



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

# Territori della Cultura

Rivista on line Numero 41 Anno 2020

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010





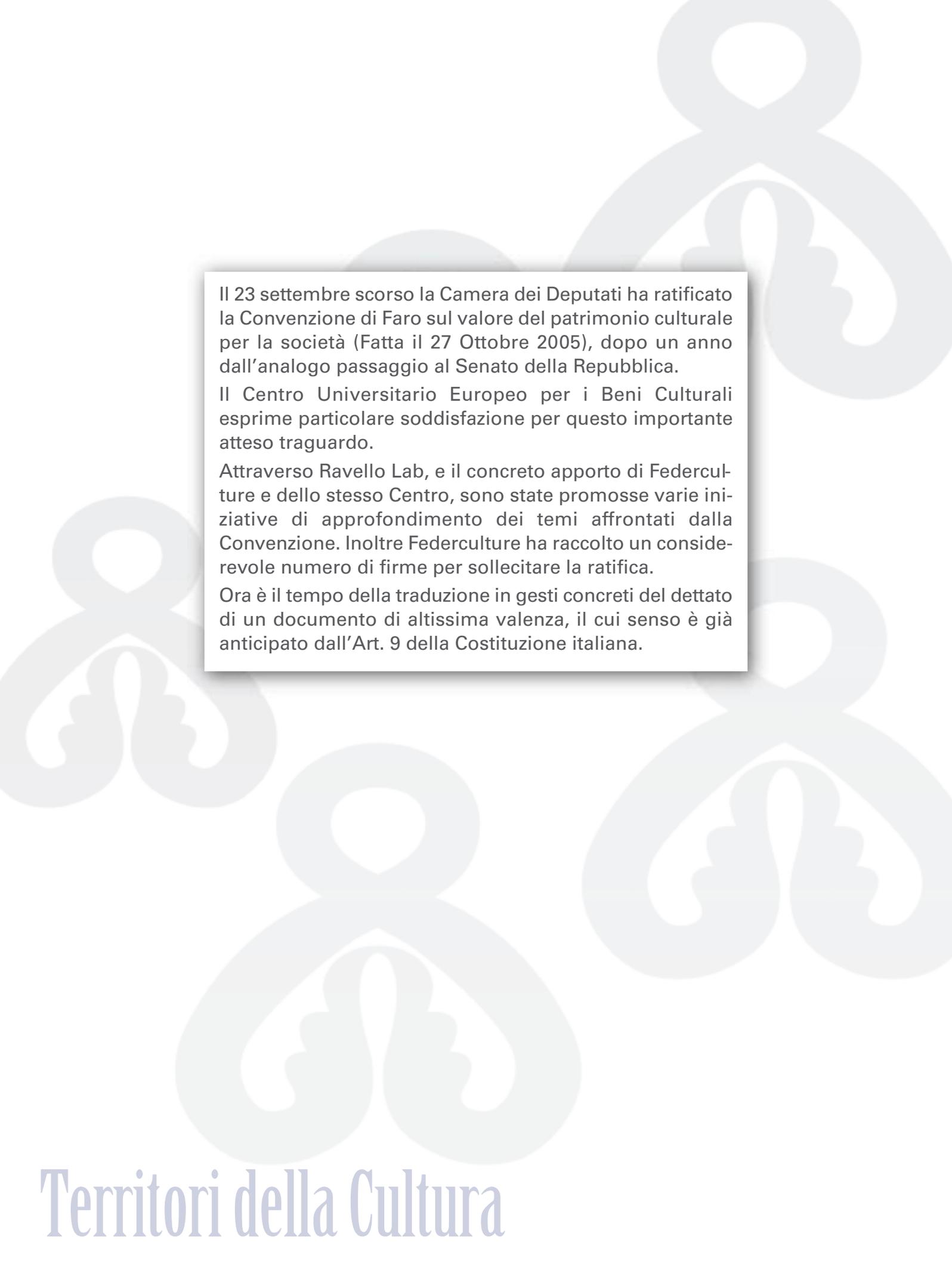
Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

# Sommario

<b>Comitato di redazione</b>	<b>5</b>
La dieta mediterranea. Da 10 anni patrimonio UNESCO Alfonso Andria	<b>8</b>
Il patrimonio naturale e il patrimonio storico-artistico del dopo Covid19 Pietro Graziani	<b>12</b>
<b>Conoscenza del Patrimonio Culturale</b>	
Teobaldo Fortunato Villa Wenner, mirabile esempio di architettura residenziale nella Valle dell'Irno	<b>16</b>
Giuseppe Ferri Arti figurative e architettura: lo scultore Lorenzo Ferri e l'architetto Alberto Carlo Carpiceci nell'Italia del Novecento	<b>24</b>
<b>Cultura come fattore di sviluppo</b>	
Gianni Bulian, Giulio Augusto Tropea La vela ed il dragone. The dragon & the sail	<b>56</b>
Luciano Monti, Anna Rita Ceddia I giardini delle dimore storiche: una rete diffusa di tesori nascosti	<b>92</b>
Maura Cetti Serbelloni INTEGRATIO. I luoghi dell'integrazione culturale nella tradizione e nella prospettiva. Dalla visita all'incontro	<b>104</b>
<b>Metodi e strumenti del patrimonio culturale</b>	
Hamza Zirem Leggere Terenzio incita a vivere una comunione di pensiero con gli altri uomini	<b>112</b>
Mons. José Manuel Del Río Carrasco Riti e ricorrenze religiose fra fede e cultura laica, strumento di coesione comunitaria	<b>118</b>
Carla Maurano La cultura del paesaggio di montagna nella spiritualità del pellegrinaggio mariano	<b>130</b>
Bruno Zanardi Tre bagatelle estive intorno al patrimonio artistico	<b>138</b>
Cesare Crova I 60 anni della Carta di Gubbio per la salvaguardia e il risanamento dei centri storici. Spunti per una riflessione sulla tutela in Italia	<b>144</b>
Ferdinando Longobardi, Anna Todisco La soprannominazione: un patrimonio culturale privo di materialità ma ricco di valore	<b>166</b>
Maria Carla Sorrentino MAIORI HOSPITIS. Sinergia tra pubblico e privato a favore dei giovani	<b>176</b>
<b>Appendice PATRIMONI VIVENTI</b> Iniziative innovative per la valorizzazione del patrimonio culturale materiale ed immateriale	<b>184</b>



Il 23 settembre scorso la Camera dei Deputati ha ratificato la Convenzione di Faro sul valore del patrimonio culturale per la società (Fatta il 27 Ottobre 2005), dopo un anno dall'analogo passaggio al Senato della Repubblica.

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali esprime particolare soddisfazione per questo importante atteso traguardo.

Attraverso Ravello Lab, e il concreto apporto di Federculture e dello stesso Centro, sono state promosse varie iniziative di approfondimento dei temi affrontati dalla Convenzione. Inoltre Federculture ha raccolto un considerevole numero di firme per sollecitare la ratifica.

Ora è il tempo della traduzione in gesti concreti del dettato di un documento di altissima valenza, il cui senso è già anticipato dall'Art. 9 della Costituzione italiana.



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

# Comitato di Redazione

Presidente: Alfonso Andria

[comunicazione@alfonsoandria.org](mailto:comunicazione@alfonsoandria.org)

Direttore responsabile: Pietro Graziani

[pietro.graziani@hotmail.it](mailto:pietro.graziani@hotmail.it)

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

[redazione@qaeditoria.it](mailto:redazione@qaeditoria.it)

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

[sclarocca@alice.it](mailto:sclarocca@alice.it)

## Comitato di redazione

Claude Albore Livadie Responsabile settore  
"Conoscenza del patrimonio culturale"

[alborelivadie@libero.it](mailto:alborelivadie@libero.it)

Jean-Paul Morel Archeologia, storia, cultura

[moreljp77@gmail.com](mailto:moreljp77@gmail.com)

Max Schvoerer Scienze e materiali del  
patrimonio culturale  
Beni librari,  
documentali, audiovisivi

[schvoerer@orange.fr](mailto:schvoerer@orange.fr)

Francesco Caruso Responsabile settore  
"Cultura come fattore di sviluppo"

[francescocaruso@hotmail.it](mailto:francescocaruso@hotmail.it)

Piero Pierotti Territorio storico,  
ambiente, paesaggio

[pieropierotti.pisa@gmail.com](mailto:pieropierotti.pisa@gmail.com)

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

[ferrigni@unina.it](mailto:ferrigni@unina.it)

Dieter Richter Responsabile settore  
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

[dieterrichter@uni-bremen.de](mailto:dieterrichter@uni-bremen.de)

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione  
del patrimonio culturale

[matilderomito@gmail.com](mailto:matilderomito@gmail.com)

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo  
sul turismo culturale

[adamendola@unisa.it](mailto:adamendola@unisa.it)

## Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org)

Monica Valiante

Velia Di Riso

## Progetto grafico e impaginazione

PHOM Comunicazione srls

*Per consultare i numeri  
precedenti e i titoli delle  
pubblicazioni del CUEBC:  
[www.univeur.org](http://www.univeur.org) - sezione  
Mission*

*Per commentare  
gli articoli:  
[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org)*

## Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 858195 - Fax +39 089 857711

[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org) - [www.univeur.org](http://www.univeur.org)

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376

# Comitato Scientifico



**On. Alfonso Andria**, Presidente

**Prof. Jean Paul Morel**, Professore Emerito di archeologia, Université de Provence - Vice Presidente

**Dott. Eugenia Apicella**, Segretario Generale

**Prof.ssa Claude Albore-Livadie**, Direttore di Ricerca emerito Centre National de la Recherche Scientifique, Ministère de la Culture, CCJ, Aix en Provence

**Prof. Adalgiso Amendola**, Ordinario di Economia politica, Direttore Centro Interdipartimentale di Economia del Lavoro e Politica Economica, Università di Salerno

**Prof. Jacques Amouroux**, DHC, Member of the European Academy of Sciences and Arts

**Prof. Margherita Azzari**, Ordinario di Geografia, Università di Firenze, Vice Presidente Società Geografica Italiana

**Prof. Alessandro Bianchi**, già Rettore, Università Mediterranea di Reggio Calabria

**Prof. David Blackman**, Archeologo, già Direttore della British School at Athens

**Prof. Mounir Bouchenaki**, Archaeologist, Special adviser of UNESCO Director-General and of ICCROM Director-General.

**Prof. Leonardo Cascini**, Direttore Scuola Internazionale sul Rischio da frana (LARAM), Università di Salerno

**Arch. Francesca Casule**, Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle province di Salerno e Avellino

**Prof. Luca Cerchiali**, Direttore Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale/DISPAC, Università di Salerno

**Dott. Stefano De Caro**, Archeologo, già Direttore ICCROM

**Dott.ssa Caterina Della Porta**, Eforo del Ministero della cultura in Grecia

**Prof.ssa Maria Giuseppina De Luca**, Ordinario di Estetica, Università di Salerno

**Mons. José Manuel Del Rio Carrasco**, Congregazione del Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti, Curia Romana

**Prof. Maurizio Di Stefano**, Ingegnere specializzato in Restauro dei Monumenti e in Architettura, Presidente Emerito ICOMOS Italia

**Dott. Eladio Fernandez Galiano**, Programme des Itinéraires culturels, Conseil de l'Europe

**Ing. Ferruccio Ferrigni**, già Docente di Gestione dei Sistemi Urbani e Territoriali, Dipartimento Pianificazione e Scienza del Territorio, Università Federico II, Napoli - Coordinatore attività

**Prof.ssa Rosa Fiorillo**, Archeologo, ICOMOS Italia, Docente Archeologia Cristiana e Medievale, Università di Salerno

**Prof. Pietro Graziani**, Già Direttore Generale MiBACT, Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio Università "La Sapienza" - Direttore Responsabile Territori della Cultura

**Ing. Salvatore Claudio La Rocca**, già Vice Direttore della Scuola Superiore per i Dirigenti dell'Amministrazione Pubblica Locale, membro comitato direttivo AICI - Responsabile relazioni esterne

**Prof. Roger A. Lefèvre**, Professeur émérite en Sciences de l'Environnement, Université Paris-Est Créteil

**Prof. Ferdinando Longobardi**, Professore Linguistica Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

**Prof. Giuseppe Luongo**, Professore Emerito di Fisica del Vulcanismo, Università Federico II, Napoli

**Dr. Jean-Pierre Massué**, Université de Moscou, Membre du Sénat de l'Académie Européenne des Sciences et des Arts

**Prof. Mauro Menichetti**, Professore ordinario di Archeologia Classica, Università di Salerno

**Prof. Luiz Oosterbeek**, Coordinating Professor of Archaeology and Landscape Management, Instituto Politécnico de Tomar, Secretary general International Council for Philosophy and Human Sciences

**Dott.ssa Giuseppina Padeletti**, Dirigente CNR

**Prof. Mark John Pearce**, Head of School of Humanities and Professor of Mediterranean Prehistory, University of Nottingham

**Dott. Giulio Pecora**, Giornalista, Manager di Pec.Consult

**Prof. Piero Pierotti**, Professore a riposo di Storia dell'Architettura, Università di Pisa

**Prof. Fabio Pollice**, Rettore Università del Salento - Responsabile progetti europei

**Prof. Dieter Richter**, Professore Emerito di Letteratura Critica, Università di Brema

**Dott.ssa Matilde Romito**, Archeologo, già Dirigente dei Musei Provinciali del Salernitano

**Prof. Franco Salvatori**, Professore a riposo di Geografia Università Tor Vergata

**Prof. Ingelore Scheunemann**, Coordinatore Programma Latino-americano di Scienze e Tecnologia per lo sviluppo (CYTED)

**Prof. Max Schvoerer**, Professeur émérite Université Bordeaux Maigne; Membre de l'Académie Européenne des Sciences et des Arts, Salzburg; Président du réseau PACT.

**Dott.ssa Giuliana Tocco**, Archeologo, già Soprintendente

**Dott.ssa Françoise Tondre**, Vice-présidente, Fédération des Conservatoires d'Espaces Naturels, Membre du CESER GRAND EST (Conseil Economique, Social et Environnemental Régional Grand Est)

**Dott. Hamza Zirem**, Scrittore, poeta, Ambasciatore di pace per Universum Academy Switzerland

**Dott. Gabriel Zuchtriegel**, Direttore Parco Archeologico di Paestum

# Consiglio di Amministrazione



On. Alfonso Andria

## **Presidente e legale rappresentante**

Prof. Jean-Paul Morel

## **Vice Presidente**

Dr. Eugenia Apicella

## **Segretario Generale**

## **Soci Promotori**

Dr. Jean-Pierre Massué

Université de Moscou, Membre du Sénat de l' Académie  
Européenne des Sciences et des Arts

## **Rappresentanti Enti Fondatori**

*Secrétaire Général Conseil de l'Europe*

Dr. Marija Pejčinović Burić

*Regione Campania*

On.le Vincenzo De Luca, Presidente

*Comune di Ravello*

Avv. Salvatore Di Martino, Sindaco

*Università degli Studi di Salerno*

Prof. Vincenzo Loia, Rettore Magnifico

*Comunità Montana "Monti Lattari"*

Luigi Mansi, Presidente

## **Rappresentanti Soci Ordinari**

*Consorzio di Promozione Turistica Ravello-Scala*

M.o Pasquale Antonio Palumbo, Presidente

*Centro di Cultura e Storia Amalfitana*

Prof. Linda Di Lieto, Presidente

*Comune di Scala*

Luigi Mansi, Sindaco

## **Membri Cooptati**

*On. Alfonso Andria*

Senatore

*Prof. Jean-Paul Morel*

Professore Emerito di archeologia, Université de Provence  
- Vice Presidente

*Prof. Francesco Caruso*

Ambasciatore

*Dr. Marie-Paule Roudil*

Direttore Unesco Office in New York e The UNESCO  
Representative to the United Nations

*Dr. Almerina Bove*

Commissario Straordinario Fondazione Ravello

*Prof. Claudio Cerreti*

Presidente Società Geografica Italiana

*Dr. Krzysztof Zyman*

Head of Major Hazards and Environment Division,  
Executive Secretary of the EUR-OPA Major Hazards  
Agreement, Council of Europe

*Prof. Manuel Núñez Encabo*

Associazione Europea ex parlamentari del Parlamento  
Europeo e del Consiglio d'Europa

*Prof. p. Giulio Cipollone*

Ordinario di Storia della Chiesa Medievale Pontificia  
Università Gregoriana

*Prof. Wail Benjelloun*

Già Presidente Conferenza dei Presidenti delle Università  
Marocchine e Presidente UNIMED

*Dott. Riccardo Sessa*

Ambasciatore, Vice Presidente Società Italiana per  
l'Organizzazione Internazionale

## **Membri consultivi**

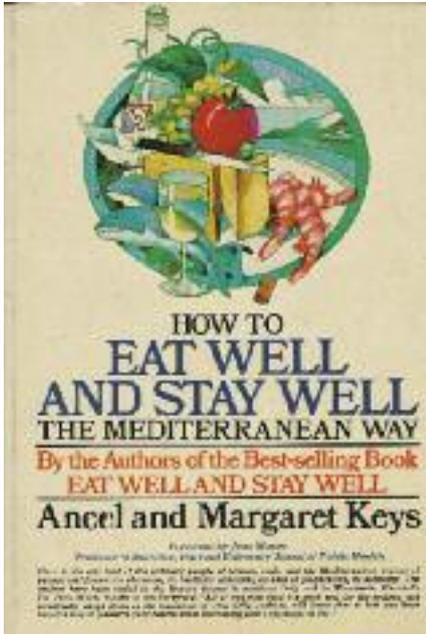
Prof.ssa Claude Albore Livadie

Relatore del Comitato Scientifico

## **Revisore Unico**

Dr. Alfonso Lucibello

# La dieta mediterranea Da 10 anni patrimonio UNESCO



TIME the weekly newsmagazine,  
13 gennaio 1961.

Ricorre quest'anno il decennale dell'iscrizione della Dieta Mediterranea nella Lista UNESCO del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità. Il Centro di Ravello da tempo ha impegnato risorse intellettuali e specifiche iniziative sui temi dell'Intangibile e altre attività ancora sono in programma (in questo numero 41 di Territori della Cultura si veda l'annuncio del Convegno "L'arte dell'incisione a cammeo su coralli e pietre dure", giovedì 24 settembre 2020). In occasione di EXPO 2015 "Nutrire il Pianeta", a Milano fu ospitata una Tavola rotonda curata dal Centro con l'intervento di personalità del mondo medico-scientifico come il Prof. Giorgio Calabrese, delle Istituzioni e dell'alta Diplomazia, tra i quali tre autorevoli espressioni del nostro Comitato Scientifico: l'Ambasciatore Francesco Caruso e il Presidente di ICOMOS Italia Maurizio Di Stefano, il Prof. Fabio Pollice, dal 1° novembre 2019 Magnifico Rettore dell'Università degli Studi del Salento. Quest'ultimo, sotto l'egida del Centro, ha pubblicato il libro "I paesaggi della Dieta Mediterranea".

Era, dunque, per noi importante riprendere - in prossimità di una data, il 16 novembre 2020, così significativa - il filo di questo ragionamento ed abbiamo voluto farlo in quella che a buon titolo è considerata la "culla" della Dieta Mediterranea. A questa espressione si intende annettere innanzitutto un significato strettamente nutrizionale, di corretta alimentazione e quindi di forte valenza salutistica, secondo gli insegnamenti di Ancel Keys, che, nel 1975, con il suo libro "How to eat well and stay well, The Mediterranean way" ne codificò i dettami. Ma nel tempo l'espressione "Dieta Mediterranea" avrebbe trovato una più complessa e articolata accezione, che nella sessione del Comitato Mondiale UNESCO il 16 novembre 2010 le ha guadagnato il riconoscimento con una motivazione molto suggestiva: "...insieme di competenze, conoscenze, pratiche e tradizioni che vanno dal paesaggio alla tavola, tra cui la coltivazione, la raccolta, la pesca, la conservazione, la trasformazione, la preparazione e, in particolare, il consumo di cibo. È caratterizzata da un modello nutrizionale che è rimasto costante nel tempo e nello spazio, i cui ingredienti principali sono olio di oliva, cereali, frutta e verdura, fresche o secche, un ammontare moderato di pesce, prodotti lattiero-caseari e carne, numerosi condimenti e spezie, il tutto accompagnato da vino o infusioni, sempre nel rispetto delle convinzioni di ogni comunità".



*Angelo Vassallo, Sindaco di Pollica; Alfonso Andria, Presidente della Provincia di Salerno; Carmine Battipede appassionato cultore della Dieta e dello stile di vita mediterranei; in occasione dell'inaugurazione del Museo Vivente della Dieta Mediterranea a Palazzo Vinciprova in Pioppi (Pollica), 1998.*

E dunque non ci si riferisce semplicemente ad un insieme di prodotti, o a fatti meramente gastronomici, ma piuttosto ad “un modello di sviluppo sostenibile unico al mondo, basato sul concepire l'alimentazione come un rito conviviale e collettivo, che si tramanda di generazione in generazione, che supera le divisioni sociali, religiose, etniche, riunendo intorno ad uno stesso tavolo culture e lingue diverse”.

Non a caso le comunità emblematiche che rappresentano la Dieta Mediterranea sono quattro: per l'Italia l'intero Cilento e non solo il comune di Pollica; per la Spagna Soria; per la Grecia Koroni; per il Marocco Chefchauen. Più avanti si sono aggiunti Portogallo, Cipro e Croazia.

Uno dei grandi fautori di quel traguardo così rilevante fu Angelo Vassallo, compianto Sindaco del comune di Pollica (SA), che aveva partecipato ad alcune riunioni preparatorie a Chefchauen in Marocco qualche mese prima. Purtroppo non gli fu dato di condividere la soddisfazione del grande risultato conseguito! Il 5 settembre di quello stesso anno fu barbaramente assassinato da una mano ancora oggi ignota.

Nel 2011, all'epoca Senatore della Repubblica, fui redattore e primo firmatario di un Disegno di Legge su “Disposizioni per la valorizzazione e la promozione della Dieta Mediterranea”.

Il Professore Emerito alla Northwestern University di Chicago (USA), Jeremiah Stamler, cardiologo, fu da me invitato a svolgere la relazione per “un'indagine conoscitiva” sulla Dieta Mediterranea dinanzi alle due Commissioni Agricoltura di Senato e Camera, riunite in seduta congiunta.

L'iniziativa assunta dal Centro lo scorso 18 luglio si è collocata come momento di apertura delle celebrazioni della ricorrenza decennale. A noi è sembrato perciò opportuno uscire dalla sede di Ravello e portarci nel Cilento e proprio a Pioppi, dove il Professor Keys compì una parte delle proprie ricerche e sperimentazioni, dove era solito riunire periodicamente elette personalità della comunità medico-scientifica mondiale, dove

Convegno 16 luglio 2020, Pioppi.



oggi ha sede, nel Palazzo Vinciprova, il Museo Vivente della Dieta Mediterranea, fortemente voluto dalla Provincia di Salerno negli anni in cui ne ero Presidente, su proposta del giovane ricercatore di Battipaglia Carmine Battipede.

Il convegno si è avvalso della partecipazione di varie personalità e di studiosi che hanno integrato le rispettive competenze: antropologica, sociologica, medico-scientifica, nonché istituzionali (locali, nazionali e sovranazionali) come si può rilevare dalla locandina-invito qui pubblicata.

Lo scopo del Centro, in piena sintonia con il Comune di Pollica e il suo Sindaco Stefano Pisani, è stato pienamente raggiunto: individuare strategie e concrete azioni tese alla promozione della Dieta Mediterranea come stile di vita e modello nutrizionale, autentica risorsa per lo sviluppo economico e turistico dei territori, capace di incidere sul benessere della popolazione. L'impegno conclusivamente assunto, con la convinta adesione dei prestigiosi relatori, è di attivare quanto prima una vera e propria Scuola di Formazione, localizzandola nel Comune capoluogo, in Palazzo Capano, da tempo sede di un Centro Studi per la Dieta Mediterranea intitolato al nome di Angelo Vassallo.





*San Mauro Cilento. Uliveti.*

Il prossimo 16 novembre le celebrazioni culmineranno in un grande evento *clou*: sarà l'occasione appropriata anche per tracciare il bilancio di un decennio che è stato punteggiato da attività di grande rilievo realizzate ad iniziativa dell'Ente Locale, di Istituzioni universitarie, di Accademici e Scienziati italiani e stranieri. Desidero ricordarne almeno due: il fisiologo Mario Mancini, Professore Emerito dell'Università Federico II di Napoli, e il già citato Prof. Stamler, entrambi epigoni della Scuola di Ansel Keys.

Il contributo che il Centro di Ravello ha offerto a questo percorso si inserisce a pieno titolo tra le azioni più significative non soltanto per l'eccelsa qualità degli interventori e per lo spessore dei contenuti che essi hanno espressi, ma anche in relazione alle prospettive indicate. È anche questo un modo per rendere i territori protagonisti del loro sviluppo e del loro futuro.

Per il Cilento Pollica, grazie ad intuizioni illuminate, ha saputo individuare un'opzione coerente.

Tutti ci adopereremo affinché sia durevole!

*Alfonso Andria*

# Il patrimonio naturale e il patrimonio storico-artistico del dopo Covid19



Il numero 40 della nostra rivista, uscito durante il confinamento di tutti noi, è stato interamente dedicato a contributi sulla Cultura al tempo del coronavirus. Questo numero speciale e i preziosi articoli raccolti, ci hanno consentito di guardare al futuro con uno spirito ed un'attenzione diversa. Abbiamo assunto una consapevolezza del Covid19 come di un qualcosa dal quale non solo dobbiamo guardarci ma anche con il quale dobbiamo convivere e delineare ogni disegno futuro.

Durante la chiusura forzata ho letto l'Enciclica di Papa Francesco del 24 maggio 2015, *Laudato Si'*, pubblicata il successivo 18 giugno. La lettura mi ha portato a riflettere sul rapporto con la natura e su come l'enciclica ponga l'accento sulla cura della "casa comune e sulla crisi del degrado ambientale, sociale ed economico", dove, ad esempio, l'offesa al paesaggio deve essere considerato un peccato: parole cruciali per il tempo che stiamo vivendo, nel quale deve essere ricercata una sana relazione con il creato. Suggestione questa che non può non far riflettere seriamente sul rapporto che abbiamo con ciò che ci circonda e su come abbiamo trascurato – se non sottovalutato – la relazione tra inquinamento ed educazione culturale, tra ambiente e società, in concreto tra cultura e natura.

Il confinamento o lockdown a cui siamo stati costretti per molte settimane ha inevitabilmente inciso, in modo consapevole o meno, su certi valori. Il silenzio, le città deserte e l'inco-



gnita di ciò che ci aspettava ci hanno portato a riflessioni che proprio l'Enciclica pontificia del 2015 ci riporta alla mente: ancorché cresciuti nella convinzione di essere proprietari della Terra e quindi colpevoli dell'irresponsabile abuso che ne abbiamo fatto, saccheggiandola, oggi come singoli, come collettività, come Nazioni siamo tenuti ad accostarci alla natura, al paesaggio, alla bellezza con un'attenzione, un rispetto e una sobrietà che ci impongono di considerare ciò che ci circonda non come un qualcosa da sfruttare ma come una realtà da rispettare, che accomuna il patrimonio naturale al patrimonio storico-artistico, troppo spesso pesantemente minacciato.

*Pietro Graziani*



*Territori della Cultura*



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali

Ravello

# Conoscenza del patrimonio culturale

Villa Wenner, mirabile esempio di architettura residenziale nella Valle dell'Irno Teobaldo Fortunato

Arti figurative e architettura: lo scultore Lorenzo Ferri e l'architetto Alberto Carlo Carpiceci nell'Italia del Novecento Giuseppe Ferri



Teobaldo Fortunato

Teobaldo Fortunato,  
archeologo e giornalista

## Villa Wenner, mirabile esempio di architettura residenziale nella Valle dell'Irno

*Questo breve articolo è dedicato alla memoria del professor Dobrowolski, l'amico Witold che, negli ultimi anni, mi ha illuminato su molteplici aspetti dell'archeologia in Polonia: la scienza dell'antichità classica e l'archeologia industriale, legata alla plutocrazia ebraica a Łódź negli ultimi due secoli.*

Fig. 1 Fratte, Villa Wenner in una  
incisione di metà XIX sec.



Lungo la strada che da Salerno conduce a Capezzano, frazione del comune di Pellezzano, dopo un'ansa lunga, in alto, proprio al di sopra di ciò che resta di un vasto insediamento di archeologia industriale, (ora in parte trasformato in un grande centro commerciale)<sup>1</sup>, un alto cancello nasconde alla vista, una dimora antica: Villa Wenner (Fig. 1). In verità, il paesaggio urbano muta, ancor prima del tornante viario e lungo il percorso, catturano l'attenzione edifici di dimensioni più ridotte, connotati da una cromia giallo ocre, denominati "Villini Svizzeri", sin dall'epoca della loro edificazione, intorno alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento. Sia gli uni che la villa più amena, erano strettamente legati all'industria tessile impiantata in posizione più bassa rispetto ad essi, nella limitrofa località Fratte, meglio conosciuta come sito archeologico etrusco-sannitico<sup>2</sup>, nella Valle dell'Irno, nei primi decenni del secolo XIX. La realizzazione di tre opifici e la presenza, ormai radicata di maestranze e quadri dirigenziali svizzeri, rese forte l'esigenza di costruire per essi, adeguate residenze. Fu così chiamato, a Fratte, l'architetto Stefano Gasse, gemello di Louis Silvestre, entrambi architetti d'origine francese ma nati a Napoli. Furono allievi dell'architetto Jean-François-Thérèse Chalgrin (Parigi, 1739-Parigi, 21 gennaio 1811), presso l'Accademia di Parigi. Chalgrin è soprattutto noto per l'Arco di Trionfo a Parigi,

<sup>1</sup> V. Sebastiano, *Archeologia industriale nella valle dell'Irno*, Menabò ed. Salerno 2004 pp. 94-101; T. Wenner. *Le industrie tessili degli svizzeri in Campania (1812 - 1918)* in AA.VV., *Economia e industrie nell'agro nocerino sarnese. La memoria delle immagini*, Cava de' Tirreni 2006, pp. 15-25; D. L. Caglioti, *L'emigrazione svizzero-tedesca a Napoli in L'Italia delle migrazioni interne*, a cura di A. Arru e F. Ramella, Donzelli Editore, Roma 2003.

<sup>2</sup> AA.VV., *Fratte. Un insediamento etrusco-campano*, Modena 1990; L. Tomay, *Le necropoli di Fratte*, in R. Bonaudo, L. Cerchiai, C. Pellegrino (a cura di), *Tra Etruria, Lazio e Magna Grecia: indagini sulle necropoli*, Atti dell'Incontro di Studio, Paestum 2009, pp. 143-168.



Fig. 2 Friederich Albrecht Wenner, (San Gallo 1812-Capezzano 1882).

Fig. 3 Signora al cancello della villa (ultimo quarto del XIX sec.).

simbolo dell'Impero di Napoleone Bonaparte, a cui si dedicò sin dal 1806<sup>3</sup>. Dopo che Stefano Gasse vinse il celebre *Prix de Rome*, ritornarono a Napoli nel 1802, dove furono attivi fino agli anni della morte, il 1838 per L. Silvestre, il 1840 per il gemello<sup>4</sup>. Prima dei progetti realizzati a Fratte, Stefano, che diventerà uno dei maestri dell'architettura neoclassica napoletana, aveva già realizzato l'Osservatorio di Capodimonte nel 1819, il progetto di palazzo San Giacomo nel 1825, il rifacimento della facciata di Palazzo Tocco di Montemiletto (già palazzo Capece Galeota della Regina), in via Toledo nel 1832 e numerose ville tra Posillipo e Sorrento. Per gli Svizzeri, ideò un autentico ed autonomo quartiere abitativo, che fu, negli anni successivi al progetto originario, dotato di una scuola (nel 1861) e un decennio dopo, fu anche realizzato un cimitero per la comunità d'oltralpe<sup>5</sup>. Più tardi, nel cosiddetto "Casino della Partecipazione" fu approntata una sala per le cerimonie liturgiche evangeliche. In questo contesto, fu Friederich Albrecht Wenner, (San Gallo 1812-Capezzano 1882 (Fig. 2), meglio noto con l'appellativo di don Alberto Wenner, che decise di far costruire, negli ultimi anni Cinquanta del 1800, la grande villa, in cui dal mese di maggio del 1862, si stabilì definitivamente con la famiglia (Fig. 3). La casa divenne "...ein Zentrum der Familie und des geselligen Lebens der Schweizerkolonie" ossia il punto vitale di riferimento non solo della famiglia ma dell'intera comunità svizzera, secondo le parole di Giovanni Wenner, che ben ne delinea la storia, in una misconosciuta biografia di Friederich Albert e della sua famiglia, pubblicata in tedesco, nel 1954, a San Gallo<sup>6</sup>. Vicende tristi di quegli anni, minarono la salute di don Alberto, "...mentre una affezione alla spina dorsale lo portò progressivamente alla paralisi", ribadisce l'archeologo Tommaso Wenner, uno degli ultimi discendenti ad aver

<sup>3</sup> R. Middleton, D. Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, Electa, 2001; N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, Einaudi, 1981. s. v. Chalgrin Jean.

<sup>4</sup> Per i gemelli S. e L. S. Gasse, consultare <http://www.treccani.it/enciclopedia/luigie-stefano-gasse/>

<sup>5</sup> T. Wenner, art. cit. in AA. VV., *op.cit.*, Cava de' Tirreni 2006, pag. 22: "il cimitero, che esiste tuttora in via Sabato De Vita 65, fu una necessità quasi imposta, in quanto che, essendo la maggior parte degli svizzeri di confessione protestante, veniva loro negata la sepoltura nei comuni cimiteri cattolici. Nei primi anni '30 proprio la morte di un operaio svizzero fu colta da alcuni quale occasione per fomentare manifestazioni xenofobiche contro "gli elvetici" ora chiamati "gli eretici"; le agitazioni furono sedate grazie all'intervento dell'Arcivescovo di Salerno".

<sup>6</sup> G. Wenner, *Friedrich Albert Wenner und seine Familie*, St Gallen, Zollikofer & C, 1954.



Fig. 4 Fratte, villa Wenner, 1890.



trascorso l'infanzia nella villa, "il colpo più duro gli fu inferto moralmente nel 1865, quando suo figlio Federico – appena ventenne – fu rapito dalla banda di briganti formata da Gaetano Manzo di Acerno, restando nelle sue mani, durante quattro lunghi mesi invernali e per la cui liberazione don Alberto pagò la considerevole somma di 180.000 lire"<sup>7</sup>. Il plutocrate si spense nel 1882, dopo essersi ritirato a vita privata nel 1880 ed aver ricoperto negli anni precedenti, incarichi pubblici come la vice presidenza della Camera di Commercio di Salerno, dal 1863 al 1867. Appartenuta per oltre un secolo alla potentissima famiglia svizzera, nel 1976, Villa Wenner è passata ad un altro casato, stavolta italiano, quello degli Scarpa, che da allora, continuano nell'opera di restauro quasi filologico sia dello storico edificio sia del parco che lo circonda, per restituire al complesso l'originario splendore<sup>8</sup>. Il progetto iniziale della residenza venne affidato da don Alberto ad un connazionale, l'architetto Adolf Mauke che posizionò la sontuosa costruzione nel punto più felice e scenografico del piccolo pianoro sovrastante le fabbriche<sup>9</sup> (Fig. 4). Si poteva, in tal modo, raggiungerla dall'alto e direttamente dal basso, attraverso un piccolo ponte di pietra lavica dalle balaustre di ghisa. Ma la villa poteva essere raggiunta anche attraversando i sentieri nel bosco degradante, ricco di lussureggiante vegetazione e di sorgenti che – come sottolinea Tommaso Wenner – si prosciugarono negli anni Sessanta del Ventesimo secolo. Infatti, la perforazione del massiccio montuoso salernitano per la costruzione dell'attuale traforo ferroviario, diede il colpo di grazia finale alle falde acquifere che tanto peso avevano avuto nell'ecosistema dell'intero territorio. Tale tipologia di architettura residenziale con gli opifici prossimi ad essa, trova svariati ri-

<sup>7</sup> T. Wenner, *Art. cit.*, in AA.VV. *op.cit.* Cava de' Tirreni, 2006 p. 21; A. De Jaco, *Il brigantaggio meridionale*, Editori Riuniti, Roma 1969; D. D'Urso, *Storia di un brigante*, Giffoni Valle Piana, L'Artistica, 1979; ed inoltre, consulta <http://www.brigantaggio.net/Brigantaggio/Briganti/BandaManzo1.htm>.

<sup>8</sup> T. Fortunato, *Villa Wenner a Capezzano, adagio mitteleuropeo*, in *L'Espresso Napoletano*, Napoli, giugno 2008, pp. 60-63; idem, T. Fortunato, *Villa Wenner, un angolo remoto di Svizzera*, in Castelli & Dimore, Lotus Publishing, agosto-settembre 2008, pp. 72-81.

<sup>9</sup> R. Parisi, *Adolf Mauke e gli architetti delle fabbriche svizzere in Campania*, in "Arte e Storia", n.29, 2006, pp. 68-73.



Fig. 5 Łódź, veduta delle fabbriche annesse al palazzo di Izrael Kalman Poznański.



Fig.6 Łódź, veduta delle fabbriche oggi.



Fig. 7 Łódź, veduta del palazzo Poznański.



Fig. 8 Complesso delle fabbriche di Scheibler a Łódź.

scontri in tutta l'Europa del XIX secolo; basti pensare agli immensi complessi industriali edificati ad esempio, a Łódź, nella Polonia centrale, dai plutocrati Izrael Kalman Poznański, (1833 Aleksandrów-1900 Łódź)<sup>10</sup> (Figg. 5-6-7) o da Karol Wilhelm Scheibler (1820-1881)<sup>11</sup> (Fig. 8), che donò villa Herbst<sup>12</sup> alla

<sup>10</sup> M. Wojalski, Z.Wojalski, *The Jewish cemetery in Łódź*, Łódź Wydawska Oficyna Wydawnicza ZORA, 2000, p.58.

<sup>11</sup> O. Heike, *Aufbau und Entwicklung der Lodzer Textilindustrie: Eine Arbeit deutscher Einwanderer in Polen für Europa*, Mönchengladbach, 1971.

<sup>12</sup>T. Fortunato, *Le stanze di nonna Matylda*, in *La Casa di una Volta*, n. 26 Bucarest, Lotus Publishing, 2011; Id., *Un rinnovato splendore*, in *Riv. Cit.* n. 55, Bucarest, Lotus Publishing, 2016 pp. 30-60; Id., *Interni dell'anima in Polonia tra dimore storiche e case contemporanee*, testo inedito della conferenza presso Accademia Polacca delle Scienze di Roma, 04 aprile 2017.



Fig. 9 Villa Herbst a Łódź.



figlia Matylida per le nozze con Edward Herbst, nell'ultimo quarto del XIX secolo, limitrofa alle fabbriche paterne (Fig. 9). Ritornando al percorso verso villa Wenner, oltrepassato un piccolo ponte, sul lato sinistro è un edificio di ridotte dimensioni, adibito un tempo a funzioni altre e che in virtù di un sapiente restyling, effettuato negli ultimi decenni, ha assunto una nuova destinazione d'uso abitativo. Accanto è stato sistemato un gazebo di ghisa della II metà dell'Ottocento, contemporaneo al cancello d'ingresso principale nella parte superiore. Sulla facciata della dimora, fu posto dall'architetto Mauke un protiro di ghisa, estremamente esile ed elegante, come il cancello d'ingresso. Tutti gli elementi erano stati fusi nelle fonderie adiacenti le fabbriche, così come le analoghe strutture metalliche della chiesa di Santa Maria dei Greci, o *Rotonda dell'Assunta*, costruita dal milanese Saverio Fumagalli, amministratore insieme a Gaspare Escher e Gaspare Zueblin dello stabilimento Escher, impiantato nel 1835<sup>13</sup>. Posizionata poco distante il complesso delle fabbriche, sempre a Fratte fu edificata tra il 1853 ed il 1855 ed è tuttora visibile, percorrendo la strada statale 88 in direzione del limitrofo comune di Baronissi, poco oltre l'accesso degli storici opifici. La chiesa e la cappella superiore erano state edificate con lo scopo di fornire un luogo di culto a quanti impegnati nel lavoro in fabbrica ed anche per attenuare il malumore degli abitanti in merito al credo protestante della comunità svizzera che si era stabilita in loco. Progettata in puro stile neoclassico evidenzia una pianta circolare su un tamburo sopraelevato, preannunciato da un pronao a guisa di tempio greco scandito da colonne ispirate allo stile dorico e realizzate in ghisa. È evidente il richiamo a monumenti eccelsi quali il Pantheon, sull'onda lunga della temperie del Neoclassicismo che contraddistingue l'architettura europea tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo diciannovesimo<sup>14</sup>. La splendida residenza è invece, impreziosita da una discreta cornice modanata, leggermente aggettante che

<sup>13</sup> Per Saverio Fumagalli, vedi *Annali Civili del Regno delle due Sicilie*, vol. XXXIV, Napoli, gennaio-aprile 1844 p. 121; T. Wenner, *art. cit.* in AA.VV. *op. cit.*, Cava de' Tirreni 2006, p. 21, n. 14.

<sup>14</sup> Per le architetture neoclassiche cfr. L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1973; S. Giedion, *Spazio, tempo, architettura*, Milano 1984; inoltre, N. Pevsner, J. Fleming e H. Honour, *Dizionario di architettura*, Torino, Einaudi, 2005 v. Neoclassicismo.



Fig. 10 Fratte, Villa Wenner oggi.



