



Università
Ca'Foscari
Venezia

**Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle arti e conservazione
dei beni artistici**

Tesi di Laurea

**La vita di un artista in fuga.
Orfeo Tamburi e le sue
origini marchigiane**

Relatore

Ch. Prof. Matteo Bertelé

Correlatore

Ch. Prof. Giuseppe Barbieri

Laureanda

Angela David

Matricola 882954

Anno accademico

2021/2022

Indice

Introduzione	4
Capitolo 1. Il contesto marchigiano	
1.1 Paesaggio marchigiano	6
1.2 Modello marchigiano	9
1.3 Cultura marchigiana	18
1.4 Pesaro, città d'arte	22
1.5 Manifestazioni artistiche	25
1.6 La marchigianità	32
1.7 Artisti marchigiani	37
Capitolo 2. L'arte di Orfeo Tamburi	
2.1 Il pittore jesino	46
2.2 La vita	47
2.3 Il disegno	54
2.4 L'influenza della memoria nell'identità artistica di Tamburi	59
2.5 L'influenza marchigiana e gli esordi romani	62
2.6 La svolta cezanniana	66
2.7 Il periodo parigino	68
2.8 Gli accenni d'avanguardia	71
2.9 Il pittore delle finestre	76
Capitolo 3. Il rapporto tra Tamburi e le Marche	
3.1 Centro vs periferia, un dibattito di lunga data	80
3.2 Una Galleria d'Arte Contemporanea a Jesi	86
3.3 Premio Città di Jesi - Rosa Papa Tamburi	92
3.4 Le ultime acquisizioni della Galleria d'Arte Contemporanea	96
3.5 "Jesi e la sua Valle" come interfaccia tra Orfeo Tamburi e la sua città	99
Conclusioni	113

Appendice immagini	116
Bibliografia	144
Bibliografia degli articoli di “Jesi e la sua Valle”	148
Bibliografia di Tamburi	149
Sitografia	150
Appendice	154

Introduzione

Il mio elaborato si ripropone di analizzare il rapporto tra il pittore Orfeo Tamburi e la sua terra d'origine, le Marche.

Le motivazioni che mi hanno spinto alla scelta di questo tema hanno una duplice natura: l'interesse verso la dimensione artistico-culturale della regione Marche e quello verso la figura dello jesino Orfeo Tamburi, mio concittadino.

L'attenzione, riposta nello studio della dimensione culturale regionale, è figlia del mio percorso di studi compiuto negli ultimi due anni a Venezia, dove sono entrata in contatto con persone provenienti da tutta Italia desiderose di apprendere cosa ospitasse a livello artistico la mia regione, di media non molto conosciuta. Ho ritenuto interessante approfondire la questione, così da diffondere la conoscenza delle Marche anche al di fuori dei suoi confini fisici.

Quello di Orfeo Tamburi si è dimostrato un ottimo spunto per intraprendere lo studio in questione, seguendo la prospettiva di un artista "di provincia", animato da un profondo sentimento di evasione da una realtà di piccole dimensioni ritenuta priva di sufficienti stimoli culturali. In un certo senso ho individuato un parallelismo tra il mio percorso di studi e quello di Tamburi: siamo entrambi usciti da Jesi in cerca di qualcosa di più stimolante, per poi riscoprire il valore della nostra città di origine.

La tesi è articolata in tre capitoli: nel primo capitolo viene fornita un'introduzione del contesto marchigiano da un punto di vista geografico, economico, culturale e artistico. Nel caso di quest'ultimo, si affronta il concetto di "marchigianità" proposto nella seconda metà del Novecento dal critico Carlo Antognini e ripreso nel XXI secolo dal critico Armando Ginesi. Con il termine in questione si vuole indicare un temperamento regionale, definito in seguito *ethos* da Ginesi, che accomuna gli artisti marchigiani al di là delle differenze linguistiche e formali che li dividono. I critici riconducono l'insieme di questi artisti sotto un comune denominatore di carattere culturale, etico e morale, senza alludere ad alcun indirizzo artistico marchigiano. Il concetto viene poi ulteriormente ampliato dall'introduzione di un elemento fondamentale per il raggruppamento di questi artisti secondo un criterio regionale: la memoria.

Il secondo capitolo è completamente dedicato alla figura artistica di Orfeo Tamburi. Nella prima parte si introduce la sua biografia e l'influenza della dimensione della memoria nella sua produzione artistica in accordo con la tesi precedentemente esposta.

Nella seconda parte si espongono le varie fasi di sviluppo del suo percorso artistico. La sua formazione si avvia in terra marchigiana, per poi proseguire a Roma dove l'artista entra in contatto con il clima artistico dell'epoca e con la Scuola Romana. Successivamente si trasferisce a Parigi dove prende contatto con la pittura francese, in particolare con quella di Cézanne, avviando una nuova fase di sperimentazione pittorica. Quest'ultima raggiunge il suo coronamento a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, a seguito del viaggio compiuto negli Stati Uniti. Da qui l'artista arricchisce il suo repertorio tematico di un nuovo soggetto: le finestre. Quest'ultime diventano un tratto distintivo della sua produzione. Infine, Tamburi matura il suo stile pittorico, frutto della sua integrità artistica che si mantiene tale per quasi tutto il suo percorso, ma anche frutto delle influenze subite nel corso degli anni dalle diverse correnti artistiche con cui entra in contatto.

Nel terzo capitolo si affronta il legame tra Tamburi e la sua terra d'origine. Le informazioni sono state ricavate dall'analisi delle annate della rivista "Jesi e la sua Valle", a partire dalla sua fondazione, nel dicembre 1962, fino al 1994, anno della morte di Tamburi. La documentazione è avvenuta grazie alle interviste, agli articoli e alle testimonianze raccolte nel corso degli anni.

Grazie a questo lavoro è stato possibile, in primo luogo, identificare l'influenza marchigiana nella produzione artistica di Tamburi e, in secondo luogo, analizzare i fattori che hanno influito sulla rottura del legame tra l'artista e la città di Jesi, per poi approfondirne il successivo riavvicinamento. Tali risultati, ottenuti grazie alla ricerca svolta attraverso la consultazione delle annate della rivista "Jesi e la sua Valle" conservate nell'Archivio della Biblioteca Comunale Planettiana, sono esposti più dettagliatamente nelle conclusioni.

Capitolo 1. Il contesto marchigiano

1.1 Paesaggio marchigiano

Quella delle Marche è una delle regioni più piccole dell'Italia. La popolazione è sparsa sull'intero territorio che non presenta centri abitativi predominanti. Ancona, nonostante sia capoluogo, non prevale per importanza sugli altri centri regionali, che sono, in egual modo o in misura maggiore, noti per particolari qualità storico-artistiche o economico-industriali. Questo stabile quadro urbano è figlio di un passato regionale privo di un capoluogo impostosi sul territorio con ufficio di predominio e acculturazione. Da qui deriva il concetto di pluralità da sempre caratterizzante l'ambito marchigiano. Un connotato che inevitabilmente influenza ogni settore e che nel corso della storia della regione ha dimostrato di avere sia aspetti positivi che negativi. Insomma, le Marche già nella loro denominazione al plurale di origine risorgimentale anticipano la loro eterogeneità territoriale e culturale.

La regione racchiude in sé ogni aspetto geo-morfologico di modulazione dell'altimetria paesaggistica, dalla pianura alla montagna passando per la collina. Quest'ultima ne occupa il 70% della superficie, giovando gli occhi degli abitanti e dei forestieri come Guido Piovene, indotto ad affermare che "Se si volesse stabilire qual è il paesaggio italiano più tipico, bisognerebbe indicare Le Marche, [...]. L'Italia, con i suoi paesaggi, è un distillato del mondo; Le Marche dell'Italia"¹. La poliedricità territoriale appena anticipata è sicuramente la principale caratteristica di questa regione italiana, nota ai più appunto per i suoi sconfinati panorami dalle mille forme e dai mille colori. Da un punto di vista naturalistico, le Marche costituiscono un paesaggio idilliaco e infatti sono state di grande ispirazione poetica per uno dei letterati più noti dell'Ottocento italiano: Giacomo Leopardi. Il famoso colle dell'infinito leopardiano è il monte Tabor, un colle marchigiano che si estende sulla città di Recanati. Molti altri colli però, proprio come quello recanatese, caratterizzano il territorio. Si presenta agli occhi, infatti, un predominante sistema collinare che rende il panorama più amabile con i suoi scorci sulle valli. Questa sintassi territoriale ha avuto origine milioni di secoli fa al momento dell'emersione della terra dal mare, terra che ha acquisito un'altura della quota maggiore rispetto alla media nazionale mantenuta fino ai tempi odierni, nonostante la formazione delle catene montuose.

¹ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, (1957), 13 ed., Milano, A. Mondadori, 1966, p. 393-394.

Questa diversificazione morfologica si relaziona direttamente con i diversi confini regionali che l'area presenta: a nord con l'Emilia-Romagna, a sud con l'Abruzzo e il Lazio, a ovest con la Toscana e l'Umbria e a est con il mare Adriatico. I molteplici contatti che le Marche hanno avuto con le diverse regioni di confine hanno sicuramente influenzato e contribuito alla formazione delle diverse civiltà con le loro norme e abitudini in prossimità dei luoghi in questione. Ci sono bagliori sparsi di queste terre di confine un po' ovunque all'interno del territorio marchigiano, ma di fatto la predominanza di un topos regionale, del quale si discuterà nei successivi paragrafi, rimane indiscussa a prescindere dall'eterogeneità delle diverse aree.

All'interno dei confini delle Marche si possono distinguere tre fasce geografiche che modellano il territorio da nord a sud. La prima è la fascia appenninica umbro-marchigiana che è nota per essere la parte montuosa della regione che la percorre da nord a sud nella sua parte interna. C'è poi la fascia preappenninica o centrale, cioè la parte compresa tra catena montuosa e costa, che è la più vasta ed è costituita fondamentalmente da colline. Infine, lungo il mar Adriatico la fascia costiera, o subappenninica, che invece si estende in distese pianeggianti che non sono delle vere e proprie pianure quanto piuttosto delle fasce alluvionali². Le pianure non sono rilevabili in percentuale in quanto si limitano a delle strette porzioni di territorio costiero o a esigue vallate a ridosso delle foci dei fiumi.

I fiumi marchigiani che scendono dalle montagne sono numerosi ma hanno carattere principalmente torrentizio perché non percorrono lunghi tratti vista la vicinanza della foce sul mar Adriatico. È interessante notare, però, come le tre fasce territoriali in alcune zone della regione si vadano a sovrapporre, creando un complesso territoriale che si dirama in diverse forme morfologiche. Prendendo in considerazione l'idea di Guido Piovene secondo cui "L'Italia, nel suo insieme, è una specie di prisma, nel quale sembrano riflettersi tutti i paesaggi della terra [...]"³, allo stesso modo le Marche possono essere considerate una sorta di prisma con svariate sfaccettature che si riflettono l'una sull'altra creando un meraviglioso gioco di paesaggi. Questi caratteri fanno senza dubbio delle Marche una regione originale e di grande interesse, non solo

² G. Deiana et al., *Il paesaggio geologico delle Marche: studiosi, studi, avvenimenti*, in "Studi Maceratesi", XXXVI, 2002, atti del convegno (Tolentino, Abbazia di Fiastra, 17-18 novembre 2000), Macerata, Centro di studi storici maceratesi, 2002.

³ Ivi, p. 394.

come oggetto di studio geografico, ma anche come destinazione turistica. Il turista si trova catapultato in una vera e propria caccia al tesoro su scala regionale perché ogni angolo nasconde un prezioso borgo da scoprire e le verdi pianure sono delle scacchiere naturali con le loro colture dalle infinite sfumature di caldi colori. Questo straordinario arcobaleno di colture mostra l'unione della terra con i suoi abitanti, capaci di creare una sorta di commistione tra *naturalia* e *artificialia*⁴, tra i semi della terra e le mani dei coltivatori che con amore e passione la curano. La dedizione offerta alla cura delle colture agricole è la manifestazione di un intrinseco senso estetico che anima la popolazione nella creazione di queste geometrie naturali che tendono a esprimere una certa poeticità. Questa perenne compenetrazione tra uomo e natura che aleggia nell'atmosfera della regione, continua a nutrire la profonda spiritualità rurale che ne impregna le sue origini. È possibile spiegare questo spirito di interrelazione tra uomo e natura con una considerazione sul binomio territorio-economia. Infatti, le influenze orografiche provocate da queste variegata geometrie paesaggistiche hanno avuto una diretta presa sull'uomo e sul suo adattamento al territorio. La struttura oro-idrografica marchigiana, a causa della sua irregolarità per la presenza di disparate morfologie, ha reso difficile il collegamento con l'esterno nonché tra le varie zone interne della regione. Proprio da qui parte l'isolamento marchigiano che ha prodotto e sviluppato aree territoriali economicamente indipendenti con la conseguente conformazione di tutte quelle strutture relative la vita associata: strade, piazze, centri abitati, borghi, città, torrioni e così via... Ed è per questo che la stessa geografia della regione ha determinato l'affermazione dell'artigianato nei suoi longevi nuclei autonomi, mantenendola fino ai tempi più prossimi quando già nel resto dell'Italia l'industrializzazione stava sovrastando le piccole attività artigianali e la mentalità rurale a esse correlata. Per ben rendere l'idea di queste realtà configuratesi, si può parlare di "microcapitali marchigiane"⁵, espressione utilizzata da Alberto Fumagalli per indicare questa particolare distribuzione di insediamenti autonomi. Si tratta di una caratteristica fondante della storia marchigiana che si è protratta nel tempo. Il fatto "di

⁴ A partire dal XVI secolo fino al XVIII secolo, i collezionisti erano soliti conservare particolari oggetti in piccole stanze definite camere delle meraviglie, note ancora di più col termine tedesco Wunderkammer. Questi straordinari manufatti collezionati venivano classificati secondo le categorie: *naturalia* e *artificialia*. La prima comprende quegli oggetti appartenenti al regno della Natura, come fossili esotici, pietre curiose; al contrario, la seconda comprende le meraviglie di fattura umana.

⁵ A. Fumagalli, *Marche terra d'artigiani*, Bergamo, Bolis, 1989, p. 46.

essere Marca, cioè confine e quindi centro autosufficiente ed efficiente del proprio territorio”⁶, è un aspetto che si è unito alla stessa tradizione regionale, divenendone parte integrante tanto da arrivare a doverlo “[...] conservare e difendere, come da arcaica tradizione”⁷.

Si potrebbe concludere questa serie di osservazioni sul rapporto tra il territorio marchigiano e la sua relativa civilizzazione citando nuovamente le parole del Fumagalli:

La collina è dunque da considerare spazio eletto dall’intera regione: qui si conservano le tracce più significative della sua storia e della particolare civiltà che vi fiorì, impregnata dal gusto di una grande tradizione artigiana e di una singolare misura di vita che ne derivò⁸.

1.2 Modello marchigiano

Le Marche si trovano nell’esatta metà dell’Italia, sono un punto di mediazione degli scambi tra settentrione e meridione, un punto medio dove si sommano i valori del nord e del sud in un unico risultato. In virtù di questo carattere si è spesso parlato di “regione di mezzo”⁹, una sorta di cerniera dello stivale italiano che unisce le due zone opposte della penisola. Da qui inoltre deriva l’idea di un popolo di temperamento mite ed equilibrato, senza estremi, fatto di mezze misure proprio come si presenta la geografia fisica della regione. Nessuna qualità netta ne devia la sua condotta e questo ha portato a sancire la qualifica di questo popolo nel cosiddetto carattere dell’italiano medio, perché racchiude in sé le dissimili caratteristiche dei due poli nazionali, nord e sud, stemperando ed equilibrando.

Si tratta di una riflessione che oggi parte da un punto di vista prettamente socioculturale, ma che già alla fine dell’Ottocento, quando ancora l’analisi della cultura dei popoli compiva i suoi primi passi, ritrovava spunto negli studi

⁶ S. Pretelli, et al, *La cultura nelle Marche nella seconda metà del ‘900*, Ancona, Consiglio Regionale delle Marche, 2005, p. 32.

⁷ Ibidem.

⁸ A. Fumagalli, *Marche terra d’artigiani*, cit., p. 46.

⁹ A. Ciaffi, *Unità e pluralità: il contributo delle Marche al Risorgimento* in *Le tendenze politiche e culturali del Risorgimento nelle Marche*, atti del convegno (Jesi, Palazzo della Signoria, Istituto Gramsci Marche, 21 novembre 2011), in “Quaderni del Consiglio regionale delle Marche”, XX, aprile 2015, Ancona, Consiglio regionale delle Marche, 2015, p. 72; https://www.consiglio.marche.it/informazione_e_comunicazione/pubblicazioni/quaderni/pdf/177.pdf [ultimo accesso 20 novembre 2021]

antropometrici compiuti da Ridolfo Livi¹⁰. Il suo articolo riportato nella “Rivista marchigiana illustrata”¹¹ (Fig. 1) afferma come i marchigiani presentino dei caratteri estetici misti, derivanti dalla fusione dei tratti tipici delle regioni meridionali e settentrionali dell’Italia, nonché un armonico accorpamento di quei caratteri antropologici che di media differenziano il Nord e il Sud¹². Per quanto questi studi possano risultare arretrati e incompleti, rappresentano perfettamente l’idea del concetto di “medietà”¹³ attribuita ai marchigiani in relazione alla loro posizione geografica, un concetto che viene ripreso e approfondito nei recenti studi sulla cultura marchigiana dal professore Armando Ginesi¹⁴. Con il suddetto appellativo si sintetizzano le caratteristiche di tipo geografico, culturale e morale che definiscono questa regione “di mezzo”. Ginesi intende e sostiene il concetto in relazione a quella da lui identificata come “cultura della sintesi”¹⁵, ossia la capacità del popolo marchigiano di assorbire le novità e influenze esterne senza perdere la propria identità costruita su una solida tradizione. Secondo il discorso del professore, il soggetto del percorso di sviluppo non risulta essere l’innovazione quanto piuttosto le radici che devono essere perseguite e sviluppate in accordo con i tempi in evoluzione. Si dimostra quindi l’abilità di mantenere un equilibrio tra appartenenza ed estraneità che diventa un aspetto fondante della cultura locale. Questa medietà viene inoltre associata anche alla geografia fisica della regione, dominata dai famosi colli.

Ovviamente questa considerazione non deve sfociare in una generalizzazione, ma sicuramente in parte l’antica cultura marchigiana ha concesso la possibilità di affermare ciò in relazione ai valori etico-sociali che primeggiano nella morale degli

¹⁰ Ridolfo Livi (Prato, 1856 - Firenze, 1920) è stato un antropologo italiano, fondatore dell’antropometria militare, uno studio uscito in due volumi tra il 1896 e il 1905.

¹¹ Si tratta di un periodico mensile che nasce nel 1905 in occasione della prima mostra regionale tenutasi a Macerata: l’Esposizione Regionale Marchigiana. Da quest’ultima derivava anche il primo nome della rivista, “Esposizione marchigiana”, che cambia poi in “Rivista marchigiana illustrata” nel 1906.

¹² A. Peri, *I caratteri antropologici dei marchigiani*, in “Rivista marchigiana illustrata”, luglio 1906, a. I, n. 7, pp. 223-226.

¹³ Nella filosofia aristotelica, la medietà è quella condizione che si pone tra due estremi, una via di mezzo tra un eccesso e un difetto. In modo pertinente Armando Ginesi si avvale del termine per intendere la cultura marchigiana e l’equilibrio che la caratterizza, derivante dalla fusione tra agricoltura e industria, tra innovazione e tradizione e da quella mistione di tratti di varia influenza regionale che convivono all’interno del territorio. Cfr. A. Ginesi, *Le Marche e il XX secolo. Atlante degli artisti*, Milano, Banca delle Marche Motta, 2006, p. 27.

¹⁴ Armando Ginesi (Jesi, 1938 - 1922) è stato un critico d’arte, esperto di avanguardie storiche del Novecento europeo. Inoltre, ha dedicato parte dei suoi studi agli artisti marchigiani del Novecento.

¹⁵ G. Bevilacqua, *La concezione dell’arte di Armando Ginesi*, Roma, Albatros, 2020, p. 32.

abitanti del luogo e che derivano dalla cultura rurale. L'uomo marchigiano è infatti un uomo equilibrato, proprio come lo è la sua terra grazie alla presenza di morbide colline che ne ricoprono gran parte della superficie e che ne permettono una lavorazione costante e favorevole. Questo ha contribuito, fin da tempi passati, alla creazione di un profondo legame, tra la terra e il suo lavoratore, rimasto intatto e invariato nel tempo. Per chiarire questo spirito di equilibrio sopraccitato occorre esaminare la storia della regione. Alle origini del popolo marchigiano risiede la civiltà Picena, popolazione italica che segna un passaggio storico di grande importanza per il territorio grazie a un periodo di unità culturale e di conseguente sviluppo. I successivi insediamenti ellenici e gallici non lasciano particolari tracce, tranne che per la fondazione magnogreca della colonia siracusana di Ancona. In seguito, la Roma repubblicana spazza via gli insediamenti italici avviando il suo dominio sulla terra marchigiana dove grandissima importanza acquisisce il porto di Ancona per i possibili collegamenti con l'Oriente. Con la caduta dell'Impero Romano d'Occidente, lo stanziamento di plurime popolazioni germaniche si sussegue lungo il territorio. Tra il Medioevo e il Rinascimento, comuni e signorie floride e indipendenti si instaurano nella regione fino a che non vengono a poco a poco assorbite da una nuova egemonia romana, quella dello Stato Pontificio, che vige fino all'annessione della regione al Regno d'Italia con un plebiscito nel novembre del 1860. Da qui l'acquisizione della denominazione al plurale che ne sancisce l'unità. In precedenza, infatti il territorio era definito Marca dal tedesco *marka*¹⁶ che significa confine, proprio per la sua posizione geografica di confine con il Sacro Romano Impero. Gli imperatori concedevano feudi ai nobili che prendevano il nome dal territorio di riferimento Marca di Camerino, Marca di Fermo, Marca di Ancona¹⁷. Sotto quest'ultima venne unificato alla giurisdizione dello Stato Pontificio l'intero territorio regionale che prese il nome di Repubblica Anconitana¹⁸ a seguito dell'invasione napoleonica.

¹⁶ Sostantivo di origine germanica che significa "segno di confine". Si tratta di un termine utilizzato durante l'impero carolingio e negli stati formati in seguito per definire un territorio autonomo posto in una zona di confine e governato da un *Markgraf*, cioè un margravio, meglio noto come marchese. L'esempio più appropriato a livello nazionale è quello della Marca di Ancona, situata all'interno dei confini territoriali dello Stato Pontificio. Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/marche/> [ultimo accesso 5 aprile 2022].

¹⁷ Cfr. F. Bertini, *Storia delle Marche*, Bologna, Resto del Carlino, 1995.

¹⁸ Cfr. M. Natalucci, *La vita millenaria di Ancona*, Ancona, Libreria Canonici, 1975.

Si può convenire quindi che le esperienze che hanno attraversato la storia marchigiana sono state molteplici, nessuna però si è imposta in maniera tale da lasciare un'impronta così rilevante fino ai tempi odierni. Ogni esperienza susseguitasi ha lasciato una traccia sul territorio, contribuendo alla formazione del suo carattere composito, favorito inoltre dalla dispersione demografica avviata all'epoca dei comuni e delle signorie che hanno agevolato la creazione di tante piccole realtà. In ogni caso, anche in quest'ultimo periodo, le diverse autonomie territoriali insediatesi hanno sempre mantenuto uno sviluppo parallelo pur nella loro specificità, garantendo la continuità dell'unità regionale, l'equilibrio e la stabilità. Nonostante i differenti dialetti o le diverse abitudini delle specifiche zone, l'unità territoriale non è mai stata alterata. Da qui si può ben comprendere il concetto di stabilità marchigiana, di cui molti scritti parlano in relazione alla dimensione socio-organizzativa della regione.

Il termine "specificità" è molto utilizzato quando si parla di questa regione perché l'eterogeneità geografica, di cui si è già discusso, permea e si rispecchia anche nelle culture dei diversi abitanti delle città. A seconda della loro posizione e della loro storia questi popoli hanno acquisito delle peculiarità che li distinguono dai loro vicini, anche se veramente vicini, magari distanti solo qualche chilometro. Il tutto però senza mai perdere quel comune denominatore che li unisce sotto un'unica tempra, quella marchigiana. Un'altra caratteristica delle Marche è infatti la dispersione demografica dovuta alla presenza di numerosissimi comuni di piccole dimensioni che marcano la specificità culturale. In passato questa dispersione era decisamente più netta e rilevante, dovuta all'antica struttura mezzadrile che dominava la regione. È comunque tutt'ora presente e continua a essere di distinzione rispetto alla consueta distribuzione demografica delle altre regioni. Non esiste un focus cittadino che vada a dominare sugli altri in maniera netta, esclusi ovviamente quei centri di maggiore dimensione con densità demografica molto elevata rispetto ai limitrofi ed esigui comuni¹⁹. Ma questa distribuzione non crea una notevole discrepanza tra centro e periferia, che al contrario

¹⁹ La percentuale di popolazione residente nelle case sparse nelle Marche è pari al 53,8% nel 1861, rispetto al 23,5% per l'Italia. Nel 2001 la percentuale marchigiana scende al 13,7%, rimanendo comunque ben al di sopra della soglia del 6% italiano. Cfr. R. Paggetta, *Le Marche dopo l'Unità: la trasformazione di una regione rurale*, in *Le tendenze politiche e culturali del Risorgimento nelle Marche*, atti del convegno (Jesi, Palazzo della Signoria, Istituto Gramsci Marche, 21 novembre 2011), in "Quaderni del Consiglio regionale delle Marche", XX, aprile 2015, cit., pp. 30-34; https://www.consiglio.marche.it/informazione_e_comunicazione/pubblicazioni/quaderni/pdf/177.pdf [ultimo accesso 5 aprile 2022]

caratterizza le altre regioni dove i principali nuclei territoriali diventano punti di accentramento e di riferimento per tutte le altre realtà della regione, considerate di conseguenza zone minori, di periferia. Senza indugiare oltre su questa perorazione, che verrà affrontata nei capitoli successivi, e ritornando piuttosto al concetto di specificità, questa ha contribuito anche alla formazione di un *modus operandi* lavorativo che vede attivi numerosi poli industriali riconosciuti nel sistema della piccola e media impresa familiare marchigiana ad alta specializzazione. Tale modello economico di sviluppo di tipo endogeno ha permesso l'ambito passaggio da un'economia regionale basata sull'agricoltura a un'economia manifatturiera. Quello delle Marche, infatti, è uno dei principali centri artigianali della nazione il cui peso sull'economia e anche sulla dimensione sociale risulta essere molto rilevante. Questo modello economico è stato approfondito nei suoi vari aspetti e definito modello marchigiano²⁰, ottenendo un'acquisizione di proprietà proprio per le sue caratteristiche specifiche che si differenziano da qualsiasi altra struttura economica regionale.

Il tessuto industriale è quindi costituito principalmente da piccole e medie aziende, la cui dimensione è stata influenzata anche da fattori naturali quali un terreno in pendenza con mancanza di vaste pianure favorevoli alla costruzione di complessi industriali di grandi dimensioni. Le imprese sono concentrate in una realtà geografica specifica così da permettere una rapida diffusione dell'identità e del *know how* imprenditoriale. Inoltre, l'ancoraggio amministrativo di queste aziende, sotto l'ala dei reticoli distrettuali di cui fanno parte, ne favorisce la collaborazione, contribuendo all'instaurarsi di un clima socioculturale molto positivo sul territorio. Si parla di modello marchigiano proprio per identificare questo sistema rispettoso degli ideali lavorativi, lontano dalle dinamiche concorrenziali e di sfruttamento, nonché dal pendolarismo frustrante provocato dal problema della lontananza della periferia dai grandi centri. Infatti, il numero delle aziende si rapporta solitamente al numero degli abitanti del luogo che ne costituiscono la forza lavoro.

L'individualismo dei marchigiani ha permesso la nascita di modelli socio-economici come questo, proprio grazie al distacco da sempre mantenuto nei confronti degli

²⁰ Espressione coniata da Giorgio Fuà (Ancona, 1919 - 2000), economista marchigiano, per indicare un sistema industriale costituito da piccole e medie imprese autoctone con elevata e qualificata produttività. Inizialmente l'influenza del modello si era estesa anche ad altre regioni avviando un modello di contagio definito "La Via Adriatica allo Sviluppo per l'omogeneità territoriale" e derivato dagli studi economici inaugurati dall' ISTAO (Istituto Adriano Olivetti) fondato dallo stesso Giorgio Fuà nel 1967.

sviluppi e dei cambiamenti delle realtà circostanti. Alcuni definiscono questo atteggiamento di ritrosia, testardo, altri invece di piena fiducia nella tradizione di una terra che compenetra perfettamente l'anima del suo fruitore.

La cultura rurale in cui è stato forgiato il territorio comporta una profonda devozione verso il lavoro, visto come frutto di benessere, e una profonda devozione verso la terra vista invece come frutto di vita auto-sussistente. Questo stretto legame con la terra e il lavoro rivede la sua genesi nella plurisecolare struttura mezzadrile che ha caratterizzato l'area marchigiana. La mezzadria è un contratto di tipo agrario tra concedente e mezzadro. I due si associano nella gestione di uno o più poderi che sono di proprietà del concedente e che il mezzadro ha il dovere di coltivare; alla fine i due associati si dividono utili e prodotti. Da un punto di vista etico, la mezzadria ha contribuito allo sviluppo di una cultura del lavoro e di un legame tra uomo e terra che oggi hanno permesso di impostare una struttura socio-organizzativa che vede le sue origini in questa antica mentalità. Da un punto di vista socioculturale, invece, la società mezzadrile è stata causa di un analfabetismo dilagante su tutto il territorio marchigiano, correlata alla mentalità contadina protrattasi nel tempo. Nel 1861 gli abitanti delle Marche erano circa 900.000 e più del 70% di questi era impegnato nell'agricoltura²¹. È sconcertante vedere come circa l'83% della popolazione non sapesse né leggere né scrivere²². Innanzitutto, i coloni non avevano denaro in abbondanza da poter investire negli studi della prole che fin da giovanissima, infatti, veniva avviata alle responsabilità lavorative. Inoltre, l'ubicazione delle abitazioni sparse nelle vaste campagne non agevolava di certo la partecipazione scolastica, che veniva quindi messa da parte in virtù di altri valori ritenuti di maggiore importanza. Proprio per questo la minima percentuale di scolarizzazione presente nel territorio marchigiano era riscontrabile nelle città principali. Anche in termini economici, a seguito della rivoluzione industriale, la mezzadria ha riversato conseguenze negative sul territorio; è stata infatti causa di depressione e arretratezza in quanto ancorata a un

²¹ Cfr. R. Paggetta, *Le Marche dopo l'Unità: la trasformazione di una regione rurale*, in *Le tendenze politiche e culturali del Risorgimento nelle Marche*, atti del convegno (Jesi, Palazzo della Signoria, Istituto Gramsci Marche, 21 novembre 2011), in "Quaderni del Consiglio regionale delle Marche", XX, aprile 2015, cit., pp. 30-34; https://www.consiglio.marche.it/informazione_e_comunicazione/pubblicazioni/quaderni/pdf/177.pdf [ultimo accesso 20 novembre 2021]

²² Cfr. C. Vernelli, *Le Marche*, a cura di S. Anselmi, Torino, G. Einaudi, 1987.

modello di vita ormai obsoleto. È stato difficile superare questo sistema produttivo, tanto che solo a partire dagli anni Cinquanta del Novecento la regione ha modificato il suo esclusivo assetto agricolo introducendo il settore industriale; anche se l'effettiva abolizione del sistema mezzadrile è avvenuta solo nel tardo 1972. L'arretratezza industriale non ha fatto però delle Marche un territorio povero: il patto mezzadrile permetteva una modesta sopravvivenza per il colono e un dato a conferma di questo status sociale regionale è l'inchiesta parlamentare del 1953 che evidenzia come le famiglie in miseria fossero solo il 3,8% contro l'11,8% della media nazionale²³.

In compenso questo ritardo nel processo d'industrializzazione ha permesso alla regione di prevenire o comunque acquietare la crisi, che al contrario già stava dilaniando il sistema industriale nell'avanzato settentrione, grazie a un aggiornamento delle leggi che cominciavano a inglobare i nuovi concetti di tutela sul lavoro. Benefici a parte, questo ritardo nel processo di modernizzazione ha comportato la progressiva formazione di giudizi negativi sulle Marche. Sono state infatti accompagnate nel corso del loro cammino storico da considerazioni avviliti in virtù dell'economia rurale che ancora vigeva sul territorio e che aveva provocato questo distacco dalle realtà economiche più avanzate anche se confinanti alla regione. Personalità più o meno qualificate hanno attribuito alla regione denominazioni come: zona con tendenze meridionalistiche, zona cuscinetto, zona di confine e simili. Si è spesso parlato delle Marche e della sua "aurea mediocritas"²⁴ in riferimento al suo carattere provinciale, mediocre. Si tratta di una "questione"²⁵ che persisterà per quasi un secolo, aperta alla fine del XIX secolo a seguito dell'Unità d'Italia e della nuova presa di coscienza nazionale e protratta fino alla seconda metà del Novecento, come conferma il Convegno di Firenze di inizio anni Settanta. Al convegno promosso dalle Unioni Regionali delle Camere di Commercio dell'Umbria, delle Marche, della Toscana e dell'alto Lazio, le Marche si sono guadagnate un posto nella cosiddetta "Terza Italia"²⁶, definizione per quell'insieme di regioni retrograde rispetto ai principali centri economici italiani, propulsori del progresso nazionale.

²³ Ibidem.

²⁴ P. Sabbatucci Severini, *Le Marche*, a cura di S. Anselmi, cit., p. 215.

²⁵ Cfr. P. Giannotti, E. Torrico, *La questione marchigiana: 1884-1906: nascita di una identità regionale: testi e documenti*, Urbino, QuattroVenti, 1989.

²⁶ E. Angelelli, G. Luconi, S. Sbarbati, *Quattordicesima Mostra della Vallesina*, Jesi, Tipografia Economica, 1970, p. 5.

È qui doveroso fare un'osservazione sui processi temporali. Come in tutti i settori economici e in tutte le dimensioni della vita quotidiana, ci sono dei meccanismi di obsolescenza che portano alla necessità di un rinnovamento per un relativo aumento di benessere. Ma tale progresso è possibile solo seguendo un percorso di potenziamento che porta ogni passo precedente ad essere un passo fondante. Si può concludere asserendo che i termini con cui è stata definita "regione" nel convegno toscano derivino da un'oggettiva valutazione di un territorio economicamente in stallo, ma che aveva già preso coscienza delle sue debolezze. Di lì a un paio di anni si ebbe la decisiva abolizione legale della mezzadria. Si è trattato quindi di una vera e propria evoluzione naturale al netto delle occorrenze di una regione dove la dimensione economica e quella antropologica corrono di pari passo. Il lento e progressivo assorbimento delle nuove nozioni di modernità e d'industria nella prospettiva locale non hanno generato urgenze tali da cozzare con la dimensione sociale, che al contrario ha risposto in maniera positiva al nuovo sistema economico generatosi o comunque senza pagarne un prezzo eccessivamente alto come altri territori.

Proprio grazie a questo ritardo nei processi di sviluppo si è forgiata la progettazione di alta qualità industriale marchigiana derivante da un forte passato di fede nella propria terra, nell'ancorata tradizione artigianale che ancora persiste in certi aspetti della vita quotidiana e nella compiutezza della resa produttiva. L'etica del lavoro ha potenziato, oltre che il senso del dovere, anche la cultura inventiva in quanto strettamente collegata al benessere. Migliorare l'attività produttiva e gli strumenti ad essa correlati ha sviluppato il senso della creatività funzionale ed estetica che parte appunto da questa tradizione artigianale e che si è riversato oggi sulla produzione industriale. Anche il panorama artistico è stato contaminato da questa tradizione artigianale, pienamente visibile nelle scelte di certi artisti come si mostrerà nei paragrafi che seguono.

Ritornando alla tradizione artigiana e al suo ruolo primario nell'ambito industriale, le Marche hanno goduto e godono ancora oggi di grande prestigio pur considerando l'incombente crisi dettata da moderni fattori come l'e-commerce e il fast fashion. Costituiscono una delle regioni più industrializzate d'Italia, primarie nel campo dell'artigianato made in Italy; si pensi solo al distretto calzaturiero del Fermano-

Maceratese²⁷, vero vassallo dell'autenticità nazionale a livello mondiale. Nella seconda metà del Novecento, cittadine della zona in questione vivevano quasi esclusivamente di produzione calzaturiera, che occupava in certi casi percentuali di forza-lavoro superiori al 70%²⁸. Il distretto ha antichissime origini, risale infatti all'epoca rinascimentale e si è sviluppato a partire dai piccoli laboratori artigiani che producevano calzature da rivendere ai mercati delle città. La stessa genesi è riconducibile al distretto degli strumenti musicali di Castelfidardo-Loreto-Recanati ma le origini in questo caso sono più recenti: si tratta di un'evoluzione partita dalle botteghe artigiane ottocentesche che producevano esclusivamente fisarmoniche.

Un altro famoso distretto marchigiano a livello europeo è quello del cappello di Montappone²⁹. È nato da una serie di botteghe che intrecciavano paglia per produrre cappelli e che a fine Ottocento avevano già ampliato la loro produzione a ogni genere di copricapo, industrializzandone la fabbricazione. È interessante notare come tutto nelle Marche abbia un remoto passato che è rimasto stabile nel tempo, aggiornandosi secondo il naturale progresso temporale nel rispetto però del tradizionale status quo del luogo.

Per fare un riepilogo sul processo di sviluppo dell'economia della regione a partire dallo scorso secolo, si vedono quindi le Marche con una forte struttura agricola a solidità della società che altrove entra in crisi negli anni Cinquanta con l'avvento industriale. Il passaggio all'industria manifatturiera degli anni Settanta provoca un'ondata di crescita economica che si protrae fino ai primi anni Duemila quando la crisi economica si abbatte su tutto il territorio nazionale. Si apre un ventennio di altalenanti profitti fino ad arrivare ai giorni d'oggi e alla correlata necessità di ripensare i caratteri socio-economici della regione per potersi inserire nel mondo globalizzato³⁰. Purtroppo, nell'odierna era della tecnologia, i tratti storici della regione, che in passato hanno favorito un notevole sviluppo industriale, presentano evidenti difficoltà

²⁷ Cfr. G. Morganti, *Il caso del distretto calzaturiero nel fermano*, Ancona, Regione Marche, 2007; http://www.bobbato.it/fileadmin/grpmnt/1133/morganti_giorgio.pdf [ultimo accesso 30 novembre 2021]

²⁸ Cfr. M. Blim, *Le Marche*, a cura di S. Anselmi, cit., 1987.

²⁹ Per un approfondimento sulla storia della nascita del cappello di Montappone: cfr. <https://artsandculture.google.com/story/RQVhwJ1xvqwA8A?hl=it> [ultimo accesso 20 novembre 2021]

³⁰ Cfr. G. Dini, G. Goffi, M. Blim, (2015), *Il declino dei distretti industriali tradizionali. Il caso dell'artigianato marchigiano*, in "Economia Marche Journal of Applied Economics", a. XXXIV, n. 2, pp. 1-29; <https://economiamarche.univpm.it/files/fab618eaf5e4b6d2b.pdf> [ultimo accesso 13 aprile 2022]

strutturali. L'individualità lavorativa si è rivelata una terribile restrizione all'apertura verso il mondo esterno e il guscio familiare nascosto dietro le vecchie imprese cozza con l'ondata globalizzatrice e la comunicazione diffusa su scala globale. Inoltre, il passaggio generazionale, che prevede l'ingresso degli eredi dei titolari nell'attività di famiglia, risulta essere di ulteriore ostacolo. Un'elevata percentuale di giovani non ha intenzione di proseguire l'attività dell'azienda di famiglia, mentre circa il 30% percorre le orme imprenditoriali familiari³¹. Quindi anche la mancanza di una nuova generazione, in grado di comprendere con maggior facilità la nuova prospettiva globale, è un ulteriore impedimento allo svecchiamento³². Le Marche sono definite per questo una regione isolata, ancorata ad una forte tradizione che blocca la possibilità di un cambio di rotta e di una sperimentazione nei riguardi dei nuovi meccanismi del *global networking*. Si parla di una regione che si erge sulle fondamenta di un passato molto importante, che ha forgiato una tradizione territoriale difficile da soppiantare viste le vetuste rendite prodotte.

A seguito di queste considerazioni, si può concludere sottolineando l'importanza di una serie di elementi distintivi delle Marche quali passato, tradizione e stabilità. Questi rimangono dei punti fermi nella cultura economica della regione nonostante i cambiamenti imposti dall'era odierna. Gli stessi valori che contraddistinguono la regione determinano lo stesso imprenditore marchigiano e inevitabilmente il carattere della sua imprenditorialità, dove il rispetto della tradizione risulta essere fondamentale.

1.3 Cultura marchigiana

Da come si è potuto comprendere fino ad ora, la cultura marchigiana ha delle profonde radici riconducibili al concetto di lavoro, soprattutto individuale, dovuto alla sistematica diffusione delle botteghe artigiane. Nel passato più remoto il lavoro era improntato sull'agricoltura e sull'artigianato, che si sono evoluti in tempi più recenti nei primi sistemi industriali. Ed è proprio da questi primi distretti industriali che si può trarre un aspetto fondante che caratterizza la dimensione socioculturale della regione,

³¹ Cfr. <https://www.regione.marche.it/In-Primo-Piano/ComunicatiStampa/id/12106/p/1215> [ultimo accesso 13 aprile 2022]

³² Cfr. M. Cucculelli, *Il passaggio generazionale nelle piccole e medie imprese nelle Marche*, in "Armal Lavoro Flash", novembre 2004, n.8, pp. 2-68; http://bancadati.italialavoro.it/bdds/download?fileName=C_21_Strumento_3242_documenti_itemName_0_documento.pdf&uid=40a4ddce-efb-4b29-a349-a29b771845f5 [ultimo accesso 13 aprile 2022]

la già citata cultura della sintesi descritta da Armando Ginesi. Il connubio tra cultura della memoria e cultura del progetto, che prevede un persistente legame con la tradizione accompagnato da una lodevole capacità di innovazione, ha permesso uno sviluppo culturale consapevole, equilibrato, senza prediligere l'una o l'altra. Questa sintesi presenta importanti aspetti positivi, primo tra tutti la salvaguardia che è però un fattore spesso utilizzato come pretesto per rinchiudersi nei propri confini, tendendo a nascondere la propria identità, non solo agli altri ma anche a se stessi³³. Il radicato pregiudizio di regione di provincia risiede in questa chiusura, trasformandosi in un vero proprio ostacolo da superare o meglio ancora, sradicare. Questi sono frutto, in certi casi, di oggettivi riflessi del reale e in altri di semplici congetture derivate da ideologie già esistenti nel dire comune e riscontrate con sufficienti argomenti nelle Marche. L'inerzia culturale marchigiana priva di stimoli argomentativi lascia così vivere queste convinzioni.

Un importante evento culturale che può essere considerato un punto di partenza per una prima presa di consapevolezza nei confronti della cultura del territorio, intensa in tutti i suoi settori di sviluppo, è sicuramente l'Esposizione Regionale del 1905. L'emancipazione culturale rientra ancora negli interessi di pochi, tanto che l'idea stessa dell'Esposizione, prima di essere ufficializzata e concretizzata, è stata a lungo rimandata. Come si può evincere dall'introduzione al catalogo (Fig. 2), il primo sussidio economico destinato alla mostra viene richiesto al Consiglio Provinciale di Macerata nel 1888³⁴. Questa prima istanza viene seguita da ulteriori richieste, che ottengono una concreta attuazione solo nel 1905, a distanza di quasi vent'anni. Precedenti esperienze simili erano state concretizzate a livello regionale, ma si limitavano alla rappresentazione cittadina e infatti si qualificavano come mostre provinciali; è il caso di Fermo nel 1869, Camerino nel 1888 o Senigallia nel 1904, preludio alla successiva Esposizione regionale.

L'esposizione venne avviata in un periodo storico ancora fortemente arretrato, i cui interessi teorici non eguagliavano quelli pratici. La dimensione culturale della regione era totalmente ignorata sia internamente che esternamente i propri confini. La mostra si presentava come un'occasione per far emergere dall'ombra l'identità di una regione

³³ Cfr. G. Bevilacqua, *La concezione dell'arte di Armando Ginesi*, cit.

