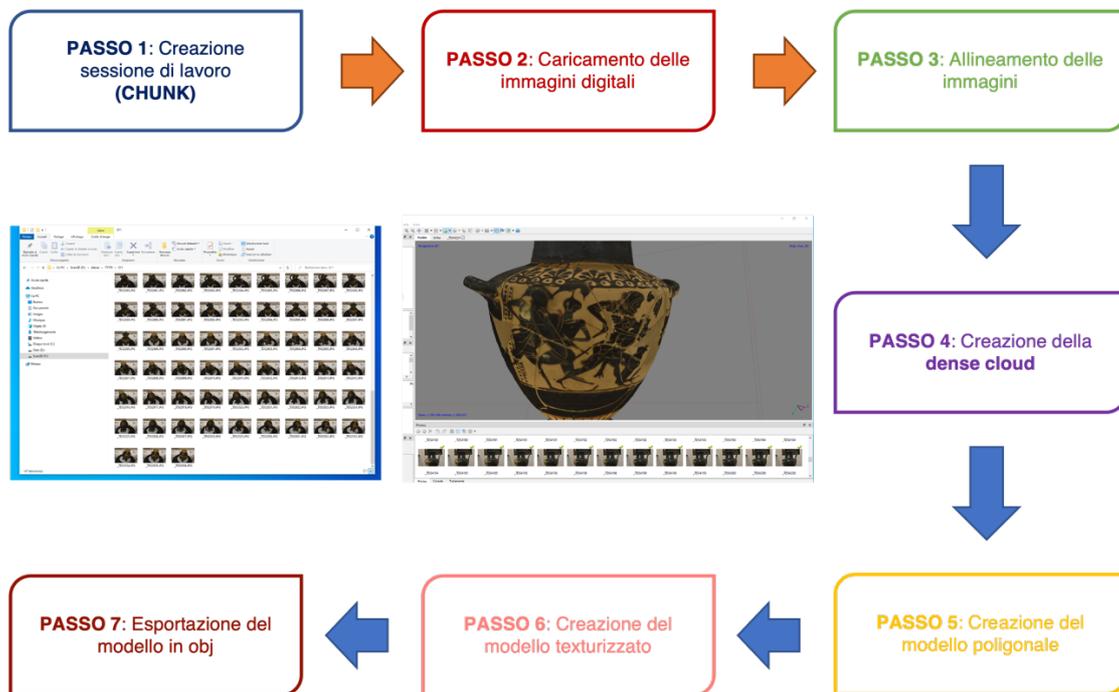


Fig. V.92 - Workflow base per la ricostruzione 3D

Terminata la fase di allineamento, il software crea la *dense cloud* (nuvola di punti), un insieme di punti colorati all'interno di uno spazio tridimensionale, da ruotare e spostare tramite il cursore, inseriti all'interno di una box che delimita la regione di calcolo del rilievo e indica il numero di foto effettivamente allineate e il numero di punti di individuati, applicando a ciascuna delle immagini caricate un indice di qualità.

La presenza, nelle foto, del metrino è servita per scalare l'oggetto sul modello al fine di dare le informazioni metriche.

Per contrastare il forte riflesso prodotto dalla camera sulla vernice nera del vaso, nel flusso di lavoro si è proceduto, su ciascuno scatto, a selezionare manualmente la zona del riflesso ed eliminarla dal calcolo. Lo stesso procedimento è stato effettuato per gli scatti in cui vi erano alcune zone del vaso meno nitide. In questo senso, il vaso che ha richiesto più tempo di elaborazione degli scatti è l'*hydria*, in particolare per la parte relativa al collo la cui superficie, estremamente riflettente, provocava molti "buchi" nel modello.

Una volta terminata la fase di allineamento delle foto, si procede alla *build dense cloud* (creazione della nuvola densa di punti) rappresentata da un insieme di vertici allineati in uno spazio cartesiano tridimensionale a cui il programma ha associato anche una colorazione estrapolata dalle immagini utilizzate. L'effetto visivo è quello di una superficie uniforme che costituisce perfettamente lo spazio rilevato e si può utilizzare per ulteriori analisi geometriche o di ricostruzione poligonale delle fasi successive.

Molti punti, presenti nella regione di lavoro ma non interessati dal calcolo del modello, sono stati eliminati dalla nuvola di punti attraverso lo strumento di selezione al fine di semplificare le geometrie prima del calcolo della *mesh*. Lo strumento di pulitura ha richiesto una fase di lavoro molto lunga, per entrambi i modelli dei vasi figurati, a causa delle distorsioni e dei limiti rappresentati dalle fonti di illuminazione di cui sopra⁷³⁹.

Dopo l'ottimizzazione con la ripulitura della nuvola densa di punti, si è proceduto alla creazione della *mesh*.

Vi sono diverse modalità di visualizzazione della *mesh*: *model shaded*, *model solid* e *model wireframe*. Nella prima essa appare con un'anteprima cromatica dei materiali applicati sulle superfici, la seconda mostra, invece, il modello solido privo di texture, l'ultima modalità mostra la topologia poligonale che la compone.

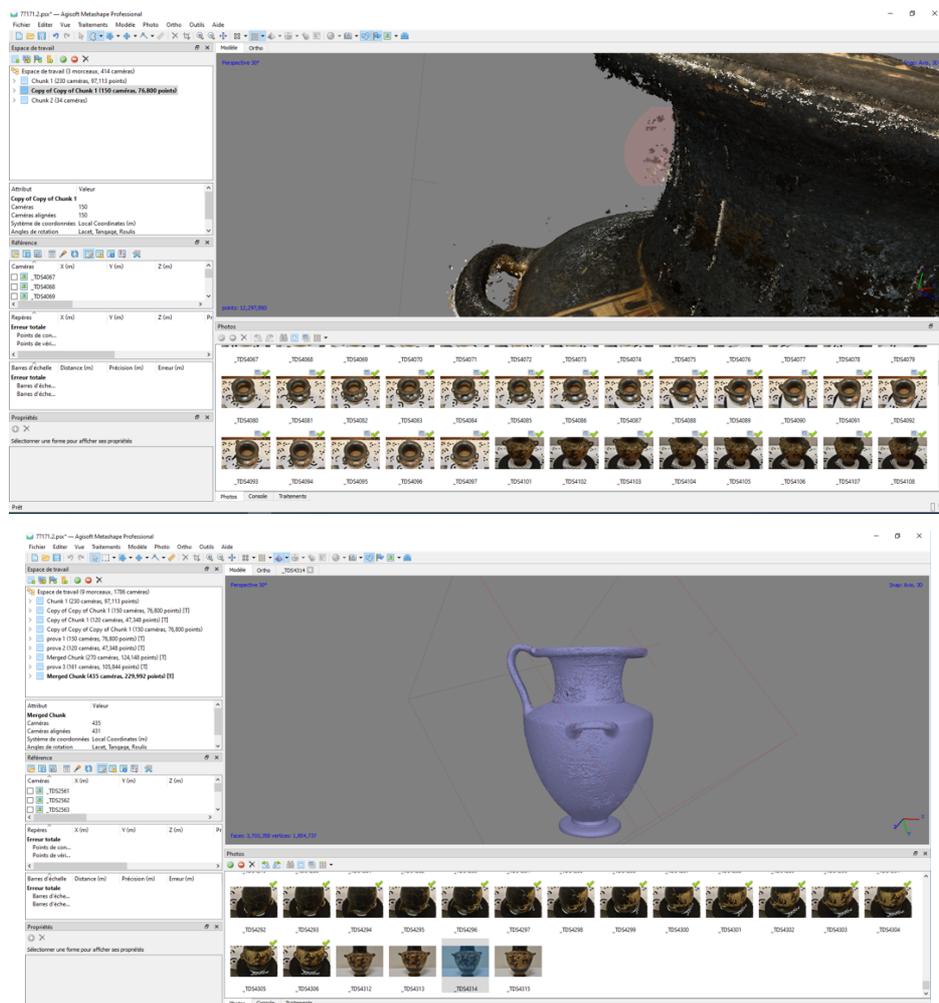


Fig. V.93 - Distorsioni e buchi sul modello nella fase di costruzione della *mesh*: a. *model shaded*; b. *model solid*

Nella fase di costruzione della *mesh* poligonale uno degli strumenti più importanti per la creazione di un modello corretto e qualitativamente alto è la possibilità di ottimizzarla attraverso la funzione *close holes*. Lo strumento si è rivelato di particolare interesse poiché attraverso di esso il software è in grado di rilevare eventuali buchi nel

⁷³⁹ Il lavoro si è reso ancora più delicato per l'attenzione a non cancellare dalla nuvola di punti parti del vaso.

modello e di chiuderli con la *texture*. Tuttavia, i buchi causati dalla vernice nera dei vasi sono stati chiusi solo in parte, lasciando ancora importanti parti mancanti o distorte che si è tentato di coprire nella fase successiva (fig. V.93).

L'ultima fase di calcolo è, dunque, rappresentata dalla texturizzazione, o meglio la fase di generazione di immagini che riveste l'intera mesh poligonale. Una volta costruito il modello texturizzato, la definizione appare molto più precisa e nitida rispetto al calcolo precedente, rispecchiando in gran parte l'aspetto originale del vaso. Ciononostante, nei modelli realizzati dei due vasi le distorsioni e alcune parti ancora sfocate sono rimaste (fig. V.94).

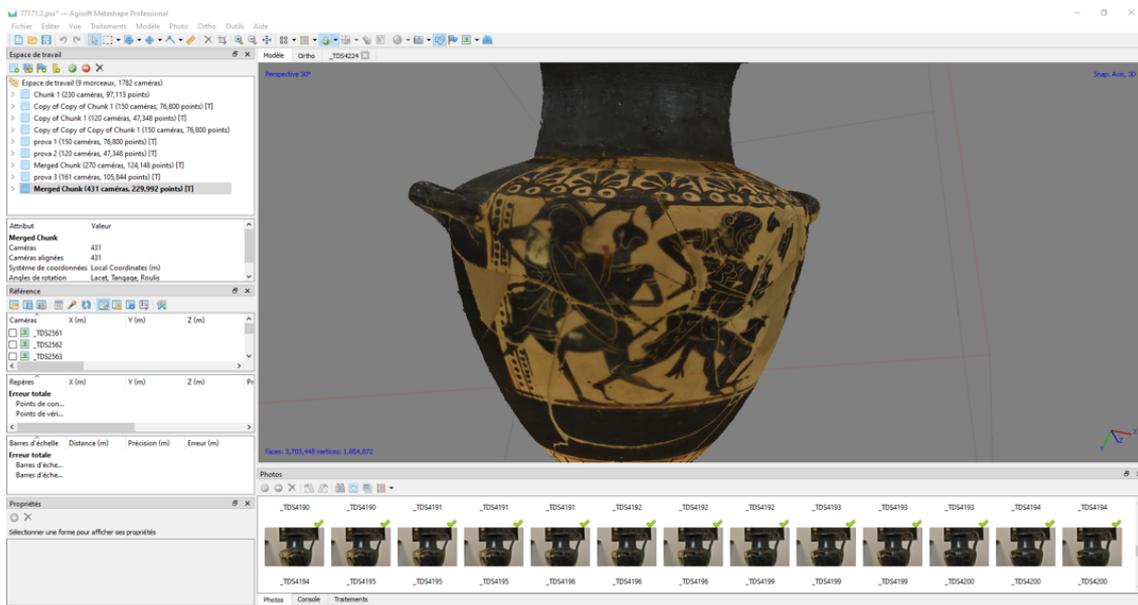


Fig. V.94 - Sfocature sul modello texturizzato

Per ovviare al problema, si è proceduto all'utilizzo di un altro software, Reality Capture, i cui principi di base sono gli stessi di Metashape ma con una velocità di calcolo e di precisione molto più alta. I punti negativi, però, consistono, oltre alla licenza molto più onerosa, alla necessità di una memoria della scheda grafica nettamente superiore a quella del software precedente.

Le fasi di lavoro sono pressoché le stesse: allineamento foto, costruzione della nuvola di punti, costruzione della mesh e texturizzazione, ma il risultato finale è graficamente migliore, con una totale risoluzione dei problemi riscontrati in Metashape (fig. V.95).

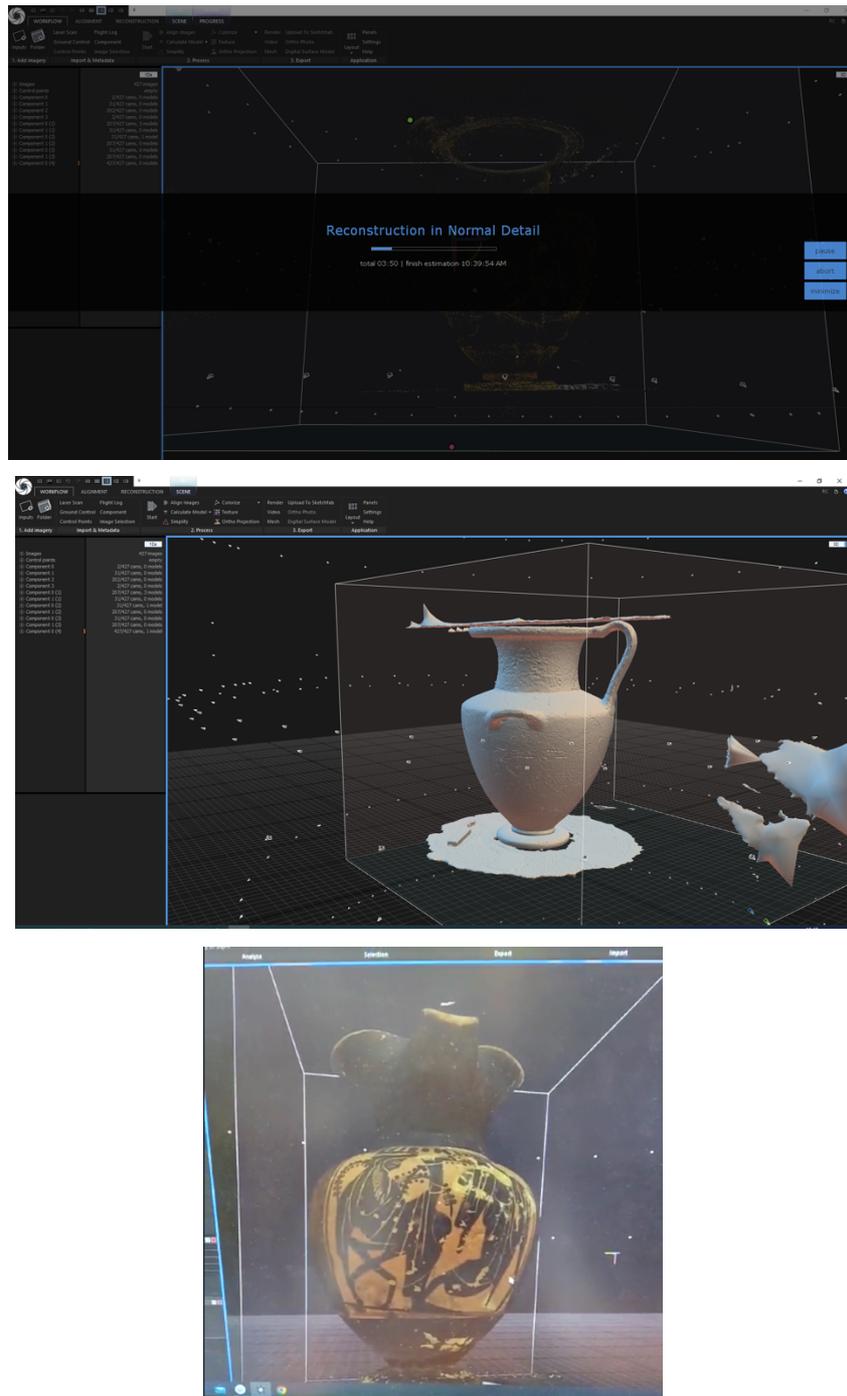


Fig. V.95 - Principali fasi di lavoro sul *software* Reality Capture.

Osservazioni conclusive

A conclusione del presente lavoro, è opportuno valutare le riflessioni scaturite da ciascuno dei livelli di analisi affrontati e riconnetterli attraverso quel *fil rouge* enunciato nell'introduzione.

Punto di partenza di questa ricerca è stata l'analisi degli sviluppi delle scelte espositive delle ceramiche figurate a partire dalle grandi collezioni private prima e dalle istituzioni museali poi. È, infatti, a partire dalla prima metà del Settecento che, in concomitanza con la fruttuosa e intensa attività di scavi archeologici e la conseguente circolazione dei reperti, la ceramica figurata antica inizia progressivamente ad acquisire la stessa dignità di qualsiasi altro oggetto da collezione, al pari delle monete e delle sculture in marmo, attraverso la costituzione di collezioni esclusivamente dedicate e la pubblicazione dei cataloghi a stampa che contribuivano a promuovere in Europa un patrimonio archeologico di eccezionale valore. I vasi avevano, dunque, trovato un posto di primo piano tra le *élites* aristocratiche e tra gli intellettuali, in quanto preziose testimonianze di un mondo antico, evidenziando l'affermazione di un nuovo modo di concepirli. Questa nuova sensibilità e predilezione per questa categoria di oggetti è testimoniata da un modo di esporli, nelle residenze private, differente rispetto ai precedenti cabinet de curiosités, il cui allestimento fu abbandonato in favore di una disposizione su diversi ordini di mensole di grandi dimensioni, posizionate lungo le pareti. Questa esposizione metteva maggiormente in evidenza i profili dei vasi, e offriva al visitatore l'opportunità di osservare contemporaneamente la ricca varietà della raccolta, costituita di diverse categorie di oggetti.

Tra i dipinti più celebri che permettono di analizzare questo tipo di allestimenti, vi sono quelli del 1771 di Pietro Fabris (figg. I.2; I.3), pittore napoletano al servizio di Lord Hamilton, in cui si evince la tendenza di disporre i vasi antichi su mensole e scansie, perfettamente integrati con il resto del mobilio, insieme a libri, dipinti e oggetti di vario tipo⁷⁴⁰. Lo stesso Lord Hamilton si fece ritrarre in due dipinti accanto a diversi vasi della sua collezione, secondo un genere diffuso già a partire dalla prima metà del Cinquecento, i quali erano volti ad affermare il suo status sociale e a legittimare la sua attività di collezionista, come un'opera di salvaguardia a favore di questi manufatti, così preservati dalle ingiurie del tempo e per riunirli in unico luogo.

In questa direzione si inserisce anche l'allestimento della collezione del conte di Lamberg, raccolta principalmente durante i suoi anni come diplomatico a Napoli, la quale presenta le tendenze espositive dell'epoca⁷⁴¹ (figg. I.8; I.9) ma si caratterizza anche per l'adozione di soluzioni essenzialmente collegate all'esaltazione degli aspetti quantitativi, scelta tra le più adoperate alla fine del XVII secolo, senza seguire alcun ordine cronologico o un particolare sistema di classificazione. Nella sala, un grande ambiente della residenza privata del conte, i vasi allineati erano su lunghe scansie e mensole disposti lungo tutte le pareti della stanza,

⁷⁴⁰ Diversa è la proposta di NØRSKOV 2002, 40 per la quale l'abbinamento delle pitture murali con i vasi ha consentito di dirigere l'attenzione ai vasi come portatori di immagini dipinti, elevando lo status del vaso da oggetto d'arredo a oggetto d'arte al pari dei dipinti e delle sculture.

⁷⁴¹ BARDOU 2013, 93-104.

secondo un ordine simmetrico per forma e grandezza. In particolare, l'ultimo ripiano sembra privilegiare l'alternanza tra crateri di grandi dimensioni e vasi più piccoli come le *lekythoi*, mentre al centro era stata collocata una selezione di pezzi pregevoli, per consentire ai visitatori di poter osservare le scene figurate su tutti i lati dei vasi.

Contemporaneamente alla sperimentazione di mobili, mensole e scansie per l'esibizione delle ceramiche antiche, un tipo diverso di allestimento si riscontra anche nelle biblioteche delle istituzioni religiose, che ugualmente possedevano collezioni di vasi figurati. Tuttavia, la scelta espositiva adottata in questi luoghi seguiva una tradizione diversa che evidenziava un approccio più letterario e filologico, dove le scene illustrate sulle ceramiche erano considerate ancora in diretta relazione con gli antichi testi greci e latini. Nell'incisione settecentesca di Nicolas Jean-Baptiste Poilly, la Galleria Clementina appare allestita secondo il metodo denominato *wall system*, ovvero quello della disposizione in grandi librerie dal pavimento fino al soffitto allineate lungo tutte le pareti di grandi ambienti, soluzione legata alla diffusione sempre più capillare dei libri stampati⁷⁴². In un sistema ideato per esibire la conoscenza, i vasi trovano posto nella parte più alta della libreria, non lontana dalle finestre, e sistemati in gruppi simmetrici (fig. I.11). Lo scopo era quello di evitare che i vasi potessero essere rovinati o rubati e, infatti, questi si trovavano in una posizione così inadatta allo sguardo ravvicinato al punto che i visitatori si lamentavano del fatto che, non solo erano troppo in alto per un'ispezione visiva, mentre anche la parte anteriore decorata era paradossalmente rivolta verso il muro, apparentemente per accentuare l'effetto decorativo dei profili dei vasi⁷⁴³.

Un primo cambiamento che riguarda il valore intrinseco delle ceramiche antiche si registra durante la prima metà del XIX secolo. La scoperta delle necropoli di Vulci, che aveva provocato la moltiplicazione di scavi archeologici estensivi in Etruria e in Italia meridionale, rappresentava un evento di straordinaria importanza che ha avuto una grande eco nell'ambiente culturale dell'epoca mettendo in atto anche un processo di cambiamento nella percezione degli oggetti antichi e il rapporto dei collezionisti con essi.

In questo clima culturale, particolare rilievo acquisirono le attività di scavo della famiglia Campanari in Etruria per conto dei Candelori⁷⁴⁴. La loro forte esperienza sul campo e la grande sensibilità sul tema della divulgazione culturale permise loro, alla fine del gennaio 1837, di realizzare una mostra a Londra. Lo scopo era quello di far conoscere la cultura etrusca in un paese in cui era ancora sconosciuta ai più, attraverso l'esibizione di tutte le caratteristiche principali della cultura etrusca in una combinazione di elementi tipici del mondo funerario. Delle undici tombe ricostruite, nessuna era riprodotta fedelmente ma erano stati ripresi e ricopiati elementi che provenivano da più siti etruschi. Tuttavia, uno degli aspetti più importati da sottolineare è costituito dal fatto che la visita avveniva completamente al buio, in modo che il visitatore seguisse il percorso espositivo solo con

⁷⁴² GARBERSON 2006, 105-136.

⁷⁴³ MEYER 2020, 97 rimanda a BÖTTIGER 1800, 22-24.

⁷⁴⁴ COLONNA 1978, 81.

l'aiuto di una fiaccola, con lo scopo di ricreare, in maniera ancora più attendibile, l'atmosfera originaria e di imitare una sorta di discesa nel sottosuolo al momento della scoperta⁷⁴⁵.

Sebbene dal punto di vista scientifico, l'assemblaggio di elementi provenienti da diversi contesti archeologici e con cronologie molto eterogenee, rappresenta una sorta di falsificazione, la mostra mette in evidenza tutta la mentalità moderna e pionieristica dei Campanari dal punti di vista della comunicazione. A corredo dell'evento, i Campanari pubblicarono una piccola guida che aiutava il visitatore a orientarsi durante il percorso, mettendo per la prima volta al centro dei loro interessi il pubblico, dimostrando una spiccata capacità di immedesimarsi nello spettatore e di comprenderne le esigenze, con l'obiettivo di far rivivere loro l'esperienza della scoperta, la stessa che avevano vissuto in prima persona durante lo scavo della tomba.

Ma l'importanza dell'evento si rivela interamente nella fortissima influenza che ha avuto in alcuni personaggi contemporanei. "Museo di ambientazione" è la definizione data alla ricostruzione di spazi d'epoca, tra cui un colombario romano o una tomba etrusca (con suppellettili originali), nella villa di San Giovanni in Laterano da parte del marchese Campana, proprietario di una delle più straordinarie collezioni del periodo⁷⁴⁶. Ugualmente, la

scoperta della cosiddetta Tomba Campana a Veio nel 1842⁷⁴⁷ fu l'occasione per replicare il principio della mostra londinese. Al suo interno Campana volle mantenere il ricco corredo funerario intatto, e ben presto la sepoltura divenne una meta obbligata per i visitatori, descritta nelle guide dei viaggiatori che descrivevano l'atmosfera romantica che si respirava durante la visita e la bellezza delle pitture parietali e degli oggetti⁷⁴⁸, dimostrando quanto il valore degli oggetti può aumentare se collocati nel loro contesto d'origine.

A partire dalla seconda metà del XVIII secolo, e in particolare in seguito alle vicende politiche della Rivoluzione francese e ai grandi scavi condotti in Grecia e in Asia Minore, erano scaturiti profondi cambiamenti che avevano portato alla costituzione dei primi grandi musei pubblici in Europa. In questo quadro, le collezioni non erano più percepite come un bene privato ma come proprietà di tutti e molte di esse si erano trasformate da reali in pubbliche, divenendo un importante strumento di potere all'interno dei movimenti nazionalistici del XIX secolo.

Il passaggio dello statuto da privato a pubblico ebbe come diretta conseguenza di trasformare anche la percezione dell'oggetto e il suo rapporto con il visitatore, ma soprattutto fu l'occasione per riflettere sulla natura del nuovo museo e su quello che doveva essere il suo scopo. L'affermazione sempre più forte dell'archeologia come disciplina scientifica e la necessità di creare ordinamenti, sistemi e classificazioni si ripercuoteva, infatti, anche

⁷⁴⁵ Il successo della mostra fu senza precedenti tanto che al suo termine il British Museum acquistò i calchi, i sarcofagi esposti, le copie delle pitture e tutti gli altri oggetti che decoravano le tombe, creando un illustre precedente che, come vedremo in seguito, avrà importanti sviluppi negli allestimenti museali degli anni successivi. COLONNA 1978, 82-85.

⁷⁴⁶ Tra la vasta bibliografia sul marchese Campana si veda PIANAZZA 1993, 433-474; SARTI 2001; DELPINO 2012, 97-102.

⁷⁴⁷ L. scoperta è avvolta in una serie di complesse vicende di cui scrive DELPINO 2012, 97-102.

⁷⁴⁸ Come anche per la mostra dei Campanari, recenti studi hanno dimostrato che in realtà molti, se non tutti, degli elementi presenti nella sepoltura costituivano una composizione posticcia del corredo eseguita dello stesso Campana, in quanto essi provenivano da contesti funerari differenti, DELPINO 2012, 97-102 *cf.* CRISTOFANI, ZEVI 1965, 1-35; SARTI 2001, 22-23.

nel modo di esporre i vasi antichi e gli oggetti d'arte in generale⁷⁴⁹. È in questo periodo che si registra il progressivo abbandono della tradizione antiquaria per un approccio più archeologico in cui i vasi erano finalmente valutati per il loro valore artistico e storico⁷⁵⁰.

Particolare rilievo acquisisce il progetto dell'architetto Leo von Klenze per la costruzione dell'Alte Pinakothek di Monaco in cui le sale destinate ai vasi antichi avevano lo scopo di offrire una testimonianza dell'origine della pittura europea⁷⁵¹. Realizzate nello stesso periodo in cui era stata inaugurata la mostra londinese della famiglia Campanari, le pareti delle sale erano state decorate con le riproduzioni di pitture etrusche di Carlo Ruspi⁷⁵², allo scopo di rendere più esplicita la provenienza dei vasi, ma anche e soprattutto di suscitare l'effetto di entrare all'interno di una vera tomba⁷⁵³. Dalla descrizione nella *beschreibung* di Otto Jahn del 1854 sappiamo che Klenze aveva progettato un ordinamento espositivo basato su una divisione cronologica, mentre dal loro allestimento nelle sale (figg. I.29; I.20), che ricorda molto da vicino quello del conte Lamberg, si evince che le mensole erano state sostituite da scaffali posti lungo le pareti e da grandi tavoli centrali, ancora secondo l'ordine simmetrico in voga in quel periodo, sui cui gli oggetti erano adagiati tutti insieme senza alcun tipo di protezione.

Un'inversione di rotta e un'evoluzione dei mobili da esposizione⁷⁵⁴ si registra nel progetto di allestimento dello stesso von Klenze a San Pietroburgo. Qui, la galleria di vasi fu dotata di mobili decorati con motivi della pittura vascolare greca e internamente divisi in due o tre ripiani ma soprattutto provvisti – per la prima volta – di vetrine⁷⁵⁵ (fig. I.21). Ne risultò un sistema di mobili completamente diverso dal precedente *wall system*⁷⁵⁶, realizzato per esibire un numero limitato di oggetti, posizionati strategicamente per dirigere l'attenzione dello spettatore verso i punti di interesse dettati dal curatore.

In questa dimensione si inserisce la riflessione sul rapporto che, fino a questo momento, i pochi e privilegiati visitatori, ammessi nelle residenze private dei collezionisti e poi nelle prime istituzioni museali, avevano con gli oggetti esposti, abituati ad un tipo di fruizione che prevedeva che il vaso potesse essere toccato, maneggiato e osservato in tutte le sue parti. Il tatto era, infatti, considerato un complemento necessario all'analisi visiva per

⁷⁴⁹ Tra i principali protagonisti di questo periodo vi è E. Gherard che, in quanto curatore dell'Antikensammlung, si pose al centro di un dibattito sulle scelte espositive in cui, privilegiando il principio della documentazione e della ricerca archeologica, la quale imponeva l'inserimento tra le opere esposte anche oggetti quali calchi in gesso e disegni, si poneva in contrapposizione con W. von Humboldt che seguiva, invece, una visione prettamente estetica alla ricerca di un maggiore apprezzamento del pubblico, ricreando un museo di Belle Arti, *cfr.* BILSEL 2012, 70-72.

⁷⁵⁰ J. Tischbein in una lettera a Karl Böttiger affermò che è solo grazie ad Hamilton e alla promozione dei vasi della sua collezione in quanto opere d'arte “*that the vases have been recognized as artworks. Previously it was presumed that these were just pots decorated with figures representing little more than merry dances or other anecdotes and ridiculous ideas, which the potters had painted for a laugh*”. MEYER 2020, 99, nota 26.

⁷⁵¹ MEYER 2020, 102.

⁷⁵² Sull'opera di Carlo Ruspi si vedano i recenti contributi di SANNIBALE 2019, 265-281 e FENDT 2019, 283-291.

⁷⁵³ FENDT 2019, 283-291 con bibliografia precedente. Per un confronto tra le esperienze della mostra dei Campanari a Londra, del Museo Gregoriano Etrusco e dell'Alte Pinakothek di Monaco si veda LUBTCHANSKY 2017, 21-31.

⁷⁵⁴ Secondo MEYER 2020, 103-105 l'introduzione delle vetrine è da ricondurre al fallimento dell'esperimento nell'Alte Pinakothek di Monaco a causa della ritrosia di Ludwig I nel mostrare i vasi con scene erotiche e omosessuali troppo imbarazzanti per il pubblico.

⁷⁵⁵ Non è del tutto chiaro a chi si debba attribuire la progettazione dei mobili da esposizione. I disegni iniziali inviati a San Pietroburgo da Klenze ricordavano molto da vicino gli interni delle sale dei vasi della Alte Pinakothek, con scaffali e tavoli aperti e le stesse decorazioni murali ispirate alla pittura murale etrusca. Mentre gli architetti e i curatori locali erano spesso incaricati di perfezionare le idee di Klenze, i registri conservati delle loro comunicazioni mostrano che revisioni e istruzioni furono inviate a San Pietroburgo già nel 1848, probabilmente in risposta ai problemi che i suoi progetti avevano causato nell'Alte Pinakothek, *cfr.* MEYER 2020, 103-105 con bibliografia precedente.

⁷⁵⁶ Si veda ad esempio la Galleria Clementina.

acquisire una vera familiarità con gli oggetti. Sebbene il rischio di danneggiamento causasse occasionali preoccupazioni, in generale l'esperienza dei visitatori con i manufatti esposti era considerata più importante della loro conservazione⁷⁵⁷.

L'introduzione delle vetrine ha, invece, modificato definitivamente il rapporto diretto con l'oggetto e il passaggio è avvenuto non senza polemiche. Infatti, mentre al museo di San Pietroburgo e al British Museo i mobili cominciavano ad essere dotati di vetrine, le sale colme di oggetti del primo allestimento del 1862 della collezione Campana a Palais de l'Industrie di Parigi provocarono pesanti critiche da parte dell'opinione pubblica attraverso caricature sui giornali sarcastici dell'epoca⁷⁵⁸. In particolare, degni di nota sono gli articoli firmati da Henri Oulevay il quale, facendosi beffa dei numerosi cartelli che vietavano al pubblico di toccare le opere⁷⁵⁹, denunciava che non era più possibile prendere in mano i vasi, la cui grande quantità era stata a sua volta paragonata all'effetto di una serie di contenitori per conservare marmellate. In una vignetta pubblicata è possibile vedere la rappresentazione di uomini dell'antichità intenti a interrare molti dei vasi che avevano prodotto perché in numero maggiore rispetto alla quantità di *confiture* preparata, mentre in un'altra è rappresentato il sarcofago degli sposi in cui è posto un cartello con scritto "*le public est prié de ne pas toucher aux objets exposés*" (fig. I.23; I.24). Le vignette, nonostante l'intento derisorio e sarcastico, rappresentano un'importante testimonianza che ci permette di percepire il clima socioculturale dell'epoca e di individuare, nella metà del XIX secolo, quel cambiamento che avrebbe portato alla perdita definitiva del rapporto diretto e ravvicinato con gli oggetti esposti e a comportamenti che al giorno d'oggi ci appaiono del tutto naturali ma che, come abbiamo visto, avevano destato non pochi giudizi negativi da parte dell'opinione pubblica.

Un'altra delle critiche contro l'allestimento era rivolta anche alla messa in opera della ricostruzione, poco riuscita, di una tomba etrusca che, sebbene nelle intenzioni fosse il più possibile fedele a quella rinvenuta al momento dello scavo, la maggior parte dei visitatori non aveva capito⁷⁶⁰. Lo stesso effetto negativo è stato messo in evidenza anche da A. Bertinet⁷⁶¹ secondo il quale "*la collection apparaît alors comme un large bazar incompris du public et des artisans qui fuient les salles les jours d'étude et éloigné de la volonté encyclopédique et universelle du musée-école désiré*"⁷⁶².

⁷⁵⁷ Fiona Candlin, ha sottolineato che il frequente toccare gli oggetti esposti nei musei non era solo un riflesso del diritto di alcune élite di visitatori, ma trovava la sua giustificazione anche negli scritti dei primi scienziati che invocavano l'utilità dell'indagine tattile nella classificazione degli esemplari naturali, CANDLIN 2010, 65-69.

⁷⁵⁸ Il percorso di visita delle sale è descritto in NADALINI 1993, 53-55.

⁷⁵⁹ OULEVAY 1862, 2. Da ciò ne deriva che l'esibizione dei vasi della Collezione Campana al Palais de l'Industrie, durata in totale sei mesi e di cui non si dispone di testimonianze fotografiche, era stata organizzata senza ancora prevedere il ricorso a vetrine protettive per gli oggetti e che al tempo stesso la grande massa di visitatori aveva reso necessario porre rimedio inserendo dei cartelli che invitavano le persone a non toccare gli oggetti.

⁷⁶⁰ NADALINI 2016, 15-26.

⁷⁶¹ BERTINET 2015, 297, nota 1.

⁷⁶² Con il passaggio alle sale del Musée du Louvre fu adottato un sistema espositivo "misto", in cui le celebri terrecotte del marchese Campana erano state disposte in grandi teche, ora vetrate, insieme a una grande piattaforma centrale in cui erano stati sistemati statue, rilievi architettonici e vasi di grandi dimensioni. Dal 1884, l'intervento di Edmond Pottier, conservatore del Dipartimento delle Antichità Orientali e della Ceramica antica tra 1910 e il 1924, si procedette ad una generale riorganizzazione della Galleria. Questa fu preceduta da profonde riflessioni intorno al significato e al ruolo che potesse avere un museo di vasi antichi, mediante la pubblicazione di un lungo articolo dal titolo piuttosto eloquente: "*À quoi sert un musée de vases antiques ?*" nel quale, attraverso diversi esempi, spiegava quanto i vasi, oltre ad essere

Al di là del lato ironico delle polemiche, esse manifestano una profonda trasformazione, l'egemonia dello sguardo, le cui radici devono essere ricercate al di là della volontà di preservare l'integrità degli oggetti e dei vasi esposti. Secondo Meyer, a motivare l'adozione delle vetrine potrebbero essere state l'agitazione e l'imbarazzo provati da Ludwig I per le scene erotiche presenti sui vasi della propria collezione, esposta all'Alte Pinakothek di Monaco, e la conseguente necessità di limitarne la visione. Il confinamento dei vasi nelle vetrine, infatti, rappresentava per i curatori l'occasione di controllare lo sguardo dei visitatori decidendo discrezionalmente quale lato di un vaso dovesse essere visibile e quale aspetto della decorazione dovesse invece essere oscurato. In tal modo era possibile mettere in primo piano singoli *frames* dell'intera decorazione pittorica, direzionando e creando *ex novo* le relazioni narrative tra i vasi, stabilendone il lato principale e nascondendo verso il muro quello considerato secondario. Questo tipo di manipolazione narrativa non solo interrompeva, in qualche modo, le connessioni tra le parti decorate di uno stesso vaso ma l'interposizione del vetro non faceva altro che trasformare l'oggetto in un'immagine piana e bidimensionale⁷⁶³. Secondo lo studio di F. Candlin, sui resoconti dei visitatori e dei dati di ammissione al British Museum, anche la paura diffusa che gli oggetti potessero essere toccati e rovinati dal sempre crescente numero di visitatori appartenenti alla classe operaia⁷⁶⁴, avrebbe giocato un ruolo rilevante in questo cambiamento. Ugualmente, essi venivano giudicati anche in base alla bassa credibilità riguardo la loro sensibilità e il livello di comprensione necessario per visitare il museo. Secondo questa lettura, non erano le scene erotiche a scandalizzare Ludwig I, quanto piuttosto i visitatori a non essere adeguatamente istruiti per ammirarle⁷⁶⁵.

A partire dalla metà del Novecento, il museo divenne uno luogo riservato esclusivamente all'esperienza visiva, dove il tatto aveva ormai perso il suo ruolo, una volta centrale, nell'apprezzamento estetico o intellettuale. L'osservatore che voleva comprendere adeguatamente gli oggetti e i vasi esposti dietro un vetro riflettente doveva necessariamente osservarli frontalmente, costringendolo a concentrarsi completamente sulla decifrazione dei messaggi visivi presentati dal manufatto. In quest'operazione il museo, cristallizzando i vasi come soli fenomeni visivi ed estetici, ha dato priorità alle capacità interpretative dei visitatori, che dipendono dal loro livello d'istruzione, facendo emergere le distinzioni di classe⁷⁶⁶.

delle opere d'arte, fossero dei documenti storici necessari per imparare la storia della pittura in Grecia, migliorare il gusto e capire l'antichità. POTTIER 1894, 194-224; ROUET 1999, 65-77.

⁷⁶³ MEYER 2020, 91-109.

⁷⁶⁴ La paura era causata anche dal pregiudizio sul comportamento giudicato istintivo e non adeguato alla visita di un'istituzione considerata "sacra" come il museo. CANDLIN 2010, 71-86.

⁷⁶⁵ MEYER 2020, 91-109. In aggiunta a queste ipotesi, l'analisi di Classen e Howes ha consentito di individuare nell'ascesa del capitalismo consumistico del XIX secolo uno dei motivi della svolta visiva dell'esperienza museale. I due studiosi, infatti, hanno accostato l'allestimento degli oggetti nelle vetrine dei musei a quello dei prodotti di massa nei grandi magazzini. Alla stregua dei beni di consumo, la cui presentazione aveva lo scopo di attrarre l'attenzione di possibili acquirenti, così i manufatti esposti nei musei seguivano una logica espositiva volta ad attirare lo sguardo e gli occhi dei visitatori solo su alcuni aspetti escludendone altri, CLASSEN, HOWES 2006, 208.