Fig. 11 Villa Wenner, salotto con riggiole napoletane.

evidenzia le finestre appena arcuate, le bifore ed i loggiati, smorzando in tal modo l'austerità della facciata, tanto da conferirle un andamento visibilmente mosso ed un equilibrio armonicamente perfetto (Fig.10). Le medesime caratterizzazioni sono altresì evidenti nella parte posteriore, sottolineata dal deciso aggetto dello spiovente della copertura, dalla bellissima balastra fittile, originalissima ed unica nel calligrafismo del disegno geometrico. Qui, dove un tempo venivano ricevuti gli ospiti in visita da tutta l'Europa, si conserva ancora uno splendido pavimento originario, di *riggiole*<sup>15</sup> napoletane bianche e azzurre (Fig. 11). È nella stanza antistante l'enorme sala da pranzo, dal bellissimo camino marmoreo (Fig. 12) e dagli affreschi al soffitto. Uno stuolo di rondini volteggia tra nuvole, incuranti dell'aquila che campeggia e domina la scena (Fig. 13). La fascia di raccordo, dai toni marroni, è interrotta da

<sup>15</sup> Per l'etimologia di *Riggiola*, consultare <https://it.wikipedia.org/wiki/Riggiola>.

Per esemplari di riggiole si veda: M. Romito, *Smalti e colori del Mediterraneo*, Arti Grafiche Sud, Salerno giugno 2001.



*Fig. 12 Villa Wenner, camino marmoreo nella stanza da pranzo.*



*Fig. 13 Villa Wenner, soffitto con affresco con rondini.*



*Fig. 14 Villa Wenner, coppe con frutta.*





coppe ricolme di frutta che preannunciano quel gusto eclettico dei primi anni Sessanta del Diciannovesimo secolo, scopertamente influenzato da motivi decorativi fitomorfi, di deciso sapore mitteleuropeo (Fig. 14). Subito adiacente, è un romantico salottino, adornato da un caldo parquet che ha sostituito un altro pavimento in parquet più antico. Sulle pareti, hanno trovato posto gli antichi ritratti di famiglia degli attuali padroni di casa, non per cancellare la memoria dei primi ma, per rianodare i fili della trama di un'altra storia e di un'epoca nuova. Un'elegante fontana marmorea è posta in posizione assiale rispetto al porticato; si presenta spartana e sobria nella decorazione appena accennata nel pilastrino esagonale al centro della vasca. La fontana funge da raccordo con il giardino superiore, simmetrico al parco, sul versante opposto alla facciata principale. Se, almeno stando al giudizio degli esperti, non è possibile inquadrarlo nei parametri del giardino romantico, in quanto lontano dai rigidi schemi compositivi che quest'ultimo impone, tuttavia la variegata presenza di oltre trenta essenze botaniche non indigene, conferisce al luogo un'aura a tratti malinconica e delicatamente struggente. In ogni caso, le conifere e gli alberi d'alto fusto e le ortensie e le rose antiche, lo rendono intrigante e segreto, soprattutto in quei pomeriggi sonnolenti ed attardati di fine primavera, quando anche sul grande terrazzo che s'affaccia sul parco, le ombre s'allungano, prima che il sole sparisca del tutto, oltre i boschi verdissimi dei monti più in alto.

*I miei ringraziamenti vanno alle sorelle Scarpa, Isabella, Teresa e Rosa per aver autorizzato la pubblicazione dell'articolo, a Tommaso Wenner per i preziosi suggerimenti bibliografici ed ai fotografi Roberto Pierucci e Igor Dziedzicki per le bellissime foto concesse.*



Giuseppe Ferri

Giuseppe Ferri,  
architetto



Fig. 1 Alberto Carlo nel 1937.  
Archivio Carpiceci.

## Arti figurative e architettura: lo scultore Lorenzo Ferri e l'architetto Alberto Carlo Carpiceci nell'Italia del Novecento

Le pagine che seguono sono dedicate alle esperienze di vita e di pensiero dello scultore Lorenzo Ferri e dell'architetto Alberto Carlo Carpiceci. La loro collaborazione ha sperimentato e condiviso il rapporto tra arti figurative e architettura. La collocazione temporale è quella dell'Italia negli anni del fascismo e del dopoguerra ed il racconto della loro esperienza si basa su materiale documentale<sup>1</sup>.

L'esperienza umana e professionale di Alberto Carlo Carpiceci ha sullo sfondo, a partire dagli anni giovanili, l'incontro con l'artista Lorenzo Ferri, prova viva dell'essenziale nutrimento che l'arte fornisce all'architettura tutta, nella forma e nel contenuto. Fra i volti che compaiono, quello di Lorenzo Ferri, l'artista carismatico, e quello di Alberto Carlo Carpiceci, l'architetto umanista, accomunati dall'amore per la lezione dei Maestri e dalla curiosità nella ricerca attingendo a riserve di costanza e pazienza mai venute meno. Una storia la loro, professionale e di amicizia durata tutta la vita, frutto di un incontro che ha attraversato gran parte del secolo scorso.

Alberto Carlo Carpiceci (1916-2007) nasce a Roma e qui si laurea in architettura nel 1939 con una tesi sul recupero della città di Urbino. La sua esperienza nell'arco di oltre cinquant'anni ha coniugato i percorsi del pensiero progettuale fino alla realizzazione, con una solida attività di studio, analisi, ricerca sul campo, attenta ai luoghi della storia, aggiornando man mano il gusto alle mutazioni del dibattito culturale. Il lavoro di ricerca di Alberto Carlo (Fig. 1) è stato affiancato da vari impegni come progettista, sia nell'edilizia soprattutto scolastica ma anche abitativa con villini e ville (Fig. 2,3), che nell'urbanistica con piani regolatori e di recupero.

Le collaborazioni con i Ministeri dei Lavori Pubblici e della Pubblica Istruzione come esperto del Consiglio superiore, ma soprattutto nel restauro, date le conoscenze maturate in questo campo in tanti anni di appassionati studi e ricerche per le Soprintendenze, per il Centro Ricerche Leonardiane e per l'ente Raccolta Vinciana, hanno cadenzato le tappe di una intensa maturazione interiore, alla luce di una personale ed originale linea espressiva di reinterpretazione dei classici.

Lorenzo Ferri (1902-1975) è stato definito<sup>2</sup> "artista demiurgo (...) ordinatore a suo modo del mondo che lo circonda ... formatosi sugli insegnamenti accademici del suo primo amatis-

<sup>1</sup> Le informazioni e le fonti sono state desunte da *L'arte per la vita. Biografia di Lorenzo Ferri* a cura di Luce Ferri. I disegni, le foto e le lettere provengono dall'Archivio dell'Associazione Culturale Lorenzo Ferri e dall'Archivio Carpiceci.

<sup>2</sup> H. Economopoulos: *Lorenzo Ferri, artista-demiurgo del Novecento* in *Lorenzo Ferri, Il Maestro, lo Scultore, il Pittore, lo Studioso nel centenario della nascita*, Ed. Kappa. H. Economopoulos: *Opere scelte in Museo Lorenzo Ferri Città di Cave*, Gangemi Editore.



simo maestro Giuseppe Fallani ... poliedrico artista inoltratosi nei più tortuosi percorsi dell'indagine figurativa concepita proprio come indagine, insegue ... la possibilità di far coincidere la ricerca formale con la ricerca della Verità sotto il segno di formule visive moderne al contempo classiche espressive ed al contempo meditate ...". Convinzione profonda di Ferri (Fig. 4) è che Leonardo e Michelangelo sono le stelle polari, in nome dell'arte come conoscenza e portatrice di Verità che solo l'artista può interpretare e diffondere quale " ... profondo conoscitore della vita umana e naturale ... nel perenne conflitto tra vita materiale e vita intellettuale, la conoscenza di Dio diventa l'approdo per l'inquietudine, da cui ripartire per nuovi lidi del sapere" (1939 - rivista Perseo).

Tra le testimonianze lasciate, le sculture: *Angelina* (Fig. 5), *Vittoria*, *Leggenda di Orfeo*, *La Sposa*, *Estremo Addio*, *Presepe monumentale*, *San Francesco che declama il Cantico delle*

Fig. 2 Villa Manfredi, Anzio, schizzo. Archivio Carpiceci.

Fig. 3 Villa Marcella, Anzio, schizzo. Archivio Carpiceci.



Fig. 4 Lorenzo nel 1926, autoritratto.

Fig. 5 Angelina, 1921.



Fig. 6 L'Attesa, 1965.

Fig. 7 Trilussa, 1954.



Fig. 8 Paola seduta, 1958.



*Creature, L'Attesa* (Fig. 6), *Trilussa* (Fig. 7), *Cristo Redentore...*; affreschi a Nocera e a Roma, numerosi ritratti tra cui *Gruppo di quattro giovanette, Ritratto di Sasha, Fernanda in rosso, Nudo appoggiato, Paola seduta* (Fig. 8)...". Della sua passione di ricercatore, resta l'approfondimento degli studi sindonici durato quarantacinque anni conclusosi con la ricostruzione tridimensionale del volto dell'Uomo della Sindone<sup>3</sup> (Fig. 9), la ricostruzione dell'*Ultima Cena* di Leonardo (Fig. 10) anch'essa durata diversi anni ed il restauro conservativo e filologico di scultura classica del gruppo del Laocoonte.

Docente di disegno e storia dell'arte nelle scuole pubbliche; maestro di arte e educatore per generazioni di giovani allievi, accomunati dalla curiosità e dal desiderio di apprendere così come dalla passione creativa e dalla capacità di percorrere strade nuove, immersi nella cultura umanistica, i quali a partire dagli anni '30, frequentarono il suo studio romano, a via Monte del Gallo, via Felice Cavallotti, via Orti d'Alibert, via Francesco Tamagno. Tra tutti Alberto Carlo Carpiceci, di cui Lorenzo Ferri diventerà cognato sposandone la sorella Vittoria, è stato il più dotato.

Alberto Carlo Carpiceci è l'ultimo di tre figli. L'amore per l'arte glielo trasmette il padre Giuseppe, che fin dai primi anni lo conduce nei musei di Roma, assieme alle sorelle maggiori. Giuseppe Carpiceci, nato nel 1865, apprezzava la bellezza, i musei, il teatro, l'opera e i concerti, i viaggi. Arrivato da solo nella Capitale, undicenne, dalla natia Pieve Torina nel Maceratese, con una vita frugale e di sacrificio già all'inizio del secolo si era radicato nel quartiere Sallustiano, dove aprirà la sua caffetteria latteria in via Piave e stabilirà rapporti di amicizia con i fornitori. Gentilini, che aveva fondato l'omonima fabbrica di pane e biscotti in via Novara, Peroni che aveva impiantato lo

<sup>3</sup> L. Ferri: *L'uomo della Sindone nella ricostruzione dello scultore Lorenzo Ferri. Quarantacinque anni di studi dal 1930 al 1975*, Ed. Kappa 2012.



Fig. 9 Lorenzo Ferri e la Sindone, anni '70.



Fig. 10 Lorenzo Ferri e la restituzione del Cenacolo, anni '50.

stabilimento di produzione della birra a piazza Principe di Napoli (oggi piazza Alessandria) e i Fassi, pasticceri di casa Savoia, che avevano aperto gelaterie in piazza Navona, via Piave e piazza Fiume. E con il poeta e scrittore romano Trilussa, anche lui assiduo di Fassi.

In quegli anni, il matrimonio di Giuseppe con la bella urbinata Maria Guerra (1885-1961) di vent'anni più giovane, pratica e ricca di umorismo, rese Casa Carpiceci "piena di calore, aperta e vivace", come la ricordava la figlia Vittoria, e aprì Urbino e le colline del Montefeltro, meta di vacanze estive, all'immaginario del figlio Alberto Carlo. I Carpiceci abiteranno in via Tevere e poi in via Piave con la sua edilizia borghese di fine '800,



di fronte alla villa Paolina Bonaparte, che ci restituisce anche oggi un'immagine della Roma preunitaria.

I Carpiceci, erano per i tempi, genitori moderni e lungimiranti: le figlie maggiori Vittoria (1910-2005) e Ida (1912-1987) brillanti studentesse al liceo Tasso<sup>4</sup>, girano l'Italia col gruppo sportivo; vanno alle gallerie d'arte e alle matinée al Barberini, prima sala cinematografica di Roma, assieme a Giuditta e Suso Cecchi<sup>5</sup>, Giovanni Mosca<sup>6</sup>, Renzo e Roberto Rossellini<sup>7</sup>. Quando la figlia Ida a diciotto anni si sposa, la famiglia lascia il quartiere Sallustiano e si trasferisce accanto a lei nel nuovo quartiere Prati, in viale Giulio Cesare. Le vicende della famiglia Carpiceci si intrecciano così con quelle di Roma Capitale d'Italia nella sua prima espansione fuori le mura.

Nel 1870 la breccia di Porta Pia, aveva messo fine al potere temporale del papa: iniziava così un percorso che si concluderà solo coi Patti Lateranensi del 1929. Prima dell'unificazione dei vari Stati della penisola, quello pontificio era tra i più arretrati, mentre la Città Eterna, pur poco estesa e provinciale, demograficamente esigua, rispondeva a quella dimensione universale frutto di una civiltà millenaria al di là dei suoi confini materiali, ereditata e coltivata dal papato. Un carattere identitario che anche oggi permane. Quelli postunitari furono anni di trasformazione inquieta per Roma, dominati da affari e speculazione, dalla dilapidazione del territorio urbano e suburbano. Il fenomeno migratorio dal nord con l'arrivo dei "piemontesi" e dal centro sud, l'affermazione di nuove categorie sociali, a cui segue il processo di espansione demografica e di crescita edilizia recepito in pieno dai piani regolatori, avevano dato il via all'urbanizzazione delle aree "fuori porta". In questo contesto, insieme alla disinvoltata deliberazione di intervenire sulla città antica, scomparirà, con la lottizzazione, la maggior parte delle ville storiche di Roma, urbane e suburbane.

L'altro quartiere costruito nella Roma postunitaria è Prati, nato tra il Vaticano e il Tevere in una vastissima area golenale per le piene del fiume: la "Pianella d'Oltretevere", soggetta a inondazioni, densa di orti e canneti, aveva costituito la salvezza per il vicino quartiere di Borgo. Prati è anche, fino all'unità, sede di pellegrinaggi e luogo per merende e scampagnate. Fino al 1878 vi si giungeva da Ripetta, con barche a fondo piatto che traghettavano tra le due rive con un sistema di corde e pulegge. L'avvio all'espansione di Prati ridisegna il rapporto tra le due rive del Tevere, scandito dalla costruzione dei grandi caseggiati residenziali e dai tre nuovi ponti sul fiume, Margherita

<sup>4</sup> Il Liceo Tasso, fu costruito nel 1910 in via Sicilia, nell'ambito della lottizzazione della villa Boncompagni Ludovisi.

<sup>5</sup> Giuditta e Suso Cecchi, figlie dello scrittore Emilio Cecchi e della pittrice Leonetta Pieraccini.

<sup>6</sup> G. Mosca (1908-1983), scrittore, drammaturgo, umorista e giornalista.

<sup>7</sup> I fratelli Rossellini: Renzo (1908-1983), compositore e Roberto (1907-1977), regista.



(1891), Umberto (1895), Cavour (1901) e sullo sfondo, dal nuovo Palazzo di Giustizia. Al confine di Prati, tra viale Giulio Cesare e viale delle Milizie, si insediarono le caserme militari, in prossimità della Piazza d'Arme, luogo delle esercitazioni, poi quartiere della Vittoria dopo l'urbanizzazione legata alla Esposizione per il cinquantenario dell'Unità d'Italia.

Nel 1930 il quattordicenne Alberto Carlo Carpiceci, le cui potenzialità sono già evidenti, alunno dell'Istituto San Giuseppe in via San Sebastianello, viene introdotto dall'amico Mario Leonardi<sup>8</sup> nell'Oratorio di San Pietro, in piazza Sant'Uffizio. Leonardi, nato in Vaticano in via Teutonica, è maggiore di soli tre anni; è l'amico da prendere a modello (si laureerà architetto nel 1937) e, grazie all'esperienza di formatore, stuccatore e aiuto scultore acquisita d'estate nelle botteghe artigiane di Borgo, diventa *direttore tecnico*, assistito dall'ing. Enrico Pietro Galeazzi<sup>9</sup>, nella *Scuola serale per studenti e artigiani* appena istituita all'interno dell'Oratorio di San Pietro, inaugurato nel 1924.

Fondatori dell'Oratorio sono Monsignor Francesco Borgongini Duca<sup>10</sup> da poco nominato Nunzio apostolico d'Italia, Alfredo Ottaviani<sup>11</sup>, Giulio Barbetta e Angelo Perugini. E il giovane Alberto Carlo, cresciuto in una famiglia che disprezza il fascismo, come testimonia la sorella Vittoria, si trova proprio nel luogo, l'Oratorio di San Pietro, dove si mette in pratica l'educazione dei giovani concepita dal Papa Pio XI e quindi al centro dello scontro. Il proposito è quello di sottrarre l'educazione dei giovani alle ideologie del regime. In quegli anni la Chiesa cattolica e il fascismo conobbero fasi alterne di duri contrasti e maggiori intese, fissate coi Patti Lateranensi del 1929.

Come *istruttore artistico* della scuola serale Alberto Carlo Carpiceci trova un giovane scultore ventottenne, appena tornato dall'Argentina, Lorenzo Ferri che F. Borgongini Duca si è assicurato, poiché nell'Oratorio vuole solo persone fidate. Vi fa infatti apostolato e assistenza il personale della Nunziatura e della Segreteria di Stato.

Il curriculum del romagnolo Lorenzo Ferri è di tutto rispetto: nato a Mercato Saraceno nel 1902 da Ernesto ed Ersilia Ricchi, è l'ultimo di tre figli in una famiglia di tradizione risorgimentale, Cesare (1884-1979), Amleto (1900-1980) e Lorenzo (1902-1975). La famiglia si trasferisce da Mercato Saraceno nel 1913 a Roma in Corso Vittorio, poi in via Giulia; in seguito in viale dei Quattro Venti nel quartiere di Monteverde. Ferri, dopo l'apprendistato dal 1916 presso lo scultore Giuseppe Fallani<sup>12</sup> restauratore dei Sacri Palazzi Apostolici in Vaticano, è ammesso

<sup>8</sup> M. Leonardi (1913-1997) architetto, professore di Storia dell'Arte e del Costume.

<sup>9</sup> E. P. Galeazzi (1896-1986), ingegnere Architetto dei Sacri Palazzi Apostolici.

<sup>10</sup> F. Borgongini Duca (1884-1954), cardinale, professore di Teologia Fondamentale all'Ateneo Pontificio e al collegio di Propaganda Fide, partecipò ai Patti Lateranensi. Primo nunzio apostolico in Italia dopo l'apertura delle relazioni diplomatiche tra i due Stati.

<sup>11</sup> A. Ottaviani (1890-1979) cardinale, capo del Sant'Uffizio e Prefetto della Congregazione per la Dottrina della Fede.

<sup>12</sup> G. Fallani (1859-1933) scultore, restauratore, fu allievo degli scultori E. Ferrari (1845-1929) ed E. Rosa (1846-1893).



al *Circolo Artistico Internazionale* a Palazzo Nari Patrizi Montoro in via Margutta e premiato ai corsi di Plastica ornamentale e di Disegno industriale della Scuola preparatoria alle Arti Ornamentali di via San Giacomo (1920). Diplomato all'Istituto di Belle Arti di Roma (1921), borsista primo e secondo anno (1925-1926) alla Regia Scuola dell'Arte della Medaglia della Zecca dove studia bassorilievo e medaglia con Giuseppe Romagnoli.

Dal 1926 al 1929 è a Buenos Aires dove realizza busti, collabora con architetti per i quali disegna prospettive e facciate, plasma putti giganteschi per il Palazzo Alcorta dell'architetto Palanti<sup>13</sup>, vince nel 1927 il primo premio all'*Exposicion Comunal de Artes Aplicadas e Industrial* con il bassorilievo *Leggenda di Orfeo*; illustra giornali, libri e riviste.

Tornato nel 1929 a Roma, Ferri trova un ambiente artistico profondamente mutato dalle esigenze autocelebrative dell'ideologia del regime. Decide dunque di dedicarsi all'insegnamento nella scuola pubblica e trova congeniale creare una comunità di giovani avidi di imparare. Ferri appare a Borgongini Duca l'uomo giusto: è fratello di suo cognato Cesare, è neo convertito e praticante, attento all'etica, generoso e pieno di zelo, estraneo alla politica. Dotato di grande comunicativa entra in sintonia e riscuote da subito un eclatante successo tra i ragazzi. L'ambiente dell'Oratorio è circoscritto e protetto, ma stimolante e vivace: mescola artigiani, operai e i ragazzi di Borgo e dell'Aurelio con seminaristi coetanei degli studenti e degli istruttori, con energici direttori-controllori anche loro giovani entusiasti e preparati, con professori di teologia e di diritto canonico e con diplomatici della Segreteria di stato. Quel momento rappresenterà per Ferri e per l'allievo più promettente, il giovane Carpiceci, un punto di svolta.

Per Lorenzo Ferri saranno determinanti personalità come mons. Giulio Barbetta e il cardinal Alexis H. M. Lepicier<sup>14</sup> che in quegli anni gli mostrano il negativo del *volto della Sindone* di Torino; un argomento d'attualità molto dibattuto all'interno dell'Oratorio. Nel dibattito sull'esigenza di rinnovamento dell'Arte Sacra, interlocutori favoriti sono don Adelmo Loreti, professore d'arte sacra a Propaganda Fide, xilografo, scrittore, aggiunto alla segreteria della Pontificia Commissione d'arte sacra e il giovanissimo don Egidio Vagnozzi<sup>15</sup>.

Carpiceci ricorda: "*Leonardi direttore tecnico istruiva nella costruzione in fondo, demolita poi per l'Aula Nervi, Ferri nell'aula vicino all'ingresso*". Ferri cita autorevoli figure che

<sup>13</sup> M. Palanti (1885-1978) architetto, attivo in Italia e in Argentina. Autore di importanti edifici a Buenos Aires (Palacio Alcorta, il primo edificio con pista di prova autovetture in copertura; Hotel Castelar; Palacio Barolo) e a Montevideo (Palacio Salvo).

<sup>14</sup> A. H. M. Lépicier (1863-1936), cardinale, professore di teologia al collegio di Propaganda Fide ed autore di studi teologici e biblici.

<sup>15</sup> E. Vagnozzi (1906-1980), cardinale, nunzio apostolico nelle Filippine e negli Stati Uniti.



seguono l'Oratorio, culturalmente rilevanti nell'ambiente ecclesiastico: Alexis H. M. Lepicier, Spirito Chiappetta<sup>16</sup>, Carlo Serena, Francesco Borgongini Duca, Alfredo Ottaviani, Giulio Barbetta, Marcello Urilli, Francis Spellmann, l'ingegner Galeazzi, Aldo Palumbo, Angelo Perugini, Adelmo Loreti, Angelo Baradel, Egidio Vagnozzi, il giovane Arrigo Pintonello direttore dell'Oratorio nel 1933 e il vice presidente dell'Oratorio, Carlo Rusticoni.

In quegli anni il dibattito sull'arte è vivace, Lorenzo Ferri segue gli articoli polemici di Arturo della Porta<sup>17</sup> contro il '900 e apre uno Studio d'Arte Sacra in via Monte del Gallo, vicino San Pietro. Nel villino accanto, dove ha sede la società *La Conciliazione* del costruttore romagnolo Guglielmo Arturo Abbondanza, impresario del Vaticano (costruirà, tra l'altro, le chiese progettate dall'ing. Spirito Chiappetta), abita suo fratello Cesare Ferri, maestro elementare, giornalista, pioniere della Radio. Cesare dal 1926 conduce come 'Nonno Radio' "*Il giornalino parlato del fanciullo*" e, dal 1931, la redazione di *Giovanissima*, rivista mensile per ragazzi collegata alla trasmissione radiofonica quotidiana. Nello Studio d'arte di Ferri si affacceranno, uno dopo l'altro, i più capaci fra gli allievi della scuola serale dell'Oratorio: Alfredo Romagnoli<sup>18</sup>, Fulvio Carletti<sup>19</sup>, Athos Marri<sup>20</sup>, Vincenzo Verducci<sup>21</sup>, Danilo Magrelli, Giuseppe Rossetti, Ugo Daini e il giovanissimo Armando Palamaro<sup>22</sup>. Carpi ceci presenterà a Ferri le sorelle Ida e Vittoria. Frequenta lo studio Laura Terrachini, futura moglie di Amleto Ferri, è pianista e ottima pittrice di paesaggio, allieva di un macchiaiolo, fa lezioni di pittura a olio 'en plein air'. Il gruppo sperimenta, scambia apporti diversi, cementa l'amicizia e costruisce, giorno dopo giorno i legami e lo spirito di comunità: lo studiolo di Monte del Gallo è un laboratorio creativo; leggono poesia, ascoltano dischi di musica classica, si esaltano, entusiasti in ogni impresa. Ricorda Armando Palamaro "*Ogni sera il Maestro tagliava la carta da imballaggio e ne ricavava quaderni, per noi, per farci disegnare, scrivere... e ... ci stupiva disegnando continuamente*". Ferri parla in modo suggestivo, trascinate, ma sa anche ascoltare: "*Arte divina, forza creatrice che rendi l'uomo creatore, e le sue opere perfette come immagini celesti, quanto dolore quanto tormento per esprimere il tuo verbo in opere visibili...tutte le vie della vita umana convergono verso l'arte che ne esprime tutta l'angoscia e la gioia. Al di sopra di ogni popolo, razza della terra, si elevano i grandi che mandati dalle ignote forze universali dimostrano*

<sup>16</sup> Mons. S. Chiappetta (1868-1948), presidente della Pontificia Commissione Arte sacra e ingegnere progettista di edilizia religiosa.

<sup>17</sup> A. F. Della Porta, scrittore, direttore della rivista *Perseo*. In occasione della 2° mostra del «*Novecento italiano*» (Milano 1929), invita gli artisti ad aderire al nascente movimento «*Risorgimento Artistico Italiano*».

<sup>18</sup> A. Romagnoli (1915- 2008), pittore e amico fraterno di A. C. Carpi ceci per tutta la vita.

<sup>19</sup> F. Carletti (1915- ?) scultore e architetto, dipendente del Ministero dei Lavori Pubblici, per molti anni amico di Alberto Carlo.

<sup>20</sup> A. Marri, (1914- c. 1954) scultore, pittore, ceramista, illustratore della rivista "*Travaso delle idee*".

<sup>21</sup> V. Verducci (1909-1995) formatore, scultore, fonditore, restauratore capo al Museo nazionale di villa Giulia.

<sup>22</sup> A. Palamaro (1921-2017), pittore, ceramista e professore alle medie e al liceo artistico.



Fig. 11 Leggenda di Orfeo, 1926.

*la fratellanza per la comune origine. L'arte è la sublime livellatrice delle ineguaglianze umane che ancora sussistono. Sublime rivelatrice delle profondità del nostro cuore e delle altezze del nostro spirito...*" . Ferri dà tutto sé stesso, figura insieme rassicurante ed esotica, offre la propria esperienza di artista romano degli anni Venti con le sue letture giovanili: Nietzsche, Hugo, Schurè<sup>23</sup>, Merezkovskij<sup>24</sup>, Ramacharaka<sup>25</sup>, le sue conversazioni sull'arte con il cugino padre Giovanni Genocchi<sup>26</sup> e quelle sulla musica col violoncellista Guglielmo Barblàn<sup>27</sup>.

Mette a disposizione l'eredità del clima steineriano teso alla spiritualità - il bassorilievo del concorso all'Accademia di S. Luca *Leggenda di Orfeo* (Fig. 11) è lì carico di simbologia, rappresenta la rievocazione del potere della musica tra miti e simboli. Offre l'esperienza bohemien a Buenos Aires, insieme alla sua enciclopedica catalogazione mentale d'immagini d'arte, la didattica del fare e l'apprendistato di bottega.

Allo stesso tempo esige rigore e metodo, approfondimento sistematico (quel metodo che lui stesso applicherà alla ricostruzione del Cenacolo vinciano e del volto dell'Uomo della Sindone) in tutte le attività, alternato a momenti di divertimento. I ragazzi scoprono un maestro carismatico, sensibile e attento alla loro individualità, ai loro problemi; capace di leggere e alimentare le qualità inespresse di ciascuno. Nell'insegnamento Ferri è uno sperimentatore, un precursore, codifica la posizione della mano e la ginnastica del braccio nelle lezioni di disegno, parla di sinergia tra musica e forme e ritmi. Se-

<sup>23</sup> E. Schurè (1841-1929), scrittore, autore di saggi sulla storia della musica ed alla conoscenza del mondo interiore.

<sup>24</sup> D. S. Merezkovskij (1866-1941), poeta, narratore, filosofo, russo.

<sup>25</sup> Ramacharaka, pseudonimo di William Walker Atkinson (1862-1932), giurista e filosofo.

<sup>26</sup> G. Genocchi (1860-1926) missionario, biblista, studioso di lingue orientali e arte. Ebbe grande influenza nel mondo culturale e religioso romano di fine secolo e negli ambienti laici per la sua cultura e l'eccezionale apertura.

<sup>27</sup> G. Barblàn (1906-1978) musicologo e direttore della biblioteca del Conservatorio di Milano.



guendo l'insegnamento del maestro, l'allievo Alfredo Romagnoli dirà: "...cerchiamo il filo che ci agganci alla realtà eterna: per me, fin dagli esordi della mia vocazione, quel filo è il colore... le macchie di colore che tentano di esprimere l'incontro dei suoni le chiamo Concerti. La luce poi ha assunto un ruolo dominante, quella luce che sembra sorgere liberamente dalla spiritualità di un volto, dal purificante effetto d'un suono, nato come colore d'uno o più strumenti".

L'interazione fra le arti è centrale, come l'indipendenza dai diktat provenienti dalle accademie o dalle mode. Ferri amplia l'istruzione delle due ore serali oratoriane, conduce gli allievi a vedere e commentare dal vivo le opere d'arte, li rende partecipi del processo d'incisione, della pirografia, della preparazione di arazzi, d'una pala d'altare (Immacolata di Capri, 1931), del processo di metter sull'armatura una statua in creta (Ecce Rex, 1933), modellarla e formarla, poiché concepisce lo Studio come una bottega rinascimentale e ha fatto suo il concetto di *Arte Educatrice* assorbito negli anni di apprendistato.

Alberto Carlo Carpiceci è l'allievo più capace, metterà a frutto le lezioni del maestro nella tecnica dello *schizzo a carboncino*, sviluppandola a livello virtuosistico. L'insegnamento tradizionale infatti è ineludibile: gli allievi devono imparare il disegno, *la base*; devono copiare dai grandi, da Leonardo, da Raffaello e Michelangelo; studiare l'anatomia, come aveva fatto Ferri, tutto l'iter formativo appreso dal suo Maestro Giuseppe Fallani, che gli allievi hanno occasione di vedere intento alla decorazione della Pinacoteca Vaticana e ai restauri del Casino di Pio IV.

Il Direttore dei musei vaticani Bartolomeo Nogara<sup>28</sup> è un amico, e Carpiceci può copiare i capolavori della Pinacoteca forse dal vivo: *l'Angelo che suona il liuto* di Melozzo da Forlì, e *l'Angioletto con targa* dalla Madonna di Foligno di Raffaello. Carpiceci, geniale aspirante artista, è simpatico, spiritoso, conia battute e schizza vignette satiriche assieme a Romagnoli e a Marri, mostra una straordinaria sensibilità unita a un carattere aperto, esuberante, trascinate; ha un grande ascendente sui compagni. Sulla rivista *Giovanissima*, Carpiceci, Romagnoli, Carletti e Marri impararono a fare illustrazioni, seguendo le esperienze e gli insegnamenti di Ferri.

L'incontro tra queste due personalità, maestro e allievo, alimenta un continuo scambio culturale: il forte idealismo di Ferri sostiene la carica visionaria di Carpiceci i cui studi stimolano nel maestro nuovi campi d'interesse. Ferri introduce Carpiceci al *Circolo Artistico*, gli mostra le sue chiese romane favorite:

<sup>28</sup> B. Nogara (1868-1954), archeologo classicista, Direttore generale dei Monumenti, musei e gallerie pontificie.



Fig. 12 Studio per il Presepio  
semovente, 1932.



Fig. 13 Presepio semovente, 1932.

San Pietro in Montorio, Santa Maria della Pace, Sant'Ivo, San Carlino alle Quattro Fontane, San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo; d'altra parte, grazie a Carpiceci, scopre Urbino. Sono due egocentrici, ma non c'è contrasto, sono affini: l'allievo subisce il fascino del Maestro, il talento disegnativo e le scoperte di Carpiceci esaltano l'immaginario dello scultore. Per il Natale 1932, Ferri e Carpiceci progettano e realizzano la scenografia mobile per il Presepio vivente messo in scena dagli allievi dell'Oratorio (Figg. 12,13), composta da un meccanismo con pannelli dipinti di cielo e nuvole che si aprono su



Fig. 14 Ricostruzione del Cenacolo Vinciano, Bengasi, 1936.



una fuga prospettica. Una scala ascensionale con angeli guida l'occhio, attraverso l'apertura in successione di pannelli sagomati movibili, fino al punto di convergenza del movimento, il punto di massima luce: un cerchio con una colomba simbolica (Cfr. *L'Illustrazione Vaticana*, 1933).

Ferri inaugura il proprio schema di formazione per gli allievi: al termine del corso di studi, li prepara da privatisti alla maturità artistica e all'esame di ammissione nelle Accademie di Francia o San Luca o nella Zecca. Così Carpiceci, dopo il diploma di liceo scientifico al San Giuseppe, nel giugno 1933 ottiene anche quello artistico.

Ferri nell'agosto 1934 è ad Urbino con gli allievi Romagnoli e Carpiceci che collaborano al ritratto ufficiale dell'Arcivescovo di Urbino A. Tani, ex discepolo di Borgongini Duca e, per la sua cappella privata nell'episcopio, alla copia della Madonna di Guido Reni e all'effigie dei due santi protettori di Urbino, *San Crescentino col drago* e *il Beato Mainardo*. Il gruppo è ospite della famiglia Carpiceci che passa l'estate a Urbino o nella vicina campagna delle Cesane nel Montefeltro. Ferri organizza un viaggio a Mercato Saraceno, per mostrare a Alberto e a Vittoria la sua città natale. All'atmosfera magica di Urbino si aggiunge la visita alla casa di Raffaello e la forte suggestione delle sculture nelle Grotte del Duomo urbinato.

Tornati a Roma, Ferri è incaricato da Mons. Chiappetta di studiare una 'Deposizione' per l'Ordine dei Serviti, Carpiceci è matricola della Scuola superiore di Architettura a Valle Giulia, ma continua a frequentare Ferri convinto che "...una vera regolare scuola d'architettura debba formarsi in un ambiente d'arte...". Nel 1935 Ferri si trasferisce a Bengasi, in Libia, dove insegna al Liceo Ginnasio Carducci e ricrea un nuovo cenacolo culturale di amanti dell'arte e allievi. Mentre a Roma Carpiceci è ammesso all'Accademia di Francia, Ferri a Bengasi nel 1936 propone per il refettorio della nuova cattedrale la ricostruzione pittorica del *Cenacolo Vinciano* (Fig. 14) che realizzerà a metà del vero.



Fig. 15 Casa Tonini, Bengasi, 1936.  
Altorelievo continuo, La grande  
opera.



Fig. 16 Casa Tonini, Bengasi 1936.  
Altorelievo continuo, Lotta fratricida.



Lo studio su Leonardo da Vinci era iniziato ben prima di questa occasione, con l'analisi della *tecnica disegnativa* di Leonardo; ora Ferri studia e approfondisce l'analisi dello stile, dei volti, dei tipi fisiognomici degli apostoli della Cena e acquista pubblicazioni, saggi e riproduzioni di disegni vinciani da aggiungere alla sua raccolta, come il *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci* (1924) e saggi su Leonardo di Luca Beltrami, Edmondo Solmi, Francesco Orestano, Lionello Venturi. Quell'estate 1936 esamina con Vittoria a Milano i resti della Cena vinciana, poi a Roma, tramite Carpiceci e Marri, si procurerà le foto più antiche del Cenacolo, in particolare quelle precedenti al restauro (1901-1908) di Luigi Cavenaghi e le immagini delle riproduzioni dei copisti coevi. In settembre, tornato a Bengasi con Vittoria, che sposerà di lì a poco, Ferri riceve l'incarico di decorare la casa del Fascio (Casa Tonini) e chiama Carpiceci, assieme a Romagnoli, Marri e Verducci, a collaborare all'*altorelievo continuo, La grande opera* lungo circa sessanta metri, sulla storia del Fascismo (Figg. 15,16). Ma Ferri vi fa confluire spunti che poco hanno a che fare con il regime e molto con la visione drammatica, manichea, che ha della vita. Infatti, censurato dal Governatore della Libia Italo Balbo, il bassorilievo verrà coperto e il lavoro di formatura interrotto.

Nonostante resti solo il mese di dicembre, Carpiceci incontra gli amici bengasini: Alberto Hoffman, dirigente della sanità e direttore del laboratorio chimico batteriologico; Carlo Petrocchi, paleontologo e direttore del Museo di storia naturale di Tripoli; Rodolfo Micacchi, Capo dell'Ispettorato Scuole e



Archeologia del Ministero Africa italiana e direttore della rivista di storia ed arte *Africa italiana*; Virgilio Alessandrini, funzionario poeta; Alberto Fele, maresciallo e l'allievo Shalom Saadon. Visita le vicine Cirene e Apollonia. Vede all'opera il Sovrintendente alle antichità della Cirenaica Gaspare Oliverio<sup>29</sup> agli scavi di Tolemaide; forse non le lontane Leptis Magna e Sabratha. A Marri verrà proposto da Petrocchi un lavoro da restauratore al Museo di Tripoli.

Durante l'estate del 1937 a Camerata Nuova, nella valle sublacense, Ferri prosegue con Carpiceci gli studi per il Cenacolo Vinciano. La ricostruzione pittorica sarà compiuta nel 1938, ma l'analisi e l'approfondimento del Cenacolo Vinciano continuerà ancora negli anni seguenti. Tra i ruderi sui monti Simbruini, assieme a Carpiceci, che già *"da tre anni sta per suo conto studiando l'architettura di Leonardo"*, Ferri lavora al proprio saggio su Leonardo *"Il Precursore"*. Si recano poi al *'Centro Studi Leonardiani'* o Commissione vinciana, dove incontrano Roberto Marcolongo<sup>30</sup> e l'esperto dei codici vinciani, monsignor Enrico Carusi<sup>31</sup> della Biblioteca Apostolica Vaticana, che spedisce l'articolo col risultato degli studi di Ferri al prof. Giorgio Nicodemi<sup>32</sup> incaricato di preparare la mostra del 1939 a Milano dedicata a Leonardo da Vinci. Nicodemi, dapprima interessato, prometterà la pubblicazione nella Raccolta Vinciana, poi nel proprio saggio *'accoglierà'* il suggerimento di Lorenzo Ferri dell'identificazione dell'apostolo Taddeo come autoritratto di Leonardo, senza però citare l'autore della scoperta. Della visita alla mostra leonardesca del 1939, Ferri commenta: *"rimasi sbalordito, ad agosto, nel vedere su una grande scritta annunciata la possibilità che l'apostolo Taddeo fosse l'autoritratto di Leonardo, senza fare il nome dell'autore"*.

Nel dicembre del 1937 Carpiceci, mentre frequenta a Roma la facoltà di architettura e il corso ufficiali AUC, è accettato come allievo scenografo regista al *Centro Sperimentale di Cinematografia* diretto da Luigi Chiarini (1900-1975) nei primi anni pionieristici di via Foligno. Inoltre già collabora con l'architetto scenografo Antonio Valente<sup>33</sup> al progetto per il nuovo Centro di Cinematografia di via Tuscolana. La sorella Vittoria scrive nel gennaio 1939 da Bengasi: *"Chissà che non facciamo avere a Carlo (Alberto) un posto di archeologo qui. Spero vinca anche il pensionato all'Accademia di San Luca"*. Ma non vincerà.

Nel luglio 1939 Ferri lascia Bengasi e ottiene la cattedra a Salerno, al Liceo scientifico Giovanni da Procida. Nello stesso anno Carpiceci si laurea in architettura. In uno dei primi pro-

<sup>29</sup> G. Oliveiro (1887-1956) archeologo e epigrafista. Soprintendente alle antichità scavi della Cirenaica, dal 1924 al 1933. Professore alla Sapienza.

<sup>30</sup> R. Marcolongo (1862-1943) matematico e Linceo. Collabora all'Enciclopedia italiana, membro della Reale Commissione vinciana, partecipa all'organizzazione della Mostra di Leonardo da Vinci e delle Invenzioni Italiane.

<sup>31</sup> E. Carusi (1878-1945) umanista e paleografo.

<sup>32</sup> G. Nicodemi (1890-1967) Soprintendente agli Istituti di Storia e d'Arte del Castello Sforzesco.

<sup>33</sup> A. Valente (1894-1975) architetto, scenografo e costumista teatrale.



Fig. 17 Villa Manfredi, Anzio. Veduta prospettica A.C. Carpiceci, 1939. Archivio Carpiceci.