³⁴ *Esposizione regionale marchigiana*, cat. (Macerata, 1905), Macerata, Unione cattolica tipografica, 1905, p. 3.

rimasta in disparte durante tutto il clima post-unitario, guadagnando un posto tra “le rose senza spine del Regno”³⁵ come definite dall’On. Giambattista Miliani³⁶. Le sue parole permisero di comprendere a pieno una situazione culturale regionale dispersa nell’oblio nazionale, vedendo nell’Esposizione un’occasione di riscatto:

Certo, se si svolgeranno e affermeranno le doti superiori del nostro carattere, le Marche rappresentanti nel passato l’aurea mediocritas, che oggi, per essere rimaste tagliate fuori dalle grandi correnti del progresso contemporaneo, non rappresentano più, in un avvenire prossimo torneranno a rappresentarla non solo, ma a superarla. E di tale speranza l’Esposizione che si è chiusa, è stata qualche cosa di meglio che un augurio³⁷.

La classe dirigente promotrice dell’evento intendeva infatti sfruttare l’avvenimento come “agente di trasformazione della mentalità”³⁸, al fine di cambiare il modo di intendere la cultura del luogo e il luogo stesso. Una volontà che nasceva per emulazione delle esperienze già sviluppatesi nel nord Italia nei decenni precedenti, ma non per questo tale da non meritare la giusta riconoscenza di un’iniziativa mai compiuta in passato.

L’esposizione presentava un carattere interdisciplinare con numerose sezioni³⁹ dedicate a differenti temi, al fine di mostrare il progresso avviato dal territorio sotto ogni punto di vista, da quello economico a quello culturale. In questo modo sarebbe stato possibile esporre a tutto tondo la tanto ambita identità regionale.

La diffusione della conoscenza territoriale rientrava, insieme alla volontà di mostrare il progresso raggiunto, tra gli obiettivi dell’Esposizione. Si comprende infatti come tale diffusione risulti essere un vero punto di forza per la cultura, perché solo in questo modo essa può essere scoperta e indagata. Senza una conoscenza diffusa della regione, la sua relativa cultura non potrà mai essere totalmente portata alla luce.

³⁵ G. Miliani, *L’avvenire delle Marche*, in “Rivista marchigiana illustrata”, gennaio - febbraio 1906, a. I, n. 1-2, p. 47.

³⁶ Giambattista Miliani (Fabriano, 1856 - 1937) è stato un politico italiano, sindaco della città di Fabriano (An) per più mandati e ministro dell’agricoltura del Regno d’Italia dal 1917 al 1919.

³⁷ G. Miliani, *L’avvenire delle Marche*, in “Rivista marchigiana illustrata”, cit., p. 47.

³⁸ O. Gobbi, *La tecnica in vetrina: esposizioni industriali nel fermano e nel maceratese dall’unificazione al 1905*, in “Studi Maceratesi”, XXXVI, 2002, atti del convegno (Tolentino, Abbazia di Fiastra, 17-18 novembre 2000), cit., p. 605.

³⁹ L’Esposizione si suddivide in otto sezioni, ognuna dedicata a un tema specifico. La prima sezione ospita la mostra agraria; la seconda la mostra industriale; la terza la mostra archeologica, arti belle e arte sacra; la quarta la mostra didattica; la quinta sezione è dedicata al credito, alla previdenza e alla beneficenza; la sesta all’igiene, all’assistenza pubblica e alle arti sanitarie; la settima allo sport e l’ottava alla mostra degli archivi, del risorgimento e della dialettale-folklorica. Cfr. Ibidem.

In questo senso, la manifestazione maceratese è riuscita nei suoi intenti. Infatti, accese gli interessi di alcuni studiosi come Bernard Berenson⁴⁰, che già volgeva i suoi interessi verso i colli marchigiani alla ricerca di opere del Lotto. Proprio nel 1905 invece dedicò un saggio al marchigiano Gentile da Fabriano e qualche anno dopo al camerinese Gerolamo di Giovanni, annoverandolo tra i protagonisti del Quattrocento marchigiano.

Il rinnovato interesse destato dall'Esposizione mirò quindi alla diffusione nazionale e internazionale dell'importanza culturale marchigiana, decisamente poco conosciuta se paragonata a livello nazionale ad altri territori colosso per presenza di eventi, musei o esposizioni di rilievo esponenziale. Questo carattere rivide le sue radici in un passato dove la mentalità rurale, che ha permeato la tradizione territoriale, aveva sempre dato poco conto alla scolarità e in generale al processo di acculturazione che ne seguì, permettendo la formazione di individui preposti allo studio delle diverse dimensioni culturali. Si ravvede quindi, alla base dell'odierna mancata conoscenza della regione, anche la mancanza di una storiografia adeguata del territorio che al contrario ha una tradizione storica molto rilevante e quindi concede notevoli possibilità di studio come esposto da ricerche più moderne⁴¹. "L'indifferentismo morboso"⁴², come lo definisce Nardini, nei confronti del patrimonio artistico locale, ha contribuito fortemente ad avvalorare la tesi appena enunciata sulla mancanza di documenti che certifichino la storia culturale della regione. In parte risulta sicuramente vera, ma proprio la Mostra degli archivi⁴³ organizzata in occasione dell'Esposizione, aveva l'obiettivo di comunicare e valorizzare una rete archivistica e documentaristica sparpagliata su tutto il territorio e pressoché sconosciuta. Allo stesso modo, la sezione dedicata all'arte perseguiva la volontà di esporre il vasto patrimonio artistico rimasto fino ad allora defilato e riconducibile sotto una specifica identità regionale, quella marchigiana. In

⁴⁰ Bernard Berenson (Butrimonys, 1865 - Fiesole, 1959) è stato uno storico dell'arte statunitense, specializzato nel Rinascimento. Il suo libro *I Pittori italiani del Rinascimento* è stata un'opera di rilievo internazionale. È una figura rilevante per la dimensione artistica marchigiana, in quanto la sua operazione di ricerca ha permesso la rivalutazione e la conoscenza di vari artisti del luogo.

⁴¹ Cfr. G. Galeazzi, G. Pirani (a cura di), *Il contributo attuale delle Marche alla cultura nazionale*, Ancona, E. Biondi, 1995.

⁴² R. Nardini, *Per il nostro patrimonio artistico*, in "Rivista marchigiana illustrata", aprile 1906, a. I, n. 4, p. 128.

⁴³ Per un'accurata descrizione degli obiettivi perseguiti e dei contenuti dei documenti in mostra: cfr. L. Zdekauer, *Relazione sulla mostra degli archivi*, in "Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie delle Marche", vol. III, fasc. I, Ancona, 1906, pp. 19-29.

passato, alcuni hanno sollevato questo tema del disinteresse e della non conoscenza della regione a livello nazionale, collegandolo proprio alla mancanza di un'unitaria coscienza regionale che vada quindi ad interessarsi all'intero territorio, in tutti i suoi aspetti. Si tratta di una struttura nonché di una mentalità reduce del plurisecolare municipalismo che ha pervaso la storia della regione. Quello che manca è quindi “[...] una storia sovracomunale e straprovinciale, di respiro davvero regionale”⁴⁴ che superi la pluralità locale e che ne abbracci l'unità.

Oggi questa volontà d'unità regionale si muove e si adopera senza dubbio nel settore culturale che è stato infatti aggiornato e valorizzato rispondendo a queste necessità.

1.4 Pesaro, città d'arte

A distanza di più di un secolo dall'Esposizione regionale di Macerata, le Marche possono dichiarare di aver raggiunto un lodevole sviluppo culturale e di aver coronato il sogno della presa di consapevolezza di un'identità culturale regionale, non solo all'interno dei confini territoriali ma anche esternamente. A marzo 2022, la città di Pesaro (PU) è stata nominata Capitale Italiana della cultura 2024, massimo riconoscimento della capacità di elaborazione di un progetto culturale. In questo modo, il premio si inserisce come punto finale di quella linea temporale creata a partire dall'Esposizione e che ha esposto un percorso culturale di profonda crescita. Allo stesso tempo si pone all'inizio del nuovo cammino promosso dal progetto e che apre una nuova parentesi all'interno della cultura regionale. Il dossier presentato per il concorso dimostra perfettamente come la natura e la cultura si intreccino in una grande configurazione artistica locale, evidenziata da un eloquente titolo di presentazione del progetto: *La natura della cultura* (Fig. 3) Risulta inoltre un progetto concreto e combaciante con una realtà territoriale che si espande su un territorio provinciale molto vasto e che va quindi a includere ogni dimensione locale, non solo il nucleo della città già ben noto e conosciuto.

“Siamo certi che questo progetto possa fare emergere le potenzialità di tutto il territorio, anche le realtà di provincia che non sempre hanno le occasioni per

⁴⁴ S. Pretelli, et al, *La cultura nelle Marche nella seconda metà del '900*, cit., p. 86.

esprimersi”⁴⁵. Le parole di Daniele Vimini, vicesindaco e assessore alla Bellezza di Pesaro, confermano l’idea perseguita dal progetto al fine di adempiere alla tanto ambita unitarietà culturale in un contesto di pluralità provinciale, un dibattito molto sentito sul territorio regionale fin da tempi passati. Il conseguimento della candidatura e dei suoi obiettivi, tra i quali il voler “trasformare l’identità inconsapevole in patrimonio culturale attraverso un processo partecipativo”⁴⁶, risulta fondamentale in questo dibattito.

Il tema principale del progetto, ossia il rapporto fra arte e ambiente dimostra la piena presa di consapevolezza di una cultura che non è mai stata un comparto indipendente con una propria struttura in grado di sorreggersi, ma al contrario essa ha sempre camminato di pari passo con altri due elementi fondamentali del territorio regionale: paesaggio e natura. Questa rete, creatasi dalla presa di coscienza della ricchezza dei beni culturali, non solo materiali, ma anche immateriali come il paesaggio marchigiano, è diventata la ricchezza della regione. Ed è per questo che solo cercando una buona rete tra arte e paesaggio è possibile valorizzare al massimo le sconfinato risorse del territorio. Del resto, è chiaro come fin da tempi remoti la natura geografica della regione abbia pesato in maniera fondamentale sulla storia del territorio.

Esporre concretamente questa idea porta sicuramente a quella che oggi è la miglior personificazione del legame tra artista, arte e territorio e dell’importanza del paesaggio nella cultura regionale marchigiana: il museo diffuso⁴⁷. Innanzitutto, per museo diffuso s’intende un itinerario culturale che si estende all’interno di una particolare zona geografica senza limitarsi a uno specifico edificio come avviene per un museo per così dire tradizionale. Spesso non è possibile aprire un museo in un comune di piccole dimensioni per mancanza di fondi o possibilità strutturali ed è per questo che il museo diffuso ha permesso la valorizzazione anche di quelle piccole realtà comunali. Queste sono state inglobate in un itinerario per visitatori curiosi di scoprire la realtà regionale e le sue sfaccettature meno conosciute. Il percorso permette al visitatore di

⁴⁵ D. Maida, *Pesaro è la Capitale Italiana della Cultura 2024*, in “Artribune”, 16 marzo 2022; <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2022/03/pesaro-capitale-italiana-cultura-2024> [ultimo accesso 13 aprile 2022]

⁴⁶ <http://www.comune.pesaro.pu.it/cultura/pesaro-2024/> [ultimo accesso 13 aprile 2022]

⁴⁷ Cfr. AA.VV, *Museo diffuso*, in “Marche Cultura”, 2007, a. I., n. 0; https://www.regione.marche.it/Portals/0/Cultura/Documenti/RIV_MARCHE_N0.pdf [ultimo accesso 14 aprile 2022]

partecipare al meglio alla scoperta della storia del luogo respirando un'atmosfera permeata dalla tradizione locale, atmosfera che non solo i luoghi ma anche gli stessi abitanti contribuiscono a creare.

Pesaro, una delle città della regione più stimolanti a livello artistico-contemporaneo, si rivela essere la perfetta espletazione di questo concetto. Passeggiando per la città è infatti possibile imbattersi continuamente in un'opera d'arte posta in luoghi pubblici, al fine di rendere l'esperienza di fruizione della realtà locale ai massimi livelli. Ad esempio, in Piazza del Popolo, un punto focale del centro pesarese, si trova l'antica Fontana (Fig. 4) dello scultore Lorenzo Ottoni⁴⁸, un monumento di carattere storico-artistico, risalente al XVI secolo, che almeno un pesarese al giorno sceglie come punto d'incontro per un appuntamento. Allo stesso modo, nel Piazzale della Libertà si erge, fieramente tra i passanti e direttamente vista mare, la Sfera Grande⁴⁹ (Fig. 5) di Arnaldo Pomodoro (Morciano di Romagna, 1926), il cui fratello, Giò, ha impreziosito l'elenco degli artisti novecenteschi nativi marchigiani. Anche lei si trova a portata di mano e totalmente immersa in un contesto quotidiano, un vero capolavoro dell'arte novecentesca. Proprio come quest'opera, se ne possono trovare molte altre lungo i cammini cittadini, come la grande scultura ad arco (Fig. 6) di Mauro Staccioli (Volterra, 1937 - Milano, 2018) posta nella rotatoria autostradale. Queste creazioni sono importanti non solo per la ricchezza apportata al patrimonio cittadino ma anche per la loro capacità attrattiva.

Tutte queste opere vanno ad incrementare quel sistema artistico noto come SPAC, ossia il Sistema Provinciale per l'Arte Contemporanea che indica il percorso delle arti visive raccolte nella provincia di Pesaro-Urbino. Il percorso comprende diciotto comuni, piccoli o grandi che essi siano, permeati da presenze artistiche che ne determinano un ricco tessuto territoriale. In particolare, la poetica contemporanea come sopra accennato è ciò su cui sono stati principalmente posti gli interessi dei residenti. Molti centri sono stati creati al fine di stimolare il dibattito artistico locale e

⁴⁸ La Fontana costruita alla fine del Cinquecento subisce uno stravolgente rifacimento ad opera dello scultore Lorenzo Ottoni (Roma, 1648 - 1736) tra il 1684-85 che vi inserisce numerosi getti d'acqua non per bellezza quanto per praticità, essendo luogo di abbeveraggio per gli animali. Durante la Seconda guerra mondiale la fontana venne distrutta e ricostruita nel 1960 totalmente fedele al modello ottoniano. Cfr. G. Patrignani, *Pesaro. La Radio storia della Città*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2008, pp. 34-35.

⁴⁹ La Sfera Grande di Arnaldo Pomodoro, nota anche tra i marchigiani come "la palla" di Pomodoro è stata realizzata nel 1998, totalmente in bronzo. Si tratta di un calco del modello originale in poliestere realizzato nel 1967 per l'Expo di Montreal e oggi conservato a Roma all'ingresso della Farnesina.

per promuovere la cultura artistica così da valorizzare al massimo un così fiorente territorio. Ad esempio, a Pesaro è stato istituito il Centro Arti Visive Pescheria⁵⁰, i cui spazi sono interamente dedicati alla fruizione artistica e proprio come questi, molti altri luoghi del pesarese sono deputati unicamente a tale funzione. Proprio dalla Fondazione Pescheria, in sinergia con altri enti pubblici e privati, è partito nel 2000 il progetto Parco Urbano di Scultura che ha contribuito anch'esso, con la sua progettazione, alla candidatura di Pesaro a Capitale della Cultura 2024. Si tratta di una realtà espositiva diffusa volta a promuovere dei percorsi che inglobino le opere d'arte sparse sul territorio provinciale, in alcuni casi recuperandole e valorizzandole con azioni di restauro.

Tra le cinque province marchigiane, non è da intendere che Pesaro sia l'unico territorio fiorente sotto il punto di vista artistico-contemporaneo. Nello specifico la città è stata citata per evidenziare il legame tra arte e territorio in virtù del concetto di museo diffuso e come questo abbia permesso la massima valorizzazione del territorio. Il tutto è stato reso possibile anche grazie agli stessi abitanti che hanno compreso la ricchezza celata dietro una facciata spesso poco o per nulla curata. Purtroppo, l'indifferenza nei confronti del territorio regionale spesso ha una provenienza non solo esterna ma anche interna alla stessa regione. A quanto pare però si tratta di un aspetto comune a molte altre zone d'Italia dove, nonostante un ricco patrimonio artistico, l'interesse nei suoi confronti è sempre poco manifestato.

1.5 Manifestazioni artistiche

Gli interessi destati dalla prima Esposizione regionale si placano presto e ne segue mezzo secolo di grandi difficoltà causate dalle due guerre mondiali. Solo grazie ai fervori sociali, economici e culturali post-bellici cominciano ad avvertirsi dei cambiamenti a livello artistico sul territorio marchigiano, dove un nuovo protagonista, su cui prima non si poteva contare, comincia a mostrare interesse per questa dimensione: la gente comune. Visti i nuovi movimenti d'interesse popolare, ci sono nuovi approcci politici che intraprendono iniziative incentrate sull'incremento artistico locale. Iniziano le prime manifestazioni, i primi premi, le Biennali, iniziative

⁵⁰ La Fondazione Pescheria viene istituita il 1° gennaio 2012 dall'esperienza del Centro Arti Visive Pescheria, un'istituzione comunale creata nel 1996 dall'artista Lorenzo Sguanci (Firenze, 1931 - Pesaro, 2011).

avvincenti che provocano un'impennata culturale di notevole entità, fermata nei decenni successivi dal faticoso impegno economico e riproposta con il risveglio delle coscienze amministrative territoriali solo in tempi più recenti. In ogni caso, si riconosce l'importanza delle manifestazioni artistiche e del loro potenziale di valorizzazione culturale territoriale. Sono infatti eventi molto importanti per la risonanza mediatica della regione a livello nazionale e internazionale e quindi sono stati riconosciuti soprattutto negli ultimi decenni come ottimali per perseguire l'obiettivo promozionale. In virtù di ciò, dopo vent'anni di stand by è stato riesumato il Premio Marche. Si tratta di una tra le più note manifestazioni d'arte contemporanea marchigiane di rilievo nazionale. I critici che si sono occupati della curatela nel corso delle sue edizioni sono tra i volti più noti del panorama artistico nazionale come Enrico Crispolti, Armando Ginesi, Maurizio Calvesi. La tradizione storica della manifestazione è molto significativa e, non a caso, nel corso delle passate edizioni i principali artisti del Novecento vi hanno partecipato. La prima edizione risale al 1957 (Fig.4 sito premio marche), organizzata su spinta dell'A.M.I.A.⁵¹ e grazie all'intervento del professor Alfredo Trifogli, storico presidente del Premio Marche nonché suo principale artefice. In suo onore è stato anche istituito un omonimo premio di recente creazione. L'ultima edizione del XX secolo risale al 1999, presentata alla Mole Vanvitelliana di Ancona con la mostra *Nuove Emergenze degli anni '80 e '90* e con un'antologica su un artista locale⁵². Dopo un sonno durato vent'anni, risvegliati gli interessi artistici e riconsiderata la loro importanza a livello territoriale, nel 2018 è stata organizzata l'edizione inaugurale del nuovo secolo ad Ascoli Piceno: si tratta della XXIV edizione, interamente dedicata agli artisti marchigiani od operanti sul territorio. Storicamente il Premio Marche è legato alla città di Ancona ma, a riconferma dei suoi obiettivi di valorizzazione e conoscenza dello scenario artistico regionale, è stato reso itinerante. In questo modo è stato concesso ad altre realtà marchigiane di partecipare all'evento. Grazie ad esso è possibile avviare una diffusa

⁵¹ L'acronimo A.M.I.A indica l'Associazione Marchigiana Iniziative Artistiche, ente fondatore e titolare del Premio Marche, già attiva nel panorama artistico territoriale a partire dai primi anni Cinquanta del Novecento attraverso l'organizzazione di manifestazioni a carattere regionale e nazionale. Inoltre, la divulgazione artistica messa in atto dall'associazione procede anche attraverso un proprio spazio espositivo presso la galleria Puccini di Ancona.

⁵² Cfr. A. Ghezzi, I. Sebastiani (a cura di), *Premio Marche: biennale d'arte contemporanea*, cat. (Ancona, Mole Vanvitelliana, 17 ottobre - 19 dicembre 1999), Milano, Mazzotta, 1999.

promozione territoriale ed attuare un meccanismo sinergico che coinvolga, oltre gli aspetti culturali, anche quelli economici delle località scelte. Da qui l'origine dello spostamento da Ancona ad Ascoli della manifestazione.

Con un decorso differente ma di grande rilievo è la Rassegna Internazionale D'Arte G.B. Salvi tenuta annualmente a Sassoferrato. Si tratta di un'istituzione dedicata all'arte figurativa dove si proietta un forte interesse verso i fervori artistici di matrice europea. Grazie anche a questi interessi di rilievo internazionale, il pubblico di spettatori si è ampliato oltre i confini nazionali. Nasce nel 1951 su volontà di un gruppo di cittadini che volevano onorare la tradizione pittorica locale e in particolare la memoria di Giovanni Battista Salvi⁵³. In principio la mostra era poco conosciuta e di valenza locale, ma a distanza di qualche anno ha assunto un rilievo nazionale tanto da attirare l'attenzione di famosi artisti nonché critici di grande fama come Achille Bonito Oliva, Pietro Zampetti, Anna Caterina Toni. Nel 1960 la manifestazione acquisisce ancor più risonanza grazie all'istituzione di una sezione dedicata all'Europa, così da includere anche artisti stranieri in virtù della diffusione dell'idea di unità che stava prendendo piede a livello europeo. Nel corso degli anni avvenire la Rassegna ha potuto godere di rinnovamento gestionale e organizzativo grazie a convezioni e collaborazioni soprattutto con l'università degli studi di Urbino. L'organizzazione dell'evento è anch'essa frutto di una collaborazione tra il comune di Sassoferrato, la regione Marche e l'Istituto Internazionale di Studi Piceni che lavorano continuamente per mantenere alto il livello della mostra e la sua risonanza mediatica. Si tratta di un evento che ha fatto guadagnare alla città non solo soldi, ma anche una rendita culturale derivata dalle donazioni degli artisti partecipanti che hanno reso possibile la creazione del MAM'S - Galleria d'Arte Contemporanea⁵⁴.

Si è finora trattato di eventi artistici con una tradizione storica del tutto affermata, ma la recente manifestazione di interesse verso il mondo artistico contemporaneo ha portato all'istituzione di nuovi premi con l'obiettivo di incentivarne la diffusione sul territorio. Solitamente sono premi la cui nascita è associata all'istituzione di fondazioni

⁵³ Giovanni Battista Salvi detto "Il Sassoferrato" (Sassoferrato, 1609 - Roma, 1685) è stato un pittore italiano famoso per le numerose Madonne sparse in tutto il mondo. Le sue opere hanno subito l'influenza di Durer, Guercino e soprattutto di Raffaello. La critica ha rivalutato l'attività dell'artista facendogli acquisire un ragguardevole rilievo a partire dalla metà dell'Ottocento.

⁵⁴ La Galleria è stata inaugurata nel 2014. È situata al primo piano del seicentesco Palazzo degli Scalzi, nel cuore di Sassoferrato.

da parte di importanti personalità locali che hanno destinato ad esse parte del loro patrimonio economico. Il premio Ermanno Casoli è proprio uno di questi. La Fondazione Ermanno Casoli (FEC) nasce nel 2007 in memoria dell'omonimo fondatore di Elica, azienda leader mondiale nella produzione di cappe e principale sostenitrice della Fondazione. L'obiettivo di quest'ultima è la promozione dell'arte contemporanea all'interno delle aziende, in quanto vista come un'occasione di sviluppo didattico per migliorarne i meccanismi interni. Alla base di questa idea risiedono gli studi portati avanti dalla FEC sul rapporto tra i concetti di arte e d'industria, capaci di creare una sinergia in grado di attivare processi lavorativi del tutto innovativi grazie all'attitudine dell'arte contemporanea di rompere gli schemi tradizionali. In virtù di questa politica aziendale e del premio Casoli, è stato concepito dalla FEC un progetto chiamato *E-straordinario* che prevede la creazione di un'opera d'arte destinata alla collezione dell'*Elica Corporate* per mano del gruppo aziendale e dell'artista vincitore.

Allo stesso modo e ancora più recente è il Premio Nazionale Artistico e Letterario Novella Torregiani. Il Premio è stato istituito nel 2016 con l'obiettivo di incentivare e diffondere la cultura sotto ogni sua forma espressiva e onorare la memoria della poetessa portorecanatese da cui deriva il nome della manifestazione. La fondatrice è la biologa e scrittrice Emanuela Antonini che, in collaborazione con l'Associazione culturale Euterpe di Jesi, organizza annualmente l'evento.

Sono state citate solo alcune delle diverse manifestazioni presenti sul territorio regionale a dimostrazione della volontà dei cittadini stessi di far emergere un aspetto territoriale, quello artistico per l'appunto, che non è propriamente valorizzato.

Ma quando si parla di cultura artistica marchigiana, è necessario ampliare la prospettiva della concezione artistica non solo al genere di manifestazioni che prevedono la partecipazione di scultori, pittori e artisti in generale. Si deve uscire dal senso stretto del termine e bisogna pensare a un fare artistico pertinente a una regione che si fonda su importanti tradizioni storiche che a loro modo sono manifestazione della capacità espressiva degli uomini della collettività. È per questo che in tal senso sono molto significative anche le feste folkloristiche e le rievocazioni storiche che si tengono ogni anno negli innumerevoli comuni marchigiani. Si tratta di occasioni di promozione artistico-culturale della regione che permettono di conoscerne il ricco

retaggio storico. Questo genere di eventi è molto sentito dalla popolazione che ad essi dedica una minuziosa organizzazione. In queste occasioni vengono letteralmente ricreate atmosfere di tempi passati con figuranti e ricostruzioni ambientali in tutti i loro più accurati dettagli con tanto di pietanze locali, giochi, sfilate e antiche botteghe. Un esempio è sicuramente il Palio di San Floriano⁵⁵ che si svolge annualmente nel mese di maggio a Jesi, in provincia di Ancona.

Dietro queste manifestazioni ci sono numerose associazioni ed istituti culturali e, non di minore importanza, enti locali come le pro loco che si adoperano animatamente nel comune obiettivo di promozione artistico territoriale. Ne è una chiara dimostrazione la collaborazione tra il comune, la regione e l'istituto di studi Piceni che, nella concorde finalità di rivalutare un passato artistico territoriale che era stato da troppo tempo sottovalutato, hanno dato vita alla Rassegna G. B. Salvi che oggi ha un esponenziale rilievo attirando prestigiose partecipazioni. Lo sfondo organizzativo di questi eventi è l'espressione di un pluralismo regionale inteso e sfruttato come un'importante opportunità di valorizzazione e di collaborazione tra diverse realtà provinciali. La dimensione negativa che spesso veniva associata alla pluralità di coinvolgimento, vista come un ostacolo alla piena resa di un intento a causa delle diverse volontà in gioco, in realtà permette lo sviluppo di meccanismi associativi e di partecipazione che possono solo ampliare le prospettive culturali e sperimentali delle questioni trattate. Se si concepisce il pluralismo come conflittuale, tale diventerà⁵⁶. Al contrario, occorre sviluppare il pluralismo attraverso la creazione di rapporti intraregionali che connettano le diverse comunità in una comune e più ampia finalità che preveda lo sviluppo di una prospettiva interregionale. Raggiunto infatti il primo obiettivo di instaurazione di un dialogo sul più ristretto territorio regionale, la comunicazione su scala nazionale sarà facilmente raggiungibile grazie a una forte rete partecipativa di partenza.

Gli eventi artistici incarnano perfettamente la convivenza sul territorio marchigiano di tradizioni legate alle diverse entità comunali e di nuove spinte culturali derivate dal clima globale che ormai domina la sfera mondiale. Si dimostrano inoltre degli ottimi compromessi per mantenere la specificità regionale, elevandola però oltre i confini

⁵⁵ Cfr. C. Urieli, *San Floriano e il suo Pallio*, Jesi, Stampa nova, 1997.

⁵⁶ Cfr. S. Pretelli, et al, *La cultura nelle Marche nella seconda metà del '900*, cit.

nazionali secondo nuovi criteri interpretativi così da permettere alla regione di far emergere la propria identità. Sono dei progetti che, pur rispettando le differenze, sono portatori di una priorità condivisa, ossia risollevarne l'identità regionale dai luoghi comuni creatisi nel tempo. Uno di questi è sicuramente quello del ritardo culturale, un pregiudizio con cui la realtà marchigiana deve fare i conti da tempo, come confermano le taglienti parole di Natalino Sapegno:

È ben noto che le Marche costituiscono, nei confini che oggi ad esse si assegnano, niente più che una ripartizione geografica e amministrativa, per nulla caratterizzata da una comunità di vicende storiche e culturali. È del tutto impossibile descrivere una rete di rapporti e individuare una linea unitaria di sviluppo tra i diversi territori che a volta a volta gravitano politicamente, culturalmente e persino linguisticamente verso le regioni contermini⁵⁷.

È percepibile l'accusa, o meglio la scoraggiante asserzione, verso una regione ritenuta erroneamente priva di una propria personalità, di un'identità regionale che possa imporsi sulle influenze esterne e che trasmetta le singolarità del proprio carattere.

È vero che, a partire dal secondo dopoguerra, un periodo di profondo appiattimento culturale si è abbattuto sulla regione che procede, nel periodo della ricostruzione, per inerzia culturale. Ma il problema non risiede affatto nella mancanza di fertilità creativa, al contrario, quella delle Marche è stata, e tutt'ora dimostra di essere, una regione con un ricco patrimonio e una fervida creatività che però i marchigiani non sono in grado di sfruttare. La difficoltà risiede quindi nella popolazione stessa che non comprende ciò che ha tra le mani e lo lascia in disparte, rimanendoci essa stessa a sua volta. Secondo l'intervento di Carlo Bo in un articolo qui riportato, dedicato alla cultura marchigiana nella rivista "L'approdo letterario"⁵⁸, i motivi di questa reazione priva di risolutezza sono riconducibili all'atavismo e all'isolamento in cui il territorio è vissuto sin da tempo immemore. Lo scritto esprime perfettamente la frustrazione di un intellettuale che vive in una realtà dove la dimensione culturale viene accantonata a causa della mancanza dei suoi fini pratici. Ed è per questo che i letterati e gli artisti volgono lo sguardo altrove, in attesa di un barlume di speranza in grado di donare loro

⁵⁷ W. Binni, N. Sapegno, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 433.

⁵⁸ "L'approdo" è il titolo originario della rivista trimestrale che venne fondata a Torino nel 1952 sulla scia dell'omonima trasmissione radiofonica della RAI. Si occupava principalmente di letteratura sia italiana che straniera, ma anche di arte, storia, cinema e teatro. L'attività della rivista cessò nel 1977.

un futuro più roseo di quello prospettato. Il provincialismo, tanto temuto dai provinciali, prende perfettamente piede in un luogo dove non c'è un punto di riferimento che fornisca delle direttive per intraprendere percorsi a favore dello sviluppo di progetti culturali. Carlo Bo sottolinea una condizione di immobilismo culturale che però non esclude ogni speranza dal territorio perché l'*humus* creativo che continua a proliferare nella regione deve solo trovare la giusta attivazione per permettere ai germogli di principiare. Le sentite parole di Bo permettono di comprendere a pieno la situazione in corso:

Conoscete le Marche? Siete mai stati o soltanto passati per le Marche? Provate a rivolgere queste due domande quando vi capiti, la risposta sarà quasi sempre la stessa: no, non ci siamo mai stati. [...] Ma la piccola inchiesta potrebbe continuare con altri motivi, per esempio questo: qual è lo stato attuale della cultura nelle Marche? La risposta diventerebbe estremamente difficile anche per gli specialisti, per chi intende procedere con documenti alla mano. [...], ci sono scrittori che vivono con i piedi nelle Marche e il cuore altrove, attenti al primo richiamo che venga da Roma o Milano, ci sono soprattutto molti giovani perduti nelle piccole città [...], costretti a lasciar colare la loro storia su un fondo di inerzia e di buio. La cultura vive dilaniata fra questa massa di aspirazioni generose e un terreno irraggiungibile di comprensione e collaborazione. [...]: insomma, si ripete nelle Marche un fenomeno che ha sempre ragione nei paesi privi di un centro o addirittura privi di qualsiasi possibilità di comunione⁵⁹.

La ferita aperta dall'intervento sulla rivista ebbe la sua risonanza. A distanza di dieci anni dalla voce di denuncia di Bo, una nuova speranza viene evidenziata dallo stesso intellettuale proprio nella prefazione dell'antologia di Carlo Antognini⁶⁰ *Scrittori marchigiani del Novecento*. Bo attesta la comparsa di quelle strutture necessarie a far uscire la dimensione culturale della regione dalla perenne ombra che ne impediva la sua crescita e ciò avrebbe portato al riconoscimento del ruolo marchigiano in ambito nazionale. Le opere di Antognini, infatti, sono state definite delle vere pietre miliari per lo sviluppo della cultura della regione sotto una prospettiva di unificazione del

⁵⁹ C. Bo, *Le Marche e la cultura*, in "L'approdo letterario", 14-15, VII, aprile - settembre 1961, p. 118.

⁶⁰ Carlo Antognini (Ancona, 1937 - 1977), è stato un critico d'arte, di letteratura ed editore. In adolescenza un grave incidente stradale lo costrinse nella propria stanza fino alla morte. Quest'occasione lo avvicinò all'universo artistico e letterario nei confronti dei quali sviluppò una profonda passione attraverso una nuova prospettiva che lo teneva lontano dalle consuete dispute tra intellettuali. Nel 1961 rispose alla denuncia di Carlo Bo sulla desolante situazione culturale marchigiana, avviando una riflessione che coinvolse in un primo momento scrittori e poeti marchigiani e successivamente gli artisti. Alla base del progetto di Antognini c'era la volontà di riunire le esperienze culturali delle Marche che erano disperse e isolate.

panorama artistico letterario. È stato definito da alcuni studiosi marchigiani “il massimo tessitore della unica immagine appena un po’ credibile che oggi possediamo della nostra identità culturale [...]”⁶¹. I marchigiani, ignari del fervore culturale che li circondava, “improvvisamente si scoprivano terra di poeti e di narratori, ma anche di importanti e raffinati artisti”⁶² grazie agli scritti antogniniani.

1.6 La marchigianità

Si è parlato molto spesso d’identità regionale senza però effettivamente spiegare cosa essa sia. Nel caso delle Marche quando si parla di questo concetto occorre fare una precisazione terminologica, in quanto la creazione di un’identità regionale porta con sé un principio unitario che sembrerebbe cozzare con il pluralismo di questa regione. Quest’ultimo non è da intendere in antitesi con il concetto di unità in quanto si configura come un policentrismo che pervade l’intera regione senza però evidenziare alcun particolarismo, che al contrario introdurrebbe una notevole polarità territoriale. Ed è per questo che per discutere di cultura marchigiana e delle sue possibili espressioni che ne permettano una corretta diffusione, occorre innanzitutto “[...], ripensare le categorie di unità e pluralismo, e avere presente che, a certe condizioni, esse si possono declinare insieme, dando luogo ad una ‘unitarietà policentrica’ o ad un ‘policentrismo unitario’”⁶³. A partire da quest’ottica, si può rievocare il concetto di marchigianità⁶⁴ attribuito all’identità culturale della regione dal già citato Antognini. Egli è stato in grado di liberare l’unità potenziale nascosta nel tessuto territoriale della regione attraverso anni di studio e di accorpamento della cospicua documentazione sparpagliata su tutto il territorio. L’attività di Antognini è stata molto importante anche per aver contribuito alla liberazione delle Marche dall’ignorante pregiudizio nazionale che la sovrastava da secoli, derivato dal suo essere considerata mera regione di confine. Le cause di queste considerazioni sono di carattere storico, geografico ed etico, in quanto il loro spirito composito, invece di creare dinamicità e vivacità culturali, ha provocato la chiusura del territorio ridottosi così a quel silenzio che è diventato parte

⁶¹ Garufi G. (a cura di), *La poesia delle Marche. Il Novecento*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998, p. 548.

⁶² Ibidem.

⁶³ S. Pretelli, et al, *La cultura nelle Marche nella seconda metà del ‘900*, cit., p. 100.

⁶⁴ C. Antognini, *Scrittori marchigiani del Novecento*, volume primo, *Narratori*, Ancona, Bagaloni, 1971, p. 5.

integrante della sua identità. Infatti, “Il volto più vero delle Marche, anche se il meno appariscente, è quello di una regione di laboriosa e virile solitudine, popolata da gente abituata a fare i conti con se stessa, a non ammettere niente di grande, niente di straordinario in nessun fatto e in nessun uomo”⁶⁵.

La mancanza di caratteri contraddistintivi ha contribuito a far ignorare la regione, limitandone anche l’ispirazione artistica dei suoi abitanti nonché l’aspirazione a essere conosciuta dagli estranei. Forestieri come Guido Piovene definiscono le Marche “la più classica anzi delle nostre terre”⁶⁶ proprio per l’equilibrio che la caratterizza e “l’assenza di quegli aspetti stravaganti, sorprendenti, eccitanti, che attirano le fantasie”⁶⁷.

Ancora una volta le cause dell’isolamento, dell’arretratezza e di tutti questi aspetti limitativi sono riconducibili a una cultura contadina tanto meritevole quanto limitata. Per definire questa peculiarità negativa, che qualifica un tratto della cosiddetta marchigianità antogniniana, è utile avvalersi dell’idea di Armando Ginesi e della “sindrome del ponte levatoio”⁶⁸. In questa si identifica il rinchiudersi da parte dei marchigiani all’interno dei propri confini e delle proprie abitudini, andando totalmente a cozzare con la lodevole capacità di vedere oltre la siepe che già più di duecento anni fa attanagliava la tensione morale leopardiana. Il ristretto confine, entro il quale i marchigiani sono nati e cresciuti, molto spesso è stato artefice del soffocamento del sentimento culturale e di ogni percezione artistica. Invece di arrendersi e sottostare ai limiti, Leopardi (che in questo caso sarà elevato a personificazione della marchigianità) ha intrapreso la ricerca di una via di fuga, facendo diventare la ricerca stessa stimolo creativo. Il tormentato rapporto con l’ambiente circostante è stato fondamentale per la sua produzione artistica e allo stesso modo negli artisti contemporanei, che si esamineranno in seguito, si ritrova la medesima tensione morale dalla quale risulta impossibile prescindere per l’analisi del processo artistico. Armando Ginesi ha definito questo tratto della marchigianità come “cultura della siepe”⁶⁹, divisa tra la tradizione del territorio conosciuto e la volontà di conoscere ciò che si trova al

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, cit., p. 394.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ G. Bevilacqua, *La concezione dell’arte di Armando Ginesi*, cit., p.50.

⁶⁹ A. Ginesi, *Il contributo attuale delle Marche alla cultura nazionale*, (a cura di) G. Galeazzi e G. Pirani, cit., p. 254.

di fuori dei suoi confini, “al là dell’arbusto separato di due mondi e, nel senso leopardiano, separatore dell’infinito e del finito”⁷⁰. La cultura della siepe si dimostra quindi la perfetta metafora dell’identità marchigiana e dei due aspetti contrastanti che la caratterizzano, che contribuiscono a creare un perfetto equilibrio tra ciò che si trova al di qua e al di là della siepe.

Il concetto di marchigianità sviluppato da Antognini durante l’operazione d’indagine avviata al fine di avvalorare la cultura del luogo deriva proprio dalla presa di coscienza dell’esistenza di un filo rosso letterario e artistico che tracciava la trama regionale, creatosi a partire da un’affinità antropologica. Si tratta di una comune condizione esistenziale marchigiana che deriva da una condizione spirituale di diretta derivazione dal paesaggio circostante, immerso in una natura che ne ha dettato i principi e gli stili di vita. Non si parla quindi di uno stile artistico che si dimostra con tecniche o moduli linguistici, quanto piuttosto “di un ‘*ethos*’⁷¹ che, al di là delle innegabili e inevitabili differenze, evidenzia però un *modus vivendi, cogitandi e operandi* sotteso al fare artistico di ognuno”⁷².

Il lirismo evocato dall’interpretazione antogniniana è ciò che in principio ha suscitato critiche nei confronti dei suoi elaborati, per poi però essere annoverata caposaldo dell’esegesi marchigiana. Il dibattito in questione, trattante gli artisti del Novecento, si apre quindi nel XX secolo ma già in precedenza, studiando le opere di epoca antica, si era affrontata la possibilità di individuare caratteri affini tra gli artisti del territorio marchigiano al fine di raggrupparli in una scuola come solito nel mondo dell’arte. Tutto ciò si era verificato però solo a partire dal Settecento quando l’abate Luigi Lanzi⁷³, oltretutto di origine marchigiana, intraprese la sua lenta e grande scalata verso la sua *Storia pittorica della Italia* con la quale intendeva identificare le scuole artistiche italiane e raggrupparle in un’unica opera⁷⁴. È con lui che si avviò la storiografia artistica ed è stato il primo a identificare un’arte figurativa marchigiana a

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ In questo caso il termine *ethos* va inteso in senso popolare (accezione hegeliana e moderna), intendendo l’insieme di valori e norme comportamentali interiorizzate dall’individuo in funzione della sua integrazione sociale all’interno di una comunità. L’*ethos* quindi nient’altro è che la disposizione, il carattere, il temperamento culturale di un popolo.

⁷² A. Ginesi, *Le Marche e il XX secolo. Atlante degli artisti*, cit., p. 13.

⁷³ Luigi Lanzi (Treia, 1732 - Firenze, 1810), è stato uno storico dell’arte che si è dedicato in particolare alla pittura italiana e allo studio dell’etruscologia.

⁷⁴ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, ed. 3, Bassano del Grappa, Remondini, 1809.

partire dal Duecento con l'affermazione della parola di San Francesco, molto sentita sul territorio. Prima non si era mai parlato di un possibile indirizzo artistico locale. Solo dopo le testimonianze dell'abate Lanzi (un interesse probabilmente dettato anche dal profondo legame con la sua terra natia), si iniziarono ad approfondire gli studi nostrani con storici a seguire come Amico Ricci⁷⁵ che accolse a braccia aperte la proposta lanziana o Luigi Serra⁷⁶ che, al contrario, non sosteneva l'idea dell'esistenza di un indirizzo artistico unitario di stampo marchigiano, quanto piuttosto di diverse scuole locali. In ogni caso, solo dopo la proposta del Lanzi, cominciarono ad essere avanzate ipotesi sulla questione, che in precedenza nessuno aveva osato toccare o avvicinare in qualche modo. Solo a partire dal Settecento viene quindi abbattuta l'oscurità in cui era celata la dimensione artistica della regione, così da poter avviare il proprio percorso storico caratterizzato da una certa omogeneità culturale e pittorica nella vasta pluralità territoriale. Prima di questo secolo la pittura marchigiana era considerata una sorta di appendice di quella umbra, si era infatti soliti parlare di pittura umbro-marchigiana. La questione poi si evolvse nei secoli successivi e venne consolidata e ufficializzata solo nel 1987 al convegno di Mercatello, affermando l'esistenza di correnti pittoriche marchigiane in particolare a Fabriano come specifica la denominazione della mostra tenutasi in occasione del congresso: *La pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento. Gli apporti di Rimini e Fabriano*⁷⁷. Ora che il concetto di marchigianità è stato chiarito occorre fare una precisazione temporale. Nel presente elaborato si vuole discutere del contesto marchigiano nel periodo novecentesco ed è quindi importante sottolineare come le interpretazioni antogniniane siano state molto utili e conformi nell'intendere lo sviluppo artistico culturale della regione fino alla seconda metà del XX secolo, quando l'avvento industriale ha provocato enormi cambiamenti al contesto marchigiano. Parlare di

⁷⁵ Amico Ricci (Macerata, 1794 - Modena, 1862), è stato uno storico dell'arte. La sua opera più importante è un prezioso trattato sull'arte marchigiana *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona* (1834).

⁷⁶ Luigi Serra (Napoli, 1881 - Roma, 1940), è stato uno storico e critico d'arte. Ha lavorato molto nelle Marche, con le quali ha instaurato uno stretto rapporto, che lo ha portato ad approfondire diversi studi in campo artistico. Ha ottenuto anche incarichi sul territorio come quello di direttore della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino. La sua opera più importante, costituita da due volumi, è *L'Arte nelle Marche* (1929-1934).

⁷⁷ Cfr. P. Zampetti (a cura di), *La pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento. Gli apporti di Rimini e Fabriano*, cat. (Mercatello sul Metauro, 18 - 20 settembre 1987), a cura di R. Budassi, P. Pasini, Ancona, Regione Marche, 1987.

contesto significa riferirsi e comprendere ogni aspetto della vita regionale passando dall'ambiente, alla popolazione, all'economia e alla cultura. Tutti questi elementi incidono sul concetto di marchigianità proprio perché tutti strettamente correlati tra loro e solo se intesi nel complesso permettono di esprimere a pieno la realtà territoriale. Quindi è importante ricordare come l'avvento dell'industrializzazione prima e della globalizzazione poi, abbiano apportato dei cambiamenti sempre più radicali nella società. Per quanto ancora oggi sia possibile rivedere delle affinità con i caratteri enunciati dalle indagini di Antognini sulla marchigianità negli artisti, sarebbe impossibile addentrarsi nel contesto di una così specificità regionale in una realtà divenuta ormai universale.