⁷⁶⁶ MEYER 2020, 91-109.

Questa “egemonia dello sguardo” è una norma espositiva in vigore ancora oggi, volta principalmente e necessariamente a preservare la conservazione e la tutela degli oggetti esposti, sebbene non tutti si adattano ad una esposizione all’interno di teche o mobili muniti di vetri protettivi.

Il quadro appena delineato è stato integrato con un altro tema, oggetto centrale di questa ricerca che concerne l’utilizzo delle ICT come pratica museale per potenziare i messaggi culturali contenuti nei vasi figurati⁷⁶⁷.

Le obiezioni di F. Antinucci sull’incomunicabilità delle serie di vasi figurati nelle vetrine sono quanto mai reali e la sua proposta, nella consapevolezza dell’impossibilità di creare dei drastici cambiamenti nelle esposizioni museali, troppo storicizzate e cristallizzate nella loro forma⁷⁶⁸, di riconoscere nel museo virtuale un nuovo modo per proporre e presentare le ceramiche, e in generale i beni culturali, rappresenta un ottimo suggerimento per sperimentare nuovi percorsi di ricerca volti al potenziamento della fruizione delle opere, ma sono pochi i casi in cui il suo invito è stato colto. Lo studioso trova una soluzione nella realizzazione di un museo virtuale che rappresenta la proiezione comunicativa di quello reale, ma soprattutto senza diventarne una semplice trasposizione digitale. Esso ha la capacità, più di ogni altro mezzo, di rendere comprensibile la natura e il valore degli oggetti che costituiscono il nostro patrimonio culturale, ovvero di farli comunicare a tutti, condizione essenziale per la trasmissione della cultura⁷⁶⁹. La grande opportunità offerta dalle ICT⁷⁷⁰ risiede, infatti, nella possibilità di potenziare il processo di apprendimento culturale e di ovviare ai problemi, rilevati già da tempo nel museo reale, legati alla difficoltà di comunicare e comprendere l’opera d’arte.

In questo senso, il problema della poca comunicabilità delle ceramiche figurate è ormai noto anche tra gli esperti del settore, basti pensare ai numerosi volumi scientifici dai titoli simili su “come leggere un vaso greco”⁷⁷¹. Da tempo, infatti, è stato evidenziato che le ceramiche con le loro scene dipinte costituiscono un codice visivo,

⁷⁶⁷ L’introduzione delle ICT nel campo dei beni culturali e della museologia ha causato la comparsa, nell’ambiente intellettuale e degli addetti ai lavori, di un dibattito che si divide tra coloro favorevoli ad accogliere i nuovi strumenti digitali da integrare all’offerta museale contro coloro che, invece, vedono questi nuovi strumenti come l’inizio della decadenza del museo nella sua tradizionale accezione. ANTINUCCI 2007a ne ha fatto l’oggetto delle sue ricerche in cui pur promuovendo l’uso delle tecnologie per i musei, con un sottotitolo emblematico “Come non fare innovazione tecnologica” riconosce che essere siano “una costante cui si adatta di volta in volta un fine variabile nell’area dei beni culturali”, criticando provocatoriamente coloro che ne fanno un uso indiscriminato. Una certa diffidenza è, invece, espressa da J. Bradburne (CIACCHERI *et alii* 2020, 89-99) e da G. Belli per i quali strumenti come ipad, guide virtuali, totem interattivi, il più delle volte, non hanno fatto altro che distrarre il visitatore dalle opere e nel suo percorso all’interno del museo (BELLI 2019, 58).

⁷⁶⁸ Il tema è stato affrontato in MOTTOLA MOLFINO 1991, 45.

⁷⁶⁹ ANTINUCCI 2007b, 79-86; simili riflessioni sono espresse in ANTINUCCI 2007a, 106-123. Per la definizione di museo virtuale si rimanda anche a quella di DJINDJIAN 2007, 9-14.

⁷⁷⁰ Un altro dei livelli di analisi è costituito nello studio delle principali raccolte d’immagini archeologiche del XVIII sec., come ad esempio quelle di Bernard de Montfaucon o del conte Caylus, che negli ultimi trent’anni, sono state oggetto di interesse nella storia dell’archeologia e della storia dell’arte. Gli eruditi di questo periodo raccoglievano e collezionavano immagini, sia sottoforma di disegni, calchi o incisioni delle immagini dei vasi le quali, inserite nelle pubblicazioni, trovavano posto in determinati trattati al fine di comprendere la singolarità, la ricezione e le tradizioni alle quali esse appartenevano. Attraverso l’esame di questi documenti, è stato possibile delineare le soluzioni e i problemi che si incontravano nelle rappresentazioni grafiche delle scene figurate, dall’altissima precisione dei disegni di Peiresc al disegno tecnico-architettonico inquadrato da d’Hancarville in veri e propri quadri. In questo senso, l’introduzione della fotografia, promossa da Pottier come un nuovo mezzo per rappresentare i vasi, più oggettivo e meno soggetto a distorsioni e alle rielaborazioni del disegnatore, ha cambiato il modo di studiare le iconografie tanto che ogni vaso presente sui volumi del CVA doveva essere corredato dalla propria fotografia. Più di un secolo dopo, l’introduzione delle nuove tecnologie e la possibilità di ricorrere alla costruzione del modello tridimensionale del vaso ha rappresentato un aggiornamento tecnologico ulteriore rispetto ai precedenti metodi ai quali esso non si sostituisce ma si aggiunge, mantenendo salda l’importanza del disegno scientifico e della fotografia. Le ICT e le ricostruzioni 3D dei vasi hanno dimostrato la loro efficacia anche per gli studi iconografici scientifici, *cf.* BURSICH, PACE 2017, 73-91; PACE, BURSICH 2018, 543-552; PACE, BURSICH 2021, 83-94.

⁷⁷¹ Si pensi ad esempio al volume di J.R. Mertens intitolato “How to read Greek vases”, a quello di A. Steiner, “Reading Greek Vases” o di J.H. Oakley dal titolo “The greek vase: art of the storyteller”, *cf.* STEINER 2007; MERTENS 2010; OAKLEY 2013.

l'imagerie, elaborato da una determinata comunità, dunque un documento di cultura, e che bisogna abbandonare l'idea che ciascuno di essi sia autorappresentativo e racconti sé stesso, mentre si fa urgente la necessità di sperimentare nuovi metodi comunicativi⁷⁷².

Sulla base di queste premesse si fonda la celebre mostra *La cité des images* in cui, per la prima volta dal punto di vista museale, studiosi ed esperti di ceramografia greca si aprivano alla volontà che questi oggetti dovessero essere comprensibili non soltanto agli studiosi ma anche al grande pubblico. La sua rilevanza è legata agli obiettivi posti dai suoi curatori: iniziare i non addetti ai lavori alla lettura delle immagini sui vasi antichi e realizzare un'esposizione esclusivamente fotografica, per sottolineare che la comprensione della cultura antica non è appannaggio esclusivo di un'élite⁷⁷³. Essa, infatti, si caratterizzava per l'installazione di lunghi pannelli fotografici, accompagnati da testi esplicativi, sui quali erano state riprodotte le immagini di una trentina di vasi a figure nere e a figure rosse divise per specifici temi attraverso i quali a poco a poco il visitatore era accompagnato nella decifrazione delle immagini, mentre non era prevista l'esposizione delle copie originali.

J.-P. Vernant nella prefazione del catalogo della mostra dichiara che la produzione di immagini è un linguaggio con un proprio vocabolario figurativo e il risultato di una codificazione del reale⁷⁷⁴. Si rende, dunque, necessario fare uno sforzo maggiore nel tentativo di “tradurre” i codici visuali antichi nella comunicazione moderna.

Alla stregua de *La cité des images*, le recenti esperienze di *Rosso Immaginario* e *Le Vase qui Parle* hanno ben evidenziato che la chiave per attivare il processo di coinvolgimento e apprendimento culturale è il racconto, dove le tecnologie rappresentano lo strumento attraverso il quale potenziare il messaggio culturale, con lo scopo cercare di superare il limite imposto dai piccoli pannelli informativi testuali posti accanto a ogni vetrina cui, generalmente, viene affidato tutto il compito narrativo, con il risultato che ciascun vaso e ciascuna immagine dipinta appaiono muti per il visitatore contemporaneo che, senza troppo impegno, passerà alla vetrina successiva. D'altronde, l'attenzione legata al racconto e alla volontà di suscitare nel pubblico un *engagement* con le opere esposte ha radici antiche, basti pensare alla succitata mostra dei Campanari. Gli stessi obiettivi non si discostano da quelli che sono alla base della mostra virtuale sulla tomba Regolini Galassi o sull'Ipogeo dei Festoni di Taranto, in cui il contesto funerario è stato ricostruito in un ambiente virtuale⁷⁷⁵.

Basate interamente su dei vasi figurati sono due mostre virtuali, entrambe realizzate nel 2013, che hanno rappresentato un punto di riferimento centrale nell'ambito di questa ricerca poiché hanno colto l'opportunità per servirsi degli strumenti tecnologici più idonei a trasmettere e rielaborare i messaggi intrinseci racchiusi nelle ceramiche antiche. In particolare, le premesse metodologiche di *Rosso Immaginario* la pongono come una prosecuzione, con un aggiornamento tecnologico, della succitata mostra francese del 1984. Dai pannelli fotografici de *La cité des images* si è passati all'utilizzo di una serie di tecnologie, come ologrammi e video mapping, che hanno consentito di proiettare le immagini di ogni cratere in una sequenza di voci narranti e musiche

⁷⁷² TOMAY *et alii* 2016, 75-85.

⁷⁷³ *La cité des images*, prefazione; VERBANCK-PIERARD 1987, 88.

⁷⁷⁴ VERNANT 1984, 5-6.

⁷⁷⁵ Per la mostra virtuale sulla tomba Regolini Galassi, HUPPERETZ *et alii* 2011, 172-176; HUPPERETZ *et alii* 2012, 92-96; HUPPERETZ *et alii* 2013; per quella della tomba dei Festoni di Taranto si veda GABELLONE 2014, 167-176.

evocative, capaci di attivare quel processo motivazionale di cui parlava F. Antinucci, e di offrire un'esperienza immersiva. Il ricorso ad un linguaggio semplice e diretto si riscontra anche in *Le Vase qui Parle* in cui l'idea di far parlare direttamente i personaggi, oltre alla voce fuori campo, ha dato la possibilità al visitatore, non solo di apprendere uno dei più famosi episodi omerici, ma anche di comprendere le caratteristiche peculiari di ogni figura rappresentata, di riconoscere elementi distintivi e attributi delle diverse divinità.

Secondo il quadro presentato, la progettazione della mostra digitale, fine di questa ricerca, ha un triplice obiettivo: presentare un contesto tombale conservato nei depositi del museo e quindi invisibile al pubblico; offrire un tipo di fruizione virtuale e tridimensionale che permetta di riavvicinare il visitatore all'oggetto; e infine, comunicare le scene dipinte sui vasi, passando dal dato scientifico allo *storytelling*, senza perdere importanti informazioni nel tentativo di semplificarne il linguaggio.

L'inaccessibilità del contesto e dei beni rappresenta uno degli argomenti centrali di questa ricerca. L'analisi eseguita sui depositi museali si è, infatti, rivelata funzionale nell'evidenziare lo *status questionis* sull'argomento. Abbiamo visto come questi, oggi, sono percepiti dal grande pubblico come dei luoghi bui e polverosi in cui i curatori nascondono e sottraggono alla pubblica fruizione dei tesori preziosi e, nonostante qualche eccezione, le iniziative messe in campo per valorizzarli avvalorano spesso queste convinzioni⁷⁷⁶. In questi casi, i depositi, luoghi riservati alla conservazione e allo studio per eccellenza, vengono resi accessibili attraverso aperture straordinarie e temporanee – *open storage* – in cui, generalmente, vi è una guida che spiega il “dietro le quinte” del museo⁷⁷⁷. La mostra digitale si pone, dunque, come una prova per creare un tipo di fruizione permanente del bene invisibile, sempre accessibile e *open-source*, con l'obiettivo di renderlo un bene diffuso, ovvero il bene informativo digitale evocato da M. Forte. Secondo lo studioso, l'operazione di digitalizzazione di un bene culturale, infatti, consente di aumentarne la percezione fisica e di amplificare la comunicazione del messaggio dell'oggetto stesso. In tal senso, ciò che rende diffuso il bene è la diversa elaborazione del suo contenuto culturale, che consente di diffondere i suoi messaggi intrinseci e di conseguenza di aumentarne il valore.

In questa prospettiva, il *cyberspazio* costituisce il luogo dove realizzare un tipo di valorizzazione alternativa, una terra di mezzo su cui sviluppare un nuovo livello di apprendimento, dove il bene viene sottoposto ad una serie di interazioni, processi cognitivi e fruizione multidimensionale che non potrebbero avere luogo nel museo reale, se non con grandi e onerose installazioni che rischierebbero di distrarre eccessivamente l'utente dalla vista degli oggetti reali, che deve essere sempre privilegiata.

⁷⁷⁶ La situazione è resa ancora più complicata a causa della ricorrente attenzione mediatica che enfatizza e denigra la sproporzione tra gli oggetti non esposti e quelli esposti, ignorando che i beni in deposito sono funzionali alla costruzione di percorsi museali di conoscenza. VISSER TRAVAGLI 2015, 39-46.

⁷⁷⁷ Diversa è la situazione nei musei americani ed europei che, spesso ospitati in strutture nuove, ha sviluppato forme di valorizzazione dei depositi basate principalmente sulla formula del *visible storage*. Tra questi si veda il Museum of Anthropology dell'Università della British Columbia di Vancouver; il Metropolitan Museum di New York; il Musée du quai Branly di Parigi; la sede distaccata del Louvre, il Louvre-Lens; il Victoria and Albert Museum ecc.

In questa dimensione, la valorizzazione della t. 3958, del contesto archeologico in generale e del suo corredo, rappresenta un'occasione preziosa per mettere in evidenza l'articolato immaginario simbolico del rito funerario⁷⁷⁸.

L'analisi filologica di tutti gli elementi rinvenuti nella sepoltura ha consentito di ricostruire la funzione e il significato simbolico degli oggetti che compongono il corredo, i quali sono stati esaminati nelle loro differenti parti e, poi, riconnessi nel loro insieme. Ugualmente, lo studio dello spazio interno della tomba, considerato come un luogo simbolicamente strutturato, ha permesso di avere un punto di vista privilegiato per avanzare ipotesi di lettura sull'articolazione dei cerimoniali che dovevano accompagnare il rituale funerario, ma anche sul sistema di proiezioni operate sulla defunta.

Lo straordinario corredo mostra, infatti, una struttura complessa in cui gli elementi si dispongono su tre livelli di lettura: l'età, il genere e lo *status*. Questo tipo di analisi è confermata dalla disposizione delle classi di materiali all'interno della tomba attraverso le quali si riconosce un'articolazione simbolica del corredo vascolare in cui la posizione degli oggetti nei due lati opposti sembra suggerire una distinzione deliberata dello spazio interno (fig. IV.88).

In questo modo è possibile creare un tipo di racconto che, come una matrioska, parte dal dato più generale, rappresentato dall'inquadramento generale di Pontecagnano e delle sue necropoli, fino a quello più specifico, costituito dalla rappresentazione dei vasi della tomba. Le numerose connessioni tra tutti gli elementi che compongono il corredo, infatti, manifestano la pratica di un rito funerario complesso ma che al tempo stesso permette di elaborare uno *storytelling* supportato dalla restituzione tridimensionale dei vasi. Consapevoli che la visione dell'oggetto reale non potrà mai essere sostituita da nessun tipo di esperienza virtuale, il 3D arriva dove il museo non riesce: mostrare dei beni invisibili e diffonderli attraverso le ICT e il web.

Pertanto, confidando nel processo visuale che provoca un coinvolgimento e una capacità mnemonica più forte, la leonté di Eracle sull'*hydria* sarà perfettamente visibile e riconoscibile come attributo del dio nonché il racconto mitico intorno alle sue più celebri fatiche, in lotta contro le Amazzoni per conquistare la cintura di Ares ma anche contro il leone Nemeo. L'immaginario legato a Eracle, infatti, presenta un significato ancora più profondo e carico di simbolismo se si pensa agli altri vasi in cui è rappresentato, presenti nelle altre tombe dello stesso nucleo funerario.

Al tempo stesso, l'età della giovane fanciulla sarà valorizzata nell'ambito delle articolate proiezioni connesse al rango e messe in campo per rappresentare quello che sarebbe stato il suo statuto sociale, e quindi il suo destino di donna, come la collana con pendaglio in ambra, la cassetta fittile, le statuette in terracotta e gli *amphoriskoi* in pasta vitrea. La morte di una giovane donna all'interno della comunità, infatti, doveva rappresentare una

⁷⁷⁸ Sulla tomba si rimanda a D'ANDREA 1990, 223-224, nota 24.; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 417, 440; BONAUDO *et alii* 2009, 203. L'intero contesto è stato esposto un'unica volta, nell'ambito della prima edizione dei "Laboratori di Musée éclaté – Museo senza limiti", in occasione della quale sono stati realizzati allestimenti temporanei dedicati ai reperti conservati nei depositi in occasione dei laboratori destinati a bambini, ragazzi e alle loro famiglie.

profonda e dolorosa perdita, soprattutto se si considera la evidente volontà di marcare la discendenza femminile all'interno del nucleo funerario cui la tomba appartiene.

Inoltre, l'ipotesi, basata su solide basi scientifiche, di una connessione con la festività delle Antesterie, rappresenta soprattutto l'occasione per sviluppare il racconto intorno ad un tema che, oltre a essere di grande interesse, crea un collegamento con la Grecia e Atene e un approfondimento sui riti di passaggio propri della sfera infantile. Il visitatore verrà a conoscenza dei tre giorni in cui si svolgono le feste, in onore di Dioniso, la cui presenza sarà ulteriormente valorizzata attraverso il rapporto con i vasi miniaturistici, legati al tema del simposio, e con lo specchio in bronzo. Per quest'ultimo oggetto, inoltre, particolarmente evocativa è la sua posizione sul petto della bambina, come se fosse stata deposta tenendolo tra le mani e riflettendo la sua immagine in un mondo diverso che richiama il suo viaggio verso l'aldilà.

Secondo queste considerazioni, il visitatore sarà dotato di un "vocabolario di base" delle iconografie che gli consentirà di avere gli strumenti necessari per poter decodificare anche le altre immagini dipinte sui vasi, riconoscendo non soltanto la leonté di Eracle, ma anche il tema dionisiaco fatto di elementi caratteristici come la vite e gli strumenti musicali, e di personaggi come i satiri e le menadi danzanti.

Lo scopo finale è quello di dimostrare che ogni piccolo frammento di vaso dice tanto quanto un monumento o un'iscrizione ma, soprattutto, di creare un'interazione diretta e privilegiata tra il visitatore e gli oggetti, accedendo ad una nuova forma di comunicazione *one-to-one* e dando forma ad una pratica museale che vede una sempre maggiore connessione, senza distinzioni, tra il museo reale e il suo spazio digitale. Solo in questo modo la tradizionale vetrina museale, che impone una visione unidirezionale, sarà sostituita sì da uno schermo ma che mostra il vaso libero di essere osservato in tutte le sue parti.

Résumé en français de la thèse

Introduction

Ce travail fait partie des doctorats de recherche à thème innovant de l'Université de Salerno, financés par le P.O.R. Campania FSE 2014/2020, sous la direction de Mme Eliana Mugione, en collaboration avec Spinvector, une entreprise spécialisée dans la création de projets virtuels et d'installations pour le patrimoine culturel.

Le thème de la recherche attire l'attention sur la nécessité de conjuguer l'aspect d'une juste communication culturelle sur une base scientifique et l'utilisation modérée et justifiée des outils technologiques disponibles, afin de renforcer la valorisation d'une classe précise d'objets archéologiques, les vases figurés, conservés dans les réserves des musées et, donc, inaccessibles pour la jouissance publique. L'étude de cas du Musée Archéologique de Pontecagnano "Gli Etruschi di Frontiera" (MAP), et de ses réserves, a été choisi grâce à la longue collaboration entre l'Université de Salerne, la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Salerno e Avellino et le Musée, alors sous la direction de Mme Luigina Tomay qui est toujours très sensible aux thématiques de valorisation et d'utilisation technologique des biens culturels.

Lors de mon parcours de recherche s'est présentée pour moi la possibilité d'adhérer au Centre ANHIMA (UMR 8210) et de bénéficier d'une cotutelle internationale avec l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, sous la direction de Mme Violaine Sebillotte, pour le développement du projet dont l'objet avait été entretemps identifié justement dans l'étude d'une sépulture d'une petite fille et dans la nécessité de créer un parcours virtuel de valorisation et communication des objets de la tombe.

A Paris, le projet a également bénéficié du soutien du Pôle image et technologies numériques de l'École d'histoire de l'art et archéologie de Paris 1, et notamment avec le soutien de M. Vincenzo Capozzoli et M. Cyrille Galinand, qui ont permis le développement de la partie technique du travail, grâce aussi à une période de formation au laboratoire, et pour lequel le soutien financier de la Bourse Vinci - Cap. II de l'Université franco-italienne (UFI) s'est révélé d'une grande importance.

La valorisation du patrimoine culturel à travers les *Information and Communication Technologies* (ICT) est un thème de recherche qui, depuis son introduction, a toujours divisé la communauté scientifique entre un certain scepticisme, qui cache parfois une compréhension incomplète de leurs potentialités, et un abus spasmodique à la recherche forcée d'un effet *wow* qui, au fil du temps, a dissimulé une pauvreté de contenu et a remplacé le moyen (les technologies) par l'objectif (la communication culturelle).

De ces présupposés est née la présente recherche, dont le but est d'enrichir l'offre muséale du MAP par l'application des reconstructions 3D de vases figurés conservés dans les dépôts et d'expérimenter un type d'utilisation, en ligne et numérique, capable d'activer ce processus d'engagement qui active, chez le visiteur, la motivation pour l'apprentissage culturel.

Le projet aborde différents thèmes de recherche qui, dans un premier temps, peuvent sembler très différents : l'histoire des collections privées, à travers l'analyse de l'approche visuelle des céramiques figuratives et l'introduction des technologies dans les institutions muséales; l'histoire de l'archéologie, entendue dans le cadre du développement des différents critères de représentation graphique des vases et de leurs iconographies et le changement représenté par la photographie et les reconstructions 3D; la muséologie, avec un accent particulier sur l'état des dépôts muséaux; l'archéologie funéraire, abordant l'étude de cas d'une sépulture de Pontecagnano; et, enfin, la construction d'un projet éditorial d'exposition numérique par la réalisation de modèles tridimensionnels des céramiques figurées. Le fil rouge qui relie tous ces thèmes est représenté par la volonté de retracer les circonstances et les conditions qui ont conduit à une relation directe, visuelle et tactile, à l'approche visuelle moderne des vases dans le domaine muséologique, en mettant en évidence les développements positifs, les limites et les criticités, là où, dans l'impossibilité d'accéder au bien conservé auprès des dépôts, le passage à un type de jouissance tridimensionnel permet de surmonter une série de problématiques et de visualiser l'objet à 360°.

Dans ces conditions, et compte tenu de l'hétérogénéité des sujets traités, cette recherche a été divisée en trois parties, chacune d'entre elles analysant un macro-thème.

Dans la première partie de la recherche, afin d'approfondir dans quelle mesure l'introduction des ICT dans le patrimoine culturel a changé l'approche des vases figurés, une enquête a été menée à deux niveaux d'analyse : les choix d'exposition dans les musées et les systèmes de représentation graphique des vases. En conséquence, il a été jugé approprié de concentrer le premier chapitre sur l'approche visuelle des céramiques figurées, à partir de la période de formation des premières collections privées spécialisées, formées vers la fin du XVIIIe siècle., et en approfondissant le changement mis en place par la création des premiers musées publics. À ce titre, L'analyse d'éléments tels que les meubles et les étagères peut aider à comprendre comment les collectionneurs percevaient le vase comme un objet d'art et dans quelle mesure la position des objets pouvait changer la vision et la compréhension des scènes figurées.

L'attention portée à ces sujets représente un champ de recherche plus que jamais actuel, comme il ressort des travaux de V. Nørskov qui intitule un chapitre de son livre *The idea and appearance of the case collections*, se concentrant principalement sur le type de mobilier utilisé et conçu pour l'aménagement des vases antiques⁷⁷⁹, et celui de C. Meyer de 2020, dont l'objet de recherche est précisément l'analyse des vitrines de musée et leur développement au fil du temps⁷⁸⁰. La perception du vase, de simple élément d'ameublement à objet avec une valeur historique et culturelle, change avec la succession des fouilles archéologiques en Étrurie et en Grande-Grèce et avec la formation de célèbres collections, comme celle de Lord Hamilton, du marquis Campana et de la famille Jatta. L'expérimentation, déjà à ce stade précoce, de formes de "valorisation" permet de reconnaître

⁷⁷⁹ NØRSKOV 2002.

⁷⁸⁰ MEYER 2020, 91-109.

une sensibilité envers le public et une certaine attention au contexte et, dans le même temps, anticipe de nombreuses thématiques muséologiques modernes.

La création des premiers musées publics, associée à l'aménagement de salles d'exposition avec des meubles, maintenant équipés de vitrines, a déterminé ce changement qui a conduit à l'image du musée telle que nous l'entendons aujourd'hui, en modifiant définitivement le rapport avec les objets exposés. L'introduction des ICT dans le domaine des musées a, d'une certaine manière, révolutionné les aménagements de type traditionnel, s'insérant dans les pratiques muséologiques et devenant, aujourd'hui, une présence incontournable, soulevant également un vif débat sur leur utilisation⁷⁸¹.

De même, le deuxième chapitre analyse les conséquences de l'évolution technologique du point de vue de la représentation graphique des vases, avec un examen qui prend comme point de départ les principaux appareils illustratifs des érudits à partir du XVIIe siècle. dont *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724) de Bernard de Montfaucon, le *De Etruria regali libri VII* (1723-1724, ma 1726) de Thomas Dempster et Filippo Buonarroti, le *Museum Etruscum I-III* (1737-1743) de Anton Francesco Gori et le *Picturae Etruscorum in vasculis* (1767-1775) de Giovan Battista Passeri. Le passage à des dessins plus scientifiques, avec les différentes expérimentations afin de surmonter les distorsions dues à la forme des vases, a été accompagné par l'introduction de la photographie qui a changé l'approche à l'étude même des vases. En ce sens, F. Lissarrague offre un aperçu fascinant des représentations bidimensionnelles du vase et note la difficulté de le reproduire dans les publications, exhortant à le considérer comme un objet tridimensionnel avec une frise continue⁷⁸². Et la création d'un modèle tridimensionnel peut justement représenter une nouvelle façon d'étudier et d'analyser les scènes peintes, le rapport forme/iconographie, comme il ressort de quelques études récentes sur des questions méthodologiques⁷⁸³, mais aussi augmenter la capacité d'observation et contribuer à sa meilleure compréhension. La deuxième partie de la recherche se concentre sur les dépôts muséaux, analysés du point de vue de leur gestion et de leur valorisation, et introduisant le concept de bien invisible. Si, dans le passé, le thème des réserves muséales n'a jamais été au centre des débats muséologiques, Récemment, on a assisté à un renversement de tendance qui voit de nombreuses institutions muséales s'engager à créer de meilleures conditions pour leur organisation et à les rendre accessibles au grand public ainsi qu'aux chercheurs.

Sur la base de ces chapitres d'encadrement, commence l'analyse du contexte archéologique de Pontecagnano, dans la troisième partie de la thèse. L'étude de cas a été abordée à partir de l'histoire des recherches, étroitement liées au thème de la tutelle, valorisation et communication des résultats des enquêtes. Dans cette dimension, un examen du musée, des initiatives menées pour la promotion du site, et du parc archéologique ont été la base pour le développement du projet de l'exposition. Suivent les caractéristiques topographiques et archéologiques du site, puis on procède de plus en plus spécifiquement avec les nécropoles des VIe et Ve siècles av. J.-C., le noyau de Via Firenze et, enfin, la tombe 3958 où sont mis en évidence tous les éléments qui composent le

⁷⁸¹ ANTINUCCI 2007a; ANTINUCCI 2014.

⁷⁸² LISSARRAGUE 2010, 33-46.

⁷⁸³ BURSICH, PACE 2017, 73-91; PACE, BURSICH 2018, 543-552; PACE, BURSICH 2021, 83-94.

mobilier funéraire et les nombreuses connexions et implications symboliques. Le système de signes et d'images mis en place dans la composition du mobilier de la tombe permet de valoriser et de réaliser un récit qui met en évidence les éléments spécifiques de la tombe et du noyau funéraire dans lequel elle se trouve.

Le cinquième chapitre se concentre, enfin, sur les critères de composition de la structure de l'exposition, à la base d'un système correct de valorisation et d'utilisation. Son caractère virtuel et numérique, représenté par la création des modèles 3D des vases figurés, a permis de penser à un type d'exposition visant à une utilisation en ligne mais qui soit étroitement liée au musée royal et à la collection permanente. Le but, en plus de la jouissance de biens qui, autrement, seraient invisibles au public, est d'enrichir l'offre muséale en proposant un type d'expérience qui renforce l'approche visuelle des vases figurés.

Les réflexions finales sont l'occasion de relier tous les sujets traités et de valider cette filière d'études et de réflexions qui voit dans l'utilisation, raisonnée et programmée, des ICT une occasion pour arriver à une mise à jour technologique de la connaissance, tant du point de vue scientifique que du point de vue muséologique.

1.1 Collections et premiers musées publics : aménagement et exposition de vases anciens

La critique, qui s'est occupée de collection d'antiquités, s'est déplacée le long de deux axes principaux : les caractères muséographiques des résidences privées et des maisons-musées et la connotation muséologique des collections des céramiques antiques, soit leur disposition et leur aménagement intérieur. A travers des témoignages iconographiques, comme des peintures ou des aquarelles, et les sources archivistiques, en particulier les inventaires familiaux, il est possible de reconnaître les idées, les principes et les exigences qui ont favorisé le développement de certaines tendances de collection. Dans le même temps, il est possible d'essayer de reconstituer la relation privilégiée entre le collectionneur et les vases anciens, ainsi que la façon dont il a changé entre la fin du XVIIIe et le début du XXe siècle.

L'anticomanie : les collections spécialisées et la jouissance privée

À partir de la première moitié du XVIIIe siècle, l'intense activité de fouilles archéologiques et la circulation relative des objets récupérés conduisirent non seulement à une augmentation toujours croissante des vases antiques dans les collections préexistantes, mais aussi à la constitution de collections exclusivement dédiées aux céramiques anciennes⁷⁸⁴. À partir de ce moment, la céramique figurée antique a progressivement commencé à acquérir la même dignité que tout autre objet de collection, au même titre que les monnaies et les sculptures en marbre. En même temps, la publication des catalogues imprimés contribuait à sponsoriser et promouvoir en Europe un patrimoine archéologique souvent conservé dans des musées ouverts uniquement à un public restreint, cultivé et élitiste. Dans le même temps, l'idée répandue que les vases récupérés lors des fouilles étaient tous indistinctement de production étrusque n'était pas la conséquence directe de la découverte des vases principalement dans la zone étrusque, plutôt un choix influencé par la politique nationaliste qui attribuait à

⁷⁸⁴ BESCHI 1986, 358-363.

l'Étrurie tout ce qui n'était pas possible dans la culture romaine, c'est-à-dire le soi-disant *etruscheria*⁷⁸⁵. Très vite la conviction se répandit à tel point que toutes les céramiques récupérées en Italie, même en Grande Grèce et en Sicile, étaient considérées d'origine étrusque⁷⁸⁶.

Dans ce contexte, les éditions de 1757 de *Antichità di Ercolano*, qui montraient pour la première fois au public les peintures et objets trouvés lors des fouilles des Bourbons, mais surtout la publication du premier catalogue de la collection de Sir William Hamilton en 1767, intitulé *Antiquités étrusques, grecques et romaines*, ont eu le mérite de contribuer de manière significative à la diffusion du goût européen pour les céramiques figurées⁷⁸⁷. Au cours de la même période, la publication de *Geschichte der Kunst des Altertums*⁷⁸⁸ permit à Winckelmann, qui à son tour se liait à une filière d'études moins connue remontant au XVIIe siècle, de nier l'origine étrusque des vases en faveur de la grecque⁷⁸⁹.

À la fin du XVIIIe siècle, les vases avaient donc trouvé leur place parmi les élites aristocratiques et parmi les intellectuels comme précieux témoignages d'un monde antique, s'élevant au même niveau que les sculptures, et parfois les remplaçant dans les cabinets de curiosité⁷⁹⁰. Tout en restant dans la période du lent passage de l'antiquité à l'archéologie, c'est-à-dire lorsque la valeur des objets commençait à ne plus être attribuée sur la base du matériel et de la facture, mais à être reconnue aussi pour leur signification historique, l'affirmation de cette nouvelle façon de comprendre les vases était maintenant tangible à travers la formation de collections spécialisées, qui reflétait une nouvelle sensibilité et une prédilection pour cette catégorie d'objets⁷⁹¹.

À partir de ce moment, l'aménagement des armoires de curiosité a été presque complètement abandonné, en faveur d'une manière renouvelée d'exposer les objets anciens, qui étaient maintenant placés sur différents ordres de grandes étagères, situées le long des murs. Ce type d'exposition mettait davantage en évidence les profils des vases et offrait au visiteur la possibilité d'observer en même temps la riche variété de la collection, constituée de différentes catégories d'objets⁷⁹². Ce goût se retrouve dans les plus célèbres collections d'art ancien de cette période et, dans les cas les plus heureux, dans certaines peintures de l'époque.

La plus importante collection de vases figurés a été recueillie par Sir William Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples entre 1764 et 1800. Bien qu'il n'y ait aucune nouvelle de l'aménagement de la collection de vases dans sa résidence, les célèbres peintures de 1771 (figg. I.2-I.3) de Pietro Fabris, qui représentent le séjour de Mozart à Naples, permettent d'observer comment les vases étaient exposés dans l'environnement qu'il

⁷⁸⁵ Le premier à soutenir cette théorie fut le frère dominicain Annio da Viterbo dans 1496, *cf.* NØRSKOV 2002, 36, avec bibliographie. Par la suite, les *Explicationes* de F. Buonarroti et le *Museum Etruscum* d'A.F. Gori ont fortement contribué à la diffusion du phénomène. Pour plus d'information voir CRISTOFANI 1978, 577-625 ; CRISTOFANI 1983.

⁷⁸⁶ Théorie promue principalement par l'école toscane et en particulier à Thomas Dempster, Filippo Buonarroti, Anton Francesco Gori et Giovanni Battista Passeri. Sur la question complexe, il est fait référence à CAVALIER 2000, 11-21 ; LISSARRAGUE 2002, 73-81 ; pour un résumé voir NØRSKOV 2002, 35-41 ; MASCI 2014, 27-40.

⁷⁸⁷ *Antichità di Ercolano 1757-1792*; D'HANCARVILLE 1766-1767.

⁷⁸⁸ La question a été remise en cause pour la première fois par Alessio Simmacchio Mazzocchi dans 1754, pour plus d'information voir le chapitre II.1, 88.

⁷⁸⁹ L'origine grecque était également démontrée par les nombreuses inscriptions en grec qu'ils rapportaient, clôturant définitivement la question, *cf.* WINCKELMANN 1764, libro III, cap. IV; pour un résumé, voir NØRSKOV 2002, 27-49.

⁷⁹⁰ LAURENS 2003, 205.

⁷⁹¹ MASCI 2003, 1-7.

⁷⁹² LYONS 1992, 6.

fréquentait⁷⁹³. La tendance qui s'est répandue au milieu du XVIIIe siècle, en effet, était de placer les vases antiques sur des étagères et des meubles muraux, comme s'ils étaient parfaitement intégrés au reste du mobilier, avec des livres, des peintures et des objets de toutes sortes.

Si à première vue on pourrait penser que l'emplacement des vases reflète une vision qui les assimile à des éléments d'ameublement, très intéressantes sont les réflexions de V. Nørskov, selon laquelle "the combination of wall paintings and vases directed attention to the vases as carriers of paintings, leading the way to a new esteem for the vases"⁷⁹⁴, élevant le statut du vase d'objet d'ameublement à un objet d'art au même rang que les peintures et sculptures⁷⁹⁵.

La figure d'Anton Franz de Paula, comte di Lamberg-Sprinzenstein, se lie aussi à l'environnement napolitain (1740-1822). L'agencement de sa collection de vases en "plusieurs salles" de son palais à Vienne a été représenté en deux variantes du même dessin (fig. I.8-I.9) et montre toute l'influence que la figure de Lord Hamilton eut dans le milieu de l'époque⁷⁹⁶.

Une configuration différente ressort des images représentant les bibliothèques des institutions religieuses, où le choix de l'exposition suivait une tradition qui mettait en évidence une approche littéraire et philologique et où les scènes illustrées sur les céramiques étaient encore considérées comme en relation directe avec les anciens textes grecs et latins⁷⁹⁷.

La "découverte" du contexte et sa jouissance esthétique

La première moitié du XIXe siècle s'ouvre sur un événement d'une importance extraordinaire qui a eu un grand écho dans l'environnement culturel de l'époque en mettant en œuvre un processus de changement dans la perception des objets anciens et la relation des collectionneurs avec eux. La découverte des nécropoles de Vulci, creusées par Antonio et Alessandro Candelori d'un côté et Lucien Bonaparte prince de Canino de l'autre, avait favorisé la multiplication de fouilles archéologiques extensives en Étrurie et en Italie méridionale. La présence

⁷⁹³ L'aménagement ne devait pas être très différent de celui décrit par le marquis Felice Maria Mastrilli (1694-1755 ca.) pour la collection dans sa galerie, également connue sous le nom de Museo Mastrilliano o Nolano, où il mélangeait des peintures, bustes en marbre et vases antiques sur une typologie de meubles muraux qui permettait de placer les objets de manière symétrique en les portant, LYONS 1992, 1-26; LYONS 1997, 229-239; NØRSKOV 2002, 40; MEYER 2020, 99.

⁷⁹⁴ NØRSKOV 2002, 40.

⁷⁹⁵ Les portraits commandés par Lord Hamilton au cours de sa carrière sont également célèbres. En effet, nombreux sont les collectionneurs qui, acquis grâce à leur activité, se faisaient représenter à côté des vases les plus importants qu'ils avaient achetés. Il s'agit d'une tendance qui s'était répandue dès la première moitié du XVIe siècle, alors que dans les collections d'art les vases étaient encore pour la plupart absents, mais qui répond à la même exigence de montrer l'importance de l'activité du collectionneur et à la nécessité d'obtenir une reconnaissance publique. Dans le même temps, le portrait servait aussi à affirmer le statut social du collectionneur et à légitimer son activité, c'est-à-dire en termes d'œuvre de sauvegarde en faveur de ces objets, ainsi préservés des injures du temps et pour les réunir en un seul lieu. Dans ce cas, cependant, les vases sont toujours traités comme des objets d'ameublement supplémentaires, utiles à la seule ostentation. FRANZONI 1986, 299-360.

⁷⁹⁶ L'aménagement suivait les tendances de l'époque, où une grande pièce de la résidence privée du comte avait été adaptée pour placer les vases alignés sur de longues rainures et étagères rangées le long de tous les murs de la pièce, selon un ordre symétrique de forme et de grandeur. En particulier, la dernière étagère semble privilégier l'alternance entre des cratères de grandes dimensions et des vases plus petits comme les *lekkythoi*. Au centre de la salle, un choix de pièces précieuses a été placé pour permettre aux visiteurs d'observer les scènes figurées de tous les côtés des vases. LABORDE 1813-1824, I, pl. 1; BARDOU 2013, 93-104.