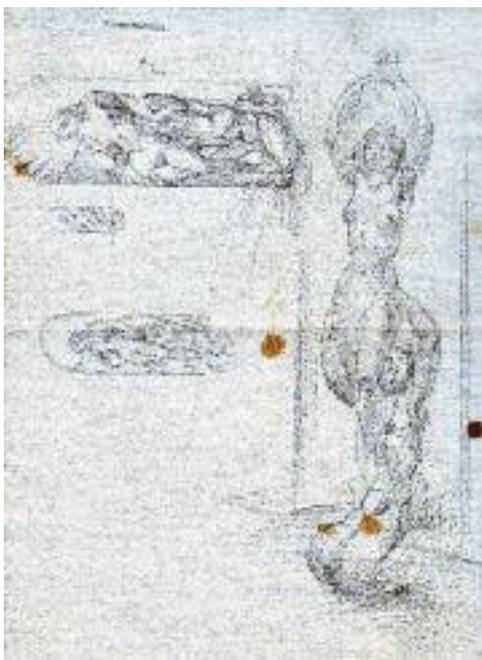


Fig. 18 Venere e tritone, studio per Villa Manfredi a Nettunia, 1939.

<sup>34</sup> A. Amendola (1910-1942) architetto, progetta nel 1936 la Casa Littoria di Salerno.

getti, la villa Manfredi (Fig. 17) ad Anzio (RM), inserisce anche una scultura di Ferri (Fig. 18), il quale intanto a Salerno stava ricreando una scuola serale di pittura ed entrava in contatto con l'architetto Alfonso Amendola<sup>34</sup>. Amendola e Carpiceci, architetti, figurano assieme a Ferri nella ricostruzione dei monumenti e nei rilievi archeologici di Paestum effettuati tra il 1939 e il 1940 per l'archeologo Roberto Vighi di fresca nomina alla nuova Soprintendenza di Salerno e Potenza. Vighi, giovane professore ambizioso, chiama gli esperti a collaborare alle ricerche sui monumenti campani, il *Teatro italico*, il *Capitolium*, il *Macellum* ma soprattutto il *Foro*, uno dei più importanti monumenti di Paestum; l'apporto di Carpiceci sarà fondamentale per lo studio dell'edificio teatrale di tipo italico. I risultati di questo lavoro saranno pubblicati da Vighi nel 1947 (Cfr. Dizionario Biografico Soprintendenti Archeologi). Ferri, dal canto suo, aveva compiuto studi approfonditi sull'architettura romana per la realizzazione del grande plastico di Roma imperiale, commissionatogli nel 1921 dalla Fox per il film *Nerone*.

Dal 25 maggio 1941, Ferri è a disposizione presso la Regia Soprintendenza alle Antichità di Salerno e Potenza. In quel 1941 Carpiceci, accompagnato dall'amico Vighi, propone una seconda scultura di Ferri ai fratelli Manfredi nella villa progettata ad Anzio.

A luglio Carpiceci, richiamato alle armi, parte con la *compagnia universitari*, destinato a Santa Maria Capua Vetere. L'influsso del Maestro è forte, dirà "io 'vedo' la Vergine delle stelle (tondo con la Madonna sullo sfondo notturno) tale e quale attraverso la finestra che tu con la tua grande anima hai saputo aprire"..." ricordo le notti di luna passate a Camerata nuova, notti di sogno da trascorrere a Sangri-Là, notti sdraiati sui torrioni di Urbino, notti serene sulla terrazza di Bengasi, le serate a Monte del Gallo..." Il riferimento a Sangri-là è legato al concetto di luogo mitico del corpo e dello spirito per la ricerca sull'arte e sulla conoscenza interiore che si concretizzerà successivamente nel loro progetto della *Grande Comunità Centrale italiana*. Infatti nella successiva lettera del 24 luglio 1941 Carpiceci descrive i templi che disegnerà: "Mentre ascolto il terzo movimento delle Fontane di Roma di Respighi alla radio, rivedo i templi dell'immenso che sto disegnando qui allo studio. Sono cosa grande in me, quando chiudo gli occhi s'innalzano reali dinanzi a me come una sinfonia sovr-

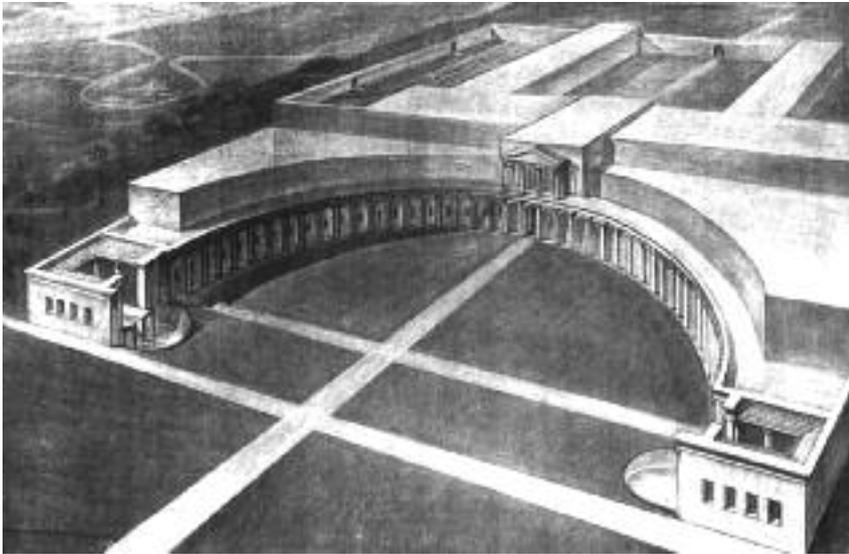


Fig. 19 Villa dell'Acqua Claudia.  
Esedra.



Fig. 20 Villa dell'Acqua Claudia.  
Ninfseo.

*mana. Ora la musica fa il suono delle campane, quel giorno che il mio, il nostro tempio sarà realtà, saranno cento, mille campane che suoneranno a festa".*

Intensa in quegli anni l'attività di Ferri sul patrimonio archeologico: rilievi a Minori, ad Amalfi, a Paestum, restauri per il *Teatro italico*; rilievi agli scavi di tombe dell'VIII secolo a.C. a Battipaglia. Ferri e Carpiceci eseguono disegni di ricostruzione (Figg. 19, 20) della *Villa ad Esedra dell'Acqua Claudia* (Anguillara) scoperta da Roberto Vighi<sup>35</sup> nel 1934, quando era ispettore alla Soprintendenza del Lazio. La grande esedra della villa sabatina esalta la fantasia creatrice di Carpiceci; a Ferri richiama l'emiciclo immaginato dietro il tempio nel suo bassorilievo *Leggenda di Orfeo*. Insieme immaginano il *Tempio della Resurre-*

<sup>35</sup> R. Vighi (1908-1993), *Architettura curvilinea romana: la villa a esedra dell'Acqua Claudia*, in Palladio, anno V, n.4, 1941.



zione, ispirato al porticato circolare della villa di Anguillara, e il *Tempio della Redenzione* a pianta centrale cui converge una foresta di archi ogivali, ispirato al maestoso edificio rotondo di S. Maria Maggiore a Nocera Superiore. Carpiceci li materializzerà in due grandi disegni architettonici a carboncino.

Ambedue carismatici, maestro e allievo – ormai complici, complementari, artisti sodali – amano l'arte etrusca e romana, condividendo con Vighi l'interesse per gli *edifici a pianta centrale* e l'*architettura curvilinea romana*, come il tempio della Fortuna a Palestrina e il tempio rotondo di Venere a Villa Adriana di Tivoli. Tramite Vighi conosceranno Salvatore Aurigemma, Soprintendente di Villa Giulia nel 1939 e Soprintendente di Roma e del Lazio, dal 1942 al 1952. L'incontro con gli archeologi che in vari periodi avevano avuto a che fare con gli scavi in Cirenaica o in Tripolitania costituirà per entrambi sempre un biglietto di presentazione nei musei e nelle soprintendenze romane.

Ferri, divenuto redattore del *Bollettino Gil* di Salerno, fa pubblicare nel 1942 il primo articolo di Carpiceci, sul progetto vinciano di San Pietro illustrato da un disegno a carboncino. Le *Architetture fantastiche* di Carpiceci e la sua capacità di disegnare e ricostruire l'architettura antica saranno in seguito apprezzate nei suoi libri sulla Basilica di San Pietro e nei saggi su Pompei, Egitto, Roma antica. Vighi è amico dagli anni giovanili dell'archeologo Ernesto Vergara Caffarelli<sup>36</sup> e di Massimo Pallottino<sup>37</sup>, condivide con loro e con Giulio Quirino Giglioli<sup>38</sup> la passione per gli studi su Giovanni Gioacchino Belli, di cui diverrà uno dei massimi esperti. In quello stesso 1942, Ferri sarà incaricato da Vergara Caffarelli del restauro del Laocoonte sul calco del gruppo marmoreo vaticano, opera che svolgerà in quattro mesi in collaborazione con Giglioli e Nogara. Il gruppo restaurato è al *Museo dei gessi - Museo dell'Arte classica* della Sapienza.

Da Santa Maria Capua Vetere e poi da Roma (gennaio 1943) Carpiceci scrive nel linguaggio del tempo: *“Roma è sotto di me e ogni giorno calo a valle, laggiù raggiungo Leonardo e qualche pulzella del cuore. Ma creare in questo trambusto è impossibile... bisognerebbe vederci anche un giorno solo...le idee matureranno e se Dio vorrà usciranno fuori più belle e più superbe che pria. Il Monumento dovrebbe dare l'idea di questa grande conquista: l'aria... dall'architettura, dalle figure si deve sentire l'armonia degli spazi, l'immensità degli orizzonti che si rinnovano in un unico spazio assoluto e perenne. quindi intercalare su questo piano di fondo l'individuo, l'aviatore. L'uomo*

<sup>36</sup> E. Vergara Caffarelli (1907-1961) insegna all'Istituto di Archeologia alla Sapienza. Dal 1944, Direttore del *Museo dei gessi* della Sapienza e dal 1951 al 1961, Direttore delle Antichità in Tripolitania per il Governo libico.

<sup>37</sup> M. Pallottino (1909-1995) archeologo, primo docente di etruscologia alla Sapienza di Roma.

<sup>38</sup> G. Q. Giglioli (1886-1957) cattedratico di archeologia e politico, direttore del *Museo dei gessi* della Sapienza, tra i principali ideatori del *Museo della Civiltà Romana*.



che è padrone del piccolo frammento di materia che lo sorregge, che porta gioia o distruzione, l'uomo diverso dagli altri, che vive di un unico elemento, ha per letto, lenzuoli, pareti tutto un azzurro continuo e ratto vede scomparire le piccole cose umane roteare e confondersi con le grandi creature della natura. Parla col silenzio delle nubi... veste di fremiti d'aria, cammina con una via che non ha confini, né direzione solo nella sua mente. L'uomo per cui il tempo e lo spazio si confondono in un tutt'uno: il volo, è il figlio di grandi sognatori, dei più grandi geni, Leonardo lo vide come falco tremendo lanciarsi dal sommo colle... per Leonardo, elemento su cui riposo e lavoro, sto lottando per ricorreggere e condurre a termine gli appunti e ordinare i numerosi disegni. Quindi ne farò un plico e te lo farò pervenire, tu ne farai fare due copie battute a macchina da Sirio o anche da un dattilografo a pagamento. Quindi Vighi e tu cercherai di dare quelle correzioni minime e definitive, con i piedi di piombo. Non siate faciloni nel rifare o tagliare. Ne voglio dare una copia alla Commissione Vinciana, l'altra a disposizione di Giovannoni<sup>39</sup>. Il mio testamento per i primi dell'anno 1943 è: fai pubblicare il mio lavoro su Leonardo, bello o brutto, m'è caro come un figlio... bacioni tuo fratello e figlio Carlo". Il lavoro su Leonardo, Carpi ceci lo elaborerà dopo l'armistizio tra il 1943 e il 1944 durante la permanenza forzata a Urbino quando, attraversata la penisola da Taranto per andare a prendere i genitori, vi rimarrà bloccato. Nel 1943 Ferri, poiché la madre è rimasta sola, si è fatto trasferire alla Soprintendenza di Roma e, già dopo il primo bombardamento, è al restauro della basilica di san Lorenzo fuori le mura al Verano. In quegli anni ha l'occasione di conoscere lo scultore medaglista emiliano Armando Giuffredi e il coreografo Aurel Miholi Milloss che sta lavorando con Goffredo Petrassi. Ferri completa il trasferimento a Roma il 4 giugno 1943 e si sistema 'provvisoriamente' con la famiglia in via dei Gracchi. Adatta a studio il grande appartamento dei suoceri, gettandosi con entusiasmo rinnovato alla ricostituzione del suo ambiente romano. Da straordinario animatore qual è sempre stato, anche in questi anni difficili si circonda di giovani, di uomini e donne intelligenti, cui offre un'oasi, uno *Shangri-Là* di serenità e bellezza, tanto più apprezzabile nel clima cupo di violenza, paura, incertezza, privazioni che chiunque fosse entrato una sola volta nel suo studio sarebbe rimasto *soggiogato dalla sua parola coinvolgente e dalla sua personalità*. Assieme a Carpi ceci, ha pensato a un movimento chiamato *Resurrectio* di cui

<sup>39</sup> G. Giovannoni (1873-1947) Direttore della Regia Scuola superiore di Architettura dal 1927 al 1935, alla Sapienza, ricoprì la cattedra di architettura e restauro dei monumenti.



Fig. 21 Tempio della Resurrezione, 1936-40.

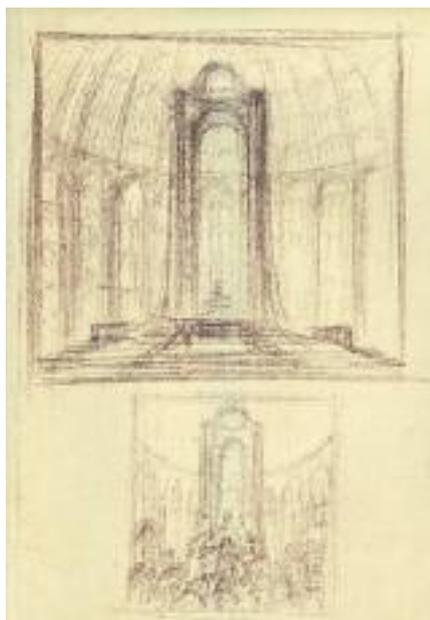
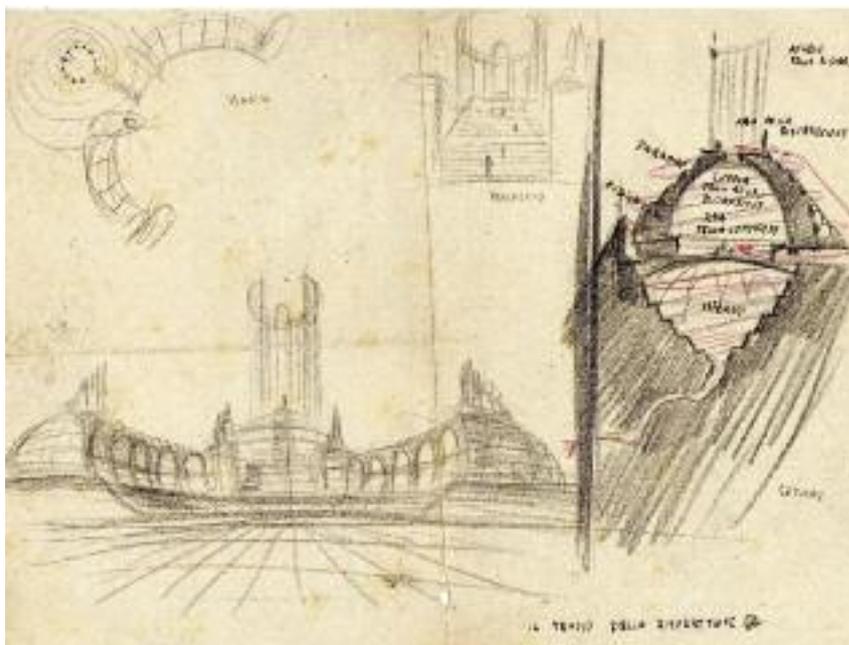


Fig. 22 Tempio della Redenzione, studio, 1945.



Fig. 23 Atrio del Massimo Tempio, 1945.



farà parte il *Tempio della Redenzione del Mondo*, che Alberto Carlo progetterà e lui ne farà le sculture (Figg. 21,22). Il movimento sarà definito nel progetto della *Grande Comunità Centrale italiana* che dovrebbe dare lavoro anche ai primi allievi dell'Oratorio che si riaffacciano nello studio, come Romagnoli, Marri, Carletti, Palamaro.

Intanto Carpi, che si era ritirato in campagna nel Montefeltro, scriverà euforico l'11 settembre 1944 da Urbino liberata "Ho lavorato molto in questo campo per noi tutti, e per Resurrectio passeremo delle giornate bellissime a riesumare e digerire insieme tutto ciò che abbiamo pazientemente accumulato in tanto tempo di cattività, per metterci sul piano dell'ultima battaglia, la nostra. Preparatemi il posto di lavoro, appena giunto non voglio perdere un minuto. Le sculture per il Tempio della Redenzione del Mondo le hai fatte, Renzo? Io ne ho preparato tre idee in grande, attendo le tue sculture". Una volta tornato a Roma, gennaio 1945, nel periodo di coabitazione nella casa paterna di via dei Gracchi, il *doppio figlio*, come egli stesso si definisce, elabora il progetto *l'Atrio del Massimo tempio* (Fig. 23) e quello comune de *la Grande Comunità Centrale Italiana*, a cui forse Ferri pensava già a Bengasi, quando lavoravano insieme, Maestro e allievi. Scrivono che la Grande Comunità Centrale ha "la finalità di ricostruire, restaurare, ripristinare, creare opere degne, di costituire una comunità (una sorta di cooperativa), che intende fare di ogni membro, dall'operaio, dall'artigiano al progettista, all'architetto, partecipe e operante dei benefici, degli sviluppi economici dell'opera da realizzare, escludendo gli speculatori". Ferri non è il solo a elaborare un progetto sociale, c'è ora nell'ambiente artistico una forte tendenza all'aggregazione, unita alla ricerca di nuovi modi espressivi, nascono gruppi con la voglia di dire qualcosa di nuovo, di sperimentare, si sciolgono e si



Fig. 24 Disegno illustrante lo "Spirito della composizione".

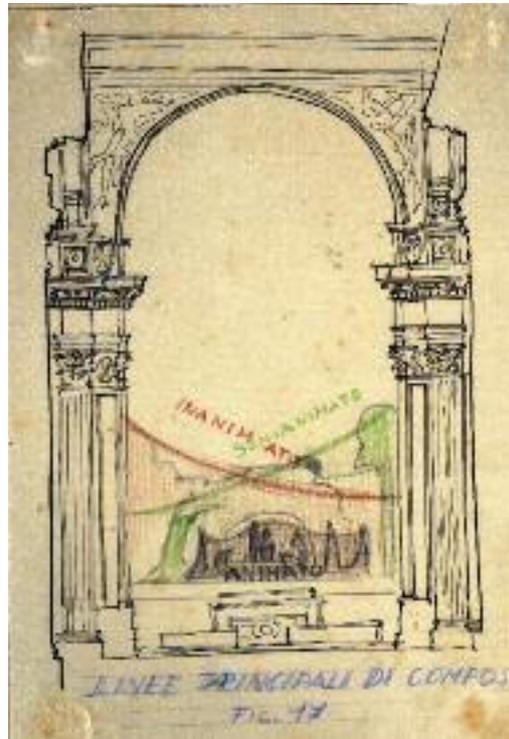


Fig. 25 Disegno illustrante le "Linee principali di composizione".



Fig. 26 Disegno illustrante le "Linee secondarie di composizione".



Fig. 27 Fotomontaggio nell'Abside di S. Andrea della Valle.



Fig. 28 Progetto di sistemazione  
architettonica del Presepe  
Monumentale I.

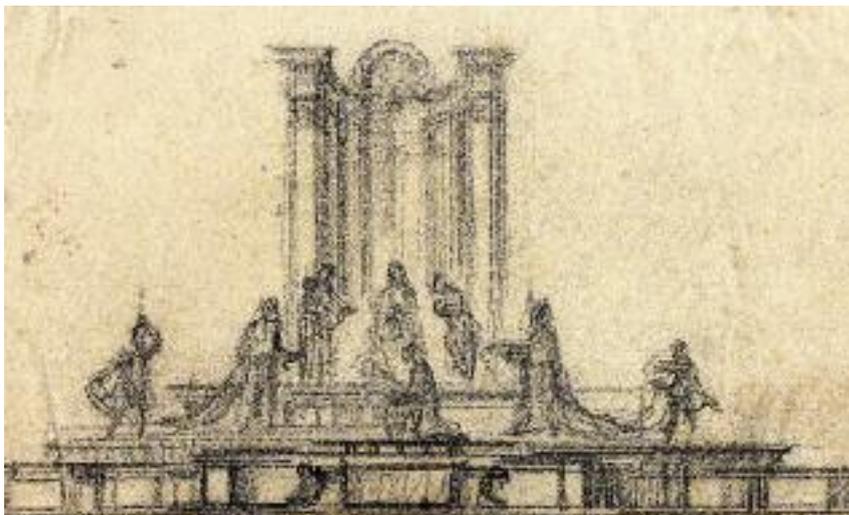
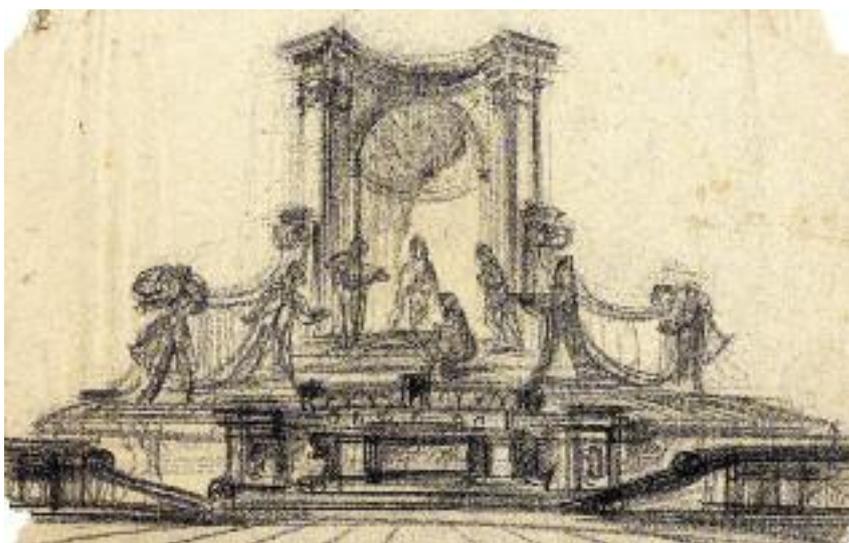


Fig. 29 Progetto di sistemazione  
architettonica del Presepe  
Monumentale II.



aggregano in altre formazioni, sposando l'astrattismo, l'informale, il segno, trasformando Roma in attento e vivissimo centro internazionale d'arte.

Ferri tenta di dare concreta attuazione alla sua Comunità, sia con vari lavori, sia ottenendo la collaborazione di Carpi ceci nei Concorsi degli anni seguenti e nelle opere della valle reatina. Nel frattempo Ferri lavora (1944-46) alle tavole illustrative a carboncino dell'*Inferno* di Dante con il figlio Sirio, Romagnoli e altri allievi dell'Oratorio. Nel 1946 Ferri e Carpi ceci vincono il Concorso per il Presepio Monumentale di Sant'Andrea della Valle<sup>40</sup>. Studiano insieme (Figg. 24, 25, 26, 27, 28, 29) sfondi architettonici e forme della grotta, effetti della distanza, ambientazione delle statue e il ritmo da imprimere alla composizione. È il contributo innovativo derivato dalla formazione scenografica di Carpi ceci ad impressionare favorevolmente la commissione. Carpi ceci è assistente anche per la parte costruttiva relativa alle armature e impalcature delle statue gigantesche. L'architetto Innocenzo Sabbatini, lo scultore Pietro Canonica, l'archeologo Bartolomeo Nogara e il Professor Terenzi della

<sup>40</sup> H. Economopoulos, *Museo Lorenzo Ferri Città di Cave: Il Presepio Monumentale dell'Epifania di Sant'Andrea della Valle*.



Fig. 30 Re Indiano, modello in creta.

Fig. 31 Re Assiro e Paggio, modello in creta.

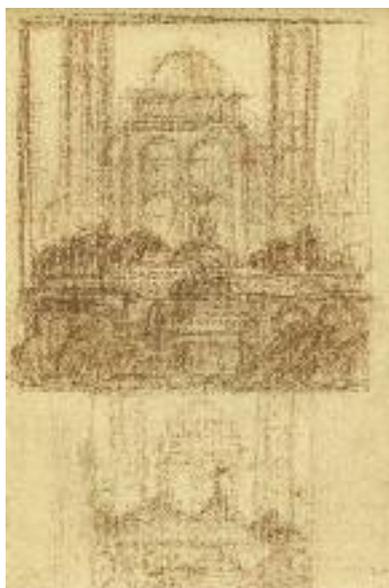


Fig. 32 Porte di San Pietro, disegni preparatori.

Fig. 33 Porte di San Pietro, S. Leone Magno scaccia i barbari. Bassorilievo.

Soprintendenza, approvano il lavoro. Nel 1947 – mentre realizza in creta con l'aiuto degli allievi V. Verducci, A. Palamaro, A. Marri, A. Romagnoli, U. Daini e Massa e degli scultori A. Giuffredi e I. Bentivogli le otto statue gigantesche del Presepio (Figg. 30, 31) e Carpiceci dirige la modellazione dello sfondo in creta – Ferri è invitato al Concorso per le porte bronzee della Basilica Vaticana. Il progetto per le porte di San Pietro preparato con Carpiceci entra tra i dodici finalisti e vince la medaglia d'oro (Figg. 32, 33); ammesso al Concorso di II grado (Figg. 34, 35) non supererà la selezione finale.

Qui Ferri realizza a bassorilievo forse una delle sue più belle creazioni (Figg. 36,37). Scriverà nella Presentazione all'opera "nella concezione generale, le due porte dovranno comprendere i venti secoli di storia della Chiesa sotto la guida del Papato. Ciascun battente, perciò illustrerà un periodo di cinque



Fig. 34 Presentazione del progetto: Battente Sinistro (dal I al V secolo).

Fig. 35 Presentazione del progetto: Battente Destro (dal VI al X secolo).



Fig. 36 Porte di San Pietro, Bozzetto a rilievo continuo.

Fig. 37 Porte di San Pietro, Battente sinistro, Il preannuncio della Redenzione. Bozzetto al vero.





Fig. 38 Studio per San Pietro.  
Ricostruzione di A.C. Carpiceci in  
"L'architettura di Leonardo", 1978.

Fig. 39 Tempietto di tipo termale.  
Ricostruzione di A.C. Carpiceci in  
"L'architettura di Leonardo", 1978.

secoli, con rilievo continuo in cui dall'alto verso il basso si succedono figure ed episodi, raggruppati sulla sinistra quelli riferentisi al mondo occidentale, sulla destra quelli riferentisi all'orientale. Le figure – seguendo un accorgimento che rientra pienamente nella tradizione sia classica sia rinascimentale, e che è attuato anche nella porta del Filarete – si riducono gradatamente di altezza, e la composizione s'infittisce, quasi a formare una zona basamentale in ciascun rilievo". Nelle intenzioni dell'artista, la composizione delle due porte è costituita da diverse scene che vogliono significare le grandi linee direttrici della storia della Chiesa secondo uno schema in cui emergono fatti storici e protagonisti, in una successione cronologica rigorosamente rispettata. Intanto Carpiceci inizia i suoi studi sulla fabbrica di San Pietro. L'interesse per la Basilica vaticana era nato sin dai tempi dell'Oratorio e proseguito poi con gli scavi della necropoli romana e del sepolcro di Pietro e gli studi dell'archeologa ed epigrafista Margherita Guarducci. Carpiceci pubblica negli anni a seguire diversi studi, tra cui: nel 1974, *Leonardo architetto: San Pietro e Roma*; nel 1978, *L'Architettura di Leonardo (Figg. 38,39)*; nel 1983, *La Fabbrica di san Pietro Venti secoli di storia e progetti*; nel 1987, *La Basilica Vaticana vista da Martin Van Heemskerck*; nel 1991, *Progetti di Michelangiolo per la Basilica Vaticana*; nel 1995, *Nuovi dati sull'Antica Basilica di San Pietro in Vaticano*.

La delusione seguita alle decisioni della Commissione (non ultima quella di affidare senza concorso nel 1949 l'esecuzione di una quarta porta) forse contribuì ad affievolire gli stimoli di collaborazione tra Ferri e Carpiceci. Il primo nel 1949 è impegnato a Roma nell'affresco della Pietà con i sette santi fondatori dell'ordine dei Serviti per l'abside di Santa Giuliana Falconieri, mentre Carpiceci (1948-68) lavora con la Sovrintendenza del Lazio ed esegue rilievi sui Santuari Francescani della valle Reatina.

Il francescano Francesco Josè Montalverne teologo portoghese, nel 1950 chiede a Ferri di studiare una *fontana* (non rea-



Fig. 40 Chiesa nuova del Santuario di Greccio.



lizzata) per la futura piazza Pio XII a San Pietro. In seguito, Padre Montalverne gli commissionerà un'edicola con l'Immacolata da porre sulla cupola della Chiesa della *Casa generalizia delle suore portoghesi a Roma*, progettata da Carpiceci.

Nel maggio 1950 Ferri viene invitato al primo *Congresso Internazionale di Sindonologia* e in quel contesto conosce importanti personalità tra gli altri gli archeologi Carlo Cecchelli<sup>41</sup> e Umberto Fasola<sup>42</sup>, rettore del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, con i quali negli anni resterà in contatto.

Tra 1950 e 1951, l'ex allievo Vincenzo Verducci, restauratore del Museo Etrusco di Villa Giulia a Roma, esegue il calco sull'originale del *Sarcofago degli sposi*, e Ferri eseguirà la restituzione delle mani e delle parti mancanti. In quegli anni Roberto Vighi è tra i protagonisti dello sviluppo della Soprintendenza dell'Etruria meridionale con M. Moretti, M. Santarcangelo, G. Ricci, G. Foti ed in particolare del Museo Etrusco di Villa Giulia. Carpiceci eseguirà in quel contesto una ricostruzione ideale del porto di *Leptis Magna* (Cfr. *Quaderni di archeologia della Libia*, 1951, Ufficio Studi Ministero Africa italiana).

Negli stessi anni Monsignor C. A. Terzi (1884-1971) uomo coltissimo, tra i massimi esperti dell'arte conventuale francescana e biografo di san Francesco, si dedicò al restauro dei santuari francescani reatini con l'aiuto dell'architetto Alberto Carlo Carpiceci al quale si deve anche il progetto e la realizzazione nel 1950-56 della nuova Chiesa (Fig. 40) e il restauro del Santuario di Greccio. In questo ambito Terzi valorizzò i luoghi francescani della Valle reatina anche con una serie di opere di Lorenzo Ferri: a Poggio Bustone, santuario delle Rivelazioni una statua di San Francesco in travertino nel 'Tempietto della pace'; a Greccio santuario della Regola, nella chiesa Nuova, oltre all'Immacolata

<sup>41</sup> C. Cecchelli (1893-1960) studioso e docente di archeologia cristiana antica e medioevale.

<sup>42</sup> U. Fasola (1917-1989) archeologo e barnabita. Docente di topografia al Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.



Fig. 41 Immacolata in ceramica. Abside.

Fig. 42 Santuario francescano di Greccio, edicola "Miracolo di S. Antonio e la mula".



Fig. 43 Santuario francescano della Foresta, San Francesco e il cantico delle creature.

sull'abside (Fig. 41), una via Crucis e un presepio e all'esterno un'edicola in ceramica con il miracolo di Sant'Antonio e la mula (Fig. 42); a La Foresta, santuario delle Laudi trasformato in un incantevole luogo di preghiera e meditazione, oltre al gruppo di San Francesco tra i suoi frati (Fig. 43), l'edicola di ceramica con il Miracolo dell'uva. Tra le opere di soggetto francescano realizzate ancora per Monsignor Terzi, a Roma i bassorilievi: Ecce Homo (Fig. 44), per il convento di San Francesco a Ripa, e Sant'Antonio inginocchiato e Gesù Bambino.

Dal 1957 al 1959 Carpiceci torna in Libia, con Caffarelli e Vighi: esegue studi e rilievi sul porto e sui grandi edifici severiani di *Leptis Magna*; infine esegue studi sul Canopo, come il collega e amico Furio Fasolo, a *Villa Adriana* (Cfr. *L'architettura specchiata*, 1975, in 'Lazio archeologico'), di cui Vighi è stato nominato Direttore.

Ferri, che nel frattempo è divenuto noto come sindonologo, ha ricevuto importanti commissioni: dall'Irlanda, il gruppo monumentale in marmo per il Santuario di Knock (1960-63) e dall'Indonesia, il portale in bronzo per il Sacratio dell'indipendenza e le statue per il Museo della città a Giacarta (1964-66). A Roma progetta i mosaici e le vetrate per la chiesa dei Missionari



Fig. 44 Ecce Homo, piazza di San Francesco di Assisi, Roma.



Fig. 45 Museo Civico Lorenzo Ferri,  
nel Palazzetto Mattei di Cave.



Fig. 46 Museo Civico Lorenzo Ferri,  
il Presepe Monumentale nel  
Convento degli Agostiniani di Cave.



Comboniani (1963) all'EUR. Restauro per il museo archeologico di Sperlonga, nel 1967, la testa, le gambe e i piedi del colossale Polifemo, e ne realizza le ricostruzioni in gesso. Esegue l'identificazione fondamentale del frammento dell'unico occhio con cui si riconosce il Polifemo. Le restituzioni e il calco della gamba sono conservate nel *Museo dei Gessi - Museo dell'Arte Classica* della Sapienza a Roma.

Negli anni '70 realizza, tra gli altri per il comune di Roma la grande statua del *Cristo Redentore* per il Cimitero di Prima Porta (1966-74); a Cave (RM) la porta bronzea *Janua Coeli* per la chiesa di S. Maria Assunta (1968-72).

Se le occasioni di lavoro con Carpicci si diradano, permane però il rapporto di scambio dialettico e di interessi comuni nelle periodiche riunioni a Studio Ferri con gli amici di sempre: Vighi, Hoffman, Carducci, Alessandrini, Fele. La collaborazione in senso stretto si affievolisce per il diversificato percorso pro-



fessionale di entrambi, ma restano invariati l'amicizia, la stima, l'affetto reciproco.

Fino alla fine Ferri condividerà i successi del cognato architetto, autore di studi fondamentali, nonché viaggiatore e saggiista, e prolifico divulgatore, noto a livello internazionale. Carpiceci non mancherà alle sue mostre (1966 a San Saba; 1970 Accademia Tiberina; 1974 personale alla galleria Gianicolo a Roma e alla Rocca Pia di Tivoli); nel 1974, al ritorno dai vari viaggi di studio in Egitto, gli presenterà Abbas Chalaby, scrittore, giornalista ed egittologo con cui Ferri intendeva proseguire gli studi sull'arte dell'antico Egitto e sulla Grande Piramide, pubblicati sul periodico di arti e lettere *Perseo*, nel 1939.

Dopo la morte nel 1975 di Lorenzo Ferri<sup>43</sup>, Alberto Carlo Carpiceci, assieme al figlio Marco, si adopererà a lungo per la costituzione del Museo Lorenzo Ferri a Cave (RM), realizzato poi nel 2016 (Figg. 45,46) dai figli di Ferri<sup>44</sup>. Il museo accoglie le opere originali donate nel 1981 dagli Eredi Ferri al comune di Cave. A Mercato Saraceno (FC), città natale di Lorenzo, è in corso di allestimento un altro museo dedicato allo scultore. Alberto Carlo Carpiceci morirà a Roma nel 2007.



*Fig. 47 Lorenzo Ferri e la ricostruzione del volto della Sindone.*

<sup>43</sup> Le sue ceneri sono poste ai piedi della statua del Cristo Redentore insieme a quelle della moglie Vittoria Carpiceci.

<sup>44</sup> Il Museo e l'allestimento sono stati curati da Alessandra, Giuseppe, Pietro, Sirio Ferri, Paolo Casicci con Harula Economopoulos, Leonardo e Luce Ferri.



Fig. 48 Alberto Carlo Carpiceci e la ricostruzione dell'arco di Traiano.



Due vite hanno tratto ispirazione ed energia una dall'altra in un sodalizio intellettuale e in un intenso rapporto di amicizia, avendo la fortuna di non conoscere il tramonto professionale. Negli anni di più intensa collaborazione, soprattutto alla scala della ricerca di forme e linguaggio ispirati a una forte carica ideale, sono riconoscibili gli elementi comuni che hanno fornito ispirazione e metodo e che hanno accompagnato il percorso. Fra tutti l'orizzonte del mondo ideale per spirito e corpo dove esercitare arte e conoscenza, il campo della ricerca storico-documentaria esercitato in modo diretto, dall'osservazione, come in un laboratorio del rinascimento e il senso antiquario, scaturito dalla profonda conoscenza dell'arte e dell'architettura classica.

Scorrono avvenimenti, volti e destini, depurati per quanto possibile dal coinvolgimento affettivo e personale di chi scrive<sup>45</sup>, emergono dalle carte dei protagonisti, immersi nella loro propria esperienza umana, nelle contraddizioni e metamorfosi del nostro paese (Figg. 47, 48).

<sup>45</sup> Giuseppe Ferri architetto figlio di Lorenzo, ha svolto interventi di restauro sia come progettista che direttore dei lavori. Tra gli altri, Allestimento del Museo Lorenzo Ferri a Cave (RM); Restauro e riuso del Palazzo Consolare di Ferentino (FR); Restauro del Palace Dhar Al Amdt Palace in Sanaà, Yemen; Restauro, riuso e valorizzazione del Castello di Santa Severina; Parco Archeologico e Monumentale di Ostia (Regio V- Ins. II, IV, V-VI, Museo Ostiense, Infrastruttura Museale, Piano generale per il Parco archeologico e naturalistico del Porto di Traiano, Porto di Traiano: Magazzini Traianeï, Magazzini Severiani, Palazzo Imperiale); Progetto Sviluppo Matera Cultura: Le Infrastrutture (Museo Habitat Rupestre, Museo Archeologico Ridola-nuovo edificio museale, Infrastruttura per la Conservazione e il Restauro, Piazza Ridola, Palazzo Lanfranchi- sistemazione spazi esterni).



## Bibliografia

- H. Economopoulos: *Scultori a Roma tra Otto e Novecento*, in "Studi Romani", XLVII, 1999.
- I. Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica 1870-1970*, Einaudi, 2001.
- A. Caracciolo, *Roma Capitale*, Ed. Rinascita, 1956.
- AA.VV. *Lorenzo Ferri. Il Maestro, lo Scultore, il Pittore, lo Studioso nel centenario della nascita*, Monografia per il Convegno nel Centenario della nascita, Teatro Vascello a Roma, Ed. Kappa 2002.
- L. Ferri, *L'uomo della Sindone nella ricostruzione di Lorenzo Ferri- quarantacinque anni di studi dal 1930 al 1975*, Ed. Kappa, 2007.
- Museo Lorenzo Ferri, Città di Cave*, Catalogo delle opere esposte a cura di H. Economopoulos e G. Ferri, Gangemi, 2014.
- H. Economopoulos, *Il Presepio Monumentale dell'Epifania di S. Andrea della Valle*, in *Museo Lorenzo Ferri Città di Cave*, Gangemi, 2014.
- H. Economopoulos, *Museo Lorenzo Ferri: Opere scelte*, in *Museo Lorenzo Ferri Città di Cave*, Gangemi, 2014.
- A.C. Carpiceci, *Leonardo architetto: San Pietro e Roma*, Fratelli Palombi, 1974.
- A.C. Carpiceci, *L'architettura di Leonardo: indagine e ipotesi su tutta l'opera di Leonardo architetto*, Bonechi, 1978.
- A.C. Carpiceci, *La Fabbrica di San Pietro: Venti secoli di storia e progetti*, Bonechi, 1983.
- A.C. Carpiceci, *La Basilica Vaticana vista da Martin Van Heemskerck*, Bollettino d'Arte 44-45, 1987.
- A.C. Carpiceci, *Progetti di Michelangiolo per la Basilica Vaticana*, Bollettino d'Arte 68-69, 1991.
- A.C. Carpiceci, R. Krautheimer, *Nuovi dati sull'Antica Basilica di San Pietro in Vaticano*, Bollettino d'Arte 93-94, 1995.
- Dizionario Biografico dei Soprintendenti Archeologi, 1904-1974*, voce R. Vighi, Bohnia University Press, 2012.

## Fonti Archivistiche

Luce Ferri "L'arte per la vita", Biografia di Lorenzo Ferri (in corso di pubblicazione).  
Archivio Associazione Culturale Lorenzo Ferri, via Francesco Tamagno 37 Roma.  
Archivio Carpiceci.