Le nuove considerazioni maturate a seguito di questo cambio generazionale sulla condizione culturale marchigiana sono state discusse nel convegno tenuto a Chiaravalle (An) nel 2000. Gli esiti dell'incontro sono stati riportati in un testo dove gli interrogativi primeggiano sulle evidenze e dove viene messa persino in dubbio l'interpretazione antogniniana intesa forse troppo astratta e idealizzata⁷⁸.

Enrico Crispolti⁷⁹ fu tra coloro che alimentarono la disputa contro Carlo Antognini e la sua idea di una corrente artistica marchigiana, successivamente però il contrasto venne chiarito grazie all'intervento di altri studiosi quali Armando Ginesi. Quest'ultimo evidenziava come la marchigianità di Antognini fosse da intendere non appunto stilisticamente, ma culturalmente. I due critici interpretavano la questione da due diversi punti di vista, Antognini non sosteneva infatti l'esistenza di un indirizzo artistico territoriale univoco definibile come una vera e propria scuola marchigiana, che era appunto l'idea contestata al critico da Crispolti, in quanto così da lui interpretata. Quello che invece Antognini sosteneva era l'idea dell'esistenza di un temperamento, di un *ethos*, come definito in seguito da Ginesi, al di là delle differenze linguistiche e formali, *ethos* che, derivante dall'ambiente circostante, accomunava gli artisti regionali. Ginesi, riprendendo le parole dello stesso Antognini, asserisce come l'attività di un artista debba passare per una "ricerca degli antecedenti geografici, la messa a fuoco di quel coacervo di spunti nativi, di interessi vitali e di ragioni

⁷⁸ Cfr. M. C. Casoni, E. Pigliapoco, *La terra e le stagioni. Il "modello marchigiano" nella letteratura contemporanea*, Ravenna, Fernandel, 2002.

⁷⁹ Enrico Crispolti (1933, Roma - 2018, Roma) è stato uno storico e critico d'arte, curatore e accademico, tra i più noti in Italia.

ideologiche che sempre presiedono all'opera d'arte"⁸⁰. Allo stesso modo, non è possibile "leggere utilmente l'opera di un pittore o di uno scultore marchigiano senza avere ben presente il suo mondo morale, le sue radici psicologiche"⁸¹.

1.7 Artisti marchigiani

Nonostante le modeste dimensioni territoriali e la ridotta presenza demografica, la produttività artistica della regione si è mantenuta notevole nel corso del tempo soprattutto nell'ultimo secolo. Gli artisti marchigiani sono stati spesso erroneamente definiti "isolati", una considerazione nata sulla scia dell'attitudine caratteriale della popolazione spesso ritrosa. Ovviamente non bisogna generalizzare perché molti sono stati gli artisti che sono espatriati in altre zone dell'Italia, stringendo contatti al di fuori della regione e, come si dirà, stabilendovisi definitivamente. Ci sono poi coloro che, al contrario, hanno sempre lavorato a stretto contatto con l'ambiente circostante, senza mai "fuggire" in cerca di nuovi stimoli. Sono proprio questi ultimi a essere stati accusati di isolamento, quando in realtà nient'altro sono che degli artisti solitari che non si accorpano a gruppi di rilievo o non fanno proprie in assoluto le tendenze artistiche del momento. Le loro opere nascono semplicemente dall'osservazione e dell'analisi in solitaria del mondo esterno e ovviamente dall'assorbimento di influenze, senza però alcuna prevaricazione da parte di esse. Si tratta di una genuina e personale creatività che resta però ben informata di ciò che accade al di fuori.

Gli artisti marchigiani, pur sentendosi ideologicamente impegnati come tutti gli altri, dimostrano una naturale ritrosia a trasferire pedissequamente nelle opere questo loro impegno e lo dimostra il fatto che nessun artista marchigiano serio è andato ad infoltire la selva dell'arte populista⁸².

Gli artisti marchigiani sono stati infatti definiti solitari, non perché lontani dai centri culturali nazionali, ma perché inscalfibili nella loro corazza di tradizione, di ordine e di una classicità senza tempo ispirata a una geografia che racchiude in sé ogni peculiarità territoriale italiana.

⁸⁰ C. Candelaresi, A. Ginesi, *La ritrosia del marchigiano. Una situazione artistica nelle Marche*, cat. (Palazzo dei Convegni, Chiesa di S. Nicolo, Jesi, ottobre - novembre 1984), Jesi, Arti grafiche jesine, 1984.

⁸¹ Ibidem.

⁸² C. Antognini, *Marche Arte '74: consuntivi e proposte*, cat. (Jesi, Palazzo Pianetti, settembre - ottobre 1974), Ancona, L'Astrogallo, 1974, p. 14.

Con la stessa accorta circospezione con cui il contadino al mercato impatta, conosce e valuta l'oggetto che deve acquistare (dopo averlo girato e rigirato fra le mani, toccato e percosso cioè dopo averlo conosciuto a livello sensoriale, decide se impossessarsene o meno), con la stessa circospezione, gli artisti marchigiani affrontano il problema del rapporto tra sé e il mondo⁸³.

La tradizionalità non deve però far dimenticare quanti illustri figli delle Marche, con l'autenticità del loro *savoir faire*, abbiano contribuito in maniera fondamentale all'incremento di movimenti artistici contemporanei. Basti pensare al Gruppo Boccioni, esaminato in seguito.

Lo spirito marchigiano dimostra quindi la capacità di non farsi trascinare dalle mode e questo non è attribuibile solo al mondo artistico ma anche ad altri aspetti del quotidiano, come quello economico già analizzato. Quindi “la ritrosia del marchigiano”⁸⁴ di cui molto si è parlato porta con sé un aspetto positivo meritevole: la salvaguardia. Allontanarsi dalle dinamiche che infestano le principali vie di comunicazione e di sperimentazione permette di schivare la tanto diffusa mercificazione artistica. La bellezza delle specificità territoriali di cui si è parlato in campo artistico ma che abbraccia vari settori, dall'industria, alla gastronomia, all'artigianato, dovrebbero essere utilizzate per ricordare il pellegrinaggio globale che il mondo oggi compie instancabilmente. Il rischio costante a cui si va incontro è proprio quello di spodestare le piccole realtà. Si tratta di un concetto oltremodo affrontato ma di cui non si dovrebbe mai smettere di discutere perché non può prescindere dalla costante globale che caratterizza il nostro tempo.

Parlando specificatamente degli artisti, è possibile affermare come la nostra sia stata una regione molto fertile in tale campo, madre di grandi nomi del passato che hanno lasciato un segno indelebile nella storia dell'arte internazionale. Se si analizza brevemente la storia passata, numerose sono le personalità di spicco che sono emerse da questo modesto territorio, soprattutto se confrontato con realtà regionali che hanno ospitato grandi centri artistici come Roma, Firenze o Bologna. Poter citare tutti gli artisti del territorio sarebbe impossibile, è per questo che di seguito verrà considerato solo qualche nome scelto per far comprendere come certe personalità abbiano

⁸³ C. Candelaresi, A. Ginesi, *La ritrosia del marchigiano. Una situazione artistica nelle Marche*, cat. (Palazzo dei Convegni, Chiesa di S. Nicolo, Jesi, ottobre-novembre 1984), cit.

⁸⁴ *Ibidem*.

contribuito in maniera rivoluzionaria allo sviluppo dell'arte. Aniché esaurire il discorso in un mero elenco, si potrebbero racchiudere gli artisti marchigiani in tre gruppi al fine di rendere più snella la comprensione e di introdurre solo gli esempi più significativi. È possibile quindi suddividerli in residenti, espatriati e stranieri⁸⁵. La prima categoria comprende tutti coloro che hanno scelto di restare nei confini, a prescindere dalle poche possibilità offerte da un territorio di provincia rispetto ai grandi centri artistici, o coloro che sono semplicemente rimasti per amore della propria patria. Al contrario, i membri della seconda categoria hanno ceduto al richiamo delle effervescenti capitali. Infine, il terzo gruppo comprende tutti quegli artisti non marchigiani che per mancanza di alternative o per amore hanno scelto le Marche come proprio luogo di produzione artistica apportandovi grande prestigio e diventandone quindi in un certo senso residenti acquisiti.

Partendo dalla categoria degli espatriati è senz'altro possibile sottolineare l'eccellenza marchigiana della pittura rinascimentale: l'urbinate Raffaello Sanzio (Urbino, 1483 - Roma, 1520), autentico pilastro della storia dell'arte e punto di riferimento nel mondo artistico Cinquecentesco. Grazie alle sue dolci Madonne e alla sinfonica armonia delle sue pennellate fu il pittore più ricercato del suo tempo, tanto da avere a disposizione ad un certo punto della sua carriera un'intera bottega di collaboratori che creavano in toto le sue opere attraverso i suoi disegni. Molte altre sono state le illustri personalità artistiche marchigiane che con il loro operato hanno contribuito ad arricchire il panorama culturale della loro epoca e di quelle avvenire come Donato Bramante, (Fermignano, 1444 - Roma, 1514) che è sicuramente il più noto, secondo solo a Raffaello. Anche lui un espatriato che nacque in provincia di Pesaro Urbino e che con il suo contributo artistico influenzò profondamente sullo sviluppo architettonico cinquecentesco, concorrendo in maniera definitiva alla presa di coscienza del classicismo monumentale.

Per il gruppo degli stranieri, il cui termine risulta un po' sgradevole ma adatto per comprendere la loro derivazione rispetto al territorio, è doveroso citare i veneziani Lorenzo Lotto (Venezia, 1480 - Loreto, 1556) e Carlo Crivelli (Venezia, 1435 - Ascoli Piceno, 1495). Grazie alla favorevole posizione geografica della regione affacciata sul mar Adriatico, all'epoca degli artisti gli scambi marittimi furono molto frequenti e

⁸⁵ Cfr. A. Ginesi, *Le Marche e il XX secolo. Atlante degli artisti*, cit.

accompagnati da importantissimi scambi artistici che si verificarono soprattutto con la Repubblica di Venezia. Crivelli e Lotto furono i protagonisti di quest'intensa relazione. Soprattutto quella di Lorenzo Lotto fu una figura di grandissimo rilievo e le sue opere si trovano oggi sparse un po' ovunque nel territorio marchigiano con una particolare concentrazione nella fascia centrale⁸⁶.

Infine, ma non per importanza, citiamo qualche antico artista appartenente alla prima categoria, quella dei residenti forse meno conosciuti rispetto agli altri già menzionati. Questi artisti non hanno mai lasciato la loro terra natia o al massimo se ne sono allontanati per brevi periodi. Pittori come il gotico Arcangelo di Cola (XV secolo) possiedono documentazioni a loro riguardo solo a partire dal 1420, a riconferma ancora una volta delle imperdonabili lacune e carenze della storiografia marchigiana passata. Francesco di Gentile (XV secolo) è stato un altro pittore residente di stile tardogotico di cui conosciamo quasi nulla se non con certezza l'autorità di un politico d'influenze fiamminghe *Madonna con il Bambino in trono, i SS. Girolamo e Giovanni da Prato, Clemente e Sebastiano*, che oggi è custodito in una chiesa a Derby in Inghilterra.

Accanto a questi straordinari artisti si collocano per origine marchigiana e per aver lasciato impronte tangibili nella dimensione artistica contemporanea, uomini che si sono distinti nell'epoca novecentesca con i loro preziosi tratti d'avanguardia. Tra loro vi è un gran numero di artisti espatriati e la spiegazione è sicuramente molto semplice: la mancanza di attrattiva della regione. Nonostante ciò, la conoscenza di questi artisti è importante perché risulta centrale per la comprensione della marchigianità e della linea di congiunzione che accomuna tali personalità.

Un breve excursus storico sul ruolo dell'arte nel Novecento marchigiano permette di comprendere a pieno le difficoltà di coloro che intendevano fare dell'arte la loro fonte di guadagno. Gli elementi finora osservati, relativi alla mancanza d'interesse culturale e di un'identità regionale in grado di emergere, hanno contribuito ad offuscare il panorama artistico del territorio. Le Marche fino alla metà degli anni Cinquanta rimasero piuttosto estranee all'avvento delle avanguardie artistiche che si erano già diffuse in Europa a seguito dell'innovazione linguistica apportata dall'Impressionismo

⁸⁶ Il maggior numero di opere di Lorenzo Lotto è custodito tra Loreto (An), Jesi (An) e Recanati (Mc). A Loreto si trovano sei opere al Museo dell'Antico Tesoro, a Jesi cinque opere alla Pinacoteca civica di Palazzo Pianetti e infine a Recanati quattro opere al Museo civico Villa Colloredo Mels.

alla fine dell'Ottocento. Il letargo culturale protrattosi per quasi tutta la prima metà del secolo è stato causa dell'esodo di grandi artisti, di cui il mondo culturale regionale avrebbe potuto avvalersi⁸⁷. Roma è stato il focus culturale novecentesco dove la maggioranza di queste personalità si è diretta. Che sia stata una trasferta precoce o in età matura, che siano stati ripetuti e brevi viaggi o lunghi soggiorni, tutti gli artisti nati nella prima metà del Novecento, hanno visto in Roma un punto focale per la formazione e il consolidamento del loro cammino artistico. Si tratta di una dimostrazione di come fosse difficile all'epoca evolvere e farsi conoscere a livello nazionale, se confinati in una città di provincia, o peggio ancora in una regione di provincia. Erano pochissimi i riflettori puntati su di essa e i mezzi a disposizione per una fioritura artistica non erano adeguati e sufficienti per poter raggiungere l'apice di una carriera in questo campo.

Tra questi artisti espatriati, si ricordano i nomi eccellenti di Luigi Bartolini, Enzo Cucchi, Pericle Fazzini, Orfeo Tamburi e come loro altri marchigiani che, pur mantenendo uno stretto rapporto con la loro terra d'origine, hanno rivolto il loro interesse altrove.

Luigi Bartolini (Cupramontana, 1892 - Roma, 1963) nasce a Cupramontana, un paesino di provincia che ben presto abbandona per raggiungere centri culturali più stimolanti. Quello che però deve di certo alle sue origini è sicuramente una fonte artistica di ispirazione naturalista che lo porta a soffrire le vedute ostacolate, rendendo, invece, sue muse le ampie e ariose colline. A seguito del suo trasferimento nelle grandi città come Firenze e Roma, il territorio marchigiano e i suoi elementi naturali diventano gli unici soggetti delle sue opere incise, in quanto sinonimi della sua volontà di opporsi alla modernità. Le conchiglie (Fig. 7) ad esempio, celano la storia di una laguna conosciuta e amata dall'artista che incide come se stesse scrivendo delle pagine di diario, raccontando i diversi momenti della sua vita attraverso differenti simboli. La tecnica adoperata è piuttosto libera, disegna dal vero con un chiodo tanto da esplicitare le correzioni fatte al momento.

Enzo Cucchi (Morro d'Alba, 1949), nato in un piccolo paesino di appena tremila abitanti situato nella provincia di Ancona, diventa uno dei capostipiti del movimento della Transavanguardia italiana. Definito un vero e proprio visionario, anche lui a

⁸⁷ Cfr. A. Ginesi, *Le Marche e il XX secolo. Atlante degli artisti*, cit.

seguito di numerosi viaggi a Roma vi si stabilisce definitivamente. Le sue opere evocano spesso memorie marchigiane o della capitale a cui è particolarmente affezionato. Spesso i suoi soggetti si fanno surreali, legati al suo inconscio più profondo che appunto tra i tanti pensieri conserva le memorie del suo passato. In tempi recenti è stato artefice di un'importante opera sul territorio marchigiano che risulta essere la più grande del suo repertorio. Si tratta di una stele (Fig. 8), raffigurante la storia di Pesaro in 14 rocchi attraverso il linguaggio dei simboli, tipico dell'artista. L'opera è stata ideata per l'Alexander Museum Palace hotel, un edificio visionario che si presenta come una fusione tra un museo e un hotel.

Pericle Fazzini (Grottammare, 1913 - Roma, 1987) artista marchigiano di fama internazionale, su spinta di coloro che intuirono il suo grande talento, si sposta a Roma dove compie studi artistici che culminano nell'adozione di uno stile anticlassico a seguito dei contatti instaurati con la Scuola Romana. La ricerca della profonda relazione tra uomo e universo deriva dal suo stretto legame con la natura, in particolare il mare e la collina presso i quali è cresciuto. Lo stesso Fazzini ribadisce l'importanza della terra natia nella sua produzione artistica e continua a mantenervi stretti rapporti attraverso numerosi viaggi anche dopo il suo precoce esodo verso la capitale⁸⁸. Gli elementi domestici, come il gatto (Fig. 9) infatti, sono parte integrante della sua produzione scultorea, legati anche alla formazione artigianale compiuta nella bottega paterna.

Orfeo Tamburi (Jesi, 1919 - Parigi, 1994) a differenza dei precedenti artisti sembra non aver nulla a che fare da un punto di vista artistico con la propria terra d'origine. Il retroterra culturale della cittadina nella quale cresce e trascorre la sua giovinezza viene però conservato inevitabilmente nella sua memoria. Questi caratteri marchigiani, anche se non direttamente ravvisabili nei suoi tratti stilistici, rimangono intrisi nella stessa attitudine alla vita e nel suo sentimento artistico. Tamburi è un'artista che fin da giovanissimo abbandona la sua terra natia vista come un ostacolo alla sua crescita artistica. Roma e Parigi sono i due poli dove si concentra la sua attività, contraddistinta in un primo momento da un carattere barocco ravvisabile nei tratti della Scuola Romana. Successivamente l'incontro con la pittura Cezanniana provoca un profondo cambiamento nella resa strutturale delle sue opere. Proprio Orfeo Tamburi, un artista

⁸⁸ Ibidem.

di provincia che trascorre la sua intera vita viaggiando, viene preso in esame in questo studio per individuare come l'identità culturale marchigiana continui a presenziare nel suo operato senza un diretto e concreto riferimento. Nel capitolo successivo, completamente dedicato all'artista in questione, si approfondirà questo aspetto in relazione alle sue opere.

Sono quindi pochi coloro che riescono ad affiorare da una realtà di provincia dove il dibattito culturale rimane tacito e nei limiti espressivi di un luogo dove la cultura viene posta in secondo piano rispetto a tutte le altre dimensioni di vita. Un esempio di grande orgoglio regionale è sicuramente la nascita del cosiddetto secondo futurismo⁸⁹, ad opera di un gruppo di artisti locali che prende il nome di Gruppo Futurista Maceratese, divenuto poi Gruppo Futurista Marchigiano "Boccioni". Formatosi a Macerata nel 1932, si fa conoscere ben presto in tutta la regione tanto da essere designato dallo stesso Tommaso Marinetti, fondatore del movimento futurista, come "gruppo marchigiano". Si tratta di un esempio di avanguardia culturale che, pur in ritardo di vent'anni, diffonde sul territorio regionale la poetica futurista e l'intellettualismo fascista, visti ancora come fucine di potenziali innovazioni: un fenomeno artistico che si instaura nell'immaginario collettivo del territorio influenzando un nuovo linguaggio che non si limita alla pittura e alla scultura, ma si estende anche ad altri ambiti artistici come cinema, grafica, letteratura e musica⁹⁰. Alla guida del gruppo spicca Bruno Tao (Padova, 1913 - Macerata, 1942), un marchigiano di adozione e tra gli altri Umberto Peschi, un artista dal trascorso artistico regionale novecentesco molto importante. Umberto Peschi (Macerata, 1912 - 1992), è un marchigiano (riconducibile alla precedentemente indicata categoria dei residenti) che, pur trascorrendo gran parte della sua vita in periferia, riesce a superarne le ristrettezze culturali. Peschi valica i confini cittadini solo durante il lungo periodo passato tra le fila delle milizie in Etiopia e per soggiornare alcuni anni a Roma dove stringe influenti amicizie che lo avvicinano agli ideali futuristi. Nonostante il profondo legame con la sua città, non rinuncia a

⁸⁹ Il secondo futurismo comprende le esperienze artistiche succedutesi all'interno del movimento durante gli anni tra le due guerre e durante la Seconda guerra mondiale. Cfr. C. Adams, *Prospettive storiografiche sul futurismo degli anni Quaranta*, in "Giornale di studi italiani moderni", vol. 18, n. 4, settembre 2013; <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1354571X.2013.810801?scroll=top&needAccess=true> [22 giugno 2022]

⁹⁰ Cfr. Ballesi P., *L'originale carattere del secondo futurismo nel panorama artistico maceratese*, in "Studi Maceratesi", a cura di Centro studi storici maceratesi, XXXVII, 2003, pp. 323-352.

partecipare alla più attiva e dinamica vita artistica del paese. Si tratta di un artista con una ferma volontà di contribuire al rinnovamento del gusto locale senza però adottare un atteggiamento elitario e ritroso. Partecipa infatti per circa un ventennio, tra il 1939 e il 1959, a tutte le Quadriennali di Roma, nonché a un paio di Biennali di Venezia. Al centro del suo processo artistico troviamo la lavorazione di materiali poveri, in particolare il legno come si può osservare nell'opera del periodo futurista (Fig. 10), il cui obiettivo principale è la restituzione della dignità a un'umile materia prima attraverso la sua minuziosa lavorazione. Si tratta di un approccio che lo porta ad essere considerato a tratti un artigiano e che conferma le sue radici culturali che lo accompagnano durante tutta la sua formazione artistica. In questo caso Peschi dimostra come si possa emergere senza allontanarsi definitivamente dalla propria provincia, contribuendo alla realizzazione culturale e artistica locale.

Un residente che, al contrario, non si espone al di fuori dei contesti locali lasciando il suo operato artistico nell'ombra della provincia è Corrado Corradi (Cupramontana, 1894 - Jesi, 1963), ispiratore dello stesso umanesimo dello jesino Orfeo Tamburi che con il suo stile ha inebriato l'occhio della critica non solo italiana ma anche europea. Corrado Corradi è un artista marchigiano nato a Cupramontana in provincia di Ancona, è poco conosciuto nella dimensione extra-regionale nonostante abbia soggiornato per un po' anche a Roma stringendo rapporti di amicizia con note personalità locali come Biagio Biagetti⁹¹, marchigiano a sua volta. Corradi esemplifica pienamente il prototipo di artista di carattere marchigiano che rimane nella sua cerchia ristretta senza valicarne i confini. Il suo stile artistico conferma questa sua marcata marchigianità. È infatti molto attento alla natura circostante che influenza direttamente il suo pennello nella resa delle atmosfere e dei personaggi sulle tele. Come si può vedere nel *Paesaggio autunnale* (Fig. 11), il paesaggio è totalmente dominato dagli alberi e dal fruscio delle chiome, mentre le case sparse nella campagna retrostante diventano delle macchie lontane. Partecipa a pochissime mostre su spinta di altri colleghi che ne riconoscevano il bel tratto e pochi scritti narrano del suo operato. O per eccesso di modestia o per mancanza di necessità economica non si parla di Corradi e di quota sul mercato, quanto

⁹¹ Biagio Biagetti (Porto Recanati, 1877 - Roma, 1948), pittore e storico di arte sacra, ha soggiornato a lungo tra Roma e Macerata. È stato direttore della Pinacoteca Vaticana e della Rivista Marchigiana Illustrata.

piuttosto del suo affetto verso la pittura e il colore. Si dice infatti che regalasse le sue opere e che ne facesse una copia prima di privarsene.

L'idea dell'artista chiuso nel suo laboratorio non può non ricordare una componente fondamentale della cultura marchigiana: l'artigiano nel suo laboratorio. Alla fine, tutto si ricollega e tutto si compenetra in una realtà territoriale dove ogni aspetto condivide un passato comune. Ed è proprio questo carattere di interrelazione che fa delle Marche una regione singolare dove la tradizione tramandata si dirama come una rete connettiva raggiungendo ogni dimensione regionale così da unirne ogni aspetto e ogni diversità sotto un'unica memoria.

L'aura artistica di tutti questi marchigiani, benché diversi per molti fattori dallo stile artistico allo stesso stile di vita, può essere ricondotta quindi sotto il comune denominatore della marchigianità, che persiste nella loro cultura a prescindere dalla loro diaspora. Si tratta infatti di un carattere introspettivo che sorvola le differenze tecniche ed estetiche che riguardano la questione stilistica. Questa marchigianità in alcuni casi risulta manifesta con dei caratteri specifici che sono oggettivamente riconducibili a una radice culturale regionale, come nel caso di Peschi, dove la capacità lavorativa della materia si manifesta come una sorta di intrinseca modalità sperimentale che deriva direttamente dalle origini rurali e artigiane della sua terra. In altri artisti, come nel caso di Tamburi oggetto d'esame del seguente capitolo, l'appartenenza marchigiana permane nella sua personalità e quindi nel suo sentire artistico, manifestandosi indirettamente sulla sua attività.

Capitolo 2. L'arte di Orfeo Tamburi

2.1 Il pittore jesino

Definire un artista come Orfeo Tamburi (Fig. 12) non si dimostra impresa facile. Identificarlo all'interno di una corrente pittorica è pressoché impossibile. Del resto, lui stesso si è definito un pittore libero da ogni ideologia. Questo però non ha assolutamente limitato la sua sfera di interesse verso le più svariate tendenze artistiche delle epoche da lui attraversate. Il coronamento del percorso stilistico di Tamburi si dimostra come un insieme di frammenti di tutte le influenze artistiche subite nel corso della sua vita, senza però mai perdere la propria identità. Un'identità che si manifesta attraverso le sue immagini, che nascono proprio dal suo personale modo di osservare, percepire e interpretare la realtà circostante. Il repertorio artistico di Tamburi, infatti, si può definire come una raccolta di appunti, da lui presi durante la sua vita e durante tutte le esperienze vissute. Egli stesso in diverse occasioni afferma che le sue immagini "sono note, appunti, come fa il poeta o lo scrittore che ovunque si trovi [...] annota qualcosa che l'ha colpito e pensa gli sia utile al suo lavoro: e lo fa senza preoccuparsi che in seguito quella nota resterà tale e non si rivelerà utilizzabile"⁹². Si tratta di un particolare del carattere del pittore jesino presente fin dal suo esordio nel campo artistico. Tamburi scopre la realtà e la trascrive sul foglio per poi mostrarla attraverso i suoi occhi, ossia con il suo modo di percepirla e interpretarla. Una realtà semplice, fatta di elementi essenziali, priva di tutto ciò che non concorre al suo essere in quale tale, come ideologia, moralità, attualità o politica. L'artista indirizza inoltre il suo interesse verso i sentimenti e le emozioni, siano esse gioia, solitudine o malinconia. Oggi, i suoi scritti hanno permesso di comprendere più precisamente la personalità di questo artista. Un lato della sua vita molto complesso e di difficile interpretazione, nonostante i numerosi diari, è stato quello relativo al rapporto con la sua terra d'origine. Orfeo Tamburi è un marchigiano fuggito fin da giovanissimo dalla città di Jesi, in cerca di nuovi stimoli artistici. Il modo in cui l'artista si è misurato con la sua terra e soprattutto con la sua città è stato fin da sempre particolarmente articolato. Non amava parlare delle sue origini, ma non perdeva mai occasione di sottolineare come

⁹² E. Fabiani (a cura di), *I taccuini di Orfeo Tamburi: 1930-1980*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1981, p. 10.

Giovanni Battista Pergolesi⁹³ avesse preceduto la sua nascita di duecento anni proprio nella stessa cittadina. Nonostante questo, non apprezzava molto la città di Jesi, a suo dire priva di quegli stimoli artistici necessari allo sviluppo e alla formazione di un individuo. Proprio per questo fugge fin da giovanissimo a Roma dove indirizza il suo percorso, affermandosi col tempo nel panorama culturale internazionale grazie anche al successivo trasferimento a Parigi. Jesi era divenuta ormai solo un lontano ricordo, trattata con disinteresse e una certa insufficienza. Solo in età matura e con numerose esperienze artistiche alle spalle, Tamburi decide di riallacciare i rapporti con i suoi luoghi natali attraverso una serie di operazioni artistiche, con il fine di aiutare a far riemergere una dimensione culturale “dove ormai da tempo immemorabile niente più arriva se non di rimbalzo o per inteso dire...”⁹⁴. Quest’ultimo è il genere di affermazione, spesso sentenziata e poco soppesata dall’artista, che lo porta a feroci scontri con personalità locali. In questo senso, risulta interessante l’osservazione di Bonita Cleri secondo cui Tamburi viveva il suo rapporto con Jesi secondo la presunzione di coloro che se ne vanno molto giovani con la pretesa che, in loro assenza, tutto si fermi e nulla progredisca⁹⁵. In ogni modo, a prescindere da pregiudizi, presunzioni o nostalgie, Tamburi si prodiga molto negli ultimi vent’anni della sua vita per riallacciare una relazione con Jesi e per arricchire il suo patrimonio artistico, come si vedrà nel successivo capitolo.

2.2 La vita

Orfeo Tamburi nasce a Jesi il 28 maggio 1910. All’epoca Jesi era una cittadina di poco più di 20.000 abitanti, costituita da un centro storico e da una zona periferica. Il centro è il nucleo cittadino racchiuso all’interno della cinta muraria medievale, mentre la periferia si sviluppa tutta intorno in corrispondenza della fascia collinare.

La famiglia di Tamburi è modesta e permette a Orfeo, al suo gemello Otello e alla sorella minore Irma una vita sufficientemente dignitosa.

⁹³ Giovanni Battista Pergolesi (Jesi, 1710 - Pozzuoli, 1736) è stato un musicista e compositore di opere e di musica sacra, massimo esponente della scuola musicale napoletana. Nonostante avesse ottenuto meritevoli riconoscimenti nella sua breve vita, successivamente la sua fama divenne immensa, tanto da ispirare poeti e artisti in epoca romantica.

⁹⁴ M. Agostinelli, *Mariano Agostinelli*, Jesi, Nicolini, 1969, p. 5.

⁹⁵ Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1998, p. 212.

I ricordi della sua infanzia non risentono negativamente della miseria, quanto piuttosto del pessimo rapporto con il padre Rodolfo Tamburi, un uomo dal temperamento molto severo sia con i figli che con la moglie. Nel quinquennio della guerra, Tamburi ricorda tristemente nei suoi scritti scene di un'infanzia sofferta messa alla prova dal tragico evento occorso e dalle difficoltà familiari: “Incessante un ricordo risorge: il viso di mia madre continuamente bagnato di lacrime”⁹⁶. Purtroppo, Tamburi ribadisce, più volte nel corso della sua vita, anche in occasione di interviste oltre che nelle sue pagine scritte, il ricordo del dolore della sua infanzia divenuto in parte cagione della rottura con la sua città d'origine. Jesi è inevitabilmente sede di emozioni indelebili per l'artista; belle o brutte che esse siano, possono solo essere accantonate ma non di certo dimenticate.

Di importanza rilevante nella giovinezza dell'artista è anche la figura del suo professore di disegno dell'istituto tecnico Cuppari di Jesi dove Tamburi ottiene la licenza nel 1926. Il professore Giuseppe Colletta era un pittore locale, noto nel panorama artistico della Vallesina principalmente per la sua cattedra di disegno all'Istituto tecnico commerciale e per i suoi corsi serali di pittura. Lui, come altri artisti marchigiani, si pensi ad esempio a Corrado Corradi o a Raul Bartoli, erano sconosciuti al di fuori dei confini regionali ma molto apprezzati nel territorio marchigiano. Il loro modo di fare arte non veniva considerato affatto antiquato e privo di innovazione, al contrario semplice nei mezzi espressivi ma degno di riconoscimento. Nel loro piccolo erano in grado di portare con le loro opere “alle ultime conseguenze la salutare campagna iniziata dall'espressionismo contro la secolare tirannia della forma...”⁹⁷. Le figure, caratterizzate da tratti quasi accennati, esprimevano una sintesi stilistica in linea con le tendenze artistiche più moderne, nonostante la mancanza di contatti diretti con i principali centri artistici.

La figura del Colletta è quindi fondamentale per l'avvio della carriera artistica di Tamburi. Egli comprende le lodevoli doti del giovane e lo spinge a partecipare al suo corso serale di pittura. Inoltre, lo aiuta a ottenere una borsa di studio concessa dal Comune di Jesi ai giovani cittadini meritevoli. D'altronde l'attitudine artistica di Tamburi risulta evidente anche ai suoi coetanei che già lo chiamano “il pittore”, sia

⁹⁶ Ivi, p. 13.

⁹⁷ Ivi, p. 56.

per l'abilità posseduta che per il morboso interesse a disegnare ovunque, chiunque e qualunque cosa. Ogni veduta e ogni gesto quotidiano è per Tamburi un esercizio di copiatura, per non parlare dei volti dei suoi compaesani che ispirano le fisionomie delle sue grafiche anche nei decenni successivi. Il primo disegno dell'artista risale addirittura all'età di cinque anni, si tratta di un trenino dedicato al padre durante il suo impegno al fronte.

Nel febbraio del 1928 Tamburi si trasferisce a Roma grazie alla borsa di studio municipale. Inizia a frequentare il Liceo Artistico di via Ripetta e successivamente l'Accademia delle Belle Arti. Quest'ultimo percorso rimane incompiuto, Tamburi infatti si ritrova terribilmente vincolato dalle convenzioni e dalle regole accademiche. Per l'artista marchigiano è inutile “dover rifare la solita natura morta con il piatto con la sella con la testa di montone”⁹⁸. Abbandona così gli studi.

In principio le difficoltà economiche mettono a dura prova la determinazione dell'artista che però non si lascia abbattere, richiudendosi piuttosto nella solitudine della sua stanza e disegnando centinaia di soggetti. Il repertorio del disegno di Tamburi è così ampio da presentare lo studio di un soggetto per ogni stagione, condizione meteorologica o fase della giornata.

Renato Guttuso, suo grande amico del periodo romano, lo ricorda come un

ragazzo magro sbarcato da Jesi con un ombrello di famiglia e una borsa di studio che gli fu tolta al secondo mese di Roma, per indegnità di studioso e incomprensione dei doveri comunali. Produsse parecchie centinaia di disegni che ebbero in una ristretta cerchia di amici continuo successo. I giornali letterari se ne fregarono per lunghi anni mentre Tamburi seguitava a saltare pasti e disegnare⁹⁹.

Le collaborazioni tra Tamburi e i giornali rimangono infatti una costante per tutta la sua vita. Negli anni Settanta avvia uno scambio epistolare con il redattore di “Jesi e la sua Valle”¹⁰⁰, instaurando poi una collaborazione con la rivista che sarà fondamentale per il riavvicinamento alla sua città natale. Gli avvenimenti più importanti che segnano questo percorso editoriale, se così lo si vuole definire, sono la nomina nel 1936 a

⁹⁸ Ivi, p. 16.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ “Jesi e la sua Valle” è un periodico dell'omonima città, fondato a dicembre del 1962 e tutt'oggi in distribuzione.

direttore grafico del periodico “Prospettive”¹⁰¹ e nel 1957 il conseguimento dell’incarico da parte della rivista “Fortune”¹⁰² che lo porta a stanziarsi negli Stati Uniti per tre mesi eseguendo disegni esclusivi per gli articoli del giornale americano. Le mille lire mensili da direttore grafico mettono Tamburi nella condizione economica e psicologica di iniziare a dipingere, senza limitarsi più ai disegni. Tutto questo si verifica grazie all’aiuto e alla fiducia riposta in lui dal suo amico Curzio Malaparte¹⁰³, direttore capo della rivista e sostenitore di Tamburi per tutta la vita. Malaparte è una figura molto importante nella vita dell’artista marchigiano, una sorta di mecenate che contribuisce significativamente alla diffusione della sua arte e a fornire agganci lavorativi decisivi.

Nel 1934 nella capitale Tamburi espone per la prima volta una serie di guazzi e disegni alla galleria Bragaglia Fuori Commercio, un modesto salotto di recente apertura. Proprio in occasione della mostra, l’artista per la prima volta presenta una Roma fatta di vedute arcadiche e quindi del tutto inedita, considerato il periodo di fervore imperiale e di parate militari di attuazione fascista. Il carattere dell’artista che traspare da queste prime rappresentazioni risulta fondante per la sua operazione artistica. Un suo tratto distintivo è proprio l’inattendibilità della raffigurazione paesaggistica.

Nel 1937 Tamburi riceve l’incarico per il suo primo grande affresco in occasione del nuovo Palazzo dell’Anagrafe di Roma, da qui il nome dell’opera *Carnevale Romano*¹⁰⁴. Accetta sia per curiosità che per necessità di mettersi alla prova. Nonostante l’importante incarico, continua a definirsi disegnatore piuttosto che pittore perché si sente in ritardo rispetto ai suoi colleghi e privo ancora di una stabile declinazione stilistica. L’iniziazione alla pittura deriva anche da un epifanico viaggio

¹⁰¹ “Prospettive” è una rivista culturale mensile fondata a Firenze nel 1937 da Curzio Malaparte. Da un lato si dimostra molto aperta alle nuove esperienze europee e dall’altro presenta richiami nazionalistici. Nel dopoguerra le pubblicazioni si protrassero solo per un anno tra il 1951 e il 1952, prima di cessare definitivamente. Cfr. E. Ronconi, *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1973.

¹⁰² “Fortune” è una rivista mensile statunitense che tratta di business globale. È stata fondata nel 1930 da Henry Luce, creatore del giornalismo illustrato moderno.

¹⁰³ Quella di Curt Erich Suckert, alias Curzio Malaparte (Prato, 1898 - Roma, 1957), è stata una delle più importanti figure dell’espressionismo letterario italiano e del successivo neorealismo. È stato un intellettuale a tutto tondo, nonché militante politico, prima sostenitore del fascismo e in seguito suo oppositore. È stato definito “l’Arcitaliano” in quanto racchiudeva in sé pregi e difetti dell’italiano medio. Si trattò di una figura estremamente rilevante nella vita dell’artista Orfeo Tamburi sia dal punto di vista lavorativo che personale. Furono infatti molto amici ma anche colleghi per un periodo: inoltre grazie a Malaparte Tamburi conobbe molte personalità sia della Roma che della Parigi dell’epoca.

¹⁰⁴ Cfr. L. Martini, *Il Carnevale romano di Orfeo Tamburi*, Roma, Promoart, 1993.

a Parigi nel 1935, effettuato grazie a un compenso ottenuto con la vendita di dieci disegni esposti alla II Quadriennale d'Arte di Roma. Proprio in questi mesi l'artista entra in contatto con la pittura francese e in particolare con quella di Cézanne. Inizia così un nuovo percorso artistico con conseguenze oltre le sue stesse aspettative, tanto da fare un passo indietro a seguito di sperimentazioni che lo allontanano troppo dal suo percorso e dal suo equilibrio.

Nel frattempo, continuano le collaborazioni editoriali, con l'invio settimanale di disegni al "Quadrivio"¹⁰⁵, una rivista con cui collabora abitualmente.

Nel 1940, dopo aver raggiunto un notevole successo a Roma, apre il suo primo studio in via Sistina. Nello stesso anno partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia con una mostra personale; rinnova la sua partecipazione anche negli anni successivi e addirittura nel 1956 si ritrova membro della sottocommissione per le arti figurative.

Nel 1942 Tamburi è costretto a partecipare alla guerra nel corpo speciale dei lanciapiamme al Forte Boccea di Roma. Egli non è un artista incline al dinamismo politico e alle battaglie morali, ma adempie ai suoi obblighi di legge. Come scrive nelle sue note di diario: "Non ho mai avuto la tessera del P.N.F., né la carta d'identità per tutto il ventennio"¹⁰⁶. Se si ritrova a partecipare a qualche evento di evidente tendenza politica¹⁰⁷, ne rimane sempre ai margini preoccupandosi di una sola e unica cosa: l'arte come elemento indipendente, al di fuori di ogni appropriazione simbolica. Come testimoniano i suoi scritti personali la sua occupazione di artista ha sempre superato ogni dimensione sociale, anche quella della vita privata mandando in fumo anche il suo matrimonio. Proprio come non cura le relazioni intime, Tamburi evita la propaganda e la retorica del ventennio fascista. Abbandona le armi l'anno seguente il reclutamento.

¹⁰⁵ Il "Quadrivio" era un periodico culturale di cadenza settimanale fondato nel 1933 a Roma. La sua attività perdurò dieci anni fino alla caduta del regime di Mussolini in quanto si trattava di una rivista di diretta collaborazione fascista.

Cfr. *Ibidem*

¹⁰⁶ O. Tamburi, *Quaderno del pittore*, Verona, Ghelfi, 1975, p. 42.

¹⁰⁷ Nel 1937 partecipa alla VII Mostra del Sindacato fascista delle Belle Arti del Lazio con due opere paesaggistiche: *Borgo S. Spirito* e *Paesaggio Romano* dove si mostrano ancora quei tratti arcadici delle vedute esposte alla precedente mostra al Bragaglia Fuori Commercio. Cfr. *Mostra del Sindacato fascista Belle Arti del Lazio*, cat. (Roma, aprile - giugno 1937) a cura di Sindacato interprovinciale fascista belle arti del Lazio, Roma, E. Pinci, 1937.

Dal 1947 sposta definitivamente la sua residenza da Roma a Parigi. Molti si sono affrettati a definire come “periodo parigino”¹⁰⁸ l’operato artistico che si apre a partire dal decennio che segue il trasferimento di Tamburi in Francia. In realtà l’artista può essere definito internazionale nella misura in cui non perde la sua italianità nonostante si trovi all’estero, acquisendo le influenze del luogo ma senza perdere la propria cifra identitaria. La forza dell’artista risiede proprio nell’immediatezza con cui si adatta al cambiamento, adeguandolo alla sua personale maniera d’interpretare le cose o meglio, i luoghi nel suo caso.

Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, Tamburi viaggia molto e si stabilisce per brevi periodi all’estero, da solo o in compagnia di Malaparte come durante il soggiorno francese a Chamonix. Conosce molte personalità di spicco: scrittori, artisti, intellettuali sia italiani che stranieri, con i quali instaura profondi sodalizi; uno di questi è il pittore Maurice de Vlaminck¹⁰⁹ verso il quale nutre profonda stima. Nonostante l’apparente differenza tra i due stili pittorici, la solitudine che investe le strade di paese dei dipinti di de Vlaminck del dopoguerra evocano in parte quei tratti familiari e silenziosi tipici dell’opera di Tamburi. Anche la struttura e l’incastro dei volumi di origine cezanniana, costruiti a partire dall’utilizzo dei colori, sono un punto d’incontro importante tra i due artisti.

Nel 1948 durante un soggiorno a Roma viene scattata una foto (Fig. 13) divenuta simbolo del fervore culturale dell’Italia del dopoguerra. Gli artisti e gli intellettuali ritratti si riuniscono al noto Caffè Greco per discutere e superare i drammi generati dal secondo conflitto mondiale. Tra questi compare proprio Orfeo Tamburi, al centro dell’inquadratura. Si tratta per lui di una semplice occasione di ritrovo tra gli amici italiani perché non nutre particolare interesse verso i dibattiti politici post-bellici. Tamburi sceglie di prendere le distanze da quelle iniziative che procurano possibili etichettature politiche come la partecipazione al gruppo dei frontisti, sviluppatosi a seguito della guerra. Tra questi artisti attivisti prevale un forte desiderio di recuperare la libertà artistica perduta e soprattutto riavvicinarsi alle avanguardie europee. Al

¹⁰⁸ G. Giuffrè, R. Cogniat, *Orfeo Tamburi*, Roma, Il Cigno edizioni d’arte, 1974, p. 54.

¹⁰⁹ Maurice de Vlaminck (Parigi, 1876 - Rueil-la-Gadelière, 1958) è stato un pittore francese riconosciuto tra gli esponenti della corrente fauves per l’aggressivo uso del colore sia nel tono che nella forma. Successivamente, dopo aver assorbito l’influenza cezanniana, le sue composizioni si semplificano, i contorni delle figure si assottigliano e i colori sono meno accesi, senza però abbandonare un distintivo drammatismo espressivo.

gruppo succitato appartiene ad esempio Pericle Fazzini, anche lui artista marchigiano ritratto nella foto al Caffè Greco.

Ritornato a Parigi, Tamburi organizza per la prima volta una mostra alla Galleria Rive Gauche alla quale partecipano molte personalità note nel panorama artistico dell'epoca; lo stesso Filippo De Pisis scrive la prefazione al catalogo della mostra, elogiando la produzione dell'artista: "Orfeo Tamburi est certainement un des meilleurs peintres italiens de la dernière génération [...]. C'est un peintre pour qui vaut avant tout le signe, le dessin, dans son expression la plus pure"¹¹⁰.

Gli anni Cinquanta proseguono con numerose esposizioni, mostre e partecipazioni a eventi nazionali e internazionali, come alla Quadriennale di Roma del '51 e del '55 e alla Biennale di Venezia del '50, del '52 e del '54. Da ricordare inoltre il viaggio in America compiuto per conto della rivista *Fortune*, esperienza fondamentale per il nuovo percorso stilistico intrapreso da Tamburi a seguito della diffusione della corrente artistica Informale.