⁷⁹⁷ MASCÌ 2014, 27-40. Le système a été appelé *wall system*, c'est-à-dire celui de l'emplacement dans de grandes bibliothèques du sol au plafond alignées le long de tous les murs de grandes pièces, solution liée à la diffusion de plus en plus capillaire des livres imprimés. Dans un système conçu pour montrer la connaissance, les vases trouvent leur place dans la partie la plus haute de la bibliothèque, non loin des fenêtres, et placés en groupes symétriques (fig. I.11), *cf.* GARBERSON 2006, 105-136.

relative sur le marché des antiquaires de nombreux vases figurés a donné lieu à la naissance de nombreuses collections privées, accompagnées d'une volonté plus marquée d'exposer les objets collectés.

Dans un délicat équilibre entre l'exigence d'une reconnaissance publique des collections et l'*auctoritas* de leur collectionneur, une importance particulière a acquis les activités de fouilles de la famille Campanari entre 1828 et 1845 en Étrurie pour la famille Candelori⁷⁹⁸.

Grâce aux liens étroits que la famille noue avec Londres et les collectionneurs anglais mais aussi à l'expérience acquise sur les chantiers de fouilles, les Campanari ont eu la capacité de se consacrer à d'importantes activités de vulgarisation culturelle. Fin janvier 1837, cette expérience a trouvé sa meilleure expression dans la réalisation d'une exposition au Pall Mall de Londres, réalisée dans le but de faire connaître la culture étrusque dans un pays où elle était encore inconnue de la plupart des gens.

Comme support à la visite de l'exposition, Secondiano Campanari (1805-1855) avait publié un petit guide illustratif, grâce auquel il est possible de reconstruire l'aménagement des salles intérieures et de suivre le parcours du visiteur. Il ressort de la description et des images disponibles que le but de l'exposition était de montrer toutes les caractéristiques principales de la culture étrusque par une combinaison d'éléments typiques du monde funéraire, en laissant de côté la possibilité de reproduire fidèlement la tombe lors de sa découverte (figg. I.13-I.14). Sur un axe de trois niveaux, sous-sol, rez-de-chaussée et premier étage, les Campanari avaient reconstruit onze tombes étrusques, en suivant et en recoupant des éléments provenant de plusieurs sites⁷⁹⁹. L'un des aspects les plus particuliers et modernes est le fait que la visite a eu lieu complètement dans l'obscurité, de sorte que le visiteur suivait le parcours de l'exposition seulement avec l'aide d'un flambeau, dans le but de recréer encore plus fidèlement l'atmosphère d'origine et d'imiter une sorte de descente dans le sous-sol.

L'extraordinaire importance de l'événement révélait aussi la mentalité moderne et pionnière des Campanari mais touche aussi de multiples aspects qui intéressent à leur tour différents niveaux d'analyse. Du point de vue de la communication, la publication du guide représentait un élément d'innovation fondamentale, s'écartant des buts et des intentions des guides comme celle de Panckoucke⁸⁰⁰. Elle représentait un véritable soutien à la visite, dans le but d'instruire le public au fur et à mesure qu'il progressait dans le parcours d'exposition, en montrant une forte sensibilité dans le suivi des exigences du visiteur. L'influence des Campanari se retrouve notamment dans l'activité et la pensée d'un autre collectionneur important et controversé de la même époque, le marquis Giampietro Campana, grâce auquel la collection devint extrêmement célèbre en Italie et en Europe, avant d'arriver au Louvre⁸⁰¹.

⁷⁹⁸ COLONNA 1978, 81.

⁷⁹⁹ Pour une description détaillée de toutes les salles voir COLONNA 1978, 82-85.

⁸⁰⁰ Sur la figure de Panckoucke, voir cap. I.1, 28-29.

⁸⁰¹ Sur la figure du marquis, voir NADALINI 1992, 111-121; SARTI 2001, 19-24; NØRSKOV 2002, 62. Le choix d'exposition de Campana pour sa collection suivait différentes tendances qui étaient très inspirées par l'activité des Campanari: à l'intérieur de sa villa de San Giovanni in Laterano, transformée en musée vers 1846, il avait préféré la reconstruction d'espaces d'époque dont un columbarium romain ou une tombe étrusque (avec des objets originaux), créant ce que M. Pianazza définit "museo di ambientazione". Plus tard, son activité de divulgateur a été marquée par la découverte de la soi-disant Tomba Campana à Veio en 1842, DELPINO 2012, 97-102.

Approche visuelle et tactile : évolution d'une relation

A partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle commencèrent à se constituer et à se multiplier en Europe les premiers grands musées publics, où les collections n'étaient plus perçues comme un bien privé mais comme la propriété de tous, destinées à l'éducation, à la formation du goût et à augmenter les techniques d'artisanat grâce au phénomène de l'émulation. Ce changement a été principalement dû aux événements politiques de la Révolution française, au transport des œuvres d'art des pays conquis par la France et aux grandes fouilles menées en Grèce et en Asie Mineure, ce qui fait du musée, par la transformation des collections royales en collections publiques, un important moyen de pouvoir dans les mouvements nationalistes du XIX^e siècle⁸⁰².

Le passage du statut de privé à public eut pour conséquence directe de transformer aussi la perception de l'objet et le rapport du visiteur avec lui, mais surtout ce fut l'occasion de réfléchir sur la nature du nouveau musée et sur son but. L'affirmation toujours plus forte de l'archéologie en tant que discipline scientifique et la nécessité de créer des systèmes et des classifications se reflétaient également dans la manière d'exposer les vases antiques. Les musées de Londres, Berlin et Munich avec ceux de Paris et de Rome, devinrent les nouveaux centres de l'art et de la culture européenne ; pour lesquels, grâce à la compétition qui s'était instaurée, il est possible de reconnaître les différentes expériences vécues, liées à différentes façons de ranger, de montrer et de communiquer les objets, parfois en s'appuyant sur des pratiques dérivées du passé récent d'antiquaire et parfois en utilisant de nouvelles modalités de représentation.

En particulier, deux éléments ont fortement contribué à changer le rapport avec les vases antiques et ont conduit à la réalisation des aménagements qui, encore aujourd'hui, sont utilisés dans les musées d'aujourd'hui : la rédaction de catalogues-guide des musées et la *vitrinization*, c'est-à-dire l'introduction des vitrines autour des objets⁸⁰³.

À la fin du XVIII^e siècle, des discussions commençaient à se développer en Europe autour des logiques d'exposition à utiliser dans les nouveaux musées, en conséquence directe de la diffusion d'études de plus en plus de nature scientifique. Les images représentant les salles de l'Alte Pinakothek de Munich, conçues par l'architecte Leo von Klenze, montrent les vases placés sur les meubles muraux et les tables au centre de la salle et représentent également un témoignage important qui permet d'imaginer les modalités de visite des salles. Pendant les premières années de la vie des musées publics, en effet, le rapport des visiteurs avec les vases exposés était encore direct puisque le tact était considéré comme un complément nécessaire à l'analyse visuelle pour acquérir une véritable familiarité avec les objets. Une phase de passage dans le changement des modalités de visite ressort des critiques faites au premier aménagement de la collection Campana à Paris, initialement exposée au Palais de

⁸⁰² NØRSKOV 2002, 64-69. L'architecture des bâtiments avait également été politisée par la construction de façades reprenant l'aspect d'un temple ancien (notamment celle du British Museum et de la Glyptothek de Munich) pour mettre en évidence le rôle primordial que joue l'art classique, plus que tout, il avait dans leur constitution.

⁸⁰³ À ce sujet voir MEYER 2020, 91-109. Pour COSTA, PAGLIANI 2019, 87 un indice de modernité et d'ouverture à la jouissance publique n'étaient pas les collections à "étagère ouverte", mais celles où la vitrine - considérée comme un véritable instrument muséographique - protège et expose, sépare sacré et profane, conduit le "public general" vers une utilisation exclusivement visuelle et non plus tactile des objets.

l'industrie⁸⁰⁴. Le Journal amusant, se moquant des nombreux panneaux qui interdisaient au public de toucher les œuvres, dénonçait l'impossibilité de prendre en main les vases dont la grande quantité avait été comparée à l'effet d'une série de contenants pour stocker des confitures⁸⁰⁵. Il en résulte que l'exposition des vases de la Collection Campana au Palais de l'industrie avait été organisée encore sans prévoir le recours à des vitrines protectrices pour les objets, mais la grande masse de visiteurs avait rendu également nécessaire de remédier à cette situation en plaçant des panneaux invitant les gens à ne pas toucher aux objets, afin de préserver leur conservation. Les caricatures, malgré l'intention dérisoire et sarcastique, représentent un témoignage important qui nous permet de percevoir le climat socio-culturel de l'époque et d'identifier, au milieu du XIXe siècle, le changement qui aurait conduit à la perte définitive de la relation directe et rapprochée avec les objets exposés et à des comportements qui nous apparaissent aujourd'hui tout à fait naturels mais qui ils avaient suscité de nombreux jugements négatifs de la part de l'opinion publique.

Après le passage de la collection dans les salles de l'actuel Musée du Louvre, toute la Galerie Campana fut réorganisée par Edmond Pottier (1855-1934), avec une division des salles par ordre alphabétique correspondant au même ordre dans le catalogue⁸⁰⁶.

De toute façon, une photographie de la Galerie de 1897 (fig. I.25) montre que le système des vitrines était devenu assez consolidé, alors que l'effet de confusion continuait à se répéter en raison de l'exposition d'une grande quantité de vases, placés en série entre les étagères des meubles, ainsi que ceux de grandes dimensions placés sur des petites bases en marbre sans aucun type de protection.

L'hégémonie du regard

L'introduction des meubles avec vitrines s'était affirmée comme une norme d'exposition et elle est encore adoptée dans les musées archéologiques, d'art et autres. La raison était de conserver et de protéger les biens contre tout risque de dommage. Ces motivations, bien qu'extrêmement valables et nécessaires, ont produit un type de relation entre le visiteur et l'objet exposé interposé par une barrière qui, bien qu'invisible, a complètement modifié l'approche de l'observateur et du conservateur.

Récemment il a été proposé que l'introduction du système de vitrines soit à reconnaître dans les différentes méthodes d'exposition des céramiques antiques⁸⁰⁷. Les vases furent décisifs dans l'élaboration d'une méthode d'exposition qui soit apte à diriger le regard du spectateur vers des points d'intérêt spécifiques et à favoriser la modalité de concentration visuelle. Abandonnant le système obsolète de meubles muraux, les vitrines étaient devenues une norme d'exposition qui est encore adoptée aujourd'hui.

⁸⁰⁴ Le parcours de visite est décrit par NADALINI 1993, 53-55.

⁸⁰⁵ Dans une caricature, on voit la représentation d'hommes de l'antiquité en train d'enterrer beaucoup de vases parce qu'en plus grand nombre que la quantité de confiture préparée, tandis que dans une autre figure est représenté le sarcophage des époux où est placé un panneau sur lequel il est écrit «le public est prié de ne pas toucher aux objets exposés» (figg. I.23-I.24).

⁸⁰⁶ Sur Edmond Pottier, voir ROUET 1999, 65-77. Dans les mêmes années, l'archéologue s'interrogeait sur la signification et le rôle que pouvait avoir un musée de vases anciens, avec la publication d'un long article au titre assez éloquent : "À quoi sert un musée de vases antiques ?", tandis que l'inauguration de la Galerie fut accompagnée de la publication du *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, POTTIER 1896.

⁸⁰⁷ WELCHMAN 2013.

Selon Meyer, l'une des premières raisons qui ont conduit à l'introduction de la "barrière de verre" entre les objets et les personnes est à reconnaître dans la censure et le contrôle de ce qui était opportun pour les visiteurs d'observer. Un exemple est l'information sur l'agitation et l'embarras de Ludwig I pour les scènes érotiques présentes sur les vases de sa collection, exposée à l'Alte Pinakothek de Munich. La nécessité d'en limiter la vision pourrait avoir motivé initialement l'adoption des vitrines.

En effet, le confinement des vases dans les vitrines représentait pour les conservateurs l'occasion de contrôler le regard des visiteurs en décidant à leur discrétion quel côté d'un vase devait être visible et quel aspect de la décoration devait être masqué⁸⁰⁸.

Une autre origine du phénomène de la vitrine a été suggérée par le passage rapide entre quelques visiteurs privilégiés et l'ouverture publique des musées à tous. Comme l'ont démontré C. Classen et D. Howes, les visiteurs s'attendaient à toucher habituellement les objets car cela faisait partie de l'expérience muséale à laquelle ils avaient été habitués jusqu'à la première moitié du XIXe siècle⁸⁰⁹. Cependant, l'analyse des rapports des visiteurs et des données d'admission au British Museum a fait apparaître la crainte répandue que les objets puissent être touchés et ruinés par le nombre croissant de visiteurs appartenant à la classe ouvrière⁸¹⁰.

Lors de la conférence de Madrid en 1934, des experts du monde entier se sont réunis pour la première fois pour aborder des questions strictement muséographiques. Dans le même temps, un intérêt croissant de la part des conservateurs pour des questions spécifiques liées aux besoins des visiteurs a commencé à se manifester. C'est dans ce climat que, pendant la moitié du XXe siècle, le musée a été conçu comme un espace réservé à l'expérience visuelle, où le toucher avait désormais perdu son rôle dans l'appréciation esthétique ou intellectuelle, alors que l'apparition des vitrines a eu un effet non négligeable.

L'observateur qui voulait bien comprendre les vases exposés derrière une vitre devait nécessairement les observer de face depuis la vitrine, le forçant à se concentrer complètement sur le déchiffrement des messages visuels présentés par l'artefact. Dans cette opération, le musée, en cristallisant les objets comme seuls phénomènes visuels et esthétiques, a donné la priorité aux capacités d'interprétation des visiteurs, qui dépendent de leur niveau d'instruction, en faisant émerger les distinctions de classe⁸¹¹.

⁸⁰⁸ MEYER 2020, 91-109.

⁸⁰⁹ CLASSEN, HOWES 2006, 199-222, *cfr.* CANDLIN 2010, 65-69.

⁸¹⁰ CANDLIN 2010, 71-86. Paradoxal est la façon dont aujourd'hui cette pensée est complètement renversée, pour le dire avec les mots de PAOLUCCI 1996: "Oggi come oggi, per quello che oggettivamente è, per come è offerto al pubblico, per il tipo di educazione che caratterizza la gran parte dei suoi fruitori, mi sembra difficile che il museo possa trasmettere cultura alle grandi masse che lo frequentano".

⁸¹¹ MEYER 2020, 91-109.

1.2 Invasions numériques : du musée analogique au musée virtuel

L'introduction du musée virtuel et numérique a profondément remis en question presque tous les principes de la pratique muséale précédente. Une des conséquences les plus importantes est d'avoir finalement placé le visiteur au centre de l'attention comme jamais auparavant, provoquant l'exigence d'une offre muséale qui tienne compte de la communicabilité de l'œuvre, aujourd'hui non plus considérée comme un bien passif mais comme l'un des acteurs principaux au sein de l'institution muséale. Alors que jusqu'aux années 90, les expositions permanentes et temporaires n'étaient rien d'autre que des opérations d'autoréférence destinées à un public d'experts et d'érudits, aujourd'hui, grâce aussi à la diffusion des médias sociaux, on assiste à une démocratisation concrète de la culture, qui a conduit à une participation active du public pour laquelle on parle de "musées 2.0" et de "musées 3.0"⁸¹². Cela a conduit à repenser et à recréer un nouveau processus d'apprentissage culturel qui peut être l'occasion de renforcer la communication des œuvres et des vases figurés⁸¹³.

Les ICT dans le débat muséal

La révolution numérique et la diffusion croissante des technologies de l'information et de la communication (ICT) ont apporté de profonds changements sociaux et culturels dans la société contemporaine. Dans ce climat de transformations rapides, les institutions muséales ont également été inévitablement impliquées, contraintes de se conformer aux besoins d'une société de plus en plus connectée et d'un public qui exige une offre et une utilisation muséale moins passive et plus *smart*. À l'intérieur de ce panorama, les musées, surtout italiens, se sont adaptés avec beaucoup de difficulté aux changements apportés par cette révolution numérique.

Cela a provoqué l'apparition, dans le domaine intellectuel et des professionnels, d'un débat qui se divise entre ceux qui sont favorables à accueillir les nouveaux outils numériques à intégrer à l'offre muséale⁸¹⁴ contre ceux qui voient ces nouveaux outils comme le début de la décadence du musée dans son sens traditionnel⁸¹⁵.

Le musée virtuel

Les définitions de F. Antinucci et F. Djindjian, si elles sont intégrées, représentent l'un des points forts de ce que, empruntant les concepts du marketing, la *mission* et la *vision* d'un musée virtuel doivent être.

Selon F. Antinucci, le musée virtuel doit faire ce que le musée physique ne peut pas ou n'arrive pas à faire, en commençant par clarifier avant tout ce qu'un musée virtuel ne doit pas être : il ne peut pas être une transposition sur le web (ou toute autre forme numérique) du musée physique ; ce n'est même pas une archive, une base de données, ou son complément numérique⁸¹⁶.

⁸¹² BONACINI 2011, 33.

⁸¹³ La nécessité de réfléchir sur une nouvelle façon de communiquer les œuvres est exprimée précocement par RAGGHIANI 1974.

⁸¹⁴ ANTINUCCI 2007a ANTINUCCI 2007a en a fait l'objet de ses recherches dans lesquelles tout en promouvant l'utilisation des technologies pour les musées, avec un sous-titre éloquent "Come non fare innovazione tecnologica". Il reconnaît qu'elles sont "una costante cui si adatta di volta in volta un fine variabile nell'area dei beni culturali", critiquant avec provocation ceux qui en font un usage aveugle.

⁸¹⁵ Voir la réflexion sur le thème de Wu Ming dans l'avant-propos de l'essai de JENKINS 2007, VII-XV.

⁸¹⁶ ANTINUCCI 2007a, 80-81.

Dans l'impossibilité de faire des changements drastiques dans les expositions muséales, trop historisées et cristallisées dans leur forme⁸¹⁷, mais en même temps, face à leur incommunicabilité qui n'assure pas au visiteur cet apprentissage culturel qui reste l'objectif principal du musée, le chercheur trouve une solution dans la réalisation d'un musée virtuel qui représente la projection communicative du musée physique.

Dans cette optique, la terre du milieu pour créer cette médiation est le web. Selon F. Djindjian, en effet, en combinant le concept traditionnel du musée avec l'ordinateur et la communication technologique d'Internet, on arrive à dématérialiser l'objet, mais en fournissant beaucoup d'autres informations liées à celui-ci, c'est-à-dire l'image dans toutes ses reproductions et sa connaissance même⁸¹⁸.

Ces problèmes sont liés au thème de l'hégémonie du regard, où l'aménagement basé sur une approche exclusivement visuelle, dans lequel exposer signifiait simplement rendre l'objet visible, créant un *gap* entre sa compréhension et sa communicabilité. L'exposition passive de l'œuvre était en effet une pratique définie par des chercheurs pour des chercheurs, capables d'analyses critiques et de comparaisons, avec le résultat d'élargir davantage la distance entre l'œuvre et le public non spécialiste⁸¹⁹.

Les expositions virtuelles des vases figurés

Le problème de la communicabilité des vases figurés a été abordé pour la première fois dans le cadre d'une exposition temporaire, qui représente aujourd'hui une des pierres angulaires pour les études sur la religion grecque et en général sur les thèmes muséologiques. La *Cité des images* a été une exposition itinérante de 1984 dont l'importance est double et est étroitement liée aux objectifs de ses conservateurs : rapprocher un public non expérimenté de la lecture des images sur les vases anciens et réaliser une exposition exclusivement photographique. En effet, elle ne prévoyait pas l'exposition d'objets réels, mais consistait en l'installation de longs panneaux photographiques, accompagnés de textes explicatifs, sur lesquels avaient été reproduites les images d'une trentaine de vases à figures noires et à figures rouges divisées par des thèmes spécifiques à travers lesquels le visiteur était peu à peu accompagné dans le déchiffrement des images. L'idée derrière cela était que "la compréhension fondamentale de la culture antique n'est pas nécessairement l'apanage d'une élite"⁸²⁰.

Près de quarante ans plus tard, peu de progrès ont été réalisés. L'évolution et la disponibilité accrue des technologies numériques a mis en évidence la nécessité de permettre un accès plus large aux musées, notamment en vue de diversifier les moyens par lesquels le public peut se rapporter à leurs collections. Ce n'est pas un hasard si le terrain sur lequel a eu lieu cette rencontre est celui des expositions temporaires, dont certaines présentent des éléments d'innovation et des pistes de recherche importantes au sein de cette étude.

Les deux expositions ont été réalisées en 2013 et elles ont saisi l'opportunité d'utiliser les outils technologiques les plus adaptés pour transmettre les messages intrinsèques contenus dans les vases figurés.

⁸¹⁷ Le thème a été abordé par MOTTOLA MOLFINO 1991, 45.

⁸¹⁸ A cet égard, voir les concepts exprimés dans le chapitre III.2, 143-144.

⁸¹⁹ ANTINUCCI 2007a, 44-45.

⁸²⁰ *La cité des images*, préface ; VERBANCK-PIERARD 1987, 88.

La première est *Rosso Immaginario*, installée au Museo Archeologico del Sannio Caudino par l'ancienne directrice L. Tomay⁸²¹. Son importance réside en premier lieu dans les prémisses méthodologiques dont elle est issue puisque l'exposition se présente comme une continuation, avec une mise à jour technologique, de l'exposition française de 1984 dans laquelle les images sont comprises comme le langage élaboré par une civilisation déterminée et sont donc un produit filtré et codé par elle⁸²².

Depuis les simples panneaux photo, la mise à jour a consisté à utiliser des technologies tout aussi simples, telles que les hologrammes et la mini mapping. Leur efficacité narrative a permis d'offrir une expérience visuelle et immersive où les iconographies représentées sur les cratères ont été illustrées et intégrées dans les différentes installations (fig. I.35).

Presque en même temps que l'exposition *Rosso Immaginario*, on expérimentait en France un autre type d'exposition virtuelle et interactive, née des mêmes prémisses visant à promouvoir de nouveaux modes d'apprentissage de la céramique figurée. Développée par l'Université de Lille 3, l'exposition s'intitule *Le vase qui parle*⁸²³ et tourne autour d'un seul objet : un petit tripode attique à figures noires représentant le jugement de Pâris, le duel entre Achille et Memnon et le combat entre deux chevaliers.

L'ensemble du décor peint a été reproduit sur une grande structure mobile en métal et toile - un avatar - qui permettait d'interroger, via le pointeur, le vase dans la partie intéressée. L'idée de faire parler directement les personnages, en plus de la voix off, a donné la possibilité au visiteur, non seulement d'apprendre l'un des épisodes homériques les plus célèbres, mais aussi de comprendre les caractéristiques particulières de chaque figure représentée, de reconnaître les éléments distinctifs et les attributs des différentes divinités (fig. I.37). La simplicité des dialogues clarifie immédiatement que l'exposition s'adresse à un public cible non spécialisé, en créant un type d'expérience immersive et interactive qui a permis de disposer d'outils basiques et simples pour se plonger aussi dans la lecture d'autres vases figurés "non parlants".

Le mérite des deux expositions, bien qu'à travers deux approches cognitives différentes, est de rester fidèle à une transmission culturelle correcte d'un bien. Ayant établi l'inefficacité de l'approche textuelle-descriptive, et ayant déjà mis en évidence les deux niveaux sur lesquels s'articule le processus d'apprentissage d'un objet, nous voyons au contraire que le storytelling et la dramatisation utilisés en Rouge imaginaire activent l'opération cognitive, également dans l'exposition française le deuxième niveau, grâce au modèle immersif, il renforce davantage notre perception primaire, qui est encouragée par l'objet comme si elle était réelle.

⁸²¹ TOMAY 2016.

⁸²² VERNANT 1986, 6-7. À l'entrée de l'exposition de la cloche a été placée une citation de J.P. Vernant tirée de *La cité des images*.

⁸²³ *Le vase qui parle* 2014.

II.1 Les images des vases avant l'ère numérique

En reculant du point de vue chronologique, ce chapitre revient à l'analyse des principales collections d'images archéologiques du XVIII^e siècle. Les érudits de cette période rassemblaient et collectionnaient des images, soit sous forme de dessins, moulages ou gravures des images des vases qui, insérées dans les publications, trouvaient leur place dans certains traités afin de comprendre la singularité, la réception et les traditions auxquelles elles appartenaient. Grâce à l'examen de ces documents, il a été possible de décrire les solutions et les problèmes rencontrés dans les représentations graphiques des scènes figurées, de la très haute précision des dessins de Peiresc au dessin technique-architectural encadré par d'Hancarville en véritables tableaux. Ces études aident à placer dans la bonne perspective le développement de la théorie du dessin des vases, en termes de forme et de décorations figurées, et les solutions graphiques utilisées au fil du temps. En analysant les différentes approches, d'abord de l'antiquité puis de l'histoire de l'art ancien, il est possible de reconstruire les principales étapes qui ont conduit à la représentation graphique dans la façon dont elle est comprise aujourd'hui.

Les antiquaires et le "musée de papier"

Les bases théoriques pour le dessin typologique des vases figurés apparaissent au début du XVII^e siècle. Une des premières représentations graphiques est à associer à la figure de l'érudit Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637). Les tableaux rassemblés dans les archives Peiresc présentent une adhésion exceptionnelle à l'objet réel et en ont fait un pionnier dans le domaine du dessin. Ses aquarelles ont permis, grâce à la multitude de détails au rendu extraordinaire, de faire des attributions à des groupes stylistiques précis, surtout pour les vases dispersés pour lesquels ces dessins constituent le seul document⁸²⁴.

Dans le passage entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, on assiste au développement d'œuvres où les tableaux avec les représentations des vases sont accompagnées de véritables commentaires, avec les premières tentatives de classer les objets en grands thèmes et de proposer une méthode plus ou moins hiérarchique pour créer l'histoire du savoir⁸²⁵. Dans ce contexte, les dessins des vases sont utilisés comme illustrations philologiques au service des grandes œuvres de synthèse de l'histoire.

Le bénédictin Dom Bernard de Montfaucon (1655-1741) publie en 1719 *L'antiquité expliquée représentée et en figures*, un livre d'images qui rencontre un grand succès⁸²⁶. Il avait pour objectif d'expliquer l'histoire à travers des images, en arrivant presque à créer une théorie de la culture matérielle en affirmant que "par ce terme d'antiquité j'entens seulement ce qui peut tomber sous les yeux, & ce qui se peut représenter dans des images"⁸²⁷.

Montfaucon, cependant, affirme qu'il est conscient que le rendu de la décoration figurée des vases n'était pas optimal et que certaines scènes étaient trop petites pour être vues à l'œil nu. Entre le troisième et le quatrième volume, en effet, on remarque un changement radical de perspective et de la façon de comprendre le dessin et la représentation même du vase, maintenant représenté dans son intégralité avec son propre volume et sa tridimensionnalité, en montrant les côtés A et B des scènes figurées. Dans le quatrième volume, Montfaucon choisit un type de représentation graphique dans lequel la scène figurée est complètement extrapolée de son vase.

⁸²⁴ MAFFRE *et alii* 2002, 217.

⁸²⁵ LAURENS 2003, 195-214.

⁸²⁶ Cinq ans plus tard, Montfaucon a publié un supplément avec l'ajout d'autres matériaux.

⁸²⁷ MONTFAUCON, préface.

De cette façon, l'iconographie et l'objet entier se détachent de leur relation, empêchant de montrer la forme du vase entier (fig. II.44).

À une époque où commençaient à naître les premiers doutes sur l'origine étrusque des vases, notamment en milieu napolitain, l'œuvre d'Anne-Claude-Philippe de Tubières, comte de Caylus (1692-1765) se lie encore fortement au climat antique et à l'*etruscheria* qui avait dominé jusqu'alors les études antiques. L'aristocrate français publie *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*⁸²⁸, cinq volumes dans lesquels il rassembla, sans aucun système d'organisation, tous les objets anciens qu'il possédait ou qu'il avait possédés. Pour Caylus, grâce au dessin, il était possible de mieux connaître la qualité graphique et matérielle de l'objet, qu'il définit "manière" et pour lui comparable au style⁸²⁹. Bien que les résultats obtenus se soient révélés erronés, la méthode mise en pratique par le chercheur français était exceptionnelle pour son temps marquant un changement de perception par rapport au passé⁸³⁰. Le livre présente les tableaux des vases figurés divisés en deux ou trois sections : le vase représenté dans son volume en entier et les scènes "déroulées" sur un plan. Bien que Caylus ait beaucoup insisté sur l'importance du rendu graphique, suggérant à quel point la figure de l'artiste est nécessaire pour réaliser un dessin car tous les antiquaires ne savaient pas dessiner⁸³¹, la qualité des planches est également médiocre, en empêchant de saisir les détails des décorations.

Le nationalisme toscan était encore très fort dans la première moitié du XVIIIe siècle et avec le florentin Filippo Buonarroti (1661-1733), Antonio Francesco Gori (1691-1757) et Giovanni Battista Passeri (1694-1780), membres de l'Accademia Etrusca fondée à Cortona en 1727, étaient parmi les principaux représentants de l'*etruscheria*⁸³².

Avec Giovanni Battista Passeri, on assiste à un changement. Avec la publication des trois volumes de *Picturae Etruscorum in Vasculis*, imprimés entre 1767 et 1775, l'érudit s'attachait encore à la tradition inaugurée par Montfaucon, mais il imagina une œuvre dont l'objet d'analyse était uniquement les vases, créant un discours complet sur l'histoire de la peinture étrusque⁸³³.

Avec Passeri, pour la première fois depuis l'expérience du XVIIe siècle de Peiresc, les dessins des tableaux ci-joints dépassaient les caractéristiques du croquis et acquéraient celles d'une peinture. Dans chaque tableau, comme l'ont déjà expérimenté Dempster et Caylus, la forme du vase en haut et les scènes figurées en bas sont toujours représentées avec une note indiquant l'emplacement actuel de l'objet.

⁸²⁸ Tous les tomes sont disponibles en ligne sur <http://caylus-recueil.huma-num.fr/> dans le cadre d'un projet de numérisation et d'approfondissement sur le comte de Caylus par la Bibliothèque Nationale de France (BnF) en collaboration avec l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) et le Centre d'Anthropologie et d'Histoire des Mondes Anciens (ANHIMA).

⁸²⁹ CAYLUS 1752.1765, préface, vol III.

⁸³⁰ SCHNAPP 2002, 53-63.

⁸³¹ CAYLUS 1752, préface, vol III, xix.

⁸³² WIEGEL 2009, 23-42 avec bibliographie.

⁸³³ L'œuvre a été entièrement numérisée par l'Université de Heidelberg et est disponible en ligne sur <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/passeri1767/0001/thumbs>.

William Hamilton et les catalogues des collections

La publication de *Geschichte der Kunst des Altertums*⁸³⁴ par Joachim Winckelmann (1717-1768) avait le mérite de soutenir et de valider les théories des savants napolitains, en opposition avec celles de l'école toscane, mettant définitivement fin à la querelle.

À la même époque, Sir William Hamilton, conscient de la valeur extraordinaire de sa première collection fut persuadé par le baron français Pierre François Hugues (1719-1805), mieux connu comme chevalier d'Hancarville, à la promouvoir par une publication de la plus haute qualité⁸³⁵. L'œuvre avait un objectif précis : diffuser la connaissance des vases peints à mettre à disposition et être utilisés par les artistes contemporains comme modèles à inspirer⁸³⁶. L'objectif a été largement atteint car toute l'Europe intellectuelle, au tournant des XVIIIe et XIXe siècles, avait pris connaissance de la collection Hamilton, dont la résidence napolitaine est devenue une étape obligatoire pour les voyageurs et les érudits du Grand Tour.

La configuration des tableaux ne présente pas de grandes différences avec celle des publications ci-dessus : elle reproduit l'objet dans sa dimension volumétrique, avec le détail sur les scènes figurées. Les nouveautés introduites par d'Hancarville consistent à mettre le vase sur le même plan qu'un élément architectural, en ayant recours à un véritable relief technique (fig. II.50) dans le but de rendre l'objet aussi fidèle que possible et d'offrir toutes les indications nécessaires pour permettre de le recréer et de le reproduire. Le travail de d'Hancarville fut aussi un travail minutieux de réélaboration artistique dans lequel des éléments décoratifs et des scènes figurées étaient utilisés pour réaliser de véritables œuvres d'art. Les images, traitées comme un tableau, étaient détachées du volume du vase, perdant toute leur tridimensionnalité, pour être encadrées à l'intérieur d'un cadre créé avec les mêmes ornements que le vase⁸³⁷, parfois même en prenant la liberté de faire quelques variations, afin d'augmenter sa qualité esthétique et visuelle.

Après la vente de la collection au British Museum en 1772, en 1789 l'ambassadeur anglais reprit l'activité de collectionneur et en peu de temps, en conjonction avec les nombreuses fouilles en Campanie, a réussi à créer une nouvelle collection importante de céramiques dont la publication a été confiée à l'artiste Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), avec de nombreuses différences par rapport au catalogue de Hancarville⁸³⁸.

Le catalogue s'écarte principalement pour avoir adopté une configuration beaucoup plus simple que le précédent. La raison, expliquée dans la préface du premier volume par Hamilton lui-même, était liée au fait que le premier livre était trop cher pour être acheté par les artistes auxquels il était principalement destiné⁸³⁹. Il en résulta un catalogue extrêmement essentiel dans lequel les dessins étaient si simples qu'ils donnaient l'impression d'être face à des esquisses (fig. II.53).

Avec le catalogue de la deuxième collection Hamilton semble donc s'imposer une nouvelle vision du vase qui, contrairement aux expériences passées de Montfaucon, Passeri et Dempster dont les gravures ne visaient qu'à

⁸³⁴ WINCKELMANN 1764.

⁸³⁵ D'HANCARVILLE 1766-1767, I-IV. Une immense bibliographie a été produite sur d'Hancarville. On se réfère ici principalement au travail de HASKELL 1987, 30-45 et 230-232.

⁸³⁶ L'ouvrage a été rédigé en anglais et en français. La collection a ouvert une grande porte au goût néoclassique et est devenue presque un modèle aristocratique de la réception de l'antiquité grecque. Pour en savoir plus sur l'influence de la collection Hamilton sur les artistes et collectionneurs de l'époque, voir COLTMAN 2001, 1-16.

⁸³⁷ Un exemple est le frontispice encadré à l'intérieur d'un cadre avec un motif en méandre (fig. II.49).

⁸³⁸ TISCHBEIN 1791-1795.

⁸³⁹ NØRSKOV 2002, 47-49.

donner des informations sur le contenu iconographique des scènes peintes, se rapproche de plus en plus du style iconographique de l'original grâce à la recherche d'une plus grande précision de la gravure.

Parmi les nombreuses étapes qui ont caractérisé l'étude des vases peints et leur représentation graphique dans les livres et les catalogues, on distingue la figure d'Eduard Gerhard (1795-1867), avec la publication du *Rapporto intorno i vasi volcenti*⁸⁴⁰ dans les Annales de l'*Instituto di Corrispondenza Archeologica* (aujourd'hui Deutsches Archäologisches Institut – DAI)⁸⁴¹.

La découverte et les fouilles de Vulci furent l'occasion pour Gerhard de voir de près et d'étudier les objets qui furent récupérés des tombes, en proposant pour la première fois une périodisation correcte des vases, auxquels il attribua des catégories historiques et locales, en créant un système chronologique encore valable aujourd'hui⁸⁴². Gerhard partageait avec le duc de Luynes (1802-1867) l'idée qu'il était nécessaire de publier des gravures qui soient fidèles au vase original, avec une grande attention à son état général et aux parties restaurées, sans tomber dans des remaniements. Avec Gerhard, en effet, le dessin n'avait pas le seul but de l'inspiration artistique mais il devait être surtout au service d'une documentation archéologique la plus précise possible.

L'archéologue allemand en est venu à constituer le *Gerhard'scher Apparat*, uno dei primi corpus grafici sulla ceramica⁸⁴³. Cependant, sur les dessins de Gerhard, on remarque que l'objet a été démonté dans ses parties, opérant une fois de plus une séparation entre la forme et la décoration. La technique utilisée était celle du moulage qui permettait au dessinateur de réaliser un dessin précis en contact direct avec le vase, en copiant les figures et les décorations dans leurs moindres détails et à échelle réelle. Gerhard a surmonté le problème des déformations du dessin à travers différentes solutions : plutôt que d'utiliser le même moule et de suivre la décoration du vase, ils en ont créé plusieurs qu'ils ont ensuite assemblé comme un collage, en évitant les distorsions de forme et en créant une image plane (fig. II.56)⁸⁴⁴.

Le dessin et la photographie

La naissance d'un dessin plus scientifique dans le domaine de la céramique est, sans aucun doute, le résultat de l'évolution des expériences passées. Une phase de changement est à reconnaître vers la seconde moitié du XIXe siècle lorsque deux figures de premier plan dans le domaine des études sur la céramique figurée, Adolf Furtwängler (1853-1907) et Edmond Pottier (1855-1934)⁸⁴⁵.

De cette nouvelle phase des études, l'Allemand Furtwängler a été parmi les premiers à attirer officiellement l'attention sur la nécessité d'un dessin plus technique et scientifique, qui ne soit pas conditionné par les modes du temps ou par les tendances des copistes et graveurs. Le chercheur était convaincu qu'une bonne connaissance des vases grecs dépendait entièrement de leur reproduction fidèle, en particulier en raison de leur nature très élaborée et complexe que la variation d'un seul élément par le copiste pourrait bouleverser le vase entier⁸⁴⁶.

⁸⁴⁰ GERHARD 1831a, 5-270.

⁸⁴¹ WIEGEL 2009, 26.

⁸⁴² GERHARD 1831a, 5-270 ; GERHARD 1831b, 5-270.

⁸⁴³ Il *Gerhard'scher Apparat* est conservé à l'*Antikensammlung* de Berlin et au DAI de Rome, cf. STÜRMER 1997, 43-46 ; COSTANTINI 1998 ; PICARD-CAJAN 2006, 45-48 ; BERNARD 2015, 25-33.

⁸⁴⁴ PICARD-CAJAN 2006, 46.

⁸⁴⁵ Sur le rôle du dessin scientifique dans les études d'attribution voir WALTER 2007a, 59-63.

⁸⁴⁶ WALTER 2007b, 179-190.

Il fut le premier à élaborer et à mettre par écrit les principes scientifiques pour un instrument fiable pour le dessin des vases. Les dessins du *Griechische Keramik*⁸⁴⁷ ont été réalisés par l'architecte Albert Genick permettant d'offrir la vue du profil des vases ainsi que les détails précis de la forme et des ornements (fig. II.58) ; cependant, les figures révélaient encore les distorsions liées à la rondeur de leur support.

Quelques années plus tard, avec la publication des trois volumes de *Griechische Vasenmalerei* entre 1904 et 1922⁸⁴⁸, Furtwängler atteint ses objectifs grâce à la collaboration avec l'artiste allemand Karl Reichhold (1856-1919). Dans cet ouvrage, Reichhold réussit à résoudre la question de la distorsion des scènes en les déroulant sur un plan bidimensionnel (fig. II.59). La question soulevée par l'archéologue allemand encouragea de nombreuses études parmi les chercheurs, les collectionneurs et les marchands, qui furent amenés à réaliser leurs travaux selon une approche plus fidèle aux céramiques. En fait, la période allant de 1870 à 1950 a vu se développer de nombreux types de dessins et différentes approches au sein des grandes œuvres de cette période⁸⁴⁹.

À la fin du siècle, les progrès réalisés dans le domaine des reproductions photographiques conduisirent à une évolution très rapide.