## Sitografia

<http://beni-culturali.provincia.roma.it/content/musei-del-comune-di-cave>  
[https://www.beniculturali.it/mibac/opencms/MiBAC/sito-MiBAC/Luogo/MibacU-nif/Luoghi-della-Cultura/visualizza\\_asset.html?id=152171&pagename=57](https://www.beniculturali.it/mibac/opencms/MiBAC/sito-MiBAC/Luogo/MibacU-nif/Luoghi-della-Cultura/visualizza_asset.html?id=152171&pagename=57)  
<https://www.facebook.com/museolorenzoferri/>  
<http://www.pregio.org/museo-lorenzo-ferri/>  
<https://www.gangemieditore.com/dettaglio/museo-lorenzo-ferri/4742/3>  
<https://www.slideshare.net/elsavonlicy/1on3-leonardo-da-vinci-theatre-1482-1494pps>



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali

Ravello

# Cultura come fattore di sviluppo

La vela ed il dragone. The dragon & the sail Gianni Bulian,  
Giulio Augusto Tropea

I giardini delle dimore storiche: una rete diffusa Luciano Monti,  
di tesori nascosti Anna Rita Ceddia

INTEGRATIO. I luoghi dell'integrazione culturale Maura Cetti Serbelloni  
nella tradizione e nella prospettiva.  
Dalla visita all'incontro



Gianni Bulian, Giulio Augusto Tropea

*Gianni Bulian, architetto*

*Giulio Augusto Tropea,*

*architetto, ingegnere*

*Cecilia Marati, ingegnere*

*Licia Galizia, artista*

*Michelangelo Lupone, musicista*

*Paolo Rolli, architetto*

*con la collaborazione  
dell'architetto Agostino Tropea*

# La vela ed il dragone The dragon & the sail

## Presentazione

Il bando di gara, promosso dal Movimento Re-Use Italy e riservato quest'anno al tema della *Piscina Mirabilis* a Miseno, nella zona dei Campi Flegrei in comune di Bacoli, ha sollecitato la riflessione che Giovanni Bulian ha sviluppato, in modo interdisciplinare, con diversi colleghi ed amici, e che qui si pubblica.

Il tema di base è rappresentato dal magnifico monumento romano, di età augustea, costruito come riserva dell'acqua fornita dall'acquedotto del Serino per le navi e gli equipaggi della flotta di Miseno, la *Classis Misenensis*, incaricata del controllo del Mediterraneo Occidentale.

Si tratta, fra acquedotto, cisterna e connessi sistemi di distribuzione, di un'opera d'ingegneria idraulica e d'architettura davvero straordinaria, che si è mantenuta fino ad oggi, pur se con danni e parziali crolli, come un luogo davvero 'magico', scrive Bulian. Un luogo amato dai viaggiatori del GrandTour, fra Sette e Ottocento, che conserva infatti, fra le altre, le firme di W.A. Mozart e di J.W. Goethe, ma che oggi soffre della terribile, devastante edilizia che lo circonda e lo soffoca, finanche con una casa sorta sopra la piscina stessa.

Lo scopo del bando di gara era quello di suscitare la dovuta attenzione per i troppi edifici storici dimenticati e condannati quindi all'abbandono, notoriamente la prima e più grave causa di degrado e progressiva perdita di antichi monumenti, quindi di "riportare la vita dentro quelle rovine", nel caso della piscina riutilizzandone lo spazio come museo di arte contemporanea, nel dovuto rispetto delle antiche preesistenze. Da qui l'interesse di Bulian, che vanta esperienze di alta qualità in materia (si pensi alla sistemazione della Sala Ottagonale ed a quella progettata per le Olearie nel complesso delle Terme di Diocleziano in Roma) a riflettere sull'argomento ed a tentare una risposta progettuale, concettualmente ben fondata, sia di restauro che museologica e museografica. Essa accosta abilmente modernità e antichità, ma con l'intento primario di mantenere l'atmosfera assolutamente singolare, 'magica' appunto, del luogo e di conservare, per quanto possibile, l'immagine come appariva ai viaggiatori del GrandTour, "con le volte parzialmente crollate" da cui entrano i raggi del sole



creando effetti di luce straordinari. Ciò ha comportato, per prima cosa, la creazione d'un ben articolato gruppo di lavoro che unisse, ma senza troppo distinguere, architettura (Giovanni Bulian), ingegneria (Giulio Augusto Tropea e Cecilia Marati), rilievo, documentazione grafica, sistemi transmediali e fotografia immersiva (Paolo Edmondo Rolli), musica (Michelangelo Lupone), arti visive (Licia Galizia), capace di garantire un fecondo scambio di culture e di sensibilità, tutte ricondotte organicamente ad un progetto unitario.

Fondamentale si è rivelato l'apporto di artisti operanti con le nuove tecnologie, per utilizzare le vantaggiose possibilità offerte da una moderna 'immaterialità tecnologica' al fine di poter lavorare nei termini della più assoluta e spontanea 'reversibilità', in una raffinata oscillazione fra reale e immaginario. A tale scopo le installazioni *site-specific* di Licia Galizia, artista visiva, e di Michelangelo Lupone, compositore e musicista, si sono rivelate fondamentali e capaci di coinvolgere il visitatore non più come semplice, passivo spettatore ma come attore egli stesso di esperienze artistiche multisensoriali (quale, ad esempio, la sensazione di camminare sull'acqua, con un effetto liquido 'dinamico'). Ecco quindi il 'Drago multimediale', la 'Sinusoide' e l' 'Iter Sensibile' cui s'è fatto cenno. Non invenzioni estemporanee ma sempre riconducibili, come ben spiega G. Bulian, a memorie storiche: il *Draco* o dragone come simbolo militare romano, la forma ondulata e serpentina dei corpi di mostri e divinità marine, come i Tritoni, quali appaiono rappresentati negli antichi mosaici, la presenza dell'acqua che riempiva la piscina e che oggi viene illusoriamente riproposta, anche se solo nel suo fondo, tramite una pavimentazione costruita come una scacchiera digitale, che può presentarsi trasparente, lasciando quindi vedere gli antichi resti romani, o assumere il colore azzurro e, per così dire, la consistenza delle acque. Scacchiera che è anche capace di configurarsi in vari modi, a predisporre, nel grande spazio coperto della piscina, una sorta di 'teatro totale'.

A ciò si aggiunge l'interazione fra suoni e ambiente, quella "spazializzazione dei suoni" sulla quale si è lavorato anche in altre raffinate realizzazioni museografiche, come il Museo dell'Olio a Castelnuovo di Farfa, in Sabina (Studio Spazi Consonanti, Roma).

Ma ciò che in questo caso più colpisce è la capacità di lavorare contemporaneamente sui due registi della creatività 'pura', si



potrebbe dire, e del rispetto dei principi del moderno restauro: dalla menzionata 'reversibilità' alla 'autenticità espressiva' delle nuove aggiunte, dalla loro 'compatibilità' con la preesistenza alla cura per la loro 'durabilità', ben spiegata da Bulian quando fa accenno a circoscritti sistemi di condizionamento per il controllo climatico, a fini di mantenimento in efficienza, di alcuni elementi tecnico-artistici e, in fondo, come vedremo riguardo ad alcune innovative soluzioni strutturali, anche al 'minimo intervento'. Principi non applicati in modo pedissequo ma declinati espressamente per questa esperienza che non vuol essere solo 'conservativa' ma che si pone di necessità, onde far riemergere il monumento dall'abisso di degrado e abbandono in cui è sprofondata, obiettivi più complessi che si traducono in elementi moderni volutamente dissonanti rispetto alla geometria della struttura antica ma che la salvaguardano pienamente.

Questo vale per gli indispensabili impianti tecnologici, come l'ascensore su cavo, eventualmente duplicabile, necessario per superare le barriere architettoniche (in origine si scendeva sul fondo della piscina tramite due scale di 53 ininterrotti gradini), collocato in una zona di crollo, ma anche per la nuova scala di accesso, concepita come una *promenade architecturale* e improntata alla massima leggerezza, priva di pilastri o ancoraggi alle antiche pareti; così pure per la semplice copertura rettangolare, che contiene al suo interno vari ambienti di servizio entro forme libere ma suggerite da memorie antiche e, sulla copertura, un sistema di captazione solare fotovoltaica il quale vale anche per una selettiva ombreggiatura e come protezione dalle piogge della sottostante piscina.

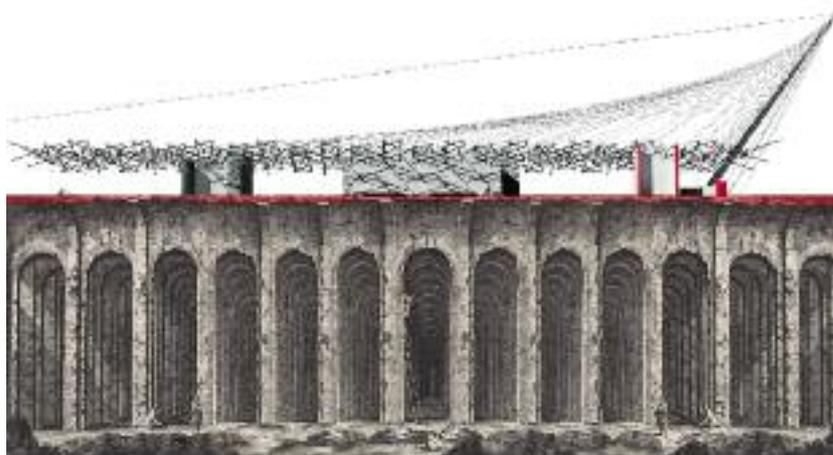
Qui entra l'apporto dell'ingegneria strutturale e dell'innovativa struttura tipo Tensegrity, o di 'compressione fluttuante': struttura leggerissima, isostatica ma che può raggiungere, per combinazione di più sistemi, una sua sicura iperstaticità complessiva. Sviluppata in origine da un artista-scienziato americano, Kenneth Snelson, è stata poi diffusa da Richard Buckminster Fuller. Essa assicura un effetto di vuoto e d'assenza di peso che, nell'applicazione studiata per l'antica piscina, dialoga mirabilmente nella sua nuda e polita semplicità con le poderose strutture romane segnate, nella loro materia, dal tempo trascorso e dalle vicende subite. Uno strallo emerge dalla copertura svolgendo, insieme, la sua funzione strutturale ma anche di Landmark paesaggistico che



richiama, quali memorie storiche, le vele delle navi romane. Proprio la questione paesaggistica rappresenta il più grave punto dolente, per la pessima e disordinata edilizia circostante che soffoca il monumento, per il consumo di un suolo prezioso e ricco di testimonianze d'una 'città navale' ancora in gran parte da scoprire; come giustamente osserva Gianni Bulian, un pegno, a danno delle possibilità di riscatto futuro d'un territorio straordinario, pagato agli interessi gretti di uno squallido presente. Egli individua, tuttavia, alcuni scorci panoramici che si sono conservati, con con visivi piuttosto limitati ma comunque suggestivi e su questi lavora, anche isolandoli dal contesto tramite quinte arboree e riuscendo a riconnettere parti del paesaggio storico, come la zona della piscina col lago di Miseno.

L'intero progetto, quindi, risponde ad una volontà e ad una regia comuni, ricche d'una forte carica sperimentale e di grande inventiva ma condotte nel rispetto delle norme prudenziali del restauro e dei suoi criteri di metodo. Può sembrare, a prima vista, una proposta troppo 'forte' ma in effetti costituisce, nel rispetto del principio del 'caso per caso', la risposta adeguata ad una situazione che di 'forte' ha due componenti: la qualità e l'interesse del monumento in sé e del suo contesto storico, da un lato, lo squallore della situazione attuale, specialmente paesaggistica, dall'altro. Due realtà contrapposte che richiedono una risposta determinata e innovativa come quella che qui si presenta.

*Roma, settembre 2020  
Giovanni Carbonara*



### **La *Piscina Mirabilis***

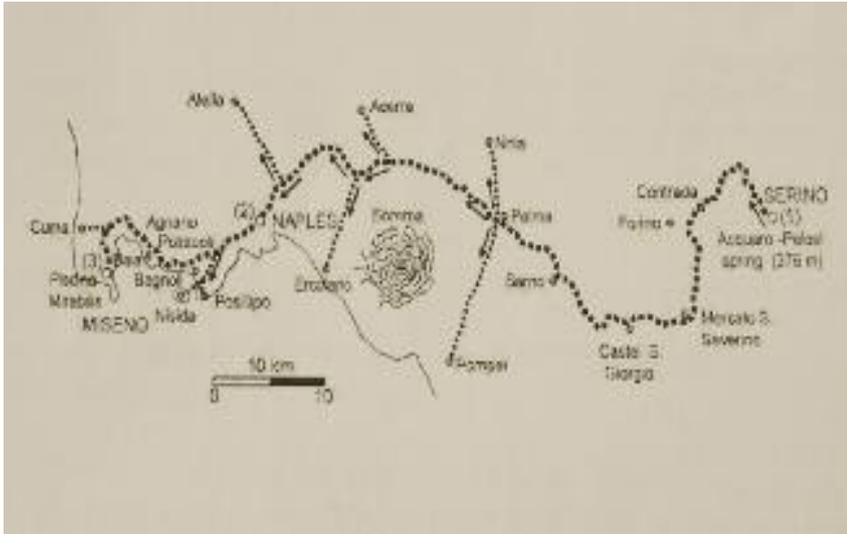
Già da tempo sono state bandite gare che coinvolgono l'interessantissima area dei **Campi Flegrei**, tese alla conoscenza ed alla comunicazione, informazione e sensibilizzazione sui valori del Parco, ma anche al restauro e valorizzazione che hanno già interessato il **Castello Aragonese di Baia** e il **Parco Archeologico di Cuma**.

Recentemente nelle Terme di Baia, durante una ricognizione nella Villa dell'*Ambulatio*, è stato individuato un altro tratto dell'Acquedotto Augusteo, la parte finale del percorso delle acque reso possibile da una vera e propria rete idrica regionale che partendo dalle **Sorgenti del Serino**, in provincia di Avellino, dopo ben 96 km, raggiungevano la **Piscina Mirabilis a Bacoli**. L'intenzione è quella di conoscere e mappare i **sistemi idraulici antichi** di tutti i siti presenti nel Parco Archeologico dei Campi Flegrei.

La ***Piscina Mirabilis*** fu costruita probabilmente tra il **33 e il 12 a.C.** come riserva terminale appunto dell'**acquedotto Augusteo Serino-Neapolis-Misenum** avendo, lungo il suo percorso, sette principali rami di collegamento ad altrettante città quali Nola, Pompei, Acerra, Ercolano, Atella, Posillipo, Nisida, Pozzuoli, Cuma e Baia: siamo in presenza del **più grande sistema idrico del Mondo Romano**, più esteso dell'acquedotto di Cartagine e, a Roma, dell'*Anio Novus*.

La ***Piscina Mirabilis*** oggi si trova nel comune di Bacoli, Miseno (l'antica *Misenum*) in una zona sopraelevata che guarda verso la baia di Napoli.

Fu costruita nel periodo Augusteo quando, durante il conflitto con Pompeo, Augusto decise la costruzione di un complesso



portuale ad ovest di Pozzuoli, dapprima restaurando una diga costruita dai Greci creando così un lago, il Lago *Lucrinus* connesso con un canale ad un altro lago detto *Avernus* (l'entrata al mondo degli inferi).

Successivamente per fenomeni di insabbiamento un nuovo porto fu realizzato più a ovest, a **Miseno**, dove due specchi d'acqua furono collegati per farne la base della **flotta da guerra del Mediterraneo Occidentale, la *Classis Miseniensis*** rivolta verso Cartagine, mentre la ***Classis Ravennatis*** controllava il Mediterraneo Orientale.

La grande base navale aveva bisogno di una grande quantità di acqua non solo per la base stessa ma soprattutto per le navi e questa fu la ragione per la quale Augusto volle costruire un nuovo acquedotto.

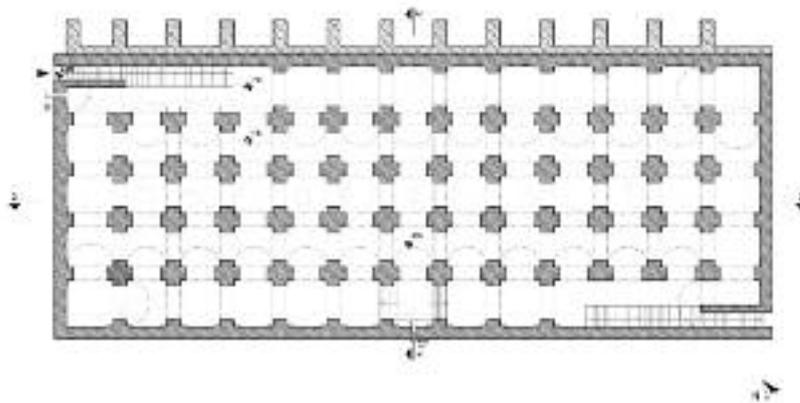
L'acquedotto non soltanto riforniva d'acqua la flotta di Miseno ma anche l'importante porto commerciale di ***Puteoli*** (Pozzuoli) ma anche d'acqua potabile città importanti come ***Cumae*** e ***Neapolis***; inoltre approvvigionava molte conserve d'acqua oltre alla nostra.

La "Piscina" è una gigantesca riserva d'acqua, posta su una collina (8 metri sul livello del mare) così da poter facilmente rifornire d'acqua la ***Classis Praetoria Miseniensis*** (poi divenuta ***Classis Praetoria Misenensis Pia Vindex***): misura infatti 72 metri di lunghezza per 27 metri di larghezza ed è alta 12 metri. È quasi completamente ipogea (emerge dal piano di campagna da un lato di circa 2,50 mt e dall'altro di 3,50), infatti fu scavata una collina tufacea per accogliere la conserva d'acqua. Essa aveva due entrate di accesso collegate al fondo della Piscina, per motivi legati alle manutenzioni, da ripide scale con più di 50 gradini; l'antica entrata era posta nell'angolo a nord-ovest e nell'angolo opposto, a sud-est un ulteriore accesso, chiuso successivamente.

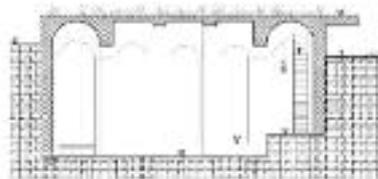
Lo spazio della piscina è veramente impressionante, paragonabile ad una maestosa cattedrale:



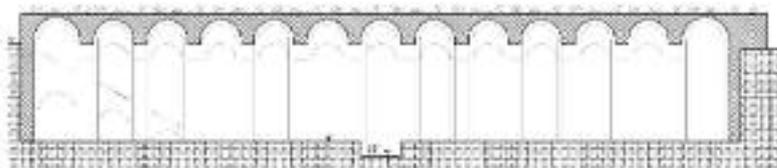
Plan - Level -1



Section A-A'



Section B-B'



48 pilastri cruciformi disposti in 4 file sostengono volte a botte e formano così 5 navate sul lato lungo e 13 navate secondarie sui lati corti.

Era così uno dei più grandi bacini idrici Romani mai costruiti avendo una capacità di 12.600 mc d'acqua. L'adduzione dal Serino avveniva accanto all'ingresso precipitato, posto a nord-ovest.

Le lunghe pareti erano realizzate in *opus reticulatum* connesse da ricorsi di mattoni, mentre i pilastri erano in blocchi di tufo, materiale largamente presente nell'area dei campi Flegrei entrambi coperti da uno spesso strato impermeabile in *opus signinum*.



L'acqua, attraverso una serie di aperture poste lungo l'asse della navata centrale, era sollevata mediante macchine idrauliche al livello della terrazza di copertura della Piscina, anch'essa pavimentata con *signinum* e da lì canalizzata verso l'area edificata. Queste aperture sembrano, a prima vista essere state casualmente aperte, con uno schema apparentemente irregolare: in realtà, molto probabilmente, alle aperture originali si sono aggiunte zone di crollo parziale dovute alla mancanza di manutenzione, ed al suo reimpiego come catacomba durante il Medio Evo.

Lungo il lato esterno posto a nord-est, nel corso del I secolo d.C. furono aggiunte 12 piccole stanze coperte a volta, in *opus reticulatum* rinforzato da ricorsi angolari in mattoni; in uno degli ambienti è conservato un pavimento in *signinum* con tessere a mosaico a forma di labirinto e un pannello centrale bianco intarsiato con piastrelle policrome di calcare, che sembra risalire a una fase più antica.

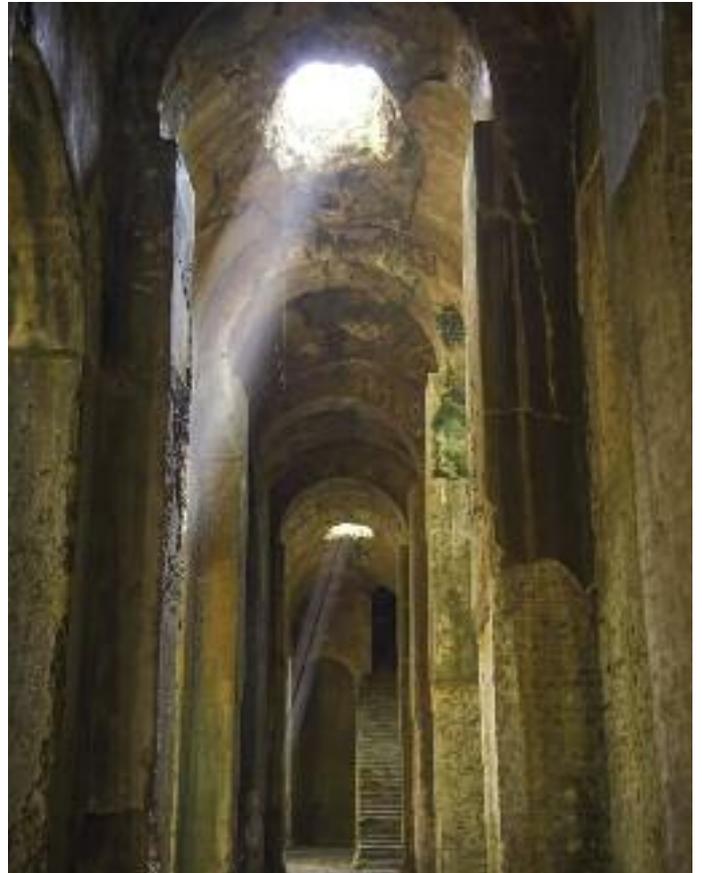
Vicino alla *Piscina Mirabilis* vi sono due altre grandi cisterne probabilmente appartenenti a importanti ville, la Grotta Dragonaria e le Cento Camerelle (soprannominata la Prigione di Nerone), come del resto a Pozzuoli e Baia.

L'aggettivazione di *Mirabilis* deriva dalla tradizione antiquaria '800 esca, nel massimo momento di diffusione del *Grand Tour* testimoniato dai numerosissimi graffiti tra cui spiccano le firme di **Mozart** (maggio 1770: *Napoli*, da cui va in gita a *Pozzuoli, Baia, Pompei, Ercolano e Caserta*) **Goethe** (1786 Goethe, a 37 anni, intraprese il suo primo viaggio in Italia, durato quasi due anni) e infine **Dumas**.

L'interesse vivissimo per la Piscina è testimoniato inoltre dalla bella immagine da noi usata come icona del Concorso, l'incisione che ha come didascalia "*Veduta interiore d'una conserva d'acqua detta volgarmente Piscina ammirabile*". In essa è rappresentato uno spaccato ideale dell'edificio (come abbiamo visto la piscina è quasi completamente sotto terra) mentre si vedono alcune persone – una su un'alta scala, con una lunga pertica – intente al rilievo: l'incisione è simile a quelle realizzate dal Piranesi a *Paestum*, ma si può forse attribuire a Giuseppe Vasi, successivamente pubblicata dal figlio Mariano Vasi.

Uno degli elementi che per primo abbiamo deciso di inserire nelle nostre linee guida del progetto è stato quello di voler conservare, almeno in una parte del grande edificio, l'immagine che era apparsa ai visitatori del *Grand Tour*, con le volte par-





Un visitatore del Grand Tour all'interno del progetto contemporaneo. Si notino gli ascensori sospesi sullo sfondo

zialmente crollate da cui entra la luce del giorno, creando un'atmosfera assolutamente magica!

### Il Bando di gara

Il Bando di gara per un Concorso Internazionale di idee è stato lanciato da *Re-use Italy*, un'associazione tra architetti che si sono attivati in base al loro Manifesto costitutivo che recita: *"Il paesaggio italiano è disseminato di edifici storici dimenticati. Il movimento (Re-use Italy) è nato con l'obiettivo a lungo termine di focalizzare l'attenzione del pubblico su questo tema, promuovendo attività culturali che possano mostrare come sia ancora possibile riportare la vita dentro quelle rovine. Riteniamo che il rinnovamento dell'ambiente storico abbandonato rappresenti una risorsa, sia civica che economica, per l'Italia. – Riutilizzare la squadra italiana –"*



Il gruppo aveva già precedentemente attivato un bando di gara per il Castello di Ripafratta, (San Giuliano Terme\_Pisa) una delle più importanti fortezze della Toscana, allo stato di rovina sin dal XVI secolo, il cui ultimo restauro era stato progettato da Antonio da Sangallo (1504), molto probabilmente in collaborazione con Leonardo da Vinci. La domanda era la stessa posta anche per la *Piscina Mirabilis*: è possibile riportare la vita all'interno delle mura medievali?

L'iniziativa era stata patrocinata tra l'altro dal FAI e da Italia Nostra.

Nel nostro caso il progetto ha avuto il sostegno del FAI Delegazione di Napoli, del Parco Archeologico dei Campi Flegrei e del Comune di Bacoli.

Ai partecipanti al concorso viene chiesto di riutilizzare questo spazio come **museo di arte contemporanea**.

Si è sempre considerata di estremo interesse la **dialettica tra archeologia, architettura ed arte contemporanea** capace di suscitare interessantissimi stimoli ed emozioni e così il bando della *Piscina Mirabilis* è stato accolto con entusiasmo perché forniva un'importante occasione per cimentarsi con una problematica di estremo interesse e complessità.

L'esperienza fatta al Museo Nazionale Romano, nelle Terme di Diocleziano, in questo era stata assolutamente importante, dapprima con **Peter Greenaway**, che portò al suo progetto "The Water and the Stars" che prevedeva la valorizzazione delle "Olearie" di Clemente XIII ricavate nelle strutture delle Terme, attraverso le "Arti Immateriali" consentendone la piena comprensione: naturalmente il tutto era **finalizzato al progetto di riunificazione delle Terme**, attraverso l'eliminazione della via Cernaia che le separa violentemente.

Successivamente sempre **per poter attivare la valorizzazione e la promozione degli interventi di ristrutturazione dell'intera area museale** che comprende anche la **Rotonda Dioclethiani** (ex Planetario), si pensò di riproporre questo tema all'attenzione del Corso Arte e Comunicazione Multimediale dell'Accademia delle Belle Arti di Brera, diretta da **Paolo Rosa** (il fondatore di **Studio Azzurro**) insieme ad **Andrea Balzola**, con l'intento di **simulare continuità di comunicazione tra questi edifici o almeno suggerire questa possibilità**.

La proposta accettata da Adriano La Regina (Soprintendente Archeologico di Roma) e da Pio Baldi (Direttore Generale dell'Arte e Architettura Contemporanee) considerava la possibilità di **partecipazione di artisti di livello internazionale operanti**



**attraverso le nuove tecnologie**, in modo da sviluppare all'interno degli spazi termali un intenso e complesso intreccio di "segni" risultante dalla contaminazione dell'antico con il contemporaneo, capace di fornire emozioni e stimoli attraverso **l'immaterialità tecnologica che garantisce l'assoluta reversibilità degli interventi**.

L'oscillazione tra reale e immaginario può creare una dialettica con l'ambiente e lo spazio, ridefinendolo in senso emotivo e fantastico: oggi ciò è realizzabile con le tecnologie capaci di creare una **dimensione teatrale** in cui, lo spettatore è un soggetto che si confronta con un nuovo mondo da vedere, ascoltare, esperire con rapimento, **un modello di universo in cui circolano continui scambi tra reale e virtuale**, dove l'opera diventa espressione dell'arte allo stato puro.

Quindi il proposito, da sempre perseguito, era di stabilire una continuità tra antico e moderno, tra le strutture romane "luogo immobile della memoria" e quello degli interventi di valorizzazione "luogo inedito della contemporaneità".

Il Bando comunque presentava non poche né trascurabili lacune, tra cui si ripropongono di seguito le più evidenti:

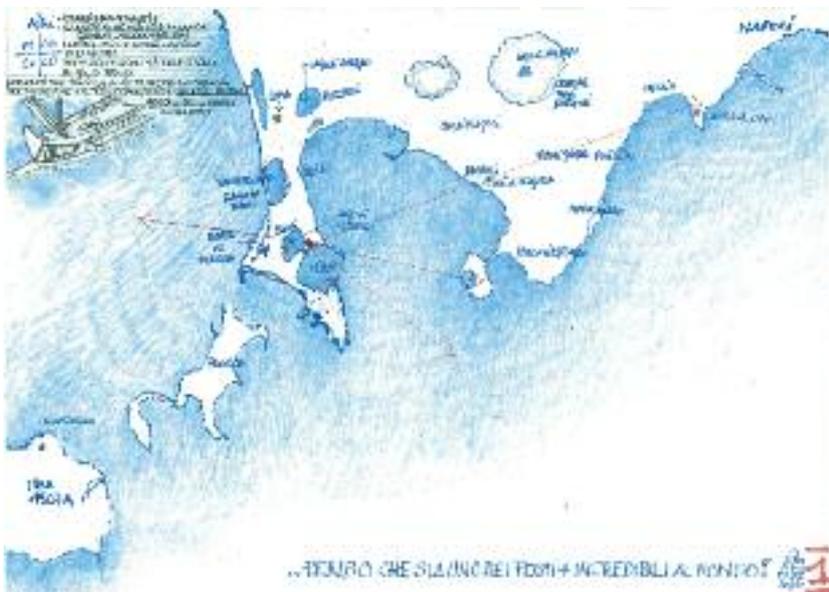
- Nel bando si raccomanda di non interferire con la proprietà dei privati(!?) per quanto riguarda la possibilità di reperire una qualsiasi area da destinare alla sosta/parcheggio dei mezzi di servizio dei visitatori del museo. Inoltre, non solo nessun accenno alla costruzione che insiste sulla Piscina, non dico suggerendo la possibilità di procedere alla sua demolizione, ma nemmeno una critica allo scempio perpetrato con la colpevole complicità delle istituzioni preposte alla tutela del monumento e del luogo. La prima idea del Concorso di idee poteva essere una opportuna demolizione generalizzata!
- Poteva essere suggerita una soluzione coinvolgendo il parcheggio a servizio della vicina Villa Scalera, edificata nell'800, utilizzata per banchetti, presumibilmente di nozze.

A questa mancanza abbiamo cercato di sopperire proponendo nel progetto un servizio navette di collegamento al museo dalla più vicina stazione ferroviaria o di autobus: tra l'altro bisogna notare come nel 2016 il sito archeologico abbia fatto registrare 11.100 visitatori nonostante l'accesso alla piscina sia affidato ad una sola persona (pagata dal Comune?) non sempre reperibile come si evince dalle proteste di molti visitatori che affrontando un lungo viaggio, giunti sul posto non hanno potuto visitare il Monumento per l'assenza di un referente. L'ingresso è gratuito.



Le **perplexità iniziali sono state superate** considerando il fatto che il bando proponeva la realizzazione di un Museo d'Arte Contemporanea, che ben si sposava, come abbiamo detto, col nostro particolare concetto di Arte "immateriale"; inoltre, dalle esperienze dirette avute operando su strutture monumentali appartenenti alle Terme di Diocleziano, una **utilizzazione compatibile con tali strutture è auspicabile**, perché la mancanza di una giusta fruizione porta a lungo andare ad un progressivo "abbandono" dei luoghi, al loro oblio e alla successiva inevitabile decadenza delle strutture, alla obsolescenza degli impianti con un progressivo degrado che può portare addirittura alla perdita del "Bene".

### Il luogo: il porto ed il lago di Miseno



Il primo approccio al tema proposto è stato quello di considerare il **luogo** in cui è inserita la *Piscina Mirabilis* attraverso la documentazione messa a disposizione dal bando di gara (non si è avuta la possibilità, data la situazione di allarme generalizzato dovuta al COVID, di poter vedere direttamente i luoghi dell'intervento) la quale evidenzia una **situazione a dir poco drammatica**:

**l'edificazione selvaggia di tutta la zona ha distrutto un sedime archeologico di estrema importanza, che avrebbe avuto**



**bisogno di ben altra considerazione e tutela**, cose che sono assolutamente colpevolmente mancate: ne è prova lampante la costruzione edificata addirittura sulla Piscina nel lato posto a sud! (vedi la foto sotto)

*Abusivismo edilizio a ridosso della  
Piscina Mirabilis*



Che l'area fosse estremamente interessante e ancora da indagare e scoprire interamente è dimostrato dagli scavi condotti a Miseno che hanno portato al rinvenimento del Saturno a cavallo attualmente esposto al Museo di Baia. Sappiamo inoltre come la **Classis Praetoria Miseniensis** fosse costituita da centinaia di navi e da più di 10.000 marinai *classiarii* il che doveva comportare la presenza di un importante acquartieramento ma soprattutto di una città costruita a supporto della flotta, con tutta una serie di servizi, maestranze e attività: tutto è stato cancellato da un incontrollato *sprawl* di infima qualità, un vero e proprio "consumo di luogo" in una drammatica opera di distruzione sia del passato che del futuro operata attraverso un presente squallidamente privo di speranza.

L'interessantissima orografia dei luoghi funzionale all'approvvigionamento idrico della flotta, risulta visibile ormai solo in alcuni punti, con dei coni visivi piuttosto limitati: il porto e il lago di Miseno e l'istmo che li univa non sono più visibili dalla "Piscina", mentre i ruderi dell'antico teatro ubicato nel lato sud del porto sono nascosti alla vista dal rilievo su cui si trova la villa Scalera.

Ma siamo in uno dei luoghi in assoluto più belli al mondo, Ischia e Procida, Baia e Cuma, il Lago di Averno, Pozzuoli, i campi Flegrei, Bagnoli, il parco Virgiliano denso di storia, la



*Campania Felix*, le colonie greche di Cuma e Neapolis, i Fenici a sud e gli Etruschi a nord, un luogo sfregiato da interventi edilizi di infima qualità: come intervenire? Come riparare, anche se parzialmente, lo sfregio perpetrato?

### Le linee guida del progetto

Come primo passo sembrava importante intervenire, almeno nell'ambito della *Piscina Mirabilis*, per restituire, seppur parzialmente, **la magia del luogo**, quindi:

- realizzare delle quinte verdi per nascondere la vista dello edificio costruito sul monumento romano;
- creare dei coni visivi verso gli invasi del Porto e del lago di Miseno, in modo da far comprendere l'"architettura" complessa della conserva d'acqua e i suoi collegamenti con il lago destinato alle manutenzioni e approvvigionamenti della flotta;
- pensare a come realizzare un Museo e per di più un Museo d'Arte contemporanea all'interno di una struttura monumentale di tale importanza: l'esperienza da me portata avanti nel Museo Nazionale Romano, nelle Terme di Diocleziano, suggeriva di utilizzare le **nuove tecnologie immateriali legate alle arti visive, assolutamente non invasive e facilmente reversibili**, le uniche in grado di rispettare e di valorizzare la *Piscina* attraverso delle installazioni assolutamente *site-specific*, legate al monumento e alla sua storia.
- **La tecnologia come tramite**: la storia del sito e del suo uso visto come "evanescenza", evanescenza digitale, il sogno della grande flotta imperiale da un lato e l'interattività e il coinvolgimento del pubblico dall'altro: a questo scopo, per "testare" la validità di queste scelte, si è pensato di coinvolgere nel progetto due artisti come Licia Galizia (artista visiva) e Michelangelo Lupone (compositore) che da tempo progettano insieme le loro *performances* **realizzando installazioni ambientali di opere innovative, in grado di adattarsi all'ambiente e interagire con il pubblico**, che ritenevamo ideali per questa sperimentazione. Crediamo infatti che nel Museo d'Arte Contemporanea **il pubblico debba diventare protagonista**, che l'attualizzazione del museo avvenga attraverso i suoi gesti, attraverso il suo percorrere lo spazio, che infine la necessità di una fruizione più attiva debba coinvolgere il visitatore e l'ambiente espositivo.



A questo scopo le modalità in cui il Museo viene interpretato, letto, visitato e compreso debbano essere definite già in fase di ideazione e progettazione: “ leggere vuol dire trovare dei sensi ed ometterne degli altri...” **Il visitatore non è più spettatore ma diventa attore**, partecipa realmente, l’ambiente e l’opera sono collegati ed il pubblico ne è l’artefice.

**Paola chiave: intelligenza artificiale.**

### **Il Museo nella *Piscina Mirabilis***

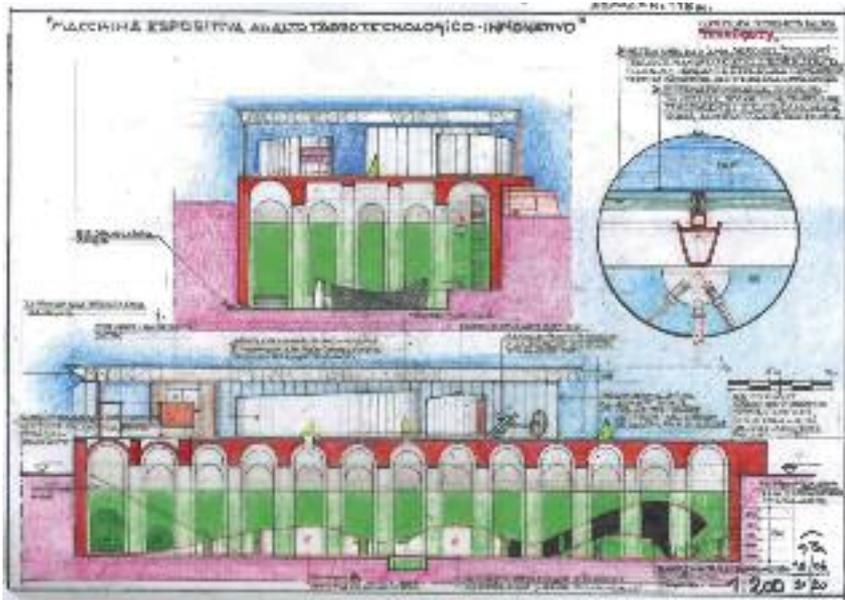
***Il Drago che attraversa la “Piscina” è una forma che giace nel nostro inconscio.***

Il **drago Tifone** scatenava le tempeste secondo la mitologia greca e romana: un emblema dell’esercito romano (il “Draconianus” portava il vessillo col simbolo del Drago per incutere timore al nemico). Nel nostro caso il “Drago” diventa la spina dorsale del Museo essendo una vera e propria “macchina” multimediale.





La struttura del "Drago" è costituita da uno scheletro in acciaio che poggia in alcuni punti mentre in altri si solleva a ponte sul percorso espositivo, muovendosi nello spazio.



La "pelle" del Drago è costituita da lastre di **Black & White** materiale semirigido da retroproiezione. Il Drago che sembra costituito da lastre di granito, improvvisamente si anima attraverso le immagini che si formano sulle sue ampie superfici. All'interno della struttura sono collocati i macchinari di proiezione digitale, o altri sistemi come video-wall o superfici interattive che sono così protetti dall'umidità ambientale; tramite l'uso di specchi posti in posizione opportuna le immagini si ingrandiscono fino ad assumere una dimensione verticale pari a 1.80-2.00 mt che può essere ottenuta per l'intero sviluppo longitudinale del Drago. Come vedremo più in dettaglio successivamente le proiezioni sono attivate da parte del pubblico.

Al primo Drago si aggiunge un ulteriore segno, una sinusoide che lo interseca in alcuni punti di discontinuità in cui tra l'altro è possibile rileggere l'intera ampiezza della Piscina. Il disegno plastico dell'opera dialoga formalmente con gli elementi architettonici del sito e sviluppa un contrappunto formale cosinusoidale con la forma del Dragone.

Entrambi i Draghi interagiscono con il pubblico, però in maniere differenti come vedremo nella descrizione dell'"Iter Sensibile".



### L'“iter sensibile”

“**Iter sensibile**” è un’opera **site-specific** che integra la forma plastica alla musica e alla proiezione video. L’opera trae ispirazione da alcuni elementi caratterizzanti della vita civile e culturale romana, dagli aspetti funzionali del luogo, in particolare dall’acqua e da una libera interpretazione dei suoni prodotti dalla concitazione dei preparativi bellici. L’opera è composta da numerosi fili tiranti sensibili alla luce, al tocco e alla proiezione video. La trama dei fili si sviluppa articolando zone fitte, diradate e varchi che permettono al pubblico di attraversarla, di osservarla e interagire da diverse angolazioni. Il disegno plastico dell’opera dialoga formalmente con gli elementi architettonici del sito e sviluppa un contrappunto formale cosinusoidale con la forma del Dragone; quest’ultimo è incrociato dall’opera in due punti che creano tre ambienti distinti in cui il pubblico è avvolto, immerso, in uno spazio sensibile e cangiante. I fili tessuti in modo discreto tra le strutture della cisterna ne esaltano l’architettura, si ispirano agli strumenti a corda, sono sensibili al tocco e nell’ultimo ambiente si intrecciano con forme plastiche che si ispirano agli antichi strumenti a fiato usati nelle azioni militari. L’idea è di offrire un percorso di suggestioni musicali e visive che accompagnano il pubblico nel percorso e lo rendono, progressivamente, sempre più partecipe di una fruizione emozionale e informativa del sito. L’inizio del percorso è caratterizzato da un ambiente astratto, in cui la visione e l’ascolto risultano “smaterializzati - onirici”: i suoni sono fortemente sublimati, non invasivi, lenti e accoglienti, le sagome e le forme proiettate sui fasci di fili sono percepibili come tridimensionali ed evanescenti. Alla metà del percorso l’ambiente sonoro e visivo avvolge il pubblico con caratteri più decisi, ritmici e ludici: l’interazione rapida della musica e delle proiezioni insegue i gesti, i movimenti e le posizioni di ogni persona rendendo evidente le trasformazioni percettive dei volumi architettonici circostanti, delle forme proiettate sull’opera e sul Dragone, e attraverso una sofisticata spazializzazione dei suoni, evidenzia la particolare acustica del luogo. Il percorso raggiunge nella parte finale (testa del Dragone e uscita) un carattere concitato con inserti musicali maestosi che interagiscono anche con la voce del pubblico. I tre ambienti sono differenziati da suoni che si rifanno agli strumenti romani, in particolare sono utilizzati i prototipi degli strumenti dell’epoca, la Cetra, i



Cimbali, il Cornu e le percussioni, realizzate dal Centro Ricerche Musicali di Roma. Tutte le tecnologie interattive dell'opera (sensori e attuatori), i sistemi di diffusione sonora e proiezione video, sono controllate da un sistema Hardware collocato nella struttura del Dragone. Le trasformazioni in tempo reale dei suoni, delle luci e delle proiezioni video sono realizzate con processi di Intelligenza Artificiale che, oltre a servire gli aspetti interattivi, provvedono all'adattamento complessivo dell'ambiente audio-visivo in funzione delle ore del giorno e della quantità e dislocazione del pubblico.