Nel 1964 e nel 1969 si verificano due eventi fondamentali che dimostrano una nuova presa di coscienza sviluppata dall'artista nei confronti della sua terra natale, testimonianza di una sua volontà di riavvicinamento. Nel '64 dona numerosi lavori, circa 54 tra disegni, acquerelli, guazzi e litografie del periodo 1948-1963, alla Pinacoteca Civica di Jesi. Nel '69 invece istituisce il Premio per la pittura Rosa Papa al fine di incentivare l'attività artistica locale e incrementare la collezione d'arte contemporanea della Pinacoteca Civica. Di lì a qualche anno la madre ispiratrice del Premio muore, segnando ancor di più in Tamburi l'importanza dell'istituzione della manifestazione. La volontà di incrementare la dimensione culturale della città di Jesi deriva dalla riflessione intrapresa dall'artista sull'importanza delle sue origini. Questo legame è da sempre un tema affatto apprezzato all'interno della sua produzione. Ad oggi, nessuna sua opera ritrae una veduta marchigiana. La realtà regionale non compare quindi nelle opere di Tamburi, ma al contrario risulta fondamentale nello sviluppo del suo processo artistico dagli esordi fino alla sua maturazione.

Il 1965 è un anno importante perché Tamburi pubblica il suo primo libro dal titolo *Incontri*. Si tratta di un avvenimento rilevante perché è il primo di una lunga serie di testi pubblicati che gli permettono di ribadire in più occasioni l'importanza della

¹¹⁰ G. Giuffrè, R. Cogniat, *Orfeo Tamburi*, cit., p. 45.

scrittura in quanto atto imprescindibile nella sua vita. Nonostante la sua riservatezza, grazie alle sue molte annotazioni raccolte in testi autobiografici di stampo diaristico, non è stato difficile ricostruire le fasi della sua vita, le emozioni e le diverse volontà artistiche che accompagnano il suo percorso. Il tutto è raccolto secondo una successione cronologica piuttosto chiara, anche se presentata spesso come una sequenza di appunti e di pensieri fugaci. Il suo *Quaderno del pittore* ne è sicuramente una perfetta esemplificazione ed è proprio qui che Tamburi annota la sua considerazione nei riguardi dell'importanza della scrittura nella sua carriera: “Un pittore che scrive non è uno scrittore. Lo stesso è dello scrittore quando dipinge. [...] Tuttavia, queste manifestazioni collaterali spesso completano il pittore e lo scrittore”¹¹¹.

L'ultimo decennio di vita dell'artista è un periodo molto attivo dal punto di vista culturale: organizza mostre, scrive libri e avvia un'intensa collaborazione con la Galleria Gioacchini di Ancona. A quest'ultima il pittore affida l'esclusiva, ossia distribuire, archiviare e autenticare le sue opere a livello nazionale e internazionale. In virtù di questa dotazione, la galleria istituisce la Fondazione Orfeo Tamburi con lo scopo di tutelare l'attività dell'artista e verificare l'autenticità di tutto il suo operato pittorico.

Tamburi muore a Parigi nel giugno del 1994. La sua tomba si trova al cimitero di Montparnasse, in mezzo a celebri personalità.

2.3 Il disegno

La produzione artistica di Tamburi può essere suddivisa in due generi: il ritratto e il paesaggio. La sua principale occupazione però è quella di paesaggista. L'artista è conosciuto soprattutto per le numerose vedute urbane di ogni città in cui ha sostato, per un breve o lungo periodo. Questo genere di produzione gli fa guadagnare il soprannome di “pittore urbano”.

Entrambi i generi diventano poi anche oggetto di studio pittorico nel momento in cui il giovane Tamburi riesce ad affrontare l'acquisto dei mezzi necessari alla pittura. Questo ritardo è causato dalla mancanza di un sostegno economico sul quale potrà contare solo successivamente. I suoi scritti testimoniano che, anche dopo aver

¹¹¹ O. Tamburi, *Quaderno del pittore*, cit., p. 15.

raggiunto la stabilità economica, l'artista marchigiano continua a non sprecare le strisce di tela avanzata dopo il ritaglio effettuato per l'impostazione sul cavalletto. Questo è il motivo per cui si avvicina tardi alla pittura rispetto ai suoi colleghi. La foga di sperimentazione, che inizialmente caratterizza la sua produzione, è in parte dettata dall'ansia di scovare nel nuovo ambito ciò che meglio può rappresentare la sua espressione creativa. I ritratti rimangono soggetto dei suoi dipinti fino agli anni Cinquanta, quando abbandona definitivamente questi studi in favore delle vedute. Considerato che solo alla fine degli anni Trenta la pittura entra nella produzione artistica di Tamburi, il genere del ritratto persiste appena un decennio nel suo repertorio. Per il resto della sua carriera, la figura umana rimane un tema esplorativo unicamente nel disegno, abbinato spesso ad annotazioni per ricordare gli innumerevoli volti incontrati lungo il cammino. In questo modo Tamburi è in grado di assolvere alla sua necessità di trasporre immediatamente sul foglio la fugace immagine di un momento. I suoi disegni, infatti, sono costruzioni di un pensiero, di un'impressione o la sintesi di una riflessione.

Il disegno è parte integrante della vita dell'artista ed è per questo che Tamburi ancor prima di definirsi pittore si definisce disegnatore. Come lui stesso afferma parlando del suo passato: "Il disegno era la mia sola ricchezza di vita"¹¹². La sua carriera artistica inizia proprio con carta e penna, nessuna tela e nessun pennello. Tamburi produce numerosissimi disegni nel corso della sua esistenza. Se qualche bozza non risulta di suo gradimento viene lasciata incompiuta, ma comunque riposta nella sua cartella. Al suo interno si trovano disegni ben fatti su carta di pregio e portati a termine secondo precisi criteri artistici, ma sono presenti anche piccoli schizzi fatti su carte minori in qualità o in grandezza, spesso ricavate da avanzi di foglio. In questo modo, la sua collezione grafica si è ampliata notevolmente.

Il disegno permette a Tamburi di cogliere l'essenziale della realtà rappresentata, creando un'immagine dove l'attenzione non venga rapita dalle bellezze cromatiche offerte dalla pittura. È per questo che l'artista ritiene che i grandi coloristi siano coloro che non si adoperano sulla tela con infinite sfumature, utilizzando le palette dei colori con insistenza e spremendo i tubetti senza tregua. Per lui "i grandi coloristi di ogni tempo sono monocromi. Come Rembrandt, Corot, Manet e tanti altri, fino a

¹¹² U. Ronfani, *Orfeo Tamburi: per immagini e opere*, Milano, Brixia ed., 1975, p. 51.

Morandi”¹¹³. In virtù di questo, egli tiene ben impresse nella mente le parole di Delacroix: “Datemi del fango e vi farò un nudo splendente”¹¹⁴. È possibile quindi dedurre l’importanza per Tamburi della dote artistica innata ed estranea a tutto ciò che ne deriva successivamente per agevolarla. Riconosce senza dubbio questo carattere nell’equilibrio delle composizioni di Delacroix, col quale condivide idee e teorie artistiche ma nessuna influenza prettamente stilistica, se non qualche traccia di respiro romantico.

Il disegno di Tamburi non è fatto di segni virtuosi, ma di tratti essenziali che si riflettono direttamente nell’occhio dell’osservatore. L’essenzialità che egli fa trasparire fin dai suoi primi lavori è una peculiarità che si mantiene propria in tutta la sua produzione artistica.

Fin da subito, il disegno di Tamburi, con i suoi aspetti caratteristici, riesce a distinguersi nella folla dei giovani artisti giunti a Roma per far conoscere le loro opere. I lavori dei primi anni sono difficili da rintracciare perché l’artista, a causa delle difficoltà economiche, utilizza carta di scarsa qualità in cui, col passare del tempo, l’inchiostro scompare. Inoltre, usa spesso i suoi disegni per saldare debiti quotidiani. Ma proprio questi problemi lo portano a dedicare intere giornate a disegnare, non potendo concedersi alcun tipo di distrazione. Col tempo affina così la tecnica, che si semplifica e si epura dall’iniziale decorativismo¹¹⁵. Il tratto sintetico e preciso dei suoi disegni è la sua grande fortuna, in quanto gli permette di vendere con facilità, anche se per poche lire, a giornali e periodici che necessitano di illustrazioni chiare e leggere per accompagnare i loro articoli.

Un’altra caratteristica molto apprezzata dei suoi disegni è la sensibilità, che viene mantenuta nonostante il tratto essenziale, sia nei ritratti che nei paesaggi. La percezione dei suoi soggetti non è assolutamente alterata da eccessivo sentimentalismo, ma allo stesso tempo mai ne viene privata.

Osservando il disegno di *Cecchina con il baschetto* (Fig. 14) si può cogliere l’essenzialità del tratto, che allo stesso tempo definisce la personalità della donna. La

¹¹³ O. Tamburi, *Quaderno del pittore*, cit., p. 120.

¹¹⁴ Ivi, p. 121.

¹¹⁵ Durante i suoi primi anni a Roma, Tamburi era definito scherzosamente dai suoi colleghi “lo stenografo”, proprio per il tratto nervoso con cui riempiva velocemente i fogli con le sue suggestive vedute. Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit., p. 173.

ricerca dell'artista durante la trascrizione sul foglio si rivolge non solo alla forma dei soggetti, ma anche al carattere¹¹⁶. Se si confronta questo inchiostro con un disegno di trent'anni dopo, ritraente *Il profilo dello scrittore Stefano Terra* (Fig. 15), si nota come la forza della linea sia rimasta pressoché immutata, ma epurata di quel tratto "stenografato" che riempie i fogli della giovinezza. Questa linea "svolazzante"¹¹⁷, così definita dallo stesso Tamburi, è un'eredità del clima barocco perseguito dai seguaci della già citata Scuola Romana all'epoca della sua permanenza nella capitale. In generale, si può però affermare come, fin dai primi anni della sua carriera artistica, la linea stilistica dei suoi disegni risulti chiara e semplice. Inoltre, i tratti delle sue rappresentazioni non perdono mai la forma emotiva, nonostante spesso presentino le sembianze di schizzi veloci fatti in momenti di riflessione, con lo scopo di accompagnare le note lasciate regolarmente nei taccuini da viaggio¹¹⁸. In questo senso, è interessante osservare il disegno ritraente *Paula Braun* (Fig. 16), una raffinata conoscenza di Tamburi derivante dal suo viaggio a New York. Le linee degli indumenti della donna che delineano le sue forme non si richiudono, rimangono sospese, accentuando il tratto sintetico della mano dell'artista. Allo stesso modo, l'ambiente circostante è solamente accennato, ma chiaramente definito agli occhi dell'osservatore. L'annotazione di Tamburi, che accompagna il ricordo dell'incontro, esplica perfettamente l'immagine della donna: "La primavera ha le forme di Paula Braun, nera e bianca come un Goya che vive, e gli occhi le riempivano la faccia quando mi venne incontro"¹¹⁹. Le poche righe esprimono le principali caratteristiche del disegno: la sommarietà delle linee di contorno accostate alla semplicità del bianco e nero e l'elegante sensualità della donna accostata alla delicata stagione degli amori. Tamburi dimostra di essere padrone dell'immediatezza, che permette di cogliere gli aspetti essenziali della realtà che gli appare. Si tratta di una capacità che persiste in tutta la sua produzione artistica, come esplicitato nei paragrafi successivi.

La pacata sensibilità dei suoi ritratti è un aspetto che caratterizza anche le vedute urbane (Fig. 17). I paesaggi di Tamburi non sono mai muti, al contrario risultano piuttosto malinconici. Questo carattere è dato da linee vibranti, che mutano la rigidità

¹¹⁶ O. Tamburi, *Opera grafica: disegni, guazzi, acquarelli dal 1929 al 1970*, Livorno, Graphis arte, 1971.

¹¹⁷ Ivi, p. 8.

¹¹⁸ Cfr. E. Fabiani (a cura di), *I taccuini di Orfeo Tamburi: 1930-1980*, cit.

¹¹⁹ O. Tamburi, *Itinerari. America '57*, Verona, Edizioni Ghelfi, 1970, p. 60.

degli edifici in languida verticalità. I cieli, che si ergono sopra i caseggiati, trasmettono una luce ferma e naturale e la delicatezza di un'aria libera e leggera¹²⁰, come quella delle campagne, priva cioè degli ostacoli forniti dai muri dei palazzi. La linea di contorno delle forme si ispessisce sulle ombre e si assottiglia in corrispondenza della luce, come se l'artista stesse utilizzando direttamente dei colori. Infatti, più nel disegno che nella pittura, Tamburi "fa pensare all'impressionismo, sia per quel tracciato filiforme come una sottile scrittura che lascia ampio spazio alla luce, sia per quei piccoli tocchi che fanno vibrare l'aria"¹²¹. Questa dote gli fa guadagnare riconoscimento e viene premiata in più occasioni: alla Biennale del disegno a Forlì nel 1956, alla III Biennale Nazionale d'Arte Sacra a Bologna nel 1958 e di nuovo alla sua IV edizione del 1960.

Nei disegni acquarellati, come si può notare nel suo *Autoritratto* (Fig. 18), la linea tracciata si fa ancora più pittorica, intrecciandosi con i giochi di acqua in eccesso che si diramano sul foglio insieme alle macchie irregolari, madide di pigmento¹²². Tamburi interviene nei suoi disegni con il colore, senza però far sì che questo diventi il principale soggetto dell'opera. Un equilibrio che si palesa non solo nella resa delle forme, ma anche nella stesura dei colori stessi, quasi a rendere l'idea di un disegno incompleto, allo stesso tempo appagante nel suo stato di immagine sospesa.

Come si è visto, Tamburi non insiste sui suoi soggetti, spesso si limita a suggerirli attraverso linee di contorno semichiusure e la poeticità, trasmessa da questi semplici accenni di forme, pervade l'atmosfera circostante, rendendola intima¹²³. Questa abilità è ovviamente ancor più facilitata dalla rappresentazione di soggetti a lui familiari come sua madre, amici, parenti, intime donne. Ad esempio, la sua amica *Renée* (Fig. 19) viene rappresentata in una posa mansueta e delicata, che racchiude la fragilità di una donna che non può portare con sé il peso di quelle signore in poltrona (Fig. 20) raffigurate dall'artista quasi con disprezzo, evidenziandone ogni scomodo dettaglio fisico¹²⁴. In questo modo si comprende come l'artista rapporti le sue rappresentazioni

¹²⁰ Cfr. G. Giuffrè, R. Cogniat, *Orfeo Tamburi*, cit.

¹²¹ Ivi, p. 10.

¹²² Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit.

¹²³ Cfr. M. Sauvage, *Orfeo Tamburi*, Roma, Collezioni dell'obelisco, 1949.

¹²⁴ Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998) cit.

agli stati d'animo che vuole vengano trasmessi all'osservatore, che nient'altro sono che quelli derivati dalla sua personale esperienza. Tutto questo non lascia spazio a chi osserva altro modo d'intendere l'immagine.

Come appena detto a proposito delle sue *donne in poltrona*, non sempre Tamburi le inserisce in un ambiente confortevole. Come si osserva nella Fig. 20, le donne sono costrette in pose per nulla naturali al fine di scovare scomode verità, come i difetti fisici. Questa sua ossessione di captare l'umanità più profonda arricchisce il disegno di "bruttore". Queste donne non sono sedute ma sgraziatamente sprofondate nelle poltrone, gravate del loro corpo percepito eccessivamente pesante. Il tutto accompagnato da una sconveniente posa delle gambe, solitamente nude e divaricate. Questa volontà dell'artista di esprimere l'umanità attraverso il disegno lo porta alla produzione di ritratti caratterialmente tipizzati, che a volte comportano il genere di forzature appena osservato.

Nell'insieme si può vedere come le personalità ritratte da Tamburi si presentino alla stregua di una schiera di attori, tutti "acutamente interpretati, sottilizzati, scavati nell'umore"¹²⁵.

2.4 L'influenza della memoria nell'identità artistica di Tamburi

Per ben esaminare l'influenza della memoria marchigiana nell'operazione artistica di Tamburi, ci si limiterà ad approfondire questo concetto in relazione alla sua produzione pittorica.

Orfeo Tamburi avvia la sua carriera pittorica solo a partire dagli anni Trenta, quando la fine delle difficoltà economiche e una più matura coscienza artistica gli permettono di intraprendere un nuovo percorso. È singolare pensare alla sua intera produzione e scoprire che solo nel 1937 egli dipinge per la prima volta in maniera ufficiale, a circa dieci anni dall'inizio della sua attività artistica.

La pittura di Tamburi si distingue senza dubbio per le famose vedute urbane, che costituiscono il nucleo fondante del suo repertorio. Sicuramente non è un caso che un artista con una forte volontà di espatriare faccia delle vedute delle grandi città il suo principale interesse di studio. L'artista è affascinato dalle metropoli e dalle grandi città in maniera evidente, ma il suo modo di raffigurare il paesaggio urbano rimane quello

¹²⁵ O. Tamburi, *Ritratti romani*, Milano - Verona, Ghelfi, 1968, pp. 7-19

di un uomo cresciuto in una cittadina di provincia, dove aleggiano tranquillità e solitudine. La caratteristica principale di queste vedute dipinte è infatti quella di non mostrare il vero aspetto delle città a cui appartengono, in quanto vengono epurate dal caos della folla e dalla dinamicità che, di media, le caratterizzano. Tale capacità di adattare la realtà al suo personale linguaggio visivo risiede nella tempestività con cui Tamburi ci si immedesima, la reinterpreta e la raffigura sulla tela. In virtù di questo, Nino Frank nella prefazione scritta per il *Quaderno del pittore*, lo definisce un “pittore per il quale il mondo esteriore esiste in modo imperioso, benché visto attraverso il filtro d’una sensibilità sempre sveglia”¹²⁶. Questa particolare sensibilità interpretativa non si sbilancia mai in sentimenti struggenti. I temi affrontati dall’artista nella sua produzione non si legano ad alcun tipo di protesta morale o politica e anche per questo non si avvalgono mai di toni violenti¹²⁷. In generale, la pittura di Tamburi si dissocia dall’attualità storica e si posiziona in una sorta di dimensione parallela a quella reale, dove gli elementi della quotidianità e del suo personale immaginario visivo si legano, dando vita a una dimensione tutta propria. A prescindere da ciò che la veduta rappresenta, Tamburi rende proprio ogni luogo e riesce a trasmettere questa calda appartenenza a chi osserva. Il critico Alfonso Gatto¹²⁸ ripropone questo concetto in maniera più tecnica, riconoscendo il “grande potere di immediatezza che Tamburi riesce a evocare nell’atto di vedere per la prima volta, andando lui incontro alle proprie scoperte con l’aria di rintracciare e di riavere in esse le proprie orme”¹²⁹. L’eco di una memoria marchigiana, che l’artista porta con sé fin dall’abbandono della sua terra d’origine, persiste nel suo inconscio e quindi nella sua produzione artistica, senza potervi prescindere. La ricerca di appartenenza in ogni luogo osservato non può che avvenire per mezzo della memoria di una reale esperienza di appartenenza. In questa operazione Tamburi, senza volerlo, si serve del legame con la sua città d’origine. I luoghi che lui raffigura sono intrisi della sua essenza, in quanto parte integrante del

¹²⁶ O. Tamburi, *Quaderno del pittore*, cit., p. 11.

¹²⁷ Cfr. E. Fabiani (a cura di), *I taccuini di Orfeo Tamburi: 1930-1980*, cit.

¹²⁸ Alfonso Gatto (1909, Salerno - 1976, Orbetello) è stato un artista e intellettuale a tutto tondo, scrittore, poeta, pittore, critico d’arte e letterario. Ha partecipato all’atmosfera pittorica sia attraverso la sua personale esperienza, che risulta piuttosto eclettica, sia attraverso la stesura di diversi cataloghi per artisti di grande fama come De Pisis, Guttuso, Macari... Si è dedicato, insieme a Raffaele De Grada, anche alla cura del testo critico dedicato ad Orfeo Tamburi, incentrato sui suoi disegni, guazzi e oli prodotti tra il 1930 e il 1974.

¹²⁹ A. Gatto, R. De Grada, *Orfeo Tamburi 1930-1974*, Verona, Ghelfi ed., 1976, p.25.

luogo stesso e per questo nessun soggetto è rappresentato in maniera oggettiva, privo cioè del sentimento dell'artista.

Interessante è proprio il concetto di memoria affrontato da Gabriele Tinti¹³⁰ nella sua tesi di laurea, individuandola “quale luogo dell'interrogazione e, in definitiva, del formarsi del temperamento marchigiano”¹³¹. L'artista, seppur allontanatosi dalla terra natia, perpetua la sua identità marchigiana attraverso la memoria della sua infanzia. Ginesi rilegge questo concetto con le seguenti parole: “La ‘memoria’ dei fatti e delle cose non origina soltanto dall'esperienza diretta, ma si forma anche mediante il racconto di queste cose, dei luoghi, dei paesaggi, degli usi, dei personaggi e così via”¹³². Quindi parlando in termini più sociologici, la relazione tra ambiente e comportamento rivela le peculiarità sociali di un individuo, in questo caso di un artista, sulla base di ciò che lo circonda e che lo influenza direttamente o indirettamente attraverso i sedimenti dell'inconscio. In questo senso, è potuta avvenire l'inclusione di quell'insieme di artisti marchigiani che, per forza o per amore, emigrano dalla loro terra verso altre città. Questi possono prescindere dall'influenza diretta dell'ambiente circostante, ma non dalla loro memoria, sede delle loro radici. Ancora una volta il concetto di tradizione e quello di passato riemergono, ma in una forma diversa, cioè quella della memoria, intesa come la componente dell'io dell'artista che, guardandosi indietro, riceve continui stimoli da un'identità marchigiana che rimane invariata e immobile nel tempo. La poetica degli artisti marchigiani si plasma nella già citata marchigianità, che ora si completa anche della dimensione della memoria, che occupa un posto rilevante nell'identità del marchigiano.

In questo senso, può essere confermato il pensiero di Tamburi secondo cui “la storia del mio disegno è un po' la storia della mia vita”¹³³; egli nella produzione artistica, come nella sua intera esistenza, porta sempre con sé il bagaglio delle memorie. Dall'abbandono della provincia all'arrivo nelle grandi città, Tamburi arricchisce il suo bagaglio continuando a conservare ciò che già vi è stipato.

¹³⁰ Gabriele Tinti (Jesi, 1979) è un ricercatore laureato in Conservazione dei Beni Culturali all'Università di Bologna nell'anno accademico 2002-2003, con una tesi intitolata *Le Marche: magici territori dell'arte. Le seduzioni della memoria nell'opera degli artisti marchigiani del XX secolo*.

¹³¹ A. Ginesi, *Le Marche e il XX secolo. Atlante degli artisti*, cit., p. 32.

¹³² Ibidem.

¹³³ O. Tamburi, *Quaderno del pittore*, cit., p. 113.

Forse è proprio questo personale corredo, che egli porta sempre con sé, a dirigerlo verso cammini che, per quanto possano risultare devianti, non lo allontanano mai totalmente dal suo tracciato.

2.5 L'influenza marchigiana e gli esordi romani

Per una completa comprensione della personalità di Tamburi occorre partire dal principio della sua vita, ossia dalla giovinezza trascorsa nella città di Jesi. Gli anni passati dall'artista nelle Marche sono pressoché sconosciuti per scarsità di informazioni, come per difficoltà nel recupero delle stesse. Nonostante questo, si tratta di anni molto importanti per comprendere appieno la sua personalità, formatasi in una realtà priva di stimoli artistici e in una famiglia totalmente estranea a tale dimensione culturale. Al contrario, molti artisti marchigiani spesso hanno familiari coinvolti nelle attività di artigianato, capaci di arricchire così la loro coscienza creativa. Nonostante ciò, Tamburi si avvicina al disegno fin da piccolo, spinto da una profonda passione che lo porta a scovare punti panoramici da ritrarre nei suoi fogli, piuttosto che giocare con i suoi amici. Proprio in questi anni, l'iniziazione artistica, seppur di natura innata, viene fortemente influenzata da tutti quei pittori che girano per le strade di Jesi. Tamburi ricorda senz'altro, tra gli altri, Corrado Corradi, già precedentemente citato. Corradi è un pittore solitario e sconosciuto ai più che girovaga per i vicoli della città con la sua cartella di fogli e la sua scatola di colori, disegnando scorci e ritraendo locali. Corradi affronta la quotidianità dei suoi soggetti con linee delicate e una sensibilità che mai appesantisce l'opera con eccessivi sentimentalismi. La vita di tutti i giorni viene raffigurata con un accento poetico e privata delle brutture in cui l'artista inevitabilmente si imbatte durante l'osservazione della routine locale. La realtà di Corradi è armoniosa in ogni suo dettaglio, gradevole ma non utopica, semplice ed equilibrata¹³⁴. Tamburi eredita dal suo concittadino la capacità di mitigare la realtà osservata in realtà rappresentata, mantenendo un equilibrio che non eccede oltre i limiti dell'utopia. Nelle opere di Tamburi il mondo esterno è un mondo "filtrato", ma mai totalmente stravolto, "un po' alla maniera degli impressionisti che dipingevano le loro visioni convinti di dipingere la realtà"¹³⁵. Allo stesso modo Tamburi si affida al suo

¹³⁴ Cfr. E. Bartocci (a cura di), *Il rito, lo specchio e la memoria: ritratti di artisti cuprensi tra 800 e 900*, Fabriano, Fondazione cassa di risparmio di Fabriano e Cupramontana, 2003.

¹³⁵ G. Giuffrè, R. Cogniat, *Orfeo Tamburi*, cit., p. 10.

occhio senza però diffidare dalla sua immaginazione, che ripercorre i contorni dei suoi soggetti ricreando delle atmosfere tutte personali.

Le somiglianze tra i due artisti si mostrano nei loro paesaggi, pervasi da un'aura arcadica e sospesi in una dimensione di quiete¹³⁶. Se si confronta *La campagna jesina* di Corradi (Fig. 21) e *l'Angolo romano* di Tamburi (Fig. 22), nonostante la lontananza geografica del soggetto raffigurato, gli artisti sembrano attingere dallo stesso ricordo visivo.

Le strade di Roma o i tetti di Parigi non si limitano ad esistere in quanto tali sulle tele di Tamburi, ma si manifestano attingendo al lontano scenario della sua infanzia, quando i tetti e i muri erano quelli vecchi e scrostati del centro storico di Jesi. Si tratta di un microcosmo che si ripete nella produzione artistica di Tamburi e che gli permette il tempestivo atto di immedesimazione con i luoghi con cui entra in contatto. Ancora una volta l'*ethos* marchigiano si dimostra persistente nell'attitudine di un artista che, pur allontanandosi dalla terra d'origine, non vi può prescindere. L'esodo di Tamburi è accompagnato dalla sua identità marchigiana, che lo porta a vivere l'Europa, o le città d'oltreoceano, come le Marche stesse. La marchigianità, intrisa nell'identità dell'artista, permette d'interpretare la realtà circostante secondo un grado di familiarità capace di far sembrare conosciuto anche un ambiente a lui estraneo.

Si può quindi dedurre che nelle opere di Tamburi convivano più dimensioni: quella reale e quella personale. Per meglio comprendere quest'idea, si può fare riferimento alle considerazioni sull'arte avanzate dal filosofo del linguaggio Paul Ricoeur. Quest'ultimo ascrive all'arte ben due funzioni, una ostensiva e una referenziale. La prima indica la manifestazione artistica che si verifica in un arco temporale ben preciso, riconducibile al cosiddetto *hic et nunc*¹³⁷. La seconda invece identifica il carattere immutabile dell'arte, senza tempo e senza spazio, che la rende capace di appartenere ad ogni epoca¹³⁸. Riprendendo i termini di Ricoeur, è possibile individuare nell'arte di Tamburi una dimensione definibile ostensiva, che lo porta a esprimersi in

¹³⁶ Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit.

¹³⁷ Si tratta di una locuzione latina che tradotta letteralmente significa “qui e ora, adesso”. In rapporto all'opera d'arte, s'intende la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova. Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi Editore, 1966.

¹³⁸ Cfr. A. Ginesi, *Le Marche e il XX secolo. Atlante degli artisti*, Milano, Banca delle Marche Motta, 2006, p. 14.

relazione alla città in cui si trova, e una dimensione referenziale, identificabile nella sua aura marchigiana impressa nei meandri della sua memoria. Un altro elemento, deducibile dalla duplice dimensione che caratterizza la produzione di Tamburi, è il perenne scontro tra due realtà apparentemente contrastanti: centro e periferia. Il centro si identifica nella città ospite e la periferia nella dimensione della memoria. Solo grazie alla loro coesistenza, la capacità espressiva e interpretativa dell'artista si concretizza in maniera unica.

Dopo l'arrivo a Roma e l'abbandono degli studi, Tamburi entra nei circoli intellettuali e fa nuove conoscenze che lo introducono alla nota Scuola Romana. Affascinato dall'arte in sé, si avvicina a quella del gruppo senza mai farsi totalmente travolgere. Gli anni dell'arrivo dell'artista nella capitale sono caratterizzati da un cessato fervore avanguardista in favore di un "ritorno all'ordine"¹³⁹, visto come punto fermo nel mezzo del caos del dopoguerra. La Scuola Romana nasce su questa nuova scia, unita alla presa di coscienza dell'impossibilità di accantonare le dirompenti innovazioni avviate dalle avanguardie. Le opere di questi artisti si presentano come una reinterpretazione della pittura della tradizione. Viene abbandonata la linea classica, precisa ed elegante, in favore di tratti aggrovigliati di stampo barocco, accompagnati da vivaci colori applicati a soggetti tradizionali come nature morte e paesaggi. Tra i suoi maggiori esponenti si trova Mario Mafai¹⁴⁰, ricordato da Tamburi in merito a una considerazione fatta sulla sua pittura. L'artista racconta come Mafai lo definisca "un pittore civile"¹⁴¹, specificando la disapprovazione nei suoi riguardi perché favorevole piuttosto ai pittori barbari, come lui stesso amava reputarsi. La civiltà di cui parla l'amico Mafai deriva proprio dall'eccessivo equilibrio osservato nell'opera di Tamburi, dove prevale la volontà di limitare i fasti barocchi in favore di segni bianchi e linee pulite. La civiltà, in questo senso, risiede proprio nel moderare il tratto. Nonostante la critica in parte riconduca il suo periodo romano all'omonima Scuola,

¹³⁹ Si tratta di un periodo artistico così definito per la volontà di alcuni artisti di rievocare la tradizione, vista come un riferimento stabile e confortevole a seguito del caotico scenario post-bellico. Cfr. E. Pontiggia, *Il ritorno all'ordine*, Milano, Abscondita, 2005.

¹⁴⁰ Mario Mafai (Roma, 1902 - 1965) è stato un pittore, esponente della Scuola Romana. Il tratto distintivo dell'artista risiede nell'uso del colore che diventa il vero soggetto delle sue opere. I brillanti colori di Mafai sono infatti uno strumento formale, spaziale ed espressivo.

¹⁴¹ O. Tamburi, *Quaderno del pittore*, cit., p. 159.

Tamburi stesso afferma di non prenderne parte, anche se indubbiamente ne viene influenzato. L'unità stilistica alla base della produzione dell'artista rimane invariata nel corso di tutta la sua vita, anche quando tocca apici di sperimentazione che sembrano allontanarlo dalla sua caratterizzazione artistica.

Confrontando il *Cortile Romano* (Fig. 23) di Tamburi e il *Circo Massimo* (Fig. 24) di Mafai, si nota subito un diverso approccio ai colori. Quelli di Mafai sono molto intensi e aggressivi, mentre quelli di Tamburi sono più bruni e tonali, quasi sfocati¹⁴². Inoltre, i tratti del pittore jesino sono decisamente meno marcati rispetto a quelli di Mafai, che si stagliano sulla tela con vigore. Sicuramente ciò che più salta all'occhio è proprio la diversa enfasi espressiva con cui ci si approccia alla scelta, alla stesura e all'utilizzo del colore.

Proprio in merito alla "civiltà" di Tamburi, ossia il suo essere estremamente equilibrato all'interno dell'opera, si può aprire una riflessione sul legame tra l'artista marchigiano e il suo territorio. Innanzitutto, occorre chiarire che l'ambiente, inteso sia come insieme di elementi fisici sia come insieme di elementi socioculturali, è di diretta influenza nei riguardi della produzione di un artista. Quest'ultimo non può prescindere da ciò che lo circonda abitualmente. Quindi, il discorso sull'ambiente e sulle sue influenze è da intendere in senso universale, in quanto valido per tutti gli artisti di qualunque regione essi siano. Per quanto riguarda le Marche, l'ispirazione creativa che questo territorio ha fornito ai suoi artisti è tale da aver contribuito alla diffusione di luoghi comuni riconducibili alla loro tempra marchigiana. Da qui l'idea del loro carattere mite e della loro semplicità espressiva, spesso erroneamente interpretati come mediocre capacità artistica, vincolata alla ricerca del sentimento creativo nell'atmosfera domestica. Queste considerazioni derivano dalle definizioni date alle Marche nel corso della loro storia. Come già largamente discusso, il territorio marchigiano è un territorio semplice agli occhi dei più e di tutti coloro che vi si sono insediati o che hanno semplicemente transitato per la regione. Il pensiero di forestieri come il domenicano Leandro Alberti a metà XVI secolo o la romantica Madame De Staël nel Settecento può essere ricondotto a quello moderno del già citato Guido Piovene, secondo cui: "Qui abbiamo l'esempio più integro di quel paesaggio medio,

¹⁴² Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit.

dolce, senza mollezza, equilibrato, moderato, quasi che l'uomo stesso ne avesse fornito il disegno"¹⁴³.

Parlare di marchigianità in senso stretto, ossia universalizzare le caratteristiche finora individuate nell'attitudine del medio marchigiano, non è assolutamente esauriente e soprattutto risulterebbe una considerazione quasi offensiva. Come ci ricorda Armando Ginesi, citando le parole di Giulio Carlo Argan, “ ‘la fissazione di costanti formali o etniche’ con il ‘conseguente irrigidimento del processo storico’ ”¹⁴⁴ sarebbero gli equivoci in cui si cadrebbe. Proprio per questo, l'obiettivo del discorso volge verso l'individuazione di quei tratti salienti di un territorio al fine di poterli distinguere per finalità di studio nel panorama artistico. Da qui le parole tratte dalla prefazione scritta da Carlo Bo per Antognini a conferma della semplicità e del concetto di medietà con cui spesso vengono associate le Marche e i marchigiani, sodalizio che non dovrebbe scadere nella mera convinzione dell'ignoranza e della mediocrità: “Per misura si intende di solito un modo di salvarsi negativamente, con delle sottrazioni: ora nei grandi marchigiani del nostro tempo la misura va intesa piuttosto come armonia, come somma di tutte le altre voci”¹⁴⁵.

In questo senso, la civiltà di Tamburi si risolve nell'armonia con cui l'artista rappresenta i suoi soggetti nei limiti di un'espressività che non valica i confini del sentimentalismo. Le sue pennellate, in accordo con i sentimenti trasmessi, rimangono delicate senza eccedere in tratti fortemente marcati e in colori estremamente vividi.

2.6 La svolta cezanniana

Dopo le prime esperienze romane, una vera svolta nella produzione artistica di Tamburi si verifica a seguito del primo viaggio compiuto nel 1935 a Parigi, dove entra in contatto con il cubismo, la pittura di Cézanne e i fauves. L'influenza cezanniana si avverte nei dipinti dell'artista solo a partire dagli anni Quaranta, a seguito di un'elaborata analisi che lo porta a sviluppare un nuovo stile pittorico. Le linee si fanno nere e ben marcate sulla tela, rendendo i volumi maggiormente solidi. In questo modo, sia gli edifici che gli elementi naturali non risultano più appannati e vibranti. Dal punto di vista cromatico, i colori si fanno più vividi. La stilizzazione, caratteristica ereditata

¹⁴³ A. Ginesi, *Le Marche e il XX secolo. Atlante degli artisti*, cit., p. 26.

¹⁴⁴ Ivi, p. 29.

¹⁴⁵ C. Antognini, *Scrittori marchigiani del Novecento*, volume primo, *Narratori*, cit., p. XIV.

dall'attività grafica, persiste nelle opere pittoriche attraverso elementi spesso accennati e non rappresentati nella loro completa interezza. Osservando *Il pino* (Fig. 25), è possibile cogliere la nuova presa di coscienza stilistica dell'artista e soprattutto l'influenza della pittura di Cézanne. (Fig. 26).

La frenesia di sperimentazione di questi anni si manifesta attraverso la ripetizione di medesimi soggetti rappresentati più volte perseguendo differenti obiettivi¹⁴⁶. In alcuni casi viene riposta maggiore attenzione alla concezione geometrico-strutturale dell'opera, come appena osservato, e in altri, invece, si ripone maggior interesse nel trasporto sentimentale attraverso una resa mossa e vibrante dei volumi, che perdono la loro solidità. In questo caso, la composizione risulta più libera come nelle opere dipinte prima del viaggio a Parigi e dell'incontro con Cézanne¹⁴⁷.

Un aspetto ricorrente in tutta la produzione artistica di Tamburi, a prescindere dai tratti stilistici sperimentati, è la malinconia¹⁴⁸ che permea l'atmosfera dell'opera. Questa è una caratteristica tipica dei paesaggi di Tamburi; tale interesse nella dimensione emotiva è ciò che lo avvicina all'espressionismo francese, nonostante quest'ultimo si esprima attraverso un'espressività prettamente drammatica. In ogni caso questo sentimentalismo porta Tamburi a volgere la sua attenzione verso artisti come Maurice de Vlaminck, piuttosto che verso gli avanguardisti italiani e il loro culto futurista. Tamburi nutre profonda stima verso il pittore francese, conosciuto durante il soggiorno a Parigi. La dimensione emotiva espressa sulla tela è ciò che accomuna i due artisti, anche se conseguita in maniera totalmente differente. De Vlaminck è guidato da una sfrenata passione interiore che investe l'opera con tutta la sua forza, al contrario la febbre emotiva di Tamburi viene attenuata sulla tela, che presenta una visione d'insieme malinconica ma equilibrata. L'influenza di Cézanne è un'altra caratteristica che accomuna i due artisti. Dal maestro francese deriva la costruzione dei volumi attraverso l'uso del colore che diventa elemento indipendente all'interno dell'opera. Nonostante l'interesse di Tamburi verso la pittura francese, la sua Parigi però si presenta come una composizione strutturata quasi geometricamente, epurata da ogni velleità cubista e da ogni ardore espressionista. L'opera mantiene unicamente

¹⁴⁶ Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit.

¹⁴⁷ Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit.

¹⁴⁸ Cfr. G. Giuffré, R. Cogniat, *Orfeo Tamburi*, cit.

l'influenza della solidità dei volumi cezanniani che contribuiscono all'impostazione di tale struttura. L'equilibrio della raffigurazione è una costante nella sua intera produzione, tanto da non essere accantonato nemmeno durante il successivo periodo di sperimentazione informale.

2.7 Il periodo parigino

Solo a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, in concomitanza con il definitivo trasferimento a Parigi, la sperimentazione di Tamburi si ferma raggiungendo un personale e unico approccio pittorico. Il ruolo del colore diviene fondamentale, in quanto autonomo nella costruzione del volume degli elementi all'interno dell'opera. Considerata l'importanza del disegno in Tamburi, è possibile notare come in questa operazione pittorica si verifichi un'identificazione della funzione del colore con quella del disegno, in quanto quest'ultimo diventa strumento primario della composizione. I colori, in quanto protagonisti delle sue opere, sono anche i primi a subire dei mutamenti a seguito dei contatti francesi: si spengono e si tramutano in una schiera di grigi e azzurri plumbei, tipici dei cieli parigini e totalmente estranei alla luce mediterranea dei quadri italiani. Le tinte più accese che da sempre caratterizzano le tele di Tamburi, quali il rosso, l'arancione e il giallo compaiono con un nuovo sottotono, "essi non hanno più la cristallinità precedente"¹⁴⁹.

La sensibilità si attenua con il colore, contribuendo alla diffusione di un'atmosfera più triste che malinconica, rispetto alle opere italiane. In ogni caso, l'espressività di queste tele non sfocia mai nella piena tristezza, al contrario l'equilibrio espressivo rimane una costante anche nella produzione parigina.

La riduzione all'essenzialità degli elementi si accompagna spesso alla totale assenza della figura umana o al suo semplice accenno. Se presenti, i passanti assumono sembianze stilizzate, ridotte a qualche linea di colore tratta dal paesaggio urbano, che rimane il protagonista indiscusso del dipinto. La presenza umana si limita a piccole figure anonime che si perdono nell'ambiente circostante, presentando una fedele immagine di come l'artista percepisca la folla della metropolitana e dei caffè nella metropoli. Tamburi percepisce una massa senza volto, dove ogni emozione si perde nell'assenza di caratteri distintivi; proprio tale percezione lo conduce a radicali

¹⁴⁹ G. Giuffré, *Orfeo Tamburi. Un profilo inedito*, Milano, Edizioni Brixia, 1983, p. 19.

considerazioni: “Penso che la massa sia anonima - è facile pensare così? Può darsi. Ma è certo che lo penso. [...] La massa è pigra e non ama fare nessun sforzo. Accetta il luogo comune, un credo che gli è necessario per riconoscersi con gli altri”¹⁵⁰. Tamburi è un solitario, pochi amici, numerosi conoscenti e un pessimo carattere, come lui stesso afferma nei suoi *Calepini*¹⁵¹ del 1968. Questo risulta un motivo per cui nelle sue vedute l’umanità, in rapporto al paesaggio circostante, viene eclissata; per lui è importante esprimere il rapporto con essa attraverso i ritratti, ma il paesaggio è quel momento di riflessione dove tutto si riduce al legame tra l’artista e l’ambiente circostante. Si spiegano quindi gli scorci deserti offerti dalle sue tele, aleggiati da una risonante eco malinconica. Enrico Crispolti rilegge così questo aspetto della sua opera: “Un’immagine di città piuttosto muta, si direbbe, e solitaria, la sua, e tuttavia intimamente percepita, [...] scartando dunque interferenze che ne potessero alterare la distesa e appagante evocazione-contemplazione”¹⁵².

Per quanto riguarda i soggetti rappresentati, il microcosmo urbano dell’artista si trasferisce dalla realtà romana a quella parigina; cambia la città ma non l’interesse di raffigurare i luoghi secondo la sua personale percezione. Si passa dal Trastevere alla Senna o dal Pincio a Montmartre, ma il valore dei paesaggi di Tamburi non cambia. Questo perché la valenza significativa impressa ai diversi luoghi ritratti è la medesima, in quanto direttamente proveniente dalla capacità interpretativa dell’autore, in grado di immedesimarsi e rendere ogni luogo familiare. Da qui deriva il suo particolare timbro domestico che caratterizza la sua intera produzione urbana, a prescindere dalla più o meno conoscenza che l’artista riserva per le città raffigurate nelle sue tele.

Osservando una delle prime opere del nuovo soggiorno francese, *Case a Neuilly* (Fig. 27), si possono individuare tutti gli elementi finora elencati per identificare i nuovi aspetti stilistici: la maggior solidità dei volumi, l’atmosfera desolata, i colori spenti e i contrasti luce-ombra poco accennati. Del resto, Tamburi apprezza particolarmente il grigiore del clima francese, ritenendo che “nei paesi dove la luce è troppo violenta, la luce mangia il colore”¹⁵³, per questo a Roma riusciva a dipingere solo in determinati momenti della giornata, come all’alba o al tramonto. Al contrario, “le ore non variano

¹⁵⁰ O. Tamburi, *Quaderno del pittore*, cit., p. 104.

¹⁵¹ Cfr. O. Tamburi, *Calepini*, Bari, Adriatica editrice, 1968.

¹⁵² E. Crispolti, *Un poeta urbano*, Ancona, Edizioni Galleria Gioacchini, 1997, p. 13.

¹⁵³ O. Tamburi, *Opera dipinta: 1931-1948*, Roma, Edicigno, 1983, p. 45.

a Parigi. La luce del mattino assomiglia a quella della sera. E le stagioni anche”¹⁵⁴. La luce mediterranea è ricercata da quei pittori interessati alla luminosità intensa e ai colori vivaci. Uno di questi è Nicolas De Staël¹⁵⁵, che raggiunge proprio il picco dei suoi studi sulla luminosità e sulla rarefazione della luce con il soggiorno in Sicilia. La sua serie dedicata alla città di Agrigento ne è la piena dimostrazione. Tamburi è suo grande estimatore, tanto da omaggiarlo, in diverse occasioni, con le sue tele e acquistando un suo dipinto per la propria collezione privata.

Continuando a osservare le *Case a Neully* (Fig. 27), si nota come, questa volta, la presenza umana si mostri indirettamente da dietro le finestre spalancate dei palazzi, che si ergono sullo sfondo di un cielo plumbeo¹⁵⁶. Il non palesarsi dell’umanità lascia spazio all’immaginazione dello spettatore, che non viene solamente travolto dal clima malinconico, ma anche coinvolto da un senso di familiarità celato dietro le finestre.