Pottier manifeste un fort intérêt pour la photographie, comprise comme un outil scientifique innovant pour la représentation des vases⁸⁵⁰. Le chercheur, bien qu'il ait fallu des heures pour prendre une photo d'un seul vase qui soit au moins satisfaisant, en raison de la difficulté de le positionner pour éviter la réflexion de la lumière sur la peinture, reconnaissait que la précision obtenue était absolue et permettait d'éviter l'interprétation forcée du dessinateur à laquelle s'ajoutait également celle du graveur⁸⁵¹.

Les années du Louvre ont également été la prémisse qui a conduit le chercheur à développer la nécessité de créer un corpus à travers lequel adopter une approche universelle de classification fondée sur une chronologie relative, sur la provenance des vases et surtout sur la nécessité de considérer l'objet dans la complexité de toutes ses parties. C'est sous l'impulsion de Pottier qu'en 1919 le premier projet scientifique de la nouvelle *Union Académique Internationale*, qui réunissait les académies des plus grandes nations, fut consacré à la réalisation du *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA). Ici, la photographie a joué un rôle important dans le nouveau projet de Pottier. L'un des principes de base, en effet, était que chaque musée soit responsable de la publication de sa propre collection et que chaque volume contienne 300 vases, chacun photographié, y compris la céramique non décorée.

Parmi les différentes critiques reçues intéressantes figuraient les observations de John Beazley (1885-1970). L'archéologue anglais, parmi les nombreuses critiques des volumes du CVA, a mis en évidence les méthodes discutables de représentation des vases, car la tendance principale était de les publier déjà avec les restaurations modernes, empêchant de distinguer les pièces d'origine des pièces reconstruites⁸⁵². Les commentaires de Beazley concernaient également la silhouette des vases⁸⁵³, utilisée par Pottier pour créer un plus grand effet de contraste sur le fond blanc de la page, mais qui, pour les chercheurs, avait encore de fortes références à la vision esthétique répandue autour du milieu du XIXe siècle.

⁸⁴⁷ GENICK, FURTWÄNGLER 1883.

⁸⁴⁸ FURTWÄNGLER, REICHHOLD 1904-1922.

⁸⁴⁹ WALTER 2007a, 59-63.

⁸⁵⁰ ROUET 2001, 50.

⁸⁵¹ D'une lettre de Pottier à L. Heuzey, Institut de France, ms. 5774, *cf.* ROUET 1999, 75, note 39.

⁸⁵² BEAZLEY 1925, 285-286.

⁸⁵³ BEAZLEY 1923, 198-199 ; BEAZLEY 1927, 147.

Beazley a également fait un grand usage de la technique du moulage en créant une technique combinée utilisant à la fois le moulage et la photographie, créant ainsi les conditions préalables au développement de ses œuvres les plus célèbres⁸⁵⁴. Après avoir photographié le vase, le chercheur utilisait le moulage, en particulier pour les détails des figures, en utilisant la même méthode que la ligne de contour de Reichhold.

II.2 Nouvelles approches, vieux problèmes : les ICT dans la lecture des images

Aujourd'hui, la diffusion de ce qu'on appelle les technologies de l'*Information and Communication Technology* (ICT) a permis de faire de nombreux pas en avant, en changeant complètement la façon dont nous faisons de la recherche. Le partage d'articles, de livres et de monographies en ligne, sur des plateformes dédiées, a permis de travailler avec l'aide d'un *personal computer*. De même, l'arrivée de la photographie numérique a permis encore plus de pouvoir disposer d'une image à très haute résolution sur un grand nombre de supports, sans même avoir besoin de l'imprimer. Tout cela a permis une réduction considérable du temps de travail et des coûts.

En particulier, l'étude de la céramique figurée a connu un changement radical grâce à une série d'initiatives et de projets, dont la précocité et l'innovation n'ont pas de précédent.

Les bases de données en ligne

L'avènement et la diffusion du *personal computer* ont jeté les bases pour le développement d'une série de projets informatiques, dont celui des Archives de Beazley par la réalisation d'un *database*, une base de données qui avait pour but de contenir tout le travail que l'archéologue anglais avait recueilli au cours d'une vie de recherches.

Notamment le *Pottery Database* fut enrichi par l'insertion de photographies des vases provenant, dans un premier temps, des publications des bibliothèques d'Oxford. Ce travail de mise en œuvre a été possible grâce à la collaboration de nombreux chercheurs et conservateurs de musées, mais surtout il a été réalisé par les élèves de l'archéologue anglais, John Boardman et Donna Kurtz.

En 1998, avec la diffusion d'Internet, le site web de l'Archive a également été développé (fig. II.60a), sur lequel la base de données a été transférée, qui comprenait maintenant, outre la céramique figurée, les sculptures en plâtre et les bourgeons. En 2004, grâce à une plus grande diffusion et à un coût plus faible des scanners utilisés pour numériser les photographies, la base de données a enregistré plus de 70000 vases et a 35.000 images, tandis qu'en 2008 elle comptait un total de 150.000 images d'objets⁸⁵⁵. A cela s'ajoutait également l'insertion du très grand nombre d'inscriptions présentes sur les vases à figures noires et à figures rouges⁸⁵⁶.

L'importance et le développement précoce de l'initiative n'avaient pas affecté les fondements théoriques et méthodologiques du projet. Les archives numériques, dès le début, n'avaient pas été conçues comme une simple translittération du "papier", qui restait, en tout cas, beaucoup plus large. La relation entre les deux entités est représentée par une division plus schématique des trois domaines d'études d'intérêt de Beazley : la céramique figurée, les bourgeons et la sculpture. Dès le début, en effet, le *database* avait été créée avec la même division (fig.

⁸⁵⁴ WALTER 2007b, 179-190.

⁸⁵⁵ KURTZ 2004b, 497-508 ; KURTZ 2009, 37-46.

⁸⁵⁶ KURTZ 2004b, 497-508.

II.60b), devenant un outil d'une importance extraordinaire pour les archéologues, les historiens, les historiens de l'art et d'autres humanistes.

L'exemple du *Beazley Archive Pottery Database* avait certainement influencé positivement le monde universitaire et en particulier ceux qui s'occupaient de céramique figurée, déclenchant presque une réaction en chaîne.

Le projet d'informatisation du CVA prévoyait la numérisation de ses volumes⁸⁵⁷ pour permettre que ceux-ci puissent également être consultés librement en ligne. Après un long travail de numérisation d'images et d'enregistrement de données en septembre 2004, le site (fig. II.61) a été lancé sur un domaine dédié (<http://www.cvaonline.org>), offrant la possibilité de le consulter en cinq langues différentes (anglais, allemand, espagnol, italien, français)⁸⁵⁸.

Il n'a pas fallu longtemps depuis le lancement du site CVAonline, en fait, que l'internet est entré dans une nouvelle ère, la soi-disant *Semantic Era* ou Web 3.0, rendant les deux projets obsolètes. La nécessité de moderniser et d'adapter les deux a permis de fusionner les bases de données existantes pour créer un moteur de recherche unique. En 2007, il a été créé le *Classical Art Research Online Services* (CLAROS)⁸⁵⁹ où ils ont fusionné, en plus de l'Archive Beazley et le CVAonline, le *Lexicon of Greek Personal Names*⁸⁶⁰ (LGPN - Oxford), le *Deutsches Archäologisches Institut*⁸⁶¹ (DAI - Berlino), l'Institut archéologique de l'Université de Cologne⁸⁶² et le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC)⁸⁶³.

Cette nouvelle façon d'étudier la céramique figurée a donc mis en relation, à travers un outil intelligible comme la base de données, les différents *corpora* publiés au fil du temps par la recherche scientifique.

II.3 La révolution de la troisième dimension

En 1973, à Birmingham, a été organisée la première conférence sur les applications informatiques et les méthodes quantitatives en archéologie, qui visait à réunir les archéologues, les mathématiciens et les informaticiens, et qui a lieu chaque année encore aujourd'hui⁸⁶⁴. La CAA, *Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology*, depuis sa création, visait à faire se rencontrer et à créer un dialogue entre archéologues, mathématiciens et experts des *computer sciences*.

Au cours de la décennie suivante, la numérisation des données et la mise en œuvre de systèmes de base de données sont devenues des pratiques standardisées en archéologie, mais ce n'est que dans les années 1980 que les technologies de visualisation numérique ont permis aux archéologues de visualiser, analyser et interpréter toutes les données enregistrées numériquement, grâce à des logiciels tels que GIS, AutoCAD et Adobe Illustrator.

Au milieu des années 1980, les premières études sur la création de modèles archéologiques en 3D ont commencé à apparaître. Malgré les limitations techniques des logiciels disponibles à cette époque, au cours des années

⁸⁵⁷ En 2004, on comptait plus de 300 volumes publiés.

⁸⁵⁸ SCHMIDT 2014.

⁸⁵⁹ KURTZ *et alii* 2009, 20-27 ; SZABADOS 2012, 11-25.

⁸⁶⁰ www.lgpn.ox.ac.uk ; [dernier accès : mai 2022].

⁸⁶¹ www.dainst.org/ ; [dernier accès : mai 2022].

⁸⁶² www.arachne.uni-koeln.de ; [dernier accès : mai 2022].

⁸⁶³ <http://www.limc-france.fr/> ; [dernier accès : mai 2022].

⁸⁶⁴ <https://proceedings.caaconference.org/year/1973/> ; [dernier accès : mai 2022].

suivantes, des ingénieurs informatiques et des archéologues passionnés de technologie ont commencé à produire différents modèles 3D de sujets archéologiques, donnant ainsi naissance à une nouvelle discipline.

Cependant, l'un des problèmes les plus importants, qui devait être présent dans de nombreuses études qui prévoient le recours à des instruments d'analyse plus innovants, fut la tendance à donner un rôle dominant à la technologie au détriment du contenu archéologique effectif.

Entre Virtual et Digital Archaeology

Le terme *Virtual Archaeology* a été introduit pour la première fois par Reilly en 1991, dans le but de proposer le développement de nouvelles méthodologies d'enregistrement et de pratiques de recherche dans lesquelles la technologie numérique soutiendrait la documentation, l'interprétation et le catalogage des données archéologiques⁸⁶⁵. Plus tard, M. Forte et A. Siliotti ont élargi l'approche de P. Reilly en ajoutant la modélisation numérique 3D, soulignant que l'accent restait mis sur l'archéologie et non sur la technologie utilisée pour la modélisation⁸⁶⁶.

Aujourd'hui, la recherche archéologique se déroule au sein d'une société numérique, qui implique principalement le travail informatique et des applications numériques. Pourtant, au cours des plus de 50 années où l'archéologie a adopté un large éventail de méthodes numériques pour enregistrer, gérer, analyser et visualiser les données archéologiques, la discipline a connu une série de fragmentations dans diverses sous-catégories. Parmi celles-ci, la plus importante est la *Digital Archaeology*, dont la tâche ne se limite pas à l'utilisation et à l'application d'outils numériques, mais il représente plus généralement un type d'approche qui explore la relation entre l'archéologie et les technologies de l'information et de la communication spatiales⁸⁶⁷, intégré avec l'application d'un large éventail de technologies numériques (3D).

Aujourd'hui, la *Virtual Archaeology* utilise une large gamme de technologies numériques 3D de pointe et d'infographie pour visualiser et reconstruire les vestiges archéologiques. Bien que souvent associée à des reconstructions tridimensionnelles, elle est devenue un outil désormais intégré dans la recherche archéologique utile pour simuler des processus et présenter et évaluer les données de manière dynamique et visuelle. Face à la nécessité de délimiter les limites de cette discipline et de créer des bases méthodologiques partagées, la Charte de Londres en 2009 et les Principes de Séville en 2012 ont eu le mérite important d'avoir établi des principes reconnus au niveau international pour l'ensemble de la communauté scientifique⁸⁶⁸.

La troisième dimension des vases figurés

La représentation tridimensionnelle des vases figurés constitue un thème relativement récent par rapport à l'utilisation des techniques de visualisation numériques pour les autres types de contextes déjà mentionnés.

Dans un article important avec un titre éloquent *From flat page to the volume of the pot*, Lissarrague a mis en évidence les nombreuses difficultés liées à la représentation graphique des vases, principalement dues à leur forme, au

⁸⁶⁵ BEALE, REILLY, 2017.

⁸⁶⁶ OPGENHAFFEN 2021, 367-369.

⁸⁶⁷ DALY, EVANS 2006 ; GROSMAN 2016, 129-145.

⁸⁶⁸ GABELLONE 2012, 99-124.

volume et aux scènes⁸⁶⁹. Le chercheur, à propos du vase de Pronomos, a montré comment une représentation graphique déformée des scènes figurées, diffusée, réutilisée et retravaillée par différents chercheurs, a été la cause d'une interprétation erronée. Lissarrague souligne que grâce au dessin, nous ne pourrions jamais voir les scènes de la manière dont elles apparaissent réellement car *we only perceive part of the whole image, which is curved, circular, turning around the pot*⁸⁷⁰. Au contraire, bien que l'analyse directe du vase soit la solution préférable, selon le chercheur français, la photographie constitue déjà un instrument beaucoup plus fidèle qui permet d'avoir une perception différente et plus réelle du vase⁸⁷¹.

Dans ce cadre, et en essayant de faire un pas en avant par rapport aux considérations plus que jamais actuelles que Lissarrague faisait en 2010, nous pouvons observer que la nature même d'un relief tridimensionnel, qui permet à l'entité modélisée d'être entièrement représentée de n'importe quel point de vue et de pouvoir être observée sous différents angles avec le même niveau de détail élevé, constitue une méthode appropriée de représentation visuelle pour surmonter les problèmes liés à la transposition graphique des caractéristiques complexes formelles et iconographiques des vases figurés.

La photomodélisation 3D est une technique de représentation visuelle qui permet de résoudre de nombreux problèmes liés aux dessins et aux photographies. Les avantages de la troisième dimension sont multiples. Du point de vue de l'acquisition des données et de leur traitement, elle a un coût très réduit, puisqu'un simple appareil photo numérique et un ordinateur sont nécessaires, et avec des variations selon la taille de l'objet, elle peut être effectuée relativement rapidement.

Le système de relief 3D image-based

Pour détecter des objets 3D, au fil du temps, différentes techniques ont été élaborées et consolidées, chacune se développant avec des *software* différents⁸⁷². Dans le cas des vases figurés et de leurs caractéristiques particulières concernant la forme et les iconographies, deux techniques ont été expérimentées principalement qui s'adaptent le mieux à l'élaboration d'une copie numérique parfaite, en détectant directement ses caractéristiques de forme, de taille et de couleur. La première, la technique d'*image-based modeling* ou relief photogrammétrique 3D, fait partie des méthodes *image-based*, la deuxième, le *laser scanner*, fait plutôt partie des méthodes *range-based*. Les deux sont dépendantes de la photogrammétrie, et ne prévoient donc aucun contact physique avec l'objet.

Récemment, à la technique du laser scanner, les chercheurs ont de plus en plus préféré le relief photogrammétrique *image-based*, qui obtient des mesures et des modèles 3D à partir de photographies en 2D, à la suite du développement de logiciels de plus en plus précis et peu coûteux qui, basés sur la mesure automatique ou semi-manuelle, permettent, après une phase d'orientation et de *bundle adjustment*, d'obtenir un ensemble de données calibrées à partir d'une série d'images. Parmi les plus répandus, Agisoft Metashape (ex Photoscan) a été l'une des premières solutions commerciales sur le marché et a longtemps été le logiciel de photogrammétrie 3D

⁸⁶⁹ LISSARRAGUE 2010, 33-46.

⁸⁷⁰ LISSARRAGUE 2010, 42.

⁸⁷¹ Les affirmations du chercheur s'inscrivent dans le contexte des études sur le vase de Pronomos, qui au fil du temps a fait l'objet de diverses représentations graphiques qui ont influencé l'interprétation des iconographies, *cf.* LISSARRAGUE 2010, 33-46.

⁸⁷² Pour un résumé général, voir GABELLONE 2020, 61-90.

le plus utilisé, mais au fil du temps, des alternatives telles que MeshLab, 3DF Zephyr, Pix4D, Autodesk ReCap et Reality Capture⁸⁷³.

Si Beazley se plaignait, au début de la 900, des problèmes liés au reflet sur la peinture qui empêchait un bon rendu photographique, après un siècle, même avec des technologies extrêmement avancées et pour des raisons différentes, le même problème se pose. Dans le processus de représentation, en effet, des objets peu caractérisés sont très compliqués à restituer en raison de la difficulté du logiciel à tracer le mouvement de pixels indistinguibles, contrairement aux objets anciens ou avec une surface sale qui présente de nombreuses *features* reconnaissables.

III.1 De dépôt à réserve : évolution d'un espace

À l'histoire évolutive du musée, au rapport entre l'institution et le public, ainsi qu'aux questions relatives aux politiques d'aménagement à l'intérieur des salles et des vitrines, se lie également le concept de conservation des biens culturels dans des lieux dédiés, de la manière dont il a été initialement exclu du débat scientifique et a lentement commencé à recevoir une attention, souvent intermittente, au cours des dernières années.

La discussion autour des politiques de conservation du patrimoine culturel s'est développée, à l'échelle internationale, au cours de la première moitié du XXe siècle.

Promesses non tenues

En 1934, à Madrid, la première conférence internationale organisée par l'*International Museum Office*, intitulée *Muséographie : Architecture et Aménagement des Musées D'Art*, à la suite de laquelle ont été publiés les actes contenant un chapitre dans lequel a été débattu pour la première fois l'état de conservation des collections d'art dans les dépôts⁸⁷⁴ (fig. III.68). Trois lieux différents ont ensuite été reconnus : les collections pour le public, les collections d'étude, c'est-à-dire pour les chercheurs, et les dépôts, qui déversaient dans un très mauvais état de désordre.

Près de quarante ans après la conférence de Madrid, la question des dépôts fut à nouveau abordée dans le débat scientifique en décembre 1976 lorsque, à Washington D.C., a eu lieu l'*International Conference on Museum Storage*, qui se concentrait exclusivement sur ce thème.

Dans le rapport final de la rencontre, le dépôt a été défini *more than a physical facility*. Par conséquent, compte tenu du pourcentage d'objets conservés beaucoup plus élevé que ceux exposés, les dépôts de musée devaient être pensés et planifiés avec plus d'attention.

Après une vingtaine d'années, l'Unesco est revenu sur le problème en septembre 1994 au Musée des Arts et Métiers à Paris, avec la conférence *Les réserves dans les musées*, lors de l'inauguration du nouveau dépôt à Saint-Denis. Le résultat du congrès fut un document publié en 1995, dans lequel Martine Jaoul, avec un article intitulé *Why reserve collection?*, avait souligné l'urgence d'intégrer le dépôt dans les programmes de gestion et d'organisation du musée. Sur la même ligne s'inscrivaient également les réflexions d'Anne Caubet, conservatrice

⁸⁷³ ARBACE *et alii* 2012, 1-14 ; CALLIERI *et alii* 2013, 406-416 ; RANZUGLIA *et alii* 2013, 406-416.

⁸⁷⁴ JAMIN 2017, 73-101.

générale des Antiquités orientales du Louvre, qui manifesta la nécessité de considérer les collections permanentes et celles conservées dans les réserves comme un seul ensemble, où il n’y avait ni doublons ni objets de moindre valeur. Elle dénonça aussi le faux mythe, répandu surtout parmi le public ordinaire, que les dépôts étaient des lieux qui cachaient des trésors, et encore moins de simples lieux de stockage⁸⁷⁵.

Rendre sa dignité à un lieu

Le Code de déontologie de l’ICOM pour les musées de 2004 stipule que “it is an essential responsibility of members of the museum profession to create and maintain a protective environment for the collections in their care, whether in store, on display, or in transit”⁸⁷⁶. Cette définition a constitué un premier pas important vers la restauration de la dignité des lieux de stockage et de conservation.

Une enquête menée en 2009 par l’UNESCO et l’ICCROM a montré que 60% des dépôts étaient dans un état grave : manque d’espace, absence de personnel etc. En novembre 2011, la 27^e Assemblée générale de l’ICCROM a donc annoncé la nécessité d’établir une stratégie globale pour faire aux graves conditions dans lesquelles les dépôts étaient déversés. La même année, après un travail de trois ans, l’ICCROM et l’Unesco ont lancé le programme Re-Org qui avait pour but d’introduire pas un ensemble d’indications ou de lignes directrices, mais une véritable méthode systématique visant à devenir un instrument à proposer à tout type de musée pour réorganiser ses dépôts et pour en soutenir une bonne gestion dans le temps⁸⁷⁷. À la base se trouve le concept de conservation préventive, récemment développé par Gaël De Guichen et défini comme « *l’ensemble des actions destinées à augmenter l’espérance de vie d’une collection* »⁸⁷⁸.

Le succès du programme, amélioré au fil des années, s’est poursuivi avec son application dans de très nombreux autres pays, mais il a eu aussi le mérite d’avoir stimulé d’importantes réflexions sur le thème des dépôts, qui se sont multipliées grâce à l’organisation d’une série de rencontres aux niveaux national et international.

Peu de temps après, le 17 décembre 2014 à Paris, la commission des affaires culturelles et de l’éducation s’est réunie à l’Assemblée nationale pour discuter et clarifier diverses questions concernant la gestion des collections des musées français en général ainsi que des dépôts et des fonctions qu’ils devaient exercer.

La même année, en Italie, *Le risorse invisibili* est le titre donné à la conférence organisée par l’Université de Ferrare où l’on a raisonné sur les criticités et les innovations de la gestion du patrimoine archéologique⁸⁷⁹.

En mars 2018, le thème des dépôts a également été abordé lors du Congrès *Musei Archeologici e Paesaggi Culturali*, organisé par ICOM Italie pour célébrer les 70 ans de sa constitution.

⁸⁷⁵ MUSEE DES ARTS ET METIERS 1995.

⁸⁷⁶ Le Code de déontologie de l’ICOM pour les musées a été publié pour la première fois en 2004, puis traduit dans toutes les langues; la version italienne date de 2009.

⁸⁷⁷ Le programme, dont le créateur principal est Gaël de Guichen, est accessible en ligne et consiste à fournir un document, traduit dans toutes les langues, dans lequel sont indiquées toutes les étapes à suivre pour l’appliquer; <https://www.iccrom.org/fr/section/conservation-preventive/re-org>; [dernier accès : mai 2022].

⁸⁷⁸ DE GUICHEN 1995, 4-6.

⁸⁷⁹ MUTTILLO *et alii* 2015.

2019 a été une année charnière en Italie pour les initiatives et les rencontres menées sur le thème des dépôts, où jusqu'à ce moment aucun musée n'avait encore expérimenté le programme de gestion Re-Org. D'une grande importance il y a deux congrès de l'ICOM Italie, le premier, à Matera, alors Capitale Européenne de la Culture 2019, le deuxième à Bologne. Les deux conférences italiennes ont en effet eu le mérite de porter à l'attention l'urgence d'ouvrir une voie de discussion sur le thème des dépôts, sur la nécessité d'adapter les structures et leur gestion aux programmes déjà adoptés avec succès au niveau international, de réfléchir à leur valorisation et à leur accessibilité au public, mais aussi de donner une impulsion importante à la réalisation concrète des promesses faites.

L'un des chapitres les plus récents du débat scientifique sur le rôle des dépôts muséaux a été discuté lors de la réunion, intitulée *Musei Italiani. An International Speech. La valorizzazione dei depositi*, le 30 septembre 2021 et organisé par la Direction Générale des Musées. A cette occasion, M. Osanna a souhaité en faire des "bibliothèques d'objets" et donc des lieux de rencontre, de recherche et de formation.

III.2 La valorisation des dépôts de musées

Ces dernières années, le développement du débat scientifique sur les dépôts muséaux, en termes de gestion des lieux de stockage, a fait qu'il s'oriente inévitablement aussi vers des questions de valorisation et de jouissance des biens culturels qu'ils conservent. Ces thèmes ont été développés principalement pour l'enquête qui a montré que 80 à 90% des collections étaient conservées dans les réserves. Cela a eu un fort impact sur l'opinion publique, soutenue à la fois par la presse spécialisée et la presse généraliste qui se réfère aux dépôts toujours avec les mêmes mots : entrepôt, sous-sol, grenier, souvent accompagnés d'adjectifs tels que sombre et poussiéreux, répandre l'idée d'endroits non seulement inaccessibles, mais aussi où personne ne veut aller.

En même temps, les initiatives mises en œuvre pour la réorganisation et l'aménagement général des dépôts ont été l'occasion de développer des projets d'ouvertures temporaires ou permanentes de ces lieux. La naissance de ce type de projets a, enfin, déterminé que parfois l'aménagement et la rénovation des dépôts ne se faisaient plus pour des questions dictées par des exigences de recherche et de sécurité des biens culturels mais qu'elles étaient favorisées par la nécessité de rendre ces lieux accessibles principalement pour le visiteur commun.

Ce fut l'un des thèmes abordés lors de la conférence parisienne de 2019, *Les réserves sont-elles le cœur des musées ?*, au cours de laquelle la nécessité de rendre les dépôts accessibles n'a été clairement établie que si les conditions de visite ne portent pas atteinte aux objets et si leur sécurité est garantie. Cependant, la discussion sur l'ouverture des dépôts reste très animée aujourd'hui et voit principalement l'opposition de deux opinions : d'une part, qui estime que rendre le dépôt visitable conjoint soit deux usages apparemment contradictoires, la recherche, la conservation et la restauration des œuvres et la présence du public, impliquant la création d'un projet muséographique qui risque de créer un véritable «musée bis»; d'autre part, qui voit l'opportunité de créer, à travers une profonde réflexion muséologique, un système interdisciplinaire de recherche et de production de contenus afin de valoriser, outre les biens, la mémoire stratifiée du dépôt.

Les entrepôts entre accessibilité, valorisation et jouissance

Au niveau international, trois mesures permettant au public d'accéder aux dépôts ont été expérimentées au cours des dernières années. La première à être conçue est celle du *visible storage*. Parmi les premiers musées européens à expérimenter cette solution, il y a le Victoria and Albert Museum de Londres qui a adopté un parcours de vitrines où il a exposé un total de 26.000 objets. Le type d'aménagement, à travers une modalité didactique qui ne mentionne que le numéro d'inventaire de l'objet, a facilité le visiteur dans la distinction entre l'exposition de la collection permanente et celle du dépôt.

En France, on a expérimenté des exemples de *visible storage*, créés dans des musées construits récemment. Le dépôt du Musée du quai Branly-Jacques Chirac de Paris est l'un des exemples d'une qualité et d'une efficacité extraordinaires. Au début du parcours du musée, il y a une sorte de tour circulaire vitrée, où ils sont exposés environ 10.000 instruments de musique. Le projet prévoit que les visiteurs n'entrent pas directement dans la tour, mais qu'ils peuvent y faire le tour en atteignant les salles d'exposition permanentes, bien que des ouvertures extraordinaires soient organisées périodiquement (fig. III.73). La particularité réside dans l'impact scénographique qui, déjà à première vue, diffère du parcours d'exposition traditionnel⁸⁸⁰.

Par rapport aux expériences américaines et européennes, le contexte italien, comme l'écrit la muséologue A. M. Visser Travagli, "ha sviluppato una vera e propria cultura del restauro e della conservazione a livelli di eccellenza nel mondo, ma tarda, paradossalmente, a realizzare e adeguare gli spazi per i depositi, che sono essenziali, sono il vero "cuore" del museo"⁸⁸¹. Cela est dû en partie à la résistance de certains experts du domaine, mais en même temps, aux limites physiques dans l'adaptation des bâtiments historiques à la création de dépôts.

Les formes d'utilisation des entrepôts les plus pratiquées en Italie sont principalement au nombre de deux : l'*open storage* – les dépôts ouverts – et les expositions par rotation programmée. Les ouvertures extraordinaires et les visites guidées à thème sont cependant souvent encouragées par des campagnes publicitaires trompeuses et des slogans captivants sur des "trésors" cachés et mystérieux qui ont alimenté davantage ce mythe généralisé, dont parlait déjà A. Caubet en 1994, selon laquelle le musée dissimule et empêche l'utilisation d'objets d'une importance historique et artistique exceptionnelle, avalisant l'idée que les réserves sont effectivement des lieux sombres et inaccessibles (fig. III.75).

Le *museum exhibitions* – des expositions de musée, régulièrement organisées par les grands musées étrangers, sont principalement réalisées avec des objets de la collection permanente et du dépôt et sont le résultat de nouvelles recherches menées par des spécialistes réalisant une exposition thématique, mais sont utiles pour communiquer et valoriser les résultats des campagnes de fouilles, documentation et approfondissement de nouvelles hypothèses critiques. Une exposition de musée peut être appelée la *Rosso Immaginario*, exposée au Museo Archeologico Nazionale del Sannio Caudino, où les nombreux cratères provenant des fouilles de la nécropole ont été l'occasion de proposer un nouveau type de valorisation et de communication par rapport à la "classique"⁸⁸².

⁸⁸⁰ LODDO 2020, 70-71.

⁸⁸¹ VISSER TRAVAGLI 2013, 9-10.

⁸⁸² Della mostra si è già parlato nel cap. I.2, 70-73.

Parmi les grands musées archéologiques, célèbres ont été les ouvertures extraordinaires des dépôts du Museo Archeologico Nazionale de Napoli (MANN) offertes à des groupes restreints de visiteurs, tels que ceux du Touring Club ou pendant les Giornate di Primavera du FAI (Fondo Ambiente Italiano).

Les biens culturels invisibili, blindati e diffusi

Les biens culturels des collections permanentes d'un musée ont été définis par M. Forte *detenuti* ou *blindati*, pour lesquels est mise en évidence la distance qui les sépare du visiteur. La jouissance et la communication des biens seraient limitées en raison de la barrière, matérielle et immatérielle, représentée par le musée lui-même⁸⁸³.

Dans cet esprit, l'institution muséale est comprise comme un non-lieu extrayant les objets de leur contexte d'origine. A cette catégorie, il est possible d'associer les biens *invisibili*, en référence aux objets qui, en plus d'être détenus à l'intérieur du musée, n'ont pas été sélectionnés pour les expositions permanentes et sont conservés dans les locaux des dépôts.

Sinon, encore M. Forte, avec l'adjectif *diffuso* se réfère au «bene informativo digitale»⁸⁸⁴. Selon le chercheur, l'opération de numérisation d'un bien culturel, en effet, permet d'augmenter sa perception physique et d'amplifier la communication du message de l'objet lui-même.

Les dépôts numériques : bibliothèques d'objets

Le débat encore très vif sur les modalités de gestion, d'organisation et de valorisation des dépôts, ainsi que les différentes formes d'utilisation déjà expérimentées, ont déplacé le centre de gravité du musée, en amenant à la nécessité de repenser ces lieux non plus comme de simples dépôts mais comme des espaces d'étude, de recherche et de communication culturelle, dont la réalisation doit faire partie du projet stratégique de chaque musée. À ces thèmes s'ajoute le défi muséographique de l'utilisation des technologies numériques qui offre la liberté de créer des liens insolites et singuliers et de contaminer tout le langage muséal. Le but est de transformer les biens invisibles directement en biens diffusés, en assurant une accessibilité rapide.

M. Osanna qui, lors de la dernière conférence du MIC sur la valorisation des dépôts, a souhaité les rendre «biblioteca di oggetti». Ce défi, encore en phase de projet, a été pleinement relevé par Filippo Demma, directeur du Parco Archeologico della Sibaritide, qui, au cours de la même conférence, a illustré comment le grand projet de rénovation et de réaménagement du musée et de ses installations accessoires représente un exemple vertueux de requalification des dépôts⁸⁸⁵. La nécessité de pourvoir à un nouvel aménagement définitif du musée a porté l'attention aussi sur les dépôts, définis par l'archéologue comme des réserves de connaissance et d'objets. Auparavant, les dépôts se trouvaient au sous-sol du musée et abritaient environ 400000 objets, tandis que seuls 2000 étaient exposés dans les salles du musée. Les travaux ont impliqué la construction d'une nouvelle structure,

⁸⁸³ Le thème a déjà été approfondi dans le chap. I.1, 54-57.

⁸⁸⁴ FORTE 2003.

⁸⁸⁵ Les informations sur le projet proviennent de la participation, à distance, à la conférence du 30 septembre 2021, *Musei Italiani. An International Speech. La valorizzazione dei depositi*, organizzata dalla Direzione Generale Musei.

inaugurée en 2016 et non encore utilisée, pour laquelle on prévoit l'accessibilité à certaines périodes de l'année. La deuxième phase des travaux se concentre sur la numérisation complète de l'ensemble du patrimoine, à travers la création de bases de données, de documentation photographique et de reconstructions 3D. Selon ce mode, on en vient à créer un espace numérique, le *cyberspazio* dont parle M. Forte, dont les contours, bien qu'ils ne soient pas encore épistémologiquement définis, s'insèrent dans des parcours de recherche et d'utilisation complètement nouveaux où le dépôt perd complètement l'acception de lieu obscur, poussiéreux et inaccessible.

*IV.1 Entre tutelle, recherche et valorisation*⁸⁸⁶

La recherche archéologique à Pontecagnano, contrairement à de nombreux autres sites antiques de la péninsule italienne qui ont subi de graves pillages et spoliations depuis le XVIII^e siècle, constitue l'un des rares cas où la collaboration entre les institutions a constitué la base et le support pour la mise en œuvre de pratiques conjointes de conservation, de recherche, de programmation et de valorisation. La découverte relativement tardive du site, bien qu'elle ne l'ait pas épargné des fouilles clandestines et des déblais, Les circonstances qui ont permis le développement immédiat de stratégies et d'interventions d'urgence qui se sont consolidées au fil du temps ont été à l'origine d'une très forte expansion de la ville moderne. Cela a permis à la Soprintendenza de passer rapidement d'un type d'activité d'urgence à une archéologie préventive et programmée, où la tutelle et la valorisation ont pris une place de premier plan, ainsi que la communication des résultats scientifiques.

La bonne pratique de Pontecagnano, construite au fil des ans, conserve encore aujourd'hui son rôle de grande importance dans la poursuite des recherches et avec une collaboration positive entre les institutions publiques et les privés qui permet d'opérer sur le territoire dans le respect des délais des travaux publics, sans sacrifier l'aspect scientifique des fouilles et d'être une partie active dans la planification du territoire ainsi que dans le développement urbanistique et culturel de la ville.

Les recherches archéologiques

À Pontecagnano, avant le début des recherches systématiques, des découvertes archéologiques sporadiques avaient déjà été effectuées vers la moitié du XIX^e siècle et jusqu'à la moitié du XX^e siècle.

À partir d'avril 1962, Bruno d'Agostino fut chargé par Mario Napoli de vérifier certaines découvertes effectuées lors des travaux de construction d'un bâtiment en Piazza Sabato. Ce fut dès cette occasion que les enquêtes acquirent une pleine connotation scientifique, en élaborant un projet organique d'enquête. En particulier, deux aspects de l'intervention archéologique ont été déterminants pour les recherches : l'extension des zones de fouilles et la technique d'enregistrement de la documentation. Un changement important a été l'adoption d'une méthodologie de documentation plus systématique et structurée, utilisée de manière homogène dans tous les domaines d'intervention qui ont été ouverts au fur et à mesure sur le site. Elle consistait en l'utilisation d'une

⁸⁸⁶ Ce chapitre se réfère exclusivement aux siècles avant J.-C.

série de normes, à cette époque totalement novatrices dans la discipline archéologique, qui ont permis la conservation de toutes les données de fouilles.

La découverte, au début des années 70, du *decumano* et du *cardo* et les campagnes de prospection menées par la Fondation Lerici ont attiré l'attention des institutions publiques sur la nécessité de sauvegarder l'habitat à travers une stratégie qui prévoyait de promouvoir l'expansion de la construction dans les zones de la nécropole et d'épargner celle de la ville.

Dans les années 80, les recherches sur le terrain ont commencé à se concentrer dans les zones de sanctuaires, avec les fouilles du sanctuaire septentrional et le sanctuaire d'Apollon dans Via Verdi.

La poursuite des enquêtes archéologiques au début des années 2000 a vu le développement d'un autre important projet d'archéologie préventive, à l'occasion des travaux pour la construction de l'autoroute SA-RC, coordonnés par L. Cerchiali et G. Bailo Modesti. Les fouilles, menées entre 2001 et 2006, ont été effectuées sur une vaste zone de l'ancienne agglomération, dont les résultats ont élargi les connaissances acquises jusqu'alors, puisqu'elles ont permis de récupérer notamment le tracé urbain, l'enceinte de fortification et le fossé de la période tardive-archaïque de la ville étrusque⁸⁸⁷.

Les nouvelles données acquises pendant l'excavation ont été mises dans le système et intégrées avec les traces funéraires, permettant de reconstruire topographiquement le rapport entre les différentes zones du site, l'habitat, les nécropoles, les sanctuaires et le paysage⁸⁸⁸. L'avancement dans l'étude des nécropoles, en effet, a permis aussi de retracer l'histoire du site de la phase villanovienne, étrusque et sannite à travers l'acquisition progressive et le développement dans le temps des aires sépulcrales, ainsi que l'analyse de l'idéologie funéraire et de certains moments essentiels de l'histoire du site⁸⁸⁹.

Au cours des dernières années, on a repris les recherches sur le village à partir de la récupération des anciennes fouilles menées par d'Agostino dans les années 60 mais aussi des anciennes prospections de la Fondation Lerici, dont les matériaux des carottages n'avaient encore jamais été étudiés⁸⁹⁰. Enfin, les nouvelles recherches du Parc Archéologique, commencées en 2010, à travers quelques prospections géophysiques, ont été conduites par l'Université du Molise et se sont poursuivies depuis 2014 par les fouilles de l'Université de Salerne.

Le Museo Archeologico Nazionale de Pontecagnano

Le Museo Archeologico de Pontecagnano (MAP) a été inauguré le 10 juillet 1978 mais il a eu tout de suite un caractère provisoire puisqu'il était logé au premier étage d'un immeuble d'habitation privé sur la Piazza Risorgimento, dont les espaces se révélèrent bientôt trop petits et inadéquats⁸⁹¹.

⁸⁸⁷ Les résultats ont été publiés dans PELLEGRINO, ROSSI 2011.

⁸⁸⁸ PELLEGRINO 1999, 35-40; CUOZZO *et alii* 2005, 178-185; ROSSI 2004-2005, 225-234; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 209-220.

⁸⁸⁹ Le cadre s'est enrichi grâce à la découverte des nécropoles de Monte Vetrano, à 2km de Pontecagnano, CERCHIAI *et alii* 2012-2013, 73-108, avec bibliographie.

⁸⁹⁰ MASSANOVA 2019, 359-370; MASSANOVA 2016-17, 65-108; DE SIMONE, PELLEGRINO, ROSSI 2015, 450-454.

⁸⁹¹ CERCHIAI *et alii* 2018, 587; TOCCO 2011, 91-97.

Construire un nouveau bâtiment qui abriterait le musée a été l'occasion de réfléchir sur le rôle que cela aurait joué dans la ville, dont le but, depuis le début, n'a jamais été seulement celui de valoriser le patrimoine archéologique mais surtout celui de rendre le nouveau siège muséal un point de référence autour duquel faire graviter toutes les activités culturelles de Pontecagnano. Le nouveau siège du musée, inauguré le 21 avril 2007⁸⁹², s'articule en trois niveaux : le sous-sol abrite les dépôts, le rez-de-chaussée est occupé par des espaces communs et des salles d'étude et, enfin, le premier étage est dédié à l'espace d'exposition dont l'aménagement et l'installation générale de l'exposition ont été pris en charge par Giuliana Tocco.

Un type d'aménagement organisé selon les principaux moments chronologiques qui ont caractérisé le site antique a été adopté. Le recours aux moyens traditionnels de communication et l'absence d'outils technologiques sont le fruit de choix réfléchis de l'équipe de recherche dont l'objectif est de concentrer l'attention du visiteur sur la simplicité du récit du site à travers ses matériaux, en contournant ce que l'on appelle *effetto wow*⁸⁹³.