*Modello per l'opera "Iter Sensibile"*



*I "fili" utilizzati nell'opera sono gli stessi impiegati nel museo della Zecca di Roma*



## **Il sistema di comunicazione museale**

Dinamicità, qualità ed efficienza della comunicazione riteniamo debbano contraddistinguere la scelta progettuale. La realizzazione di un elemento dissonante rispetto alla geometria della struttura è maturata in relazione alla morfologia dei luoghi sia come scelta estetica che funzionale.

Il percorso è caratterizzato da superfici dinamiche con effetto liquido al fine di riproporre la memoria della funzione originaria della Piscina Mirabilis, (l'acqua è l'elemento caratterizzante il

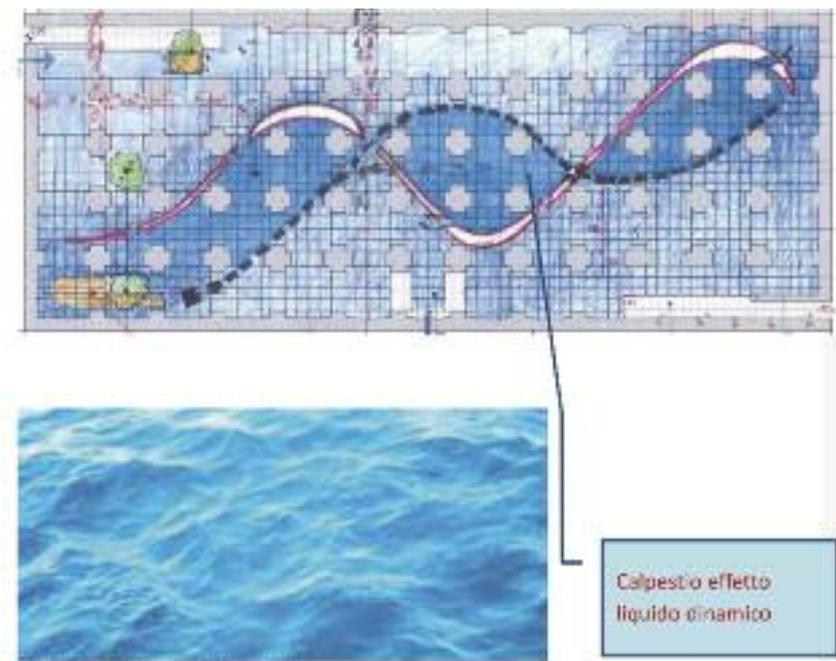


luogo) mentre il calpestio è coordinato con gli elementi sonori e visivi sulle superfici del "drago".

Comunque tutto il pavimento è sopraelevato rispetto al livello originale della Piscina ed è parzialmente trasparente, al di sotto corrono gli impianti: in questa maniera si è anche pensato di proteggere il "coccio pisto" realizzato per l'impermeabilizzazione della conserva d'acqua .

Tutta la struttura metallica di supporto è impostata su un modulo corrispondente al piede romano cm 29.54 secondo cui è impostata tutta la struttura della Piscina: quindi tra pilastro e pilastro vi saranno 4 riquadri, mentre in corrispondenza del pilastro il modulo sarà naturalmente maggiore.

Il pavimento può diventare quindi una gigantesca "scacchiera digitale" che, comandata da un'intelligenza digitale può simulare l'acqua, la luce, un'azione scenica; infatti ogni riquadro diventa un *pixel*, un'unità minima di un'immagine di dimensioni maggiori in questa maniera la Piscina diviene un "Teatro Totale" in cui gli artisti chiamati ad operare nel museo possono liberare la loro creatività.

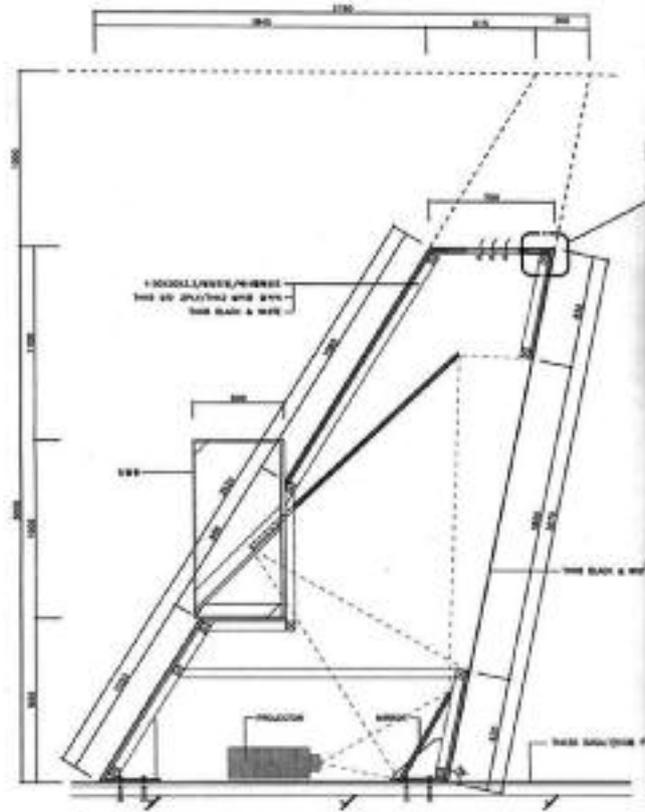


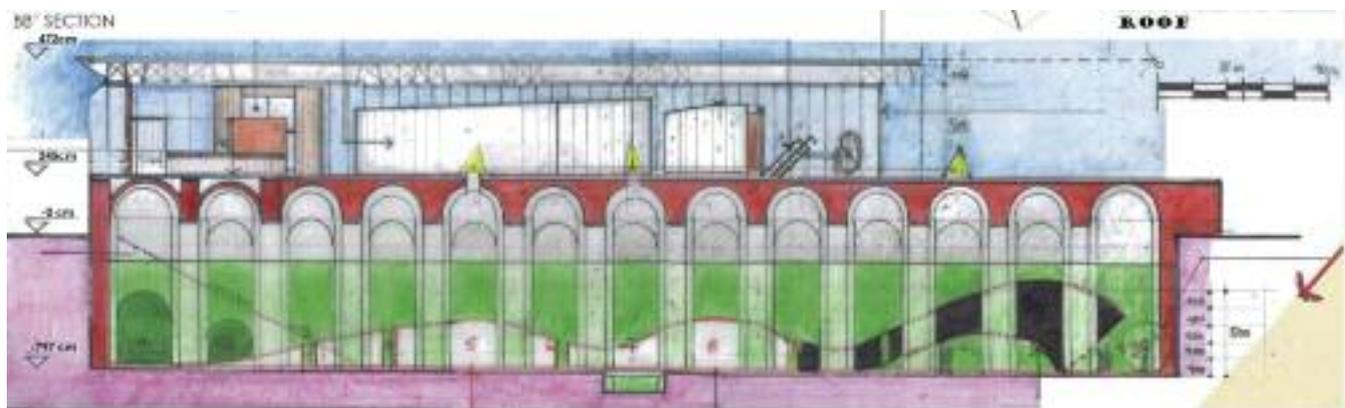
*Effetto riproposto attraverso il sistema digitale*



La struttura a sezione trapezoidale si snoda all'interno dell'ambiente in completa dissonanza morfologica con il contenitore; la *Piscina Mirabilis* è infatti caratterizzata da pilastri di dimensioni e passo regolari. Gli impianti di proiezione digitale dei contenuti sono all'interno della struttura per dotare l'elemento di una doppia funzione sia pratica, come superficie di proiezione, che di segno della comunicazione articolata in spazi definiti dalle installazioni artistiche emozionali. In particolare gli impianti di proiezione digitale, come precedentemente accennato, sono allocati all'interno della struttura per due diverse finalità. La prima pensata e progettata al fine di garantire un isolamento termico e ambientale delle apparecchiature elettroniche di proiezione che avrebbero certamente nocimento dall'installazione in un ambiente non termocondizionato, nonché di contenitore di tutti gli impianti che avrebbero avuto un impatto non banale sulle strutture antiche.

La seconda per consentire, con una studiata serie di proiezioni e riflessioni, l'amplificazione delle superfici del Video mapping immersivo senza impatto con le superfici e il continuo dialogo con l'installazione. Sezione DRAGO – accanto





Un altro tema estremamente significativo riguarda le **installazioni tecnologiche**, si è infatti creato un interessante contrappunto tra le **installazioni di epoca romana** \_ nei lucernari posti alla sommità delle volte erano collocati i macchinari di sollevamento dell'acqua necessari alla flotta\_ e le **installazioni del museo contemporaneo** che consentono una fruizione dello spazio della cisterna da parte del visitatore legata intimamente alla storia del Monumento stesso, anzi la possibilità per il fruitore di determinare un ambiente sensibile estremamente denso di significati e memorie.

### **Il superamento delle barriere architettoniche.**

Un altro problema, assolutamente centrale per un museo, riguarda il superamento delle barriere architettoniche: problema reso tale dalla presenza di due soli accessi allo spazio della conserva d'acqua, due scale ripidissime senza soste intermedie (53 gradini!) utilizzate per le manutenzioni periodiche della Piscina.

**Dal principio cardine assunto nella progettazione della massima reversibilità dell'intervento** è discesa naturalmente la soluzione proposta che **prevede di inserire in una delle parti crollate delle volte originali un ascensore su cavo**, simile a quello adottato nel Museo del Cinema ospitato nella Mole Antonelliana a Torino (ascensori Ascot), in modo da "smaterializzare" completamente la struttura di contenimento dell'ascensore stesso lasciando alla vista le strutture romane.

Naturalmente l'ascensore (potrebbero essere anche **due**, uno per la salita e uno per la discesa) funzionerà anche come



montacarichi per l'allestimento delle mostre temporanee previste eventualmente dalla direzione del Museo.

Lo stesso avviene per la **nuova scala di accesso al museo**, utilizzando un'altra zona di crollo delle volte; in questo caso abbiamo un unico elemento metallico, che partendo dal livello inferiore della piscina sostiene **una scala leggerissima e naturalmente reversibile** realizzata con una **struttura tensegrity** evitando le controventature e i pesanti contrasti colle strutture antiche necessari nel caso di strutture tradizionali. L'elemento metallico emerge poi dalla struttura romana per **sostenere una vasta copertura (44-48 mt di lunghezza per 26 mt di larghezza) anch'essa realizzata con lo stesso sistema strutturale** destinata alla protezione dei servizi al pubblico previsti dal bando: l'elemento diventa una sorta di **"pennone", un albero di nave, un segno alla scala territoriale** capace di suggerire la presenza della *"Classis Miseniensis"* nei due bracci di mare antistanti il Museo.

**La scala diventa poi una sorta di "promenade architectural"** inserendosi, quasi svolgendosi nello spazio della piscina, passando attraverso i pilastri e consentendo al visitatore che la discende di percepire la configurazione del museo insieme alla qualità dello spazio architettonico.

La posizione della scala consente anche al pubblico di avere un **contatto "materico"**, ravvicinato, con la struttura della Piscina: un'opera di architettura assolutamente "funzionale" allo scopo cui è destinata, priva di compiacimenti formali od estetici, **"nel meno, il più"**, la bellezza scaturisce dall'essenzialità del fare.

Questo vale anche per le aperture originarie, sia quelle esistenti alla sommità delle volte, che quelle sulle pareti laterali, in gran parte tamponate forse per motivi di sicurezza, ovvero quelle poste sul lato nord-est chiuse per la realizzazione delle 12 piccole stanze coperte a volta di cui abbiamo detto prima. Certamente uno degli interventi assolutamente indispensabili è la loro riapertura incrementando l'illuminazione degli ambienti ma soprattutto ripristinando l'originaria ventilazione della cisterna, motivo principale della loro esistenza: un'operazione di restauro, criticamente condotta deve necessariamente prevedere questi interventi, recuperando non solo un fondamentale punto di penetrazione della luce, ma anche un elemento architettonico sostanziale per la comprensione dell'arte costruttiva dei romani.

E questo sembra un punto fondamentale dell'intervento proposto: la "contaminazione" degli spazi della piscina con l'in-



tervento di musealizzazione non può prescindere da un restauro attento e rigoroso delle strutture. Si apre così un interessante momento di riflessione su quanto affermato da Riccardo Della Negra:

*“non bisogna confondere il **restauro architettonico** con la **museografia**, due aspetti che, sebbene spesso si realizzino simultaneamente, debbono essere tenuti distinti sia teoricamente, sia praticamente. Ad un **restauro architettonico** si richiede, tra le tante cose, il **rispetto del principio della sua potenziale reversibilità**, mentre ad un **allestimento museografico** (ma, per estensione, ad un qualsiasi allestimento conseguente una nuova destinazione d’uso) **si richiede la totale ed incontrovertibile reversibilità**, dal momento che, al perdurare della validità teorica del restauro eseguito, potrebbe corrispondere l’obsolescenza delle strutture museografiche o, addirittura, del museo stesso”*. E questa affermazione è assolutamente vera come ho potuto purtroppo constatare nell’esperienza fatta con il restauro e la musealizzazione dell’ex Planetario, la cosiddetta **Rotunda Diocletiani**, l’aula angolare ottagonale delle Terme di Diocleziano.

### **Strutture Tensegrity – Un caso di studio, La Piscina Mirabilis a Bacoli nel Miseno**

A questo punto ritengo sia interessante affrontare il tema **tensegrity** che è centrale nel nostro progetto e che è stato, a mio avviso, brillantemente affrontato e risolto da Giulio Augusto Tropea, che ha dato corpo ad una mia iniziale idea. La mia curiosità per tale soluzione strutturale era stata stimolata da un incontro con Paolo Desideri, per approfondire la conoscenza del suo intervento relativo al **Museo archeologico nazionale di Reggio Calabria (MArRC)**, o **Museo nazionale della Magna Grecia** (noto anche come “palazzo Piacentini”). Nell’incontro con Desideri avevo appreso che l’intervento gli era stato in qualche modo suggerito da **Sergio Musmeci**, mio assistente all’Università (che conobbi frequentando lo studio di Sergio Ortolani alla fine degli anni ‘60).

La peculiarità della ricerca di Musmeci, come noto, era quella di **realizzare un’opera con un uso minimo di materia**. La forma finale come risultato dell’ottimizzazione, che garantisce la massima efficienza in termini di prestazioni e utilizzo di materiale: **la continua ricerca di soluzioni innovative quindi e**



*Kenneth Snelson, Rainbow Arch, 2001, alluminio e acciaio.*

la **tensegrity**, suggerita al giovane Desideri come scelta architettonica era perfettamente in linea con tale assunto.

Le strutture *tensegrity* sono strutture meccaniche costituite da elementi discreti e distinti sottoposti a forze di compressione e da elementi continui sottoposti a sforzi di tensione. Lo sviluppo della teoria della tensegrità si è avuto inizialmente nell'architettura, in seguito nell'arte e poi nella biologia e nella fisiologia, quando si sono prodotte o si sono interpretate strutture che si autosostengono per effetto di uno stato di tensione presente nel sistema. Il termine *tensegrity* deriva appunto dalla fusione delle parole *tension* e *integrity*, a sottolineare il meccanismo di funzionamento del sistema. Di particolare interesse sono quelle strutture in cui gli elementi discreti sono disgiunti da quelli continui; in questo caso i primi sono aste rigide ai cui estremi convergono almeno tre elementi a triante, come può interpretarsi la struttura del citoscheletro delle cellule. Le prime notizie relative alla tensegrità si hanno con Kenneth Snelson, che costruì con tali principi le sue sculture, ma fu Buckminster Fuller che coniò il termine *tensegrity*.

Snelson ha accusato il suo ex professore Buckminster Fuller di aver preso il merito della scoperta, quando avrebbe dato solamente il nome all'idea, combinando "tensione" e "integrità strutturale". Tra le altre cose Snelson fu uno studioso della struttura atomica. L'interazione tra i suoi studi scientifici e la sua spiccata produzione artistica hanno portato verso una strada che coniugasse fisica, intesa proprio come comprensione dei fenomeni naturali, ed espressività artistica. L'altezza e la forza delle sculture di Snelson, che sono spesso delicate nell'aspetto, dipendono dalla tensione tra tubi rigidi e cavi flessibili.

L'effetto che si genera è antigravitazionale. Esse appaiono infatti sospese, in costante e statica lievitazione.

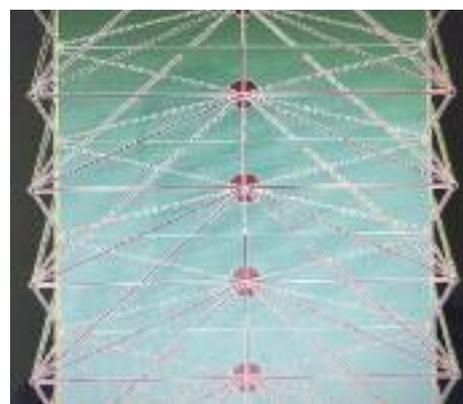
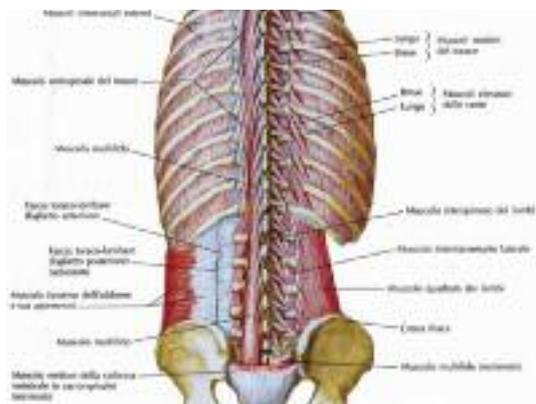


In natura le strutture organiche propendono per spinta evolutiva a minimizzare lo sforzo nella produzione delle strutture e quindi a disporre tessuti e sistemi d'organo minimizzando ed ottimizzando forma e disposizione. Il sistema muscolo scheletrico dell'essere umano offre un notevole esempio di questo meccanismo. Nel corso dell'evoluzione infatti si è protesi a conservare una struttura che permettesse quegli adattamenti evolutivi necessari ad ottimizzare le chance di sopravvivenza della specie. Il sistema muscolare e quello scheletrico coesistono instaurando una stretta collaborazione, che prosegue parallelamente attraverso anche gli altri sistemi d'organo, permettendo non solo la posizione eretta, ma anche i complessi movimenti necessari alla mobilità. Prendiamo ad esempio i muscoli multifidi paravertebrali, che sostengono la posizione eretta della colonna vertebrale. Essi generano uno stato di tensione che entra in relazione con il lavoro che svolgono le singole vertebre a compressione, generando quindi un sistema tensegrile.

Naturalmente il funzionamento del nostro sistema muscolo-scheletrico è ben più complesso e non facilmente descrivibile in poche righe, anche perché oltre a consentire la statura eretta ed una posizione statica deve instaurare quei complessi meccanismi che permettono il movimento, ma fornisce un valido esempio per comprendere il fenomeno. Piante, cellule e micro organismi, organizzano le loro strutture necessarie a compensare la sfiga con la forza di gravità sempre in modo analogo, puntando al risparmio energetico ed alla massima resa strutturale, implementando il tutto anche grazie a quella che può a tutti gli effetti essere definita come una ottimizzazione topologica, ovvero una ottimizzazione progressiva della forza delle componenti meccaniche attraverso lo strumento della selezione naturale.

*Colonna vertebrale umana – si noti la disposizione dei muscoli multifidi.*

*Sistema strutturale della scala.*





## Il caso della *Piscina Mirabilis*

Durante la fase di studio della *Piscina Mirabilis* è emersa la necessità di intervenire **seguendo i principi fondamentali del restauro critico**, puntando quindi ad intervenire preservando le superfici e la coerenza compositiva. La nuova struttura da inserire doveva essere necessariamente “leggera” non solo nella massa ma anche visivamente. La reversibilità dell’intervento doveva potersi osservare in un elemento che seppur di notevoli dimensioni potesse poter venir meno facilmente, quasi trasportato via dal vento.

Viste le richieste del bando, e dopo la successiva conseguente decisione di posizionare le nuove funzioni in copertura, evitando di interferire con la spazialità della cisterna, si è posta la necessità di studiare una copertura con struttura a se stante che non intervenisse nello schema statico del monumento, che coprisse l’area dei volumi, ma che dialogasse con la composizione nel suo insieme.

Subito una copertura dalla pianta semplice rettangolare è sembrata la scelta più appropriata per dialogare con le forme libere dei volumi sottostanti.

Partendo dal senso della misura proprio dell’opera romana, un passo doppio di 1,482m, corrispondente a 5 piedi, con una costruzione aurea si è definita la superficie della copertura.

Inizialmente essa avrebbe dovuto essere sostenuta su di un sistema di pilastri leggeri in acciaio collocati lungo la struttura perimetrale della piscina, o altrimenti esternamente ad essa, ma questo andava in palese contrasto con le intenzioni progettuali. Inoltre la necessità di collocare una scala antincendio all’interno, utile all’accessibilità, avrebbe reso necessario una struttura invadente date le notevoli dimensioni della cisterna. Per far sviluppare tale scala per 15 m di altezza era necessario non solo collocare all’interno un gran numero di pilastri, ma anche pensare ad una serie di ancoraggi sulle pareti perimetrali e su dei pilastri che avrebbero inciso notevolmente ed indelebilmente sulle superfici antiche e sulla statica propria della struttura.

Da queste considerazioni e dalla volontà di esprimere una relazione tra la concezione antica della spazialità architettonica e quella contemporanea si è arrivati a progettare una **copertura tensegrile**.

Era inizialmente necessario pensare ad un modulo fondamentale, ripetibile, funzionale. **Caratteristica delle strutture**



*Modulo fondamentale della copertura – struttura in acciaio strutturale (aste compresse – diametro 10cm) ed acciaio inox (tiranti).*

**tensegrili è l'implicita isostaticità.** Esse infatti collassano nel momento in cui cede uno dei componenti, dato che l'equilibrio è dato dal sistema. **Si può però ottenere una iperstaticità complessiva intrecciando più moduli isostatici tra loro**, evitando quindi un danneggiamento conseguente all'instabilità di un singolo componente.

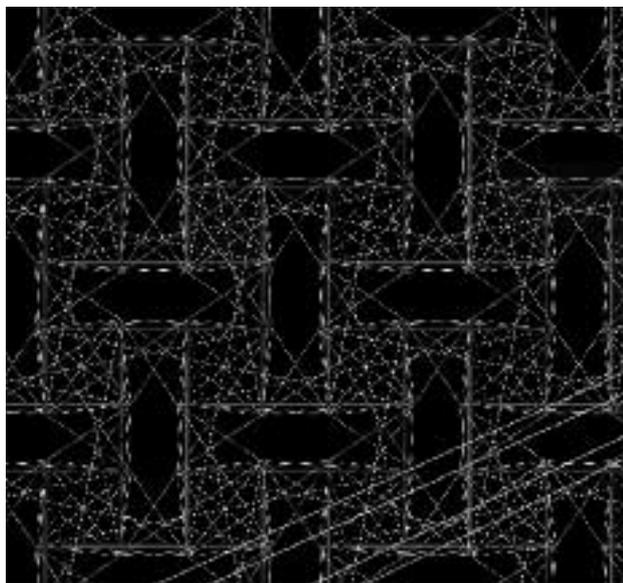
Partendo dalla geometria di un **tesseratto** e studiandone le proiezioni tridimensionali, si è ottenuta una struttura funzionale, controventata, quindi rigida proporzionalmente alla rigidità degli elementi, isostatica e che apparisse sospesa, costituita da quattro aste compresse, interconnesse da cavi tensionali in acciaio. Il modulo così ottenuto appare quasi vuoto, etereo, privo di peso, quando al contrario esprime al massimo la capacità di resistenza dell'acciaio strutturale che lo compone. Unico rischio in fase di calcolo è l'eventuale instabilità laterale delle aste compresse, che comunque, se opportunamente sottoposta a verifica ed evitata caricando in modo controllato tali aste, diviene un fenomeno controllabile.

La scala che connette la copertura con l'interno del monumento è anch'essa una struttura tensegrile, strallata, ed agganciata al pennone della copertura. Si sviluppa come una passeggiata che permette di fruire dello spazio interno a più livelli, cogliendo molteplici punti di vista.

La forma nell'insieme rimanda alle vele tipiche delle imbarcazioni romane che nel periodo augusteo componevano la flotta imperiale di stanza a Baia. Landmark urbano, segna con leggerezza lo skyline, sfregiato dall'edilizia abusiva locale, trovando una nuova dignità architettonica.

La passeggiata sospesa della scala interconnette due mondi diversi ma connessi da un comune senso della misura, uno spazio antico, tridimensionale ed euclideo romano, con una interpretazione contemporanea della spazialità che cerca di superare la percezione tradizionale della spazialità

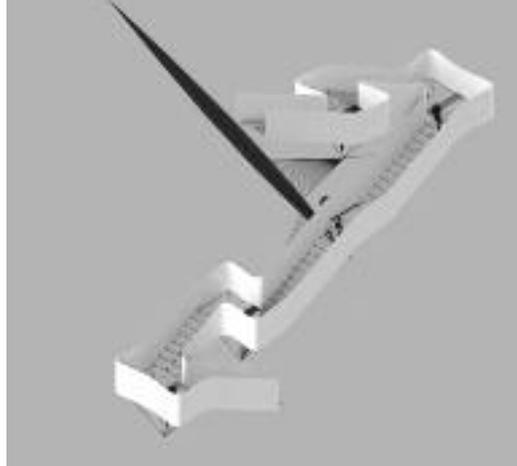
architettonica, indagando la percezione di una quarta dimensione spaziale, restituendola come realtà percepibile all'uomo. Fisica, arte e senso della misura dialogano generando una interpretazione del monumento sinonimo dell'interazione tra noi, il passato, e la natura.



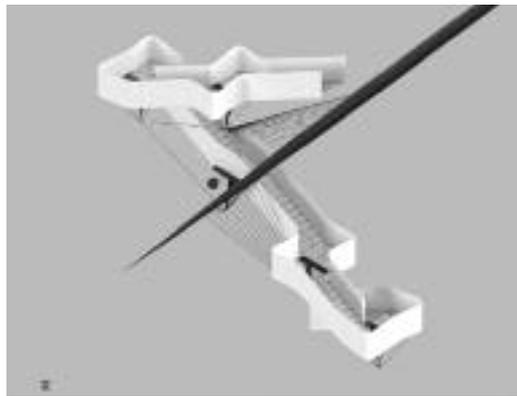
*Composizione della copertura vista dall'alto. Si noti la regolarità data dalle aste compresse contrapposte con il caos regolare dei tiranti.*



*Scala tensegride.  
Foto inserimento.*



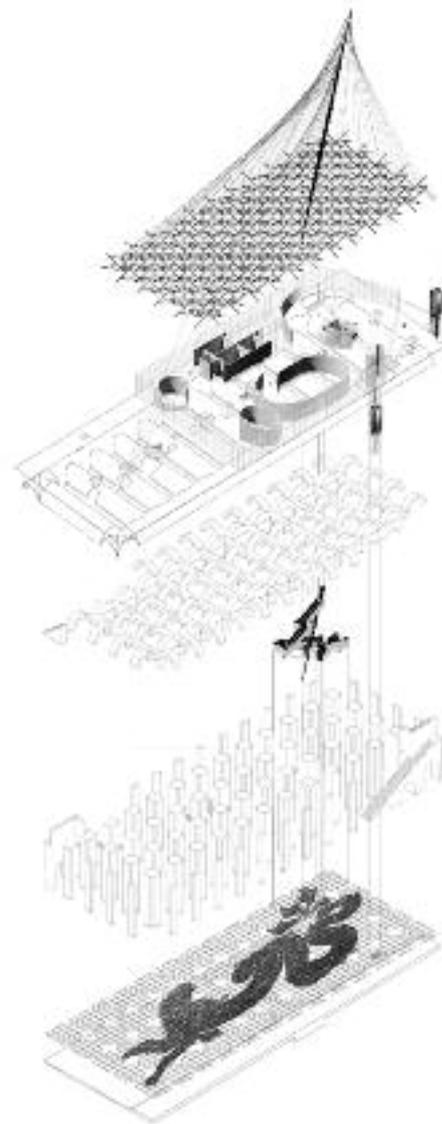
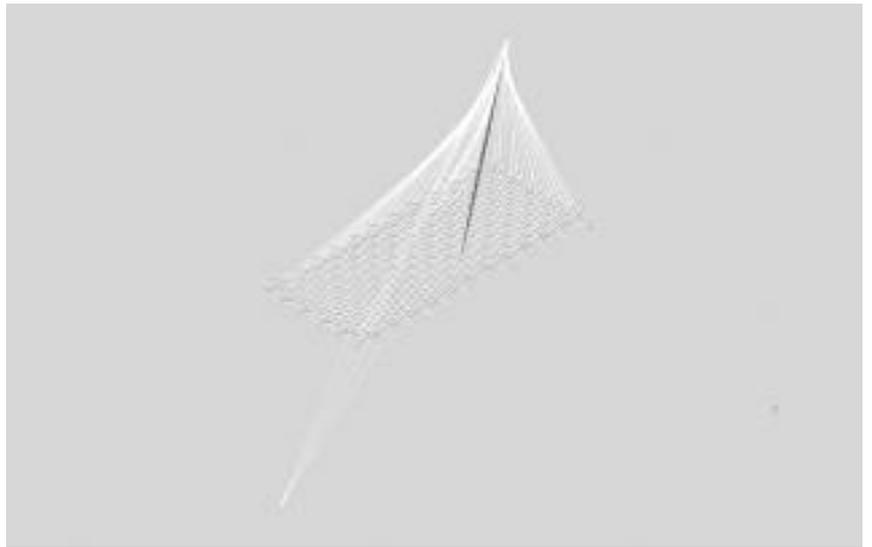
*Scala tensegride.  
Assonometrie.*



*Scala tensegride. Vista prospettica.*



*Sistema della copertura – la copertura tensegrile viene sospesa attraverso degli stralli, con l'obiettivo di apparire sospesa in palese contrasto con l'apparente massa.*

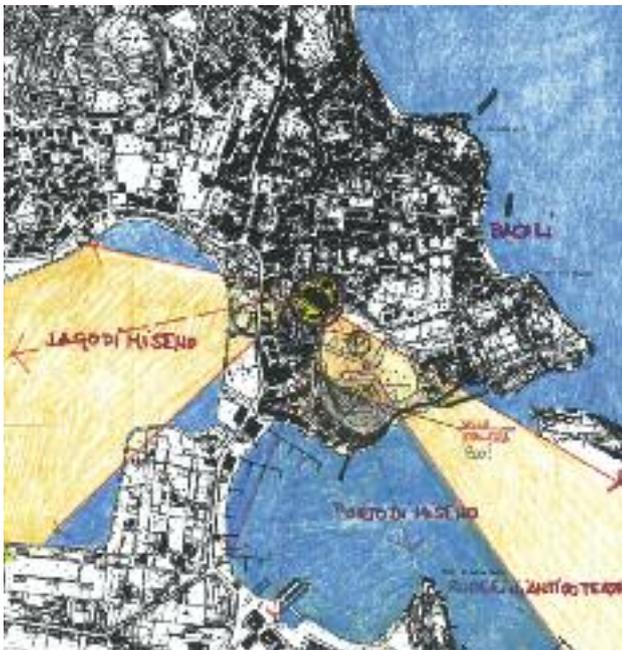


*Esploso assonometrico.*



## Il rapporto con il contesto

La progettazione delle forme di supporto alla fruizione museale è caratterizzata dalla enfattizzazione dei coni visivi mirati sugli elementi antichi di relazione con la funzione della *Piscina Mirabilis*.

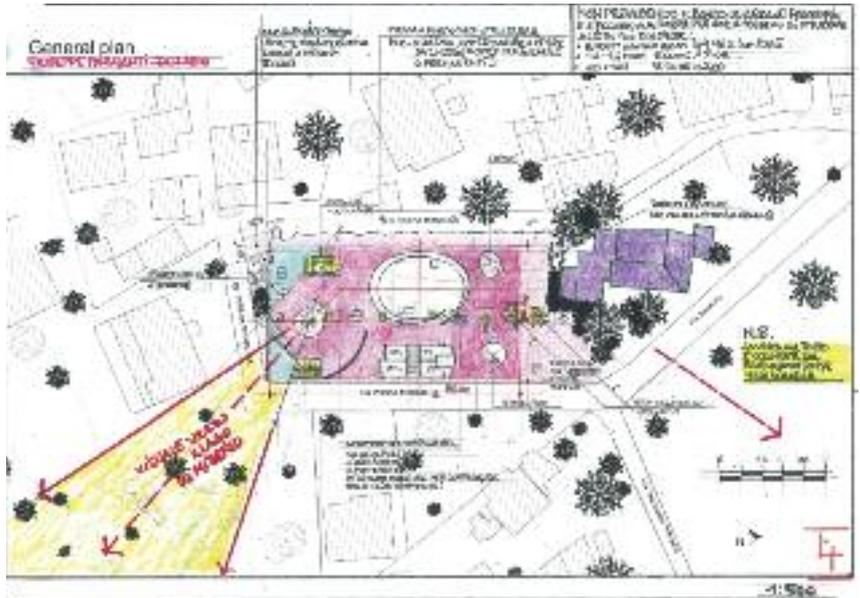


*L'aggressione dell'edificazione "selvaggia" realizzata nel tempo. Nella parte inferiore della foto la copertura della Piscina Mirabilis. Addirittura un edificio è stata costruito "sopra" l'edificio Augusteo.*

Infatti, come abbiamo detto nelle linee guida del progetto, l'estesissima edificazione ha irrimediabilmente modificato il sito e soltanto la creazione di particolari coni visivi può consentire al visitatore di percepire la grandezza del progetto Augusteo.

La copertura a *tensegrity* distaccata dai volumi interni, protegge tutta l'area, utilizzando per il piano di copertura un **sistema "fotovoltaico" costituito da cellule solari monocristalline trasparenti**, (già utilizzate per numerose realizzazioni anche se in differenti situazioni) aventi la caratteristica di filtrare la luce solare (il disegno a "fori personalizzati" consente un filtraggio omogeneo della luce) ottenendo inoltre un ombreggiamento con un effetto di semitrasparenza.

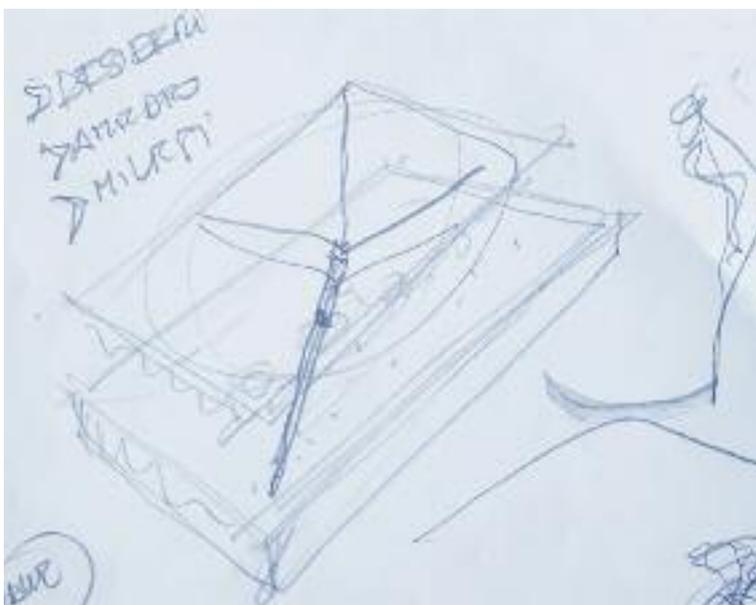
*Una delle visuali da privilegiare mediante la creazione di coni visivi opportunamente realizzati.*

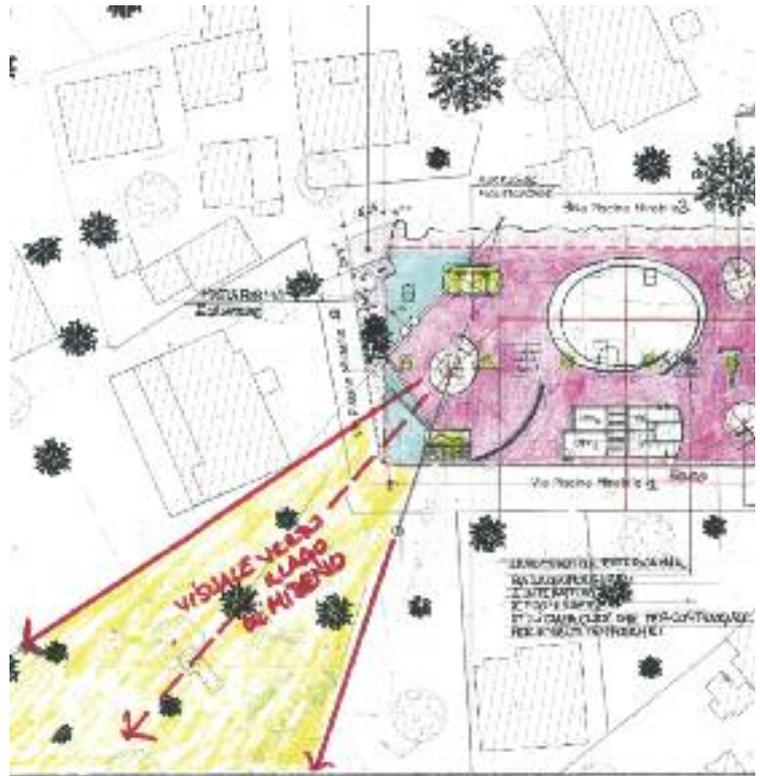
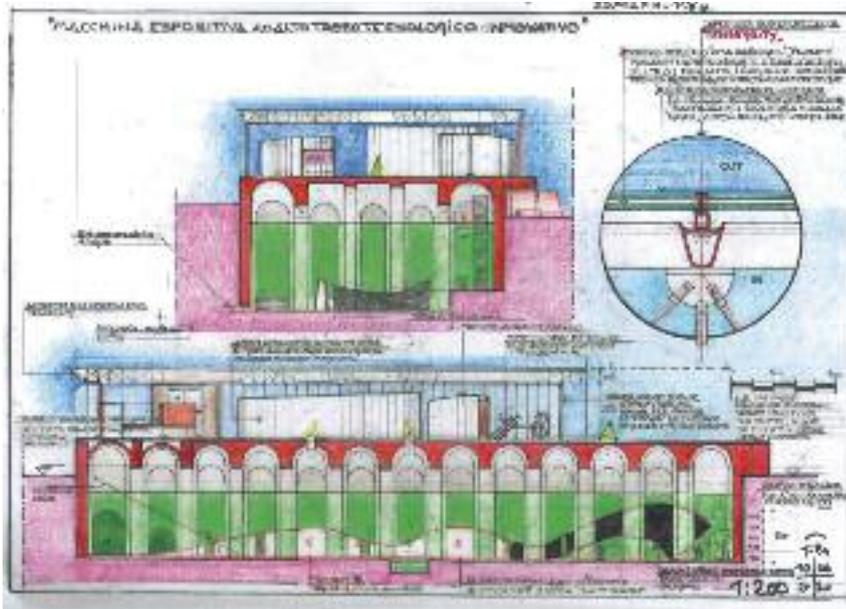


I vantaggi consentiti da questa soluzione sono evidenti: *in primis* l'autosufficienza della struttura per quanto riguarda l'illuminazione notturna del museo, inoltre la luce naturale entra in maniera controllata grazie alle cellule fotovoltaiche che forniscono un ombreggiamento con conseguente protezione dal sole. Questo tipo di cellule solari consentono, inoltre, la diffusione della luce, l'isolamento termico e, fatto non meno importante, l'isolamento acustico, facendo dello spazio che circonda le preesistenze una sorta di "scricigno" protetto dall'aggressione/invadenza della città Moderna e favorendo la visita degli spazi del Museo.

Si potrebbe inoltre incrementare l'isolamento termico ponendo all'intradosso della copertura dei **pannelli isolanti nanotecnologici a base di Aerogel siliceo**, garantendo un effettivo incremento dell'efficienza energetica totale della struttura con ottimi risultati termici ed acustici.