Nelle opere di Tamburi vengono spesso inseriti dei rimandi familiari, ossia oggetti che si ricollegano alla presenza umana e, per certi versi, la sostituiscono. Questi possono essere una barca, una pompa di benzina, una bandiera, le finestre aperte o attrezzi da cantiere, come nello *Scorcio di Parigi con Tour Eiffel* (Fig. 28). Tamburi stesso specifica come nei suoi paesaggi non ci siano mai figure umane, ma “i personaggi sono via via, un albero, un lampione, una panchina, ecc”¹⁵⁷. Nel caso dello scorcio sopraccitato, questi elementi sono maggiormente evidenziati in quanto inseriti in un contesto urbano di contrasto, dove le forme ben definite degli elementi artificiali si alternano a quelle tondeggianti e stilizzate della vegetazione. L’opera è caratterizzata da una forte visione sintetica e rimanda agli anni romani per la presenza vegetativa, che, al contrario, sparisce quasi totalmente dalla produzione francese.

Un confronto eloquente tra i due periodi artistici vissuti da Tamburi è visibile tra le brillanti superfici di *Piazzale Flaminio* (Fig. 29) e i tenui contrasti della veduta su *Boulevard Haussmann* (Fig. 30). L’opera parigina presenta colori freddi e scuri, i quali creano diverse ombre che si estendono sulle facciate degli edifici e che contribuiscono

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Nicolas De Staël (San Pietroburgo, 1914 - Antibes, 1955) è stato un pittore russo naturalizzato francese. Dopo una fase iniziale dedicata alla libera espressione artistica, si avvicina subito all’astrazione intesa secondo una componente emotiva tradotta sul quadro attraverso l’inserimento di oggetti reali e i forti contrasti di luce.

¹⁵⁶ Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit.

¹⁵⁷ O. Tamburi, *Itinerari. America '57*, cit., p. 39.

a rendere l'atmosfera sconsolatamente desolata¹⁵⁸. Al contrario, la veduta italiana con le sue tinte calde invita l'osservatore a percepire la calura di un rilassante primo pomeriggio romano. Ciò che continua ad accomunare le due opere sono quei tratti che si propongono di identificare elementi della realtà circostante rappresentati dall'autore, ma che agiscono in verità "proprio motu"¹⁵⁹. La particolare percezione di Tamburi, per cui il caos e l'affollamento del piazzale e del boulevard si presentano come tranquilli angoli urbani, conferisce un'atmosfera di solitudine e di delicata malinconia. I colori cambiano, ma l'equilibrio della raffigurazione e la capacità di immedesimazione dell'autore nel paesaggio circostante restano gli stessi.

2.8 Gli accenni d'avanguardia

Parigi non è l'unica metropoli che invade l'immaginario artistico di Tamburi. Nel 1957 la rivista americana "Fortune" lo invita in un viaggio alla scoperta degli Stati Uniti. L'obiettivo della trasferta è dipingere e disegnare le grandi città americane attraverso un occhio differente da quello dei pittori locali. Tamburi accetta con piacere l'incarico, sia per la voglia di trovare nuovi soggetti per la sua pittura, approfondendo il dinamismo dell'ambiente metropolitano, sia per poter entrare in contatto più da vicino con le nuove estetiche artistiche di quegli anni. È questo il momento della pop art, arte eccentrica e stravagante dove soldi, caos e colore regnano sovrani tra gli artisti. L'arte di Tamburi rimane invariata, essenziale ed equilibrata sia nella struttura volumetrica che nella stesura dei colori, anche a seguito di questi contatti. Nonostante questo stile tradizionale sia radicato nei suoi ideali artistici, l'artista rimane estasiato dalle novità apportate dall'arte americana. In un'intervista rilasciata al critico Luciano Luisi¹⁶⁰, Tamburi utilizza proprio il termine "rinsanguare"¹⁶¹ per identificare l'influenza positiva prodotta sulla pittura europea dalla nuova pittura americana. Riconosce e apprezza le nuove avanguardie, nonostante siano lontane dal suo stile.

¹⁵⁸ Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit.

¹⁵⁹ Si tratta di una locuzione latina che tradotta letteralmente significa "di propria iniziativa". In questo caso vi si identifica l'attitudine di Tamburi di rappresentare le vedute urbane secondo un'ottica personale legata alla tranquillità piuttosto che alla dinamicità, che in realtà le caratterizza. Cfr. O. Tamburi, *Disegni*, Pollenza - Macerata, La nuova Foglio, 1974.

¹⁶⁰ Luciano Luisi (Livorno, 1924 - Roma, 2021) è stato uno scrittore nonché importante figura televisiva nel mondo artistico italiano. Si è dedicato infatti alla pubblicazione di svariate monografie di noti artisti, tra cui Renato Guttuso, ottenendo numerosi premi.

¹⁶¹ U. Ronfani, *Orfeo Tamburi: per immagini e opere*, cit., p. 14.

Nella prefazione al libro di Tamburi *Itinerari. America '57*, dedicato esclusivamente a questo viaggio, Giuseppe Prezzolini¹⁶² sottolinea l'ingenuità con cui l'artista si approccia a questo racconto e di come le sue immagini risultino spesso visionarie, fondate su una verità disincantata. In alcuni casi, invece, si ritrova a riconoscere l'abilità dell'autore nell'osservare e vedere cose a lui stesso sfuggite durante la sua lunga permanenza in America. In ogni caso, nonostante la nuova immensità in cui l'artista si immerge, i mesi passati alla ricerca di nuovi spunti e la vista degli scorci americani non provocano alcun cambiamento repentino nella sua produzione artistica. La sua percezione dell'ambiente urbano non muta, nonostante l'inarrestabile vivacità e il nuovissimo panorama con cui si trova perennemente in contatto. Nemmeno il degrado umano a cui assiste incrina quella sensibilità tipica delle malinconiche atmosfere da lui rappresentate. Nelle sue vedute, la caotica New York non ha nulla da invidiare alla romantica Parigi. L'ottica di Tamburi altera la percezione della realtà quotidiana attraverso una visione tutta personale. Gli elementi che risultano essere un ostacolo nella sua prospettiva vengono rimossi o aggirati a suo piacimento. Nel caso dei disegni americani, ancor più che in quelli europei, il paesaggio urbano osservato dall'artista viene sottoposto a una sorta di purificazione dal tipico caos metropolitano. Di fatto, ciò che ne consegue non sono delle raffigurazioni tipizzate ma delle città per così dire "alla Tamburi", in accordo quindi con una mano di origine mediterranea. Ci sono caratteristiche comuni tra la vecchia Roma, la poetica Parigi e le nuovissime città americane, tanto da fare sembrare la ricerca dell'artista più per somiglianze che per diversità. Per Tamburi "il cielo di Roma è tondo, è curvo, è antico"¹⁶³ e "il cielo di New York è soltanto verticale"¹⁶⁴, ma nonostante le loro oggettive diversità, l'equilibrio e la pacatezza continuano a essere i protagonisti che accomunano entrambi i paesaggi urbani.

Il fatto che l'artista non cambi il suo modo d'interpretare il paesaggio e d'interagirvi attraverso il suo atto di immedesimazione dimostra la forte unità poetica che di base caratterizza la sua intera produzione. Questa unità che contraddistingue l'attività artistica di Tamburi è sicuramente un'eredità di quell'integrità marchigiana che spesso,

¹⁶² Giuseppe Prezzolini (Perugia, 1882 - Lugano, 1982) è stato uno scrittore, giornalista e docente universitario noto per i suoi studi dediti alla cultura americana. Ha soggiornato per un lungo periodo negli Stati Uniti e nel 1940 ne ottenne la cittadinanza.

¹⁶³ O. Tamburi, *Itinerari. America '57*, cit., p. 44.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

come si è visto, qualifica gli artisti della regione. Nonostante la sua internazionalità manifesta, Tamburi rimane saldo al suo personale immaginario visivo. La forte unità poetica tipica della sua produzione potrebbe però sfociare in un difetto, ossia l'incapacità di rinnovamento. In realtà a partire dagli anni Sessanta, molte sue opere dimostrano come l'espressionismo astratto, osservato durante il suo viaggio, abbia in qualche modo fatto vacillare la sua integrità artistica. Inoltre, a seguito del suo rientro in Francia, le nuove esperienze informali diffuse in tutta Europa creano un clima di fermento e sperimentazione al quale Tamburi prende parte. Si parla di arte informale riferendosi a una corrente nata in concomitanza con l'espressionismo astratto americano alla fine degli anni Quaranta e sviluppatasi in diversi movimenti nei decenni successivi. Si tratta di una sorta di arte astratta alla base della quale si trova il rifiuto della forma oggettiva e un rinnovato interesse nel valore del gesto pittorico. Si comincia a sperimentare sulla tela anche attraverso un nuovo elemento, la materia. L'elemento materico diventa parte integrante dell'opera, se non oggetto stesso dello studio pittorico; sono questi, infatti, gli anni dei cretti e delle plastiche bruciate di Alberto Burri.

La libertà gestuale inaugurata dai nuovi linguaggi artistici di questi anni porta Tamburi a sperimentare nuovi punti di vista pittorici, uscendo dai canoni tradizionali del paesaggista. *Il grattacielo in costruzione o dal Winslow Hotel* (Fig. 31) mostra i tratti veloci e quasi casuali, riconducibili ai nuovi linguaggi di sperimentazione. Le finestre si trasformano in piccoli quadratini che si ripetono e si estendono su un reticolato dal colore grumoso, che assume le sembianze di una facciata di un edificio in costruzione¹⁶⁵. L'immaginazione dell'osservatore entra in gioco grazie all'indizio fornito dal titolo dell'opera, portandolo a rivedere nel reticolato le tipiche impalcature erette in queste occasioni. La libera interpretazione dell'artista, incentivata dai nuovi linguaggi di sperimentazione, è accompagnata anche dalla libera interpretazione dell'osservatore.

Anche il disegno *Strada con grattacieli* (Fig. 32) mostra la nuova inclinazione di Tamburi. Lo stile è sintetico, fatto di segni veloci che si infittiscono nelle zone più scure, senza però presentare quel gioco di luce-ombra solitamente trasmesso

¹⁶⁵ Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit.

dall'assottigliamento e dall'ingrandimento del tratto nella precedente attività grafica. I disegni di Tamburi sono da sempre caratterizzati da una predominante componente di stilizzazione, ma in questo caso la linea assume un carattere differente, spezzandosi piuttosto che rimanendo semichiusa. La veduta perde la tipica ariosità e luminosità degli spazi rappresentati da Tamburi, in favore di uno studio della verticalità degli edifici che caratterizza le città americane¹⁶⁶.

Tamburi partecipa quindi a questa nuova coscienza artistica caratterizzata da una temibile disillusione, tipica dei periodi post-bellici che portano alla glorificazione del sentimento irrazionale. Attraverso le sue opere in serie esprime un'intensità psicologica carica di inquietudine che supera i limiti della malinconica sensibilità poetica¹⁶⁷ delle precedenti tele. I soggetti di queste serie sono muri dipinti, saracinesche, tavole, radici, botteghe e finestre, elementi, questi, che diventano soggetto distintivo della sua produzione. Volgere l'attenzione verso queste nuove figure è parte di una riflessione avviata da Tamburi con l'intenzione di indagare il quotidiano più insolito, sfuggendo alla ripetitività delle immagini tipicamente soggette all'interesse degli artisti. Queste rappresentazioni in serie mostrano le varie fasi del suo breve avvicinamento alla linea astratta. Gli elementi rappresentati degenerano attraverso la disgregazione dei contorni e la relativa dispersione dei colori, che si fanno più cupi. Da un punto di vista espressivo, la degenerazione della libertà del gesto pittorico assume caratteri più drammatici, senza eccedere in eccessivo sentimentalismo. Tamburi continua a disciplinare il suo impeto interiore, che rimane ancorato alla sua inclinazione di pittore civile.

Questo nuovo modo espressivo si sforza di svincolarsi dalla realtà figurativa, rendendo la raffigurazione dinamica e in continua trasformazione sulla tela. Osservando *Le radici grigie* (Fig. 33), è facile percepire questa nuova volontà ricercata dall'artista che sottopone la materia a una continua mutazione. Le radici sono ancora distinguibili e sembrano prendere la forma di numerose braccia che cercano di raggiungere i margini della tela. L'effetto materico della composizione viene marcato dalla presenza di incrostazioni di colore, date dal suo eccessivo utilizzo attraverso pennellate grumose e compatte. Un principio di strazio esistenziale accompagna l'opera, manifestando

¹⁶⁶ Cfr. G. Giuffré, R. Cogniat, *Orfeo Tamburi*, cit.

¹⁶⁷ Cfr. E. Crispolti, *Un poeta urbano*, cit.

quindi un sentimento finora totalmente estraneo alla consueta produzione artistica di Tamburi¹⁶⁸. Grazie al superamento dei limiti della realtà figurativa, l'autore riesce a esprimere l'immediatezza della sua percezione visiva senza ricorrere ad alcun "filtro", così definito da Nino Frank¹⁶⁹. In questo modo, non adatta la realtà al suo modo di esprimerla come solito nella sua operazione artistica, ma fa nascere la realtà direttamente da se stessa. Si tratta quindi di una novità molto importante nel percorso dell'artista perché ne segna un momento di profondo cambiamento, anche se di breve durata.

Avvicinarsi a un'esperienza così diversa e per certi versi ostile al suo carattere pittorico sembra insolito. Le nuove scelte intraprese sono sicuramente influenzate dalle personalità con cui l'artista entra in contatto durante questo clima di rinnovamento. L'apice della sua esperienza informale infatti risulta costituito dai dipinti omaggio a Nicolas De Staël. Quest'ultimo è la sua principale figura di riferimento nel nuovo contesto di sperimentazione. Se si confrontano *I tetti, omaggio a De Staël* (Fig. 34) con *Les Toits* di De Staël (Fig. 35), si può osservare come Tamburi non si ispiri soltanto alla resa del soggetto che detiene ancora una componente figurativa, ma anche alla componente materica data da eccessive e grossolane pennellate di colore sparse sulla tela¹⁷⁰. *I tetti, omaggio a De Staël* (Fig. 34), che è ciò che più si avvicina alla nuova esperienza informale intrapresa da Tamburi, si dimostra essere quasi una copia piuttosto che un'opera originale. Si tratta di un campanello di allarme che mette in guardia su come tale genere di esperienza non sia mai propriamente entrata nelle corde dell'artista. Non a caso, di lì a pochi anni la abbandona, ritornando sui suoi passi.

In ogni caso, nel suo breve periodo di sperimentazione informale Tamburi è riuscito a produrre opere di notevole gradimento estetico. Come riconosciuto da Enzo Carli¹⁷¹, l'artista marchigiano risulta dotato di una notevole versatilità del lessico grafico e pittorico, nonché di buona molteplicità dei mezzi espressivi¹⁷². Grazie a questa sua

¹⁶⁸ Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit.

¹⁶⁹ O. Tamburi, *Quaderno del pittore*, cit. p. 11.

¹⁷⁰ Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit.

¹⁷¹ Enzo Carli (Pisa, 1910 - Siena, 1999) è stato un noto storico dell'arte. Nel corso della sua carriera ha ricevuto diversi premi e ha pubblicato numerose opere, come *La pittura italiana: dal Medioevo al Novecento* nel 1985.

¹⁷² Cfr. E. Carli, *Le crete di Orfeo Tamburi*, Verona, Ghelfi ed., 1973.

abilità di immergersi ed esplorare diversi stili e differenti temi nel corso della sua carriera artistica, Tamburi è riuscito a farsi riconoscere per la sua versatilità. Come osservato in precedenza, anche durante il periodo romano l'artista rappresenta gli stessi soggetti attraverso differenti modalità pittoriche, a conferma di questa sua abilità.

A partire dagli anni Settanta, il fervore informale si spegne e Tamburi riprende il suo tradizionale dialogo urbano. Il suo stile riprende i canoni già affermati, ma non abbandona completamente le esperienze artistiche vissute, a seguito delle quali vengono consolidati dei cambiamenti stilistici importanti: l'introduzione del blu e del rosso. Quest'ultimo presenza la tavolozza dell'artista fin dal suo esordio pittorico, ma in questo caso assume una nuova tonalità; il rosso caldo delle vedute romane, tipico delle terre di Siena, sfuma verso un rosso fiammante riconducibile alla modernità delle sgargianti insegne pubblicitarie americane¹⁷³. Si tratta di una tonalità alla quale l'occhio dell'artista viene sottoposto per la durata dell'intero viaggio del '57, in quanto caratterizzante molti elementi locali. La tavolozza si espande, ma allo stesso tempo si riduce, perdendo il grigio plumbeo dei cieli parigini che si illumina in favore di sfumature più candide.

Dal punto di vista espressivo, la bolla incantata che racchiudeva i paesaggi dell'artista risulta essere ormai violata dall'esperienza informale, un avvenimento però che in nessun modo porta con sé lo strascico della disillusione esistenziale, mai raggiunta da Tamburi nemmeno nel pieno avvicinamento a tali esperienze. Anche la sensibilità raggiunta nell'utilizzo della materia-colore, come mezzo espressivo sulla tela, persiste nella sua produzione dell'ultimo ventennio, coniugandosi con i caratteri del puro paesaggista¹⁷⁴.

2.9 Il pittore delle finestre

Le finestre sono il nuovo soggetto di sperimentazione dell'attività pittorica di Tamburi, a partire dal suo viaggio negli Stati Uniti. Proprio durante questa trasferta, l'artista si imbatte nella raffigurazione piuttosto persistente di facciate di palazzi con finestre in serie. La scelta del soggetto non dipende da un particolare interesse nei confronti di tale impianto architettonico, quanto piuttosto dal legame tra il paesaggio urbano, tanto

¹⁷³ Cfr. G. Giuffré, R. Cogniat, *Orfeo Tamburi*, cit.

¹⁷⁴ Cfr. E. Crispolti, *Un poeta urbano*, cit.

amato dall'artista e la presenza umana indirettamente collegata a questo particolare elemento. "Finestre dove la gente soffre, vive, ama, muore"¹⁷⁵, così Tamburi le descrive in un'annotazione sul suo taccuino da viaggio. Ed è così che improvvisamente le finestre si moltiplicano sulle tele dell'artista tanto da divenire soggetto in serie. Egli le presenta nelle più diverse angolazioni: sbarrate, aperte, rettangolari, quadrate, in sequenze orizzontali o verticali. La raffigurazione in serie permette all'artista di spaziare non solo sulla resa del soggetto, ma anche sulle modalità pittoriche sperimentate, che in certi casi toccano apici di un linguaggio astratto-informale per lui del tutto nuovo, mostrato dalla serie secondo una vera e propria evoluzione¹⁷⁶. Le finestre passano da semplici dettagli delle sue vedute a protagoniste indiscusse dell'opera, grazie alle quali Tamburi può adottare il tanto amato processo di immedesimazione emotiva, agevolato dall'automatica associazione fatta tra le finestre e l'umanità che celano¹⁷⁷. Anche se successivamente l'artista abbandona i nuovi linguaggi di derivazione astratta, riportando i suoi passi su un cammino prettamente figurativo, il periodo dedicato a tale sperimentazione è sicuramente importante per la scoperta di questo nuovo repertorio tematico. Allo stesso modo, il tema delle finestre permette a Tamburi di avvicinarsi alla ricerca pittorica di quegli anni, alla base della quale si ritrova l'importanza del gesto pittorico e la relativa libertà di esprimersi attraverso esso.

Osservando le *Finestre colorate* (Fig. 36), le pennellate sono veloci e date da un uso compatto e grumoso del colore sulla tela, che a tratti non risulta nemmeno ben steso, conferendo un effetto materico all'opera. La stesura così data del pigmento contribuisce alla resa imprecisa delle finestre, che in alcuni punti si confondono con la parete dell'edificio. Il dipinto resta prettamente figurativo, ma si tratta di un cambiamento notevole nella produzione dell'artista¹⁷⁸. L'immagine risulta essere un focus di un particolare della facciata, che non viene rappresentata nella sua totalità, ma attraverso un'inquadratura zoomata che ne comprende solo una parte, escludendo tutto il resto del quadro urbano e il perimetro stesso dell'edificio.

¹⁷⁵ L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit., p. 194.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Cfr. L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit.

In altre opere le finestre si presentano come una successione di elementi, dove l'attenzione si pone invece sul correre della ripetizione del medesimo soggetto. È questo il caso delle *Finestre di Parigi* (Fig. 37), dove viene presentato un unico motivo che si ripete lungo tutta la facciata dell'edificio. La simmetria non risulta continua, ma disturbata dalla presenza della grondaia sulla destra che guasta l'armonia generale della composizione. Anche le finestre stesse presentano delle forme differenti, alcune più grandi alcune leggermente più piccole; ciò turba la visione prospettica frontale che sembra correre su diversi punti di fuga. Il tremolio dei contorni degli infissi non ben definiti, unito all'asimmetria delle linee di ripetizione delle finestre, contribuisce alla creazione di un'immagine tremolante.

Ciò che accomuna quasi tutte le finestre è sicuramente la loro parziale evanescenza, derivata dai tratti suggeriti che marcano in maniera poco definita le linee di contorno, contribuendo alla creazione di elementi sospesi e quasi dissociati dalla stessa facciata ospite¹⁷⁹. In questo modo si rafforza il protagonismo della finestra, che diventa una figura a sé stante. Ancora una volta, viene deviata quella visione realistica che Tamburi fa credere (o crede) di imprimere ai suoi soggetti, in favore di un'interpretazione tutta propria dell'elemento rappresentato.

Ma la domanda che ci si pone d'innanzi a queste finestre è come mai tanto interesse riservato dall'autore verso un soggetto così semplice, quando si ha a disposizione un intero universo urbano da esplorare. Il viaggio oltreoceano risulta essere un indizio importante, non a caso la scelta dell'elemento in questione si verifica dopo che l'artista per circa tre mesi si imbatte in numerosi grattacieli, le cui pareti sono costituite da file e file di finestre. Un'immagine ridondante nella mente di Tamburi che viene sottoposta a continue analisi e che alla fine si dimostra idonea ai suoi scopi pittorici. La finestra viene sottoposta a un processo artistico che da oggetto la trasforma in soggetto. Essa fa parte dell'edificio e in quanto tale è rappresentazione del mondo circostante, ma allo stesso tempo è ciò che rappresenta l'uomo stesso. Che sia essa aperta, sbarrata, semichiusa, con le tende aperte o scostate è l'esemplificazione della natura umana, in tutte le sue sfaccettature. La finestra nella veduta urbana dell'artista è in grado di comunicare un'emozione, in quanto direttamente legata alla presenza umana. In questo senso, la soggettività della finestra di Tamburi è da intendere come personalità

¹⁷⁹ Cfr. G. Waldemar, *Incontro con Tamburi*, cit.

rappresentativa, ma non solo. Nella prefazione del suo libro sull’America, Prezzolini afferma come l’artista gli “rivelò che le facciate delle case hanno degli occhi, che son le finestre, da cui esse ci guardano e ci giudicano”¹⁸⁰. Quindi la finestra di Tamburi non si limita a simboleggiare qualcosa, ma diventa essa stessa personalità autonoma. Gli occhi di cui l’autore parla possono avere un doppio significato: gli occhi di coloro che si nascondono dietro le finestre dei palazzi o gli occhi delle finestre stesse, che si personificano, diventando soggetto animato in grado di esprimere un’emozione.

Tamburi, in realtà, si esprime in maniera riduttiva in merito alla tematica delle finestre, facendo intendere come niente di così particolare e profondo si nasconda dietro questo repertorio pittorico. Il vero motivo di queste sue asserzioni deriva, però, dalla volontà dell’artista di sfuggire alle etichettature da parte della critica. Egli afferma come “un bel giorno ho cominciato a disegnarle e non immaginavo che si potesse farne dei quadri. Quando l’ho scoperto hanno cominciato, come si dice, a etichettarmi, definendomi ‘pittore delle finestre’ [...] Non le ho più dipinte perché ho sempre avuto orrore delle etichette”¹⁸¹. Al contrario di quanto affermato, l’artista continua nella raffigurazione delle sue finestre per tutta la sua carriera pittorica, basti considerare le *Finestre di Parigi* (Fig. 37) appena osservate, datate 1980.

Queste sono le conclusioni tratte in merito alla scelta di tale repertorio tematico. Ad esse si unisce la già citata motivazione che vede l’interesse dell’artista rivolto, fin dai suoi esordi romani, verso vedute quotidiane poco conosciute, al fine di sfuggire alla ripetitività dei contenuti più in voga tra gli artisti.

¹⁸⁰ O. Tamburi, *Itinerari. America '57*, cit., p.10.

¹⁸¹ L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi: le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), cit., p. 194.

Capitolo 3. Il rapporto tra Tamburi e le Marche

3.1 Centro vs periferia, un dibattito di lunga data

Il binomio centro-periferia è stato più volte menzionato in relazione alla regione Marche e ai suoi abitanti. Si tratta di un tema fortemente discusso fin da tempi passati. È un dibattito che ha caratterizzato la storia di questa regione in quanto parte integrante della struttura territoriale, sia da un punto di vista geografico che socioculturale. Innanzitutto, occorre chiarire a livello terminologico cosa veramente si intenda con il termine “provincia”, giacché il termine “centro” è ben chiaro nel linguaggio comune. Per centro di una città si intende “la parte centrale e di maggior vita”¹⁸². In virtù di questo, il concetto di periferia si è sviluppato in un senso più prettamente spaziale, intendendo quella parte della città più lontana dal centro. A livello semantico essa comprende anche una connotazione di tipo culturale e antropologico, come notato dal geografo francese Yves Lacoste. Quest’ultimo la definisce “un’allegoria nello stesso tempo spaziale e politica”¹⁸³. Ma questa rimane pur sempre più limitata nei termini fisico-amministrativi di un territorio e per questo risulta necessario prendere in considerazione il termine “provincia”. Suddetta espressione permette di indicare a pieno una realtà marginale da un punto di vista sia fisico che socioculturale, riferendosi in quest’ultimo caso a una mentalità e a dei costumi meno progrediti rispetto a un centro metropolitano. Infatti, il termine “provinciale” spesso viene utilizzato con accezione negativa, in quanto va a evidenziare un vero e proprio divario sociale. Sempre per riprendere una specifica definizione, ci si riferisce a un uomo di provincia contraddistinguendolo per “mentalità, abitudini, gusti, costumi più semplici, meno evoluti”¹⁸⁴. Questo si verifica perché l’attaccamento alla tradizione risulta più forte rispetto a ciò che accade nel centro di una città, in quanto si tratta di una realtà meno bombardata dal continuo sviluppo degli eventi e dal dinamismo del progresso. La riflessione sulla dialettica centro-periferia si riversa in ogni dimensione di una realtà territoriale, ma soprattutto in quella culturale. Per cultura individuale si intende la dimensione intellettuale e morale di un individuo e per cultura collettiva, invece, si

¹⁸² Definizione del dizionario online Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/centro> [ultimo accesso 5 maggio 2022]

¹⁸³ E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e Periferia nella storia dell’arte italiana*, Milano, Officina Libraria, 2019, p. 15.

¹⁸⁴ Definizione del dizionario online Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/provincia/> [ultimo accesso 5 maggio 2022]

intendono tutte quelle manifestazioni di vita materiale, sociale e spirituale che si sviluppano nel corso del tempo in relazione all'ambiente circostante. Quindi, la cultura di una zona di provincia risente inevitabilmente dei limiti imposti da un territorio isolato rispetto a un centro metropolitano.

Si tratta di un dibattito fortemente sentito anche nel mondo artistico fin da tempi passati e che ha indubbiamente influenzato la formazione di diversi modi d'interpretare il binomio in questione, nonché la nascita di diverse metodologie di studio al riguardo di tale interpretazione. Una di queste è lo studio dei mercati dell'arte, dove, attraverso la circolazione delle opere e di tutto ciò che le circonda, è stato possibile identificare nel corso del tempo la formazione e lo spostamento di quei centri artistici definibili periferici o dominanti. La circolazione permette un approccio allo studio del mercato dell'arte in termini di mobilità e scambi, piuttosto che secondo criteri di acquisto e vendita, prettamente diffusi in questo ambito. È interessante, quindi, come questi studi permettano di riconsiderare, secondo una diversa prospettiva, la geografia artistica globale. Proprio in questo modo è stato possibile "sprovincializzare" regioni a lungo identificate come periferiche nella storia internazionale dell'arte¹⁸⁵. Studiare la domanda e l'offerta del mercato, infatti, impone di porre l'attenzione, oltre che sulla dimensione economica, anche su quella geopolitica, geografica e sociale dei territori, delineandone così le loro specificità. In virtù di questo, le metodologie circolatorie si avvalgono di strumenti cartografici e seriali, proprio per evidenziare in termini fisici lo spostamento delle opere e il valore simbolico che le accompagna, ridistribuendo tra i diversi siti artistici la cosiddetta etichetta simbolica di centro e di periferia.

Per quanto riguarda l'Italia, essa si presenta come un perfetto laboratorio d'indagine per comprendere la sussistenza tra centro e periferia. Da un lato tale relazione si attua in relazione alle dimensioni locali delle regioni, come si è già visto ad esempio per il caso marchigiano. Si è parlato infatti del profondo policentrismo che caratterizza il territorio e che si manifesta, oltre che nella dislocazione dei centri amministrativi nell'intera provincia, anche nel pluralismo culturale dei popoli. Dall'altro, invece, si consideri il binomio centro-periferia in relazione al percorso artistico italiano nella sua totalità, che subisce una traslazione da principale centro sviluppatore del modello

¹⁸⁵ Cfr. B Joyeux-Prunel, *Circulation and the Art market*, in "Journal for art market studies", 2017.

artistico dominante a periferica realtà artistica rispetto al centro europeo avanguardista¹⁸⁶.

Considerando le definizioni sopraccitate del concetto di centro e periferia, in ambito artistico l'asserzione più logica sarebbe quella di definire il centro come il luogo per antonomasia di avvio del processo di creazione artistica, che si diffonde solo successivamente nella periferia, seconda tappa di arrivo e per questo sinonimo di ritardo artistico. Si tratta di una considerazione preminente nella dimensione dell'arte fin dai tempi del Vasari. Lo storico disdegna spesso la periferia nelle sue *Vite*, indicandola come un ambiente desolato e privo di stimoli artistici. Vasari non esita in più occasioni di mostrarsi contrario alla decisione di alcuni artisti (anche degni di nota, come lui stesso afferma) di rimanervi per tutta la vita¹⁸⁷. Addirittura, alcuni artisti vengono per questo totalmente ignorati, tanto da non comparire affatto nella grande opera vasariana. Ne sono un perfetto esempio gli artisti rinascimentali Nicola d'Ancona o Giovanni Boccati, rimasti a lungo sconosciuti proprio per il mancato interesse loro riposto dal principale critico dell'epoca. Essi sono riscoperti solo nei primi decenni dell'Ottocento attraverso vicende legate al collezionismo straniero e successivamente indagati dal critico Bernard Berenson. Questa tendenza alla svalutazione periferica è rimasta tale fino a tempi relativamente recenti, come valutato nel precedente capitolo per il caso marchigiano, dove la realtà artistica regionale del Novecento risulta ancora eclissata.

Le espressioni artistiche secondarie, vale a dire di derivazione periferica rispetto al centro artistico del momento, sono state da sempre poco o per nulla considerate. Il primo a superare solo in parte questa consuetudine, seguendo uno studio artistico di tipo storico-geografico che includesse tutte le espressioni artistiche del territorio italiano, è stato l'abate Luigi Lanzi con la sua *Storia pittorica della Italia*¹⁸⁸.

¹⁸⁶ La prima metà del Novecento vive un momento di grande fioritura della Scuola di Parigi; viene così definito quell'insieme di artisti che diedero vita a movimenti artistici come il postimpressionismo, il cubismo e il fauvismo. Molti artisti europei si diressero verso Parigi, che si afferma nel panorama artistico come la metropoli dell'arte. Cfr. <https://www.aparences.net/periodes/art-moderne/lecole-de-paris/> [ultimo accesso 5 maggio 2022]

¹⁸⁷ È il caso di Cola dell'Amatrice, "il quale senza curarsi di veder Roma o mutar paese, si stesse sempre in Ascoli". Nonostante le sue pregevoli doti artistiche, non si allontana mai dal suo paese per entrare in contatto con i centri operanti dell'epoca. Cfr. E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e Periferia nella storia dell'arte italiana*, cit., p. 52.

¹⁸⁸ La prima edizione dell'opera esce nel 1789 e viene successivamente ampliata e aggiornata in ulteriori edizioni, come quella del 1795 e del 1809.

Quest'ultimo, attraverso un criterio di classificazione per scuole pittoriche, esce dallo schematismo dettato da metodologie biografiche come quella del Vasari. Lanzi si concentra sulla presenza di diversi indirizzi artistici, o meglio scuole, sull'intero territorio. Anche lui rimane ancorato all'elitarismo artistico per centri dove la gerarchia permane, così da emarginare la periferia nella zona d'ombra alla quale risulta destinata. In compenso però, essa per la prima volta viene presa in considerazione nella sua più ampia accezione di realtà "suddita"¹⁸⁹. Il Lanzi è il primo a identificare due indirizzi pittorici anche nelle sconosciute Marche, come quello fabrianese e quello urbinato¹⁹⁰. In virtù di questo, si identifica l'operazione storiografica lanziana all'interno della geografia pittorica dell'Italia. Egli considera non solo gli elementi in voga di ogni epoca, ma tutte le presenze sul territorio, anche quelle per certi versi definibili extra-artistiche che si palesano nella cosiddetta zona d'ombra. Si tratta infatti di un criterio di tipo stilistico che si distacca dalla dimensione politica e quindi dall'idea del centro dominante. Al momento della stesura, il Lanzi comprende come queste due geografie, quella artistica e quella politica, non sempre coincidono, in quanto importanti centri politici del passato e detentori di un predominio artistico perdono potere, rimanendo però rilevanti sotto un punto di vista puramente artistico. Anche il metodo lanziano, nella sua innovazione, risulta ancora legato a un sistema di predilezione per centri principali. Quest'ultimi vengono identificati nelle città capitali, quali Roma, Bologna, Firenze, Venezia che si impongono sulle relative città suddite, vale a dire le città periferiche. Da qui, la difficoltà espressa dallo stesso Lanzi d'innanzi allo studio della Scuola Lombarda in quanto caratterizzata da realtà subalterne non raggruppabili in un centro dominante. In ogni caso, è importante considerare come a partire dagli studi dell'abate sulla storia pittorica dell'Italia si sviluppi una prima presa di consapevolezza nei confronti di una prospettiva policentrica, nonostante ancora priva di credito nei confronti della periferia, intesa come essa stessa espressione di un proprio dominio artistico al di fuori di quei vincoli culturali imperanti nelle diverse epoche.

Proprio partendo dalle considerazioni generate dall'intuizione storiografica del Lanzi, che hanno incrementato il dibattito tra centro e periferia e la validità del paradigma

¹⁸⁹ Cfr. E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e Periferia nella storia dell'arte italiana*, cit. p. 26.

¹⁹⁰ Cfr. Lanzi L., *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, ed. 3, Bassano del Grappa, Remondini, 1809.

della capitale culturale, si arriva oggi alle nuove interpretazioni della tanto demonizzata periferia artistica. L'avvento della globalizzazione e quello dell'innovativa ondata tecnologica hanno abbattuto ogni barriera spaziale e temporale, influenzando in questo modo sul nuovo approccio culturale. Si prevede la totale interrelazione tra locale e globale, grazie a una comunicazione rapida e istantanea con cui si possono intrattenere rapporti e grazie alle nuove potenzialità offerte dalla rete online. Quest'ultimo aspetto è stato fortemente sviluppato in ragione dei recenti eventi relativi alla diffusione dell'epidemia da coronavirus, che ha comportato chiusure e limiti relazionali. Infatti, i limiti fisici che un tempo caratterizzavano questo binomio sono stati abbattuti, lasciando solo in parte un ostacolo spirituale che in certi casi risulta ancora radicato nelle mentalità. La dominazione del centro sulla periferia è simbolica, in quanto frutto di un secolare processo di costituzione di modelli imposti di stampo politico e morale, che non nascono dalle vicende artistiche di per sé. Queste imposizioni hanno generato l'attitudine a ridurre molto spesso la pluralità nell'unità, vista come la forma più consona di intendere e condurre le cose. Si tratta quindi di una storia di modelli imposti, che inevitabilmente hanno portato alla formazione di oppressi e oppressori.

Molto interessante, in questo senso, è l'articolo¹⁹¹ con protagonisti Vincenzo Trione e Andrea Bruciati, pubblicato dalla rivista online "Artribune", dove viene affrontato il suddetto dibattito alla luce delle loro divergenti e attuali letture dell'argomento. Questa è la dimostrazione del fatto che ancora oggi si perpetua lo scontro tra l'egemonia del centro e la rivalutazione della provincia e dei suoi caratteri specifici, in quanto nodo centrale del rapporto tra artista e territorio. Spesso si ritiene superata l'antitesi ormai secolare generata tra i due poli, affatto divergenti quanto piuttosto complementari come richiede la naturale evoluzione del loro rapporto. Addirittura, suddetta questione non risulta riscontrabile in un territorio come quello italiano, dove le periferie intese come aree marginali delle grandi metropoli in realtà non esistono. Più propriamente corretta è l'interpretazione di provincia, intesa come una vera e propria identità territoriale autonoma che va direttamente a intaccare l'individuo ospitato con la sua

¹⁹¹ Nell'articolo si espongono le tesi opposte di Vincenzo Trione e Andrea Bruciati, che vertono sulla questione del rapporto tra gli artisti e il territorio, toccando il relativo concetto di centro e periferia nella dimensione artistica. Cfr. V. Merola, *Versus. Il dibattito fra centro e periferia*, in "Artribune", 21 gennaio 2017; <https://www.artribune.com/arti-visive/2017/01/centro-periferia-vincenzo-trione-andrea-bruciati/> [ultimo accesso 6 maggio 2022]

specificità. La conflittualità che intercorre tra la provincia e il centro è di tipo complementare, non di scarto. Infatti, l'attività svolta dalle periferie è "un'azione proattiva e non derivativa rispetto ai canoni classici"¹⁹². Al contrario, l'esempio riportato a sostegno dell'esistenza della periferia e della sua cifra identitaria determinativa intende la metropoli come un macrocosmo che al suo interno ospita dei microcosmi sviluppatasi in contrapposizione al sistema di potere vigente o come suo risultato emulativo. In virtù di queste considerazioni, la periferia nella sua dimensione derivativa non può che presentarsi come un limite nello sviluppo creativo di un artista, in quanto priva di slanci stimolanti a causa della ristrettezza dell'ambiente culturale. Al contrario, nella sua dimensione proattiva la periferia si presenta come un ambiente stimolante, dove una pluralità di soggetti agisce in direzione del medesimo sviluppo creativo. L'abilità dell'arte risiede proprio nella capacità di saper coniugare più attori e più aspetti grazie al suo potenziale creativo. Inoltre, si tratta di un'occasione per costruire un progetto di diretto contatto con la comunità locale, contribuendone allo sviluppo. Il senso di appartenenza e specificità, che contraddistingue una periferia artistica, permette di comprendere a pieno le necessità e la direzione da intraprendere nella creazione di un progetto. La scarsità degli istituti culturali, da un lato provoca difficoltà nell'incremento dell'attività culturale e il conseguente avvicinamento a essa di un più ampio pubblico, dall'altro stimola iniziative inferiori per numero ma più incentrate nel raggiungimento dell'obiettivo prefissato. Gli ambienti minori sono ritenuti più proficui perché in grado di canalizzare gli interessi in un percorso univoco. È così possibile allontanarsi dall'omologazione culturale che, in tempi moderni, tende a far scadere diverse realtà in tendenze emulative piuttosto che innovative. È da ricordare come la tesi si avvalga di argomentazioni in linea con l'epoca contemporanea e quindi con la disponibilità di tutti quei mezzi di avanzamento tecnologico sopraccitati. Al contrario, nel Novecento la dimensione artistica in provincia risulta limitativa, salvo alcune eccezioni, in quanto insufficiente di strumenti di accrescimento per la formazione artistica e in quanto impossibilitata ad aggiornarsi e relazionarsi in tempi celeri.

¹⁹² Ibidem.

3.2 Una Galleria d'Arte Contemporanea a Jesi

Le Marche hanno attraversato un periodo di profondo ritardo artistico durante il Novecento e sicuramente Jesi non si unisce allo scarso numero delle cittadine della regione più all'avanguardia. Tra queste ricordiamo Macerata, con il suo secondo futurismo sviluppatosi a partire dagli anni Trenta o Urbino che, grazie all'eredità artistica lasciata dalla famiglia Santi, riesce a mantenere una duratura dignità nel campo in questione. Tra i differenti problemi già elencati e dai quali deriva tale ritardo, ricordiamo un diffuso disinteresse nei confronti del panorama artistico, limitato non solo agli organi amministrativi ma anche alla popolazione stessa, direttamente rapportabile a ulteriori difficoltà quali l'isolamento regionale, una cultura rurale non conforme all'attitudine scolastica e il conseguente problema legato alla mancanza di figure di ricercatori e studiosi.

Parlando della dimensione culturale regionale e nello specifico della presenza di istituti culturali sul territorio, vale a dire spazi predisposti ad ospitare eventuali collezioni artistiche di cui le Marche di certo non sono sprovviste, la scarsità di locali adeguati risulta essere un'altra preoccupazione fondamentale nella valorizzazione artistica locale. Si tratta ovviamente di un problema che non investe unicamente la regione marchigiana, ma nel suo caso una scarsa tradizione museale comporta notevoli e maggiori difficoltà, tra cui la mancanza di punti di riferimento con i quali potersi confrontare nell'atto organizzativo e nello studio della scelta dei locali.

Uno sguardo al passato museografico della regione permette di comprendere concretamente la scarsa tradizione relativa al campo in questione. Prendendo come punto di riferimento il 1861, anno della proclamazione dell'unità d'Italia, risultano presenti sul territorio marchigiano precedentemente a questa data solo due istituti a carattere museale. Dal 1861 al primo decennio del Novecento, solo a seguito della soppressione delle congregazioni religiose e al trasferimento dei loro beni agli enti locali, vengono istituite delle strutture per ospitare le nuove collezioni artistiche acquisite. Per il resto, gran parte delle strutture museali risultano costituite solo a partire dal secondo dopoguerra, con il recupero di ragguardevoli patrimoni artistici dei caduti e grazie al maggior interesse mostrato dai Comuni nel recupero dei beni, a

seguito dei danni subiti durante la guerra¹⁹³. Trovare una sede adeguata a ospitare delle opere d'arte risulta però molto difficile, a causa della mancanza di quelle condizioni ambientali adeguate al mantenimento delle stesse. Basti pensare, ad esempio, alle sedi delle pinacoteche che devono avere specifiche predisposizioni per ospitare opere dipinte. Quest'ultime necessitano di particolari condizioni per poter mantenere intatto il loro stato fisico, come l'assenza di umidità e idonee disposizioni d'illuminazione. Inoltre, nell'organizzazione delle sale d'esposizione occorre fornire un buon posizionamento dell'opera per permetterne la massima fruizione da parte del pubblico. Quelle appena elencate sono delle condizioni di adattamento che risultavano di difficile raggiungimento in tempi passati, quando l'arretratezza tecnologica non permetteva la creazione di ambienti ad hoc per ospitare collezioni artistiche.

Considerando ora la situazione marchigiana e il discorso sulle pinacoteche, in linea di massima a partire dal 1861 è possibile affermare come le principali sedi ospitanti opere d'arte dipinte siano edifici medievali o rinascimentali. Questi stabili garantiscono la miglior soluzione di adattamento, grazie alla loro spaziosa struttura architettonica costituita da alti soffitti e ampia metratura degli ambienti. Una seconda e valida opzione si presenta anche con palazzi seicenteschi o settecenteschi che però, rispetto ai primi, risultano più complessi per l'adempimento delle funzioni espositive, a causa della presenza di pareti decorate e di metrature più ridotte. I vincoli storico-architettonici sono un ulteriore elemento da considerare in virtù di questo genere di edifici. La collocazione di una collezione artistica all'interno di edifici vincolati risulta molto difficile e, per questo, essi vengono il più possibile evitati.

La Pinacoteca di Jesi si dimostra un perfetto esempio di difficoltà di adattamento ambientale: non a caso, la sua storia museografica ha attraversato entrambi gli ambienti ospiti appena citati. In un primo momento, la Pinacoteca si costituisce come Istituto a struttura mista, a seguito della scoperta di un gruppo di sculture romane ritrovate negli scavi del 1785 effettuati nel Convento di San Floriano di Jesi. La collezione rimane nel Convento anche a seguito della conversione in scuola, un destino comune a suddetti luoghi religiosi a seguito della loro completa soppressione nel

¹⁹³ I dati raccolti sono comprovati da un censimento avvenuto a cura dell'Assessorato regionale alla cultura nel 1981. Cfr. E. Pierpaoli, *La Pinacoteca di Jesi a Palazzo Pianetti*, in "La Regione e i beni culturali: problemi, realizzazioni e prospettive", 1986, p. 75.

territorio italiano. In gran parte dei casi, le scuole mantengono la collezione artistica già presente nella struttura, vista come un arricchimento del prestigio dell'edificio.