Le choix de l'exposition a donc privilégié un aménagement, pour chacune des six phases chronologiques sélectionnées, de thèmes spécifiques à l'aide de nombreuses reconstitutions à l'échelle, de reproductions d'objets et d'images, d'installations de mannequins. Les textes explicatifs présents sur les panneaux, en italien et en anglais, ainsi que les cartes historiques et les plans du site, servent principalement de support au visiteur pour une explication du contexte historique auquel font référence les objets exposés.

Valorisation et communication

Depuis son inauguration en 2007 jusqu'à aujourd'hui, le musée a rempli sans interruption sa tâche principale, devenant peu à peu le point de référence autour duquel gravitent les principales initiatives culturelles de la ville qui, depuis 2015, sont également ouvertes à celles qui ne sont pas exclusivement liées à l'archéologie, comme les expositions d'art contemporain et de danse, la présentation de livres et de pièces de théâtre. En même temps, le musée participe activement à toutes les initiatives ministérielles de promotion de la culture comme la Nuit Européenne des Musées, les Journées Européennes du Patrimoine, le dimanche au Musée, les Journées Européennes de l'Archéologie, la Journée Nationale des Familles au Musée, etc. Parmi celles-ci les plus importantes sont celles qui voient l'implication d'enfants à travers des ateliers de céramique, de dessin et d'écriture étrusque.

Parmi les activités de valorisation du patrimoine archéologique de Pontecagnano, une place de premier plan est occupée par la présentation des résultats des fouilles, à travers des installations temporaires ou permanentes, dans des délais exceptionnellement rapides entre la fouille et l'exposition. Ce choix est principalement lié à l'occasion de rapprocher le public de l'archéologie et du thème de la protection du patrimoine culturel.

Mais d'une grande importance est *Musée Éclaté – Museo senza limiti*, conçue et fortement soutenue par la directrice de l'époque, G. Tomay, en vue d'une gestion de plus en plus intégrée des lieux de culture. L'idée de faire

⁸⁹² Sur un terrain acquis par la Mairie et avec les financements du Ministero per i Beni e le Attività Culturali et de la Regione Campania, CERCHIAI *et alii* 2018, 587 note 22. Le projet scientifique a été réalisé par B. d'Agostino, L. Cerchiai, P. Gastaldi, G. Bailo et M. Cuzzo.

⁸⁹³ TOCCO 2011, 95.

"exploser" le musée à l'extérieur de sa structure de référence dans le but de reconnecter les lieux archéologiques par excellence, c'est-à-dire le musée et le parc archéologique, avec ceux de la découverte, répandus sur le territoire⁸⁹⁴. L'événement prévoit la création d'un parcours visuel à travers l'emplacement, de totems et de panneaux sur lesquels il y a quelques brèves informations et approfondissements, compte tenu de la nature funéraire des contextes archéologiques de Pontecagnano et donc non visibles, où sont placées des installations artistiques et des œuvres d'art contemporain. L'objectif atteint grâce à cette initiative est celui de constituer simplement un service d'approfondissement et de culture du territoire mais surtout elle étend le concept de musée et de "parcours de visite" en activant des processus pour de nouvelles façons d'habiter et de vivre le paysage. Du point de vue de la présence en ligne, le musée utilise trois moyens de communication : la page Facebook, le compte Instagram et le site institutionnel du musée.

Avec plus de six mille followers, la page Facebook est le principal outil à travers lequel le musée communique ses activités, celles auxquelles il adhère et la promotion à travers des interviews et des articles de journaux⁸⁹⁵. La page a été ouverte en 2016 et depuis, elle est mise à jour presque quotidiennement, tout comme le compte Instagram, ouvert en 2017 et toujours actif. La présence du musée sur les deux plateformes s'est révélée d'une extrême importance, en particulier pendant la crise sanitaire et la fermeture forcée de tous les lieux de culture en 2020. C'est précisément à partir de cet événement que la stratégie de communication, comme beaucoup de musées à la même période, a été renforcée et mise à jour avec l'introduction de certaines initiatives visant à une plus grande implication du public virtuel.

Le dépôt du MAP

Le dépôt du musée, situé au sous-sol du bâtiment, occupe à peu près la même surface que la salle d'exposition. En tant que dépôt d'un musée archéologique, il conserve les objets archéologiques de toutes les recherches de Pontecagnano menées depuis 1962 et est constamment mis en œuvre avec le matériel provenant des fouilles de tutelle qui sont encore effectuées sur le territoire.

Malgré sa petite taille et le rangement de plus de 10.000 tombes, ses conditions sont plus que optimales, grâce à un système efficace et constant d'aménagement, de réorganisation et de catalogage des objets.

Ces conditions ont permis qu'il s'inscrive dans l'une des initiatives de l'offre muséale du MAP. En effet, grâce à des ouvertures extraordinaires au public, le dépôt a été transformé en un espace d'exposition dans lequel au moins trois expositions ont été réalisées : *L'Altro museo. Visite e racconti nei sotterranei*, *In&Out. L'inesposto e l'inesponibile in mostra*, et *L'Archivio sotterraneo. Etruschi, Greci e Indigeni nella Piana del Sele*, celle-ci en collaboration avec le Parco Archeologico de Paestum⁸⁹⁶.

⁸⁹⁴ Le projet a un site internet officiel <https://musee-eclate.it/> ; [dernier accès mai 2022], mais aussi une page Facebook. Le financement provient des fonds POC de la Regione Campania en collaboration avec l'Assessorato alla Creatività di Pontecagnano.

⁸⁹⁵ <https://www.facebook.com/museopontecagnano/> ; [dernier accès mai 2022].

⁸⁹⁶ Inaugurées respectivement le 2 juillet 2016 et le 19 mai 2018.

Le Parco Archeologico

Le projet d'institution du Parco Archeologico de Pontecagnano prévoyait des fouilles de la zone, qui a restitué un îlot entier de la ville romaine et une stratigraphie complexe qui du III-IV av. J.-C se prolonge jusqu'au V-VI, en vue de son aménagement, mise en place et ouverture au public⁸⁹⁷. La zone initialement destinée au parc est située au cœur du site ancien et derrière la ville moderne, à une courte distance du musée.

En même temps que son inauguration le 29 avril 1999, la Surintendance a signé une convention pour donner la gestion du Parc en concession à Legambiente Campania et au Circo Occhi Verdi, dont le fondateur était Gianni Bailo Modesti⁸⁹⁸.

Cette synergie a déterminé la nature même du Parc où l'aspect archéologique ne constituait qu'une des différentes composantes qui le caractérisent. En effet, depuis le début, une utilisation polyvalente de la zone où les espaces verts étaient destinés à un usage public avec l'organisation d'activités d'excavation a été reconnue, compatibles avec la dignité du site et sans interférer avec le sous-sol archéologique, préfigurant ce qui aurait été le développement de l'utilisation de la zone du parc dans les années suivantes.

IV.2 Coordonnées topographiques

Le site de Pontecagnano se situe dans la partie septentrionale de la vaste plaine du Sele, dans une position stratégique le long des itinéraires qui arrivent de la partie septentrionale de la Campanie⁸⁹⁹. Le site antique se développe dans un secteur caractérisé par la présence de plusieurs unités morphologiques légèrement surélevées par rapport à la plaine et qui sont délimitées par des dépressions dues aux eaux de surface, en correspondance de l'une desquelles se trouvait le site antique, entre le fleuve Piceentino à l'ouest et l'actuel torrent Frestola à l'est. (fig. IV.84).

L'habitat

La première installation du site villanovien de Pontecagnano remonte au début de l'âge du fer, en suivant la même planification des espaces que dans les centres étrusques du versant tyrrhénien, ou selon la distinction entre la zone de l'habitat et celle des nécropoles⁹⁰⁰.

Pour cette phase, les données concernent uniquement les zones funéraires, qui se développent principalement en position spéculaire au nord-ouest et au sud-est du site, suivant une planification des espaces qui s'adapte aux particularités naturelles du territoire.

Pendant la phase de passage du Premier Âge du Fer à l'Orientalisant, on assiste à l'abandon des anciennes zones funéraires pour de nouvelles sépultures dans des zones plus proches de l'habitat⁹⁰¹, reflétant une réorganisation

⁸⁹⁷ Le decumanus et une route mineure ont été identifiés. Mais la lecture est rendue difficile par les vestiges des nombreuses phases de construction avec des structures qui se superposent.

⁸⁹⁸ <http://www.legambienteocchiverdi.org/>; [dernier accès mai 2022].

⁸⁹⁹ ROSSI 2004-2005, 227-228.

⁹⁰⁰ BONAUDO *et alii* 2009, 170 avec bibliographie. Le chiffre est également confirmé dans le plan du site réalisé par la Fondazione Lerici.

⁹⁰¹ BONAUDO *et alii* 2009, 172-175 avec bibliographie.

globale du site, dont les traces dans le village ont été identifiées entre la Via Bellini et la Via Verdi⁹⁰². Les deux zones s'articulent autour d'un espace central libre, dont le respect a également été constaté pour les phases suivantes et qui a été interprété par G. Colonna comme la "place" de la ville⁹⁰³.

Au début du VI^e siècle, le processus d'urbanisation, qui concerne toute la région médio-tyrrhénienne, implique également Pontecagnano⁹⁰⁴. En effet, le village est réorganisé en secteurs fonctionnels où la zone orientale est destinée à un usage principalement artisanal⁹⁰⁵. Dans le cadre de cette restructuration, on enregistre également la présence de deux sanctuaires sur le versant occidental du site⁹⁰⁶. Le premier est situé dans Via Verdi et dédié à Apollo, comme le montrent les inscriptions de dédicace en alphabet achéen⁹⁰⁷. Le second sanctuaire, situé à la périphérie septentrionale du site, était inséré dans un paysage fluvial⁹⁰⁸, élément qui a fait supposer que le culte était de type chthonien et réservé à une divinité féminine, liée à la fertilité et aux transferts de statut.

L'organisation fonctionnelle des espaces, commencée au début du VI^e siècle, est suivie vers 500 av. J.-C., d'une planification urbaine⁹⁰⁹. Dans cette phase, la zone habitée est organisée selon une installation *per strigas*, composée d'une série de *stenopoi*, croisés orthogonalement par deux routes de plus grande taille.

Dans la période suivante, entre la fin du Ve et la première moitié du IV^e siècle, on assiste à Pontecagnano au moment de la *sannitizzazione* qui a touché toute la région⁹¹⁰. Les preuves de cette période de passage ressortent des nécropoles où l'on trouve une forte discontinuité sur le plan topographique et du rituel funéraire.

En effet, de nouvelles zones sépulcrales apparaissent dans des zones précédemment inutilisées ou dans les nécropoles déjà utilisées mais selon de nouveaux modèles d'organisation topographique interne.

Les débuts du III^e siècle marquent un renversement de tendance témoigné par l'abandon de l'utilisation des nécropoles, des zones artisanales, des fortifications et de la fermeture, ritualisée, des sanctuaires⁹¹¹.

Dans ce processus de déstructuration, s'insère la nouvelle de la fondation de Picentia en 268 avant JC⁹¹², toutefois, les données relatives à cette phase sont très limitées. Un tableau plus clair est disponible pour le II^e siècle, moment où est réalisé un nouveau projet urbain, caractérisé par une plus petite extension que le précédent, articulé le long du decumanus, qui reprenait le tracé de la *plateia* sud du site étrusque-sannite.

⁹⁰² On estime que les motivations de ce changement soudain sont à rechercher dans l'accélération des dynamiques économiques et sociales dues à l'insertion de Pontecagnano dans un réseau de relations avec les sites de la côte campanienne. Pour la structuration du site dans la phase Orientalisante on se reporte à: BAILO MODESTI 2005, 205-207; BONAUDO *et alii* 2009, 173-174; CERCHIAI 2010, 38-40; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 59-57.

⁹⁰³ BAILO MODESTI 2005, 205, note 61; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 66-67.

⁹⁰⁴ PELLEGRINO, ROSSI 2011, 67.

⁹⁰⁵ CERCHIAI 2010, 54; BONAUDO *et alii* 2009, 174; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 66.

⁹⁰⁶ Sur les sanctuaires *cf.* BAILO MODESTI 2005, 197-214; BAILO MODESTI 2005a, 575-595; CERCHIAI 2010, 80-81; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 66-67 e 211-213.

⁹⁰⁷ BAILO MODESTI 2005, 209-211; PELLEGRINO 2010, 11.

⁹⁰⁸ Le sanctuaire a été découvert lors de l'excavation de l'autoroute SA-RC.

⁹⁰⁹ Pour la réorganisation de l'habitat au VI^e siècle, voir PELLEGRINO, ROSSI 2011, 79-83.

⁹¹⁰ CERCHIAI 1996; PELLEGRINO, ROSSI 2011, 218-219.

⁹¹¹ PELLEGRINO, ROSSI 2011, 220-222.

⁹¹² La nouvelle du transfert des Picènes est rapportée par Strabon et a été interprétée de différentes manières : certains chercheurs relient le transfert des Picènes à la conquête du Picène de 269-268 avant JC; un autre filon d'études suppose le transfert d'une petite portion de Piceni, PELLEGRINO, ROSSI 2011, 220.

Les nécropoles d'âge Orientalisant

En ce qui concerne les nécropoles, qui représentent l'évidence archéologique la plus attestée à Pontecagnano, leur développement à partir de l'âge orientalisant se révèle déterminant pour le développement urbain dans les phases suivantes, marquant une grande censure avec la précédente.

La profonde réorganisation des nécropoles comporte, en effet, l'abandon des zones précédemment occupées et un progressif rapprochement à l'habitat⁹¹³. Les deux principales zones funéraires se situent désormais à l'ouest (soi-disant *necropoli occidentale*) et à sud-est (soi-disant *necropoli orientale*)⁹¹⁴, près des nécropoles du Premier Âge du Fer, tandis qu'une troisième zone de nécropole, de dimensions plus réduites, se situe au sud-ouest (soi-disant *necropoli meridionale*), dans une zone éloignée des tombes antiques. La nouvelle organisation de l'espace a été liée à un processus plus large qui a également touché la zone habitée grâce à la création du premier espace à usage collectif, entre Via Verdi et Via Bellini. Dans ce contexte, aux grandes interventions de réorganisation des zones funéraires, et à la présence d'une zone destinée à un usage "public", se reflète également la présence de groupes élitistes à caractère gentilice⁹¹⁵.

Les Nécropoles Occidentales

Les nécropoles occidentales se caractérisent par la présence de deux zones distinctes, dont le développement topographique s'articule au cours de l'âge orientalisant. La première, plus précisément mentionnée dans la littérature sous le nom de "necropoli del Picentino", est de plus grande taille et occupe une zone immédiatement adjacente aux sépultures du Premier Âge du Fer; la seconde se situe dans une zone plus isolée, près de Piazza Risorgimento et se présente, à partir de l'Orientalisante Antique, comme une petite zone funéraire à caractère gentilice⁹¹⁶.

La Nécropole Orientale

La restructuration de l'ancien site, au début du VIII^e siècle, touche également la zone de la nécropole orientale où, comme dans les zones funéraires du versant occidental, les zones précédemment occupées sont abandonnées pour occuper celles adjacentes⁹¹⁷.

Pendant l'âge de l'Orientalisante Récente, les nouvelles sépultures occupent les espaces laissés libres entre les nécropoles du Premier Âge du Fer et les tombes de l'Orientalisant Ancien.

⁹¹³ Pour la restructuration des nécropoles dans l'orientalisant voir PELLEGRINO 1999, 39-40; CERCHIAI 2010, 8; BONAUDO et alii 2009, 170-172; PELLEGRINO-ROSSI 2011, 55-59.

⁹¹⁴ Sur la nécropole méridionale voir D'AGOSTINO 1968; DE NATALE 1992; CUOZZO 2003; PELLEGRINO, ROSSI 2011, cap. 4 e cap. 8.

⁹¹⁵ CERCHIAI 2010, 37.

⁹¹⁶ Il est fait référence aux tombes princières publiées dans D'AGOSTINO 1977, *cf.* PELLEGRINO 2008, 448-449.

⁹¹⁷ PELLEGRINO, ROSSI 2011, 211. La nécropole entière a été systématiquement étudiée par CUOZZO 2003 en particulier pour la phase de l'Orientalisant Ancien et Moyen.

La Nécropole Sud

Dans une zone éloignée et isolée par rapport aux nécropoles du Picentino et de Piazza Risorgimento, se trouve la nécropole méridionale qui s'étend dans la zone comprise entre Via C. Colombo et Via Firenze. Créée entre la fin du VIIe et le début du VIe siècle avant J.-C., elle se divise en une série de noyaux funéraires internes articulés en lots distincts, soigneusement planifiés et placés à une distance plus ou moins régulière les uns des autres. Les lots funéraires s'épuisent peu après le milieu du Ve siècle. Ils sont remplacés par de nouveaux noyaux funéraires qui adoptent un rituel centré sur l'exhibition des armes dans les tombes masculines, signe des transformations profondes liées à l'occupation du site par les sannites.

IV.3 Les données archéologiques entre le Premier Âge du Fer et l'Orientalisant

Après la phase villanovienne du site (phase IA), les tombes montrent une série de changements en cours au troisième quart du VIII siècle. (phase IIB), mais dont les traces doivent être recherchées dès la phase précédente (IB)⁹¹⁸. Les nécropoles de cette phase montrent quelques nouveautés significatives, comme en témoigne la présence de sépultures de rang reflétant l'introduction de nouvelles figures politiques appartenant à une aristocratie qui se caractérise par un niveau remarquable de complexité sociale et culturelle et par l'ostentation de liens de lignée et de descendance. Les sépultures des individus masculins, désormais caractérisés comme des guerriers qui, armés d'épée ou de panoplie complète, se distinguent également par la présence d'ustensiles de travail qui les caractérisent comme artisans, de brochettes et de couteaux, qui renvoient à la sphère du sacrifice, cette dernière commune aux deux sexes⁹¹⁹. Les tombes féminines présentent de riches parures ornementales avec des colliers d'ambre vague et de pâte vitrée, des outils pour le foyer, des objets rituels, des vases en bronze et de la céramique grecque qui montrent la forte capacité de la communauté à établir des relations à long terme⁹²⁰. Dans cette perspective, en effet, le passage entre le Premier Âge du Fer et la phase Orientalisante se révèle comme un moment crucial dans les dynamiques de développement de la communauté, dans le cadre d'un changement plus large au sein des centres indigènes ou étrusques, de la Campanie et, en général, de la côte tyrrhénienne, au moment où ils entrent en contact avec la composante grecque. Le contact avec les sites grecs tels que Pithecusa et Cuma et l'intégration avec le système de trafic dans la mer Tyrrhénienne a déterminé une véritable accélération des processus culturels, déjà commencés dans les périodes précédentes mais il ressort aussi des évidences trouvées dans le site de Monte Vetrano, dont la position revêt un rôle important pour le contrôle du fleuve Picentino dans le cadre des rapports entre la côte et l'arrière-pays⁹²¹.

En effet, les formes d'autoreprésentation dans lesquelles la nouvelle aristocratie noble se reconnaît, en adoptant des modèles idéologiques prévoyant l'exhibition d'objets de luxe et d'importations de Grèce et du Proche-Orient, changent, selon un modèle répandu parmi les nouvelles élites tyrrhéniennes. En même temps, certains éléments

⁹¹⁸ GASTALDI 1994, 49-60.

⁹¹⁹ Parmi les tombes masculines se distingue le couple 3090-3090bis de la nécropole du Picentino, *cf.* D'AGOSTINO, GASTALDI 2012, 402, fig. 5; PELLEGRINO 2015, 33.

⁹²⁰ Voir, par exemple, les extraordinaires mobiliers des tt. 7765 e 7178, *cf.* D'AGOSTINO, GASTALDI 2012, 389-434; PELLEGRINO 2015, 33.

⁹²¹ D'AGOSTINO, GASTALDI 2012, 426; CERCHIAI *et alii* 2013, 77-93.

qui avaient caractérisé les phases précédentes sont retravaillés selon le rituel héroïque de matrice grecque, comme le réceptacle, dans les tombes princières, mais aussi l'usage élitiste de la crémation⁹²².

Au cours de cette phase on constate aussi l'adoption de comportements funéraires liés à différents choix idéologiques et à une capacité économique différenciée qui reflète un ordre de type nobiliaire⁹²³.

IV.4 Les nécropoles entre VI et V sec. a.c.

Les recherches sur les nécropoles des âges archaïque et classique de Pontecagnano, à la différence des phases précédentes, présentent un cadre moins unitaire, étant donné le caractère inédit de la plupart des données et la discontinuité des fouilles archéologiques⁹²⁴. Les études effectuées jusqu'à présent ne permettent pas encore de proposer une lecture globale du phénomène funéraire de ces phases plus avancées, puisqu'elles se concentrent principalement sur l'analyse de noyaux funéraires spécifiques (fig. IV.85). De toute façon, ils permettent de décrire la complexité des dynamiques sociales qui ont émergé pendant le processus d'urbanisation déjà mentionné qui investit le site ainsi que dans l'Orientalisant Récent, même à l'époque tardive-archaïque.

Une distinction fonctionnelle plus claire des espaces, les nouveaux modes d'emploi et la création de nouvelles nécropoles, entre la fin du VIIe⁹²⁵ et le début du VIe siècle, sont les changements mis en œuvre par le processus de refondation urbaine.

Parmi eux, il y a aussi la création d'un nouveau noyau funéraire extra-urbain correspondant à la nécropole méridionale. Ici se développent les deux secteurs de Via Firenze et Via Cristoforo Colombo, qui se distinguent par la grande qualité des mobiliers funéraires. En outre, les études ont également été combinées avec les analyses ostéologiques des individus permettant un examen plus clair et plus détaillé des sépultures et permettant de reconnaître avec certitude les éléments distinctifs par sexe et par classe d'âge et leur temps.

Une planification précise de l'espace funéraire qui se reflète dans la volonté de respecter les sépultures les plus anciennes en association avec une forte cohésion des groupes et de la communauté en général a été mise en valeur dans cette vue d'ensemble⁹²⁶. Dans ce contexte, cette organisation et cette division planimétrique des zones sépulcrales mettent en évidence, également, des particularités spécifiques propres à chaque noyau, à l'intérieur desquelles, malgré la connotation générale nobiliaire, un certain nombre de différences importantes ont été relevées au cours de la période de développement entre le sixième et le cinquième siècle.

⁹²² D'AGOSTINO, GASTALDI 2012, 428.

⁹²³ CUOZZO 2003, 203-210; 231.

⁹²⁴ Ce thème a été abordé pour la première fois par B. d'Agostino en 1974, pour ensuite être repris par L. Cerchiai en occasion du Congrès *La presenza etrusca nella Campania meridionale* de 1991, D'AGOSTINO 1974, 209 e ss.; CERCHIAI *et alii* 1994, 405-451. Au cours des années suivantes, les réflexions se sont concentrées davantage sur le thème de la présence de la céramique attique dans les objets funéraires par des analyses philologiques qui ont permis d'encadrer des coupes d'objets de différents points de vue, typologique et formel, chronologique, stylistique, D'ANDREA 1990, 217-228; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 47-114. Plus récemment, les données ont été reprises et analysées par E. Mugione à partir de la base de données élaborée lors de la rédaction du GIS, dans le cadre du projet de numérisation à l'œuvre de la collaboration entre l'Université L'Orientale de Naples et le laboratoire d'Archéologie "M. Napoli" de l'Université de Salerno, BONAUDO *et alii* 2009, 200-208, *cf.* CUOZZO *et alii* 2005, 178-179; D'ANDREA 2006, 67-73.

⁹²⁵ Date confirmée par la plus ancienne sépulture dans les nouveaux secteurs funéraires de la Via Sicilia, CERCHIAI *et alii* 1994, 405-406.

⁹²⁶ CERCHIAI *et alii* 1994, 405-408.

Le noyau funéraire de Via Firenze

Comme déjà indiqué pour les nécropoles urbaines, celle de Via Firenze est réservée à l'usage exclusif d'un groupe caractérisé par une forte hiérarchie interne, comptant plus de 60 sépultures (fig. IV.86).

Les premières traces de fréquentation datent du début du VI^e siècle avec l'attestation de seules sépultures infantiles réparties en deux noyaux, l'un dans la partie centrale et l'autre au sud-ouest.

Au milieu du VI^e siècle, l'occupation de la nécropole se poursuit dans la partie centrale avec cinq *enchytrismoi* disposés autour de la plus ancienne t. 3991⁹²⁷.

Dans le deuxième quart du VI^e siècle la zone s'étend en créant deux secteurs différents à l'intérieur desquels sont attestées les premières dépositions d'individus adultes, dont les mobiliers sont presque tous caractérisés par des céramiques importées. Dans le secteur situé au nord-est, les nouvelles sépultures se superposent en au moins quatre noyaux juxtaposés, peut-être de type familial et dont la configuration restera pendant toute la durée de fréquentation de la nécropole.

Dans le secteur formé au sud-ouest, les dépositions, plus éloignées les unes des autres, se caractérisent par l'adoption de certains éléments de prestige qui concourent à le caractériser comme un groupe de niveau social et de statut élevé. Parmi eux, il y a la pratique de l'incinération, le type de tombe le plus précis, avec l'utilisation de tombes à caisse, et la présence de vases attiques figurés d'une qualité extraordinaire par rapport à ceux présents dans le reste de la nécropole dont il en résulte un groupe familial où la descendance féminine est bien représentée (fig. IV.87)⁹²⁸. Cette dernière donnée provient des résultats des analyses ostéologiques qui ont permis de déterminer les relations de parenté entre les individus⁹²⁹.

Le passage entre la fin du VI^e et le début du Ve siècle voit une augmentation croissante des tombes, dans lesquelles le pourcentage d'enfants est toujours plus grand par rapport aux individus adultes, tandis que le noyau sud-ouest continue à être réservé surtout aux sépultures infantiles pour lesquelles les objets en céramique atteignent des niveaux qui n'ont pas d'égal dans le reste de la nécropole et en même temps est adoptée une architecture funéraire différente. En particulier, on distingue le t. 3957 dans lequel a été trouvé aussi une sorte de sarcophage en plomb, avec un mobilier vasculaire constitué d'une statuette en terre cuite, astragale en os, éléments généralement distinctifs du costume de l'enfant, à côté d'une *olpe* attique figurée sur laquelle est représentée la lutte d'Héraclès contre le lion Némée, attribuée à l'atelier d'Antimenes⁹³⁰. Non loin de cette dernière tombe se trouve le t. 3958 qui, de même, se distingue par l'adoption de nombreux éléments de statut social d'une jeune fille et dont on parlera plus en détail par la suite.

Au deuxième quart du Ve siècle sont attestées seulement deux sépultures, une masculine et une féminine, à fosse dans le noyau nord-est et pour lesquelles il n'y a plus de distinctions de genre de la phase précédente, témoignées par la présence du *cup-skyphos* et fibules dans les deux tombes.

⁹²⁷ Les tombes d'enfants sont les tt. 3962, 3992, 3993.

⁹²⁸ Le chiffre est également confirmé par les analyses ostéologiques, *cf.* MORETTI *et alii* 2004, 253-270.

⁹²⁹ MORETTI *et alii* 2004, 253-270, *cf.* BONAUDO *et alii* 2009, 202.

⁹³⁰ CERCHIAI *et alii* 1994, 440, Tav. Va; BONAUDO *et alii* 2009, 202.

Pendant la seconde moitié du Ve siècle, on assiste à l'implantation d'une sépulture, contenant les restes d'un adolescent et d'un enfant, au-dessus d'une plus ancienne. La conservation de la même orientation dénote, encore une fois, la volonté de souligner le lien avec le plus ancien groupe de tombes, caractérisées par une typologie tombale particulière et la présence d'une composition particulière du mobilier funéraire.

IV.5 La tombe d'enfant 3958

En 1987, la publication du travail de I. Morris a contribué à introduire le concept de formal burial mais a également défini une certaine conception de l'enterrement des enfants comme un type d'enterrement de second niveau : informel, invisible, soustraite aux rituels funéraires⁹³¹. D'où l'idée que la mort d'enfants, qui n'avaient pas encore acquis un rôle civique dans la communauté, n'affecterait pas particulièrement le groupe social dans lequel ils étaient nés⁹³². Les théories sur le désintérêt affectif et social à l'égard des individus morts à un jeune âge ont prévalu dans la pensée archéologique et historiographique pendant une grande partie du XXe siècle. Ce n'est que récemment que les concepts de la sphère enfantine ont été réévalués en conséquence du rôle de l'enfant, de son éducation et de sa formation⁹³³, ainsi que les nouvelles recherches sur le terrain qui ont donné lieu à d'importantes réflexions sur la base des nouvelles données disponibles, il est apparu que la sous-représentation des sépultures infantiles était due à la difficulté de les identifier et non au fait qu'elles étaient effectivement moins nombreuses dans les zones funéraires analysées.

L'une des principales contributions au nouveau courant de recherche sur les sépultures infantiles est, en effet, de montrer la grande variété des traitements funéraires appliqués à cette classe d'âge, non seulement selon des domaines culturels précis et certaines périodes chronologiques, mais surtout en tenant compte de l'âge, du sexe, du statut social et juridique. Dans le même temps, la limite d'âge à partir de laquelle les enfants étaient inhumés avec les adultes apparaît extrêmement variable selon les sociétés. Pour de nombreux sites de la Grande-Grèce, la documentation disponible, sauf rares exceptions⁹³⁴, ne comprend pas non plus les analyses ostéologiques. Ce manque de données ne permet pas de procéder à un examen sur des tranches d'âge plus jeunes, de ne pas saisir les écarts et les différences avec les autres sépultures et de traiter les tombes infantiles comme un ensemble homogène. Cela a conduit à penser que les différents choix opérés dans chaque nécropole sont dictés par des idéologies funéraires tout aussi différentes et par la conception de l'espace dédié aux morts à l'intérieur d'une ville.

Stratégies de représentation des sépultures d'enfants

L'étude des mobiliers des tombes d'enfants et de jeunes représente un champ d'analyse privilégié pour définir l'identité et le statut du défunt, tout en tenant compte des processus de sélection et des actes intentionnels qui se produisent lors d'une déposition⁹³⁵.

⁹³¹ MORRIS 1987.

⁹³² HERTZ 1907, 78-80; NERAUDEAU 1987, 204.

⁹³³ GOLDEN 1990; SOFAER-DEREVENSKI 2000; OAKLEY, NEILS 2003; DASEN 2004; COHEN, RUTTER 2007; DE LARMINAT 2010, 66-76; NENNA 2012; HERMARY, DUBOIS 2012.

⁹³⁴ Comme Pithecusa, Metaponto, Poseidonia et Crotona.

⁹³⁵ D'AGOSTINO, SCHNAPP 1982, 17-25.

Les fouilles menées dans les nécropoles de la Grande-Grèce ont mis en évidence la présence de sépultures de jeunes individus, et en particulier ceux qui sont morts dans leur jeunesse, qui manifestent un soin particulier dans la composition de leurs mobiliers.

Dans le cas de Pontecagnano, grâce aux analyses ostéologiques effectuées sur les défunts⁹³⁶, il est possible de noter l'existence de différents comportements dans chacun des noyaux funéraires. De l'analyse générale des sépultures d'enfants, on obtient une image où les tombes de ce groupe d'âge ne sont pas du tout marginalisées, manifestant, au contraire, comme dans certains cas elles représentent l'axe autour duquel se développent les autres noyaux funéraires. Une analyse de ce type a été menée par M. Cuzzo pour la phase de l'Orientalisant où la chercheuse associe le patrimoine symbolique renouvelé de la culture matérielle et des formes du culte à l'introduction, à partir de cette phase, de nouvelles conceptions de l'enfance, l'accès à ces classes d'âge à la *formal burial*, atteignant 60 à 80% du total des tombes attestées⁹³⁷. Ce processus d'inclusion se poursuit et évolue à partir de l'époque archaïque quand, l'inauguration des nouvelles sépultures de la nécropole urbaine occidentale, ainsi que pour le tombeau extra-urbain de Via Firenze, se caractérise, de manière homogène, avec l'implantation de sépultures enfantines seules qui, dans les phases ultérieures, constituent le centre de la zone funéraire. A l'intérieur de ce cadre, la sphère religieuse, liée aux cultes de type chthonien, a une grande importance pour la consécration funéraire privilégiée de la classe des jeunes et, en particulier, des jeunes filles, dans les enclos des nécropoles du site ou pour les autels comme celui de Via Sicilia.

Le contexte funéraire de la t. 3958

Dans la Via Firenze, parmi les tombes d'enfants de la phase de la plus grande expansion du sépulcre, c'est-à-dire entre la fin du VIe et le début du Ve siècle, émerge de façon particulière la tombe 3958⁹³⁸.

Il s'agit d'une sépulture située dans le secteur nord-est de la zone funéraire et caractérisée par une exposition homogène de signes de statut et par une organisation planimétrique dans laquelle les tombes sont distribuées à une distance plus ou moins régulière, sans se croiser.

Les analyses ostéologiques, effectuées sur tout le noyau funéraire, ont non seulement permis de définir l'inhumation comme infantile, mais aussi qu'elle soit pertinente pour une petite fille morte entre 7 et 11 ans⁹³⁹. Le mobilier funéraire se caractérise par la qualité et le grand nombre d'objets qui contribuent à définir le genre, l'âge, le statut et le rôle social de la défunte. Parmi eux, il y a des vases en céramique, des statuettes en terre cuite et des ornements personnels pour lesquels même la position à l'intérieur de la tombe acquiert une signification déterminante dans la reconstruction du rituel pratiqué.

Plus précisément, le mobilier vasculaire se compose de :

- deux *oinchoai* miniaturistes en argile achromatique (nn. cat. 1-2; fig. IV.88; tav. I);
- trois verres en argile achromatique (n. cat. 3-5; fig. IV.88; tav. I);

⁹³⁶ PARDINI *et alii* 1982, 281-334; PARDINI *et alii* 1983, 269-286; MORETTI *et alii* 2004, 253-270.

⁹³⁷ CUOZZO 2007, 224-267; BONAUDO *et alii* 2009, 101-192.

⁹³⁸ Sur la tombe voir D'ANDREA 1990, 223-224, note 24.; CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107; CERCHIAI *et alii* 1994, 417, 440; BONAUDO *et alii* 2009, 203.

⁹³⁹ MORETTI *et alii* 2004, 253-270.

- deux coupes en argile achromatique purifiée du type 47a (nn. cat. 6-7; fig. IV.88; tav. I);
- ou un plateau triangulaire en argile achromatique purifiée (n. cat. 8; fig. IV.88; tav. I);
- un *kothon* miniaturiste en argile (n. cat. 9; fig. IV.88; tav. I);
- deux *amphoriskoi* en pâte de verre (nn. cat. 26-27; fig. IV.88; tav. XI);
- deux statuettes en terre cuite (nn. cat. 17-18; fig. IV.88; tav. VI);
- une colombe en terre cuite (n. cat. 19; fig. IV.88; tav. VII);
- une petite tête en terre cuite (n. cat. 20; fig. IV.88; tav. VIII).

La céramique attique est représentée par :

- une *hydria* à figures noires (n. cat. 10; fig. IV.88; tav. II);
- une *oinochoe* à figures noires (n. cat. 11; fig. IV.88; tav. III);
- deux *kylikes* du type *floral band-cup* (nn. cat. 12-13; fig. IV.88; tav. IV);
- une *kylix* à vernis noir (n. cat. 14; fig. IV.88; tav. IV);
- deux calices à vernis noir (nn. cat. 15-16; fig. IV.88; tav. V).

Ils faisaient partie de la parure personnelle de la défunte : deux bracelets en argent (n. cat. 14; tav. IV), un sceau en bronze avec un caston de pierre. Un petit cylindre avec une figurine en ambre (n. cat. 30; fig. IV.88; tav. XIII)⁹⁴⁰, un pendentif de corail et un en bronze, un vague en pâte de verre devaient composer le riche collier (nn. cat. 23-24-28-29; tav. X-XII). Enfin, la tombe a renvoyé une petite boîte en terre cuite (n. cat. 21), un miroir en bronze avec poignée d'os (n. cat. 22; fig. IV.88; tav. IX), le fragment d'une fibule en fer et de petits fragments de céramique achromatique et peinte⁹⁴¹.

Système de signes et d'images

L'analyse philologique de tous les éléments trouvés dans la sépulture permet de proposer une reconstruction du rituel, mais aussi la fonction et la signification symbolique des objets qui composent le mobilier, examinés dans leurs différentes parties et dans leur ensemble. De même, l'étude de l'espace intérieur de la tombe, considéré comme un lieu symboliquement structuré, permet d'avoir un point de vue privilégié pour avancer des hypothèses de lecture sur l'articulation des cérémonies qui devaient accompagner le rituel funéraire mais aussi sur le système de projections opérées par la communauté sur la défunte.

L'extraordinaire mobilier funéraire montre, en effet, une structure complexe des éléments symboliques qui peuvent être divisés selon trois niveaux de lecture : l'âge, le genre et le statut. Ce type d'analyse est confirmé par la disposition des classes des objets par lesquelles il est possible de reconnaître une articulation symbolique plutôt

⁹⁴⁰ La figurine est le seul objet du mobilier exposé dans la collection permanente du musée, dans la vitrine n. 26.

⁹⁴¹ La liste du mobilier a été presque entièrement publiée dans CUOZZO, D'ANDREA 1991, 107. Les informations sur certains fragments, tels que la fibule et quelques fragments en céramique, proviennent de la liste des cassettes conservées dans le dépôt du MAP. La boîte en terre cuite, étant donné le fort état fragmentaire dans lequel elle a été trouvée, n'est pas reconstituée.

que fonctionnelle des objets où la subdivision dans les deux côtés opposés de la tombe semble suggérer une distinction délibérée de l'espace intérieur (fig. IV.88).

Sur le côté droit ont été placés les vases miniatures et de petite taille qui définissent le jeune âge de l'individu. En même temps, les formes des vases, c'est-à-dire les *oinchoai*, les coupes et les calices, renvoient à la sphère de la consommation du vin et du banquet, comme pour les adultes, selon une logique de projection et d'exhibition du statut social.

Le genre féminin fait référence au grand nombre d'éléments placés sur le côté droit et central de la tombe, à savoir la riche parure d'objets d'ornement, constituée d'un collier de vagues en ambre à protome de bélier et d'un pendentif en ambre grand format en forme de kore, dont la présence pourrait être liée à la reconnaissance sociale de l'identité sexuelle de la fillette et évoquer le *mundus muliebris*. La présence des deux bracelets en argent contribue également à la définition d'un statut social élevé. À ceux-ci s'ajoutent également les deux figurines féminines en terre cuite, toutes deux assises mais de dimensions différentes. La petite colombe en terre cuite, interprétée comme un symbole d'un gage érotique, devait faire allusion à la condition pré-nuptiale de la petite fille.

Le deuxième niveau de lecture du mobilier est représenté par la sphère matrimoniale, entendue comme phase de passage fondamentale dans la vie féminine et thème principal autour duquel est construit une grande partie de l'imaginaire symbolique de la tombe, où rien n'est laissé au hasard. Le mariage est, en effet, évoqué par une série d'autres objets : si les onguentaires en pâte vitrée évoquent la sphère de la cosmétique, la petite boîte en terre cuite représente sans équivoque la dot de la mariée, destinée à contenir les objets de la coiffeuse féminine nécessaires à la préparation du mariage.

En se déplaçant au centre de la sépulture se trouve le miroir en bronze finement décoré avec un manche en os, qui devait très probablement avoir été placé sur la poitrine de la défunte. Sa position suggère que l'enfant a probablement été déposé dans la main droite et appuyé sur elle-même.

Le troisième niveau de lecture de la tombe est lié à l'exposition d'objets de prestige et s'exprime dans l'emplacement sur le côté gauche de la tombe en céramique figurée attique. Sur le côté gauche de la sépulture se trouve donc la céramique attique, constituée par l'*hydrie*, qui semble être fermée par une *kylix*, et par la petite *oinchoe*, toutes deux à figures noires.