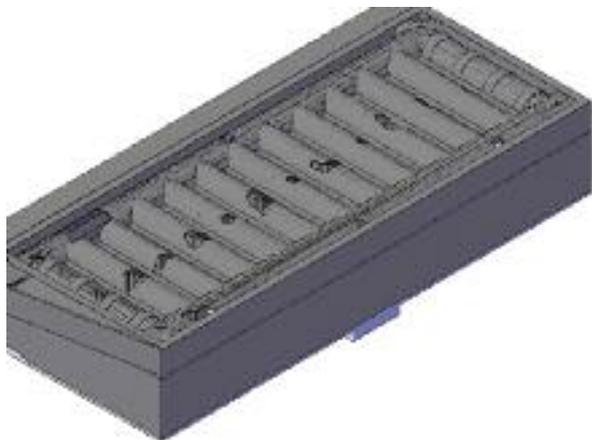
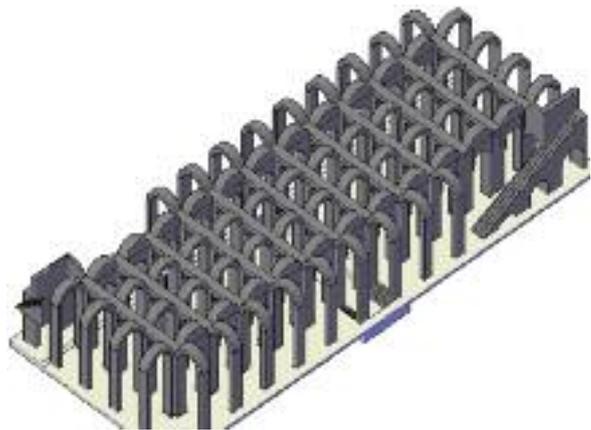
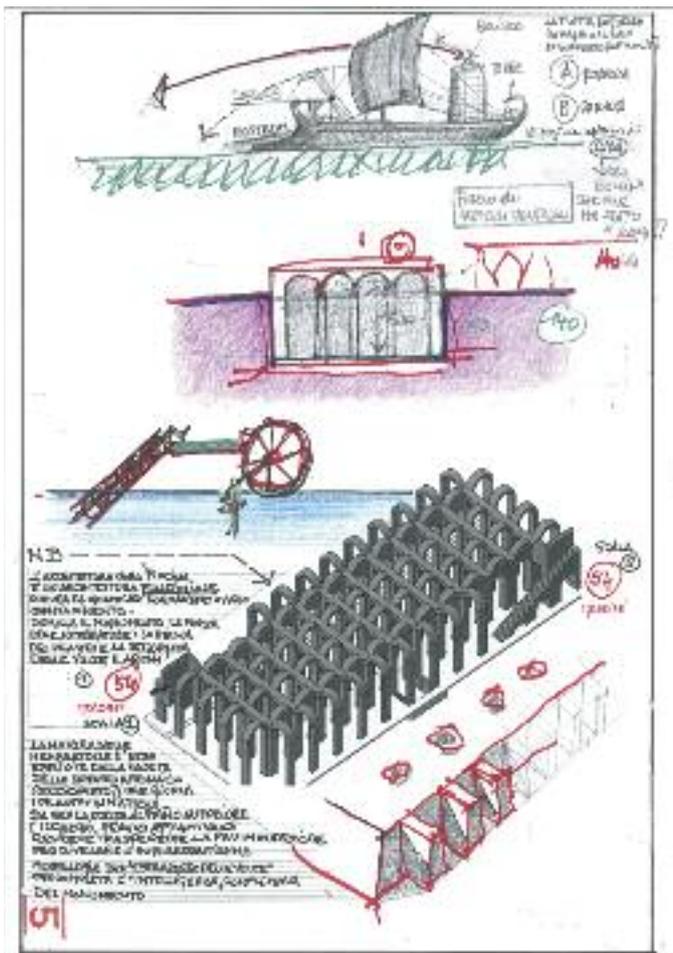
Per creare delle quinte visive per restituire al pubblico la magia del luogo dedicato alla flotta imperiale si sono utilizzati dei pannelli traslucidi per creare delle quinte visive anzi delle pareti di cristalli polarizzati *omnilight*, che attraverso un sistema elettrico possono passare dallo stato trasparente allo stato opaco, avendo anche la caratteristica di bloccare i raggi UV, di garantire un maggiore isolamento termico e di poter essere utilizzati per la proiezione di qualsiasi immagine o video su di essi, arricchendo ancor di più la comunicazione nel Museo.



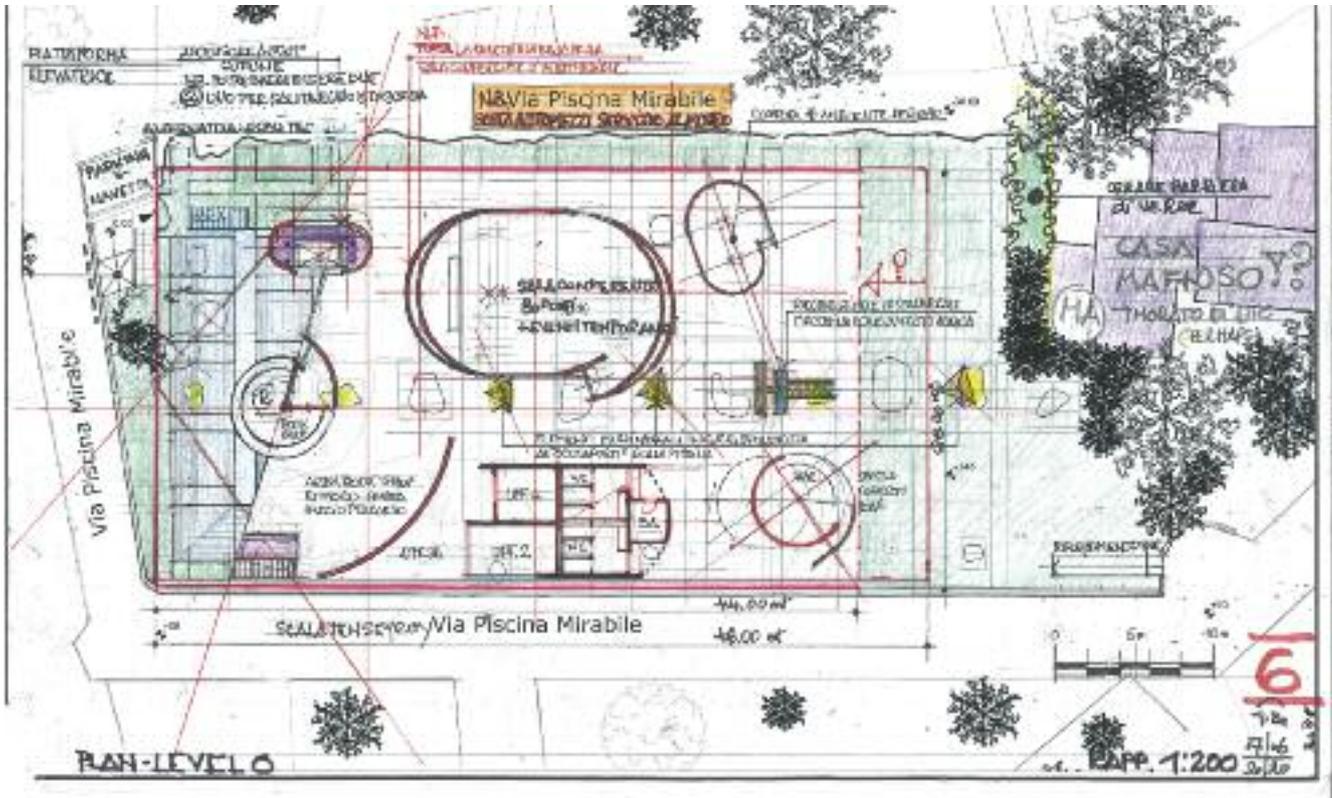




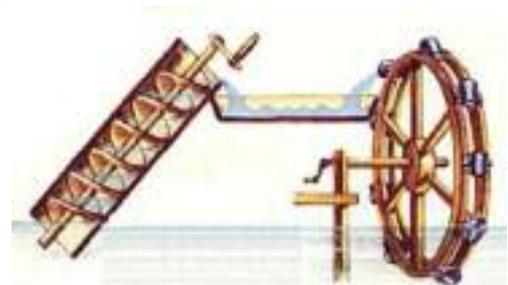
Nella zona di ingresso al museo si è progettato un pavimento trasparente che permette di vedere l'estradosso del complesso sistema voltato di copertura costituito da archi in mattoni e volte a botte in conglomerato cementizio: è così possibile comprendere ed apprezzare la grande maestria dei costruttori romani.



A destra e a sinistra della zona dell'accoglienza del pubblico sono collocati rispettivamente l'accesso alla scala di collegamento alla zona del museo ed il volume che accoglie gli ascensori su cavo.



In asse al corpo della piscina, sono ubicate le aperture/crolli delle volte dove erano collocati i macchinari di sollevamento dell'acqua: si prevede di ricostruire alcuni macchinari (com'è stato fatto per la "Noria" ricostruita recentemente a Fiumicino) ricollocandoli nella posizione originaria.





In altri casi, sempre in corrispondenza delle aperture alla sommità delle volte si sono previste delle “piramidi multimediali” che contribuiscono ad accrescere la comprensione del visitatore per la complessa macchina idraulica della Piscina. Le superfici delle strutture di supporto alla fruizione sono utilizzate a fini comunicativi ed emozionali con retroproiezioni e video wall posti in relazione con i suddetti con visivi.



In particolare per la sala delle conferenze è prevista la possibilità che sia le pareti interne che quelle esterne siano “comunicanti” in maniera da poter essere anche utilizzate per eventi temporanei.

L’immagine successiva fa vedere l’ingresso al Museo con il punto di accoglienza del pubblico in primo piano; sulla sinistra la parete esterna della sala conferenze in cui compaiono immagini sempre attinenti ai temi trattati nel Museo e al di sopra la leggera trama della copertura a *tensegrity*, da cui si diffonde la luce diffusa che illumina l’intero spazio di accoglienza del pubblico.

## Conclusioni

La nostra ha voluto essere una **sperimentazione multidisciplinare della possibilità da un lato di intervenire in una struttura Monumentale di rilevantissima importanza** rispettandola al massimo, proponendo come prioritaria l’attenzione al luogo, al contesto originale, alla necessità di un restauro critico, e dall’altro di concepire l’intervento museale attraverso **l’immaterialità delle Arti Visive** le sole che possano garantire un carattere di completa reversibilità: l’Opera poi integra la scultura, la musica e la proiezione video, con tecnologie adattive e intelligenti, interagisce e trasforma la musica e le proiezioni seguendo i gesti, i movimenti e la voce del pubblico, disegna un percorso musicale che sublima i suoni e le forme plastiche degli strumenti romani, un percorso immersivo che dai segni ludici e gioiosi della vita civile giunge alle icone maestose e tensive del mondo guerriero: dalla Cetra e i Cimbali, al Cornu le percussioni, al clangore della battaglia. Un’opera che deve essere, come il Museo, assolutamente **site specific** per suggerire, stimolare il visitatore alla riflessione,



alla comprensione degli “spazi indicibili” dell’Architettura Romana.

Dinamicità, qualità ed efficienza della comunicazione riteniamo contraddistinguano la scelta progettuale.

La realizzazione di un elemento dissonante – il Drago – rispetto alla geometria della struttura è maturata sia come scelta estetica che funzionale.

Gli impianti di proiezione digitale dei contenuti sono, come abbiamo visto, allocati all’interno della struttura al fine di garantire un isolamento termico e ambientale delle apparecchiature elettroniche che avrebbero certamente nocimento dall’installazione in un ambiente non termo condizionato.

L’elemento racchiude quindi sia la funzione che il segno della comunicazione che si articola in spazi definiti dalle installazioni artistiche emozionali.

Il percorso è caratterizzato da superfici dinamiche con effetto liquido al fine di riproporre la memoria della funzione originaria della Piscina Mirabilis, mentre il calpestio è coordinato con gli elementi sonori e visivi sulle superfici del “drago”.

La progettazione delle forme di supporto alla fruizione museale è caratterizzata dalla enfattizzazione dei coni visivi mirati sugli elementi antichi di relazione con la funzione della *Piscina Mirabilis*.

Infine la sperimentazione di forme nuove, di tecnologie innovative quali la *tensegrity* hanno consentito di ampliare il campo delle conoscenze, capaci di innescare interessanti prospettive anche per quanto riguarda la protezione e musealizzazione delle aree archeologiche di cui il nostro paese è ricchissimo.





Luciano Monti, Anna Rita Ceddia

*Luciano Monti,  
Docente di Politiche  
dell'Unione Europea,  
Luiss Guido Carli di Roma*

*Anna Rita Ceddia,  
Curatrice per la Fondazione  
Bruno Visentini della ricerca  
"Giardini e aree Verdi.  
Una realtà diffusa presso le  
dimore storiche italiane"*

# I giardini delle dimore storiche: una rete diffusa di tesori nascosti

(uno studio promosso dall'Osservatorio del Patrimonio Culturale Privato)

## 1. Giardino e dimora storica: il legame

Meno di cento (85 per la precisione) i Parchi e Giardini privati, censiti da **Vincoli in Rete** (la banca dati del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - MIBACT) che registra tutti i decreti di vincolo su beni immobili emessi dal 1909 al 2003 presso l'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro. Giardini e parchi vincolati sono, invece, in numero assai maggiore (784 escludendo boschi e viali).

Se si percorre la vecchia strada Regina del lago di Como o l'Aurelia in Liguria (solo per citarne due), ci si rende conto di come questa rappresentazione sia lontana, anzi lontanissima dalla realtà. La spiegazione di questa apparente distonia tra giardini/parchi pubblici e privati va ricercata nella differente storia che ha interessato i parchi appartenuti alla grande nobiltà e alle aree verdi urbane pianificate dopo l'unificazione del regno d'Italia, rispetto alla dimensione più domestica di molti giardini appartenuti alla piccola nobiltà e alla borghesia.

I primi, per dimensione e conurbazione, in maggioranza acquisiti dal patrimonio pubblico, i secondi rimasti nella disposizione degli originari proprietari o aventi causa (VANNUCCHI, 2003). Ancora, i primi, per dimensione e posizione, svincolati dalla originaria funzione servente la dimora storica di cui erano cornice, destinati poi a costituire veri e propri polmoni verdi di città. I secondi, salvo eccezioni, rimasti in pertinenza alla dimora, destinati a svolgere la tradizionale funzione di estensione all'aperto delle mura domestiche: vere e proprie **infrastrutture verdi** a corredo della dimora principale.

Questo differente percorso spiega il perché si registrino molti parchi e giardini pubblici autonomamente destinatari di un **decreto di vincolo**, mentre per il patrimonio privato tale circostanza è limitata a pochi casi. Nella maggioranza dei casi, il giardino costituisce una pertinenza della dimora vincolata. Non per quest'ultimo fatto di minor pregio e rilevanza nel complesso del patrimonio storico privato italiano.

La letteratura delle scienze naturali e sociali illustra l'ambivalenza estetica e funzionale del giardino; tanto come elemento di meraviglia tramandato sin dal mondo antico, quanto fattore per la sostenibilità ambientale e sociale nel contesto odierno. (Fig. 1)



*Fig. 1 Il fiume Ninfa nei pressi del ponte di legno. Autore Mentnafunangann. Il giardino di Ninfa, nella foto, appartenente alla Fondazione Roffredo Caetani, dichiarato monumento naturale dalla regione Lazio e aperto alle visite del pubblico. Considerato il giardino più bello d'Europa, costituisce un modello di eccellenza in ambito privato.*

Eppure, se da un lato la rilevanza della nozione e di singoli beni “giardini” è ormai conclamata, resta indefinita la portata di questa dimensione nel contesto di riferimento.

Lo studio, promosso dall'**Osservatorio del Patrimonio Culturale Privato** – che vede tra i suoi promotori la **Fondazione Bruno Visentini**, l'**Associazione Italiana Dimore Storiche (ADSI)**, **Confedilizia** e **Confagricoltura** – si propone dunque di dare conto di una realtà molto articolata, stimando il reale numero delle infrastrutture verdi (accezione comprendente giardini e altre aree verdi) adiacenti a una dimora storica, approfondendone il legame con la dimora stessa e l'ambiente circostante (Osservatorio Patrimonio Culturale Privato, 2020). Punto di partenza una ricognizione volta a definire l'entità della diffusione del giardino posta generalmente in relazione a determinati immobili storici privati, appartenenti a specifiche tipologie architettoniche, con l'obiettivo di porre le basi per una successiva valutazione della potenziale fruibilità di questa rete diffusa di infrastrutture verdi.

L'indagine è stata dunque strutturata in due parti principali. La prima di analisi degli elementi essenziali per definire e trattare il tema dei giardini da una prospettiva economico-culturale; la seconda di rilevazione (mediante interrogazioni alla banca dati Vincoli in Rete e Google earth/rilevazione satellitare) dei giar-



Fig. 2 I giardini LUISS, parco di Villa Blanc, foto di Pasquale Modica.



dini adiacenti le dimore storiche italiane private sottoposte a vincolo. (Fig. 2)

La proiezione sull'universo di riferimento delle dimore storiche italiane censite dalla menzionata banca dati del **Mibact**, ha successivamente condotto ad una serie di riflessioni che, riassunte nella sezione dedicata ai risultati, in estrema sintesi si concentrano su due aspetti: la dimensione del giardino in un network "diffuso" e ben più ampio di quello di riferimento, e il richiamo alla risorsa che il giardino nel suo stato presente o potenziale rappresenta in un dato contesto economico e sociale. Le aree rurali e soprattutto le aree urbane e periurbane necessitano di ambienti diversi e distintivi, che i giardini possono contribuire a ripensare ma soprattutto a realizzare. Non va, infatti, sottovalutata la pervasività di questo patrimonio ruotante attorno alle dimore storiche, presenti anche nelle realtà più piccole del nostro Paese (MONTI. L-CERRONI R., 2019).

## 2. Il bene "giardino"

Un primo elemento che contraddistingue il giardino rispetto ad altre aree verdi è la finalità e l'intenzionalità dell'essere umano. Giardino che può essere definito "appezzamento di terreno in cui si coltivano fiori e piante ornamentali: una villa con giardino; **giardino all'inglese, all'italiana**" (GARZANTI-Linguistica). Per la definizione di parco invece: "vasto giardino pubblico o privato con piante ornamentali e d'alto fusto, destinato allo svago e al riposo". Tra le infrastrutture verdi, tuttavia, vengono considerate tali anche il bosco, definito come "estensione di terreno coperto di alberi, generalmente d'alto fusto, uniti ad arbusti e altre piante selvatiche: bosco di querce, di abeti; attraversare il bosco; perdersi in un bosco | insieme di alberi d'alto fusto disposti in gran numero uno accanto al-



l'altro: bosco ceduo, da taglio, che si taglia periodicamente" e il viale: strada urbana, generalmente larga e alberata | strada in un giardino, in un parco" (GARZANTI-Linguistica).

Da una parte, si riscontra la dicotomia tra estensioni spaziali di piante secondo un ordinamento selvatico (bosco) o artificiale (giardino, parco, viale); dall'altra, si evince la duplice accezione della tipologia parco, che rappresenta tanto un'estensione naturale quanto una versione amplificata della tipologia giardino. Per praticità, in questa sede il parco -così definito- sarà incluso nella tipologia giardino.

Il giardino a sua volta può essere inteso come infrastruttura verde, sia in riferimento alla rete di spazi verdi interconnessi (siano essi naturali, pubblici, privati, terre coltivate o altri spazi verdi protetti), sia come processo che promuove un approccio sistematico e strategico per la conservazione (naturale e sociale ad essa annessa), che può avvenire a diversi livelli di *governance* e che incoraggi la pianificazione dell'uso del suolo e pratiche che siano positive per la natura e per l'uomo. L'infrastruttura verde, a sua volta, assume un'accezione più vasta che include, oltre alla tipologia Giardino, anche altre aree verdi che, ancorché meno votate a una funzione ornamentale, svolgono comunque una funzione ecosistemica di rilievo nel contesto di riferimento, non escluse tra queste, quella estetica.

L'infrastruttura verde, così determinata, risulta essere uno strumento di supporto, se non addirittura risolutivo, per la gestione di problematiche legate alla pressione demografica, non di minor rilievo rispetto all'evoluzione del sistema ferroviario, della telefonia o di internet.

In questa sede, si farà riferimento ai giardini e alle altre aree verdi in generale considerandoli come infrastruttura verde. Quindi, per comodità, ci si riferirà ai giardini (giardini e parchi) come tali, mentre gli spazi verdi non assimilabili a questi verranno identificati come "altre infrastrutture verdi".

### **3. Il censimento dei giardini**

IL **Fondo Ambiente Italiano** (FAI) stima oltre 20.000 unità tra giardini e parchi urbani. (Fig. 3) Dalle rilevazioni effettuate dall'**Associazione Parchi e Giardini d'Italia** (APGI), il numero di giardini censiti, senza considerare la finalità d'uso o le condizioni giuridiche (e senza altre specifiche sulla tipologia, i.e. all'inglese, francese, etc.), è attualmente 769 di cui sono 219 quelli



Fig. 3 Parco di Villa Carlotta sul lago di Como (Particolare), Tremezzo (CO). Patrimonio del FAI. Autore dell'articolo dal quale è tratta la foto Marco Romualdi (Romualdi 2018).



che risultano di Proprietà Privata. Il circuito **Grandi Giardini Italiani** fa riferimento invece a 134 realtà.

Le stime, così differenti, sono probabile conseguenza di quattro variabili: l'appartenenza a differenti network; la dimensione giuridica del bene, non sempre rilevata; la varietà della tipologia giardino e la presenza o meno di vincoli.

Questi ultimi, in particolare, sono ricondotti alla definizione di "giardino storico" che lo stesso Ministero dei Beni Culturali italiano definisce come uno spazio progettato dall'uomo con finalità in primo luogo - comunque non esclusivamente- estetiche, a cui si riconosce un interesse pubblico conferitogli dalle sue caratteristiche artistiche e/o dalla rilevanza storica.

Immaginare che solo una piccola parte delle dimore storiche italiane sia contornata da infrastrutture "storiche" o comunque di pregio, sarebbe un'offesa al Belpaese. L'Italia - secondo i dati riportati dallo stesso Ministero - conterebbe un patrimonio di circa 5.000 ville, parchi e giardini storici oggetto di specifico provvedimento di tutela, con un nucleo comunque numericamente più consistente di proprietà private e comprende esempi di notevole rilievo. L'attuale normativa sancisce che sono sottoposti a provvedimenti di tutela ville, parchi e giardini non solo a ragione dell'interesse artistico o storico, ma anche quelli che siano di "non comune bellezza". L'effettivo numero delle infrastrutture verdi sembra dunque non essere di facile determinazione, così come difficile risulta essere



la determinazione di quale misura di tutela sia più consona a queste realtà, non dando affatto per scontato che lo sia l'apposizione del vincolo.

#### **4. Una stima delle infrastrutture verdi adiacenti le dimore storiche**

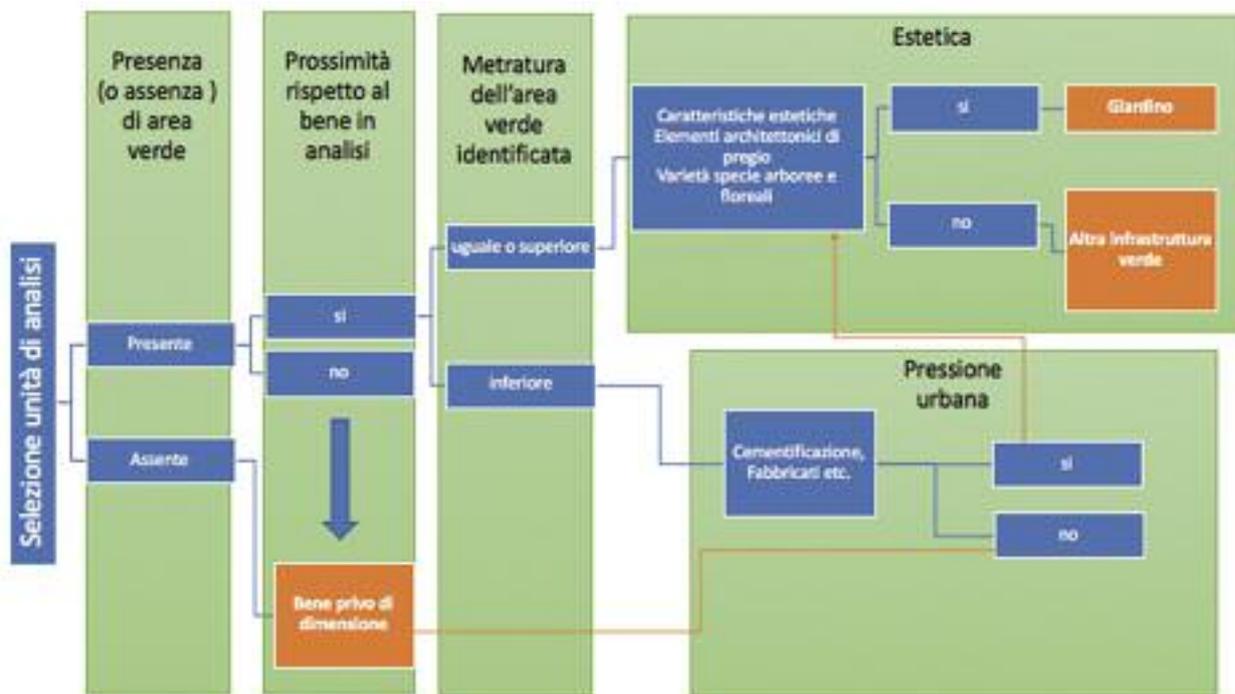
La stima delle infrastrutture verdi adiacenti le dimore storiche sottoposte a vincolo ha reso necessario il ricorso a un preliminare filtro dei dati presenti in *Vincoli in Rete*, per escludere tutti i beni che non rientrano nel campo d'indagine, cioè reperti e opere d'arte.

Il passo successivo è stato quello di raccogliere le rilevazioni per tipologia di scheda e bene delle tre aree (Architettura, Archeologia, Parchi e Giardini) presenti nel database di *Vincoli in Rete*, distribuiti proporzionalmente come segue nella Tabella. Successivamente si sono analizzate le tipologie di scheda Architettura (pari a 190.304 unità), nella quale sono emerse 235 tipologie di beni censiti. Da questo sostanzioso elenco, effettuando una prima scrematura, sono rimaste 168 tipologie di beni. Tra questi, i beni privati con una dimensione architettonica strutturata che potessero almeno potenzialmente prevedere un'area verde annessa, per un totale di 36.007 unità. Restringendo il campo alle sole tipologie di bene con capacità economica potenzialmente ricettiva, l'indagine si è ulteriormente limitata a 30 elementi per un totale di 29.142 beni privati.

A questo punto, si è proceduto alla definizione del campione e alla sua distribuzione percentuale su scala regionale sul totale dei beni censiti. Considerate le proporzioni residuali di determinate tipologie di beni, si è ritenuto opportuno aggregare quelle stesse tipologie in due sottogruppi, il gruppo (A) che ha aggregato Azienda Agricola, Capanna\*, Capanno, Capannone, Casale, Cascina, Casina\*, Casino, Casotto\*, Masseria, Padiglione\*, Rimessa\*, Trullo e (C) che ha aggregato Castello, Forte, Fortezza, Fortino\*, Rocca, Roccaforte, Torre, Torretta\*, Torrone<sup>1</sup>.

Si è a questo punto deciso di esaminare 600 dimore storiche, pari al 2% dell'universo immobili privati selezionato. Il campione è stato estrapolato in maniera casuale dalla banca dati *Vincoli in Rete*. Determinato il campione, si è proceduto con l'estrazione dei siti da analizzare, individuati graficamente attraverso un incrocio tra il sistema di mappatura Google Earth

<sup>1</sup> I beni contrassegnati con il carattere asterisco (\*) sono stati inclusi nella prima fase di campionatura, ma non sono state incluse nel campione poiché poco rappresentativi rispetto all'ampiezza campionaria.



98 *Fig. 4 Parametri per la classificazione dei beni. Fonte: Osservatorio Patrimonio Culturale Privato, 2020.*

e localizzazione riportata dalla stessa banca dati Vincoli in Rete. Le proporzioni di scala sono state stabilite a 1:20, dove possibile, per garantire uniformità alla rilevazione.

Come già sottolineato, la classificazione di un giardino è difficilmente riassumibile attraverso una lista definitiva di elementi, piuttosto si fa ricorso agli elementi – di carattere generale – con i quali si definisce etimologicamente il bene giardino. Dunque, anche in questa occasione, la classificazione rispecchia questa tendenza, definendo una scala di parametri, quali: presenza o assenza di area verde; localizzazione dell'area verde (adiacente o circostante il bene in esame); metratura dell'area verde; eventuali caratteristiche estetiche di pregio (manufatti, elementi architettonici di pregio, varietà specie arboree e floreali).

Le relative classificazioni sono state raggruppate in tre dimensioni, riassunte nella Figura di seguito. (Fig. 4)

Un ulteriore elemento utilizzato in parte dell'analisi è il ricorso a una contestualizzazione urbana nella fase di reperimento del materiale grafico e, successivamente, nella prima fase di con-

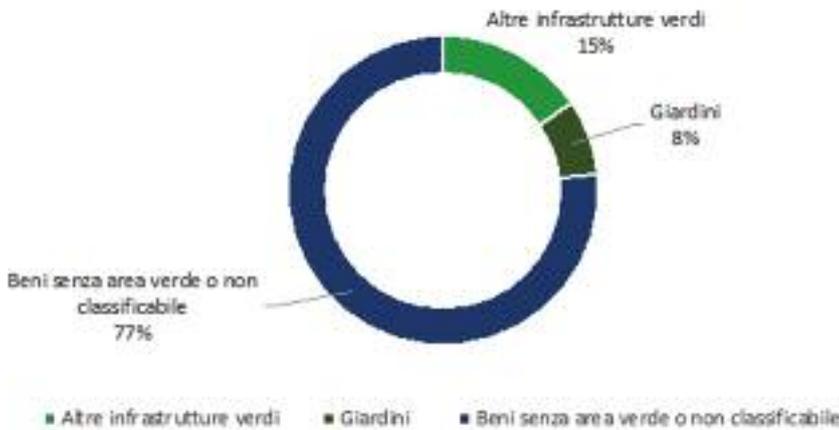


Fig. 5 Grafico: ripartizioni delle classificazioni sul campione. Fonte: Osservatorio Patrimonio Culturale Privato, 2020.

trollo del campione. In altre parole, si è tenuto conto non solo della presenza di aree verdi, ma anche del circondario in cui il bene analizzato era incluso. L'analisi ha quindi preso in considerazione gli evidenti sviluppi urbani (comprendenti, in sintesi, predominante cementificazione, edificazione, fabbricati etc.), valutando positivamente la presenza di una risorsa verde per giungere alla realizzazione di 600 schede tipo.

## 5. I risultati dello studio

Sul campione utilizzato, è stato riscontrato che 460 dimore storiche non hanno una dimensione verde, mentre 93 presentano la tipologia altra infrastruttura verde, e 47 sono state classificate come aventi giardini. La proporzione di questi risultati è riportata graficamente nel grafico seguente. (Fig. 5)

Proiettando i dati del campione sull'universo delle dimore storiche private afferenti alle tipologie selezionate, emerge una rete diffusa e molto articolata: si stima vi siano **2.283 giardini** annessi ai beni censiti, e 4.517 aree definibili come altre aree verdi, per un totale di **6.800 spazi verdi** che meritano la giusta valorizzazione! Di questi solo circa l'1% è censita come tale da Vincoli in Rete.

In termini assoluti, la tipologia che registra il maggior numero di giardini nel campione si conferma essere la tipologia villa, seguita dal villino. Le tipologie di bene che registrano il maggior numero di aree verdi annesse sono la villa e le case. (Fig. 6)

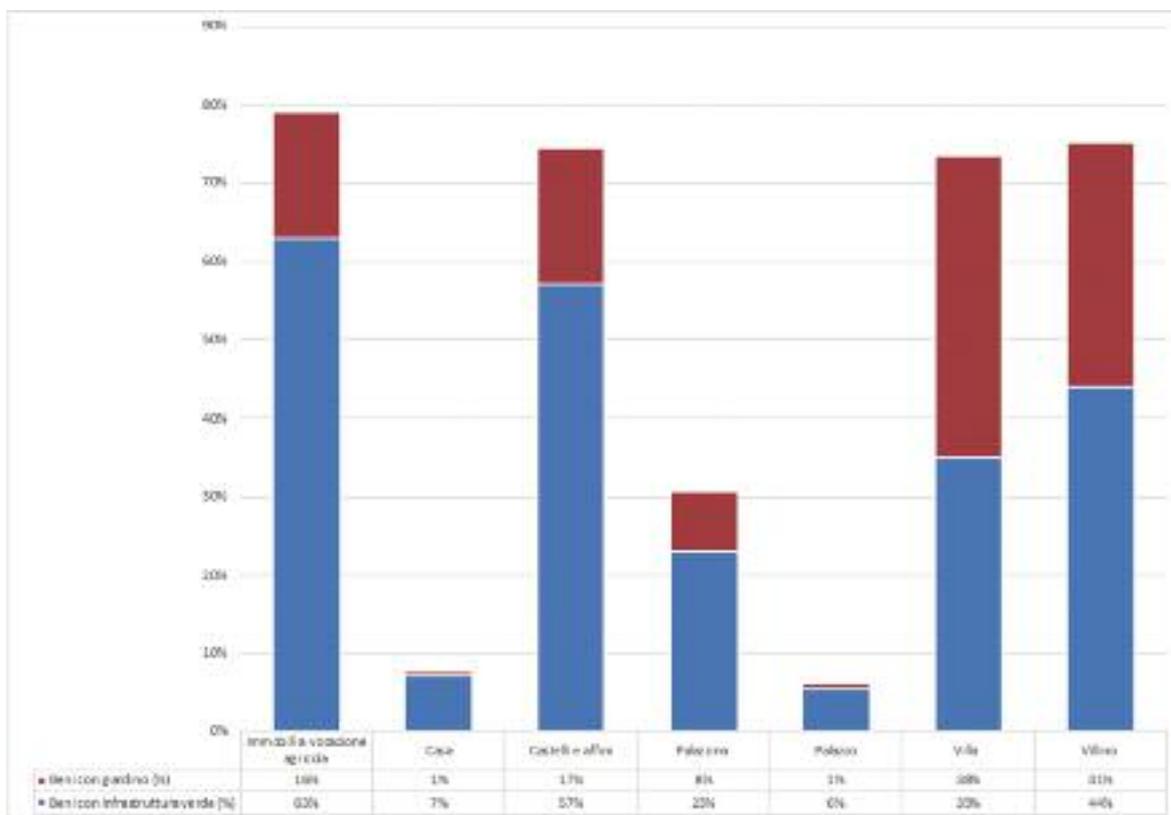


Fig. 6 Distribuzione dei giardini e delle altre infrastrutture verdi su singoli raggruppamenti. Fonte: Osservatorio Patrimonio Culturale Privato, 2020.

## 6. Conclusioni

Da questa analisi preliminare delle infrastrutture verdi annesse alle dimore storiche italiane private, emergono, in estrema sintesi, cinque osservazioni, qui brevemente sintetizzate e proposte come spunti per definire futuri interventi di valorizzazione di questo grande patrimonio culturale prevalentemente non valorizzato.

In primo luogo, appare chiaro come le infrastrutture verdi siano un valore aggiunto al **patrimonio culturale** nel suo complesso: in ville e villini, così come nelle dimore in contesto agricolo, le infrastrutture verdi sono spesso di alta qualità, aggiungendo valore e potenziale fruibilità alle dimore storiche di interesse storico culturale.

In secondo luogo, è necessario iniziare a considerare questi giardini come una **rete diffusa** del patrimonio di aree verdi e giardini: i giardini delle dimore potrebbero essere messi local-

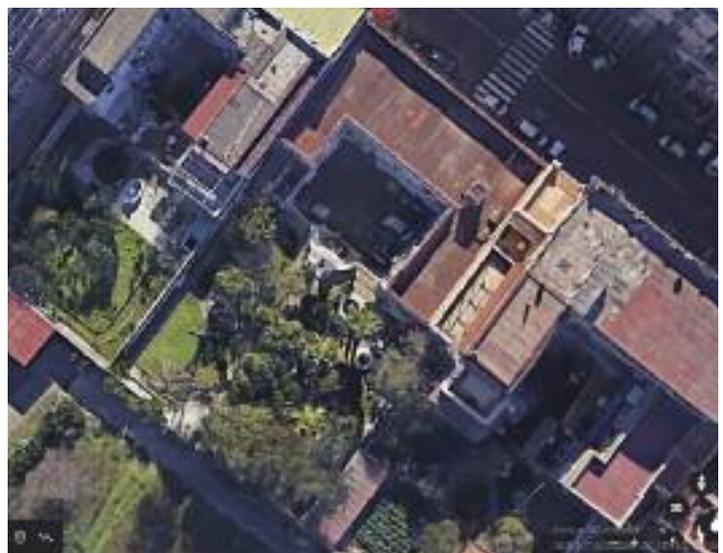
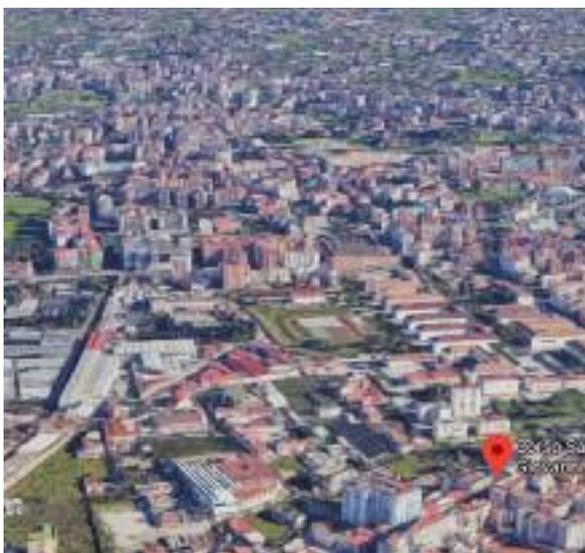


mente in rete con altre realtà pubbliche o private e supportati in questo da specifiche misure di valorizzazione di suddetti beni, subordinandone l'eleggibilità alla fruizione (spesso già presente se la dimora storica prevede un programma di visite). In un'era di grandi mutamenti climatici, inoltre, le infrastrutture verdi sono custodi della **biodiversità**, con particolare attenzione alle aree urbane. In tale contesto, i servizi dell'infrastruttura verde non risultano essere serventi la sola dimora storica alla quale appartengono, ma anche tutto il quartiere nel quale si collocano, a prescindere dalla diretta fruizione o meno dell'area di riferimento. (Fig. 7)

I giardini e le aree verdi, nei contesti rurali, andrebbero valorizzati maggiormente, promuovendo ulteriormente territorio, offerte turistiche culturali, enogastronomiche ed esperienziali, approfittando anche dinamismo delle **imprese culturali** locali (MONTI, 2018).

Infine, ma non da ultimo, una riflessione nel contesto di un Paese nell'era **Covid**: Aree verdi e giardini concorrono al benessere psico-fisico, in particolare se situati nelle aree urbane, e favoriscono le relazioni umane anche in presenza di misure di distanziamento sociale. Da solo questo elemento dovrebbe essere sufficiente per spingere ad approfondire la variegata realtà emersa dallo studio dell'Osservatorio del Patrimonio Storico Privato.