L'istituto viene ufficializzato nel settembre del 1868 con una collezione comprendente anche diversi dipinti, tutti provenienti dai beni delle congregazioni soppresse. I locali adibiti a ospitare la collezione si trovano al pianterreno dell'ormai ex Convento di San Floriano (Fig. 38). La figura mostra un locale ben illuminato e un'esposizione delle opere molto accurata, compiuta da Don Cesare Annibaldi, l'allora direttore della Pinacoteca (anche lui ritratto in foto). Lui stesso si occupa del riordino delle opere, della loro classificazione e dell'allestimento delle stesse nelle stanze. Lo spazio è limitato rispetto alla vastità della collezione e per questo viene fatta una cernita delle opere da esporre. In ogni caso, il risultato finale della disposizione risulta gradevole e adeguato. A discapito di questo, le qualità ambientali del locale risultano totalmente inadatte a ospitare i quadri, a causa dell'eccessiva umidità. Quest'ultima risulta essere un gravoso problema, soprattutto per le tavole dipinte che, a lungo esposte a tale condizione, subiscono inevitabilmente irreparabili danni fisici. Ospitare la collezione in un piano superiore sarebbe stata una parziale soluzione per attenuare il degrado fisico.

L'inaugurazione ufficiale della Pinacoteca al pubblico avviene solo nel 1912. All'epoca il museo può già contare su un'illustre collezione, costituita da un ingente nucleo di opere di Lorenzo Lotto, il gruppo più corposo di opere riunite del maestro in Italia. Sono presenti, inoltre, dipinti risalenti ai secoli XV-XIX e un insieme di sculture di epoca romana, gotica e rinascimentale¹⁹⁴. Nel 1949 la Pinacoteca viene trasferita nell'ambito Palazzo della Signoria, a seguito della restaurazione dell'edificio. Qui, vengono riuniti anche l'Archivio e la Biblioteca Comunali. L'idea di accorpate in un'unica sede tutte le istituzioni culturali locali nasce a partire dal 1935, incentivata dal già citato progetto di restauro e dalla volontà di incrementare la dignità degli istituti culturali riuniti in una sede di importante rilievo storico. L'anno successivo, in virtù del nuovo restauro e del progetto nascente, viene organizzata nel Palazzo della Signoria la Mostra d'Arte dell'Esino (Fig. 39), in occasione della quale si ritrova a partecipare proprio lo jesino Orfeo Tamburi. L'esposizione del 1936 risulta essere la

¹⁹⁴ Cfr. L. Mozzoni, G. Paoletti, (a cura di), *Jesi: Pinacoteca Civica*, Ancona, Anibaldi, 2001.

prima mostra locale alla quale l'artista partecipa, a seguito del suo trasferimento a Roma. La Fig. 39 mostra come vengono esposti i quadri all'interno degli spazi del nuovo edificio, un allestimento elegante e lineare che fa presagire un'ottima sede per la quadreria. Al contrario, proprio le poche opere esposte per l'occasione avrebbero dovuto essere un campanello d'allarme per l'insufficiente capienza degli ambienti. La maestosità e il prestigio del Palazzo della Signoria però sovrastano ogni possibile dubbio e si prosegue in ogni caso nell'allestimento degli spazi.

Con lo spostamento da una sede all'altra, la collezione viene smembrata al fine di riunire in un nuovo istituto, sempre inserito nella nuova sede, gli oggetti d'arte e le sculture, separandoli dai quadri. Viene così costituito il Museo Civico, al quale vengono assegnate appena tre stanze al piano terra, insufficienti a ospitare l'intera collezione. In quegli anni, l'acquisizione di una raccolta di circa 300 vasi da farmacia risulta essere un inconveniente piuttosto che un privilegio, proprio a causa degli spazi limitati. Allo stesso modo, alla Pinacoteca vengono assegnate tre aule che non sono in grado di contenere nemmeno i pezzi più importanti della collezione, che vengono infatti riposti nella Salara (Fig. 40), il deposito del Palazzo della Signoria dove subiscono ingenti danni a seguito di un allagamento. In questo caso, la Fig. 41 non mostra il deposito della Pinacoteca, ma la Salara ben predisposta in occasione della mostra del '36. Le fotografie dell'evento mostrano senza dubbio un salto di qualità dal punto di vista espositivo rispetto alle precedenti sale dell'ex Convento, ma le opere continuano a non poter contare su una condizione climatica ideale, in quanto soggette a ininterrotti sbalzi di temperatura e a eccessiva umidità. Non di minor importanza risultano essere anche le diverse modalità di fruizione degli istituti del Palazzo da parte dei visitatori, poiché quest'ultimi presentano esigenze ben differenti in caso di consultazione di un libro o di visita del percorso espositivo.

Il grave problema della disposizione della Pinacoteca viene risolto solo nel 1981 con il trasferimento della collezione artistica nel Settecentesco Palazzo Pianetti, la cui inaugurazione ufficiale si tiene a dicembre del medesimo anno. Negli anni Cinquanta il Palazzo detiene diversi proprietari, tutti concordi nella vendita dell'edificio al Comune, così da destinarvi la collezione artistica. Soltanto dopo diversi decenni, l'acquisto viene compiuto. Nel frattempo, le opere dipinte, ancora ospitate nella precedente sede, risultano ormai danneggiate e risanate solo a seguito di un intervento

di restauro avvenuto in occasione della ricollocazione. L'occasione del trasferimento della Pinacoteca a Palazzo Pianetti si dimostra un'iniziativa di duplice vantaggio; oltre alla salvaguardia delle opere, l'edificio stesso viene ristrutturato prima di raggiungere uno stadio di degrado irreversibile. Palazzo Pianetti, infatti, risulta già di per sé un'opera d'arte, grazie alle sue stanze dipinte e alla famosa Galleria degli Stucchi, nota per i suoi settanta metri di decori rococò.

Nel 1981 il Palazzo ancora non dispone di stanze dedicate al nucleo di opere contemporanee possedute dal Comune ma viene inaugurata solo la sezione di arte antica. Solo nel 1987 vengono adibiti alcuni spazi del piano nobile per la collezione di arte contemporanea, una soluzione provvisoria in quanto insufficiente in rapporto all'ingente incremento subito dalla collezione negli ultimi decenni. La sezione di arte contemporanea comincia a formare il suo primo nucleo già a partire dal 1938, grazie a donazioni di artisti e collezionisti locali, una condotta perpetuata anche nei decenni successivi.

Nel 1964 Orfeo Tamburi dona una cinquantina di sue opere tra disegni, stampe, acquarelli e litografie del periodo 1948-1963¹⁹⁵. Il pittore spedisce il blocco di disegni direttamente da Parigi, accompagnando la raccolta con una lettera dove si legge: "Sarebbe per me un modo, dopo tanti anni di forzata assenza, di essere presente ai miei concittadini"¹⁹⁶. In un primo momento, la raccolta viene esposta in una sala adibita a biblioteca specializzata, intitolata al pittore stesso, come simbolo di ringraziamento della donazione. In realtà, la predisposizione di una sala tutta personale risulta essere una clausola della donazione stessa imposta dal pittore. Per questa necessità viene ricavata una stanza nella sede della biblioteca di Palazzo della Signoria dove vengono esibite le opere donate.

Nel 1967 Elena e Paola Janni, eredi dell'artista cuprense Corrado Corradi, donano un ricco nucleo di opere dell'artista, tra cui disegni, olii e pastelli. Inoltre, nel 1973 un nuovo gruppo di dipinti, appartenenti al pittore jesino Betto Tesei, entrano a far parte della collezione comunale, grazie alla donazione predisposta dalla vedova del suddetto. È chiaro come la sezione d'arte contemporanea sia costituita principalmente

¹⁹⁵ Cfr. R. Biason, A. Ginesi, *Donazione Orfeo Tamburi: disegni, acquarelli, litografie, 1948-1963*, Roma, Tipografia SM, 1968.

¹⁹⁶ A. Civerchia, *I preparativi per la XII mostra della Vallesina*, in "Jesi e la sua Valle", a. III, giugno 1964, p. 16.

da opere di artisti locali o attivi nella zona della Vallesina, come Luigi Ferrata, medico romano trasferitosi a Jesi per esercitare la propria professione presso l'ospedale locale. È nelle Marche che scopre la sua passione artistica, tanto che nel 1987 dona una serie di suoi dipinti e incisioni prodotte durante il suo soggiorno e ispirate al panorama jesino.

La Pinacoteca possiede anche opere provenienti da artisti non marchigiani, soprattutto grazie all'istituzione del Premio Rosa Papa, voluta dall'artista Orfeo Tamburi nel 1975. Tra le iniziative che incrementano ulteriormente la collezione contemporanea "straniera", si presenta di grande rilievo la mostra del 1981 intitolata *La ruota del Lotto*¹⁹⁷, organizzata in occasione del Cinquecentenario della morte di Lorenzo Lotto. Alla mostra partecipano artisti contemporanei che si sono ispirati con le loro opere al repertorio lottesco marchigiano. Tra i lasciti alla Pinacoteca da parte dei partecipanti, il più noto è sicuramente quello di Michelangelo Pistoletto, che con la sua scultura poliuretana dell'*Annunciazione* (Fig. 41) si inserisce perfettamente nel discorso sulle memorie e sulla contemporaneità approfonditi in occasione della manifestazione.

Gli eventi susseguiti finora permettono di comprendere il continuo incremento della collezione contemporanea e la conseguente necessità di trovare nuovi spazi. Solo nel 2000 viene finalmente compiuto un progetto di riallestimento delle collezioni all'interno della Pinacoteca. L'anno seguente, il secondo piano del palazzo viene destinato esclusivamente alla Galleria d'Arte Contemporanea (Fig. 42) che, ad oggi, costituisce l'unico nucleo di opere d'arte contemporanee presente sul territorio jesino e per questo è un elemento di grande orgoglio cittadino. L'intervento comporta anche un nuovo sviluppo, vale a dire il trasferimento del Museo Civico da Palazzo della Signoria a Palazzo Pianetti, così da valorizzarne i contenuti finora poco considerati in quanto rimasti in disparte nella vecchia sede.

La città di Jesi, grazie alla nuova Galleria, si inserisce oggi nel percorso artistico regionale dedicato all'arte contemporanea. Tra i diversi musei marchigiani, che ospitano una notevole collezione di opere, si ricordano: il già citato MAM'S di Sassoferrato, Palazzo Ricci di Macerata, la Galleria Osvaldo Licini di Ascoli Piceno e la Galleria d'Arte Moderna di Ancona.

¹⁹⁷ F. Caroli (a cura di), *La ruota del Lotto*, cat. (Jesi, Centro Documentazioni Arti Visive-Palazzo dei Convegni, dicembre 1981-gennaio 1982), Jesi, Arti Grafiche Jesine, 1981.

3.3 Premio Città di Jesi - Rosa Papa Tamburi

Nel 1969 Orfeo Tamburi avvia una pratica in favore dell'istituzione di un premio per la pittura nella città di Jesi. Il Premio viene intitolato all'amatissima madre Rosa Papa, scomparsa nel Natale del 1971. Il vincitore viene designato attraverso la scelta presa all'unanimità da parte di una giuria, costituita da esperti, rappresentanti del Comune e Tamburi stesso. A seguito della sua morte, la sua persona viene sostituita dal suo erede diretto attraverso una modifica¹⁹⁸ al regolamento della manifestazione, che subisce una conversione anche nella struttura stessa. Il Premio diviene un fondo acquisto: il denaro destinato alla ricompensa dell'artista vincitore, obbligato poi alla donazione di un suo lavoro, viene devoluto direttamente per l'acquisto di un'opera.

Il finanziamento dell'evento deriva dai proventi di tre affitti di appartamenti posseduti da Tamburi e gentilmente donati, specificatamente per l'occasione, al Comune di Jesi, al fine di disporne al meglio gli utili. A questi introiti si aggiunge poi un importo a carico del Comune stesso, definito solo a seguito delle valutazioni finanziarie annuali, e altri fondi offerti da Enti locali. In virtù di questo, Tamburi inserisce una clausola nel regolamento che comporti la confisca dei beni in caso di inadempimento degli accordi previsti. Questa condizione, insieme ad altri eventi verificatisi durante lo svolgimento del premio, fanno scivolare il riconoscimento nei confronti dell'artista in secondo piano, a causa del suo comportamento pretenzioso. Tamburi, creatore e finanziatore del Premio, lo gestisce come una cosa del tutto personale, pretendendo la totale disposizione da parte dei terzi coinvolti. In particolare, come vedremo successivamente, si accendono forti attriti a seguito del cambio della giunta comunale, quando Vittorio Massaccesi viene sostituito nelle vesti di sindaco da Aroldo Cascia, con il quale Tamburi si scontra coloritamente e pubblicamente.

La prima edizione del Premio si svolge nel 1975 e perdura fino al 1994, anno della morte di Tamburi. Nel 1998 viene organizzata, direttamente dal Comune di Jesi, la decima edizione, la prima dopo la scomparsa dell'artista e l'ultima prima della

¹⁹⁸ La modifica del regolamento approvata con delibera C.C. n. 273 del 17/12/2001 prevedeva la conversione del premio in premio-acquisto e l'aggiornamento dei membri della giuria; l'articolo 3 del regolamento prevedeva: Monique Grossin (è stata la compagna di Tamburi per gli ultimi decenni della sua vita) come erede universale di Orfeo Tamburi o persona da lui designata a sostituirla, il sindaco della città di Jesi o suo delegato, il direttore e il vicedirettore della Pinacoteca Civica di Jesi e il sovrintendente BB. AA. delle Marche o suo delegato. Cfr. <https://www.comune.jesi.an.it/normative/Regolamento-del-premio-acquisto-Rosa-Papa-e-Orfeo-Tamburi/> [ultimo accesso 11 maggio 2022]

modifica del vecchio regolamento. L'edizione viene dedicata completamente al maestro jesino, organizzando anche una retrospettiva in suo onore.

Tra gli obiettivi perseguiti da Tamburi con l'istituzione del Premio si ritrova, in primis, la volontà di accrescimento del nucleo di opere d'arte contemporanee della Pinacoteca Civica di Jesi, ancora poco considerate rispetto alle opere antiche. La collezione di arte contemporanea, prima dell'intervento di Tamburi con il suo progetto di acquisizione, comprende quasi esclusivamente opere di artisti locali. Grazie alle opere ottenute a seguito del susseguirsi dei premi, la collezione può oggi contare su artisti estranei al panorama della Vallesina e di grande prestigio artistico a livello nazionale. Non si può quindi non considerare come l'intervento dell'artista abbia contribuito non solo all'incremento, ma anche in parte alla notorietà del patrimonio artistico cittadino. Tra questi artisti si contano opere di Ennio Morlotti, Renato Guttuso, Aligi Sassu, Carlo Mattioli, Virgilio Guidi, Domenico Cantatore, Renzo Vespignani, Bruno Cassinari, Angelo Biancini, Enrico Paulucci e altri.

Il regolamento iniziale del Premio, rimasto invariato fino al 2001, prevede l'obbligo di donazione da parte degli artisti vincitori di un'opera d'arte da destinare alla collezione della Pinacoteca Civica. Al Comune spetta, invece, l'organizzazione di una mostra personale in onore dell'artista premiato, una decisione che non si limita all'onorificenza del vincitore, ma che si dimostra un'occasione culturale per rendere ancor più partecipe la collettività al panorama artistico. Un ulteriore cambiamento, voluto dall'artista stesso finché ancora in vita, è quello verificatosi nel 1986 quando il premio non viene più limitato esclusivamente al campo della pittura, ma apre le porte anche alla scultura e alla grafica. La rassegna, già di grande rilievo culturale a livello territoriale per la sua portata nazionale, si completa di tutte quelle espressioni artistiche contemporanee che ne accrescono ancor più l'autorevolezza, nonché la portata delle acquisizioni destinate alla cittadina, acquisizioni che non si limitano più alle sole opere dipinte.

Nel 2001, a seguito delle modifiche di cui sopra disposte al regolamento, il Premio si tramuta in un fondo acquisto intitolato a Rosa Papa e allo stesso Orfeo Tamburi. In ogni caso, si garantisce il rispetto della volontà dell'artista di incrementare la collezione della Galleria d'Arte Contemporanea. Le modifiche si limitano alla modalità di svolgimento, divenuta assai complessa a seguito della morte di Tamburi,

in quanto non più intermediario per gli inviti disposti ai partecipanti. Inoltre, la somma ottenuta dai proventi dei beni dell'artista risulta ormai insufficiente all'acquisizione delle opere.

Al già citato proposito di Tamburi di arricchire la collezione con l'istituzione del Premio, si aggiunge il desiderio di ampliare gli interessi culturali della città attraverso il suo inserimento nel panorama artistico nazionale. Questi obiettivi perseguiti dall'artista sono più volte esplicitati in scritti dedicati ai cataloghi dei premi che si sono susseguiti negli anni. Una nota di particolare rilievo sentimentale è sicuramente quella scritta in occasione dell'edizione del '94, anno in cui lo stesso Tamburi scompare. Le sue parole sembrano già celare un senso di nostalgia e di speranza risposta nella continuazione futura del premio, riconoscendone le grandi difficoltà di espletamento:

Ignoravo quant'è difficile poter dare ad un "Premio" la continuità e coerenza necessarie. Questo premio è nato per creare nella mia città di Jesi un Museo d'Arte Moderna che si onora già dei nomi più illustri [...] È con una viva grande soddisfazione che posso oggi, a distanza di molti anni, rivolgendomi nel passato, ammirare le opere degli artisti miei amici, o in seguito, divenuti tali. Augurandomi che questo premio possa ancora continuare la sua vita per arricchirsi di altrettanti validi nomi dell'arte contemporanea¹⁹⁹.

Evidenziare l'appartenenza alla città di Jesi, identificandola come "la sua città" dimostra l'amore nei confronti di un luogo che, pur abbandonato in giovane età, non riesce a dimenticare. Al contrario, il suo prodigarsi per l'arricchimento della famigerata dimensione culturale a lui tanto cara sembra proprio voler sanare quelle mancanze da lui subite e che lo hanno portato a fuggire, evitando il medesimo destino alle generazioni future. Vero è che il panorama artistico della città si ritrova decisamente mutato e avanzato allo scadere del ventesimo secolo e, per certi versi, ancora Tamburi non riesce a riconoscerlo. Le testimonianze di coloro che intrattenevano quotidiani rapporti con l'artista, confermano tale atteggiamento. Loretta Mozzoni, l'allora direttrice della Pinacoteca Civica, lo ricorda così:

Portamento eretto, sguardo infuocato sotto le folte sopracciglia, eleganza inappuntabile, lingua tagliente. È questa l'immagine stampata nella memoria degli jesini di Orfeo Tamburi, illustre concittadino che ogni due anni ritornava

¹⁹⁹ A. Sala, W. Shonemberger, A. Bartolini, (a cura di), *Premio cita di Jesi - Rosa Papa Tamburi*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 1-3 ottobre 1994), Jesi, Assessorato alla cultura, 1994, p. 5.

nella sua città per inaugurare il suo premio. C'era un misto di affetto e di gigioneria nell'artista famoso che raccoglieva il saluto e l'omaggio di vecchi amici, di lontani parenti e di semplici curiosi. Non credo che Orfeo Tamburi si sia mai accorto che Jesi era cambiata, che non era più il paesetto provinciale che aveva lasciato nel '27 sbattendo la porta di casa senza nessun rimpianto²⁰⁰.

L'occasione del Premio risulta essere un perfetto esempio del duplice sentimento provato da Tamburi nei confronti della città. Un inevitabile legame di appartenenza per quei luoghi che lo hanno accompagnato nella sua crescita. Inoltre, Jesi, nei suoi limiti di "paese di provincia" e di ristrettezza culturale, ha contribuito allo sviluppo della sua più grande passione, indirizzata e canalizzata verso certe strade grazie a personalità artistiche che hanno contribuito all'avvio della sua carriera, come lo stimato professor Colletta. A distanza di più di mezzo secolo, Tamburi ancora non muta i sentimenti nei confronti di quella città che tanto lo ha fatto soffrire ma che tanto gli ha concesso. Il Premio, quindi, non può che espletarsi come il simbolo del rapporto tra Tamburi e la sua terra, come afferma Katia Mammoli, assessore alla cultura di Jesi: "Il Premio è stato per anni la prova più viva del legame mai reciso tra la città e Orfeo Tamburi, quasi l'espressione visiva di un affetto pur negato a voce, come era costume dell'uomo che coniugava tenerezze segrete con spigolosità pubbliche"²⁰¹.

Il rapporto di amore e odio, che sussiste tra lui e Jesi, si esplica nel profondo desiderio di aiutarla a crescere, senza mai accantonare il pregiudizio della provincialità che gli sembra contraddistinguere e che si traduce inevitabilmente in sinonimo di inferiorità. Questa considerazione trova conferma anche nelle difficoltà spesso incontrate nei rapporti tra l'artista e la stessa amministrazione locale. Il suo carattere di natura burbera viene ancor più accentuato da un atteggiamento di superiorità, che spesso lo porta a scontrarsi con i suoi concittadini. Come si evince in diverse occasioni, esposte nei successivi paragrafi, Tamburi si scontra pubblicamente con chi contesta il regolamento del Premio o con la stessa amministrazione comunale, accusata dal pittore, di riservare poco interesse alle questioni artistiche.

Le Fig. 43, 44 e 45 mostrano, rispettivamente, Tamburi durante le edizioni del 1983, '86 e '88. Nella prima immagine l'artista si trova alle prese con un'intervista e sullo sfondo si può osservare il dipinto il *Colosseo* del 1972 di Guttuso, donazione della

²⁰⁰ Ivi, p. 6.

²⁰¹ Ibidem.

prima edizione del '75. Nel secondo scatto Tamburi osserva dei disegni e la signora al suo fianco tiene in mano il catalogo dell'edizione in questione. Nell'ultima figura si osserva Tamburi durante il discorso tenuto in occasione dell'edizione di quell'anno e, allo stesso modo, si può vedere sullo sfondo la locandina del Premio, nonché copertina del catalogo.

3.4 Le ultime acquisizioni della Galleria d'Arte Contemporanea

Negli anni successivi alla modifica del regolamento del Premio vengono acquistate diverse opere attraverso la nuova modalità, che si pone un ulteriore obiettivo: incoraggiare la cultura artistica locale. Non a caso, nel 2002 vengono acquisiti vari disegni di Biagio Biagetti e nel 2004 un dipinto dello stesso Tamburi e una scultura di Edgardo Mannucci. Tali acquisizioni sono volte a valorizzare le opere di artisti marchigiani degni di nota, attraverso il loro inserimento in un luogo di pubblica fruizione e affermandoli ancor più sul piano nazionale. Riconoscere la validità dell'arte locale e delle sue produzioni si dimostra un elemento fondamentale per la collettività di Jesi e il premio risulta essere un'occasione ottimale per dare seguito a volontà.

La cadenza biennale dell'acquisto non viene però rispettata. L'ultima acquisizione compiuta dal Comune attraverso i fondi destinati al Premio risale al 2013²⁰². Si tratta di due opere dell'artista e fotografo jesino Fabrizio Carotti, una delle quali esposta anche alla Biennale di Venezia del 2010. L'acquisizione si dimostra, ancora una volta, a sostegno del riconoscimento degli artisti locali. Tale supporto alla cultura del luogo, si ravvede anche nei nomi degli artisti acquisiti tra il 2010 e il 2013, come Bruno d'Arcevia, Carlo Cecchi, Ezio Bartocci, Mario Sasso, Luigi Teodosi e Padre Eugenio Azzocchi.

La questione del mancato rispetto dell'acquisto è stata risolta proprio in tempi recenti da un'interpellanza²⁰³, avanzata in sede di Consiglio Comunale, con cui si chiedono spiegazioni in merito alle mancate acquisizioni degli ultimi anni. Tutt'oggi

²⁰² Cfr. <https://www.comune.jesi.an.it/articoli/In-Pinacoteca-la-personale-di-Fabrizio-Carotti/> [ultimo accesso 11 maggio 2022]

²⁰³ Interpellanza ad oggetto: premio Rosa Papa Tamburi, presentata dalla consigliera Agnese Santarelli in data 30/11/2020. Cfr. <https://www.comune.jesi.an.it/articoli/Interpellanza-ad-oggetto-premio-Rosa-Papa-Tamburi/> [ultimo accesso 10 maggio 2022]

si ritiene fondamentale valorizzare e rivitalizzare un premio così importante per la città tanto da permettere l'inserimento nel circuito artistico nazionale.

La risposta²⁰⁴, data dall'assessore alla cultura Luca Butini in sede di Consiglio, espone come la mancanza di sufficienti fondi per l'acquisto delle opere risulti essere cagione dell'inadempimento. Gli affitti destinati all'ammontare del premio sono stati meno regolari e quindi meno efficaci al raggiungimento di una somma adeguata da disporre per l'acquisto di un'opera d'arte in un mercato decisamente dispendioso. Inoltre, l'ulteriore precisazione fatta dall'assessore in merito alla questione è la riprova di come Orfeo Tamburi, grazie alla stima reciproca e all'affetto scambiato con i suoi colleghi, potesse molto più facilmente ottenere donazioni sproporzionate rispetto alla somma del premio. Una cosa risaputa già dai tempi delle prime manifestazioni. Infatti, basti pensare che nelle prime due edizioni, rispettivamente quella del '75 e del '77, gli artisti Guttuso e Guidi rinunciano al denaro della vincita, destinandolo ad altri giovani artisti promettenti. In seguito, Tamburi designa per il conferimento del denaro due giovani artisti marchigiani così da incentivare l'artisticità regionale, come riportato da lui stesso in un'intervista rilasciata ai corrispondenti di "Jesi e la sua Valle"²⁰⁵.

Chiarimenti logistici a parte, la dichiarazione di Butini rinnova, a distanza di cinquant'anni dall'istituzione del Premio, l'importanza conferita all'iniziativa dall'artista jesino e ne sottolinea il notevole effetto positivo provocato sul panorama culturale della città, che è riuscita a farsi meglio conoscere su tutto il territorio.

Un'interessante proposta esposta dall'assessore, in virtù del dibattito affrontato sul Premio, è la possibile futura conversione di uno degli appartamenti di Tamburi in residenza artistica. Il fine della nuova iniziativa persegue comunque quello previsto dal pittore nel suo regolamento, ossia garantire acquisizioni per la Galleria d'Arte Contemporanea in cambio però dell'ospitalità concessa ai giovani artisti. In questo modo, il periodico incremento della collezione d'arte contemporanea si perpetua. Si tratta di una modifica di un certo rilievo nella struttura dell'evento, ma che si dimostra totalmente adeguata e in linea con i tempi. Infatti, queste residenze offrono oggi possibilità di sviluppo artistico territoriale molto importanti, in quanto il loro interesse

²⁰⁴ Videoconferenza del Consiglio Comunale del 30 novembre 2020: cfr. <https://webtv.comune.jesi.an.it/live76-Consiglio-Comunale> [ultimo accesso 11 maggio 2022]

²⁰⁵ I nomi degli artisti non sono riportati nell'articolo in questione. Cfr. *Orfeo Tamburi chiede "spiegazioni" al sindaco*, in "Jesi e la sua Valle", a. XVII, n. 21, 15 dicembre 1978, p. 17.

viene totalmente canalizzato nella valorizzazione del luogo in cui sono istituite. Tali iniziative si dimostrano di grande impatto culturale, in quanto gli istituti che espongono le opere possono entrare in diretto contatto con gli artisti e, in egual modo, il pubblico stesso. In questo senso, le residenze artistiche possono essere considerate dei sistemi di interazione in grado di sviluppare un rapporto di cooperazione con i sistemi culturali locali e con le loro specificità, così da avvalorarle. Si presentano, inoltre, come delle importanti risorse economiche, grazie alla collaborazione che si instaura con i partners locali. La residenza artistica è un'esperienza che abbraccia la città ospitante in tutte le sue dimensioni, trasformandosi in un'occasione multisettoriale di grande impatto²⁰⁶.

Nel caso della città di Jesi, l'istituzione di una residenza si presenta come un'iniziativa all'avanguardia, che concede ai giovani artisti la possibilità di esporre la propria attività e, allo stesso tempo, diffondere nella città un clima culturale innovativo, così da ampliare le vedute della collettività stessa e il suo stesso interesse, che viene più facilmente coinvolto grazie al contatto diretto permesso dall'occasione. Ad oggi, si tratta di un progetto che rimane ancora sulla carta, senza disporre di alcuna conferma ufficiale da parte dell'amministrazione locale.

Ritornando al focus del dibattito sulle acquisizioni mancate dal 2013, la notizia di grande rilievo risulta essere, sempre affermata in sede di Consiglio, quella della futura data di acquisizione prevista dalla Galleria, attuabile grazie a dei fondi concessi dalla regione Marche alla città per le iniziative culturali. Si tratta di un'importante esposizione programmata per il 2022, al cui termine si prevede la donazione di un'opera, tra quelle esposte, da destinare alla collezione della Galleria d'Arte Contemporanea.

A distanza di due anni dallo svolgersi del Consiglio, è possibile affermare come la promessa, di un futuro evento espositivo di calibro europeo tenuto a Jesi, sia stata mantenuta. Proprio nel maggio 2022 si è aperta a Palazzo Pianetti *Elegia Fantastica. Le Marche tra ricordo e visione*²⁰⁷, una mostra fotografica dell'artista Emanuele

²⁰⁶ Cfr. L. Carnelli, S. Seregini, *Monitoraggio per l'attività delle residenze artistiche*, dicembre 2016; https://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/residenze_monitoraggio_2016_report.pdf [ultimo accesso 13 maggio 2022]

²⁰⁷ Cfr. <https://hemeria.com/it/elegia-fantastica-le-marche-tra-ricordo-e-visione/> [ultimo accesso 13 maggio 2022]

Scorcelletti²⁰⁸. Il progetto fotografico, profondamente legato al territorio marchigiano, ripercorre un viaggio attraverso le memorie d'infanzia dell'artista. Quest'ultimo riesce a cogliere il cuore dei luoghi ritratti, grazie al legame che perpetua con essi. Le Marche vengono raccontate attraverso un viaggio introspettivo in grado di consolidare i sentimenti dell'artista in una memoria collettiva, così da trasmettere il valore di un territorio dove il paesaggio, la natura e i suoi cittadini si riuniscono in un unico elemento (Fig. 46). Scorcelletti si inserisce pienamente nel discorso della marchigianità propria di un artista vissuto lontano dalla sua terra d'origine, ma in grado di esprimere l'appartenenza a essa attraverso le memorie d'infanzia e i legami atavici. Scorcelletti vive tutta la sua vita lontano dalla città d'origine della sua famiglia, ma riesce a interpretarne pienamente il sentimento.

La tecnica del bianco e nero utilizzata dall'artista, in occasione del progetto, evidenzia il concetto della memoria e del ricordo, che spesso appaiono sfocati e privi della nitidezza fornita dai colori. I contrasti sono fortemente accentuati, le inquadrature sbiadite dalla troppa luce di esposizione, tutte tecniche che si propongono di favorire il concetto di evanescenza e atemporalità, tratti tipici della memoria.

3.5 “Jesi e la sua Valle” come interfaccia tra Orfeo Tamburi e la sua città

“Jesi e la sua Valle” è fucina del dibattito dedicato al Premio città di Jesi - Rosa Papa Tamburi, una discussione svoltasi a partire dalla sua istituzione e protrattasi per alcuni anni. Le uscite mensili della rivista si rivelano dei documenti significativi e attestanti lo sviluppo, le modifiche e il riscontro cittadino sull'iniziativa. Il giornale rende possibile un dibattito artistico totalmente pubblico, in quanto esteso alla partecipazione dell'intera comunità dei lettori. Inoltre, gli articoli pubblicati a partire dalla sua fondazione nel dicembre 1962 permettono di acquisire informazioni importanti sul rapporto tra Tamburi e la città di Jesi. Questo si verifica grazie al legame instaurato tra il pittore jesino e Giuseppe Luconi, l'allora direttore e fondatore della rivista. Nonostante il carattere introverso dell'artista, Luconi riesce a coinvolgerlo e ad avviare

²⁰⁸ Emanuele Scorcelletti (Lussemburgo, 1964) è un artista internazionale, nato da madre friulana e padre jesino, noto per le sue fotografie dedicate alle icone del cinema e della moda. Nel 2003 ha vinto il *World Press Photo Contest* per la categoria “Arti e Intrattenimento” con una foto scattata a Sharon Stone sul red carpet di Cannes. Si è anche dedicato a diverse ricerche fotografiche di carattere sociale, che ne hanno affermato l'artisticità.

una collaborazione con il nuovo mensile. Anche la stessa corrispondenza epistolare²⁰⁹ svoltasi tra i due si rivela fondamentale nell'analisi della relazione tra il pittore e la sua terra. Si tratta di una circostanza che, in certi casi, spinge Tamburi a parziali rivelazioni che si dimostrano significative, mancando di una diretta e consistente documentazione al riguardo. La rivista quindi si presenta fondamentale non solo da un punto di vista storico-artistico, relativo alle varie evoluzioni e vicissitudini che si verificano intorno alle edizioni del Premio, ma anche per scovare il sentimento di Tamburi nei confronti della sua terra, mai propriamente manifestato. L'artista non si esprime direttamente sul suo legame atavico nemmeno con il mezzo artistico, tanto che nella sua intera produzione, che si sa essere molto corposa, compare solo un disegno del 1967 (vedi Fig. 48) avente come soggetto la cinta muraria medievale di Jesi. Nel corso della sua esistenza Tamburi non si pronuncia su questo argomento attraverso il mezzo artistico e nemmeno apertamente attraverso la tanto amata scrittura, tranne che per certi commenti o riferimenti inseriti nei suoi testi diaristici. Le informazioni che si possono ricavare su questo legame si limitano alle interviste da lui rilasciate occasionalmente o ai discorsi tenuti durante alcune manifestazioni. Per quanto le parole dell'artista non si sbilancino sull'argomento, lasciano trapelare l'esistenza di un sentimento da lui celato. Inoltre, come precedentemente osservato, ci sono diverse testimonianze dei rappresentanti della cultura locale o dell'amministrazione comunale che hanno avuto modo nel corso della loro carriera di poter conoscere e confrontarsi con l'artista.

Ad oggi, la più sensibile testimonianza che rimane della relazione intrattenuta tra Tamburi e la città di Jesi sono i mensili di "Jesi e la sua Valle" che, anno dopo anno, hanno raccolto, scritto, pubblicato e archiviato tutte le notizie sul pittore jesino. Ciò che si può desumere da queste notizie è l'ambivalenza di due linee comportamentali, che vedono un Tamburi occasionalmente mansueto e riconoscente e un altro indisponente e sprezzante. Quest'ultimo è il caso in cui l'artista si lascia andare a considerazioni piuttosto ostili nei confronti del panorama culturale regionale, scontrandosi inevitabilmente con i rappresentanti locali, indispettiti dalla sua tracotanza. Ciò si verifica pubblicamente attraverso affermazioni rilasciate in

²⁰⁹ La corrispondenza epistolare tra Tamburi e Luconi è stata raccontata, da quest'ultimo, in una pubblicazione del 2010 intitolata *Orfeo Tamburi mi scrive: lettere da Parigi*.

occasioni di interviste o, addirittura, messe per iscritto dall'artista stesso, anche se espresse indirettamente.

I principali motivi che riconducono all'allontanamento di Tamburi dalla sua terra sono due, da un lato la ricerca di stimoli artistici inesistenti sul territorio e dall'altro un'infanzia difficile, dettata da un pessimo rapporto paterno. Di primo impatto, ciò che più sembra turbare il sentimento dell'artista in riferimento al suo rapporto con la terra natale è l'insufficienza culturale imputata alla provincia, per la sua carenza di stimoli, la mancanza di iniziativa e soprattutto il disinteresse dimostrato nei confronti della dimensione culturale sia dai cittadini che dall'amministrazione locale. Questa accusa viene apertamente palesata da Tamburi in più occasioni, sia in gioventù che in vecchiaia.

La prima fase della sua carriera non registra alcuna interazione con le Marche, tanto che lui stesso, in occasione della donazione del '64, afferma la sua assenza dalla città da circa trent'anni²¹⁰. Non ci sono documenti che attestino un legame marchigiano risalente ai primi decenni dalla sua partenza, solo alcune annotazioni che manifestano un sentimento nei confronti dei suoi conterranei che non sembra essere dei più favorevoli. Nel 1939 scrive:

I marchegiani [sic] sono esplosivi e più dei napoletani secondo me. Soltanto che lo dimostrano in altro modo. Leopardi che li definisce contemplativi ha ragione, perché sono anche questo. Ma andate alla stazione all'arrivo del treno di Ancona per rendervene conto, per vederli baciarsi e abbracciarsi gesticolare da rompersi le braccia quando il treno parte per dirsi addio. E tutto questo è un affare loro e non dà fastidio a nessuno... Dal finestrino del treno si può sempre vedere un uomo che piscia²¹¹.

“Quell'invisibile cordone ombelicale che tra lui e Jesi non si è mai reciso”²¹² e che continua a far sì che Tamburi valichi i confini regionali, nasconde delle tristi memorie che non possono essere imputate semplicemente al vuoto culturale del territorio. La condizione familiare dell'artista, spesso messa in secondo piano, è in realtà un elemento fondamentale per l'analisi di questo rapporto. Quello che ne emerge è, infatti, un passato sofferto sotto la tirannia paterna. I diciassette anni trascorsi nella città di

²¹⁰ Cfr. E. Grifoni, *Incontro con Tamburi*, in “Jesi e la sua Valle”, a. III, n. 10, ottobre 1964, p. 6.

²¹¹ O. Tamburi, *Calepini*, Bari, Adriatica editrice, 1968, p. 15.

²¹² F. Albonetti, *In margine alla biennale dei pittori jesini*, in “Jesi e la sua Valle”, a. XIII, n. 8, 15 aprile 1974, p. 47.

Jesi sono riconducibili a questo elemento, che ferisce profondamente l'artista e che contribuisce al suo distacco. La rivelazione in questione si palesa per la prima volta in una monografia a lui dedicata. Alfredo Mezio, amico di Tamburi e suo grande estimatore, scrive a proposito del "marchegiano"²¹³ di come il cinismo da lui ostentato sia frutto di grandi difficoltà affrontate in giovinezza e quindi utilizzato come arma di difesa. Risulta chiaro come l'ignoranza culturale imputata alla provincia non sia l'unico motivo che induce Tamburi ad andarsene. I difficili ricordi d'infanzia lo segnano così profondamente da farlo distaccare dal luogo che gli ha causato tanta sofferenza. "Mi fate pena"²¹⁴ sono le parole del padre che riecheggiano nella memoria dell'artista, nel ricordo di un episodio d'infanzia. Lui stesso afferma come il padre fosse una figura importante nella sua vita, amata inevitabilmente come un figlio non può che amare suo padre, "però a diciassette anni, quando se ne presentò l'occasione, partii. Lo rividi per l'ultima volta, qualche giorno prima della sua fine, nel '54, mentre ero nel treno per Parigi"²¹⁵.

Proprio in occasione dell'edizione del Premio del '90, Tamburi rilascia un'intervista²¹⁶ dove viene chiaramente manifestato questo disagio legato alla città. Il pittore, alla veneranda età di ottant'anni, afferma come le memorie di questo vissuto con il padre abbiano lasciato in lui una ferita per certi versi incurabile. Racconta di come un giorno, tornando a Jesi da Roma per andare a trovare la famiglia, "giunto a Fabriano ha cominciato a prendermi una tale angoscia che volevo tornare indietro e non è stato facile superare quel momento"²¹⁷. Una delle pochissime sedi in cui Tamburi si lascia andare a dichiarazioni private, permettendo di comprendere solo a distanza di tanti anni un rilevante motivo della sua fuga senza rimorsi.

Saranno qui di seguito esaminate le annate della rivista attraverso le quali è possibile ripercorrere le tappe fondamentali dell'approccio tra Tamburi e Jesi, la storia del Premio Rosa Papa e il relativo dibattito creatosi attorno a esso.

²¹³ A. Mezio, L. Sinisgalli, *Orfeo Tamburi*, Roma, Il taccuino delle arti, 1956, p. 16.

²¹⁴ O. Tamburi, *Pittori, poeti e altri incontri 1936-1972*, Ancona, G. Bagaloni editore, 1989, p. 132.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ A. Pierucci, *Orfeo Tamburi jesino...solo di nascita*, in "Jesi e la sua Valle", a. XXIX, n. 23, 8 giugno 1990, p. 8.

²¹⁷ *Ibidem*.

1963-1964

Per la comprensione e la conoscenza del pittore è fondamentale la corrispondenza epistolare con l'ex direttore, nonché fondatore, della rivista locale "Jesi e la sua Valle". Giuseppe Luconi entra in contatto con l'artista grazie alla mediazione di un ulteriore jesino, un sacerdote di nome Don Clemente Ciattaglia, il quale, trasferitosi a Roma, instaura rapporti con la cerchia degli intellettuali della capitale e soprattutto con il suo concittadino Tamburi. Quest'ultimo disegna per il parroco delle illustrazioni per il suo libro e intreccia con lui un rapporto di amicizia. Luconi vuole intervistare Tamburi per aprire la nuova annata della rivista con un articolo del tutto inedito come il personaggio che dovrebbe esserne il protagonista. Il pittore jesino è ormai da tempo lontano dalla città, con la quale non ha mai intrattenuto alcun rapporto e, in virtù di questa rottura, l'impresa sembra impossibile, senza considerare il risaputo pessimo temperamento dell'artista, probabilmente non ben disposto ad aprirsi con uno sconosciuto. Al contrario, l'intervista viene accettata da Tamburi e da lì si avvia una corrispondenza che può vantare un ruolo fondamentale nel suo riavvicinamento a Jesi. Tra le domande poste da Luconi ci sono dei quesiti riservati proprio a suddetto legame, ma Tamburi risulta molto evasivo in merito. Eppure, nelle lettere scambiate precedentemente l'intervista, Tamburi condivide con il direttore diversi ricordi della giovinezza passata tra le mura cittadine, come il piacere di rovistare nel ripostiglio di casa "per sfogliare vecchi libri ingialliti di polvere e di topo"²¹⁸ o il ricordo estivo del viale della stazione con "l'odore forte dei tigli"²¹⁹ e le "voci delle ombre che parlavano sotto gli alberi"²²⁰. Nonostante tutto, Tamburi si definisce più marchigiano che jesino in senso stretto. Ancora una volta, egli evidenzia pubblicamente il suo distacco nei confronti di una città che tanto gli ha dato e tanto gli ha tolto. Ma qualcosa già sta cambiando e non a caso, l'anno successivo, Tamburi conferisce un'ingente donazione alla Pinacoteca locale.

1969-1970

Per circa sei anni, la corrispondenza tra il pittore e il direttore si interrompe. Questa viene rinnovata in occasione di una fortuita decisione di Luconi di spedire a Tamburi

²¹⁸ G. Luconi, *Orfeo Tamburi mi scrive: lettere da Parigi*, 2010, p. 5.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

una copia dell'edizione della rivista del gennaio '69, con, incluso, un articolo dedicato al primo volume edito dal Touring Club Italiano, tratto dalla collana *Grandi città del mondo*. La serie prende avvio proprio da un testo dedicato alla città di Parigi, tanto amata dagli italiani e soprattutto dagli artisti perché vista come un luogo di grandi possibilità, grazie alla fiorente offerta di iniziative culturali. In quegli anni sono molti gli italiani residenti in Francia (in riferimento all'ultimo censimento compiuto nel 1962²²¹) e tra questi si ritrova anche Orfeo Tamburi, il quale illustra con 28 disegni il libro in questione. Luconi vuole sottolineare l'importanza riservata dalla rivista all'artista jesino, tanto che nell'articolo viene evidenziata principalmente la mano di provenienza dei disegni.

L'entusiasmo di Tamburi per lo spazio riservatogli nella pubblicazione è tale da prestarsi disponibile a future richieste da parte della rivista di editare altri suoi lavori. Ne consegue l'invio al direttore, come ringraziamento per l'attenzione riservatagli, di un suo acquerello destinato poi a diventare copertina del numero di settembre dell'anno successivo (Fig. 47). Questa si presenta un'occasione in cui “nei limiti della riproduzione tipografica, un Tamburi sarebbe entrato in molte case jesine”²²², deliziando non solo l'ufficio della redazione ma anche i suoi già dichiarati estimatori, e non.