La petite *oinchoe* trilobée représente Dionysos assis avec une ménade dansante⁹⁴². La scène est parmi les plus courantes de l'iconographie du dieu et sa présence représente certainement un élément d'intégration afin d'accompagner et de garantir le passage dans l'au-delà, mais une allusion à la fête athénienne des Anteriorités, en l'honneur de Dionysos, a également été proposée⁹⁴³.

⁹⁴² Attribué au Peintre de la Ligne Rouge, *ABV* 600 e ss., *cf.* D'ANDREA 1990, 224 nota 24; CERCHIAI *et alii* 1994, 440 note 155; BONAUDO *et alii* 2009, 203. Sur la figure de Dionysos voir aussi CERCHIAI 2012a, 277-290; CERCHIAI 2014, 37-43.

⁹⁴³ CERCHIAI *et alii* 1994, 440. Feste che si svolgevano ad Atene dall'undici al tredici del mese di Antesterione, in relazione con la benedizione del vino nuovo e ritenute feste floreali; l'origine precisa del nome non è chiara e potrebbe essere fatta risalire a cerimonie in onore dei defunti di origine pre-dionisiaca. Sicuramente il culto dei morti, nell'ultimo dei tre giorni festivi, attestato anche in età storica: *cf.* PICKARD 1968, 27-34.

Pour compléter le système symbolique et iconographique, il y a l'hydrie attique à figures noires sur laquelle est représentée la neuvième des douze travaux d'Héraclès qui combat les amazones, thème très fréquent dans les iconographies des vases attiques à figures noires du deuxième quart du VI^e siècle⁹⁴⁴.

Dans ce cadre, les éléments qui composent le mobilier de la t. 3958 révèlent une sélection rigoureuse et consciente qui, dans leur ensemble, révèle la volonté d'anticiper le statut que la jeune femme aurait détenu au sein de la société, en évoquant le rôle civique et social qu'il n'a pas atteint.

Le choix d'utiliser un programme figuratif unique confirme la présence d'un groupe familial émergent dont les choix d'autoreprésentation s'articulent autour de l'architecture funéraire et du rituel utilisé, à travers le choix de thèmes iconographiques particuliers visant à marquer le statut, le sexe et la classe d'âge du défunt.

V.1 Conception de l'exposition

Les caractères exceptionnels et les objets extraordinaires de la tombe ne font pas partie de la collection permanente du MAP. Dans le cadre de la politique de sélection d'un petit nombre d'objets afin de tracer un parcours communicatif efficace, seul le pendentif en ambre en forme de kore a été exposé de notre tombe.

L'ensemble du contexte a été choisi et exposé pour la première fois dans le cadre de la première édition des *Laboratori di Musée éclaté – Museo senza limiti*, au cours de laquelle ont été réalisés des aménagements temporaires consacrés aux objets conservés dans les dépôts à l'occasion des ateliers destinés aux enfants, aux adolescents et à leurs familles (fig. V.1).

L'exposition adoptée par le MAP est liée à un concept muséologique plus "traditionnel", de sorte que, selon la logique de la rotation, les objets qui ne trouvent pas leur place dans la collection permanente, mais également d'une valeur exceptionnelle, alimentent les expositions temporaires et mettent en évidence la richesse du patrimoine archéologique conservé dans les dépôts⁹⁴⁵.

Néanmoins, la grande variété des ICT et la disponibilité des ressources numériques permettent d'expérimenter des solutions d'exposition alternatives et de transformer les objets des biens *blindati* en biens *diffusi* et de réactiver le processus d'apprentissage culturel qui, de plus en plus, il trouve dans les vitrines des musées un obstacle que le visiteur ne parvient pas à surmonter.

L'idée de développer un projet d'exposition numérique est liée au simple objectif de rendre les biens invisibles des dépôts visibles, en retravaillant le message lancé en 2014 par l'exposition *Rosso immaginario*. En même temps, si le choix du numérique se lie aux innombrables déclinaisons dans lesquelles un bien peut être communiqué, l'idée d'utiliser le territoire d'internet réside dans une série de réflexions liées à des questions économiques, de durabilité et de cible.

⁹⁴⁴ Il vaso è stato attribuito al pittore di Villa Giulia M 482, ABV 590 e ss.; cfr. D'ANDREA 1990, 224 nota 24; CERCHIAI *et alii* 1994, 440 nota 153; BONAUDO *et alii* 2009, 203. La parte centrale figurata relativa all'amazzone è mal conservata e non è possibile determinarne ulteriori attributi.

⁹⁴⁵ À ce sujet voir cap. III.1.

Comment créer une exposition numérique

Dans la première phase de création, le point de départ est représenté par le *brainstorming*, qui vise à définir le thème de l'exposition, les objectifs que l'on veut atteindre, les sujets à impliquer, les destinataires et les criticités. Le système utilisé est celui récemment proposé par P. Romi qui à son tour a emprunté au journalisme anglais la règle des 5 W (fig. V.2), qui comprend *Who* (qui), qui dans ce cas se transforme en *Whom* (à qui), *What* (quoi), *Where* (où), *When* (quand), *Why* (pourquoi)⁹⁴⁶. Son application a permis de faciliter la collecte des idées et surtout de délimiter la structure autour de laquelle construire l'exposition, en évitant de négliger les informations et les réflexions importantes.

"À qui" se réfère aux acteurs impliqués, entendus comme les destinataires de l'exposition selon lesquels le langage doit être façonné et adapté. Le MAP, en tant que représentant d'une réalité mineure par rapport aux grands musées et lié principalement à une petite communauté, oriente depuis longtemps ses activités vers une implication toujours plus grande de la ville. Dans ces conditions, et compte tenu du contexte de la visite entièrement numérique, l'exposition s'adresse au visiteur général, avec l'objectif que le numérique soit considéré comme un instrument d'inclusion et d'accueil pour faire face à l'infinie gamme des différences et des conditions d'accessibilité du musée, sous différents points de vue : physique et perceptive, culturelle, économique, social. Le "quoi" fait clairement référence à l'exposition et aux contenus choisis pour offrir une expérience de visite différente de celle réelle à laquelle les visiteurs sont habitués. En ce sens, le choix de valoriser et de rendre accessible numériquement un contexte funéraire tel que le t. 3958 ouvre de nouvelles possibilités pour offrir un type d'apprentissage culturel qui stimule et implique l'utilisateur à travers une exposition thématique, centrée sur la communication d'objets qui s'insèrent dans un récit unique.

Le titre choisi pour l'exposition est *Piccole donne. Destini incompiuti a Pontecagnano* et dont la version française est *Petites femmes. Destinées inaccomplies à Pontecagnano*. Cette décision, en plus d'être attrayante pour le public général, se lie à la volonté de communiquer, déjà par son titre, deux thèmes récurrents dans le récit de la tombe : la connotation féminine et le jeune âge de la défunte, dont la mort ne lui a pas permis d'atteindre le statut social auquel elle était destinée (fig. V.2).

Le "pourquoi", associé aux objectifs du "quoi". Jusqu'à récemment, les institutions muséales étaient réticentes à numériser et à mettre en ligne leurs collections, craignant que les visites au musée ne se réduisent considérablement et que la collection permanente n'ait plus d'attrait. Aujourd'hui, le défi consiste à comprendre comment le public en ligne utilise les ressources mises à disposition par le musée et comment créer des expériences plus passionnantes que les collections en ligne, en créant un type d'expérience capable de générer un engagement émotionnel et intellectuel comme si on était en présence de l'objet. L'opportunité de réaliser une exposition numérique se lie donc à l'opportunité, pour le MAP, d'offrir un type d'expérience en ligne participative qui ne remplace pas celle du musée réel mais qui soit conçue comme la possibilité de l'enrichir et de diversifier l'offre au public.

⁹⁴⁶ D'EREDITÀ *et alii* 2016, 340.

Enfin, le "comment" concerne les modalités de construction et de réalisation de l'exposition ainsi que l'écriture des contenus. Le plus grand défi est, en effet, celui de transformer les données archéologiques et scientifiques en un récit avec la juste coupe narrative, caractérisé par un langage simple et direct, sans tomber dans des banalisations, mais surtout sans utiliser des techniques peu utiles à la communication muséale et contre-productives pour l'utilisateur qui, ne comprenant pas le langage, se sentira inadéquat et perdra de l'intérêt⁹⁴⁷. Le choix du registre linguistique a, en effet, l'importance d'atteindre ou non l'objectif principal, c'est-à-dire susciter chez l'utilisateur l'engagement et la motivation.

L'engagement est un concept qui se connecte, dans la pratique, à la capacité de créer un *storytelling*, mot devenu désormais d'usage courant dans la langue italienne et qui, ces dernières années, représente un thème incontournable pour la communication muséale⁹⁴⁸, car il est reconnu comme le meilleur outil pour assurer une expérience d'engagement et d'assurer la combinaison entre intérêt, empathie et imagination⁹⁴⁹.

Selon ces considérations, l'analyse des niveaux sémantiques de la tombe représente la base pour créer la structure de la narration, construite autour du contexte funéraire et de son imaginaire symbolique, abordant principalement le thème de l'adolescence, comprise comme phase de transition à la vie adulte et du mariage comme passage fondateur de la vie féminine. Dans le même temps, les aspects sociaux de la communauté d'appartenance de l'enfant et de toutes les implications symboliques liées au culte des morts et à l'eau seront valorisés comme élément principal de leur déroulement.

V.2 Les modèles 3D des vases figurés

La partie technique de la recherche a prévu la photo-modélisation tridimensionnelle des vases figurés qui faisaient partie du mobilier funéraire de la t. 3958. Compte tenu des caractéristiques particulières des objets, des conditions de travail, des contraintes économiques et du résultat final à atteindre, il a été décidé d'adopter la technique du relief photogrammétrique *image-based*, en utilisant comme logiciel la combinaison de Agisoft Metashape et Reality Capture⁹⁵⁰. Le processus a nécessité l'organisation du travail en deux phases principales, elles-mêmes subdivisées en plusieurs étapes :

3. acquisition des données
 - relief photogrammétrique avec caméra digitale et trépied
 - acquisition statique
4. traitement des données
 - traitement des modèles 3D
 - traitement textures
 - création du produit final

⁹⁴⁷ MANDARANO 2019, 79.

⁹⁴⁸ Voir, à cet égard, le travail d'E. Bonacini sur les différentes formes du storytelling numérique, BONACINI 2020.

⁹⁴⁹ ROUSSOU *et alii* 2017, 407.

⁹⁵⁰ Pour le sujet en général voir chap. II.3.

- exportation fichier *obj*

Phase 1. Le relief photogrammétrique

La première étape de la campagne de relief photographique concerne les paramètres de l'appareil photo numérique. En ce qui concerne le format de l'image, afin d'enregistrer la plus haute qualité possible, le format *tiff* a été défini, pour éviter d'utiliser le *jpeg* qui aurait compressé l'image en introduisant des irrégularités chromatiques qui auraient pu affecter la qualité du traitement. Pour le même but, un mode ISO (profondeur de champ) très faible a été utilisé, afin d'éviter l'apparition de *noising* (erreur) lors de l'enregistrement des images. En effet, les photos doivent garantir la plus grande netteté de tous les objets pris pendant la campagne de relief, c'est pourquoi la profondeur de champ a été réglée pour mettre au point la scène et éviter les mouvements et les flous résultant de l'instabilité de la prise de vue.

Des marqueurs ont été utilisés pour créer des points homologues et permettre au logiciel d'aider l'algorithme *Structure-from-motion* (SfM), pour un rendement aussi précis que possible (fig. V.3). Pour reconstruire la tridimensionnalité de l'objet, il est en effet indispensable de reconstruire la géométrie, c'est-à-dire la position de prise de vue des photographies individuelles.

La technique de prise de vue adoptée, par contre, est la technique statique, c'est-à-dire de maintenir la chambre fixe sur le trépied en tournant l'objet sur lui-même pendant les prises de vue, au moyen d'une approche multi-image, c'est-à-dire filmée sous différents angles et perspectives afin de capturer les surfaces les plus difficiles ou le fond du vase. En effet, en utilisant deux perspectives centrales d'un même objet, il est possible de reconstruire sa position spatiale.

Le nombre de photo par objet, en fonction de la taille, varie de 80 à 400, afin d'obtenir la plus grande précision possible.

Phase 2. Traitement des modèles 3D

Une fois terminée la campagne en relief au MAP, on a procédé au traitement des photographies enregistrées. Le processus de travail, entièrement effectué au Pôle image et technologies numériques de l'École d'histoire de l'art et archéologie et sous la supervision du docteur. Cyrille Galinand, a commencé avec l'élaboration des modèles sur Agisoft Metashape.

Les principales étapes de traitement du modèle sont : l'alignement, la construction d'un nuage dense de points, la construction d'un maillage et, enfin, la création d'une texture (fig. V.4). Le traitement de chacune de ces étapes a pris un temps de calcul allant de quelques minutes à plusieurs heures, en fonction des paramètres de configuration fixés sur la haute qualité du modèle.

Conclusions

En conclusion de ce travail, il convient d'évaluer les réflexions issues de chacun des niveaux d'analyse abordés et de les reconnecter à travers le fil rouge énoncé dans l'introduction.

Le point de départ de cette recherche a été l'analyse des développements des méthodes d'exposition des céramiques à partir des grandes collections privées d'abord et des institutions muséales ensuite. Nous avons vu comment le type d'exposition, étroitement lié aux approches tactiles et visuelles, a profondément conditionné le rapport avec les céramiques, d'abord direct et privilégié et ensuite médié par l'interposition du système des vitrines, dont l'adoption s'est répandue au point de devenir une méthode d'exposition traditionnelle.

Les quelques visiteurs des résidences privées des nobles et érudits des XVIII^e et XIX^e siècles, en effet, étaient admis et habitués à un type d'utilisation qui prévoyait que le vase puisse être touché, manipulé et observé dans toutes ses parties mais, dès 1862, les caricatures sarcastiques publiées par *Le Journal amusant* sur l'exposition de la collection Campana au Palais de l'Industrie, mettent en évidence une situation différente où, face à une totale ouverture au public, les objets ont été protégés en les empêchant d'être touchés, apparemment, pour des raisons liées à leur sécurité et à leur protection (fig. I.23; I.24). La merveille de voir nié l'approche tactile est l'emblème de ce changement.

Un autre niveau d'analyse s'est concentré sur l'étude des principales collections d'images archéologiques du XVIII^e siècle, telles que celles de Bernard de Montfaucon ou du comte Caylus, qui au cours des trente dernières années, ont fait l'objet d'un intérêt dans l'histoire de l'archéologie et de l'histoire de l'art. Les érudits de cette période rassemblaient et collectionnaient des images, que ce soit sous forme de dessins, de moulages ou de gravures des images des vases qui, insérées dans les publications, trouvaient leur place dans certains traités afin de comprendre la singularité, la réception et les traditions auxquelles elles appartenaient. Grâce à l'examen de ces documents, il a été possible de décrire les solutions et les problèmes rencontrés dans les représentations graphiques des scènes figurées, de la très haute précision des dessins de Peiresc au dessin technique-architectural encadré par d'Hancarville en véritables tableaux.

Carl Robert écrivait en 1919 que "la première condition pour Interpréter correctement, c'est de voir correctement" et, en ce sens, l'introduction de la photographie, promue par Pottier comme un nouveau moyen de représenter les vases, plus objectif et moins sujet aux déformations et aux réélaborations du dessinateur, il a changé la façon d'étudier les iconographies au point que chaque vase présent sur les volumes de la CVA devait être accompagné de sa propre photographie.

Plus d'un siècle plus tard, la diffusion des nouvelles technologies et la possibilité de recourir à la construction du modèle tridimensionnel du vase ne représentent rien d'autre qu'une mise à jour technologique ultérieure par rapport aux méthodes antérieures auxquelles il ne se substitue pas mais s'ajoute, en maintenant fermement l'importance du dessin scientifique et de la photographie.

Mais c'est surtout dans le domaine du patrimoine culturel et de la muséologie que les ICT ont remis en question de nombreux systèmes d'aménagement établis et que leur utilisation incontrôlée a provoqué, une fois de plus, des polémiques et des réticences. Les objections de F. Antinucci sur l'incommunicabilité des séries de vases figurés dans les vitrines sont plus que jamais réelles et sa proposition, consciente de l'impossibilité de modifier un système aussi solide, de reconnaître dans le musée virtuel une nouvelle façon de proposer et de présenter les

céramiques, et en général les biens culturels, est une excellente suggestion pour expérimenter de nouveaux parcours de recherche visant à renforcer l'utilisation des œuvres, mais il y a eu peu de cas où son invitation a été entendue.

Le problème de la peu communicabilité des céramiques figurées est désormais connu parmi les chercheurs, il suffit de penser aux nombreux volumes scientifiques aux titres similaires sur "comment lire un vase grec"⁹⁵¹. Depuis longtemps, en effet, il a été souligné que les céramiques avec leurs scènes peintes constituent un code visuel, l'imagerie, élaboré par une communauté déterminée, donc un document de culture, et qu'il faut abandonner l'idée que chacun d'eux soit auto-présentateur et se raconte lui-même, alors qu'il devient urgent d'expérimenter de nouvelles méthodes de communication⁹⁵².

Sur la base de ces prémisses se fonde la célèbre exposition *La cité des images* où, pour la première fois du point de vue muséal, Les céramistes grecs s'ouvraient à la volonté que ces objets soient compréhensibles non seulement par les experts, mais aussi par le grand public. Si, comme le déclare J.-P. Vernant dans la préface du volume, la production d'images est un langage avec son propre vocabulaire figuratif et le résultat d'un codage du réel⁹⁵³, il est nécessaire de faire plus d'efforts pour essayer de "traduire" les anciens codes visuels dans la communication moderne. Comme déjà dans les années 80 avec *La cité des images*, les récentes expériences de *Rosso Immaginario* et *Le Vase qui Parle* ont bien mis en évidence que la clé pour activer ce processus d'engagement et d'apprentissage culturel est le récit, où les technologies représentent l'outil à travers lequel renforcer le message culturel pour chercher à dépasser la limite imposée par les petits panneaux d'information textuels, placés à côté de chaque vitrine où, généralement, est confiée toute la tâche narrative, de sorte que chaque vase et chaque image peinte semblent muets pour le visiteur contemporain qui, sans trop d'effort, passera à la vitrine suivante. Par ailleurs, l'attention liée au récit et à la volonté de susciter dans le public un engagement avec les œuvres exposées a des racines anciennes, il suffit de penser à l'exposition londonienne de 1837 organisée par la famille Campanari, dans laquelle avaient été redécouvertes quelques tombes étrusques, afin de faire revivre l'expérience d'entrer dans une vraie tombe et de voir les objets dans leur position d'origine. Les mêmes objectifs ne diffèrent pas de ceux qui sont à la base de l'exposition virtuelle sur la tombe Regolini Galassi ou sur l'Hypogée des Festons de Tarente, où le contexte funéraire a été reconstruit dans un environnement virtuel.

Le pas en plus fait par les expositions précitées est l'utilisation d'un langage simple et direct, avec l'utilisation d'outils virtuels tels que le *minimapping* et les vidéos multimédias avec voix off qui semblent extrêmement évocatrices et créent ce type d'implication émotionnelle dont parle F. Antinucci.

Dans cette perspective, la conception de l'exposition numérique a un triple objectif : présenter un contexte funéraire conservé dans les dépôts du musée et donc invisible pour le public ; offrir un type d'utilisation virtuelle et tridimensionnelle permettant de rapprocher le visiteur de l'objet ; et enfin, communiquer les scènes peintes

⁹⁵¹ Si pensi ad esempio al volume di J.R. Mertens intitolato "How to read Greek vases", a quello di A. Steiner, "Reading Greek Vases" o di J.H. Oakley dal titolo "The greek vase: art of the storyteller", cfr. STEINER 2007; MERTENS 2010; OAKLEY 2013.

⁹⁵² TOMAY *et alii* 2016, 75-85.

⁹⁵³ VERNANT 1984, 5-6.

sur les vases, en passant de la donnée scientifique au *storytelling*, sans perdre des informations importantes dans le but de simplifier le langage.

L'inaccessibilité du contexte et des biens est l'un des sujets centraux de cette recherche. L'analyse effectuée sur les dépôts des musées s'est, en effet, révélée fonctionnelle en mettant en évidence le statut questionné sur le sujet. Nous avons vu comment ceux-ci, aujourd'hui, sont perçus par le grand public comme des lieux sombres et poussiéreux où les conservateurs cachent et soustraient à la jouissance publique des trésors précieux et, malgré quelques exceptions, les initiatives mises en œuvre pour les valoriser renforcent souvent ces convictions. Dans ces cas, les dépôts, lieux réservés à la conservation et à l'étude par excellence, sont rendus accessibles par des ouvertures extraordinaires et temporaires où il y a un guide expliquant le "derrière les coulisses" du musée.

L'exposition numérique se présente donc comme une épreuve pour créer un type de jouissance permanente du bien invisible, toujours accessible et *open-source*, dans le but d'en faire un bien diffus, c'est-à-dire le bien informatif numérique évoqué par M. Forte. Dans cette perspective, le *cyberspazio* constitue le lieu où réaliser un type de valorisation alternative, une terre de milieu sur laquelle développer un nouveau niveau d'apprentissage, où le bien est soumis à une série d'interactions, des processus cognitifs et une utilisation multidimensionnelle qui ne pourraient pas avoir lieu dans le musée réel, sauf avec de grandes et coûteuses installations qui risqueraient de distraire excessivement l'utilisateur de la vue des objets réels, qui doit toujours être privilégiée.

Dans cette dimension, la valorisation de t. 3958, du contexte en général et de son mobilier, représente une occasion précieuse pour mettre en évidence l'imaginaire symbolique articulé du rite funéraire.

L'analyse des trois niveaux identifiés dans la tombe permet de créer un type de récit qui, comme dans une matriochka, part de la donnée plus générale, représentée par l'encadrement général de Pontecagnano et de ses nécropoles, jusqu'à celle plus spécifique, constitué par la représentation des vases de la tombe. Les nombreuses connexions entre tous les éléments qui composent le mobilier, en effet, manifestent la présence d'un rite funéraire complexe mais qui en même temps permet d'élaborer un *storytelling* visuel soutenu par la restitution tridimensionnelle des vases. Sachant que la vision de l'objet réel ne pourra jamais être remplacée par aucune expérience virtuelle, la 3D arrive là où le musée ne réussit pas : montrer des biens invisibles et les diffuser à travers les ICT et le web.

Le visiteur sera doté d'un "vocabulaire de base" des iconographies qui lui permettra d'avoir les outils nécessaires pour pouvoir décoder également les autres images peintes sur les vases.

Le but final est de démontrer que chaque petit fragment de vase dit autant qu'un monument ou une inscription mais, surtout, de créer une interaction directe et privilégiée entre le visiteur et les objets, en accédant à une nouvelle forme de communication *one-to-one*, en donnant forme à une pratique muséale qui voit une connexion toujours plus grande, sans distinction, entre le musée réel et son espace numérique.

Riferimenti Bibliografici

Le abbreviazioni di periodici, corpora e repertori seguono il Sistema dell'American Journal of Archaeology.

- Adamson, G. 2014, "The labor of division: cabinetmaking and the production of knowledge." In *Ways of Making and Knowing: The Material Culture of Empirical Knowledge*, a cura di P. H. Smith, A. R. Meyers e H. J. Cook, 243-279. Ann Arbor: Bard Graduate Center.
- Aldruando, U. 1558. "Le statue di Roma". In *Le Antichità della città di Roma*, a cura di L. Mauro, Roma.
- Ames, M. M. 1977. "Visible storage and public documentation." *Curator, The Museum Journal* 20.1: 65-80.
- Antinucci, F. 2007a. *Musei virtuali. Come non fare innovazione tecnologica*. Roma: Laterza.
- Antinucci, F. 2007b. "The virtual museum." *Archeologia e Calcolatori* Supplemento 1: 79-86.
- Antinucci, F. 2014. *Comunicare nel museo*. Roma: Laterza.
- Apollonio, F. I., e Giovannini, E. C. 2015. "A paradata documentation methodology for the uncertainty visualization in digital reconstruction of CH artifacts." *Scientific Research and Information Technology* 5(1): 1-24.
- Arbace, L., E. Sonnino, M. Callieri, M. Dellepiane, M. Fabbri, A. Iaccarino Idelson, e R. Scopigno 2012. "Innovative uses of 3D digital technologies to assist the restoration of a fragmented terracotta statue." *Journal of Cultural Heritage* 14: 1-14.
- Arduini, C. 2013. "Inchiesta. Le riserve dell'arte." *Touring Club Italiano*, <http://www.touringmagazine.it/articolo/1515/inchiesta-le-riserve-dellarte>
- Arrington, N.T. 2017, "Connoisseurship, vases, and Greek art and archaeology." In *The Berlin Painter and His World. Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.*, a cura di J. M. Padgett, 21-39. Princeton: Princeton University Art Museum.
- Attard, I., M. Rogemont, M. Herbillon, e M. Piron, *Rapport d'information sur la gestion des réserves et des dépôts des musées*, Paris, 17 décembre 2014
- Baldoni, V. 2021. "Introduction." *Archeologia e Calcolatori* 32.2: 9-14.
- Barba, S. 2020. "Ricostruzione 3D del 'Vaso dell'Amazzonomachia.'" In *Savoir-faire antichi e moderni tra Ruvo di Puglia e Napoli: il cratere dell'Amazzonomachia e la Loutrophoros con il mito di Niobe. Ricerche sulla ceramica italiota 2*, a cura di F. Giacobello, e C. Pouzadoux, 111-128. Napoli: Centre Jean Bérard.
- Barceló, J. A. 2000. "Visualizing what might be. An introduction to virtual reality in archaeology." In *Virtual Reality in Archaeology*, a cura di J. A. Barceló, M. Forte, e D. H. Sanders, 9-36. Oxford: Archeopress.
- Barceló, J. A., B. Frischer, F. Niccolucci, e N. Ryan 2002. "From CVR to CVRO: The past, present, and future of cultural virtual reality." In *Virtual archaeology between scientific research and territorial marketing. Proceedings of the VAST EuroConference, Arezzo, Italy, November 2000*, a cura di F. Niccolucci, 7-18. Oxford: Archeopress.

- Barceló, J. A., M. Forte, e D.H. Sanders (a cura di) 2000. *Virtual reality in archaeology*. Oxford: Archaeopress.
- Bardou, L. 2013. "Collection des vases grecs de M. le Comte de Lamberg, d'Alexandre de Laborde, 1813-1824 : le regard d'un Français sur une collection autrichienne." In *L'Europe du vase antique : collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe et XIXe siècles*, a cura di B. Bourgeois e M. Denoyelle, 93-104. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, Presses Universitaires de Rennes.
- Battro, A.M. 1999, "André Malraux revisited: From the musée imaginaire to the virtual museum." In *X World Congress Friends of Museums*, Sydney. <http://www.byd.com.ar/xwcfm99.htm/>
- Bautista, S. S. 2014. *Museums in the Digital Age. Changing Meaning of Place, Community, and Culture*. Lanham
- Beale, G., e P. Reilly 2017. "After virtual archaeology: Rethinking archaeological approaches to the adoption of digital technology." *Internet Archaeology* 44.
- Beazley, J. (1942) 1963. *Attic red-figure vase-painters*. Oxford.
- Beazley, J. 1922. "Citharoedus." *JHS* 42: 70-98.
- Beazley, J. 1923. "review of E. Pottier, CVA. France 1, Musée du Louvre 1." *JHS* 43: 198-199.
- Beazley, J. 1925. "review of E. Pottier, CVA. France 2 e 4, Musée du Louvre 2 e 3; M. Flot, France 3, Musée de Compiègne; C. Blinkenberg, K. Friis Johansen, Danemark 1, Copenhague, Musée National 1; A. H. Smith, Great Britain 1, British Museum 1." *JHS* 45: 285-286.
- Beazley, J. 1927. "review of E. Pottier, CVA. France 5, Musée du Louvre 4." *JHS* 47: 147.
- Beazley, J. 1930. *Der Berliner-Maler*. Berlin.
- Beazley, J. 1931. *Der Pan-Maler*. Berlin.
- Beazley, J. 1933. *Der Kleophrades-Maler*. Berlin.
- Beazley, J. 1956. *Attic black-figure vase-painters*. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. 1963. *Attic red-figure vase-painters*. 2nd edition. Oxford: Clarendon Press.
- Belli, G. 2019. "Tutti pazzi per le tecnologie." *Grandi mostre* 15: 58.
- Bérard, R.-M. 2016. "Did the Ancient care when their children died?" In *Qu'est-ce qu'une sépulture ? Humanités et systèmes funéraires de la Préhistoire à nos jours*, a cura di M. Lauwers, e A. Zémour, 456-466. Antibes: Éditions Apdca.
- Bernard, M.-A. 2008. "Francesco Depoletti (1779-1854), artiste et restaurateur de vases antiques à Rome vers 1825-1854." *Techné* 27-28: 79-84.
- Bernard, M.-A. 2013. "Francesco Depoletti (1779-1854), un homme de réseaux entre collectionnisme et restauration." In *L'Europe du vase antique. Collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe et XIXe siècles*, a cura di B. Bourgeois, e M. Denoyelle, 203-220. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, Presses Universitaires de Rennes.
- Bernard, M.-A. 2015. "Restauration et documentation à Rome dans les années 1830. Le cas des vases grecs." *Techné* 42: 25-33.

- Bertinet, A. 2015. *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris : Mare & Martin.
- Beschi, L. 1986. "La scoperta dell'arte greca." In *Memoria dell'antico nell'arte italiana III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, 295-372. Torino.
- Bilsel, C. 2012. *Antiquity on Display: Regimes of the Authentic in Berlin's Pergamon Museum*, Oxford.
- Blaise, F. 2014. "Le vase qui parle. Préface." In *Le vase qui parle. Un dispositif numérique de médiation pour le patrimoine culturel*, a cura di C. Hugot, e I. Westeel, 5-15. Villeneuve d'Ascq.
- Blaizot, F., G. Alix, e E. Ferber 2003. "Le traitement funéraire des enfants décédés avant un an dans l'Antiquité : études de cas." *Bulletins et Mémoires de la société d'Anthropologie de Paris* 15: 49-77.
- Boardman, J. 1988. *Athenian Red Figure Vases - The Archaic Period*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Bollo, A. 2012. *Il marketing della cultura*. Roma: IBS.
- Bonacini, E. 2011. *Nuove tecnologie per la fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale*. Roma: Aracne Editrice
- Bonacini, E. 2020. *I musei e le forme dello storytelling digitale*. Roma: Aracne editrice.
- Bonacini, E., M. Marcucci, F. Todisco 2016. "#invasioni digitali e la partecipazione alla creazione di valore culturale." In *#SOCIALMUSEUMS. Social media e cultura, tra post e tweet. X Rapporto Civita*, a cura di P.A. Valentino, 215-218. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bonansea, N. 2008. "Menade, Baccante o Ninfa? Uno studio sull'identità femminile dionisiaca nelle fonti letterarie e iconografiche tra VIII e V secolo a. C." *Mythos* 2: 107-129.
- Bonaudo, R., M. Cuozzo, E. Mugione, C. Pellegrino, e A. Serritella 2009. "Le necropoli di Pontecagnano: studi recenti." In *Tra Etruria, Lazio e Magna Grecia: indagini sulle necropoli. Atti dell'Incontro di Studio, Fisciano 2009*, a cura di R. Bonaudo, L. Cerchiali e C. Pellegrino, 169-208. Paestum: Pandemos.
- Bothmer, D. (von) 1983, "The Execution of the Drawings." In *The Berlin Painter*, a cura di D.C. Kurtz e J. Beazley, 6-8. Oxford: Clarendon Press.
- Böttiger, K. A. 1800. *Griechische Vasengemälde : Mit archäologischen und artistischen Erläuterungen der Originalkupfer*, vol. 2. Weimar.
- Bottini, A. 1991. "Appunti sulla presenza di Dionysos nel mondo italico." In *Dionysos. Mito e mistero*, a cura di F. Berti, 157-170. Ferrara: Nuova Alfa.
- Bourgeois, B., e M. Denoyelle (a cura di) 2013. *L'Europe du vase antique : collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe et XIXe siècles : [colloque, Paris, INHA, 31 mai - 1 juin 2011]*. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, Presses Universitaires de Rennes.
- Branchesi, L., V. Curzi, e N. Mandarano 2016. *Comunicare il museo oggi. Dalle scelte museologiche al digitale*, Milano.
- Braun, E. 1836. "Intorno agli oggetti d'arte antica che sogliono rinvenirsi nei sepolcri di Ruvo. Rapporto del Sig. Doti. Schulz." *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, VIII: 69-76.
- Bresciani, A. 1866. *Opere*, Vol. V. Roma: Tipografia della civiltà cattolica.

- Breuckmann, B., St. Karl, e E. Trinkl 2013. "Digitising ancient pottery. Precision in 3D." *Forum archaeologiae, Zeitschrift für klassische Archäologi* 66.3.
- Brizzolara, A.M., e V. Baldoni 2010. "Eracle nella ceramica attica in Etruria Padana: la ricezione delle immagini." In *Bollettino di Archeologia on-line*. Roma 2008 – International Congress of Classical Archaeology Meetings between cultures in the Ancient Mediterranean, 1-14.
- Brulé, P. 1998. "Le language des épiclèses dans le polythéisme hellénique (l'exemple de quelques divinités féminines)." *Kernos* 11: 13-34.
- Burkert, W. 1981. *Homo necans, Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*. Torino: Boringhieri.
- Burn, L. 1997. "Sir William Hamilton and the Greekness of Greek vases." In *Sir William Hamilton: Collector and Connoisseur*, a cura di L. Burn, 241-252. *Journal of the History of Collections* 9/2.
- Bursich, D., e A. Pace 2017. "Ripensando il "metodo Beazley". Ceramica attica e fotomodellazione 3D: il caso del Painter of Syracuse 19861." *Archeologia e Calcolatori* 28.1: 73-91.
- Bustarret, C. 1991. "Les premières photographies archéologiques : Victor Place et les fouilles de Ninive,." In *Histoire de l'art* 13-14: 7-21.
- Callieri M., M. Dellepiane, G. Ranzuglia, P. Cignoni, e R. Scopigno 2013. "MeshLab as a complete open tool for the integration of photos and color with high-resolution 3D geometry data." *CAA 2012 Conference Proceedings*: 406-416.
- Campanari, S. 1837. *A Brief Description of the Etruscan and Greek Antiquities now exhibited at no. 121, Pall Mall, opposite the Opera Colonnade*. London.
- Campanelli, A. 2016. "La storia è contemporanea." In *Rosso Immaginario. Il racconto dei vasi di Caudium*, a cura di L. Tomay, 13-17. Napoli: Artem.
- Camponetti, G. 2007. "L'hydria londinese di Meidias: mito e attualità storica ad Atene durante la Guerra del Peloponneso." In *Il vasaio le sue storie: Giornata di studi sulla ceramica attica in onore di Mario Torelli per i suoi settanta anni*, a cura di S. Angiolillo, M. Giuman (a cura di), 17-45. Cagliari: Edizioni AV.
- Canciani, M., E. Conigliaro, M.D.Grasso, P. Papalini, e M. Saccone 2016. "3D survey and augmented reality for cultural heritage. The case study of Aurelian wall at castra praetorian in Rome." In *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences* XLI/B5: 931-937.
- Candlin, F. 2010. *Art, Museum and Touch*. Manchester: Manchester University Press.
- Canina, L. 1846-1851. *L'antica Etruria Marittima*. Roma.
- Canina, L. 1847. *L'antica Città Di Veii*. Roma.
- Caraher, W. 2019. "Slow archaeology, punk archaeology, and the 'Archaeology of Care'." *European Journal of Archaeology* 22(3): 372-385.
- Carpenter, T.H. 1986. *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its development in black-figure vase painting*. Oxford: Clarendon Press.

- Cassano, R. 2004. "Scoperte e collezioni di vasi a Ruvo di Puglia tra XIX e XX secolo." In *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, a cura di G. Sena Chiesa, 98-100. Milano: Electa.
- Cassano, R. 2008. "Riflessioni sulla storia del collezionismo a Ruvo di Puglia." In *Vasi, Immagini e Collezionismo*, a cura di G. Sena Chiesa, 79-98. Milano.
- Cavalier, O. 2000. "Du vase étrusque à la fabrique italiote, historique des collections." In *Terres Sacrées de Persephone. Collections italiotes du Musée Calvet*, Avignon, a cura di O. Cavalier, 11-21. Paris : Adam Biro.
- Cavalier, O. 2010. "La puissance de Flore, une aquarelle d'Anne-Ernestine Panckoucke (1784-1860)." In *Journal des savants*: 111-140.
- Caygill, M. 1996. *The History of the British Museum*. London: British Museum Press.
- Caylus, comte de. 1752-1765. *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*. Vol 7. Paris.
- Cerchiai, L. 1981. "Un corredo arcaico da Pontecagnano." *AIONArchStAnt* 3: 29-53.
- Cerchiai, L. 1984. "Nota preliminare sull'area sacra di Via Verdi." *La ricerca archeologica*: 247-250.
- Cerchiai, L. 1987. "Una tomba principesca del periodo orientalizzante antico a Pontecagnano." *Studi Etruschi* n. 53 (n.s.) 1985: 27-42.
- Cerchiai, L. 1990a. "Nuove prospettive della ricerca archeologica a Pontecagnano." In *Die Welt der Etrusker. Akten des Internationales Kolloquium, Berlin 1988*, a cura di H. Heres e M. Kunze, 37-42. Berlin: Akademie-Verlag Berlin.
- Cerchiai, L. 1990b. *Pontecagnano. Fabbriche figurate di tipo etrusco-corinzio*. Istituto Universitario Orientale di Napoli, Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico. Napoli: AIONArchStAnt, Quad. 6.
- Cerchiai, L. 2008. "La Campania: fenomeni di colonizzazione." In *La colonizzazione etrusca in Italia*, a cura di M. della Fina, 401-421. Roma: Quasar.
- Cerchiai, L. 2010. *Gli antichi popoli della Campania. Archeologia e storia*. Roma: Carocci Editore.
- Cerchiai, L. 2011. "L'autostrada, 40 dopo.." In *Pontecagnano I.1. Città e Campagna nell'Agro Picentino (Gli scavi dell'autostrada 2001-2006)*, a cura di C. Pellegrino, A. Rossi: 11-15. Fisciano (SA): Dipartimento Scienze del Patrimonio Culturale Università Salerno.
- Cerchiai, L. 2012a. "Il dono della vite da parte di Dioniso, anche agli Etruschi." In *Archeologia della vite e del vino in Toscana e nel Lazio. Dalle tecniche dell'indagine archeologica alle prospettive della biologia molecolare*, a cura di A. Ciacci, P. Rendini e A. Zifferero, 277-290. Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Cerchiai, L. 2012b. "Questioni di metodo." *Mefra* 124/2: 407-412.
- Cerchiai, L. 2013. "Mobilità nella Campania preromana: il caso di Pontecagnano." In *Mobilità geografica e mercenariato nell'Italia preromana: atti del XX Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria*, a cura di G. M. Della Fina, 139-162. Roma: AnnFaina 20.