*Fig. 7 Giardino in area urbana:  
Napoli, NA. Community di Google  
Maps.*





### Bibliografia e Fonti

- APGI. Associazione Parchi e Giardini d'Italia. [https://www.apgi.it/?post\\_type=giardino](https://www.apgi.it/?post_type=giardino); <https://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/feed/pdf/Convenzione%20quadro%20MiBACT%20e%20Associazione%20Parchi%20e%20Giardini%20d%27Italia-imported-70526.pdf>
- Benedict, M. A., & McMahon, E. T. 2012. *Green infrastructure: linking landscapes and communities*. Island press.
- Conan Michel, and Chen Wangheng. 2008. *Gardens, Cities, and Culture: A World Tour*. Cambridge: Harvard University Press.
- Di Paola, M. (2018). *Ethics and politics of the built environment: Gardens of the anthropocene* (Vol. 25). Springer.
- Dizionario Garzanti: Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana, Milano, Garzanti, 1987
- EEA. 2011. *Green infrastructure and territorial cohesion: The concept of green infrastructure and its integration into policies using monitoring systems*. European Environment Agency. [http://www.eea.europa.eu/publications/green-infrastructure-and-territorial-cohesion?andutm\\_campaign=newsletter.2011-12-19.4606149473andutm\\_medium=emailandutm\\_source=EEASubscriptions](http://www.eea.europa.eu/publications/green-infrastructure-and-territorial-cohesion?andutm_campaign=newsletter.2011-12-19.4606149473andutm_medium=emailandutm_source=EEASubscriptions).
- EGHN. European Garden Heritage Network. <https://wp.eghn.org/en/european-garden-heritage-network-eghn/>
- European Route of Historical Gardens. Itinerario Europeo dei Giardini Storici. <http://europeanhistoricgardens.eu/en/contact/>
- FAI. Fondo Ambiente Italiano. <https://www.fondoambiente.it>
- Fondazione Caetani. <https://www.fondazionecaetani.org>
- Grandi Giardini Italiani. <https://www.grandigiardini.it>
- Gualano, M. R., Lo Moro, G., Voglino, G., Bert, F., & Siliquini, R. 2020. "Effects of COVID-19 lockdown on mental health and sleep disturbances in Italy". *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17(13), 4779
- IEEP. 2007. *Guidance on the maintenance of landscape connectivity features of major importance for wild flora and fauna: Guidance on the implementation of Article 3 of the Birds Directive (79/409/EEC) and Article 10 of the Habitats Directive (92/43/EEC)*, Institute for European Environmental Policy. [http://ec.europa.eu/environment/nature/ecosystems/docs/adaptation\\_fragmentation\\_guidelines.pdf](http://ec.europa.eu/environment/nature/ecosystems/docs/adaptation_fragmentation_guidelines.pdf)
- Krasny, Marianne, and Rebekah Doyle. 2002. "Participatory Approaches to Program Development and Engaging Youth in Research: The Case of an Inter-Generational Urban Community Gardening Program". *Journal of Extension* 40.5: 1-16
- Lin, B. B., & Egerer, M. H. 2020. "Global social and environmental change drives the management and delivery of ecosystem services from urban gardens: A case study from Central Coast", California. *Global Environmental Change*, 60, 102006.
- LUISS website: I Giardini Luiss. <https://www.luiss.it/ateneo/i-giardini-luiss>
- Monti LCerroni R. 2019. "How the Widespread Presence of Historical Private Real Estate Can Contribute to Local Development", *Review of European Studies*, Vol. 11, No. 1; 2019



- Monti L. 2018. "Il ruolo delle imprese culturali nelle nuove traiettorie dello sviluppo locale", in *Territori della Cultura*, Numero 34 Anno 2018, p.150
- Naumann, S., D. McKenna, T. Kaphengst, M. Pieterse, and M. Rayment. 2011. *Design, implementation and cost elements of Green Infrastructure projects. Final report to the European Commission, DG Environment*. Contract no.070307/2010/577182/ETU/F.1. Ecologic Institute and GHK Consulting.
- Osservatorio Patrimonio Culturale Privato. 2020. *Giardini e aree Verdi Una realtà diffusa presso le dimore storiche italiane*, 22 luglio 2020: chrome-extension://oemmndcbldboiebfnladdacbfmadadm/https://3f55c7d4-62af-4458-938b-20d7dc2b8e97.filesusr.com/ugd/176730\_b0237096ad9442fe8a671e78c627d9c2.pdf
- Patel, Ishwarbhai C. 1991. "Gardening's Socioeconomic Impacts". *Journal of extension* 29.4: 7-8.
- Primack, R. B., & Miller Rushing, A. J. 2009. "The role of botanical gardens in climate change research". *New Phytologist*, 182(2), 303-313.
- Romualdi M. 2018. <https://www.comocity.it/villa-carlotta-riapre-battenti-punta-ad-unaltra-stagione-record>, 28 febbraio 2018.
- Sylwester, A. 2009. *Green Infrastructure supporting connectivity, maintaining sustainability*. European Commission, DG Environment.
- Vannucchi, M. 2003. *Giardini e parchi. Storia morfologia ambiente* (Vol. 4). Alinea Editrice.
- Vincoli in Rete. <http://vincoliinrete.beniculturali.it/VincoliInRete/vir/utente/login>
- Williamson, K. S. 2003. *Growing with green infrastructure*. Doylestown: Heritage Conservancy.



Maura Cetti Serbelloni

*Maura Cetti Serbelloni,  
Geografa, Esperta nell'analisi e  
valorizzazione delle risorse  
culturali*

## INTEGRATIO. I luoghi dell'integrazione culturale nella tradizione e nella prospettiva. Dalla visita all'incontro

Il progetto *INTEGRATIO. Places of cultural integration in tradition and perspective. From visiting to meeting: the Amalfi Coast (I), the Upper Ribatejo (P), the Golden Coast (E) and the Dobrogea Province (R)* è stato finanziato dalla Commissione Europea nell'ambito del programma Cultura 2000.

Ha avuto la durata di 12 mesi - da settembre 2004 a settembre 2005 - inclusa la fase di rendicontazione tecnica e finanziaria. Ne è stato capofila il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali (CUEBC) con sede a Ravello (IT). L'Università di Barcellona (E), l'Istituto Politecnico di Tomar (P) e l'Università di Brema (D) ne sono stati co-organizzatori. A questi si è aggiunto l'Istituto di Ricerca Eco-museale di Tulcea (R) in qualità di partner.

Questo contributo intende offrire una breve presentazione del progetto focalizzata su due aspetti caratterizzanti che, a distanza di ben quindici anni, appaiono meritevoli di ulteriori confronti e approfondimenti:

- la metodologia interdisciplinare e "olistica" applicata per affrontare il tema della qualità dello sviluppo, in particolare a fronte della crescita dell'economia turistica;
- l'interesse specifico rivolto al patrimonio culturale immateriale, che è stato censito con gli strumenti allora disponibili (si ricorda che la convenzione dell'UNESCO per la Protezione e Promozione del Patrimonio Immateriale è nata nel 2003).

Il progetto si è posto come principale obiettivo l'identificazione di opportunità di sviluppo del patrimonio culturale compatibili e coerenti con la sua salvaguardia e con le specificità e il benessere dei territori.

Come casi di studio sono state scelte quattro destinazioni turistiche mature (la Costa d'Amalfi, la Costa Dorada, il Ribatejo e la Dobrogea), dove il patrimonio culturale correva il rischio concreto di essere irreparabilmente danneggiato da una fruizione superficiale e aggressiva, che impoverendo le comunità e le culture locali si stava dimostrando capace di annullare le stesse ragioni del turismo. La più probabile conseguenza appariva l'arresto - o quantomeno il rallentamento - della crescita economica, con impatti significativi sulla qualità dello sviluppo dei sistemi locali.

Ai quattro casi di studio è stata applicata la stessa metodologia, basata sull'analisi critica della situazione attuale e sulla



successiva elaborazione di proposte alternative relative allo sviluppo del patrimonio materiale e immateriale, con particolare riguardo alla salvaguardia e alla fruizione consapevole nonché alla ricostruzione dell'identità delle regioni danneggiate da processi socio-economici (ad esempio la crescita turistica in Costa d'Amalfi) o naturali (si pensi agli incendi che avevano devastato il Portogallo).

Gli "scenari" sono stati elaborati per essere presentati alle comunità e ai visitatori al fine di accrescere la consapevolezza del valore del patrimonio culturale e di offrire nuovi contenuti e opportunità per una migliore fruizione e comprensione della cultura locale, nonché alle autorità locali e ai decisori per suggerire soluzioni fondate su una base scientifica a rischi e problemi già ampiamente percepiti.

Nel caso della Costa d'Amalfi il lavoro di ricerca ha avuto origine da due ipotesi:

1. che il rapporto turismo/sistema locale – e dunque turismo/risorse e turismo/beni culturali - fosse vicino a un punto di rottura;
2. che esistessero dei margini di miglioramento, ossia delle potenzialità e delle opportunità non ancora colte.

Entrambe le ipotesi sono state confermate.

La ricerca – coordinata da chi scrive e realizzata grazie alla competenza, all'entusiasmo e alla disponibilità delle ricercatrici Maria Carla Sorrentino e Patrizia Palumbo – non è stata limitata al sottoinsieme turistico, e nemmeno alla sfera dei soli beni culturali, nella convinzione che il rapporto turismo/beni culturali possa essere compreso e valutato solo se inserito nel sistema locale di cui fa parte, da cui è condizionato e sul quale influisce.

Questo ha comportato:

1. la volontà di capire e di definire con maggiore chiarezza possibile che cosa fosse – e come stesse – allora la Costa d'Amalfi nel suo complesso, che cosa fosse già successo e perché, che cosa stesse succedendo in quel momento e quale fosse la direzione dei processi in atto.
2. la volontà di sperimentare una metodologia che consentisse di far scaturire le proposte dalle caratteristiche specifiche e dai punti di forza del sistema locale.

La ricerca è stata dunque suddivisa in tre parti.

1. Analisi del sistema locale
  - a. Il territorio (con appendice statistica)
  - b. La componente antropica (con appendice statistica)



- c. Il turismo (con appendice statistica e questionari distribuiti a turisti e visitatori grazie alla collaborazione degli operatori e delle istituzioni locali)

L'analisi ha fornito una conoscenza approfondita del contesto geografico, economico e sociale fondata su basi scientifiche. Ne sono emersi sia i punti di forza sia i punti di debolezza dell'area interessata. Un'attenzione particolare è stata dedicata al sistema turistico e ai suoi legami sia con il patrimonio e le risorse locali, sia con il contesto generale.

Questo ha consentito di evidenziare le potenzialità e i limiti degli interventi, attribuendo sempre la priorità al benessere del sistema locale dal punto di vista sociale, economico e ambientale anziché alla crescita turistica.

## 2. Il patrimonio

- a. Analisi dei beni (archeologia classica, medievale, militare, industriale; architettura vernacola e costruzione del paesaggio agrario, episodi architettonici maggiori; topografia e toponomastica; artigianato e antichi mestieri; la tradizione gastronomica; il mondo agricolo e i prodotti tipici; celebrazioni, sagre, eventi; canti, balli e strumenti musicali; miti, leggende, detti e proverbi; la costiera dei viaggiatori, immagini e percezioni tra simboli e miti; natura e cultura, ossia il patrimonio naturalistico e il paesaggio antropico).
- b. Censimento dei beni materiali e immateriali tramite schede (con cartografia di posizionamento dei beni, documentazione fotografica, legenda delle note e indice delle schede).
- c. Analisi critica dei contenuti e delle forme dell'attuale presentazione e fruizione del patrimonio.

Il patrimonio culturale materiale e immateriale è stato suddiviso in più categorie che sono state a loro volta analizzate nei loro contenuti storici e culturali e in riferimento alla loro valorizzazione e salvaguardia.

Successivamente è stato catalogato attraverso schede numerate che riportavano il comune in cui si trova il bene, la sua descrizione dettagliata, le modalità della fruizione, i suggerimenti (opportunità e margini di miglioramento), i riferimenti alla documentazione grafica e fotografica, la bibliografia e le eventuali note inclusi i rimandi ad altri beni appartenenti alla stessa o ad altre categorie.

Allo scopo di valutare lo sviluppo e il livello di tutela del patrimonio, le schede sono state raggruppate in 6 categorie:





- beni fruibili e adeguatamente valorizzati;
- beni fruibili con margini di miglioramento della valorizzazione;
- beni fruibili con margini di miglioramento della valorizzazione e criticità riguardo alla salvaguardia e allo stato di conservazione;
- beni non fruibili;
- beni non fruibili con criticità riguardo alla salvaguardia e allo stato di conservazione;
- beni parzialmente o completamente scomparsi.

Ai fini di questa catalogazione sono state prese in considerazione la visibilità, l'accessibilità, la qualità della presentazione e il grado di conservazione dei beni.

3. Le proposte: uno scenario (alternativo) per il futuro
  - a. Viaggi reali e virtuali attraverso il territorio: percorsi di (ri)scoperta e chiavi di lettura del patrimonio locale (con allegata cartografia)
  - b. Percorsi verticali e orizzontali
  - c. Percorsi tematici

Sulla base del confronto tra le prime due parti della ricerca è stato elaborato uno scenario alternativo di valorizzazione e tutela del patrimonio centrato su nuove motivazioni turistiche individuate a partire dalle risorse disponibili.

Lo scenario è composto da 34 chiavi di lettura del territorio concepite come prodotti turistici integrati e passibili di molteplici combinazioni, da sviluppare allo scopo di diversificare e arricchire l'offerta locale in una prospettiva di lungo periodo. Tali chiavi di lettura consistono in itinerari altimetrici (orizzontali/verticali) o tematici che attraversano più comuni, possono essere percorsi interamente o suddivisi in tappe e integrati da specifiche attività o strutture. Inoltre, in quanto parte di una rete, gli itinerari si incontrano e si intersecano, consentendo una presentazione integrata del sistema culturale locale nel suo insieme.

Per ogni itinerario è stata individuata una "porta" con due funzioni principali: fornire informazioni precise e complete riguardo alle attività e agli eventi in corso e programmati; presentare il patrimonio promuovendone la fruizione e migliorandone la conoscenza e la comprensione. Questo secondo obiettivo potrebbe essere raggiunto attraverso iniziative coordinate quali mostre, dimostrazioni, eventi, pubblicazioni, corsi e visite guidate.



La porta di ogni itinerario si trova nel comune più significativo per la chiave di lettura considerata.

Le proposte sono coerenti con il benessere generale del sistema locale e consentirebbero di esaltare l'unicità e l'unitarietà della destinazione attraverso una comunicazione e presentazione completa dei contenuti e dei significati del patrimonio culturale, aumentandone il valore aggiunto la competitività sul mercato turistico.

I risultati della ricerca sono stati presentati in occasione di una mostra accompagnata da una tavola rotonda alla quale hanno partecipato esperti ed esponenti delle istituzioni locali.

Il dibattito ha evidenziato come la Costa d'Amalfi si trovasse di fronte alla necessità di una scelta, che evidentemente non avrebbe potuto non ripercuotersi sull'intero sistema: declino o riqualificazione, intesa come radicale ed organico cambiamento di rotta fondato sull'uso consapevole delle molte risorse presenti. Al tempo stesso, si è concentrato sul gigantesco divario – dimostrato dalla ricerca - tra la proposta culturale e le potenzialità del territorio.

Al di là dello specifico caso di studio e a molti anni di distanza, le recenti trasformazioni del fenomeno turistico sembrano confermare sia la capacità del turismo di incidere sui sistemi locali, sia la necessità di un approccio sistemico e complesso per il suo governo.

L'augurio è che questa breve nota possa stimolare il dibattito, attualizzando i risultati del progetto alla luce degli sviluppi della ricerca in materia sia di turismo sia di patrimonio culturale immateriale.

INTEGRATI  
Piazza di San Giacomo, 1 - 80138 Napoli (NA)

EUROPEAN UNION  
Cultura 2000

Consorzio del Turismo  
della Penisola Sorrentina

MOSTRA DOCUMENTARIA

# La Costa di Amalfi oggi. Tra ieri e domani

Dai segni della tradizione  
all'alternativa delle proposte

La Costa di Amalfi, il fenomeno turistico, il patrimonio culturale materiale e immateriale, monumentale e diffuso.  
Un percorso di analisi, di problematiche e proposte, concreti e possibili, per formulare un'alternativa alle criticità del presente e ai rischi che insidiano il futuro.

**RAVELLO, Villa Rufolo, 11-19 Giugno 2005**  
Orari mostra: 10.00-18.00 - 15.00-19.00

ICEM  
Consorzio del Turismo della Penisola Sorrentina  
Università del Salento  
MUSEUM



*Territori della Cultura*



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali

Ravello

# Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Leggere Terenzio incita a vivere una comunione di  
pensiero con gli altri uomini Hamza Zirem

Riti e ricorrenze religiose fra fede e cultura laica,  
strumento di coesione comunitaria Mons. José Manuel Del Río  
Carrasco

La cultura del paesaggio di montagna nella  
spiritualità del pellegrinaggio mariano Carla Maurano

Tre bagatelle estive intorno al patrimonio artistico Bruno Zanardi

I 60 anni della Carta di Gubbio per la salvaguardia e il  
risanamento dei centri storici. Spunti per una  
riflessione sulla tutela in Italia Cesare Crova

La soprannominazione: un patrimonio culturale privo  
di materialità ma ricco di valore Ferdinando Longobardi,  
Anna Todisco

MAIORI HOSPITIS. Sinergia tra pubblico e privato a  
favore dei giovani Maria Carla Sorrentino



# Leggere Terenzio incita a vivere una comunione di pensiero con gli altri uomini

Hamza Zirem

*Hamza Zirem,  
scrittore e poeta italo-algerino.  
Componente Comitato  
Scientifico CUEBC*



*Ritratto dello scrittore Apuleio  
(Wikipedia).*



*Pinturicchio, Gonfalone di  
Sant'Agostino. Perugia, Galleria  
Nazionale dell'Umbria.*

## Il contributo dell’Africa del Nord alla cultura classica del Mediterraneo

Gli Imazighen (i Berberi) sono gli abitanti autoctoni del Nordafrica e popolano dalla notte dei tempi un vasto territorio senza confini (Tamazgha) che va dall’Egitto al Mar Mediterraneo e dall’Africa subsahariana alle Isole Canarie. La parola Imazighen (al singolare Amazigh) significa “uomini liberi”.

Stupisce pensare che gli Imazighen, nonostante possiedano da lunghissimo tempo un proprio alfabeto (tiffinagh), uno dei più vecchi al mondo e usato ancora oggi soprattutto dai Tuareg, non abbiano scritto molto nella loro lingua. L’Antichità ci ha tramandato delle iscrizioni, solo in parte decifrate, e il Medioevo dei lessici berberi e qualche testo poetico. Ma nessuna opera letteraria che avrebbe permesso di consacrarne la lingua. I Berberi hanno sempre trascurato la propria lingua e preferito scrivere usando quella dei loro dominatori. Una scelta che non solo ha favorito l’integrazione culturale, ma che ha soprattutto ostacolato l’emergere di una lingua nazionale berbera, strumento di unificazione linguistica e politica. I Berberi hanno scritto innanzitutto in punico ma la letteratura in questa lingua è sparita in seguito alla distruzione di Cartagine; al contrario, è stata conservata la loro produzione in latino, lingua imposta loro con la forza. Diceva Sant’Agostino: “Lo Stato romano sa come comandare e impone ai popoli sottomessi non solo il suo giogo, ma anche la sua lingua”. Lingua che per tanti scrittori era solo uno strumento di comunicazione utile ad esprimere pensieri e sentimenti. Nella costellazione degli autori berberi di lingua latina, si possono citare i più conosciuti: Apuleio, Sant’Agostino, San Donato, Tertulliano, Arnobio, San Cipriano, Giuba II e Terenzio.

## Nascita della Letteratura Latina

La letteratura latina è nata dal contatto con la letteratura greca. Durante le Guerre Puniche, i romani conquistano le grandi città della Grecia e la popolazione latina subisce l’influenza dei costumi e della lingua greca attraverso il contatto con mercanti e schiavi. Gli scrittori uniscono in un insieme coerente ellenismo e spirito romano. Il teatro plautino o terenziano dipinge i costumi romani fortemente influenzati dai Greci. La commedia europea in Grecia nasce in un contesto di feste rituali (danze

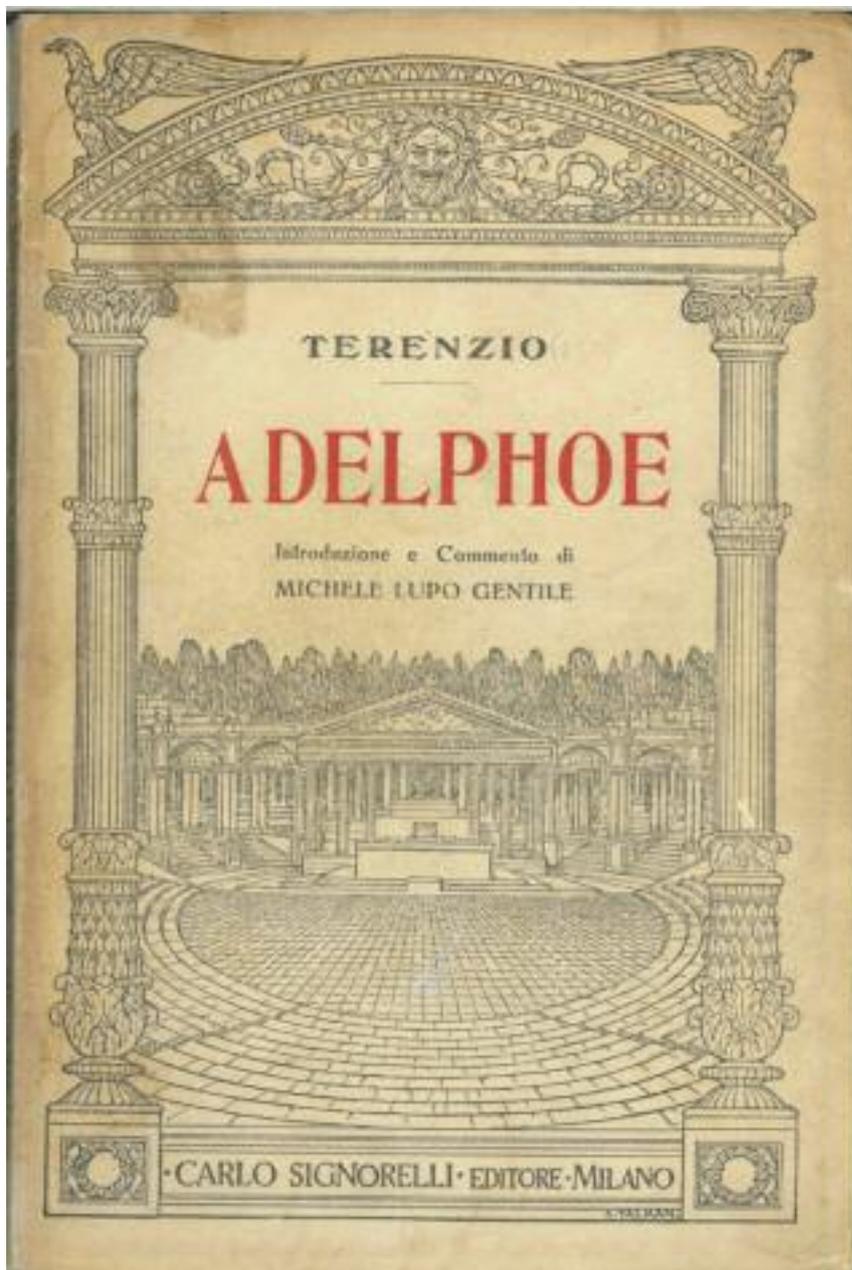


*Frontespizio del Codex Vaticanus Latinus 3868 (Biblioteca Vaticana) con il ritratto di Terenzio.*

etrusche, canti fescennini...) in onore di Dioniso. Proseguirà quindi in ambito romano, dove verranno trasposti i capolavori greci. Poeti epici, come Nevo ed Ennio, si ispirano ad Omero. Avendo tradotto in versi saturnini l'Odissea, Andronico scrive tragedie su temi greci. In seguito all'espansionismo romano del II sec. a.C., affluiscono a Roma numerose opere d'arte greca. I nobili si ellenizzano e impiegano al loro servizio schiavi di origine greca.

### **Uno sradicamento salutare**

Terenzio nasce a Cartagine intorno al 185 a.C. Condotto giovanissimo a Roma come schiavo, viene affrancato dal senatore Terenzio Lucano, il quale aveva apprezzato la sua prestanza e





indovinato in lui attitudini intellettuali. Prese il nome di Publio Terenzio Afro (rispettivamente: nome proprio, nome del suo liberatore, soprannome derivante dalle sue origini africane). Nel centro antico di Armento (PZ) ai limiti del Casale si possono vedere ancora i ruderi del Palazzo del senatore Terenzio. Il biografo Svetonio descrive Terenzio “di taglia media, dalla costituzione fragile, di incarnato scuro”, descrizione che ha permesso a Taladoire di accostarlo al “(nostro) piccolo berbero André Gide”. Terenzio riceve un’eccellente educazione in un circolo aristocratico e letterario che si sviluppa intorno a Scipione (circolo degli scipioni), e nel quale si incontrano Lelio, Lucilio, Polibe, Panezio. In questo ambiente intellettuale ed ellenico, Terenzio è destinato inevitabilmente a servire le Muse. La sua vocazione è precoce, e viene consacrata al genere della commedia. Sei sono le opere conservate: *L’Andria* (figlia di Andros), *L’Eunuco*, *L’Egira* (la suocera), *L’Heautontimorouménos* (letteralmente il Punitore di sé stesso), *Il Phormio* (nome di un personaggio), e gli *Adelphoe* (i fratelli). Le opere vengono rappresentate in diverse occasioni e i loro soggetti vengono tratti da Apollodoro di Caristo e soprattutto da Menandro. Terenzio utilizza commedie diverse per crearne una sola, rielaborando gli apporti esterni affinché ne risulti un arricchimento originale all’intrigo. Terenzio è apprezzato per il gusto e l’arte della scelta dei suoi soggetti psicologici, morali e sociali. Polemizza così con i suoi detrattori: «Gli invidiosi che ben conoscete presuppongono che i nobili aiutino Terenzio e collaborino assiduamente con lui. Ebbene! Terenzio vede nella calunnia, con cui intendono danneggiarlo, il più bell’elogio: sì, è lieto di piacere a coloro che piacciono a voi tutti e al popolo romano.»

### **Eleganza drammatica degli *Adolphoe***

Si tratta sicuramente del capolavoro di Terenzio. Il tema principale è l’educazione dei giovani, questione che preoccupava il poeta e che rimane ancora di attualità. L’autore traccia il confronto fra i principi severi della vecchia educazione romana e le nuove tendenze dovute all’influenza greca. Demea ha due figli: tiene con sé Ctesifone e fa adottare a suo fratello Micione l’altro figlio, Eschino, il quale aveva violentato una fanciulla ateniese promettendole di sposarla, e aveva rapito, per conto del fratello innamorato, una suonatrice di citara (citarista, Bac-



chide). La madre reagisce male alla cosa, ma poi perdona i figli e permette all'uno di sposare la ragazza violata, all'altro di prendere in moglie la musicista. Attraverso discussioni virtuose, prende il via una gara filosofica. I personaggi non corrispondono più a ritratti satirici bensì testimoniano di un profondo realismo. Prendendo spunto dalla vita quotidiana, Terenzio costruisce una commedia sentimentale e morale. Alcuni passi dell'opera possono essere spunto di meditazione: "Nella prova, ho appreso che non c'è nulla di meglio nell'uomo, che la dolcezza e l'indulgenza (...) giammai qualcuno ha potuto pianificare così bene la sua vita senza che gli avvenimenti, l'età, l'esperienza non vi apportassero ad ogni istante qualcosa di nuovo, e non vi fornissero qualche insegnamento, così che si ignori ciò che si supposeva conoscere, e durante la prova si rifiuta ciò che si credeva fosse di primaria importanza."

Anche se sprovvisto dell'aspetto comico (triviale), il ritmo drammatico di Terenzio è animato dall'esaltazione dovuta alla verosimiglianza psicologica. Dopo aver letto gli *Adolphe*, Schiller disse: "Vi è nell'opera un tale splendore di verità e di naturale, una vita così piena ed intensa, dei caratteri tracciati e disegnati con acutezza e, dall'inizio alla fine, uno spirito tanto felice e affascinante".

Secondo Cosconio, Terenzio morì molto giovane a causa di una malattia e del dolore dovuto alla perdita di 108 opere composte in Grecia, che avrebbero dovuto precederlo e che furono invece perdute durante un naufragio.

### **Modelli letterari**

Terenzio non ha avuto eguali né tra gli antichi né tra i contemporanei. Ha scritto con molta eleganza, delicatezza e purezza di stile. Ha introdotto il gusto per una commedia profonda e seria ma non priva di forza d'azione e di dialogo. Le sue opere sono ricche di spirito. Una drammaturgia che influenzerà autori di tutti i tempi. Le *pièces* di Terenzio verranno riproposte e gustate nelle epoche classiciste e occuperanno un ruolo fondamentale nella letteratura. I suoi successori scriveranno per lo più per essere letti, e la commedia uscirà di scena. L'opera terenziana è stata oggetto di numerosi commenti ed imitazioni. La sua prima traduzione in francese risale al 1500. La



Fontaine cerca di adattare *L'Eunuco*. Ne *Les Fourberies de Scapin* e *La Scuola dei Mariti*, Molière si ispira a Terenzio. Diderot ricava da *L'Egira* un buon modello di dramma borghese. Voltaire riconosce che "Terenzio è il primo, fra i Romani, a parlare con uno stile puro ed elegante". Rivolgendosi ai suoi compatrioti in un articolo giornalistico (su *El haq* della settimana dal 14 al 20 dicembre 1993), lo scrittore algerino Mohammed Dib li chiamava in causa affinché si scuotessero di fronte ai tragici avvenimenti che attraversavano il paese negli anni novanta e concludeva così il suo scritto: "Ricordiamoci della parola pronunciata da un compatriota dei tempi antichi di nome Afro, conosciuto da tutti come Terenzio: Sono un uomo: di ciò che è umano nulla reputo a me estraneo". Giancarlo Pontiggia e Maria Cristina Grandi, nel primo volume di *Letteratura latina. Storia e testi* (Principato, 1996) spiegano l'*humanitas* di Terenzio: "significa anzitutto volontà di comprendere le ragioni dell'altro, di sentire la sua pena come pena di tutti: l'uomo non è più un nemico, un avversario da ingannare con mille ingegnose astuzie, ma un altro uomo da comprendere e aiutare". Leggere Terenzio incita certamente a vivere una perfetta comunione di pensiero con gli altri uomini.



Mons. José Manuel Del Río Carrasco

*Mons. José Manuel  
Del Río Carrasco,  
Amministratore Congregazione  
per il Culto Divino e la Disciplina  
dei Sacramenti - Città del  
Vaticano, componente Comitato  
Scientifico CUEBC*

## Riti e ricorrenze religiose fra fede e cultura laica, strumento di coesione comunitaria

L'elemento religioso modella tradizioni e costumi dell'Italia. Il ritrarsi delle stagioni e dell'esistenza porta ad invocare la presenza di Dio sui lavori e sui giorni dell'umana vicenda. Tutto scorre di festa in festa, con interstizi soggiogati al duro quotidiano. Il cristianesimo introducendo le festività di precepto ha insegnato a scandire il lavoro con il riposo per il ritemperamento fisico e spirituale. I momenti religiosi si sono poi esternati in costumanze festaiole che hanno riciclato abitudini provenienti da tradizioni diverse. Sovente il cristianesimo ha assunto nelle varie culture usi e costumi precedenti tentando di evitare eccessi cruenti, contenuti pagani, disordini morali.

### 1. Religiosità, riti e ricorrenze

Non per nulla accanto alle festività religiose care alla tradizione popolare compaiono manifestazioni folcloristiche di grande suggestione. Non fa specie questa contaminazione di sacro e profano, cavalleresco e religioso, bellicoso e fasciatoio. È sintomo della complessità esistenziale i cui molteplici aspetti, sovente assai diversificati, dicono più composizione che opposizione di parti. È il destino altresì dell'umana vicenda, laddove anche l'opposizione di grazia e peccato, gioia e dolore, bene e male, sussiste convivendo come il grano con la zizania, poiché il sole sorge per tutti, in attesa dell'ultimo giorno. Per sua natura esso però non deve far dimenticare l'urgenza di rimettere in Dio la propria esistenza, di invocare luce spirituale, di armarsi di prodezza spirituale, di combattere il peccato.

La religione dell'incarnazione si inserisce nel domestico fluire del vissuto avviando la ricapitolazione di tutte le cose in Cristo. Ecco allora che in seno al cristianesimo è superata l'opposizione pagana di sacro e profano. Tutto infatti può essere sacro, ovvero primizia da offrire a Dio, se rifugge dalle seduzioni del peccato.

Nel complesso di aspetti costitutivi le tradizioni popolari fanno parte del variegato sistema di simboli che determina lo specifico delle diverse culture, originando manifestazioni che soddisfano gusti e spiritualità dei singoli gruppi. La simbolizzazione, alla base di tutte le espressioni folcloristiche, è cagionata dall'esigenza di esprimere la personale situazione interiore manifestando capacità intellettive, emotive, volitive. Permette di trascendere la propria individualità per essere parte della co-



*Nola, Festa dei Gigli.*

munità, evidenzia l'immagine di gruppo, assume portata esorcistica, eminenza il momento ludico, sottintende e sublima tendenze trasgressive. Con la sua ridondanza favorisce lo sconfinamento dall'angusto recinto del finito, onde dirigersi verso il numinoso, così che facilmente assume connotazioni religiose.

Lo scorrere degli eventi viene cioè personalizzato attraverso un complesso di istituzioni e di costumanze che ottemperano ad esigenze emozionali e spirituali. Attraverso le tradizioni, ripetute di anno in anno, si viene a costituire un deposito di memoria che dà alle collettività il senso del divenire e parimenti del permanere d'identità. Gli elementi caratterizzanti si corremano di valore simbolico, poiché alla funzione materiale si connette quella spirituale, avviando un regime di relazioni interpersonali che trovano riscontro nella ritualizzazione delle usanze.

L'etimologia stessa dei termini "cultura" e "culto" sta ad indicare la presa di posizione dell'uomo sulla natura, che riordina secondo i propri parametri facendo emergere la progressiva necessità di dare corpo alle attese spirituali, sia nell'ambito sociale, sia in quello religioso. Specie in Italia al fatto religioso le generazioni di ogni tempo hanno abitualmente dedicato grandi energie creando tradizioni estremamente radicate tali da connotare la fisionomia stessa della cultura locale.

Tali istanze spirituali non sono un accessorio alle manifestazioni di folklore, ma il contenuto ultimo che non inibisce i riscontri antropologico-culturali. Questi però devono essere



compresi da parte dei fruitori al fine di cogliere il nesso del racconto, compartecipare ad esso, provare emozioni religiose. Infatti le manifestazioni tradizionali sono lo scenario in cui si comprende attraverso un'esperienza di vita collettiva che tutte le cose partono da Dio e vanno a Dio. Pertanto occorre offrire al Signore il proprio coraggio per diventare "soldati di Cristo"; non si deve correre per una corona corruttibile, ma incorruttibile; è bene provare gioia nell'amicizia con il Signore e rifugiare dalle gioie fugaci del mondo.

## 2. Spiritualità e tradizioni

Le tradizioni religiose connotano il riferimento con il divino di una comunità, tanto da evidenziarne l'ideologia rituale. Specie nel contesto dell'Italia è possibile evincere dalle tradizioni la storia dell'evoluzione spirituale e liturgica della popolazione. Si è generato infatti un legame simbiotico tra ambiente naturale, circostanze storiche, esigenze celebrative, sensibilità spirituale, tecniche espressive, elaborazioni iconografiche, gusti della committenza, stilemi culturali. Tali rapporti hanno scandito l'evolversi articolato delle dinamiche tradizionali inerenti la vita religiosa italiana.

Non si può però dimenticare che la crescente secolarizzazione, le concezioni ideologiche opposte al cristianesimo, la non sufficiente preparazione specifica degli operatori, i soverchi problemi pastorali, hanno talvolta condizionato negativamente le manifestazioni tradizionali, così da ridurle a mero fatto di folklore dissociando l'aspetto ludico, da quello culturale e spirituale. È distruttivo e avvilente alla cultura italiana ridurre eventi, riti e ricorrenze a semplice attrazione turistica.

Il comporsi delle tradizioni locali si caratterizza per la sua unità complessa e tendenzialmente persistente. I riti e le ricorrenze religiose, come tante altre manifestazioni popolari italiane, sono uno "spettacolo" coinvolgente i cui "campioni" esprimono l'immaginario collettivo. Il valore "sacrale" è ambivalente in quanto, da una parte, ciò che è rappresentato separa dalla bruta contingenza attraverso coreografie e ritualizzazioni, dall'altra, introduce nel fascinoso per indicare l'ineffabile ancestrale e divino. Del resto, ogni espressione bella ha valore sacrale, poiché separa dalle profanazioni e riporta ad una creazione originaria. Gli elementi religiosi connaturalmente insiti nelle tradizioni popolari italiane sono eloquente segno del pro-



Ravello, Via Crucis in costume.

cesso di ricapitolazione di tutte le cose in Cristo. Pertanto se si può evincere nell'immaginario italiano la persistenza di elementi paganeggianti, si deve anche riscontrare la presenza di una loro risoluzione religiosa.

Si deve inoltre precisare che nel contesto cristiano una qualsivoglia tradizione non è sacra in quanto tale, bensì indirizzata al sacro. Il sacro nella connotazione ecclesiale non è nel senso della separazione dall'uomo, bensì della consacrazione dell'uomo. Pertanto ciò che è dedicato al sacro giova alla santificazione dei fedeli ed esprime l'incontro con Dio. Ne deriva che le tradizioni religiose e le sacre rappresentazioni devono essere congrue ai riti liturgici e alla spiritualità cristiana, tanto da favorire e significare l'edificazione dei fedeli. Pertanto in esse si compongono la connaturale apertura dell'uomo al "sacro" e l'incontro con il "santo" della liturgia.

La concezione del sacro e del santo è diversamente parametrata nelle singole culture e in ogni individuo. Essa si concretizza abitualmente nella simbolizzazione spaziale e temporale, entro cui si ritualizza l'incontro tra l'umano e il divino. Nell'universo ecclesiale tale "spazializzazione" assume la dimensione del *parametro interiore* secondo cui il solo "Santo" inabitato nel credente "per Cristo, con Cristo, in Cristo", offrendogli la grazia di dimorare in lui mediante lo Spirito Santo.

Conseguentemente l'ascesi cristiana deve condurre l'individuo verso Cristo, che diventa l'elemento vitale in cui immergersi. Questo *iter* abbisogna di uno *spazio-tempo-santo-estere*, capace di segnare il percorso di santificazione personale e collettivo. Tale *luogo teologico* è la Chiesa, che non è un *habitat* inerte, bensì realtà vitale e cioè sacramento universale di salvezza. Nella logica dell'incarnazione l'ascesi al *sacro-santo* trova riscontro sensibile originando simbologie culturali e abi-



tudini rituali, di cui l'Italia è ricca. La simbologia prevalente considera la Chiesa come "corpo mistico" di Cristo-capo e dei fedeli-membra. È quindi un *luogo mistico* che gode di un'eccellenza unica ed è aperto a tutti attraverso l'offerta di una religione "in spirito e verità". Le forme tradizionali che si sono depositate nella memoria collettiva sarda esprimono visibilmente l'immaginario culturale e culturale attraverso una *performance* celebrativa.

### 3. Bello e ineffabile

Il linguaggio dell'uomo è un'entità complessa che nel suo uso coinvolge congiuntamente intelligenza, volontà, sentimento e trova particolare espressione nelle tradizioni popolari entro cui si codificano molteplici forme di riti propiziatori. L'intelletto è ordinato al vero, la volontà al bene, il sentimento al bello. Pertanto le tradizioni, se splendide nelle loro espressioni sensibili, suscitano nell'individuo emozioni estetiche che evidenziano l'intelligibile a cui egli si conforma. Tali forme, manifestando splendore evocano l'ineffabile, sia ancestrale, sia religioso. Percorrendo la *via pulchritudinis*, la collettività riflette in se stessa la bellezza di un evento ritualizzato con un processo di adeguazione per conformità globale e totalizzante. La costumanza tradizionale stabilisce con il gruppo che l'ha codificata nel tempo una comunicazione assoluta.

Di fronte a tale bellezza incarnata nel sensibile le persone fanno un'esperienza *estetica* ed *estatica* generando un seducente e catartico immaginario collettivo. Il gaudium di immergersi nell'ineffabile si coniuga con il disagio dell'incompiutezza dando l'eccezionalità all'evento. Sorge così il desiderio di superamento dell'opposizione soggetto-oggetto e del limite contingente, che non si traduce in volontà di potenza, bensì in rilassamento e ascesi. S'accresce quindi la passione per un'esperienza coinvolgente, totale, persistente, assoluta al fine di raggiungere una dimensione meta-contingente, ovvero - nel contesto cristiano - Dio.

In senso allargato, lo splendore e la suggestione, insiti nelle epopee tradizionali, evocano "valori trascendenti di bellezza e di verità, più o meno fuggevolmente intuitsi come espressione dell'assoluto" (GIOVANNI PAOLO II, *Omelia*, 20 maggio 1982). Questi incentivano nell'uomo *l'itinerarium mentis ad Deum*. Infatti "la bellezza come la verità, mette la gioia nel cuore degli



uomini ed è un frutto prezioso che resiste al logorio del tempo, che unisce le generazioni e le congiunge nell'ammirazione" (*Messaggio del Concilio agli artisti*, 8 dicembre 1965). La bellezza delle forme sensibili è via che conduce alla bellezza divina. Le forme dunque sono il manifesto dell'inesprimibile, esse "dicono l'indicibile".

La bellezza delle tradizioni, vissuta nello spazio e nel tempo del sacro religioso, dove il visuale ed il verbale partecipano dell'unica essenza rituale, assume una profonda valenza comunicativa a motivo delle peculiari caratteristiche di disinteresse, religiosità, intelligibilità, ammissione del finito e del suo sconfinamento. Per connaturale analogia le tradizioni religiose designano il pellegrinaggio di una comunità verso il divino. Possono trovare soluzioni immanenti o trascendenti, paganeggianti o cristiane, sacre o profane, ma sempre celebrano l'esigenza di varcare l'angusto recinto del finito. Si tratta dunque di rivisitare le proprie tradizioni locali rinvigorendo l'anima cristiana e superando le complicità del "secolo presente".

#### 4. Arte ed eventi

La bellezza non è un additivo accidentale che si aggiunge a completamento di un equilibrio esteriore. Pertanto l'elemento di bellezza che qualifica le ritualizzazioni tradizionali ha un valore essenziale, poiché trasforma un evento celebrativo in *performance* artistica. La bellezza che vi si riscontra è segno di pienezza interiore ed esprime la perfezione che una realtà ha raggiunto in conformità con la sua vera essenza. In quanto tale, la bellezza partecipa delle proprietà trascendentali dell'essere di unità, verità e bontà, evidenziando in forma manifesta il principio proprio d'intelligibilità, la *chiarezza* cioè della *res*, dove "claritas est de ratione pulchritudinis" (TOMMASO, *Summa Theologiae*, I-II, q. 27, a. 1 ad 3).

Lo splendore delle forme rivela la *performance* artistica nella sua totalità complessa, nella sua energia fontale, nella sua realtà di primigenia intelligibilità, nella sua radicale indifferenza ad esistere e nel contempo nella sua matrice ultimamente sacrale. Esso è dunque svelamento dell'essere, è richiamo ad una totale conformità dell'intelletto al reale, è metafora della *gloria* di Dio, è paradossale impronta della divina sostanza. Gli attributi che descrivono lo splendore dell'arte sono l'*integrità*, poiché l'intelletto si appaga della compiutezza intrinseca, e la



*proporzione* o *consonanza* poiché “nihil est ordinatum quod non sit pulchrum” (AGOSTINO, *De vera religione*, XLI, 77). L’opera d’arte è una *riuscita* anche nell’effimero esteriore un rito; essa è sempre eloquente manifesto dell’anelito all’infinito ed ha necessariamente un contenuto.