Il 1969 è un anno importante per l'avvio della collaborazione tra Tamburi e la rivista, ma anche per la mostra personale organizzata a Jesi in suo onore, come omaggio della donazione del '64 fatta alla Pinacoteca. La manifestazione “vuole proprio dimostrare a Tamburi quanto la città sia fiera di lui”²²³: infatti, gli viene conferita per l'occasione una medaglia d'oro in ricordo dell'evento. I rappresentanti della cultura locale lo definiscono “un atto doveroso verso un figlio illustre che [...] ha dimostrato generosità ed affetto nei confronti della sua terra”²²⁴.

²²¹ Cfr. L. Bocchi, *Qui Parigi*, Milano, Touring Club Italiano, 1968, pp. 46-47.

²²² Postilla inserita per spiegare ai lettori la ragione della scelta della copertina. Cfr. “Jesi e la sua Valle”, a. IX, n. 14, 19 settembre 1970.

²²³ A. Ginesi, *Mostra omaggio di Orfeo Tamburi*, in “Jesi e la sua Valle”, a. VIII, n. 10, ottobre 1969, p. 29.

²²⁴ *Ibidem*.

Il fervore artistico risvegliato a seguito delle suddette iniziative mette in moto nuove sinergie che portano all'organizzazione della Biennale dei pittori jesini²²⁵, avviata nell'anno successivo. Per l'occasione Tamburi torna nuovamente in città, la seconda volta in ben due anni dopo una lunga assenza²²⁶. Durante il discorso introduttivo all'evento, Tamburi viene particolarmente omaggiato e viene definito un vero e proprio "faro delle possibilità dell'ingegno locale che è riuscito ad affermarsi"²²⁷. La Biennale si sussegue per altre due edizioni, nel '72 e nel '74, bloccandosi poi senza dichiarata motivazione; lo stallo è riconducibile all'avvio del Premio incentivato dallo stesso Tamburi.

1972-1973

Nel febbraio del '72 si avvia la collaborazione ufficiale tra Tamburi e la rivista, egli ne diviene, di fatto, un collaboratore effettivo. Per l'ennesima volta, Tamburi si dimostra un artista dalle mille sfaccettature. Egli inserisce negli articoli a lui dedicati scritti personali o traduzioni da lui compiute di testi critici di letterati, poeti e artisti, il tutto accompagnato da personali e inedite illustrazioni. La prima pubblicazione viene dedicata alla traduzione di un testo di Van Dongen, sulla biografia del celeberrimo Rembrandt.

La lettera²²⁸ di Tamburi al direttore, che segue l'attesa della pubblicazione dell'articolo, dimostra una forte volontà da parte del pittore jesino di apparire su una rivista locale ed essere apprezzato dai suoi lettori, che allo stesso tempo sono anche i suoi concittadini. Non a caso egli propone a Luconi di inserire una nota redazionale dove si inviti il pubblico a esprimere il proprio parere sulle sue letture. In questi anni non ci sono testimonianze dirette da parte di Tamburi che attestino la sua volontà di riavvicinarsi a Jesi, ma la collaborazione sembra presentarsi come un'ottima occasione in questo senso e si dimostra di particolare interesse tra gli abbonati, che apprezzano

²²⁵ La prima Mostra Biennale dei pittori jesini nasce per iniziativa privata, tanto che nella prima edizione viene totalmente finanziata dagli stessi artisti partecipanti. Dalla seconda edizione del 1972, si decide di arricchire la manifestazione attraverso l'allestimento di un'antologica dedicata a ciascun pittore. Il primo prescelto è Orfeo Tamburi, per omaggiare il prestigio apportato alla cittadina di Jesi. Cfr. *Mostra Biennale dei pittori jesini, II ed.*, cat. (Jesi, Palazzo Pianetti, 5-19 marzo 1972), Jesi, Litografica moderna, 1972.

²²⁶ Cfr. *Venti pittori jesini alla galleria Pianetti-Tesei*, in "Jesi e la sua Valle", a. IX, n. 4, 6 marzo 1970, p. 19.

²²⁷ E. Ciuffolotti, *Arte a Jesi*, in "Jesi e la sua Valle", a. IX, n. 5, 21 marzo 1970, p. 17.

²²⁸ Cfr. G. Luconi, *Orfeo Tamburi mi scrive: lettere da Parigi*, in cit., p. 40.

con entusiasmo la novità redazionale. Gli interventi dell'artista, quindi, proseguono anche nei successivi mensili.

Ai cinque appuntamenti di Rembrandt ne susseguono alcuni sulle traduzioni delle prose e delle poesie di Maurice de Vlaminck, grande amico di Tamburi, per poi giungere tra settembre del '72 e febbraio del '73 agli ambiti dieci appuntamenti dei *Ritratti di Orfeo Tamburi*. Quest'ultimi sono scritti personali dell'artista dedicati alla sua vita e alla sua arte. Sono degli appuntamenti molto importanti perché, in maniera del tutto inedita, Tamburi si apre al pubblico marchigiano, lasciandosi andare in aneddoti e sentimenti sul suo vissuto. In particolare, le prime tre pubblicazioni trattanti il soggiorno romano sono molto rilevanti per comprendere il sentimento poetico che guida in questo primo momento la sua attività artistica. Sono rispettivamente, per citarne i titoli, *Amore di Roma*, *E allora penso al cielo di Roma* e *Roma Doma*. Le parole dei suoi articoli trasmettono la totale sottomissione dell'artista allo studio del colore e al variare della luce sulla città. Ma questi scritti non trattano solo di arte. Quello che più appassiona i lettori della rivista sono gli aneddoti sulle esperienze, belle o brutte che siano, vissute da Tamburi nei suoi primi decenni dall'abbandono della terra natale. Un vecchio detto marchigiano, molto in voga in quegli anni, recita: "Roma, i vecchi li ammazza e i giovani li doma". Ed è proprio così che Tamburi sintetizza il suo rapporto con la capitale, molto sofferta nei primi anni della sua permanenza e molto amata successivamente, grazie alla fama che gli permette di guadagnare. Ma anche lui, raggiunta la soglia della sopportazione, deve fuggire dal caos romano, raggiungendo la tanto amata e pacifica Parigi, dove conclude la sua vita. L'evoluzione raggiunta nel rapporto con la rivista attraverso questi articoli è molto significativa per poter anche comprendere il riavvicinamento di Tamburi alla sua città. Quasi dieci anni prima, in maniera del tutto evasiva, egli rispondeva alle domande del direttore Luconi senza mostrare affatto interesse per il rapporto con le Marche e, in particolare, con la città di Jesi. Ora, Tamburi si mostra ben disposto a riavvicinarsi ai suoi concittadini. Comprendere le vere ragioni alla base del rinnovato interesse dell'artista nei confronti delle Marche e della città natale risulta piuttosto difficile. Da un lato, come dimostrato dalle testimonianze finora citate, risulta chiaro un riavvicinamento di tipo affettivo da parte del suddetto che, nonostante la fama raggiunta a livello nazionale e internazionale, vorrebbe ottenere dei riconoscimenti

particolari da Jesi, proprio per il legame che inevitabilmente deriva dalle sue origini. Inoltre, l'affetto celato nei confronti della sua terra lo porta a voler aiutare la comunità nella formazione di un patrimonio artistico, non solo per il prestigio del Comune, ma anche per favorire tutte le future generazioni. In questo modo, la formazione di un panorama culturale cittadino di un certo rilievo può evitare l'esodo di giovani artisti come avvenuto nell'ultimo secolo e che ha visto coinvolto Tamburi stesso. Non tutti, però, rivedono nelle buone azioni dell'artista un modo per favorire la collettività. Ci sono, infatti, coloro che vedono nelle sue azioni atti di auto celebrazione e di pubblicità. Come già espresso, non ci sono documenti diretti che attestino il reale sentimento alla base dell'agire di Tamburi sulla vita jesina degli ultimi decenni, ma durante lo scambio epistolare con il direttore Luconi, il pittore afferma come l'unico e il solo scopo del "Premio Jesi - Rosa Papa Tamburi da me voluto, non è un'esibizione qualunque, bensì quello di costituire una Galleria d'arte moderna nella mia Città"²²⁹. Non è possibile affidarsi esclusivamente alle sue parole, ma queste possono essere unite alla storia del Premio, alle passate donazioni e alle diverse testimonianze lasciate dai suoi concittadini con cui è entrato in contatto, per poter trarre delle conclusioni positive sulle sue intenzioni.

1975

Il 1975 è un anno molto importante perché viene attuata con gran successo la prima edizione del Premio, che si conclude con la vittoria di Renato Guttuso. L'occasione risolve una vecchia questione, ossia il problema dell'assenza di un edificio appositamente destinato alla Pinacoteca Civica. Questo risulta essere un gran problema, tanto da attirare l'attenzione della stampa jesina. La comunità, infatti, è già profondamente turbata dal trasferimento per restauro delle tre pale di Lorenzo Lotto dal Palazzo della Signoria, ex sede della Pinacoteca, a Urbino e non ancora rientrate in attesa di una adatta collocazione. Allo stesso modo, l'incremento della collezione contemporanea procede, senza però neanche essa poter contare ancora di un locale espositivo adeguato. La speranza è di accelerare un processo risolutivo grazie all'attenzione rivolta dalle autorità regionali al noto pittore vincitore²³⁰. La presa di

²²⁹ O. Tamburi, *Lettere al direttore. Ancora sul "Premio Rosa Papa-Tamburi"*, in "Jesi e la sua Valle", a. XVII, n. 5, 1° marzo 1978, p. 7.

²³⁰ Cfr. S. Sbarbati, *Arte*, in "Jesi e la sua Valle", a. XIV, n. 10, 15 maggio 1975, p. 42.

coscienza fornita dall'ingresso dell'opera di Guttuso nella collezione comunale può essere un valido momento di riflessione per comprendere le difficoltà di collocazione e mantenimento di queste opere. Il problema del nucleo contemporaneo dovrà aspettare ancora oltre un ventennio per poter essere risolto. Al contrario, a circa sei anni di distanza, verrà inaugurata la nuova sede della Pinacoteca nel piano nobile di Palazzo Pianetti.

In ogni caso, la mostra dedicata a Guttuso e completamente organizzata dall'amministrazione comunale jesina ottiene un enorme successo, tanto che lo stesso Walter Tulli, presidente del consiglio regionale, nel discorso di apertura all'evento riconosce "lo sforzo compiuto dall'Amministrazione comunale nel campo della cultura"²³¹, di notevole ammirazione per una città di esigue dimensioni come Jesi. Ancora una volta, un grande riconoscimento viene disposto in favore di Tamburi, che grazie alla sua idea e al suo incentivo è riuscito a destare l'interesse regionale e nazionale nei confronti della sua Jesi.

Il '75 è importante non solo per la manifestazione posta in atto, ma anche per il rinnovo della collaborazione tra Tamburi e la rivista, con una nuova serie di appuntamenti che vedono protagonista il libro ancora inedito dell'artista, il *Quaderno del pittore*. Il primo articolo dedicatogli (Fig. 48) vede la pubblicazione di alcune pagine con protagonista proprio la sua terra natale. *Jesi la mia città* è il titolo del capitolo tratto dal testo in questione. In esso Tamburi racconta l'immagine della sua terra d'origine, condivide i suoi ricordi e le emozioni legate alla piccola città dove passa circa i primi vent'anni della sua vita. Memorie ormai lontane, ma indelebili.

I successivi undici appuntamenti sono sempre riservati a frammenti di pagine del libro, dedicate alla personalità dell'artista, ai suoi sentimenti, alle sue debolezze, alle vicende trascorse durante i soggiorni nelle diverse città che lo hanno ospitato e, ovviamente, alla sua arte. Ancora una volta, la rivista può contare sul gran successo degli articoli consacrati ai racconti di Tamburi, che a sua volta apprezza e continua a perpetuare la collaborazione instaurata con Luconi. Proprio grazie a questa partecipazione, che lo avvicina particolarmente alla comunità locale, Tamburi da lontano "mostro sacro"²³²

²³¹ S. Fantini, *A Guttuso il Premio "Rosa Papa-Tamburi"*, in "Jesi e la sua Valle", a. XIV, n. 11, 1° giugno 1975, p. 15.

²³² S. P. Tommaso, *La quarta Biennale dei pittori jesini*, in "Jesi e la sua Valle", a. XV, n. 9, 1° maggio 1976, p. 27.

dell'arte, come visto nell'ambito artistico territoriale, ritorna a essere un cittadino e, ancor meglio, un artista vicino alla comunità locale.

1977-1978

Le annate in questione vedono protagonista la polemica nata attorno alla strutturazione del Premio, che crea notevoli attriti all'interno della comunità cittadina, divisa in due fazioni di supporto.

Una lettera aperta scritta da Faliero Tamburi, artista e nipote di Orfeo e indirizzata allo stesso zio e all'amministrazione comunale, evidenzia i caratteri non apprezzati del regolamento del Premio, che non risulta essere inclusivo della comunità tutta, in quanto aperto su invito solamente a certe personalità già ben note nel panorama artistico nazionale. Quindi, la volontà di alimentare la fucina culturale locale risulta inutile in accordo con le metodologie approvate, in quanto nessun sostegno viene riservato agli artisti locali e nessuno stimolo culturale incentivato sul territorio. Faliero sostiene che l'approvazione di un regolamento così posto in essere, nient'altro è che l'approvazione di una cultura imposta secondo i criteri del potere culturale e del culto delle personalità a esso legate. Per citare le parole dello stesso: "Nel mio piccolo, intendo combattere a favore di un pluralismo culturale che abbia finalità più efficaci"²³³, sottintendendo come il riconoscimento dei meriti artistici previsti dal Premio non fossero per niente ben disposti nei confronti della comunità degli artisti locali. La forza dell'arte di una piccola città risiede nel sostegno del pluralismo che vi convive, senza esclusioni.

La polemica da qui avviata si protrae per diversi anni, senza ottenere alcun cambiamento nell'attuazione del regolamento. Tamburi sostiene l'impossibilità logistica di aprire il Premio a tutti perché implicherebbe un vastissimo lavoro di esame e di scelta dei lavori dei partecipanti, oltretutto non si adempirebbe all'obiettivo di arricchire la collezione con prestigiose opere d'arte²³⁴. Solo a seguito della morte di Orfeo Tamburi, il cosiddetto pluralismo locale viene sostenuto e incluso nelle pratiche di sviluppo del Premio. Infatti, come precedentemente osservato, a

²³³ F. Tamburi, *Lettera aperta sul Premio Rosa Papa-Tamburi*, in "Jesi e la sua Valle", a XVI, n. 22, 15 novembre 1977, p. 9.

²³⁴ Intervista a Orfeo Tamburi riportata in un articolo di Jesi e la sua Valle del 15 dicembre 1978. Cfr. *Orfeo Tamburi chiede "spiegazioni" al sindaco*, in "Jesi e la sua Valle", a. XVII, n. 21, 15 dicembre 1978, p.17.

seguito della conversione del Premio in fondo acquisto, l'amministrazione locale si è impegnata nel sostegno di artisti esclusivamente marchigiani (in ogni caso, sono delle personalità già affermate sul territorio nazionale e, quindi, si rimane ancorati a una sorta di pluralismo d'élite) e nell'acquisto delle loro opere.

A seguito di innumerevoli sollecitazioni da parte di Tamburi di un intervento sull'argomento, il sindaco Aroldo Cascia prende una posizione nei confronti del Premio, riconoscendone la grandezza e il prestigio apportato dal maestro istitutore, ma, allo stesso tempo, si schiera in favore del dibattito sulla partecipazione e il pluralismo cittadino. Dalle parole del sindaco, la posizione sembra prendere forma anche sulla base di un certo risentimento nei confronti dell'artista che, per certi versi, scredita pubblicamente l'amministrazione comunale insistendo sulla sua procrastinazione, giustificata a sua volta dalla risaputa complessità della burocrazia italiana²³⁵.

Le considerazioni esposte da Faliero, e via via da altri²³⁶ confermate, sono sicuramente esatte, ma nella brutalità dell'imposizione culturale di cui si è parlato, non si possono non considerare i trionfanti ingressi giunti alla collezione della Pinacoteca. In questo senso, occorre riservare gratitudine al cosiddetto culto del potere culturale perché solo grazie a esso opere di Guttuso, Morlotti o Guidi risiedono ora stabilmente nel territorio cittadino. Proprio per queste ragioni, molti sono i sostenitori di Tamburi, tra cui rilevanti personalità culturali a lui conterrane come Cesare Baldoni, scrittore anconetano e suo estimatore. Egli sostiene l'importanza del Premio a livello regionale, non limitandosi a mera questione cittadina e afferma come questo si configuri in "un atto di amore dell'artista verso la sua terra. Più particolarmente, verso la sua città"²³⁷ e con ciò degno di riconoscimento e non di assalto. Baldoni come Tamburi è un artista, per certi versi, esterofilo, che ottiene grande successo in Germania con i suoi scritti così come il pittore a Parigi con le sue vedute urbane. Allo stesso modo, i due sostengono il disinteresse generale che aleggia sull'ambiente culturale marchigiano, in

²³⁵ Cfr. A. Cascia, *Lettere al direttore. Il sindaco risponde ad Orfeo Tamburi*, in "Jesi e la sua Valle", a. XVII, n. 22, 15 novembre 1978, pp. 5-7.

²³⁶ Sono intervenute varie voci in sostegno della tesi di Faliero Tamburi, tra le altre quella di Walter Buffarini, presidente del "Centro Studi Artistici-Culturali Giorgio Umani". Cfr. W. Buffarini, *Lettere al direttore. A proposito del Premio "Rosa Papa-Tamburi"*, in "Jesi e la sua Valle", a. XVII, n. 1, 1° gennaio 1978, pp. 6-7.

²³⁷ C. Baldoni, *A proposito del Premio Rosa Papa-Tamburi*, in "Jesi e la sua Valle", a. XVII, n. 3, 1° febbraio 1978, p. 6.

quanto maggiormente predisposto verso altre dimensioni come quella dell'economia. I marchigiani non si adoperano nella creazione di situazioni di stimolo, eventi e quant'altro, e quando questi si verificano, non sanno far altro che polemizzare²³⁸. Tamburi, infatti, sostiene che "l'Arte interessa almeno quanto un acquedotto da sistemare"²³⁹, ma ciò non vale per i marchigiani.

Il problema nel rapporto tra il pittore e la sua terra di origine è proprio questo, il continuo esporsi a sfavore del panorama culturale marchigiano, scatenando di conseguenza le antipatie dei più. Vero è che spesso, come riportato dalla rivista stessa, l'arte viene riconosciuta dalla cittadina come non necessaria, per la quale non spendere soldi comunali e quindi comunitari, in quanto la priorità deve essere riposta in "cose più importanti"²⁴⁰ per le necessità di una città come Jesi. Altri sono intervenuti sulle pagine della rivista in sostegno di Tamburi, sottintendendo un pizzico d'invidia provata da Faliero, spesso accantonato in virtù dell'ombra del suo congiunto. In un articolo dedicato alla III Biennale dei pittori jesini, Faliero, organizzatore e partecipante alla mostra, viene "accusato" di un'unica colpa nella sua carriera, quella "di avere uno zio troppo famoso"²⁴¹.

In ogni caso, in molte situazioni di questo genere è normale che si crei un dibattito tra favorevoli e contrari, ma l'importante è non perdere mai di vista l'obiettivo del discorso, trasformando ogni situazione in una lotta alla supremazia. Nel caso del Premio Rosa Papa-Tamburi, senza entrare nel merito specifico di questioni economiche e di stipulazioni regolamentari, occorre mettere da parte orgoglio e simpatie, concedendo al Premio il credito che merita.

Il 15 maggio del '78, Giuseppe Luconi si dimette dall'incarico di direttore di "Jesi e la sua Valle". Tamburi, rattristato dalla notizia, viene rassicurato dall'amico che il suo Premio continuerà ad avere il giusto peso nelle future pubblicazioni.

Infatti, nel biennio a seguire, si protrae per alcuni mesi la polemica sulla questione del Premio, ma, come già ribadito, questo rimane invariato nella sua struttura fino alla morte di Tamburi. Inoltre, si rinnova una collaborazione tra l'artista e la rivista con il nuovo direttore, Silvano Sbarbati. Si prevede la pubblicazione di alcuni capitoli del

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ O. Tamburi, *Lettera aperta al sindaco di Jesi*, in "Jesi e la sua Valle", a. XVII, n. 20, 15 ottobre 1978, p. 5.

²⁴⁰ A. Piccioni, *Ancora sulle mostre*, in "Jesi e la sua Valle", a. XVII, n. 23, 1° dicembre 1978, p. 5.

²⁴¹ F. Albonetti, *In margine alla biennale dei pittori jesini*, in "Jesi e la sua Valle", cit., p. 47.

libro ancora inedito dell'artista *Pagine di viaggio 1935-1974*. Questa però si sviluppa in soli quattro appuntamenti, ponendo così fine alla cooperazione con il mensile.

Negli anni a seguire Tamburi continua il suo rapporto con la città di Jesi, grazie alla continuazione del Premio che ogni due anni viene posto in atto, andando ad incrementare sempre più la collezione contemporanea della Pinacoteca.

1994

L'anno in questione segna una grande perdita per il mondo artistico e per il territorio marchigiano. Orfeo Tamburi muore nel giugno del '94, giusto in tempo per poter presenziare alla scelta dei vincitori dell'edizione del Premio, ma non alla mostra a loro dedicata che si svolge nel mese di ottobre. In occasione dell'evento, Monique Grossin, sua compagna, intrattiene un commovente discorso dove lo ricorda come un uomo decisamente introverso e contro ogni sentimentalismo, ma profondamente legato alla cittadina di Jesi, un segreto che custodiva per sé perché incapace di manifestarlo²⁴².

Nonostante le divergenze e le polemiche sollevate in più occasioni, a causa di un carattere di inclinazione dispotica, la città di Jesi non può che onorare un concittadino di sì elevato calibro. Infatti, nei mesi successivi alla sua scomparsa "Jesi e la sua Valle" lo ricorda attraverso degli articoli omaggio a lui dedicati. Ancora una volta, Loretta Mozzoni rievoca la sua memoria attraverso l'immagine di un uomo dal carattere burbero ma tutto sommato affettuoso, in quanto "sapeva di dovere il suo carattere, il suo orgoglio, il suo fascino anche a questa terra di gente testarda"²⁴³. Inoltre, la direttrice accompagna il ricordo dell'artista attraverso il confronto del carattere quieto e malinconico dei suoi paesaggi urbani, nonché la comprensione trasmessa dai personaggi dei suoi ritratti, con l'atteggiamento del pittore del tutto agguerrito e, di media, controcorrente con il resto del mondo. Si tratta della dimostrazione di come la mano di un artista non può nascondere i suoi sentimenti più profondi, che, per quanto possano essere in parte finzione, hanno inevitabilmente un focus iniziale di persistenza all'interno dell'anima del loro autore.

²⁴² Cfr. P. Brunacci, *Premio d'autore*, in "Jesi e la sua Valle", a. XXXIII, n. 19, 8 ottobre 1994, p. 14.

²⁴³ L. Mozzoni, *Orfeo Tamburi viaggiatore meraviglioso*, in "Jesi e la sua Valle", a. XXXIII, n. 13, 9 luglio 1994, pp. 18-19.

Conclusioni

Il presente lavoro si è focalizzato sul rapporto tra Orfeo Tamburi e le Marche, sua terra d'origine. Tale studio si è sviluppato seguendo due prospettive d'indagine: l'individuazione dell'influenza marchigiana nella produzione artistica di Tamburi e la ricerca dei punti di contatto tra l'artista e la terra natia, individuando le cause del suo allontanamento dalla città che lo ha visto nascere e le occasioni che gli hanno permesso di riallacciare un contatto con essa.

Nel primo caso lo studio si è avviato partendo dall'analisi del contesto marchigiano e, nello specifico, di quello artistico, la cui esistenza è stata attestata a partire da tempi relativamente recenti. In particolare, la dimensione artistica novecentesca è stata per la prima volta presa in considerazione dal critico Carlo Antognini nella seconda metà del XX secolo. Egli ha proposto il concetto di "marchigianità" per identificare, sotto un'unica aura, tutti gli artisti della regione, indipendentemente dalle loro differenze stilistiche. Tale marchigianità si esplica nella più ampia accezione di "ethos" marchigiano, vale a dire il temperamento degli artisti derivante dall'insieme delle influenze culturali, etiche e morali che inevitabilmente essi stessi hanno respirato fin dalla nascita. Il concetto è stato poi ulteriormente approfondito e ampliato dall'introduzione di un elemento fondamentale per il raggruppamento di questi artisti secondo un criterio regionale: la memoria. La memoria, infatti, risulta essere un luogo di comune appartenenza a tutti i marchigiani, sede dei ricordi di un'infanzia vissuta nel paesaggio regionale che rimane tanto impresso nella loro mente da riaffiorare indirettamente nel corso della loro esistenza. In questo modo gli artisti "espatriati", come Orfeo Tamburi, continuano a essere influenzati dalle reminiscenze della loro terra d'origine. Su questa scia il lavoro prosegue con l'analisi della produzione artistica di Tamburi al fine di comprovare la sua appartenenza al gruppo degli artisti marchigiani, secondo la prospettiva della marchigianità e della sua persistenza nella dimensione della memoria. Comprovando la tesi in questione, Tamburi, grazie alla sua abilità di tempestiva immedesimazione, è stato in grado di rappresentare un luogo a lui estraneo in maniera del tutto familiare. Ciò si è verificato attraverso una reale esperienza di appartenenza vissuta in passato e stanziatasi nella sua memoria. In questo modo, Tamburi è stato in grado di trasmettere familiarità ad ogni suo paesaggio, più o

meno conosciuto; ad esempio, le vedute romane sono rappresentate con tale intimità da sembrare luoghi da sempre frequentati e osservati dall'artista.

Nel secondo caso, ossia la ricerca dei punti di contatto tra l'artista e la terra natia, lo studio si avvia verso la concreta analisi della relazione tra Tamburi e Jesi. La ricerca parte dalla biografia dell'artista, che permette di apprendere il suo precoce allontanamento dalla città e il suo definitivo trasferimento altrove. Si indagano inoltre le motivazioni di questo distacco e si individuano due cause principali: la mancanza di stimoli culturali, imputata all'intero territorio regionale, e il difficile rapporto con il padre, ricordato dall'artista come una figura tirannica dalla quale cerca di allontanarsi fin da giovane.

Quella delle Marche è stata presentata fin dal primo capitolo come “una regione al plurale”, una pluralità che caratterizza ogni sua dimensione: da quella geografico-amministrativa a quella socioculturale. Ciò deriva dalla storia politica della regione e dalla sua conformazione geografica, che hanno contribuito alla diffusione su vasta scala di un forte policentrismo. La mancanza di un centro dominante, unita al relativo sviluppo di una cultura rurale tipica dei centri minori sparsi nelle campagne, non ha permesso la creazione di un ambiente artistico-culturale, tanto da rimanere eclissato quasi completamente fino a tempi relativamente recenti, quando una rinnovata coscienza amministrativa ne ha riscoperto il valore. Per questo la regione è stata spesso “non capita”, né dall'interno, a causa della cultura rurale dominante, né dall'esterno, in quanto ritenuta priva di sufficiente attrattiva culturale rispetto ad altri centri d'Italia. Questi aspetti della regione sono stati particolarmente avvertiti e sofferti durante il Novecento dai suoi artisti, tra i quali Orfeo Tamburi.

Le diverse testimonianze raccolte nel corso dello studio hanno confermato come l'artista avesse da sempre poca stima nei confronti del territorio natio. E allo stesso modo, il rapporto conflittuale con il padre segnò così profondamente il pittore tanto da raccontare pubblicamente, in occasione di un'intervista, la sofferenza provata ogni volta che si recava a Jesi in visita alla famiglia. Le sue dichiarazioni, unite a quelle lasciate dai suoi amici, parenti e conoscenti, hanno fornito una valida documentazione per identificare ciò come motivo di distacco.

Le cause dell'allontanamento sono state rintracciate attraverso l'analisi delle annate della rivista “Jesi e la sua Valle”, a partire dalla sua fondazione nel dicembre 1962 fino

alla morte del pittore nel giugno 1994. Grazie alle interviste rilasciate dallo stesso artista, agli articoli scritti in occasione di eventi locali succedutisi nel corso dei decenni e alle varie testimonianze di coloro che hanno conosciuto Tamburi, è stato possibile giungere a tali conclusioni.

Le notizie passate al vaglio hanno permesso di approfondire un ulteriore aspetto nel rapporto tra l'artista e la città: il riavvicinamento. Le motivazioni sono state individuate, in primo luogo, nell'amicizia instaurata tra Tamburi e il direttore della già citata rivista "Jesi e la sua Valle"; tra i due si avvia infatti un'intensa collaborazione che comporta un parziale risanamento del distacco tra l'artista e il territorio. La lenta riconciliazione raggiunge il suo apice con l'istituzione del Premio Città di Jesi - Rosa Papa Tamburi, al fine di creare una Galleria d'Arte Contemporanea a Jesi. Il Premio si presenta quindi come il secondo fattore che comporta il parziale risanamento del legame analizzato. Il periodico ha sempre fornito una fedele ricostruzione del dibattito svoltosi attorno alla manifestazione fin dal suo esordio nel 1975. La ricerca ha inoltre permesso di monitorare non solo le vicende che hanno seguito l'istituzione, ma anche i sentimenti che hanno accompagnato l'artista durante i suoi contatti con la terra d'origine, in occasione dei quali si è lasciato andare in dichiarazioni che hanno aiutato nella ricostruzione di questo complesso legame.

Il presente studio, infine, si ripropone di essere principio di un percorso che apra nuove indagini sul rapporto tra Tamburi e la terra marchigiana e sulla misura in cui questa abbia inciso nella sua produzione artistica.

Appendice immagini

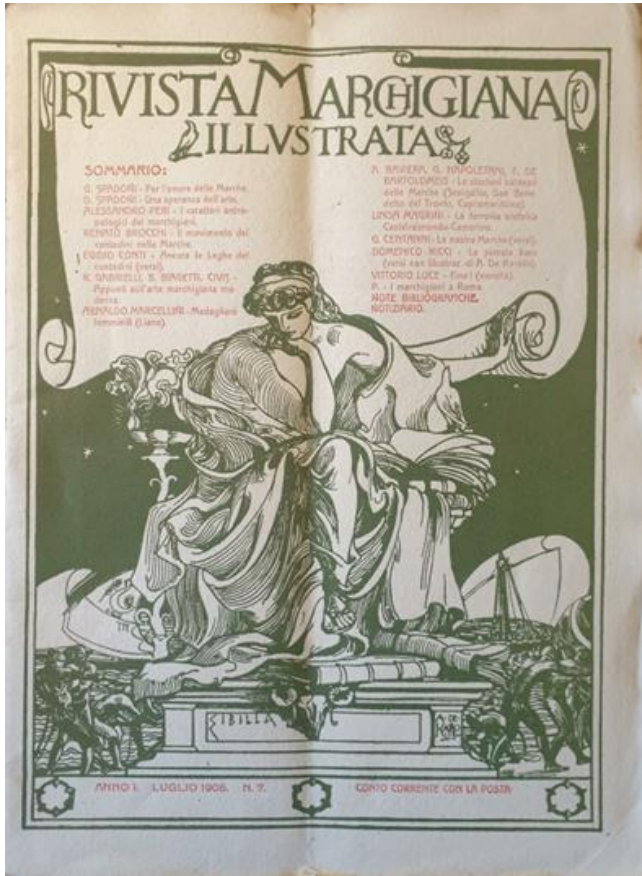


Fig. 1: Copertina della Rivista marchigiana illustrata, luglio 1906, stampa, 27 cm, Biblioteca Comunale Planettiana, Jesi.



Fig. 2: Copertina del catalogo dell'Esposizione marchigiana di Macerata, agosto-ottobre 1905, stampa, 24 cm, Biblioteca Comunale Planettiana, Jesi.



Fig. 3: Copertina dossier “La natura della cultura”, progetto della città di Pesaro per la candidatura a Capitale della cultura 2024.



Fig. 4: Fontana di Piazza del Popolo, 1960, marmo rosso e pietra bianca, Pesaro.



Fig. 5: Arnaldo Pomodoro, Sfera grande, 1998, bronzo, 3,5 m, Piazzale della Libertà, Pesaro.

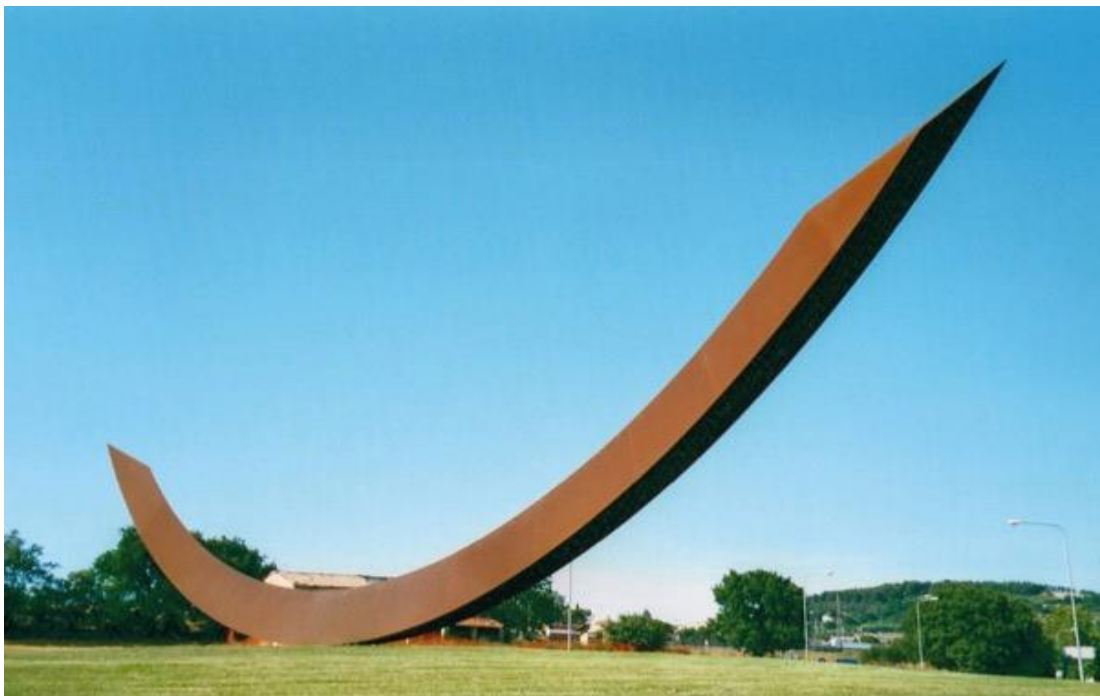


Fig. 6: Mauro Staccioli, Arco, 2002, ferro, 3,5x6,5 m, Pesaro.

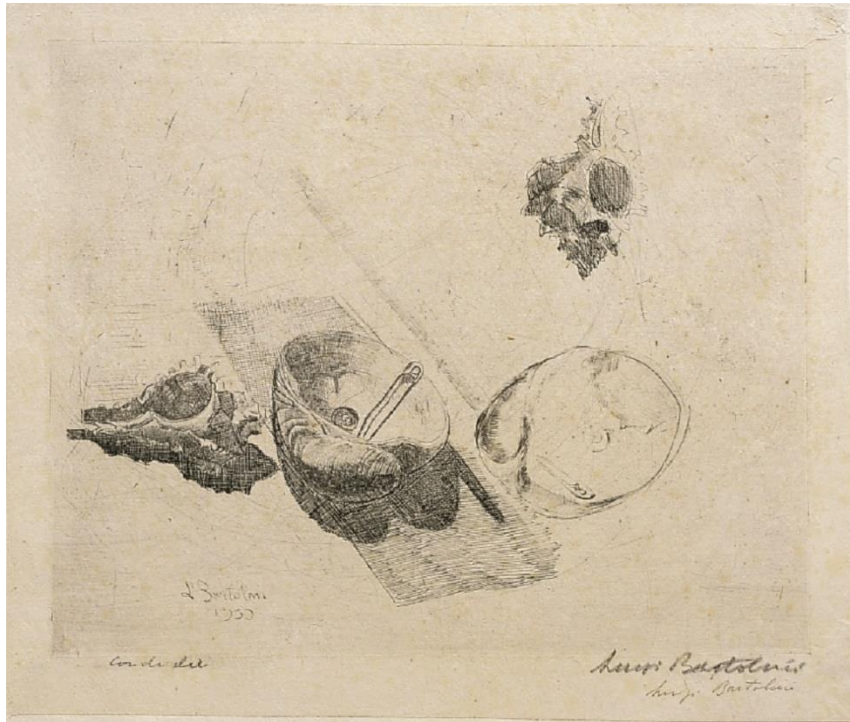


Fig. 7: Luigi Bartolini, *Le conchiglie*, 1933, incisione, 24x27 cm, Palazzo Ricci, Macerata, ©Stefano Ciocchetti.



Fig. 8: Enzo Cucchi, *Stele*, 2009, bronzo, 16 m, Alexander Palace Hotel, Pesaro.



Fig. 9: Pericle Fazzini, Gatto, 1946, bronzo, 42x79x24 cm, Palazzo Ricci, Macerata, ©Stefano Ciocchetti.



Fig. 10: Umberto Peschi, Potenza simultanea del duce, 1939-40, legno di ciliegio, 170x50x10 cm, Palazzo Ricci, Macerata, ©Stefano Ciocchetti.



Fig. 11: Corrado Corradi, Paesaggio autunnale, 1915-63, olio su tavola, 30x40 cm, Galleria d'Arte Contemporanea, Palazzo Pianetti, Jesi.



Fig. 12: Orfeo Tamburi a Roma, 1942, fotografia, 20 cm, Fondo Tamburi, c-7, Archivio della Pinacoteca di Jesi.



Fig. 13: Irving Penn, Parnaso contemporaneo nell'Omnibus, 1948, fotografia, Roma. (Orfeo Tamburi al centro; da sinistra: Aldo Palazzeschi, Goffredo Petrassi, Mirko Basaldella, Carlo Levi, Pericle Fazzini, Afro Basaldella, Renzo Vespignani, Libero De Liberi, Sandro Penna, Lea Padovani, Orson Welles, Mario Mafai, Ennio Flaiano e Vitaliano Brancati.)



Fig. 14: Orfeo Tamburi, Cecchina con il baschetto, 1934, inchiostro bruno su carta, 24x16 cm, Fondo Tamburi, cassetto n. 1, cc. non numerate, Archivio della Pinacoteca di Jesi.



Fig. 15: Orfeo Tamburi, Profilo dello scrittore Stefano Terra, 1966, disegno.

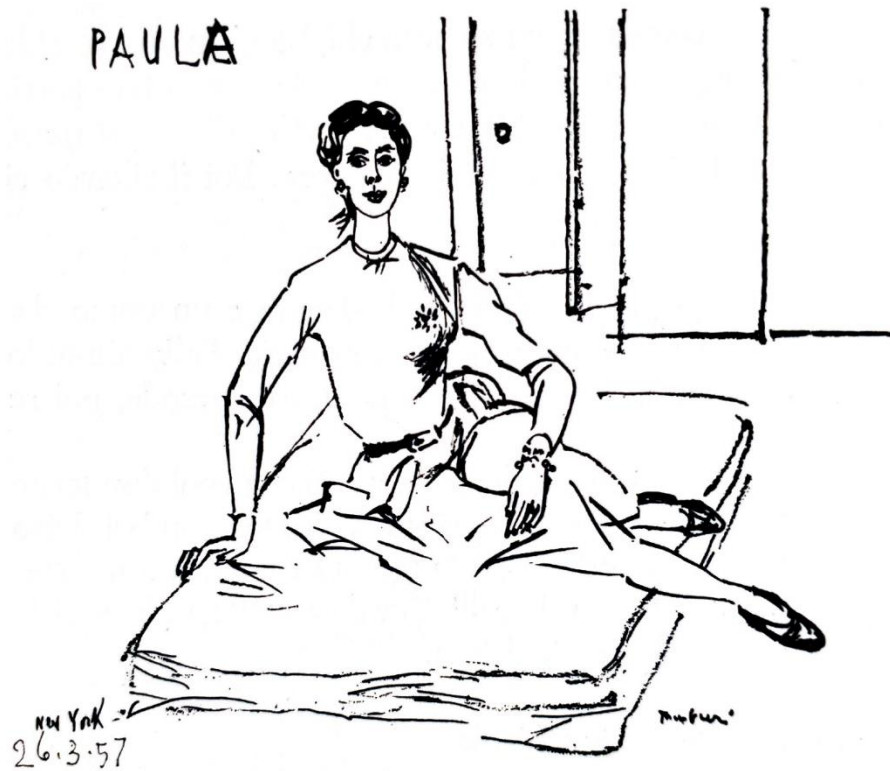


Fig. 16: Orfeo Tamburi, Paula Braun, 1957, disegno.



Fig. 17: Orfeo Tamburi, L'ala del Colosseo, 1951, inchiostro su carta, 24,5x32 cm, Fondo Tamburi, cassetto n. 1, cc. non numerate, Archivio della Pinacoteca di Jesi.



Fig. 18: Orfeo Tamburi, Autoritratto, 1932, penna e acquarello, 29x21 cm, Galleria d'Arte Contemporanea, Palazzo Pianetti, Jesi.

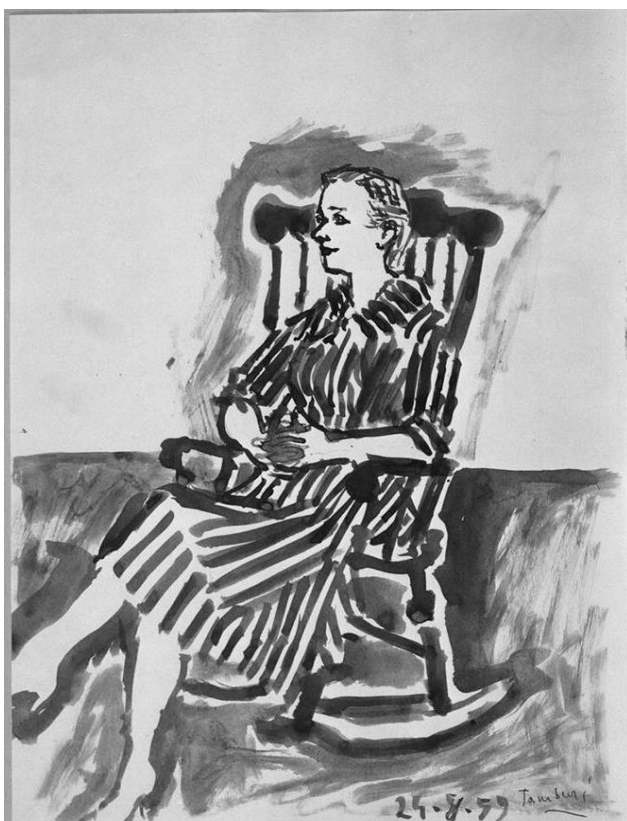


Fig. 19: Orfeo Tamburi, Renée nel dondolo, 1959, inchiostro su carta, 32x24 cm, Fondo Tamburi, cassetto n. 1, cc. non numerate, Archivio della Pinacoteca di Jesi.



Fig. 20: Orfeo Tamburi, Silvia nella poltrona, 1949, inchiostro su carta, 35x24 cm, Fondo Tamburi, cassetto n. 1, cc. non numerate, Archivio della Pinacoteca di Jesi.



Fig. 21: Corrado Corradi, Campagna jesina, 1915-53, olio su cartone, 37x51 cm, Galleria d'Arte Contemporanea, Palazzo Pianetti, Jesi.

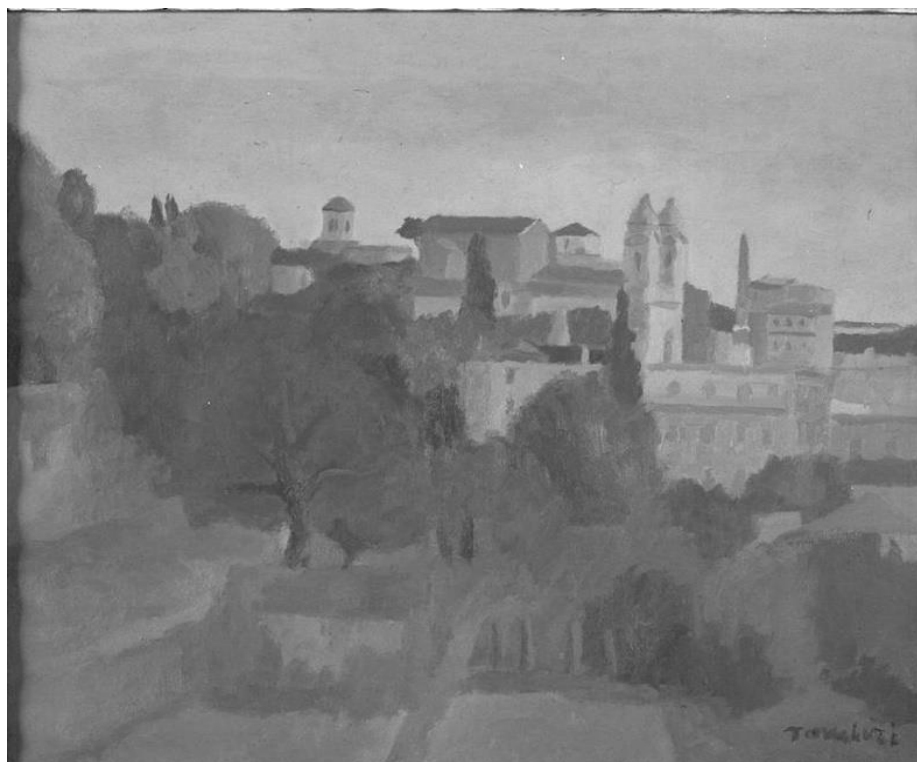


Fig. 22: Orfeo Tamburi, Angolo romano, 1940-50, olio su tela, 40x50 cm, Galleria d'Arte Contemporanea, Palazzo Pianetti, Jesi.