- Cerchiai, L. 2014. "Il dionisismo nell'immaginario funebre degli Etruschi." In *Il viaggio oltre la vita. Gli Etruschi e l'Aldilà tra capolavori e realtà virtuale*, a cura di G. Sassatelli e A. Russo Tagliente, 37-43. Bologna. Bononia University Press.
- Cerchiai, L., B. d'Agostino, C. Pellegrino, C. Tronchetti, M. Parasole, L. Bondioli, A. Sperduti 2012-2013. "Monte Vetrano (Salerno) tra Oriente e Occidente. A proposito delle tombe 74 e 111." *AIONArchStAnt* 19-20 (n.s.): 73-108.
- Cerchiai, L., Cuozzo, M., e Pellegrino, C. 2018. "Pontecagnano: lo stato delle ricerche e le prospettive future." *Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" vol. XXV: 581-611.*
- Cerchiai, L., M. Cuozzo, A. D'Andrea, E. Mugione 1994. "Modelli di organizzazione in età arcaica attraverso la lettura delle necropoli: il caso di Pontecagnano." In *La presenza etrusca nella Campania Meridionale. Atti delle Giornate di Studio, Salerno-Pontecagnano 16-18 novembre 1990*, a cura di P. Gastaldi e G. Maetzke, 405-451. Firenze: Istituto nazionale di Studi Etruschi.
- Cerchiai, L., T. Cinquantaquattro e C. Pellegrino 2013. "Dinamiche etnico-sociali e articolazioni di genere nell'Agro Picentino." In *Nuove frontiere per la Storia di genere vol. II*, a cura di L. Guidi e M. R. Pelizzari, 77-93. Salerno: Università degli Studi di Salerno.
- Chamay, J. 2000. "Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637): Der größte Raritätensammler seiner Zeit." In *1768. Europa à la grecque : Vasen machen Mode; Archäologische Sammlung der Universität Freiburg i.Br., 8 Avril-15 Mai 1999*, a cura di F. Martin 11-18. Munich: Biering und Brinkmann.
- Chamay, J., e S. H. Aufrère 1996. "Peiresc (1580-1637): Un précurseur de l'étude des vases grecs." *Antike Kunst* 39: 38-51.
- Chazalon, L. 2010. "Les vases attiques à figures noires restaurés dans le laboratoire de Raffaele Gargiulo à Naples. Étude pratique d'un regard d'époque." In "*Une perfection dangereuse*". *La restauration des vases grecs de Naples à Paris, XVIIIe-XIXe siècles*, a cura di B. Bourgeois, Techné, n. 32, 31-37. Paris: RMN.
- Ciaccheri, M.C., A.C. Cimoli, e N. Moolhuijsen 2020 (a cura di). *Senza titolo. Le metafore della didascalìa*, Busto Arsizio: Nomos edizioni.
- Ciampoltrini, G. 2019. "Thomas Dempster, il De Etruria Regali, la nascita della "Vasimania"." In *Vasimania. Dalle «explicationes» di Filippo Buonarroti al vaso Medici*. a cura di M.G. Marzi e C. Gambaro, 9-14. Firenze: Edifir.
- Cinquantaquattro, T. 2001. *Pontecagnano. II.6. L'Agro Picentino e la necropoli di località Casella*. *AIONArchStAnt*, Quad. 13. Napoli: Publications du Centre Jean Bérard.
- Classen C., e D. Howes 2006. "The Museum as Sensescape: Western sensibilities and indigenous artifacts." In *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, a cura di E. Edwards, C. Gosden e R. B. Philips, 199-222. Oxford.
- Cohen, A., e J. Rutter 2007. *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, Hesperia Supplement 41.

- Colombo, M.E. 2020. *Musei e cultura digitale. Fra narrativa, pratiche e testimonianze*. Milano: Editrice bibliografica.
- Colonna, C. 2009. "La collection de céramiques grecques du Cabinet des Médailles de la BnF." In *Patrimoine, revue de l'Institut national du Patrimoine* 5: 96-101.
- Colonna, C. 2013. *De Rouge et de Noir. Les vases grecs de la collection de Luynes*. Paris: Gourcuff Gradenigo.
- Colonna, C., e M.A. Bernard 2017. "Ottimi frammenti di vasi e tazze" : Athènes - Tarquinia - Paris. L'Historique des fragments de vases attiques de la collection de Luynes." In *Revue des Études Grecques* 130.1: 123-232.
- Colonna, G. 1978. "Archeologia dell'età romantica in Etruria: i Campanari di Toscanella e la tomba dei Vipinana." *StEtr* 46: 81-114.
- Colonna, G. 1994. "L'Etruscità della Campania meridionale alla luce delle iscrizioni." In *La presenza etrusca in Campania meridionale, Atti delle giornate di studio (Salerno-Pontecagnano, 16-18 novembre 1990)*, 343-368. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Coltman, V. 2001. "Sir William Hamilton's Vase Publications (1766-1776): A Case Study in the Reproduction and Dissemination of Antiquity." *Journal of Design History* 14.1: 1-16.
- Confindustria, Centro Studi 2013. "La difficile ripresa. Cultura motore dello sviluppo." *Scenari Economici* 19. Roma: Editore SIPI S.p.A.
- Conseil international des musées. Comité national français. 2019. *Les réserves sont-elles le cœur des musées ? : cycle soirée-débat déontologie [Paris, Galerie Colbert, 18 avril 2019]*. Paris: ICOM France. https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2019-07/Publication_Soire%CC%81e%20de%CC%81bat%20du%2018%20avril_nume%CC%81rique.pdf
- Constantine, D. 1993. "Winckelmann and Sir William Hamilton." *Oxford German Studies* 22: 55-83.
- Coralini, A. 2012. "Antichi vicini di casa. Presenze reali e virtuali nel mondo digitale." In *L'architettura privata ad Aquileia in Età Romana, Atti Del Convegno Di Studio (Padova, 21-22 Febbraio 2011)*, a cura di J. Bonetto e M. Salvadori, 639-664. Padova: Antenore Quaderni 24
- Coralini, A. e E. Vecchiotti 2007. "L'archeologia attraverso un 3D virtual model." In *Ut Natura Ars. Virtual Reality e archeologia. Atti della Giornata di Studi (Bologna, 22 aprile 2002)*, a cura di A. Coralini e D. Scagliarini Corlàita, 17-39. Imola: University press Bologna.
- Cornforth, J., C. Davidson, C. J. Dallas e G. R. Lock 1992. "Visualizing Ancient Greece: Computer Graphics in the Sacred Way Project." In *Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology 1991*, a cura di G. Lock e J. Moffett, BAR International Series 577, 219-225. Oxford: Tempus Reparatum,
- Cosenza, G. 1994. "Il progetto della nuova sede del Museo Nazionale dell'Agro Picentino." *La presenza etrusca*: 33-34.
- Cosi, D. M. (a cura di) 2001. *L'arkteia di Brauron e i culti femminili*. Bologna.

- Costa, S., e M.L. Pagliani 2019. "Archetipi espositivi e modelli di fruizione dell'antico tra Settecento e Ottocento." *Il capitale culturale*, Supplementi 09: 83-124.
- Costantini, A. 1998. "Roma nell'età della restaurazione: un aspetto della ricerca archeologica. La collezione di vasi attici di Luciano e Alexandrine Bonaparte, riprodotta nei disegni del « Gerhard'scher apparat »." In *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filologiche* 9, 325-327. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Costopoulos, A. 2016. *Digital archeology is here (and has been for a while)*. Frontiers in digital humanities, 3. University of Washington, USA.
- Cristofani, M. 1978. "Sugli inizi dell'«Etruscheria». La pubblicazione del De Etruria regali di Thomas Dempster." *Mélanges de l'école française de Rome* 90-2: 577-625.
- Cristofani, M. 1983. *La scoperta degli Etruschi, Archeologia e antiquaria nel '700*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- Cristofani, M., F. Zevi 1965. "La tomba Campana di Veii. Il Corredo." *ArchCl* 17: 1-35.
- Crook, J.M. 1972. *The British Museum*. London: Praeger Publishers.
- Cuozzo, M. 2003. *Reinventando la tradizione: immaginario sociale, ideologia e rappresentazione nelle necropoli orientalizzanti di Pontecagnano*. Paestum: Pandemos.
- Cuozzo, M. 2007. "Ancient Campania. Cultural interaction, political borders and geographical boundaries." In *Ancient Italy. Regions without boundaries*, a cura di E. Isayev e C. Riva, 224-267. Exeter.
- Cuozzo, M., A. D'Andrea, C. Pellegrino. 2005. "L'insediamento etrusco-campano di Pontecagnano. Metodi di indagine ed elementi di topografia delle necropoli e dell'abitato in età orientalizzante." In *Communities and Settlements from the Neolithic to the Early Medieval Period (Proceedings of the 6th Conference of Italian Archaeology, Groningen 2003) (BAR Int. Ser. 1452), vol. 1*, a cura di P. Attema, A. Nijboer, A. Zifferero: 178-185.
- Cuozzo, M., D'Andrea, A. 1991. "Proposta di periodizzazione del repertorio locale di Pontecagnano tra la fine del VII e la metà del V sec. a.C. alla luce della stratigrafia delle necropoli." *AIONArchStAnt* 13: 47-114.
- D'Amicis, A. 2014. "Il cratere a volute a Taranto: forme e contesti." In *Le cratère à volutes. Destinations d'un vase de prestige entre Grecs et non-Grecs*, CVA France 2, 147-162.
- d'Agostino, B. 1964. "Intervento." In *Santuari di Magna Grecia. Atti del 4° Convegno di Studi sulla Magna Grecia*: 191-192. Taranto.
- d'Agostino, B. 1977. "Tombe principesche dell'orientalizzante antico da Pontecagnano." *Monumenti Antichi* 49 (serie misc. 2.1): 9-110.
- d'Agostino, B. 1996. "Pontecagnano." *Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle isole tirreniche* vol. 14: 187-198.

- d'Agostino, B., e A. Schnapp 1982. "Les morts entre l'objet et l'image." In *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, a cura di G. Gnoli e J.-P. Vernant, 17-25. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Cambridge University Press.
- d'Agostino, B., e P. Gastaldi 1988 (a cura di), *Pontecagnano II. La necropoli del Picentino. 1. Le tombe della Prima Età del Ferro*. Napoli: AIONArchStAnt, Quad. 5.
- d'Agostino, B., e P. Gastaldi 2012. "Pontecagnano nel terzo quarto dell'VIII secolo a.C." In *Interpretando l'Antico. Scritti di archeologia offerti a Maria Bonghi Jovino*, a cura di C. Chiaromonte Treré, G. Bagnasco Gianni, F. Chiesa, 389-434. Milano: Quaderni di Acme, Monduzzi editore.
- D'Andrea, A. 1990. "La ceramica attica figurata a Pontecagnano: analisi preliminare." *AIONArchStAnt* 12: 217-228.
- D'Andrea, A. 2006. *Documentazione archeologica, standard e trattamento informatico*. Strumenti 2 Collana del Centro Interdipartimentale di Servizi di Archeologia. Budapest: Archeolingua.
- D'Andrea, A. 2015a. "Dati Digitali e Metodologia della Ricerca Archeologica." In *L'integrazione dei dati archeologici digitali - Esperienze e prospettive in Italia. Proceedings del Workshop L'integrazione dei dati archeologici digitali - Esperienze e prospettive in Italia*, Lecce, Italia, 1-2 Ottobre 2015, a cura di Ronzino P., 10-17. InDarD.
- D'Andrea, A. 2015b. "3D ICONS: Oggetti Digitali Archeologici 3D." In *L'integrazione dei dati archeologici digitali - Esperienze e prospettive in Italia. Proceedings del Workshop L'integrazione dei dati archeologici digitali - Esperienze e prospettive in Italia*, Lecce, Italia, 1-2 Ottobre 2015, a cura di Ronzino P., 63-70. InDarD.
- D'Eredità, A., A. Falcone, D. Pate e P. Romi 2016. "Strategie di divulgazione dell'archeologia online: metodologie, strumenti e obiettivi. Dalla redazione del piano editoriale alla misurazione dei risultati." *Archeologia e Calcolatori*, 27: 331-352.
- d'Hancarville, P.-F.H. 1766-1767. *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de S.M. Britannique en cour de Naples*, I-IV. Napoli.
- D'Henry, G. 1981. "Una tomba a Nocera della seconda metà del V secolo : problemi di inquadramento." *AIONArchStAnt* 3: 159-174.
- Dallas, C. 2015. "Curating archaeological knowledge in the digital continuum: From practice to infrastructure." *Open Archaeology* 1(1): 176-207.
- Daly, P., e T. L. Evans (a cura di.) 2006. *Digital archaeology: Bridging method and theory*. London, New York: Routledge.
- Dasen, V. 2004. *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité*. Actes du Colloque de Fribourg, 28 novembre - 1^{er} décembre 2001. Fribourg, Göttingen: Academic Press-Vandenhoeck & Rupprecht.
- Dasen, V. 2010. "Archéologie funéraire et histoire de l'enfance dans l'Antiquité: nouveaux enjeux, nouvelles perspectives." In *L'enfant et la mort dans l'Antiquité, I. Nouvelles recherches dans les nécropoles grecques, le*

- signalement des tombes d'enfantes*, a cura di A.-M. Guimier-Sorbets e Y. Morizot, 1944. Paris: Édition de Boccard.
- Dasen, V. 2012. "Cherchez l'enfant ! La question de l'indentité à partir du matériel funéraire." In *L'enfant et la mort dans l'Antiquité, III. Le matériel associé aux tombes d'enfants*, a cura di A. Hermay, e C. Dubois, 9-22. Arles-Aix-en-Provence, Errance: Centre Camille-Jullian.
- De Guichen, G. 1995, "La conservation préventive : un changement profond de mentalité." *Cahiers d'étude de l'ICOM* (Comité de conservation ICOM-CC).
- De La Genière, J. 1979. "À propos d'un vase grec du Musée de Lille: une divinité oubliée." *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* LXIII: 31-62.
- de Montfaucon, B. 1719-1724. *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, I-XV. Paris.
- De Natale, S. 1992. *Pontecagnano. II. La necropoli di S. Antonio: Prop. ECI. 2. Tombe della Prima Età del Ferro*, (AIONArchStAnt, Quad. 8). Napoli: Publications du Centre Jean Bérard.
- Dedet, B. 2008. *Les enfants dans la société protohistorique : l'exemple du Sud de la France*. Rome : École française de Rome, coll. de l'EFR 396.
- Del Chiaro, M. A. 1974. *Etruscan Red-Figured Vase-Painting at Caere*. Berkeley-Los Angeles-London.
- Deléderray-Oguey, I. 2017. "La collection Campana au musée Napoléon III et la question de l'appropriation des modèles pour les musées d'art industriel." *Les Cahiers de l'École du Louvre* 11: 1-18.
- Dell'Unto, N. 2018. "3D models and knowledge production Introduction." In *Archaeology and archaeological information in the digital society*, a cura di I. Huvila, 54-69. New York: Routledge.
- Delpino, F. 2012. "La Tomba Campana e la sua "scoperta"." In *Il nuovo Museo dell'Agro Veientano a Palazzo Chigi di Formello*, a cura di I. van Kampen, 97-102. Roma: Edizioni Quasar.
- Demetrescu, E. 2015. "Archaeological stratigraphy as a formal language for virtual reconstruction. Theory and practice." *Journal of Archaeological Science* 57: 42-55.
- Demetrescu, E. 2018. "Virtual reconstruction as a scientific tool: The extended matrix and source-based modelling approach." *Communications in Computer and Information Science* 817: 102-116.
- Dempster, T. 1723. *De Etruria Regali*. Firenze.
- Dennis, G. 1848. *The Cities and Cemeteries of Etruria*. London.
- Denoyelle, M. 2006. "Sources et résurgences antiques : Ingres et le langage figuré des vases grecs." In *Ingres & l'Antique : l'illusion grecque*, (cat. expo., Montauban, Musée Ingres, 2006/ Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2006-2007), a cura di P. Picard-Cajan, 168-171. Arles.
- Denoyelle, M. e F. Lissarrague 2003. "Destins de Vases." In *Le vase grec et ses destins*, a cura di P. Rouillard e A. Verbanck-Piérard, 215-227. Munich: Biering and Brinkmann.
- Detienne, M. 2007. *Dioniso e la pantera profumata*. Roma: Laterza.

- Détrez, L. 2021. "La Grande Grèce à Tokyo. « L'expérience culturelle de demain » : une exposition Museum-Lab (DNP) en partenariat avec la BnF." CIAO. *Actualité des recherches sur la céramique italote*, 27/09/2021. <https://ciao.hypotheses.org/2159>.
- Di Cosmo, L., e L. Fattaccioni 2017. "Tra scienza e coscienza collettiva. La comunicazione dei materiali archeologici nelle guide di Roma e Firenze dal XVI al XIX secolo." *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* vol. 118: 93-110.
- Di Palo, F. 1987. *Dalla Ruvo antica al Museo Archeologico Jatta*. Fasano: Schena Editore.
- Djindjian, F. 1996. "Méthode archéologique assistée par ordinateur." *Archeologia e Calcolatori* 7, 1259-1266.
- Djindjian, F. 2007. "The virtual museum: an introduction." *Archeologia e Calcolatori*, Suppl. 1: 9-14.
- Dorrell, P. G. 1989. *Photography in archaeology and conservation*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Duday, H. 2005. *Lezioni di archeotantologia. Archeologia funeraria e antropologia di campo*. Roma: École Française de Rome, Soprintendenza Archeologica di Roma.
- Duday, H., F. Laubenheimer-Leenhardt, e A.-M. Tillier. 1995. *Sallèles d'Aude : nouveaux-nés et nourrissons gallo-romains*. Paris: Les Belles Lettres.
- Dugas, C., H. Metzger 1957. *Colloque International sur le Corpus Vasorum Antiquorum (Lyon, 3-5 juillet 1956)*. Paris: CNRS.
- Duncan, C. 1995. *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museum*. London, New York: Routledge.
- Dupuy M.-A. 1999, *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*. Exposition au musée du Louvre à Paris du 20 octobre 1999 au 17 janvier 2000. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Durand, R. 2008. "Données paléodémographiques et classes d'âge immatures : recrutement et gestion des enfants dans les espaces funéraires gallo-romains." In *Nasciturus, infans, puerulus vobis mater terra. La muerte en la infancia*, a cura di F. Gusi I Jener, S. Muriel, e C. Olaria I Puyoles, 41-56. Castellò, Diputació de Castellò: Servei d'Investigacions Arqueològiques i prehistòriques.
- Earl, G., T. Sly, A. Chrysanthi, P. Murrieta-Flores, C. Papadopoulos, I. Romanowskaand, e D. Wheatley (a cura di) 2012. *Archaeology in the Digital Era, CAA 2012. Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology*, Proceedings of the 40th Conference (Southampton 2012). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Eiteljorg, H. 1996. *Computer-assisted drafting and design: New technologies for old problems*. <http://csanet.org/inftech/cadbklt.html>.
- Eiteljorg, H. 2000. "The compelling computer image - A double-edged sword." *Internet Archaeology*, 8.
- Elia, D. 2010. "Sepolture di pre-adulti nelle necropoli greche dell'Italia meridionale: osservazioni sulle strategie di rappresentazione tra periodo tardo-arcaico ed età classica." In *L'enfant et la mort dans l'Antiquité, III. Le matériel associé aux tombes d'enfants*, a cura di A. Hermary, e C. Dubois, 97-109. Arles-Aix-en-Provence, Errance: Centre Camille-Jullian.

- Ellis, S. J. R. 2016. "Are we ready for new (digital) ways to record archaeological fieldwork? A case study from Pompeii." In *Mobilizing the past for a digital future: The potential of digital archaeology*, a cura di E. W. Averett, J. M. Gordon e D. B. Counts, 51-76. North Dakota: The Digital Press.
- Ernst, W. 1992. "La transition des galeries privées au musée public et l'imagination muséale : l'exemple du British Museum." In *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIIIe et XIXe siècles*, a cura di A.-F. Laurens e K. Pomian, 155-167. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992 (Civilisations et Sociétés 86).
- Ernst, W. 1993. "Frames at Work: Museological Imagination and Historical Discourse in Neoclassical Britain." *The Art Bulletin* 75, 3: 481-498.
- Farulli, L. 2018. *Marco Lanza. Depositi. Fuori museo*. Pistoia: Gli Ori.
- Favaretto, I. 1972. "Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di Casa Mantova Benavides, 1695." *Bollettino Museo Civico di Padova* LXI: 35-164.
- Favaretto, I. 1979. "L'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione." *AVen* 2: 145-159.
- Favaretto, I. 1984. "I vasi italoti. La ceramica antica nelle collezioni venete del XVI secolo." In *Marco Mantova Benavides. Il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*. Atti della giornata di studio, Padova 12 novembre 1982, a cura di I. Favaretto, 159-192. Padova: Università degli studi di Padova.
- Favaretto, I. 2004. "Il collezionismo di vasi dipinti nel Veneto." In *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, a cura di G. Sena Chiesa, 63-67. Milano: Electa.
- Fendt, A. 2019. "Le riproduzioni di tombe etrusche nella Alte Pinakothek di Monaco attraverso disegni e fotografie." *Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité* 131, 2: 283-291.
- Ferdani, D., B. Fanini, M.C. Piccioli, F. Carboni, e P. Vigliarolo 2020. "3D reconstruction and validation of historical background for immersive VR applications and games: The case study of the Forum of Augustus in Rome." *Journal of Cultural Heritage* 43: 129-143.
- Ferdani, D., E. Demetrescu, M. Cavalieri, G. Pace, e S. Lenzi 2019. "3D Modelling and visualization in field archaeology. From survey to interpretation of the past using digital technologies." In *Groma* 4: 1-20.
- Ferriot, D. 1995. "Museum reserve collection: an international symposium." In *Museum International*, a cura di UNESCO 188, 47, 4: 35-39.
- Fileri, E. 2001. "La "stanza delle terrecotte" del museo del cardinale Gualtieri." *Archeologia Classica* 52: 343-384.
- Fiorelli, G. 1880. "Pontecagnano." *NSA* 67: 187-188.
- Fletcher, M., e D. Spicer 1992. "The display and analysis of ridge-and-furrow from topographically surveyed data." In *Archaeology and the information age: A global perspective*, a cura di P. Reilly e S. P. Q. Rahtz, 97-122. London: Routledge.
- Foglia, L. 1905. "L'uomo preistorico nell'Agro Picentino." *AAN* XXIII: 375-393.

- Fontana R., M.C. Gambino, M. Greco, E. Pampaloni, L. Pezzati, R. Scopigno 2003. "High-resolution 3D digital models of artworks." In *Proceedings Volume 5146, Optical Metrology for Arts and Multimedia*. <https://doi.org/10.1117/12.501248>.
- Forma Urbis 2018. *Musei Archeologici e Paesaggi Culturali*. Roma: E.S.S. s.r.l. - Fondazione Dià Cultura.
- Forte, M. (a cura di) 2008. *La villa di Livia. Un percorso di ricerca di archeologia virtuale*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Forte, M. 2003a. "Mindscape: Ecological thinking, cyber-anthropology and virtual archaeological landscapes." In *The reconstruction of archaeological landscapes through digital technologies*. Proceedings of the 1st Italy-United States Workshop, Boston, Massachusetts, USA, November 1-3, 2001, a cura di M. Forte e P. R. Williams, 95-109. Oxford: Archaeopress.
- Forte, M. 2003b. "Realtà virtuale, pensiero ecologico e logiche dell'apprendimento nei beni culturali." In *Workshop "Intelligenza artificiale per i beni culturali"*, Pisa.
- Forte, M. 2011. "Cyber-archaeology: Notes on the simulation of the past." *Virtual Archaeology Review* 2(4): 7-18.
- Forte, M., e A. Siliotti (a cura di). 1997. *Virtual archaeology: Re-creating ancient worlds*. London: Abrams.
- Franzoni, C. 1986. "Le collezioni rinascimentali di antichità, in Memoria dell'antico nell'arte italiana." *L'uso dei classici* I: 299-360.
- Fraschetti, A. 1984. "Appunti su Karl Otfried Müller e gli « Antiquarî »." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, 14, 3*: 1097-1127.
- Frischer, B., A. Dakouri-Hild 2008. *Beyond illustration: 2D and 3D digital technologies as tools for discovery in archaeology* (BAR International Series 1805). Oxford: Archaeopress.
- Frischer, B., F. Niccolucci, N. Ryan e J.A. Barceló 2002. "From CVR to CVRO: The Past, Present and Future of Cultural Virtual Reality." In *Proceedings of VAST 2000*, a cura di F. Niccolucci, British Archaeological Reports 834: 7-18.
- Froner, Y. A. 2016. *Intellectual Co-operation Institutions for Cultural Heritage Protection: History, Science, Training, and Policies* (CAPES, ICCROM Postdoctoral Fellow Report). Rome.
- Froner, Y. A. 2018, "Storage Collection Recommendation from interdisciplinary tools: Documentation, Preventive Conservation, Curatorship, and Architectural issues." *CIDOC. ICOM International Committee for Documentation*.
- Frontisi-Ducroux, F., e F. Lissarrague 1990. "Vingt ans de vases Grecs. Tendances actuelles des études en iconographie grecque (1970-1990)." *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*: 205-224.
- Frontisi-Ducroux, F., e J.-P. Vernant. 1998. *Ulisse e lo specchio: il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*. Tradotto da C. Donzelli. Roma: Donzelli editore.
- Fumaroli, M., e F. Solinas 2009. *Peiresc et l'Italie*. Actes du colloque international, Naples, 23-24 juin 2006. Paris: A. Baudry et Cie.
- Furtwängler, A., e K. Reichhold 1904-1922. *Griechische Vasenmalerei*. München.

- Gabellone F. 2012. "La trasparenza scientifica in archeologia virtuale: una lettura critica al principio n.7 della Carta di Siviglia." *SCIREST-IT* 2.2: 99-124.
- Gabellone, F. 2014. "Ambienti virtuali e fruizione arricchita." In *Fruizione di contesti archeologici inaccessibili, Il progetto MARTA racconta*, a cura di M.T. Giannotta, F. Gabellone, e A. Dell'Aglio, 167-176. Lecce: Edizioni Grifo.
- Gabellone, F. 2020. *Archeologia virtuale. Teoria, tecniche e casi di studio*. Lecce: Edizioni Grifo.
- Galeazzi, G., P. Di Giuseppantonio Di Franco, e J.L. Matthews 2015. "Comparing 2D pictures with 3D Replicas for the digital preservation and analysis of tangible heritage." *Museum Management and Curatorship*: 462-483.
- Garagnani, S., A. Gaucci (a cura di) 2017. *Knowledge, analysis and innovative Methods for the study and the dissemination of ancient urban areas. Proceedings of the Kainua 2017 International Conference in Honour Of Professor Giuseppe Sassatelli's 70th Birthday* (Bologna, 18-21 April 2017), *Archeologia e Calcolatori* 28.2. Firenze.
- Garberson, E. 2006. "Libraries, memory and the space of knowledge." *Journal of the History of Collections* 18.2: 105-136.
- Gastaldi, P. 1994. "Struttura sociale e rapporti di scambio nel IX secolo a Pontecagnano." In *La presenza etrusca nella Campania meridionale, Atti delle Giornate di Studio (Salerno-Pontecagnano 1990)*, Istituto Nazionale di Studi Etruschi. Biblioteca di «Studi Etruschi», vol. 28, a cura di P. Castaldi e G. Maetzke, 49-60, Firenze: Olschki.
- Gastaldi, P. 1998. *Pontecagnano. II.4. La necropoli del Pagliarone*. Napoli: AIONArchStAnt, Quad. 10.
- Genick, A., e A. Furtwängler 1883. *Griechische Keramik*. Berlin.
- Gensini, V. 2020 (a cura di). *Musei, pubblici, tecnologie*. Pisa: Pisa University Press.
- Gerhard, E. 1831a. "Rapporto intorno i vasi volcenti." *Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, 3: 5-270.
- Gerhard, E. 1831b. "Letteratura. Lettres concernant le Rapport sur les vases de Volci." *Bullettino dell'Instituto* 3: 161-170.
- Gerhard, E. 1840. *Auserlesene Griechische Vasenbilder*, 3 vol., Berlin.
- Ghedini, F. 2002. "Iconografia 2001: riflessioni sull'immagine." In *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, a cura di I. Colpo, I. Favaretto e F. Ghedini, 555-560. Padova: Antenore Quaderni 1.
- Giangiulio, M. 1983. "Greci e non-Greci in Sicilia alla luce dei culti e delle leggende di Eracle." In *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes. Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981)*, a cura di École française de Rome, 785-846. Rome: École française de Rome.
- Giglio, M. 2004-2005. "L'occupazione dell'Ager Picentinus in epoca imperiale alla luce dei nuovi dati dalla necropoli Colucci." In *AIONArchStAnt* 11-12 (n.s.): 301-349.
- Giudice, G. 2007. *Il tornio, la nave, le terre lontane. Ceramografi attici in Magna Grecia nella seconda metà del V sec a.C. rotte e vie di distribuzione*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

- Giuman, M. 1999. *La dea, la vergine, il sangue: archeologia di un culto femminile*, Milano: Longanesi.
- Giuman, M. 2002. "Il cinto della regina. Eracle e Ippolita: esegesi di un episodio mitico tra rito e funzione." In *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, a cura di I. Colpo, I. Favaretto e F. Ghedini, 225-236. Padova: Antenore Quaderni 1.
- Golden, M. 1990. *Children and Childhood in Classical Athens*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Goodrick, G. T., M. Gillings, M. 2000. "Constructs, simulations and hyperreal worlds: The role of virtual reality (VR) in archaeological research." In *On the theory and practice of archaeological computing*. Proceedings 374 Loes Opgenhaffen of a session held at the 4th World Archaeological Congress, a cura di G. Lock e K. Smith, 41-58. Oxford: Oxford University Committee for Archaeology.
- Govi, C. M. 1984a. "Il Museo Civico del 1871." In *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, a cura di C. M. Govi e G. Sassatelli, 259-267. Bologna: Grafis Ed.
- Govi, C. M. 1984b. "Il Museo Civico del 1881." In *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, a cura di C. M. Govi e G. Sassatelli, 347-364. Bologna: Grafis Ed.
- Govi, C. M., e Sassatelli G. (a cura di) 1984. *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna: Grafis Ed.
- Gran-Aymerich, È. 2007. *Les chercheurs du passé 1798-1945. Aux sources de l'archéologie*. Paris: CNRS Éditions.
- Griener, P. 1992. *Le antichità etrusche, greche e romane 1766-1776 di Pierre François Hugues d'Hancarville*, Roma: Edizione dell'Elefante.
- Grosman, L. 2016. "Reaching the point of no return: The computational revolution in archaeology." *Annual Review of Anthropology* 45(1): 129-145.
- Guarisco, D. 2015. *Santuari "gemelli" di una divinità: Artemide in Attica*. Bologna: Bononia University Press
- Guarisco, D. 2017. "Le "orsette" di Brauron." *Storie e Linguaggi. Rivista di studi umanistici* 3.2: 183-195.
- Guimier-Sorbets, A.-M., e Y. Morizot (a cura di) 2010. *L'enfant et la mort dans l'Antiquité, I. Nouvelles recherches dans les nécropoles grecques, le signalement des tombes d'enfants*. Paris: Édition de Boccard.
- Hamilton, R. 1992. *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Harp, E. 1975. *Photography in archaeological research*. Santa Fe, NM: University of New Mexico Press.
- Haskell, F. 1987. "The Baron d'Hancarville: An Adventure and Art Historian in Eighteenth-Century Europe." In *Past and Present in Art and Taste*, a cura di F. Haskell, 33-45. New Heaven: Yale University Press.
- Herklotz, I. 1999. *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Münchens. Jahrhundert. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana* 28.
- Hermay, A., e C. Dubois (a cura di) 2012. *L'enfant et la mort dans l'Antiquité, III. Le matériel associé aux tombes d'enfants*. Arles-Aix-en-Provence, Errance: Centre Camille-Jullian.

- Hermon S., e J.M. Nikodem 2007. "3D modelling as a scientific research tool in archaeology." In *Layers of perception*. Proceedings of the 35th international conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology (CAA), Berlin, Germany, April 2-6, 2007, a cura di K. L. Posluschny e I. Herzog, 140-146. Berlin: Habelt Verlag.
- Hermon, S. 2008. "Reasoning in 3D: A critical appraisal of the role of 3D modelling and virtual reconstructions in archaeology." In *Beyond illustration: 2D and 3D digital technologies as tools for discovery in archaeology*, a cura di B. Frischer e A. Dakouri-Hild, 35-44. Oxford: BAR Publishing.
- Hermon, S., D. Pilides, G. Iannone, R. Georgiu, N. Amico, P. Ronzino 2012. "Ancient Vase 3D Reconstruction and 3D Visualization." In *Revive the Past, proceedings of the 39th Conference on Computer applications and Quantitative Methods in Archaeology*, Beijing (April 12-16), a cura di M. Zhou, I. Romanowska, Z. Wu, P. Xu, e P. Verhagen, 59-64. Amsterdam: Pallas Publications.
- Herreman, Y. 1995. "Storing museum collections: an unresolved problem." *Museum International*, a cura di UNESCO 188, 47, 4: 8-12.
- Hertz, R. 1907. *Sociologie religieuse et folklore*. Paris: Presses universitaires de France.
- Heydemann, H. 1872. *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlin: De Gruyter.
- Hope, T. 1807. *Household Furniture and Interior Decoration*. London.
- Hugot C., e G. M. Sanidas 2014. "L'objet archéologique." In *Le vase qui parle. Un dispositif numérique de médiation pour le patrimoine culturel*, a cura di C. Hugot, e I. Westeel, 17-31. Villeneuve d'Ascq: Septentrion.
- Hupperetz, W., E. Pietroni, D. Pletinckx, C. Ray, e M. Sannibale 2013. *Etruscanning - Digital Encounters with the Regolini Galassi Tomb*, Amsterdam: Allard Pierso Museum.
- Hupperetz, W., E. Pietroni, D. Pletinckx, M. Sannibale 2011. "The Regolini Galassi Tomb revisited. 3D reconstruction as a research instrument." In *Etruscans, eminent women and powerful men*, a cura di P. S. Lulof, I. van Kampen, 172-176. Amsterdam: ed. W Books.
- Hupperetz, W., R. Carlini, D. Pletinckx, E. Pietroni 2012. "Etruscanning 3D project. The 3D reconstruction of the Regolini Galassi Tomb as a research tool and a new approach in storytelling." *Virtual Archaeology Review*, 3(7): 92-96.
- Iasiello, M. 2003. *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei vicerè*. Dipartimento di Discipline Storiche, 17. Napoli: Liguori.
- ICCROM 2016 "International Re-Org Seminar Reconnecting with Collections in Storage". Brussels, 28-29 September. <https://www.icrom.org/news/international-re-org-seminar-reconnectingcollections-storage-0>
- ICOM 2009. Codice Etico dell'ICOM per i Musei. Milano-Zurigo: ICOM <https://www.icom-italia.org/traduzione-italiana-codice-etico/>.
- ICOM-CC 2018. *Reconnecting with Collections in Storage Recommendation*. <http://www.icom-cc.org/54/document/draft-recommendation-on-collections-in-storage/?id=1537#.W4r-JhjOog4>

- Isman, F. 2013. "I magazzini dei musei sono proprio tutti ok?." *Art e Dossier* 304, Firenze: Giunti.
- Jahn, O. 1854. *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, München.
- Jamin, J.B. 2017. "La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne." In *Il Capitale culturale* 15: 73-101.
- Jaoul, M. 1995. "Why reserve collections?." In *Museum International*, a cura di UNESCO 188, 47, 4.
- Jatta, G. 1869. *Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti da servir da guida ai curiosi*. Napoli.
- Jaubert, S., A.-F. Laurens 2005. "Recueils de vases antiques dans la première moitié du XIX siècle." *Journal des savants*: 49-99.
- JeanMaire, H. 1972. *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Jenkins, H. 2007. *Cultura convergente*. Milano: Libro Apogeo.
- Jenkins, I. 1988. "Adam Buck and the Vogue for Greek Vases." *The Burlington Magazine*, June: 448-457.
- Jenkins, I., K. Sloan 1996. *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*. London: British Museum Press.
- Kalkanis, E. 2013. "The 'Meidias' hydria: a visual and textual journey of a Greek vase in the history of art of antiquity (c. 1770s-1840s)." *Journal of Art Historiography*, n. 9: 1-36.
- Karasik A., U. Smilansky 2008. "3D scanning technology as a standard archaeological tool for pottery analysis: practice and theory." *Journal of Archaeological Science* 35: 1148-1168.
- Kurtz, D. 1983. *The Berlin Painter*. Oxford: Oxford University Press.
- Kurtz, D. 2004a. "A Corpus of Ancient Vases. Hommage à Edmond Pottier." *Revue archéologique*, 2, 38: 259-286.
- Kurtz, D. 2004b. "www.beazley.ox.ac.uk." *Archeologia e Calcolatori* 15: 497-508.
- Kurtz, D. 2009. "www.beazley.ox.ac.uk. From apparatus of scholarship to web resource. The Beazley Archive 1970-2008." *Archeologia e Calcolatori* 20: 37-46.
- Kurtz, D., G. Parker, D. Shotton, G. Klyne, F. Schroff, A. Zisserman, Y. Wilks 2009. "CLAROS - Bringing Classical Art to a Global Public." In *2009 Fifth IEEE International Conference on e-Science*: 20-27.
- Kuzminsky, S. C., e M. S. Gardiner 2012. "Three-dimensional laser scanning: potential uses for museum conservation and scientific research." *Journal of Archaeological Science* 39: 2744-2751.
- Labellarte, M. 2004. "Ruvo di Puglia: note di topografia storica." In *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, a cura di G. Sena Chiesa, 101-120. Milano: Electa.
- Laborde, A. de 1813-1824. *Collection de vases grecs de M. le comte Lamberg expliquée et publiée par Alexandre de La Borde*, I (1813), II (1824), Paris: Didot l'Aine.
- Lada-Richards, I. 1999. *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*. Oxford: Clarendon Press.
- Lambert, S. 2011. "RE-ORG: A methodology for reorganizing museum storage developed by ICCROM and UNESCO." *CeROArt* 6.
- Lang-Auinger, C. 2008. *Corpus Vasorum Antiquorum – das österreichische Projekt*. *Forum Archaeologiae* 46/III/2008 (<http://farch.net>).

- Larminat (de), S. 2010. "Signalisation des tombes d'enfants dans un quartier funéraire de la nécropole romaine de Porta Nocera à Pompéi." In *L'enfant et la mort dans l'Antiquité, I. Nouvelles recherches dans les nécropoles grecques, le signalement des tombes d'enfants*, a cura di A.-M. Guimier-Sorbets, Y. Morizot, 66-76. Paris: Édition de Boccard.
- Larson, J. 2001. *Greek nymphs: myth, cult, lore*. New York: Oxford University Press.
- Laurens, A.-F. 2003. "Le vase à lire." In *Le vase grec et ses destins*, a cura di P. Rouillard e A. Verbanck-Piérard, 195-214. Munich: Biering and Brinkmann.
- Laurens, A.-F., e K. Pomian (a cura di) 1992. *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIIIe et XIXe siècles*. Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, (Civilisations et Sociétés 86).
- Leighton, R., e C. Castelino 1990. "Dempster and Etruria." *Papers of the British School at Rome* 58: 337-352.
- Lenormant, C., e J. de Witte 1844-1861. *Élite des monuments céramographiques : matériaux pour l'histoire des religions et des mœurs de l'Antiquité*, 4 vol., Paris.
- Lissarrague, F. 1992. "Entre livre et musée, la collection Panckoucke." In *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIIIe et XIXe siècles*, a cura di A.-F. Laurens e K. Pomian, 219-240. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992 (Civilisations et Sociétés 86).
- Lissarrague, F. 2002. "Les vases "étrusques" du Compte de Caylus." In *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*. Catalogue de l'exposition (Paris, BnF - Cabinet des Médailles, décembre 2002-mars 2003), a cura di I. Aghion, 73-81. Paris: INHA.
- Lissarrague, F. 2010. "From flat page to the volume of the pot." In *The Pronomos vase and its context*, a cura di O. Taplin e R. Wyles, 33-46. Oxford: Oxford University Press.
- Lissarrague, F. 2015. "Ways of Looking at Greek Vases." In *A Companion to Ancient Aesthetics*, a cura di P. Destrée e P. Murray, 237-247. Chichester: John Wiley & Sons, Inc.
- Llobera, M. 2011. "Archaeological visualization: Towards an archaeological information science (AISc)." *Journal of Archaeological Method and Theory*, 18: 193-223.
- Lock, G. 2003. *Using computers in archaeology: Towards virtual pasts*. London: Routledge.
- Loddo, M. 2020. *Storage facilities for the collection of Western art museums. A focus on the Italian context*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore.
- Lubchansky, N. 2017. "Documentation graphique et musées de peinture étrusque." In *Dipingere l'Etruria. Le riproduzioni delle pitture etrusche di Augusto Guido Gatti*, a cura di L. Cuniglio, N. Lubchansky e S. Sarti S., 17-35. Venosa: Osanna Edizioni.
- Lupia, A. 2013. "Pontecagnano, via Verdi - via Bellini, santuario meridionale, di Apollo." In *Fana, templa, delubra. Corpus dei luoghi di culto dell'Italia antica (FTD) - 2: Regio I: Avella, Atripalda, Salerno*, a cura di T. Cinquantaquattro, G. Pescatori, 60-64. Paris: Collège de France.
- Lyons, C. L. 1992. "The Museo Mastrilli and the Culture of Collecting in Naples 1700-1755." *Journal of the History of Collections* 1: 1-26.