Fig. 23: Orfeo Tamburi, Cortile romano, 1937, olio su tela, 54,5x70 cm, Palazzo Ricci, Macerata, ©Stefano Ciocchetti.



Fig. 24: Mario Mafai, Circo Massimo, 1950, olio su tela, 50x74,5 cm, collezione privata, Rovereto (TN).

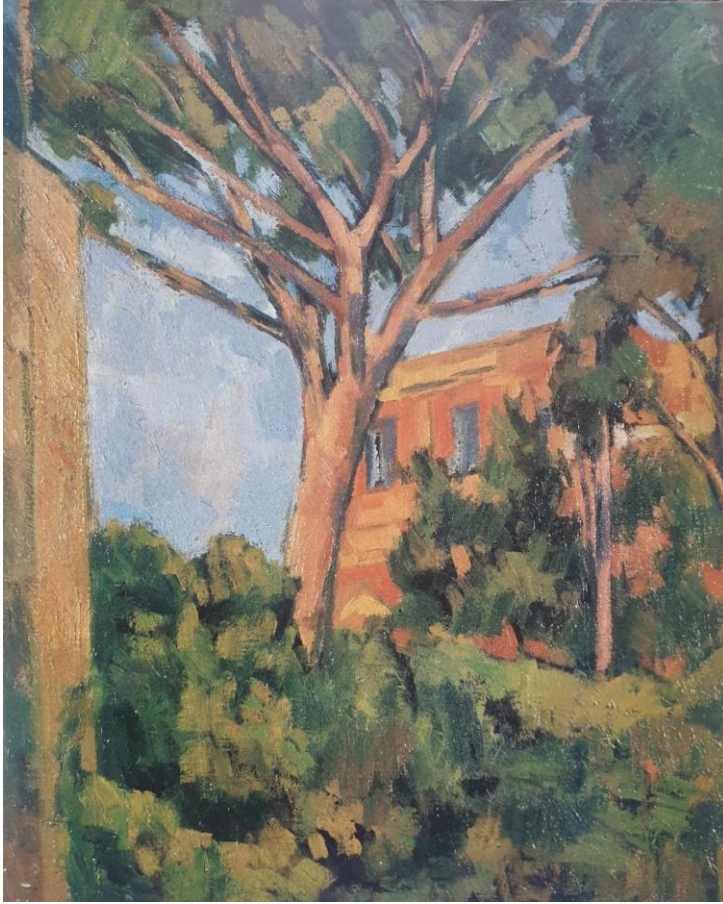


Fig. 25: Orfeo Tamburi, Il pino, 1943, olio su tela, 65x53 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



Fig. 26: Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire, 1895, olio su tela, 73x92 cm, Barnes Foundation, Philadelphia.

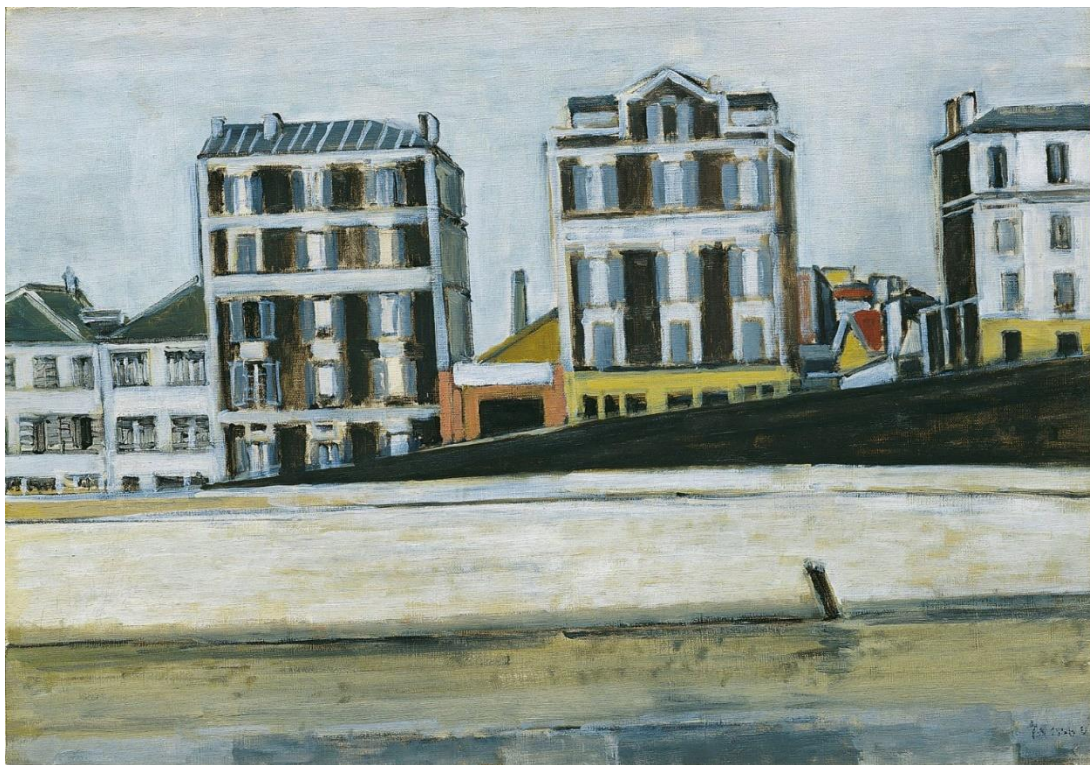


Fig. 27: Orfeo Tamburi, Case a Neully, 1950-51, olio su tela, 45x60 cm, Palazzo Ricci, Macerata, ©Stefano Ciocchetti.

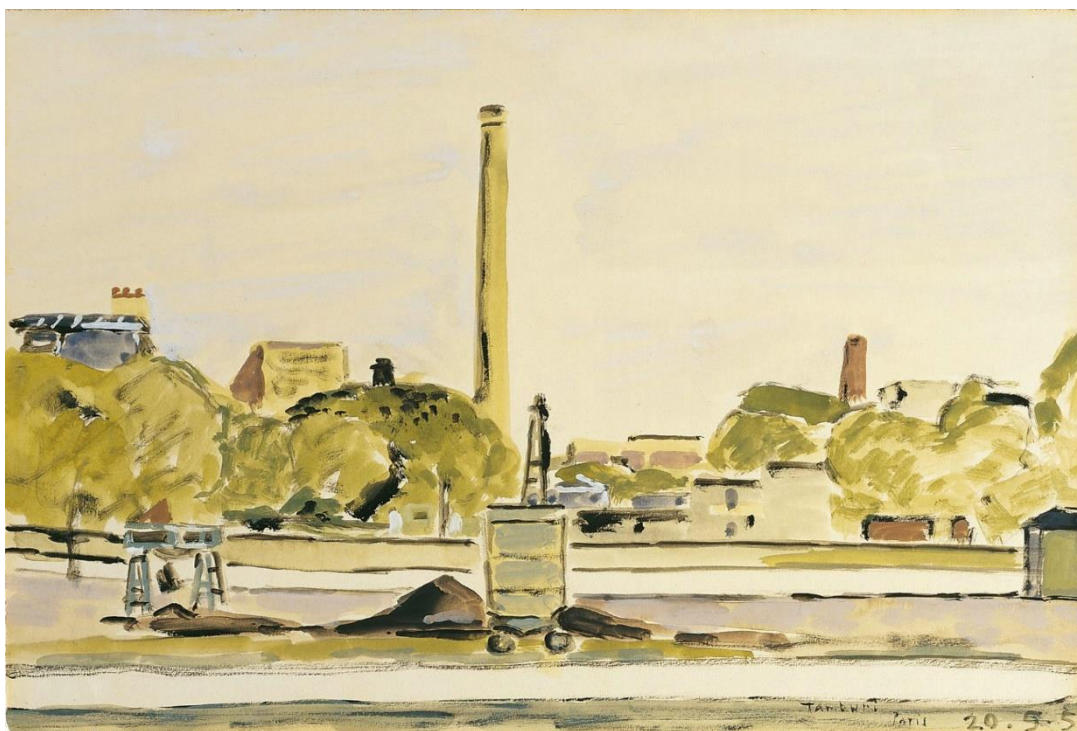


Fig. 28: Orfeo Tamburi, Scorcio di Parigi con Tour Eiffel, 1951, tempera su carta, 32x42 cm, Palazzo Ricci, Macerata, ©Stefano Ciocchetti.



Fig. 29: Orfeo Tamburi, Piazzale Flaminio, 1946, olio su tela, 59x72 cm, collezione Rossella Folk, Roma.



Fig. 30: Orfeo Tamburi, Boulevard Haussmann, 1956, olio su tela, 73,5x92,5 cm, Ministero dell'Interno, Roma.

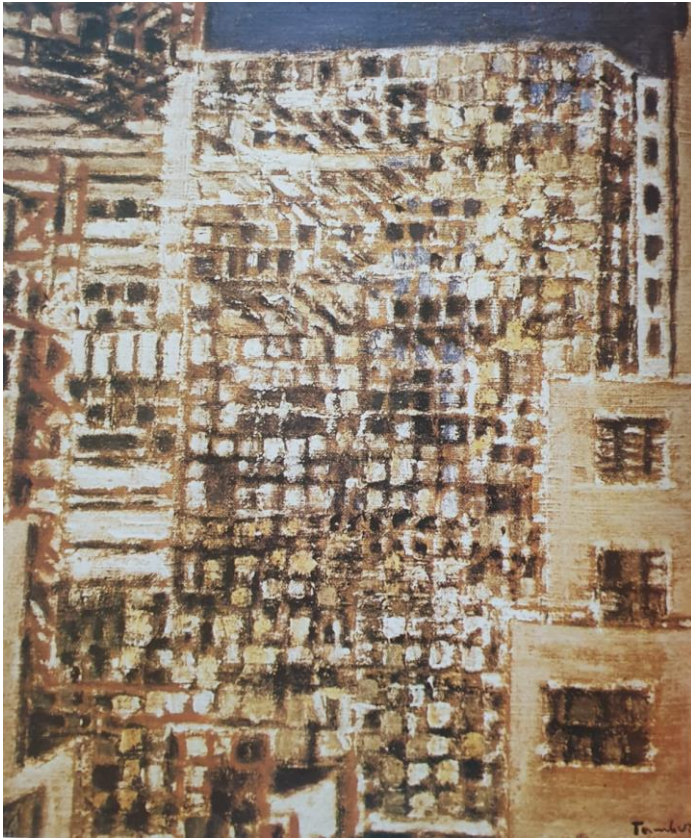


Fig. 31: Orfeo Tamburi, Il grattacielo in costruzione o dal Winslow Hotel, 1957, olio su tela, New York.



Fig. 32: Orfeo Tamburi, Strada con grattacieli, 1957, inchiostro, 35x27 cm, Fondo Tamburi, cassetto n. 1, cc. non numerate, Archivio della Pinacoteca di Jesi.



Fig. 33: Orfeo Tamburi, *Le radici grigie*, 1961, olio su tela, 80x100 cm, Galleria Gioacchini, Ancona.



Fig. 34: Orfeo Tamburi, I tetti omaggio a De Staël, 1962, olio su tela, collezione privata, Jesi.



Fig. 35: Nicolas De Staël, Les Toits, 1952, olio su faesite, 200x150 cm, Centre Pompidou, Parigi.



Fig. 36: Orfeo Tamburi, Finestre colorate, 1962, olio su tela, 39x24 cm, Parigi.



Fig. 37: Orfeo Tamburi, Finestre di Parigi, 1980, olio su tela, 64x80 cm, Palazzo Ricci, Macerata, ©Stefano Ciocchetti.



Fig. 38: Ex sede della Pinacoteca nel Convento di San Floriano, fotografia, Jesi, 1907, Fondo Luigi Schiavoni, cc. non numerate, Archivio della Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi.



Fig. 39: Mostra d'Arte dell'Esino nel Palazzo della Signoria, fotografia, Jesi, 1936, Fondo Luigi Schiavoni, cc. non numerate, Archivio della Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi.

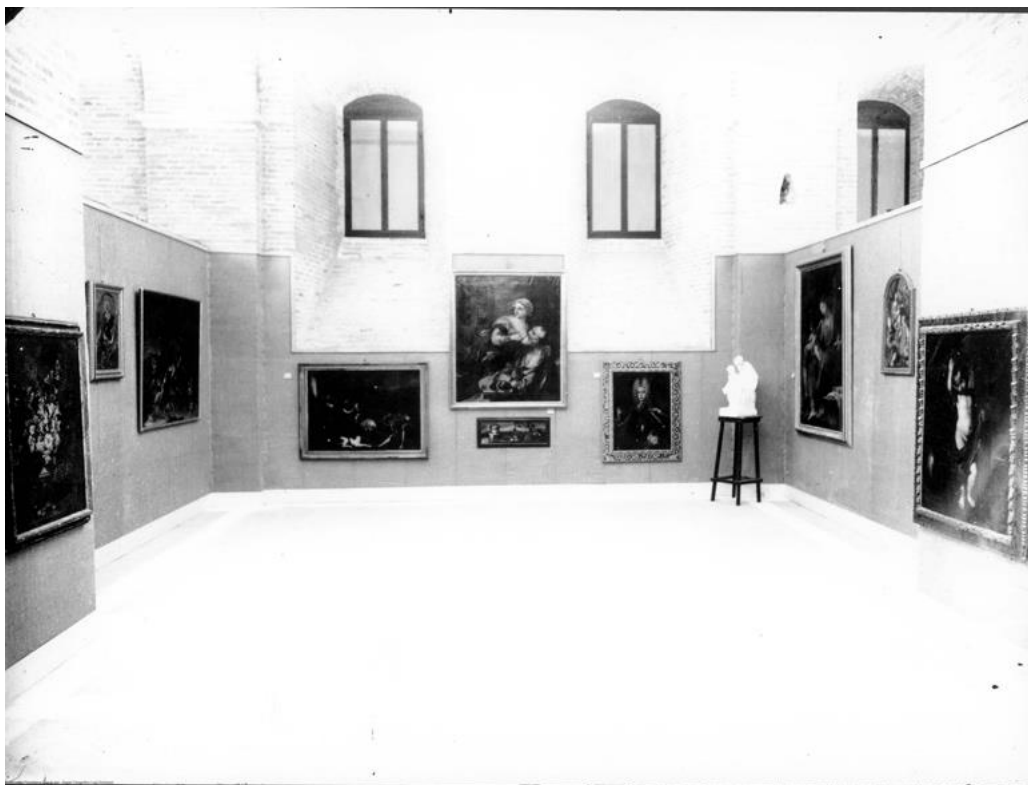


Fig. 40: Mostra d'Arte dell'Esino nel Palazzo della Signoria, fotografia, Jesi, 1936, Fondo Luigi Schiavoni, cc. non numerate, Archivio della Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi.



Fig. 41: Michelangelo Pistoletto, Annunciazione, 1980, cemento e poliuretano dipinto, 150x140x60 cm, Galleria d'Arte Contemporanea, Palazzo Pianetti, Jesi.



Fig. 42: Galleria d'Arte Contemporanea, Palazzo Pianetti, Jesi.



Fig. 43: Orfeo Tamburi durante la IV ed. del Premio Rosa Papa, 1983, fotografia, 17,5x12,6 cm, Fondo Tamburi, c-2, Archivio della Pinacoteca di Jesi.



Fig. 44: Orfeo Tamburi durante la V ed. del Premio Rosa Papa, 1986, fotografia, Fondo Tamburi, c-3, Archivio della Pinacoteca di Jesi.



Fig. 45: Orfeo Tamburi durante la VI ed. del Premio Rosa Papa, 1988, fotografia, 17,2x12,7 cm, Fondo Tamburi, c-4, Archivio della Pinacoteca di Jesi.



Fig. 46: Emanuele Scorcelletti, Petritoli, 2015, fotografia, 150x225 cm, ©Emanuele Scorcelletti.

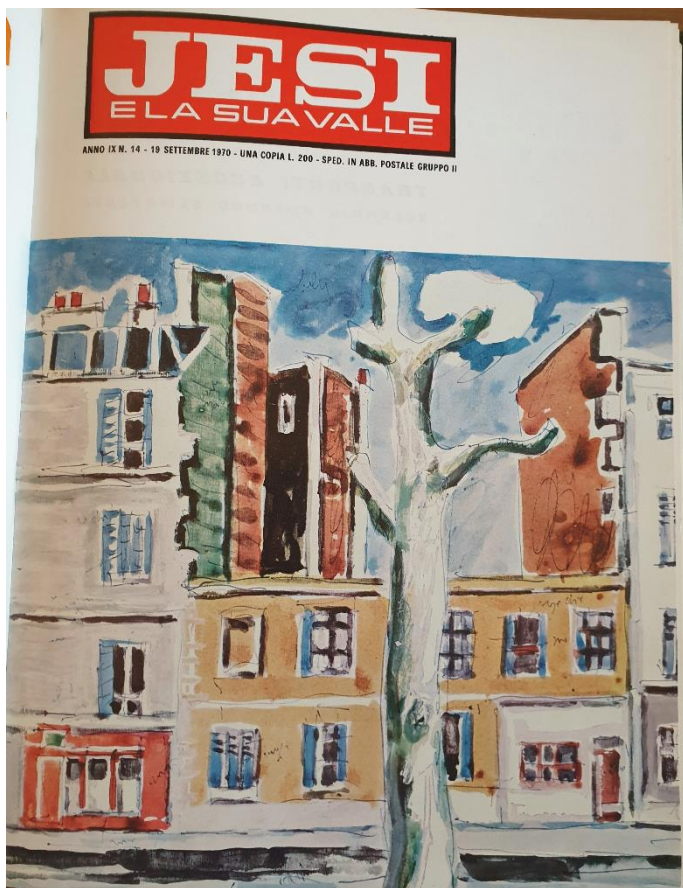


Fig. 47: Copertina "Jesi e la sua Valle", a. IX, n. 14, 19 settembre 1970, Archivio della Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi.

DAL "QUADERNO DEL PITTORE" - 1

di Orfeo Tamburi

DA DOVE VENGO,
CHI SOHO

JESI LA MIA CITTÀ'

"Quaderno del pittore", è il titolo di un nuovo libro di cui Orfeo Tamburi ha raccolto i suoi ricordi, gli appunti vivi e le cose vive, usate prima dell'uscita per i giornali Estense Giovinetti di Verona. L'artista - che come il noto, vive a Parigi ma non ha mai dimenticato la sua città d'origine - ha ricordato la copiosa e preziosa donazione di sue opere alla Pinacoteca jesina e la istituzione del "Premio Reza Papa Tamburi" - ha cortesemente concesso alla nostra rivista di pubblicare in antologia alcuni capitoli del suo nuovo libro, quelli che riguardano la sua Jesi e le sue "storie" giovanili. Così che gli scritti di Tamburi incontreranno il giusto interesse dei lettori di "Jesi e la sua Valle", ringraziamo, anche a loro nome, l'artista per la considerazione e il privilegio accordatoci.

Un paese di provincia assomiglia a un altro paese di provincia. Come una grande città ad un'altra grande città. Come un albero a un albero, una foglia assomiglia a un'altra foglia. E così via. I poveri conoscono le loro miserie e si compatiscono o si aiutano a vicenda. I ricchi hanno i pensieri dei ricchi. I poveri stanno bene fra di loro, i ricchi anche. E non si mescoleranno mai.

E la vita corre monotona, senza storie perché sono sempre le stesse.

La donna facile tutti la conoscono, come l'ubriaccone, il taciturno, ma il lavoratore serio che pensa a sé e un egoista: chi è disposto alla baldoia lo era anche da giovane. Si sa tutto, si conosce tutto di tutti. E i pettegolezzi sono sussurrati a mezza voce. Un piccolo sorriso, un'occhiata, un gesto della testa o della mano rimpiazzano i discorsi inutili.

Jesi prende il suo nome dal fiume che quando ero ragazzo la circondava, e oggi non esiste più: è stato coperto per allargare la strada provinciale che va diritta e finisce ad Ancona. Ed era una cittadina fra le più industriose di tutta la regione: il lavoro c'era per tutti e la gente era allegra. Le fabbriche di ogni sorta gridavano fin dall'alba il sibilo delle sirene per richiamare uomini e donne al lavoro. Le donne lavoravano nelle filature della seta; gli uomini erano in maggior parte muratori, e i piccoli artigiani lavoravano sulla strada fuori dei loro piccoli negozi.

In questa atmosfera sono nato e ho vissuto fino all'età di diciassette anni e molte cose sono successe durante la mia assenza durata quasi mezzo secolo, un tempo larghissimo sul calendario; senza che io me ne accorgessi, preoccupato a vivere e nelle grandi città il tempo passa e nessuno se ne accorge.

Ho ritrovato le facce che conoscevo, ma senza nome. E allora ognuno mi sorrideva e mi stendeva la mano cordiale e si presentava col suo nome: — Ti ricordi di... — E di me? — Abbiamo giocato insieme, non ti ricordi? — Siamo stati a scuola... come no? — Ah, sì, sì, sì. — Facevo adatte che avevo lasciato dei ragazzi come ero stato io, erano le stesse e pure

diverse. Facce di padri di famiglia, di nonni forse, mi sorridevano ed erano contenti di stringermi la mano e di batterla sulla spalla. Ognuno mi prometteva una rivolta.

Ritrovavo me stesso, la mia faccia di quei lontanissimi tempi. Ma chi ritorna al proprio paese dopo molti anni, non annulla tutto quello che ha fatto? — Sentivo che sì. Giocavo a "spaccalosso", a "for di cappella", a tirarmi i sassi sullo stradone polveroso, mi battevo a pugni per una ragazza alla quale parlavo della luna e delle stelle, mentre al buio dei

vicoli era lì per essere accarezzata e basta. Ero sui banchi di scuola, ero nella cucina coi libri davanti al grande camino, aiutavo la madre nelle faccende, facevo le cose nei negozi e stavo a notte alta e cominciavo al mattino presto. Il freddo, ricordo, che pizzicava la punta delle dita; il naso che gocciolava in eterno e qualche gelone.

Il caldo nelle corse sulle biciclette prese a ore per pochi centesimi, tutte le economie di una settimana. Le pigne dei pini che aprivano sul formello, o che si accumulavano a spaccare lanciandole sui muri, i ginocchi delle palline, dei bottoni, poi coi francobolli che facevano volare nell'aria, "testa e croce" e il dolore per quelli perduti.

Orfeo Tamburi

Fig. 48: O. Tamburi, Jesi la mia città, in "Jesi e la sua Valle", a. XIV, n. 10, 15 maggio 1975, Archivio della Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi.

Bibliografia

- Agostinelli M., *Mariano Agostinelli*, Jesi, Nicolini, 1969.
- Angelelli E., Luconi G., Sbarbati S., *Quattordicesima Mostra della Vallesina*, Jesi, Tipografia Economia, 1970.
- Anselmi S. (a cura di), *Le Marche*, Torino, G. Einaudi, 1987.
- Antognini C. (a cura di), *Marche Arte '74: consuntivi e proposte*, cat. (Jesi, Palazzo Pianetti, settembre - ottobre 1974), Ancona, L'Astrogallo, 1974.
- Antognini C., *Scrittori marchigiani del Novecento*, volume primo, *Narratori*, Ancona, Bagaloni, 1971.
- Ballesi P., *L'originale carattere del secondo futurismo nel panorama artistico maceratese*, in "Studi Maceratesi", a cura di Centro studi storici maceratesi, XXXVII, 2003, pp. 323-352.
- Bartocci E. (a cura di), *Il rito, lo specchio e la memoria: ritratti di artisti cuprensi tra 800 e 900*, Fabriano, Fondazione cassa di risparmio di Fabriano e Cupramontana, 2003.
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi Editore, 1966.
- Bertini F., *Storia delle Marche*, Bologna, Resto del Carlino, 1995.
- Bevilacqua G., *La concezione dell'arte di Armando Ginesi*, Roma, Albatros, 2020.
- Biasion R., Ginesi A., Tamburi O., *Donazione Orfeo Tamburi: disegni, acquerelli, litografie, 1948-1963*, Romani, Tipografia SM, 1968.
- Binni W., Sapegno N., *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Sansoni, Firenze, 1968.
- Bo C., *Le Marche e la cultura*, in "L'approdo letterario", 14-15, VII, aprile - settembre 1961.
- Bocchi L., *Qui Parigi*, Milano, Touring Club Italiano, 1968.
- Candelaresi C., Ginesi A., *La ritrosia del marchigiano: una situazione artistica nelle Marche*, cat. (Jesi, Palazzo dei Convegni, Chiesa S. Nicolò, 13 ottobre - 18 novembre 1984), Jesi, Arti grafiche jesine, 1984.
- Carli E., *Le crete di Orfeo Tamburi*, Verona, Ghelfi ed., 1973.
- Caroli F. (a cura di), *La ruota del Lotto*, cat. (Jesi, Centro Documentazioni Arti Visive - Palazzo dei Convegni, dicembre 1981 - gennaio 1982), Jesi, Arti Grafiche Jesine, 1981.

- Casoni M. C., Pigliapoco E., *La terra e le stagioni. Il "modello marchigiano" nella letteratura contemporanea*, Ravenna, Fernandel, 2002.
- Castelnuovo E., Ginzburg C., *Centro e Periferia nella storia dell'arte italiana*, Milano, Officina Libraria, 2019.
- Ciceroni G., *La stanza dell'infinito: Carlo Antognini e la cultura marchigiana del Novecento*, Ancona, Lavoro Editoriale, 2017.
- Crispoliti E., *Un poeta urbano*, Ancona, Edizioni Galleria Gioacchini, 1997.
- Deiana G. et al., *Il paesaggio geologico delle Marche: studiosi, studi, avvenimenti*, in "Studi Maceratesi", XXXVI, 2002, atti del convegno (Tolentino, Abbazia di Fiastra, 17-18 novembre 2000), Macerata, Centro di studi storici maceratesi, 2002.
- Esposizione regionale marchigiana*, cat. (Macerata, 1905), Macerata, Unione cattolica tipografica, 1905.
- Fabiani E. (a cura di), *I taccuini di Orfeo Tamburi: 1930-1980*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1981.
- Fumagalli A., *Marche terra d'artigiani*, Bergamo, Bolis, 1989.
- Galeazzi G., Pirani G. (a cura di), *Il contributo attuale delle Marche alla cultura nazionale*, Ancona, E. Biondi, 1995.
- Garufi G. (a cura di), *La poesia delle Marche. Il Novecento*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998.
- Gatto A., De Grada R., *Orfeo Tamburi 1930-1974*, Verona, Ghelfi ed., 1976.
- Ghezzi A., Sebastiani I. (a cura di), *Premio Marche: biennale d'arte contemporanea*, cat. (Ancona, Mole Vanvitelliana, 17 ottobre - 19 dicembre 1999), Milano, Mazzotta, 1999.
- Giannotti P., Torrico E., *La questione marchigiana: 1884-1906: nascita di una identità regionale: testi e documenti*, Urbino, Quattro Venti, 1989.
- Ginesi A. (a cura di) *L'arte italiana del XX secolo attraverso i grandi marchigiani*, cat. (Mosca, Accademia dell'Arte Russa, 23 novembre 2006 - 13 febbraio 2007; Ancona, Mole Vanvitelliana, 10 marzo - 6 maggio 2007), Camerano, Conero grafica, 2006.
- Ginesi A., *Le Marche e il XX secolo. Atlante degli artisti*, Milano, Banca delle Marche Motta, 2006.
- Giuffré G., Cogniat R., *Orfeo Tamburi*, Roma, Il Cigno edizioni d'arte, 1974.

- Giuffré G., *Orfeo Tamburi. Un profilo inedito*, Milano, Edizioni Brixia, 1983.
- Gobbi O., *La tecnica in vetrina: esposizioni industriali nel fermano e nel maceratese dall'unificazione al 1905*, in "Studi Maceratesi", XXXVI, 2002, atti del convegno (Tolentino, Abbadia di Fiastra, 17-18 novembre 2000), Macerata, Centro di studi storici maceratesi, 2002.
- Joyeux-Prunel B., *Circulation and the Art market*, in "Journal for art market studies", 2017.
- Lanzi L., *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, ed. 3, Bassano del Grappa, Remondini, 1809.
- Luconi G., *Orfeo Tamburi mi scrive: lettere da Parigi*, 2010.
- Mangani G. (a cura di), *L'idea delle Marche: come nasce il carattere di una regione nella società dell'Italia moderna*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1989.
- Martini L., *Il Carnevale romano di Orfeo Tamburi*, Roma, Promoart, 1993.
- Mezio A., Sinisgalli L., *Orfeo Tamburi*, Roma, Il taccuino delle arti, 1956.
- Miliani G., *L'avvenire delle Marche*, in "Rivista marchigiana illustrata", gennaio - febbraio 1906, a. I, n. 1-2.
- Morelli F. R., Pirani F., Pratesi L., (a cura di), *Il segno marchigiano nell'arte del Novecento: Scipione, Licini, Cucchi*, Milano, Skira, 2008.
- Mostra Biennale dei pittori jesini, II ed.*, cat. (Jesi, Palazzo Pianetti, 5-19 marzo 1972), Jesi, Litografica moderna, 1972.
- Mostra del Sindacato fascista Belle Arti del Lazio*, cat. (Roma, aprile - giugno 1937) a cura di Sindacato interprovinciale fascista belle arti del Lazio, Roma, E. Pinci, 1937.
- Mozzoni L., Paoletti G., (a cura di), *Jesi: Pinacoteca Civica*, Ancona, Aniballi, 2001.
- Mozzoni L., *Tamburi: Le città, i volti, le maschere*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 9 luglio – 13 settembre 1998), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1998.
- Nardini R., *Per il nostro patrimonio artistico*, in "Rivista marchigiana illustrata", aprile 1906, a. I, n. 4.
- Natalucci M., *La vita millenaria di Ancona*, Ancona, Libreria Canonici, 1975.
- Patrignani G., *Pesaro. La Radio storia della Città*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2008.
- Peri A., *I caratteri antropologici dei marchigiani*, in "Rivista marchigiana illustrata", luglio 1906, a. I, n. 7, pp. 223-226.

Pierpaoli E., *La Pinacoteca di Jesi a Palazzo Pianetti*, in “La Regione e i beni culturali: problemi, realizzazioni e prospettive”, 1986.

Piovene G., *Viaggio in Italia*, (1957), 13 ed., Milano, A. Mondadori, 1966.

Pontiggia E., *Il ritorno all'ordine*, Milano, Abscondita, 2005.

Pretelli S., et al, *La cultura nelle Marche nella seconda metà del '900*, Ancona, Consiglio Regionale delle Marche, 2005.

Ronconi E., *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1973.

Ronfani U., *Orfeo Tamburi: per immagini e opere*, Milano, Brixia ed., 1975.

Sala A., Shonemberger W., Bartolini A. (a cura di), *Premio cita di Jesi - Rosa Papa Tamburi*, cat. (Palazzo Pianetti, Palazzo dei Convegni, Jesi, 1-3 ottobre 1994), Jesi, Assessorato alla cultura, 1994.

Sauvage M., *Orfeo Tamburi*, Roma, Collezioni dell'obelisco, 1949.

Urieli C., *San Floriano e il suo Pallio*, Jesi, Stampa nova, 1997.

Waldemar G., *Incontro con Tamburi*, Pollenza, La nuova foglio, 1973.

Zampetti P. (a cura di), *La pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento. Gli apporti di Rimini e Fabriano*, cat. (Mercatello sul Metauro, 18 - 20 settembre 1987), a cura di R. Budassi, P. Pasini, Ancona, Regione Marche, 1987.

Zdekauer L., *Relazione sulla mostra degli archivi*, in “Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie delle Marche”, vol. III, fasc. I, Ancona, 1906.

Bibliografia degli articoli di “Jesi e la sua Valle” (in ordine cronologico di spoglio)

- Civerchia A., *I preparativi per la XII mostra della Vallesina*, a. III, giugno 1964.
- Grifoni E., *Incontro con Tamburi*, a. III, n. 10, ottobre 1964, p. 6.
- Ginesi A., *Mostra omaggio di Orfeo Tamburi*, a. VIII, n. 10, ottobre 1969, p. 29.
- Venti pittori jesini alla galleria Pianetti-Tesei*, a. IX, n. 4, 6 marzo 1970, p. 19.
- Ciuffolotti E., *Arte a Jesi*, a. IX, n. 5, 21 marzo 1970, p. 17.
- Albonetti F., *In margine alla biennale dei pittori jesini*, a. XIII, n. 8, 15 aprile 1974, p. 47.
- Sbarbati S., *Arte*, a. XIV, n. 10, 15 maggio 1975, p. 42.
- Fantini S., *A Guttuso il Premio “Rosa Papa-Tamburi”*, a. XIV, n. 11, 1° giugno 1975, p. 15.
- Tommaso S. P., *La quarta Biennale dei pittori jesini*, a. XV, n. 9, 1° maggio 1976, p. 27.
- Tamburi F., *Lettera aperta sul Premio Rosa Papa-Tamburi*, a. XVI, n. 22, 15 novembre 1977, p. 9.
- Buffarini W., *Lettere al direttore. A proposito del Premio “Rosa Papa-Tamburi”*, a. XVII, n. 1, 1° gennaio 1978, pp. 6-7.
- Baldoni C., *A proposito del Premio Rosa Papa-Tamburi*, a. XVII, n. 3, 1° febbraio 1978, p. 6.
- Tamburi O., *Lettere al direttore. Ancora sul “Premio Rosa Papa-Tamburi”*, a. XVII, n. 5, 1° marzo 1978, p. 7.
- Tamburi O., *Lettera aperta al sindaco di Jesi*, a. XVII, n. 20, 15 ottobre 1978, p. 5.
- Cascia A., *Lettere al direttore. Il sindaco risponde ad Orfeo Tamburi*, a. XVII, n. 22, 15 novembre 1978, pp. 5-7.
- Piccioni A., *Ancora sulle mostre*, a. XVII, n. 23, 1° dicembre 1978, p. 5.
- Orfeo Tamburi chiede “spiegazioni” al sindaco*, a. XVII, n. 21, 15 dicembre 1978, p. 17.
- Tamburi O., *Sul Premio Tamburi*, a. XVIII, n. 5, 1° marzo 1979, pp. 5-6.
- Pierucci A., *Orfeo Tamburi jesino...solo di nascita*, a. XXIX, n. 23, 8 giugno 1990, p. 8.
- Mozzoni L., *Orfeo Tamburi viaggiatore meraviglioso*, a. XXXIII, n. 13, 9 luglio 1994, pp. 18-19.

Brunacci P., *Premio d'autore*, a. XXXIII, n. 19, 8 ottobre 1994, p. 14.

Bibliografia di Tamburi

Tamburi O., *Calepini*, Bari, Adriatica editrice, 1968.

Tamburi O., *Ritratti romani*, Milano - Verona, Ghelfi, 1968.

Tamburi O., *Itinerari. America '57*, Verona, Edizioni Ghelfi, 1970.

Tamburi O., *Opera grafica: disegni, guazzi, acquarelli dal 1929 al 1970*, Livorno, Graphis arte, 1971

Tamburi O., *Disegni*, Pollenza - Macerata, La Nuova Foglio, 1974.

Tamburi O., *Quaderno del pittore*, Verona, Ghelfi, 1975.

Tamburi O., *Opera dipinta: 1931-1948*, Roma, Edicigno, 1983.

Tamburi O., *Pittori, poeti e altri incontri 1936-1972*, Ancona, Bagaloni, 1989.

Sitografia

AA.VV, *Museo diffuso*, in “Marche Cultura”, 2007, a. I., n. 0;
https://www.regione.marche.it/Portals/0/Cultura/Documenti/RIV_MARCHE_N0.pdf

Adams C., *Prospettive storiografiche sul futurismo degli anni Quaranta*, in “Giornale di studi italiani moderni”, vol. 18, n. 4, settembre 2013;
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1354571X.2013.810801?scroll=top&needAccess=true>

Anselmi S., *L'agricoltura marchigiana nella dimensione storica*, in “Rivista di Storia dell'Agricoltura”, XXVI, n.2, dicembre 1986;
<https://rsa.storiaagricoltura.it/scheda.asp?IDF=83&IDS=3&IDP=1>

Bartolini L., I marchigiani, in “L'approdo letterario”, 14-15, VII, aprile - settembre 1961; <http://www.approdoletterario.teche.rai.it/Edizioni.aspx?data=1961>

Blim M., Dini G., Goffi G., (2015), *Il declino dei distretti industriali tradizionali. Il caso dell'artigianato marchigiano*, in “Economia Marche Journal of Applied Economics”, a. XXXIV, n. 2, pp. 1-29;
<https://economiamarche.univpm.it/files/fab618eaf5e4b6d2b.pdf>

Bo C., *Le Marche e la cultura*, in “L'approdo letterario”, 14-15, VII, aprile - settembre 1961; <http://www.approdoletterario.teche.rai.it/Edizioni.aspx?data=1961>

Bussi A. *Il modello marchigiano che verrà*, in “SENZAFILTRO”, 5 dicembre 2018;
<https://www.informazioneenzafiltro.it/il-modello-marchigiano-che-verra/>

Carnelli L., Seregini S., *Monitoraggio per l'attività delle residenze artistiche*, dicembre 2016;
https://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/residenze_monitoraggio_2016_report.pdf

Ciaffi A., *Unità e pluralità: il contributo delle Marche al Risorgimento* in *Le tendenze politiche e culturali del Risorgimento nelle Marche*, atti del convegno (Jesi, Palazzo della Signoria, Istituto Gramsci Marche, 21 novembre 2011), in “Quaderni del Consiglio regionale delle Marche”, XX, aprile 2015, Ancona, Consiglio regionale delle Marche, 2015;
https://www.consiglio.marche.it/informazione_e_comunicazione/pubblicazioni/quaderni/pdf/177.pdf

Cucculelli M., *Il passaggio generazionale nelle piccole e medie imprese nelle Marche*, in “Armal Lavoro Flash”, novembre 2004, n.8, pp. 2-68;
http://bancadati.italialavoro.it/bdds/download?fileName=C_21_Strumento_3242_documenti_itemName_0_documento.pdf&uid=40a4ddce-efb-4b29-a349-a29b771845f5

Dini G., Goffi G., M. Blim, (2015), *Il declino dei distretti industriali tradizionali. Il caso dell'artigianato marchigiano*, in “Economia Marche Journal of Applied Economics”, a. XXXIV, n. 2, pp. 1-29;
<https://economiamarche.univpm.it/files/fab618eaf5e4b6d2b.pdf>

Goffi G. (2013) *Il sistema economico delle Marche. Artigianato e mercato del lavoro dagli anni Novanta alla crisi attuale*, in “Economia Marche Journal of Applied Economics”, a. XXXII, n. 1, pp. 96-125;
<https://economiamarche.univpm.it/files/2cfe9e5734f07ef9e.pdf>

Maida D., *Pesaro è la Capitale Italiana della Cultura 2024*, in “Artribune”, 16 marzo 2022;
<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2022/03/pesaro-capitale-italiana-cultura-2024>

Merola V., *Versus. Il dibattito fra centro e periferia*, in “Artribune”, 21 gennaio 2017;
<https://www.artribune.com/arti-visive/2017/01/centro-periferia-vincenzo-trione-andrea-bruciati/>

Morganti G., *Il caso del distretto calzaturiero nel fermano*, Ancona, Regione Marche, 2007; http://www.bobbato.it/fileadmin/grpmnt/1133/morganti_giorgio.pdf

Paggetta R., *Le Marche dopo l'Unità: la trasformazione di una regione rurale*, in *Le tendenze politiche e culturali del Risorgimento nelle Marche*, atti del convegno (Jesi, Palazzo della Signoria, Istituto Gramsci Marche, 21 novembre 2011), in “Quaderni del Consiglio regionale delle Marche”, XX, aprile 2015, cit., pp. 30-34;
https://www.consiglio.marche.it/informazione_e_comunicazione/pubblicazioni/quaderni/pdf/177.pdf

Pirani F., *La “Mostra degli archivi” all'Esposizione regionale marchigiana di Macerata del 1905*, in “Il capitale culturale”, vol. 8, 2013;
<https://www.researchgate.net/publication/307787777>

Varnelli C. (a cura di), *Le Marche tra Medioevo e Contemporaneità: studi in memoria di Renzo Paci*, in “Quaderni del Consiglio regionale delle Marche”, XXI, febbraio 2016, Ancona, Centro Stampa digitale dell'Assemblea legislativa, 2016;
https://www.consiglio.marche.it/informazione_e_comunicazione/pubblicazioni/quaderni/pdf/201.pdf
<https://www.treccani.it/enciclopedia/marche/>
<https://www.regione.marche.it/In-Primo-Piano/ComunicatiStampa/id/12106/p/1215>

<http://www.comune.pesaro.pu.it/cultura/pesaro-2024/>
<https://artsandculture.google.com/story/RQVhwJ1xvgrA8A?hl=it>
<https://www.fondazioneecasoli.org/attivita/premio-ermanno-casoli/>
<https://associazioneeuterpe.com/premio-novella-torregiani/>
<http://www.premiomarche.it/chi-siamo/>
<https://rassegnasalvi.it/rassegna/>
<https://www.treccani.it/vocabolario/centro>
<https://www.treccani.it/vocabolario/provincia/>
<https://www.aparences.net/periodes/art-moderne/lecole-de-paris/>
<https://www.comune.jesi.an.it/normative/Regolamento-del-premio-acquisto-Rosa-Papa-e-Orfeo-Tamburi/>
<https://www.regione.marche.it/In-Primo-Piano/ComunicatiStampa/id/9969/p/1529>
<https://www.regione.marche.it/Portals/0/Cultura/Documenti/Le%20Marche%20e%20le%20arti%20visive%20contemporanee-MORE.pdf?ver=2016-04-18-133111-337&ver=2016-04-18-133111-337>
<https://storicamente.org/presezzi-centro-periferie-castelnuovo-ginzburg>
<https://www.comune.jesi.an.it/articoli/Interpellanza-ad-oggetto-premio-Rosa-Papa-Tamburi/>
<https://webtv.comune.jesi.an.it/live76-Consiglio-Comunale>
<https://www.arte.it/calendario-arte/ancona/mostra-emanuele-scorcelletti-elegia-fantastica-84785>
<https://www.comune.jesi.an.it/articoli/In-Pinacoteca-la-personale-di-Fabrizio-Carotti/>
<https://hemeria.com/it/elegia-fantastica-le-marche-tra-ricordo-e-visione/>
<https://www.viveresenigallia.it/2010/04/19/la-grande-stele-di-enzo-cucchi-a-pesaro/241422>
<https://catalogo.beniculturali.it/>
<https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/mont-sainte-victoire-3/>
<https://maurostaccioli.org/it/pesaro-2002-it/>
<https://mcarte.altervista.org/nicolas-de-stael-les-toits-de-paris-1952/>
<https://palazzoricci.it/>
<http://www.turismojesi.it/it/attrattore/Musei-Civici-di-Palazzo-Pianetti-00001/>

[https://it.wikipedia.org/wiki/File:Pesaro, fontana di piazza del popolo 02.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Pesaro,_fontana_di_piazza_del_popolo_02.JPG)

<http://www.comune.pesaro.pu.it/cultura/da-vedere/luoghi-da-vedere/altro-da-vedere/altri-luoghi/sfera-grande/>

<http://www.comune.pesaro.pu.it/novita-in-comune/dettaglio/news/pesaro-2024-vince-con-la-natura-della->

[cultura/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=40c5d5d0600311b60d4eb6d11655cba9](http://www.comune.pesaro.pu.it/novita-in-comune/dettaglio/news/pesaro-2024-vince-con-la-natura-della-cultura/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=40c5d5d0600311b60d4eb6d11655cba9)

<https://anticocaffegreco.eu/la-mitica-sala-omnibus-del-caffe-greco/>

Appendice

Archivio della Pinacoteca di Jesi, *Fondo Tamburi*, disegni vari, cassetto n. 1, cc. non numerate.

Archivio della Pinacoteca di Jesi, *Fondo Tamburi*, fotografie varie, c1 - c7.

Archivio della Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi, *Fondo Luigi Schiavoni*, fotografie varie, cc. non numerate.