- Lyons, C. L. 1997. "The Neapolitan context of Hamilton's antiquities collection." *Journal of the History of Collections* 2: 229-239.
- MacClellan, A. 1996. "Nationalism and the Origins of the Museum in France." *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*, a cura di G. Wright, 29-39. Washington: Natl Gallery of Art.
- Maffei, T. 2009. *I depositi museali*. https://www.academia.edu/39061249/I_depositi_museali_MAFFEI
- Maffre, J.-J., D. Fontanaz, G. Siebert, e P. Dupont 2002. "Bulletin archéologique." *Revue des Études Grecques* 115, Janvier-juin: 216-404.
- Magnenat-Thalman, N., A.E.Foni, G. Papagiannakis, e N. Cadi-Yazli 2007. "Real TimeAnimation and Illumination in Ancient Roman Sites." *International Journal of Virtual Reality* 6.1: 11-24.
- Mandarano, N. 2019. *Musei e media digitali*. Roma: Carocci Editore.
- Mara, H., E. Trinkl, P. Kammerer, e E. Zolda 2009. "3D-Acquisition of Attic Red-figured vessels and multi-spectral readings of white ground lekythoi in the Kunsthistorisches Museum Vienna." In *Vessels: Inside and Outside*, Proceedings of the Conference EMAC '07, 9th European Meeting on Ancient Ceramics, 24-27 October 2007, a cura di K.T. Biró, V. Szilágyi, e A. Kreiter, 21-28. Budapest: Hungarian National Museum Budapest.
- Marras, A.M. 2020. "Panta Rei. Musei e tecnologie in movimento." In *Musei, pubblici, tecnologie*, a cura di Valentina Gensini, 33-36. Pisa: Pisa University press.
- Marzi, M.G. 1996. "Dagli archivi fiorentini notizie sul collezionismo di ceramica apula nel XVI secolo." In *Venezia, l'archeologia e l'Europa. Dal Medioevo alle soglie del 2000*, Atti del Convegno (Venezia 1994), RdA, suppl. 17: 131-136.
- Mascheroni, S. 2016. "Il museo narrativo. Un laboratorio di vita." In *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale*, a cura di S. Bodo, S. Mascheroni, M. G. Panigada, 25-32. Milano-Udine: Mimesis.
- Masci, M. E. 1999. "La collezione di vasi antichi figurati riunita da Giuseppe Valletta: identificazione parziale dei pezzi raccolti e ricostruzione della dispersione." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie IV, vol. 4, No. 2: 555-593.
- Masci, M. E. 2003. *Documenti per la storia del collezionismo di vasi antichi nel XVIII secolo. Lettere ad Anton Francesco Gori (Firenze, 1691-1757)*. Napoli: Liguori.
- Masci, M. E. 2008. *Picturae etruscorum in Vasculis: la raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento*. Roma: Musei Vaticani - Museo Gregoriano etrusco.
- Masci, M. E. 2014. "A History of the Various Approaches to Vases from the End of the XVII Century until the Beginning of the XIX Century." In *Sammeln und Erforschen. Griechische Vasen in neuzeitlichen Sammlungen*, a cura di S. Schmidt e M. Steinhart, 27-40. München.
- Masci, M. E. 2018. "Scheda del catalogo n.131: La Borde (Alexandre-Louis Joseph, comte de). Collection des vases grecs de M.r le Comte De Lamberg... vol. I, 1813, tav. I. Intérieur du Musée de M.r le Comte de

- Lamberg.” In *Fragili tesori dei principi, Exhibition Catalogue* (Firenze, Palazzo Pitti, 13.11.2018 – 10.03.2019), a cura di R. Balleri, A. d’Agliano, C. Lehner-Jobst, 438. Livorno. Firenze Musei Sillabe.
- Massanova, A. 2016-17. “Pontecagnano: lo scavo della strada in proprietà Negri (1966-1967). Nuove evidenze dell’abitato di età orientalizzante.” *AIONArchStAnt* 23-24 (n.s.): 65-108.
- Massanova, A. 2019. “L’abitato di Pontecagnano: nuovi dati dagli scavi in proprietà Negri (1966-1967).” *DialArchMed* III.2: 359-370. Paestum: Pandemos.
- Maulini, A. 2019. *Comunicare la cultura, oggi*. Milano: Editrice Bibliografica.
- Mazza, S. 2020. “Brera, un museo emozionale.” *Il Giornale dell’Architettura*, <https://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2020/09/30/brera-un-museo-emozionale/>
- Mazzocchi, A. S. 1754-1755. *Commentarii in regii Herculaneensis Musei aeneas Tabulas Heracleenses*. Napoli.
- McKeague, P., R. van’t Veer, I. Huvila, A. Moreau, P. Verhagen, e L. Bernard, N. van Manen 2019. “Mapping our heritage: Towards a sustainable future for digital spatial information and technologies.” In *European archaeological heritage management. Journal of Computer Applications in Archaeology* 2.1: 89–104.
- Mertens, J.R. 2010. *How to read Greek vases*. New York: Yale University Press.
- Meyer, C. 2020. “Ancient vases in modern vitrines: the sensory dynamics and social implications of museum display.” *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 63: 91-109.
- Michallaki-Kollia, M. 2010. “Un ensemble exceptionnel d’enchytrismes de nouveau-nés, de fœtus et de nourrissons découvert dans l’île d’Astypalée, en Grèce : cimetière de bébés ou sanctuaire ? (Première approche).” In *L’enfant et la mort dans l’Antiquité, I. Nouvelles recherches dans les nécropoles grecques, le signalement des tombes d’enfantes*, a cura di A.-M. Guimier-Sorbets e Y. Morizot, 161-205. Paris: Édition de Boccard.
- Milanese, A. 1998. “Il Museo di Napoli al tempo I Giuseppe Buonaparte e di Gioacchino Murat.” *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte*, S., III, XIX-XX, 1996-1997: 345-405.
- Milanese, A. 2001-2002. “Real Museo Borbonico e costruzione nazionale. Spunti di riflessione.” In *Antiquités, archéologie et construction nationale au XIXe siècle. Journées d’études, Rome 29-30 avril 1999 et Ravello 7-8 avril 2000*, MEFRA, 113.2: 585-598.
- Milanese, A. 2007. ““Pour ne pas choquer l’oeil”. Raffaele Gargiulo e il restauro di vasi antichi nel real Museo di Napoli: opzioni di metodo e oscillazioni di gusto tra 1810 e 1840.” In *Gli Uomini e le cose. 1. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, 82-103. Napoli, Clío Press.
- Milanese, A. 2014. *In partenza dal regno. Esportazioni e commercio d’arte e d’antichità a Napoli nella prima metà dell’Ottocento*. Le Voci del Museo 31. Firenze.
- Miller, E. 1973. *That Noble Cabinet. A History of the British Museum*. London.
- Miller, P., e J. Richards 1995. “The good, the bad, and the downright misleading: Archaeological adoption of computervisualisation.” In *Computer applications and quantitative methods in archaeology*, a cura di J. Huggett e N. Ryan, 19–22. Oxford: Tempus Reparatum.

- Misson, M. 1691. *Nouveau Voyage d'Italie*. Lyon.
- Momigliano, A. 1983. "L'histoire ancienne et l'Antiquaire." *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*. Tradotto da E. Cohen e A. Tachet, 244-293. Paris: Gallimard.
- Montanaro, A. 2016. "Le ambre figurate in Italia meridionale tra VIII e V secolo a.C. Note sui centri di produzione e sulle botteghe." In *Taras. Rivista di Archeologia* XXXV: 35-64.
- Moretti, A., Scarsini C., Valletta, A. 2004. "Analisi osteo-odontologica per un tentativo di evidenziazione di relazioni di parentela negli inumati di un'area sepolcrale isolata (VI-V sec. a.C.) della necropoli campana di Pontecagnano." In *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* 134: 253-270.
- Morgan, C., e H. Wright 2018. "Pencils and pixels: Drawing and digital media in archaeological field recording." *Journal of Field Archaeology* 43.2: 136-151.
- Morgan, C., e S. Eve 2012. "DIY and digital archaeology: What are you doing to participate?" *World Archaeology* 44(4): 521-537.
- Morris, I. 1987. *Burial and Ancient Society: The Rise of the Greek City-State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mottola Molfino, A. 1991. *Il libro dei musei*. Torino: Allemandi.
- Muggia, A. 2000. "La sfera infantile e il simbolismo iconografico: alcuni casi dalla necropoli di Valle Trebba a Spina." *Ostraka* 9: 87-94.
- Muggia, A. 2004. *Impronte nella sabbia: tombe infantili e di adolescenti dalla necropoli di Valle Trebba a Spina*. Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Muller, P., T. Vereenooghe, A. Ulmer, e L. Van Gool 2005. "Automatic reconstruction of Roman housing architecture." In *Proceedings of the International Workshop on Recording, Modeling and Visualization of Cultural Heritage* (Ascona 2005), 287-297. London: Taylor& Francis/Balkema.
- Musée des Arts et Métiers 1995. *Les réserves dans les musées : colloque international, 19-20 septembre 1994*. Paris: Musée national des Techniques, Conservatoire national des arts et métiers.
- Museo Archeologico Nazionale di Napoli 2009. *Vasi antichi. Museo Archeologico Nazionale di Napoli*. Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli e Caserta. Napoli: Electa.
- Muttillio, B. 2015. "Indagine sulla gestione dei depositi museali e sulla movimentazione dei beni archeologici in Italia." In *Le risorse invisibili. La gestione del patrimonio archeologico e scientifico tra criticità e innovazione*, a cura di B. Muttillio, M. Cangemi e C. Peretto, 64-72. Ferrara: Università degli Studi di Ferrara.
- Muttillio, B., Cangemi M., e Peretto C. (a cura di) 2015. *Le risorse invisibili. La gestione del patrimonio archeologico e scientifico tra criticità e innovazione*. Annali dell'Università degli Studi di Ferrara, Sez. Museologia Scientifica e Naturalistica, volume 11/1. Ferrara: Università degli Studi di Ferrara.
- Nadalini, G. 1992. "Le musée Campana : origine et formation des collections. L'organisation du musée et le problème de la restauration." In *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIIIe et XIXe siècles*, a cura

- di A.-F. Laurens e K. Pomian, 111-121. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992 (Civilisations et Sociétés 86).
- Nadalini, G. 1993. "De Rome au Louvre, les avatars du musée Campana entre 1857 et 1862." *Histoire de l'art* 21-22, *Collections et collectionneurs*: 47-58.
- Nadalini, G. 1998. "La collection Campana au musée Napoléon III et sa première dispersion dans les musées français (1862-1863)." *Journal des savants* 2: 183-225.
- Nadalini, G. 2016. "Le sarcophage des Époux du musée Campana de Cerveteri à Paris : Histoire d'une découverte dissimulée." *Anabases* 24: 15-26.
- Nenna, M.-D. 2012. *L'enfant et la mort dans l'Antiquité, II. Types de tombes et traitement du corps des enfants dans l'Antiquité gréco-romaine*. Alexandrie: Centre d'études alexandrines.
- Nepi Scirè, G. 1995. *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Guida alla Quadreria*. Venezia
- Neradeau, J.-P. 1987. "La loi, la coutume et le chagrin : réflexions sur la mort des enfants." In *La mort, les morts at l'au-delà dans le monde romain*, Actes du Colloque de Caen, 20-22 novembre 1985, a cura di F. Hinard, 195-208. Caen: Université de Caen.
- Nicolucci, F. 2012. "Setting standards for 3D visualization of cultural heritage in Europe and beyond." In *Paradata and transparency in virtual heritage*, a cura di A. Bentkowska-Kafel, H. Denard, e D. Baker, 23-36. Burlington: Routledge.
- Noordegraaf, J., L. Opgenhaffen, N. Bakker 2016. *Cinema Parisien 3D: 3D visualisation as a tool for the history of cinemagoing*. Alphaville 11.
- Nørskov, V. 2002. *Greek vases in New Contexts. An Aspect of the Modern Reception of Antiquity*. Aarhus: Aarhus University Press.
- Oakley, J. H., e J. Neils 2003. *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*. New Haven: Yale University Press
- Oakley, J.H. 2013. *The greek vase: art of storyteller*. Los Angeles: Getty publications.
- Opgenhaffen, L. 2021. "Visualizing Archaeologists: A Reflexive History of Visualization Practice in Archaeology." *Open Archaeology* 7: 353-377.
- Oprescu, G. 1934. "Problèmes Soulevés par l'accroissement des collections." In *Muséographie : Architecture et Aménagement des Musées D'Art*. Madrid : Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuel.
- Orcutt, K. 2011. "The Open Storage Dilemma." *The Journal of Museum Education* 36.2, *Protecting the Objects and Serving the Public: An Ongoing Dialogue*: 209-216.
- Oulevay, H. 1862. "Une visite à la collection Campana." *Le Journal amusant* 340, 5 juillet 1862, 2.
- Pace, A. 2019. *Immagini di Gela: le necropoli e il profilo culturale della polis tardo-arcaica. I materiali della collezione e del predio Lauricella*. Sesto Fiorentino: All'Insegna del Giglio.

- Pace, A., D. Bursich 2018. "3D modeling and Attic pottery. A new approach to an "old" question." In *Papers in Italian Archaeology VII. The Archaeology of Death*. Proceedings of the Seventh Conference of Italian Archaeology Held at the National University of Ireland (Galway 2016), a cura di E. Herring e E. O'Donoghue, 543-552. Oxford, Archaeopress.
- Pace, A., D. Bursich 2021. "New perspectives on documenting attic pottery." *Archeologia e Calcolatori* 32.2: 83-94.
- Panebianco, V. 1937. "Pontecagnano. Scoperte archeologiche." *RSS I*: 185-186.
- Panzanelli, R., e M. Preti-Hamard 2007. *La circulation des œuvres d'art. The circulation of works of art in the revolutionary era 1789-1848*. Rennes: PU Rennes.
- Paoletti, M. 2020. "Una delle più belle e interessanti d'Italia": la collezione Santangelo a Napoli." In *Tesori dal Regno. La Calabria nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, a cura di C. Malacrino, P. Giulierini e D. Costanzo, 75-97. Reggio Calabria: Laruffa.
- Papaikonomou, I.D. 2008. "Enfance et identité sexuée dans les cités grecques." In *Nasciturus: Infans, puerulus. Vobis materterra. La muerte en la infancia*, a cura di F. Gusi, S. Muriel e C. Olària, 673-700. Castello de la Rlana: Diputació de Castellò.
- Pardini, E., P. Mannucci, E. C. Lombardi-Pardini 1983. "Sex ratio, età media di vita, mortalità differenziale per età e per sesso in una popolazione campana vissuta a Pontecagnano, Salerno, nei secoli VII-IV a.C." *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* 113: 269-286.
- Pardini, E., V. Rossi, F. Innocenti, G. Stefania, A. Fulgaro, S. Patara 1982. "Gli inumati di Pontecagnano (Salerno) (V-IV secolo a.C.)." *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* 112: 281-333.
- Pellegrino, C. 1999. "Continuità / discontinuità tra Età del Ferro e Orientalizzante nella necropoli occidentale di Pontecagnano." *AIONArchStAnt* 6 (n.s.), 1999: 35-62.
- Pellegrino, C. 2015. "Pontecagnano e l'Agro Picentino: processi sociali, dinamiche territoriali e di strutturazione urbana tra VIII e VII sec. a.C." In *Early Iron Age Communities of Southern Italy*, a cura di G. Saltini Semerari e G.-J. Burgers, 26-47. Roma: Papers of Royal Netherlands Institute in Rome.
- Pellegrino, C., e A. Rossi 2011, *Pontecagnano I.1. Città e campagna nell'Agro Picentino. Gli scavi dell'Autostrada 2001-2006*, Fisciano 2011.
- Pellegrino, C., L. De Simone, e A. Rossi 2015. "Pontecagnano (SA): "to measure" an ancient settlement through quantitative and qualitative data." In *Metrology for Archaeology (Proceedings of the 1st International Conference on Metrology for Archaeology, Benevento 2015)*, 450-454. Benevento.
- Perry, S. 2015. "Crafting knowledge with (digital) visual media in archaeology." In *Material evidence: Learning from archaeological practice*, a cura di R. Chapman e A. Wylie, 189-210. London: Routledge.
- Perry, S., e J. S. Taylor 2018. "Theorising the digital: A call to action for the archaeological community." In *Oceans of data: Proceedings of the 44th conference on computer applications and quantitative methods in archaeology*, a cura di M. Matsumoto e E. Uleberg, 11-22. Oxford: Archaeopress.

- Pianazza, M. 1993. "Giovan Pietro Campana, collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 37. Bd., H. 2/3: 433-474.
- Picard-Cajan, P. (a cura di) 2006. *Ingres et l'Antique: l'illusion grecque*, cat. expo., Montauban, Musée Ingres. Arles (Bouches-du-Rhône) : Actes Sud.
- Picard-Cajan, P. 2006. "Capturer l'antique : Ingres et le monde archéologique romain." In *Ingres & l'Antique : l'illusion grecque*, (cat. expo., Montauban, Musée Ingres, 2006/ Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2006-2007), a cura di P. Picard-Cajan, 41-50. Arles: Actes Sud.
- Piccoli, C. 2018. *Visualizing Cityscapes of Classical Antiquity: From Early Modern Reconstruction Drawings to Digital 3D Models*, Oxford: Archaeopress Access Archaeology.
- Pickard-Cambridge, A.W. 1996. *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze: La Nuova Italia.
- Pickard, A. 1968. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd ed.. New York: Oxford University Press.
- Pietrangeli, C. 1993. *The Vatican Museum, Five Centuries of History*, Rome: Quasar.
- Pilo, C. 2012. "Donne alla fontana e hydriai. Alcune riconsiderazioni iconografiche sul rapporto tra forma e immagine." In *Ricerca e confronti 2010. Atti delle Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte a 20 anni dall'istituzione del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari* (Cagliari, 1-5 marzo 2010), a cura di M.G. Arru, S. Campus. R. Cicilloni e R. Ladogana, 353-370. Cagliari: ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte.
- Piva, C. 2019. "Il pubblico dei musei di antichità nell'Europa del Settecento." *Il capitale culturale*, Supplementi 09: 47-81.
- Poncelet, F. 2008. "Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres." *CeROArt* 2.
- Pontrandolfo, A. e B. d'Agostino 1990. "Greci, Etruschi e Italici nella Campania e nella Lucania tirrenica." In *Crise et transformation des sociétés archaïque de l'Italie antique au Ve siècle av. JC*. Actes de la table ronde de Rome (19-21 novembre 1987), 101-116. Rome : École Française de Rome.
- Pontrandolfo, A. ed. 1986. *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*. Modena.
- Pottier, E. 1894. "À quoi sert un musée de vases antiques ?" *La Revue de Paris*, 1er juin: 194-224.
- Pottier, E. 1896. *Catalogue Des Vases Antiques de Terre Cuite: Etudes Sur L'Histoire de la Peinture Et Du Dessin Dans L'Antiquite*, 3 vol., Paris.
- Pottier, E. 1897-1922. *Vases Antiques du Louvre*, 3 vol. 1897, vol. I, Salles A-E: *Les Origones, les styles primitifs, écoles rhodienne et corinthienne*; 1901, vol. II, Salles E-G: *Le Style Archaïque à figures noires et à figures rouges, écoles ionienne et attique*; 1922, vol. III, Salle G: *Le style attique à figures rouges*. Paris.
- Pottier, E. 1922. CVA. *France 1, Musée du Louvre 1*. Paris.
- Prete-Hamard, M., P. Senechal 2005. *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, Institut National d'Histoire de l'Art.
- Ragghianti, C.L. 1974. *Arte, fare e vedere. Dall'arte al museo*. Firenze: Vallecchi.

- Ramage, N. H. 1987. "The Initial Letters in Sir William Hamilton's 'Collection of Antiquities'." *The Burlington Magazine* 129, July: 446-456.
- Ramage, N. H. 1989. "Owed to a Grecian Urn: The Debt of Flaxman and Wedgwood to Hamilton." *Ars Ceramica* 6: 8-12.
- Ramage, N. H. 1990. "Sir William Hamilton as Collector, Exporter, and Dealer: The Acquisition and Dispersal of His Collections." *American Journal of Archaeology* Vol. 94, Jul.: 469-480.
- Ranzuglia, G., M. Callieri, M. Dellepiane, P. Cignoni, e R. Scopigno 2013. "Mesh Lab as a complete tool for the integration of photos and color with high resolution 3D geometry data." In *Archaeology in the Digital Era. CAA 2012, Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology, Proceedings of the 40th Conference (Southampton 2012)*, a cura di G. Earl, T. Sly, A. Chrysanthi, P. Murrieta-Flores, C. Papadopoulos, I. Romanowska e D. Wheatley, 406-416. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Reilly, P. 1992. "Three-dimensional modelling and primary archaeological data." In *Archaeology and the information age: A global perspective*, a cura di P. Reilly e S. P. Q. Rahtz, 147-173. London: Routledge.
- Reilly, P., e S. P. Q. Rahtz 1992. "Introduction: Archaeology and the information age." In *Archaeology and the information age: A global perspective*, a cura di P. Reilly e S. P. Q. Rahtz, 1-28. London: Routledge.
- Remotti, E., E. Cerami, e F. Gennai 2010. "Dal disegno archeologico la documentazione grafica tridimensionale: lo sviluppo delle tecnologie di grafica multimediale al servizio dell'archeologia, del restauro e della fruizione." *GRadus* 5.1: 31-38.
- Rizzo, C. 2016. "Ceramica attica da Pontecagnano, prop. De Chiara." In *Per la conoscenza dei beni culturali VI. Ricerche del Dottorato in Metodologie Conoscitive per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali 2015-2016*, 11-27. Santa Maria Capua Vetere: Edizioni Spartaco.
- Robert, C. 1919. *Archaeologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Rolfi Ozvald S. 2020. "La biblioteca vaticana luogo di visita." In *La Biblioteca vaticana dall'occupazione francese all'ultimo papa re (1797-1878)*, a cura di A. Rita, 753-757. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Romano, J. 1990. "Connoisseurship and Photography: The Methodology of Mojmir Frinta." *Visual Resources*, VII: 163-183.
- Roosevelt, C. H., P. Cobb, E. Moss, B. R. Olson, e S. Ünlüsoy 2015. "Excavation is destruction digitization: Advances in archaeological practice." In *Journal of Field Archaeology* 40.3: 325-346.
- Rossi, A. 2004-2005. "Contesto ambientale e dinamiche insediative tra l'Età del Ferro e l'Età arcaica." *AIONArchStAnt* 11-12 (n.s.): 225-234.
- Rouet, P. 1999. "Edmond Pottier et le catalogue des vases antiques du Musée du Louvre." *Revue Archéologique*, n.s., 1: 65-77.

- Rouet, P. 2001. *Approaches to the study of Attic vases: Beazley and Pottier*. Oxford: Oxford Monograph on Classical Archaeology.
- Rouillard, P., e A. Verbanck-Piérard (a cura di) 2003. *Le vase grec et ses destins*. Munich: Biering and Brinkmann.
- Roussou, M., F. Ripianti e K. Servi 2017. "Engaging visitors of archeological sites through emotive storytelling experiences: a pilot at the Ancient Agora of Athens." In *Proceedings of the KAINUA 2017, International Conference in Honour of Professor Giuseppe Sassatelli's 70th Birthday (Bologna, 18-21 April 2017)*, *Archeologia e Calcolatori* 28.2, a cura di S. Garagnani e A. Gaucci, 405-420.
- Roussou, M., G. Drettakis 2003. "Photorealism and non-photorealism in virtual heritage representation." In *Proceedings of the international symposium on virtual reality, archaeology and cultural heritage (VAST 2003)*, a cura di D. Arnold, A. Chalmers, e F. Niccolucci, 51-60. Geneva: The Eurographics Association.
- Ryan, N. 1996. "Computer-based Visualisation of the Past: Technical 'Realism' and Historical Credibility." In *Imaging the Past: Electronic Imaging and Computer Graphics in Museums and Archaeology*, a cura di P. Main, T. Higgins e J. Lang, 95-108. London: British Museum London: Occasional Papers, vol. 114.
- Ryan, N. 2001. "Documenting and validation virtual archaeology." *Archeologia e Calcolatori* 12: 254-273.
- Salvi, A. 2019. "I depositi museali: patrimoni ripensati." *Rivista "IBC" XXVII*, 4.
- Sánchez Law, A. L. 2015. *Museum Web Site & Social Media. Issues of Participation, Sustainability, Trust and Diversity*. New York: Berghahn.
- Sannibale, M. 2019. "Immagini svelate. Le copie al vero di Carlo Ruspi nel Museo Gregoriano Etrusco." *Mefra* 131/2: 265-281.
- Sapirstein, P. 2018. "Appendices: A high-precision photogrammetric recording system for small artifacts." *Journal of Cultural Heritage* 31 (33): 1-18.
- Sarti, S. 2001. *Giovanni Pietro Campana (1808-1880). The man and his collection*. Oxford: The Beazley Archive e Archeopress.
- Sassatelli, G. 1984. "La "Galleria della pittura etrusca" nel salone X." In *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, a cura di C. M. Govi, e G. Sassatelli, 365-374. Bologna: Grafis Ed.
- Scafuro, M. 2017. "Fratte (SA): il culto di Eracle e le acque." *DialArchMed* II.2, 529-538. Paestum: Pandemos.
- Scaramella, L. 2003. *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, *Materiali della cultura artistica*, 3. Roma: De Luca Editori d'arte.
- Schmidt, S. 2014. "CVA today. Some remarks." *Les cahiers du CVA N°2 : les cratères à volutes*. Actes du Colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 8 juin 2012, a cura di J. de la Genière. Paris : Académie des inscriptions et belles-lettres : Diffusion, De Boccard.
- Schnapp, A. 1992. "La pratique de la collection par le chevalier d'Hancarville." In *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIIIe et XIXe siècles*, a cura di A.-F. Laurens e K. Pomian, 209-218. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992 (Civilisations et Sociétés 86).

- Schnapp, A. 2002. "La méthode de Caylus." In *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*. Catalogue de l'exposition (Paris, BnF - Cabinet des Médailles, décembre 2002-mars 2003), a cura di I. Aghion, 53-63. Paris : INHA.
- Schnapp, A. 2013. "La longue histoire des vases grecs et de leur restauration." In *L'Europe du vase antique. Collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe e XIXe siècles*, a cura di B. Bourgeois e M. Denoyelle, 7-11. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, Presses Universitaires de Rennes.
- Scott, C. B., C. H. Roosevelt, G. R. Nobles, e C. Luke 2021. "Born-Digital Logistics: Impacts of 3D Recording on Archaeological Workflow, Training, and Interpretation." *Open Archaeology* 7: 574-588.
- Sena Chiesa, G. (a cura di) 2008. *Vasi, immagini, collezionismo. Giornate di studio: la collezione di vasi Intesa SanPaolo e i nuovi indirizzi di ricerca greca e magnogreca*, Milano, 7-8 novembre 2007. Milano: Università degli Studi di Milano.
- Sena Chiesa, G. e E. Arslan (a cura di) 2004. *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*. Milano: Electa.
- Serritella, A. 1995. *Pontecagnano. II.3. Le nuove aree di necropoli del IV e del III sec. a.C.* Napoli: AIONArchStAnt, Quad. 9.
- Sestieri, P.C. 1960. "Necropoli villanoviane in provincia di Salerno." In *SE XXVIII*: 73-107.
- Settis, S. 1984. "Dal sistema all'autopsia: l'archeologia di C. O. Müller." In *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, Vol. 14, No. 3: 1069-1096.
- Settis, S. 1986 (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Biblioteca di storia dell'arte, Torino: Einaudi.
- Settis, S. 2004. "Quanti miti in un vaso." In *la Repubblica*, 16 dicembre.
- Sheperd, E.J. 2015. "Situazione attuale e nuove proposte per la gestione degli inventari e del valore patrimoniale dei beni archeologici dello Stato." In *Le Risorse Invisibili. La gestione del patrimonio archeologico e scientifico tra criticità e innovazione*, a cura di B. Muttillio, M. Cangemi, e C. Peretto, 29-37. Ferrara: Annali dell'Università degli studi di Ferrara, Sez. Museologia Scientifica e Naturalistica, vol 11/1. Ferrara: Università degli Studi di Ferrara.
- Shepherd, G. 2006. "Dead but not buried? Child disposal in the Greek West." In *Across Frontiers, Etruscans, Greeks, Phoenician & Cypriots. Studies in honour of David Ridgway and Francesca Romana Serra Ridgway*, a cura di E. Herring, I. Lemos, F. Lo Schiavo, L. Vagnetti, R. Whitehouse e J. Wilkins, 311-325. London: Accordia Research Institute, University of London.
- Shepherd, G. 2007. "Poor little rich kids? Status and selection in Archaic Western Greece." In *Children, Childhood and Society, BAR International Series*, a cura di S. Crawford, G. Shepherd, 93-106. Oxford: Archaeopress.
- Slavazzi, F. 2004a. "Vivere alla "greca". Vasi antichi e stile "etrusco" nelle ceramiche e nell'arredamento in Europa fra Settecento e Ottocento." In *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, a cura di G. Sena Chiesa, 75-83. Milano: Electa.

- Slavazzi, F. 2004b. "Per una storia del collezionismo dei vasi antichi dell'Italia meridionale." In *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, a cura di G. Sena Chiesa, 56-62. Milano: Electa.
- Smith, A. C. 2021. "Winckelmann's influence on the Neoclassical reception of Greek vases." In *Journal of Art Historiography*, Issue 25: 1-22.
- Sofaer-Derevenski, J. 1994. "Where are the children? Accessing children in the Past." *Archaeological review from Cambridge* 13/2: 7-20.
- Sofaer-Derevenski, J. 2000. *Children and Material Culture*. Londres: Routledge.
- Sparkes, B.A. 1996. *The Red and the Black. Studies in Greek Pottery*. London-New York: Routledge.
- Spineto, N. 2005. *Dionysos a Teatro: il contesto festivo del dramma greco*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Steiner, A. 2007. *Reading Greek vases*. New York: Cambridge University Press.
- Stix, Alfred. 1934a. "Organisation des dépôts, réserves et collections d'études." In *Muséographie : Architecture et Aménagement des Musées D'Art. Madrid : Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuel*.
- Stix, Alfred. 1934b. *Rapport General N.8*. Madrid: Societé des Nations, Office Internation des Musées, Institut International de Coopération Intellectuel. (BnF).
- Stürmer, V. 1997. "Eduard Gerhard "Archäologischer Lehrapparat"." In *Dem Archäologen Eduard Gerhard, 1795 - 1867, zu seinem 200. Geburtstag, Berlin, Arenhövel*, a cura di H. Wrede, 43-46. Berlin: Arenhövel.
- Szabados, A.-V. 2012. "Du système documentaire du LIMC au portail CLAROS. Interopérabilité et optimisation de l'information archéologique grâce à l'usage de normes." In *Actes des Deuxièmes Journées Informatique et Archéologie de Paris - JIAP 2010 (Paris, 11-12 Juin 2010)*, a cura di F. Giligny, L. Costa, F. Djindjian, P. Ciezar e B. Desachy, 11-25. *Archeologia e calcolatori*, Supplemento 3. Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Tanasi, D. 2020. "The digital (within) archaeology. Analysis of a phenomenon." *The Historian (Kingston)*, 82(1): 22-36.
- Terranova, C. (a cura di) 2014. *La presenza dei bambini nelle religioni del Mediterraneo antico*. Roma: Aracne Editrice.
- Tischbein, W. 1791-1795. *Collection of Engravings from Ancient Vases Mostly of Pure Greek Workmanship discovered in Sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the Neighbourhood of Naples during the course of the years MDCCLXXXIX and MDCCLXXXX now in the Possession of Sir William Hamilton, His Britannic Maiestaty's Envoy Extr. und Plenipotentiary at the Court of Naples*, Napoli.
- Tocco, G. 2011. "Gli Etruschi di frontiera" tra affabulazione e rigore scientifico: l'allestimento del Museo Archeologico Nazionale i Pontecagnano." In *Restituire la memoria. Modi e forme dei linguaggi museali (Atti del Convegno internazionale, Aosta 2010)*, a cura di Pruneti P., Ronc M.C.: 91-98. Firenze.
- Tomay, L. (a cura di) 2016. *Rosso Immaginario. Il racconto dei vasi di Caudium*. Napoli: Artem.
- Tomay, L., G. Tuzio, e F. Capotorto 2016. "La progettazione e l'allestimento." In *Rosso Immaginario. Il racconto dei vasi di Caudium*, a cura di L. Tomay, 75-85. Napoli: Artem.

- Toscano, G. 2019. "La Bibliothèque nationale de France : une bibliothèque-musée dès son origine ?." *Revue de la Bibliothèque nationale universitaire de Strasbourg*, 20: 70-83.
- Tosti, F. 2015. "I beni mobili di interesse culturale "invisibili" nel conto Generale del Patrimonio dello Stato." In *Le Risorse Invisibili. La gestione del patrimonio archeologico e scientifico tra criticità e innovazione*, a cura di B. Muttillio, M. Cangemi, e C. Peretto, 25-28. Ferrara: Annali dell'Università degli studi di Ferrara, Sez. Museologia Scientifica e Naturalistica, vol 11/1. Ferrara: Università degli Studi di Ferrara.
- Trendall, A. V. 1967. *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*. Oxford: Oxford University Press.
- Trinkl, E. 2011. *Attisch rotfigurige Gefäße / Weißgrundige Lekythen*, CVA Wien, Kunsthistorisches Museum 5. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Tsiafaki, D., A. Koutsoudis, F. Arnaoutoglou, e N. Michailidou 2016. "Virtual reassembly and completion of a fragmentary drinking vessel." *Virtual Archaeology Review*, 7 (15): 67-76.
- UNESCO 1995. *Collection Storage*. Museum International, n 188, vol. XLVII, n.4. Paris. <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001030/103041eo.pdf>
- Université de Lausanne. Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, e Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes (Paris). 1984. *La cité des images : religion et société en Grèce antique*. Lausanne: Éditions de la Tour.
- Vassallo, S. 2014. "Le sepolture dei bambini nelle necropoli di Himera." In *La presenza dei bambini nelle religioni del Mediterraneo antico. La vita e la morte, i rituali e i culti tra archeologia, antropologia e storia delle religioni*, a cura di C. Terranova, 257-290. Roma: Aracne.
- Verbanck-Piérard, A. 1987. "La Cité des Images. Religion et société en Grèce antique. 12 septembre - 16 novembre 1986." *Les cahiers de Mariemont* 18-19: 88-91.
- Verbanck-Piérard, A. 2010. "«L'urne grecque » de l'aquarelle Panckoucke." *Journal des savants*: 141-155.
- Verner Johnson, E., e Horgan, J. C. 1979. "Museum Collection Storage". a cura di UNESCO, Paris <http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000423/042316eo.pdf>
- Verner Johnson, E., e J.C. Horgan 1979. *Museum Collection Storage*. Unesco, Villeneuve-Saint-Georges <http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000423/042316eo.pdf>.
- Vickers, M., D. Gill 1987. "Value and Simplicity: Eighteenth-Century Taste and the Study of Greek Vases." *Past & Present*, Aug. n. 116: 98-137.
- Vickers, M., D. Gill 1994. *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery*. Oxford: Clarendon Press.
- Villanueva Puig, M.C. 2009. *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*. Paris : Les Belles Lettres.
- Visser Travagli, A. M. 2013. "Elogio dei depositi museali." *Museoinforma, Rivista Quadrimestrale della Provincia di Ravenna, Notiziario del Sistema Museale Provinciale*, XVII, n. 47: 9-10.
- Visser Travagli, A. M. 2015. "Musei: esposizione, servizi, depositi. Per una nuova strategia di integrazione." In *Le Risorse Invisibili. La gestione del patrimonio archeologico e scientifico tra criticità e innovazione*, a cura di B.

- Muttillio, M. Cangemi, e C. Peretto, 39-46. Ferrara: Annali dell'Università degli studi di Ferrara, Sez. Museologia Scientifica e Naturalistica, vol 11/1. Ferrara: Università degli Studi di Ferrara.
- Waels, A. 2014. "Une expérience (non) numérique." In *Le vase qui parle. Un dispositif numérique de médiation pour le patrimoine culturel*, a cura di C. Hugot, I. Westeel, 43-52. Villeneuve d'Ascq: Septentrion.
- Walter, C. 2007a. "Le dessin "scientifique" des vases grecs au service de l'attribution." *Perspective 1*: 59-63.
- Walter, C. 2007b. "Towards a more 'scientific' archaeological tool: the accurate drawing of Greek vases between the end of the Nineteenth and the First Half of the Twentieth Centuries." In *Archives, Ancestors, Practices: Archaeology in the Light of its history*, colloque Göteborg, 17-19 juin 2004, 179-190. Oxford: Berghahn Books.
- Watkin, D. 1968. *Thomas Hope and the Neo-Classical Idea*. London: John Murray.
- Weber, G. W., e F. L. Bookstein 2011. *Virtual Anthropology: a Guide to a New Interdisciplinary Field*. New York: Springer Wein.
- Westeel, I. 2014. "Faire parler un vase grec." In *Le vase qui parle. Un dispositif numérique de médiation pour le patrimoine culturel*, a cura di C. Hugot, e I. Westeel, 9-16. Villeneuve d'Ascq: Septentrion.
- Wheatley, D. 1993. "Going over old ground: GIS, archaeological theory and the act of perception." In *Computing the past: Computer applications and quantitative methods in archaeology, CAA92*, a cura di J. Andresen, 133-137. Aarhus: Aarhus University Press.
- Wheatley, D. 2000. "Spatial technology and archaeological theory revisited." In *Computer applications and quantitative methods in archaeology, CAA96*, a cura di K. Lockyear, T. J. T. Sly, e V. Mihailescu-Bîrliiba, 123-132. Oxford: Archaeopress.
- Wiegel, H. 2004. "La ricezione dei vasi greci antichi in età neoclassica nelle manifatture europee di ceramica." In *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, a cura di G. Sena Chiesa e E. Arslan, 84-91. Milano: Electa.
- Wiegel, H. 2009. "Céramographie antique et collections modernes : nouvelles recherches sur le vases grecs dans les musées historique et virtuels." *Perspective 1*: 23-42.
- Winckelmann, J. J. 1764. *Geshichte der Kunst der Alterthums*. Dresden.
- Winckelmann, J. J. 1767. *Monumenti antichi inediti*. Roma.
- Wittur, J. 2013. *Computer-generated 3D visualisations in archaeology: Between added value and deception*. Oxford: Archaeopress.
- Woodward, J. 1991. "Reconstructing history with computer graphics." *IEEE Computer Graphics and Applications*, 11(1): 18-20.
- Wünsche, R. 1985. "Göttliche, paßliche, wünschenswerthe und erforderliche Antiken „. L. v. Klenze und die Antikenerwerbungen Ludwigs I." In *Ein griechischer Traum. Leo von Klenze. Der Archäologe*, Catalogo della mostra, Monaco, 1985-1986, 9-115. Monaco di Baviera.
- Young, H. 1995. *The Genius of Wedgwood*. London: Victoria and Albert Museum.