Inoltre deve essere moralmente buona poiché “solo l’ordine morale investe nella totalità del suo essere l’uomo” (*Inter mirifica* 6; cf *Persona humana* 13). Pertanto “il guardare, per sua natura *estetico*, non può, nella coscienza soggettiva dell’uomo, essere totalmente isolato da quel *guardare* di cui parla Cristo nel Discorso della montagna: mettendo in guardia contro la concupiscenza” (GIOVANNI PAOLO II, *Allocuzione*, 15 aprile 1981). Al contrario quando dalla vicenda umana si estrae attraverso l’arte “un accento di bontà, subito un bagliore di bellezza percorre l’opera” (PAOLO VI, *Allocuzione*, 6 maggio 1967). Comunicare attraverso le tradizioni popolari è dunque servirsi di un mezzo intrinsecamente aperto al bene. Occorre tuttavia adoperarsi in modo che lo spettacolo non degeneri in seduzione orgiastica, ma approdi sempre ad una catarsi spirituale.

## 5. Creazione e comunicazione

La bellezza estetica nasce nell’atto creativo, che infonde forme splendide ad opere ed eventi, e si conclude ottemperando ad una finalità comunicativa, che percorre la via dello splendore formale. Le manifestazioni tradizionali hanno un lungo *iter* di elaborazione corrispondendo alle esigenze spirituali e ludiche della collettività. Lo schema progressivamente si cristallizza, anche se mai definitivamente. È la manifestazione stessa, reiterata di volta in volta, ad attuarsi in evento artistico. Essa trova compimento nel diletto comunitario che il prodotto di tale invenzione procura.

Termine medio è dunque l’evento celebrato, quale oggetto posto e contemplato da soggetti abilitati a costituirlo e a fruirlo. In ogni produzione sono distinguibili alcune note inerenti al modello integrato della comunicazione: emittente, messaggio, ricevente. Nel caso delle tradizioni popolari l’emittente è l’evento ritualizzato e riproposto in una specifica *performance*. Tale evento invia un messaggio sensibile che è il contenuto artisticizzato. Esso è contemplabile per la sua perfezione formale, nel senso della forma sostanziale che raggiunge perfezione formale. Il ricevente è la collettività fruitrice,



Amalfi. La corsa di Sant'Andrea.

che gode dell'evento comprendendone il messaggio e rivivendo la situazione messa in scena. Lo splendore in forme sensibili della riattualizzazione scenica attiva in essa la partecipazione ricreativa e l'ascesi interiore verso il sacro.

Ogni evento artistico in contesto religioso, a motivo della sua bellezza, parla dell'Assoluto indicandone con metafore e paradossi la suprema perfezione. Si pone al vertice dell'espressione umana. Trasforma le essenze, intuite nell'universo del finito, enunciandole nella loro esemplarità universale antecedente alla cosa stessa cui si riferiscono. Ha una missione divinatoria mediante l'annuncio dell'arcana bellezza "nelle scoperte proporzioni delle cose e delle loro innate misure, e specialmente delle forme dell'uomo, creato ad immagine stessa di Dio" (PAOLO VI, *Omelia*, 29 febbraio 1969). La sua intrinseca finalità consiste nel suscitare un'emozione estetica capace di potenziare l'intelletto. È un prodotto prioritariamente donato agli altri. Esso favorisce un'esperienza ontologica, che dice comune partecipazione alla realtà; un'esperienza estetica, che dice spettacolo condiviso; un'esperienza mistica, che dice incontro con Dio e pertanto comunione con gli uomini.

## 6. Fruizione e catarsi

L'arte insita in un evento celebrativo genera godimento ed incentiva la coesione di gruppo. Nel pensiero cristiano "*pulchrum dicitur id cuius ipsa apprehensio placet*" (TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I-II, q. 27, a. 1 ad 3). Pertanto il *proprium* del bello è l'immediato diletto in chi lo contempla. La bellezza, quale chiarezza e piena intelligibilità di un essere determinato, è commisurata all'effetto che genera. Svela l'es-



sere rilevando altresì la relazione che sussiste tra l'intelligibile nella sua chiara evidenza e l'intelletto nella sua massima capacità di intuire ciò che gli si manifesta. La bellezza è epifania dell'essere facendolo comprendere pienamente, è comunicazione dell'ineffabile attraverso il sensibile.

La comunicazione mediante bellezza è un'intuizione immediata che provoca diletto: *intuizione*, in quanto non è l'esito di un'argomentazione, ma un'evidenza immediata che l'intelletto coglie infallibilmente nella misura in cui è in grado di percepire; *dilezione*, in quanto tale esperienza coinvolge totalmente il fruitore, dà appagamento all'intelligenza e dà gioia esistenziale. Passa attraverso i sensi esterni come ogni altra esperienza conoscitiva, rapisce l'intelletto, si espande a tutti gli altri sensi interni.

È possibile tracciare un parallelo tra l'esperienza estetica e l'esperienza conoscitiva ordinaria. Entrambe esprimono *novità*, in entrambe l'individuo riceve un'informazione in veste di messaggio. Un determinato aspetto quidditativo del reale entra a far parte del patrimonio conoscitivo del soggetto per via di conformazione. Ma l'esperienza estetica esprime *novità eterogenea* rispetto alle informazioni abituali, va oltre le evidenze ordinarie (colte con certezza puramente conoscitiva) isolando il rapporto di soggetto e oggetto in un assoluto puntuale e originario. Il bello prende rilievo e si distacca dal complesso della nostra esperienza come qualcosa di magico e di avventuroso imponendoci un'integrazione erme-

neutica e un afflato emotivo. Ecco perché gli eventi di folklore hanno rilevanza sociale, detengono valore sacrale, definiscono l'immaginario di un gruppo.

L'esperienza estetica è *drammatica* in quanto preleva la quotidianità portandola ad una tensione massima dal valore ipostatico. È *intransitiva* poiché non vi è percorso discorsivo se non previo. Il soggetto riceve le informazioni dall'oggetto contestualizzato per elaborare un congruo corredo di precomprensioni, ma l'esperienza estetica viene dopo, poiché comporta una sopraelevazione della ragione discorsiva. Tale caratteristica porta con sé altre note corollarie che qualificano la ricezione oggettiva: sincoria (piena armonia dello spazio), sincronia (piena armonia del tempo), sinfonia (piena armonia del suono). È poi *disinteressata* ovvero si costituisce in una di-



Raffaello, *La Madonna del Belvedere*.



mensione spirituale, oltre la sfera dell'utilizzazione strumentale non annullando quest'ultima, poiché ne verrebbe compromessa l'intrinseca armonia di contenuto. È *precaria* in quanto il godimento della bellezza abbisogna della convergenza di tanti prerequisiti che si dissolvono nel divenire. In tal senso i riti e le ricorrenze religiose hanno profondo impatto emozionale ed assolvono ad un ruolo catartico.

Per creare le condizioni dell'esperienza estetica occorre superare l'ignoranza, ovvero la non sintonizzazione e comprensione dell'evento celebrato, affinché l'evidenza *quoad se* del suo splendore possa riflettersi totalmente nella collettività che lo guarda con stupore onde poi contemplarlo con diletto. Il soggetto-collettività deve essere quindi previamente educato alla fruizione estetica attraverso un lavoro di analisi e contestualizzazione dell'evento artistico in questione. Per questo la comunità stessa educa le nuove generazioni agli usi tradizionali dando consistenza agli stessi e trovando in essi la misura di appartenenza ad una determinata cultura. Tale *iter* deve condurre i fruitori ad una sintesi personale in cui l'intelligenza informa e parimenti accoglie il godimento dei sensi risuonando con essi in un unico atto. Da questo procede la capacità di socializzazione e fruizione delle manifestazioni popolari.

Il godimento dei riti e delle ricorrenze religiose genera dunque catarsi nella misura in cui sono comprese e vissute nella sua globalità di significato. Tale manifestazione sublima, al pari di tante altre, sia il singolo, sia la collettività, che ritrovano la ricchezza del proprio vivere nel mondo, la forza di trasformarlo, il coraggio di sperare oltre l'attuale dimensione contingente. Se mal gestita può però alienare l'individuo portandolo in una dimensione che lo estranea da sé incentivando emozioni istintive, riduzioni feticiste, percorsi magici, disimpegno verso il reale.

## 7. Bellezza e sacralità

Bello e sacro sono aspetti complementari. Per questo vi è distinzione tra intuizione mistica ed estetica. Il bello è lo splendore delle forme sensibili, il sacro è lo splendore della gloria di Dio. L'estetica è dunque ordinata alla contemplazione della forma, la mistica alla contemplazione del fine. La conoscenza mistica porta a Dio risolvendosi nel *patire* le cose divine, produce un'esperienza incomunicabile discorsivamente in quanto lo Spirito innalza l'intelletto anticipandogli la facoltà di soste-



nera la visione di Dio, è un momento di trasfigurazione del proprio essere a motivo del riflettersi dello splendore di Dio che poi riporta all'urgenza di incamminarsi lungo la via della croce al fine di raggiungere Dio eternamente. La conoscenza estetica porta alle cose sensibili, produce la contemplazione della potenza creatrice dell'uomo impressa nelle forme, è un momento di catarsi dalla bruta contingenza che attiva la nostalgia del divino e può risolversi in un atto di culto a Dio. Grazia artistica e grazia santificante non si elidono, ma si coniugano per far nascere il sacro nell'arte. Gli eventi artistici aprono i cancelli del finito perché fantasia e intelletto possano condurre l'uomo verso l'Infinito; la fede, quale dono soprannaturale, guida il cammino.

L'esperienza estetica apre al Numinoso per cui evidenzia l'anelito religioso dell'uomo. Lo splendore delle forme contingenti si correla allo splendore della divina sostanza al fine di indicarlo nella sua inesprimibilità. Mentre il mito parte dal basso per esprimere con la forza della ragione e dell'arte il desiderio religioso, Dio si manifesta dall'alto in modo esclusivo. Lo splendore del contenuto è dunque opera di Dio, lo splendore della forma è opera dell'uomo che si associa alla forza creatrice divina. Nei loro assunti mitologici le manifestazioni tradizionali evocano reminiscenze ancestrali, nei loro elementi cristiani hanno valenza sacramentale.

Con l'incarnazione il Verbo irrompe nella storia per rendersi visibile e pertanto rappresentabile e ripresentabile attraverso i sacramenti. L'arte nel cristianesimo unitamente alla santità costituisce l'espressione massima dell'avvicinamento della creatura umana alla natura divina e dell'omaggio del credente a Dio per riconoscerlo Signore. "Per tali motivi la santa madre Chiesa è stata sempre amica delle arti liberali ed ha sempre ricercato il loro nobile servizio" (*Sacrosanctum Concilium* 122). I fruitori delle manifestazioni popolari, in sintonia con i loro protagonisti, sono sospinti a raggiungere l'essenza ineffabile del reale aprendosi al desiderio del raccoglimento spirituale.

## 8. Conclusione

Il vissuto dell'Italia è ricco di manifestazioni assai suggestive nelle loro *performance* e nei loro significati. Occorre salvaguardare con diligenza questo bagaglio culturale che dà forza storica ed esistenziale alle popolazioni ivi dimoranti.



*Michelangelo, Giudizio Universale.*

Suddetta salvaguardia comporta interventi coordinati su vari fronti. È importante la tutela giuridica degli eventi artistici, che devono consolidare la loro istituzionalizzazione in riferimento ai mutati assetti sociali e politici. È opportuno provvedere alla loro conservazione filologica, che esige lo studio attento dei materiali e degli usi. Si deve garantire la valorizzazione comunitaria per continuare ad immettere l'evento nel vissuto, non riducendolo a spettacolo di folklore ed evidenziandone le componenti religiose.

L'esperienza delle popolazioni italiane ha sempre connesso i riti e le ricorrenze religiose alla vita spirituale, così che la ripresentazione ciclica di costumanze secolari deve avere attualità di contenuti spirituali, così da costituire realmente una tradizione di civiltà.



Carla Maurano

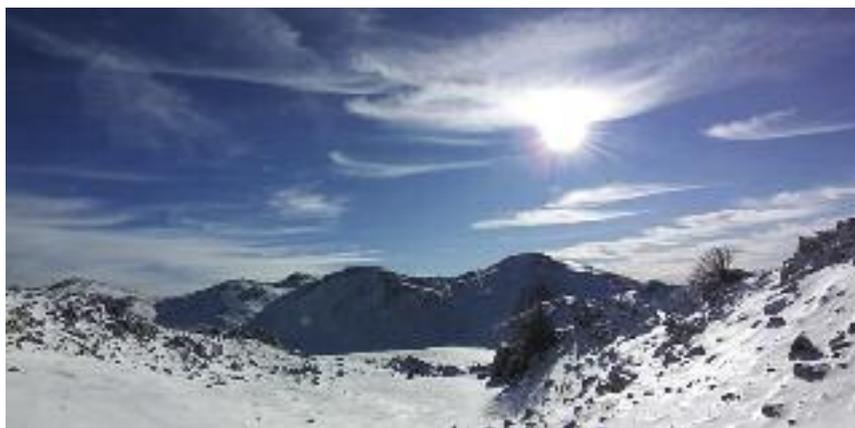
# La cultura del paesaggio di montagna nella spiritualità del pellegrinaggio mariano

Carla Maurano,  
architetto paesaggista

**I Marunnari di Sanza: l'Identità di una Comunità e la Gestione Tradizionale dei suoi Territori**

L'approccio olistico alla conoscenza del Patrimonio Culturale di un sito, benché ormai riconosciuto come una *necessità* da quanti, a livello internazionale, dibattono strategie di corretta conoscenza, conservazione e gestione *dei paesaggi culturali* in un'ottica realmente coerente con il rispetto dei *valori* delle comunità locali e degli ambienti antropizzati, resta ancora oggi una metodologia purtroppo scarsamente applicata. Ciò va attribuito ad una severa distinzione/separazione disciplinare, esistente di fatto anche nel nostro Paese, tra beni *materiali* ed *immateriali*. Una distinzione/separazione che si riflette quasi automaticamente in atteggiamenti di *distanza* tra gli specialisti dei vari ambiti culturali e di guardinga vigilanza dei relativi campi di studio e di azione; che troppo spesso vive l'incapacità della politica di utilizzare, non solo come sovente fa a parole, ma in modo fattivo ed innovativo, "strumenti" transdisciplinari per altrettanti fattivi ed innovativi processi di valorizzazione dei "territori delle identità". Una distinzione/separazione che ostacola il necessario superamento di quella visione eccessivamente frammentaria, parziale, autoreferenziale che viene di volta in volta riservata ai singoli elementi costituenti il patrimonio culturale, specie nel settore del paesaggio culturale. Visione che dovrebbe invece ritrarsi per lasciar modo alle singole *componenti del patrimonio* di colloquiare tra di loro, di riferirsi con la propria specificità a un "tutto" in cui esse possano essere decodificate tramite l'utilizzo di un codice interpretativo condiviso non solo per quello che sono e rappresentano "in sé", ma anche, soprattutto, per le intime relazioni che in modo più o meno evidente esse mantengono tra di loro: forme diverse di linguaggio che si rispecchiano l'una nell'altra, per ridare insieme pieno significato e vita a quell'organismo complesso, composito e straordinariamente unitario che è la Cultura di un popolo, la Cultura del Paesaggio, identitariamente ri-conosciuta e ri-conoscibile.

È a questo *patrimonio culturale tutto*, cui si richiama questa riflessione, che si lega inscindibilmente quella singolare *dimensione spirituale* che ne è l'anima e che, come anima, fa sì che il *tutto* valga più della semplice unione delle parti prese separatamente.



*Monte Cervati.*

La dimensione spirituale, in modo più o meno evidente, permea da secoli la cultura del territorio e sancisce i codici comportamentali del rapporto tra membri appartenenti alla stessa comunità, e tra la comunità e il suo paesaggio edificato. In essa si ritrovano, celate nelle forme della fede, le leggi non scritte che inducono all'accordo tra i diversi, e spesso in competizione, gruppi sociali, e alla ricomposizione dei dissidi, sovente dovuti alle diverse esigenze di utilizzo di terreni e di risorse primarie; essa realizza la sacralizzazione di ambiti abitati e frequentati dall'uomo in situazioni di possibile criticità; nella dimensione spirituale si ritrova la sovrapposizione di cultualità e ritualità che sono espressione dell'esigenza millenaria delle comunità di richiamare l'intervento protettivo dell'*avvocato* divino, sovente di una *Madonna avvocata*, sull'opera di trasformazione della Natura fatta dall'uomo, uomo che di fronte alla sua *umana opera creatrice*, ben conscio della *violenza* attuata nei confronti della Natura stessa, chiede il perdono e la benedizione divina, timoroso della reazione negativa, da intendersi anche come frane, alluvioni, siccità, che la tracotanza del suo agire potrebbe provocare.

Il Pellegrinaggio alla Madonna della Neve al Monte Cervati, una delle manifestazioni più importanti della religiosità popolare campana, al di là delle spettacolari suggestioni legate al suo rituale e alla commovente partecipazione mistica della comunità locale stretta intorno alla sua Madonna, offre una straordinaria e in qualche modo paradigmatica opportunità di comprensione delle dinamiche relazionali consolidate nel tempo tra la comunità locale di Sanza e la sua Montagna, dinamiche che evocano stratificazioni culturali millenarie e che, nella spiritualità condivisa del percorso devozionale, uniscono. Uniscono i paesi a valle e i contadini e i





commercianti e i versanti rocciosi e i pianori degli allevatori e il cielo; la fatica del corpo di genti use al duro lavoro e l'omaggio del sudore alla divinità e la leggerezza dell'animo. Uniscono il femminile ed il maschile. Uniscono chi, al grido di "u sole, u sole", sorregge all'alba la corsa della *Maronna ca'fuje*, i *Marunnari* che corrono con Lei sul sentiero dal basso verso l'alto, e poi dall'alto verso il basso: *Marunnari*, non un gruppo scelto ma, a turno, tutti gli uomini abili del paese, pronti a formare, uniti, una solida catena di braccia per superare il momento più difficile della risalita, e per raggiungere insieme la chiesa ed invocare la protezione della Madonna sulla loro Montagna, montagna che è le loro terre, i loro animali, le loro vite.

A quanti si occupano di paesaggio culturale, il Pellegrinaggio alla Madonna della Neve dà la possibilità di alzare lo sguardo dagli amati terrazzamenti e dai muri a secco, di spaziare oltre i coltivi e le languide meravigliose colline e le pianure colorate dalle fioriture primaverili, per confrontarsi con un tema, quello appunto delle "culture di montagna", dei paesaggi culturali di montagna, apparentemente difficile e finora abbastanza trascurato, che però, ben lungi da essere "altro", è stato e deve tornare ad essere componente fondamentale del territorio nel suo insieme, elemento centrale per la messa in atto di strategie vincenti in seno alle politiche di contrasto allo spopolamento dei piccoli paesi e delle aree interne. Non appare superfluo qui ricordare che, tanto sotto il profilo della tutela delle risorse ambientali e della protezione del suolo, che sotto quello economico, le *Culture di Montagna*, con i paesaggi da loro disegnati e gestiti, hanno storicamente ricoperto un ruolo fondamentale nel quadro complessivo dei territori antropizzati, relazionandosi con straordinaria vivacità con la pianura e con gli ambiti collinari, con la costa e il mare, producendo, proteggendo, vigilando, presenziando, partecipando ad assetti complessi e a rotte di collegamento commerciali, su cui hanno viaggiato non solo merci, ma genti, idee, diversità, culture. Le montagne, le loro comunità, hanno prodotto legname per la costruzione di case, di navi e di ponti; hanno attrezzato per il loro trasporto vie d'acqua e di terra; costruito ferriere; hanno riscaldato accendendo i fuochi le città, proteggendo però sempre il bosco, ripristinandolo ed allontanando gli incendi; hanno prodotto cibo, per i poveri e per i lussi dei ricchi, e basta cercare negli archivi delle Abbazie più famose per stupirsi della quantità di castagne, di ghiande, di funghi, di carni lavorate e formaggi che dalle montagne partiva per raggiungere paesi



*Pellegrinaggio alla Madonna della Neve al Monte Cervati.*

lontani, contribuendo, con la ricchezza degli Ordini Monastici, alla loro presenza nelle zone impervie dell'interno, custodi della loro cultura; hanno creato neviere; protetto le falde acquifere ed incanalato, disciplinandole, le acque verso valle, dando ristoro all'agricoltura e impedendo così frane e dilavamenti. Le montagne hanno offerto rifugio, e sono state punti di controllo. Le montagne hanno sviluppato una cultura straordinaria, e questa cultura si è espressa in tante forme, in primis quelle fisiche di paesaggi che sottendono incredibili conoscenze e competenze, e poi le tradizioni, i suoni, i canti, il saper fare: forme tutte diverse della stessa Cultura, quella appunto della Montagna. I detentori di tale cultura, i cui saperi e il cui ruolo si ha il dovere di recuperare e di valorizzare, sono deputati ad essere i co-protagonisti di una moderna valorizzazione efficace e consapevole delle aree interne, probabilmente l'unica possibile, da ancorare al sistema tradizionale di gestione integrata di *ambiti disomogenei*, di quel sistema di ambiti territoriali, *disomogenei ma in straordinario equilibrio* tra loro che, nei secoli, ha strutturato e dato millenaria ricchezza alle comunità. Ambiti disomogenei, si ripete, capaci nei millenni, si ripete, di trovare equilibri e reciproca ricchezza. Equilibri garantiti anche dal sacro, dalla spiritualità sempre sottesa alle fasi della vita e delle stagioni, dalla protezione della Madonna, della divinità che di fronte alla competizione tra contadini e pastori, tra interessi di boscaioli e di agricoltori, di commercianti, antipatie e screzi, è sempre intervenuta ed interviene, ogni anno, salendo e scendendo di corsa, unendo il paese alla vetta, per assicurare, con l'obbligo di stringersi pacificamente intorno a Lei, la protezione collettiva: per il bene della Montagna, che è poi il bene di tutti.

*A Maronna ca' Fuje e i Marunnari del monte Cervati:* Senza è un paese del Parco Nazionale del Cilento, Vallo di Diano ed Alburni, Patrimonio Mondiale UNESCO, posto a 450 metri sul livello del mare sul Monte Cervati, in un'area di grande pregio paesaggistico il cui valore culturale risulta arricchito anche



dalla sua prossimità a una delle più importanti direttrici di penetrazione est-ovest del territorio che, ai confini tra Campania e Basilicata, è stato frequentato senza soluzione di continuità dalla preistoria ai nostri giorni, con il passaggio e l'insediamento di comunità preistoriche, protostoriche, greche, lucane, romane, bizantine, che tutte hanno lasciato traccia sull'ambiente e nell'identità locale. È a Sanza che, tra il 25 e il 26 luglio di ogni anno, la statua della Madonna della Neve lascia il paese per raggiungere la cappella sul Monte Cervati, a 1898 metri di altitudine, attraverso un percorso devozionale che, fatto di corsa, supera incredibilmente il grande salto di quota in sole quattro ore. È notte fonda quando il pellegrinaggio parte dal paese, dove dalla Chiesa che la ospita è stata prelevata l'effigie sacra della Vergine. È notte fonda quando, durante una breve sosta, appena fuori il paese, nel segreto di un'altra cappella, lontano da occhi indiscreti, il Priore dell'antichissima Arciconfraternita di Santa Maria della Neve toglie dalle braccia della Madonna il Bambino, stacca la mano che lo reggeva, preleva dal capo della Vergine la Corona, deposita il Bambino, la corona e la mano in una "canestra", e quindi chiude la Statua in una "stipa" di legno, in un armadio che custodirà la sacra immagine durante il pellegrinaggio e la sottrarrà per tutto il tragitto alla vista dei suoi accompagnatori. La *canestra* e il suo prezioso contenuto vengono affidati a una giovane vergine che dovrà precedere, anche lei correndo, la *stipa*, dandosi il cambio con altre giovani, spesso scalze per motivi devozionali. Alcune donne le accompagnano, portando sul capo *cente* votive, strutture di legno a forma di barca, addobbate con candele, grano, fiori. Della *stipa* prendono invece possesso i *Marunnari*: si tratta di uomini che senza mai fermarsi si daranno il cambio con altri membri maschili della comunità pronti a subentrare in corsa e ad assumere a turno il carico, raramente parimenti distribuito, della *stipa*, che le accentuate pendenze e lo stato del sentiero rendono particolarmente instabile e squilibrato. Giovani e vecchi partecipano al trasporto, permettendo anche agli adolescenti, in una sorta di rito iniziatico, l'ingresso nel gruppo dei portatori, con i *Marunnari* però sempre vigili e spietati nell'escludere chi dimostri di non essere *pronto*. Il pellegrinaggio procede nel silenzio, risalendo i versanti, e pare avere una scossa solo quando le prime luci dell'alba rischiarano il sentiero. Il grido di "o' sole, o' sole" si rincorre tra le migliaia di partecipanti, e dà impulso alla corsa. L'ultimo tratto vede la portatrice della *canestra* e i *Marunnari* stremati dalla



fatica. Hanno attraversato, partendo da valle, un tragitto impervio, durissimo, sia le donne che gli uomini, tutti, abitanti della stessa montagna, ritrovatisi in basso per raggiungere la cima: si sono dati cambi veloci, ma la *stipa* è un carico che insieme si riesce sì a portare, ma che è duro da portare. È allora, alla fine, che i *marunnari* che non stanno portando la *stipa* formano un cordone umano, si allacciano l'un l'altro, e aiutano, tirandoli, i portatori. La vetta è raggiunta, la *stipa* aperta, il Bambino preso dalla Canestra torna tra le braccia della Madre, che riprende la sua Corona, e la sua mano. Resterà lì, nella Cappella sulla vetta, fino al 5 agosto, quando i Marunnari e tutta la comunità torneranno a prenderla per riportarla, sempre di corsa, fujenno, a valle.



*Pellegrinaggio alla Madonna della Neve al Monte Cervati.*





*Pellegrinaggio alla Madonna della  
Neve al Monte Cervati.*



Il fascino del pellegrinaggio al Cervati è arricchito dalla innegabile sopravvivenza di ritualità sicuramente ascrivibili a cultualità pre-cristiane, che si ritrovano mirabilmente stratificate attraverso la mediazione del monachesimo italo-greco. Ne è conferma la *chiusura* della Vergine nella *stipa*. Lo è l'offerta delle *Cente*, le citate barche votive realizzate con candele e decorate con fiori e grano, portate in omaggio alla Vergine prevalentemente da donne scalze: col loro incedere nella risalita esse evocano le offerte di *navicelle* rinvenute in scavi proto-storici e le statuette di *offerenti* del mondo greco, con una forte simbologia legata alla verginità di Artemide e al suo potere su



boschi e porti, al grano di Demetra e alle api, care alle grandi madri mediterranee in quanto creatrici di luce e di dolcezza. Non a caso la Vergine Maria assumerà in questo areale greco bizantino il titolo di *melikia*. Ne è conferma la corsa, eco lontano di un "kòmmos" dionisiaco, e il rito iniziatico con cui i più giovani, dimostrando di averne la forza, entrano a pieno titolo nella comunità degli adulti dando il cambio nel trasporto del simulacro. E il cibo condiviso durante la sosta in vetta, invariante nei riti della *religio* delle comunità del Mare Nostrum.

Sacri ed immutati restano nel tempo la spiritualità del Pellegrinaggio della Madonna della Neve, e i suoi valori: in esso vive il rispetto che alla Montagna e alla sua Natura porta la comunità di Sanza e del Cervati, e in esso si ritrova la trasmissione intergenerazionale della *conoscenza* e delle *esigenze di gestione* che la risalita fino alla vetta ripropone annualmente, quella sullo stato dei versanti, sul ciclo delle piantagioni degli alberi, sui pascoli, sulla disciplina delle acque, sulla necessità costante di manutenzione.

Sacri ed immutati nel tempo spiritualità e valori rigenerano annualmente l'orgoglio di appartenenza identitaria di questa comunità legata alle attività silvo-pastorali: legata al Cervati, fonte antica e moderna di sostentamento, e si auspica di futura ricchezza, affidato tramite la protezione divina e la benevolenza della Vergine Dea alle donne e agli uomini della Montagna.



Bruno Zanardi

*Bruno Zanardi,  
Restauratore e Storico dell'Arte,  
già docente di teoria e tecnica  
del restauro presso l'Università  
di Urbino "Carlo Bo"*

## Tre bagatelle estive intorno al patrimonio artistico

### Prima bagatella

Vittorio Sgarbi è oggi il solo studioso italiano rimasto a difendere il patrimonio artistico del Paese in modo militante. Alzando la voce. Cioè nell'unico modo per risvegliare dal torpore un popolo per lo più televisivo che si occupa soprattutto di grandi fratelli, tronisti, influencer, eccetera. Ciò detto, Sgarbi si sta oggi battendo contro il "Piano strategico" per la riqualificazione di Urbino che si voleva affidare a Stefano Boeri, allievo di Carlo De Carlo che molto ha lavorato a Urbino in qualità di "architetto di Carlo Bo", cioè di chi ha avuto l'enorme merito della rifondazione alla fine degli anni '30 del Novecento dell'università di Urbino allora dimenticata sui monti delle Marche. Una battaglia sacrosanta, quella di Sgarbi, non per la qualità di Boeri, che è certamente alta. Ma perché insensato è toccare l'unica città italiana che ha miracolosamente conservato la propria integrità formale storica grazie allo speciale ruolo di campus universitario assunto nel secondo dopoguerra. Insensatezza già purtroppo dimostrata nel 2008 quando il Comune ha fatto costruire la "Nuova porta di Santa Lucia". Un falansterio di cemento armato alto una cinquantina di metri e largo più d'un centinaio costruito sbancando un'intera collina della città e che è un po' parcheggio, un po' centro commerciale, in nessun caso una "porta". Uno sfregio alla città che mai De Carlo avrebbe fatto, tantomeno Bo lo avrebbe permesso, e che è di tale gravità da poter far revocare a Urbino il titolo Unesco di "Patrimonio dell'Umanità", come è stato per

*Vittorio Sgarbi.*



Dresda a causa del "Walschlössenbrücke", il lunghissimo ponte a quattro corsie sull'Elba eretto a un passo dal centro storico della città. Oltre a essere stato, il falansterio urbinato, un immenso fallimento economico. Quello che si è tentato di spostare dalle casse del Comune a quelle dell'Università, come la pronta reazione di alcuni docenti (non tutti) ha evitato accadesse.

Ma tornando a Boeri e alla sua riqualificazione di Urbino bloccata da Sgarbi, vanno dette due cose. Una che se l'architetto milanese credo sia senz'altro disposto a ammettere i molti fallimenti dell'architettura contemporanea, su tutti quello dell'urba-



nistica come disciplina scientifica e sociologica, si pensi alle periferie di tutte (tutte) le città italiane. Ma non credo che mai riconoscerà che chi gli è stato Maestro, Carlo De Carlo, ha nei decenni eseguito in Urbino una lunga serie di restauri sbagliati. Ha infatti distrutto per sempre l'interno di molti dei palazzi storici della città meritoriamente acquistati dall'Università per farne altrettante sedi di Facoltà. Interni dei palazzi demoliti da cielo a terra e ricostruiti trasformandoli in ideologici e cementizi "labirinti". Forse così volendo De Carlo simboleggiare gli intricati sentieri del sapere. Ma non considerando, secondo il solito prevalere negli architetti della soggettività dell'estetica sull'oggettività della funzione, l'enorme scomodità per gli studenti di non sapere mai come raggiungere aule e docenti, così da dover spesso chiedere ai bidelli di accompagnarli a lezione. Né di meglio si può dire dei tentativi di storicizzazione di quei suoi nuovi interni, ponendo in opera delle scale sul modello delle rampe che servivano per far salire e scendere i cavalli dal Palazzo ducale alle stalle della "Data". Scale-rampe con pedate di un paio di metri, perfette per un quadrupede, molto meno per chi sia bipede, ad esempio professori e studenti; e di nuovo siamo al prevalere dell'estetica sulla funzione.

Il che significa che Sgarbi, con la sua polemica, è riuscito a evitare – ed è meglio per tutti – che la riqualificazione di Boeri avesse come modello gli interventi di restauro di De Carlo. Quindi evitando che l'ottimo sindaco di Urbino Maurizio Gambini dovesse inviare all'ottimo architetto Boeri un telegramma simile a quello, oggi leggendario, scritto nel 1965 a De Carlo dall'allora assessore all'urbanistica del Comune di Urbino, Giorgio Cerboni Bajardi, filologo romano i cui avi avevano posseduto un importante nucleo di disegni di Raffaello e molto scettico su quanto costruito in Urbino, restauri compresi, dall'architetto genovese: "Egregio Architetto De Carlo, sono lieto di annunciarLe che il Consiglio comunale ha rigettato il suo piano di lottizzazione della Collina dei semplici e del restauro della Data. Confermandole la mia più completa disistima, mi creda il Suo Giorgio Cerboni Bajardi".

## **Seconda bagatella**

Un fatto certo è che il "coronavirus" ha prodotto una lunga serie di cambiamenti nei comportamenti degli italiani e non solo. Cambiamenti che si annunciano strutturali e di lungo pe-



riodo. Senza scomodare quanto detto sul segnare questa pandemia mondiale la crisi, se non la fine, del "globalismo", ricordiamo quanto detto da Bill Gates sulle future pandemie. Uno di questi cambiamenti riguarda la forte riduzione, fin quasi all'azzeramento, subita dal cosiddetto turismo culturale, quindi del pubblico che visita monumenti e musei. Il che significa dover ripensare completamente l'economia della bigliettazione alla base della recente riforma con cui il ministro Franceschini ha toccato 32 dei 4.886 musei italiani (Istat). Numeri che già da soli (32 su 4.886) dicono quella riforma a dir poco sbagliata, perché riducendo l'interesse riformatore del Ministero allo 0,65% dei nostri musei nega nei fatti un dato essenziale del patrimonio artistico dell'Italia e degli italiani. La sua infinita diffusione territoriale di cui quei cinquemila musei sono prova indiscutibile. Prova che si inverte in un dato che è economico, storico, civile e conservativo mai finora davvero valorizzato e anzi dimenticato, visto l'abbandono in cui sono lasciati i centri storici delle città e i piccoli paesi.

Ma se affermare questo può dare una momentanea soddisfazione, certo non risolve il non semplice problema dei quasi cinquemila musei italiani e delle molte centinaia di migliaia di chiese, palazzi e altri monumenti. Tutti organismi con problemi di conduzione sempre molto complessi, a cominciare dagli alti costi di gestione, fino a quelli conservativi o di rapporti sindacali con il personale di custodia e quant'altro. Tutti problemi, questi appena detti, che il Ministero può affrontare solo con una completa riorganizzazione dell'azione di conservazione e di valorizzazione del patrimonio basata sull'innovazione tecnica e dell'immaginazione scientifica. Ad esempio, facendo dei musei non più gli attuali carrozoni burocratici e clientelari, ma agili e snelle strutture. Anche società per azioni, come vorrebbe Giorgio Antei, però affermando, lo storico della cultura ligure, di lasciare allo Stato e ai proprietari privati, Cei, Fai e Dimore storiche, ad esempio, il diritto-dovere di esercitare un insuperabile potere di veto per evitare scalate e simili. E qui va forse ricordato ai vincolisti in servizio permanente e attivo, cioè agli *aficionados* della legge (fascista) 1089 del 1939, che una tutela razionale e coerente del patrimonio si può realizzare solo con un lavoro condiviso e solidale tra pubblico e privato. Una soluzione organizzativa, questa appena detta, che potrebbe rendere economicamente profittevoli musei e monumenti, quindi interessanti per chi vi investa. Ciò che si può ottenere facendone oggetto di visite virtuali sostenute da le-



*Gipsoteca di Possagno, Treviso:  
Statua di Paolina Borghese di  
Antonio Canova, danneggiata da un  
turista. Corriere della Sera, 2 agosto  
2020.*

zioni didattiche di vario tema: monografiche di artisti, come di storia della cultura, storia del collezionismo, storia delle religioni, storia del territorio, eccetera. Lezioni e visite condotte in lingua a cui chiunque possa assistere da casa (già lo si è fatto: io stesso ho tenuto conferenze in streaming) e da città di ogni parte del mondo. Perciò visite e lezioni aperte, specie in tempo di *smart working*, a un bacino di molte centinaia di milioni di potenziali utenti (e azionisti). Visite che hanno inoltre ulteriori vantaggi rispetto a quelli didattici di cui sopra. Ad esempio, mettere una pietra tombale su uno dei più gravi fattori di deterioramento del nostro patrimonio e delle nostre città d'arte. L'eccesso di turismo. Quello invece favorito dalla riforma Franceschini. Quindi stop a grandi navi, folle che intasano in ciabatte i centri storici e che sono interessate quasi solo a farsi dei *selfie* (di pochi giorni fa la rottura a Possagno del gesso della Paolina Borghese di Canova da parte di un turista che, appunto, si stava facendo un selfie con la fidanzata), ristoranti-mense con centinaia di coperti che deturpano piazze e strade per dare a chi si siede delle orrende pizze surgelate e così via. Ma anche visite virtuali, che avrebbero l'enorme vantaggio di valorizzare una delle qualità fondamentali dei nostri musei, chiese, palazzi, strade e piazze. Possedere l'Italia gli originali di un numero enorme di capolavori conservati entro contesti urbani a dir poco meravigliosi. Quelli che potranno comunque essere visti dal vero, tuttavia con le stesse prudenze di quando si accede a rarissimi documenti, quindi in piccoli e selezionati gruppi. Ma anche visite virtuali che potranno consentire di vedere le opere meglio di quanto non sia mai accaduto. Le loro riproduzioni già oggi rese in milioni di pixel e domani certamente ancora in numeri maggiori. permettono infatti di notare particolari altrimenti invisibili. Ad esempio, circa i restauri. Do-



mandarsi delle costanti diminuzioni chiaroscurali che le opere subiscono per le continue puliture cui vengono sottoposte con i restauri che immancabilmente si fanno delle opere prima di mandarle nella solita e quasi sempre inutile mostra “acchiappa turisti”. La perdita irreversibile di quelle che Filippo Baldinucci, erudito toscano di casa nelle botteghe degli artisti di fine Seicento, chiamava: “i velamenti, le mezze tinte, e ancora i ritocchi, che sono gli ultimi colpi, ove consiste gran parte di perfezione delle opere”.

### **Terza bagatella**

Spesso si legge, circa la tutela del patrimonio artistico degli italiani – ricordiamolo: nelle parole di Roberto Longhi, “la più alta testimonianza poetica che l’Occidente abbia dato dopo i giorni della Grecia antica e anche la principale ricchezza che ci resti” – che esistono le Facoltà universitarie di restauro, ma che manca un settore scientifico-disciplinare che preveda il ruolo di professore per le materie “pratiche”: pulitura delle opere, re-incollaggio della pellicola pittorica, rimessa in piano delle tavole di supporto dei dipinti, costruzione di meccanismi metallici per il sostegno interno delle sculture, eccetera. In sintesi, questa la tesi, ci sono i corsi, ma mancano i professori. Una notizia solo parzialmente vera. I professori di restauro incardinati infatti esistono e sono quelli che tengono lezioni basate su quanto indicato da Argan al Convegno dei soprintendenti del 1938 (82 anni fa) e da Brandi tra il 1948 e il 1953 (una settantina di anni fa). Quindi insegnano soprattutto, se non solo, il restauro di quegli anni. Come pulire le opere (e della inutilità e spesso dannosità di questa azione si è appena detto sopra), ossia come risarcire le cadute della pellicola pittorica che siano avvenute nel tempo in un dipinto “senza fare un falso”. Problema, quest’ultimo, già risolto negli anni ‘40 del Novecento rendendo riconoscibili le parti perdute dei dipinti col ricostruirle con tratti verticali di colori all’acquarello, poi, dal 1975, anche con tratti diagonali, ma mai, per adesso, con tratti orizzontali. Un giro di valzer che non si può certo concludere col creare un apposito e nuovo settore scientifico-disciplinare che preveda la promozione a Professore Ordinario di falegnami, fabbri, teorici della “reintegrazione orizzontale”, inventori di “arci-solventi” che non fanno danni alla pellicola pittorica (balla colossale), eccetera. Quindi? Quindi si tratta di dare quel ruolo



a docenti che insegnino agli studenti delle università italiane materie aperte a studi e lavori di ricerca veri. Ad esempio, e *in primis*, la conservazione programmata in rapporto all'ambiente. La sola materia il cui studio, incentrato sul fondamentale tema della prevenzione, è in grado di salvaguardare il nostro patrimonio artistico in un'altra qualità che lo rende unico al mondo. La sua infinita e ultra-millennaria sedimentazione sul territorio, quindi il suo essere una totalità indissolubile dall'ambiente in cui si trova. Materia perciò di decisiva importanza per la tutela, la conservazione programmata, oltre che di grande complessità tecnico-scientifica e organizzativa, quindi "perfettamente accademica", che tuttavia nessuno insegna perché, di fatto, nessuno sa cosa sia. Ciò nonostante l'Istituto centrale del restauro di Urbani l'abbia definita in dettaglio nei piani prodotti dal 1973 al 1983. Piani tuttavia subito chiusi in un cassetto dal Ministero e perciò rimasti ignoti. Ignoti i piani e chi li ha formulati, cioè Giovanni Urbani. Tanto che non conosco università italiana che adotti come testi di riferimento i suoi saggi e tenga corsi monografici sulla sua figura.

Piani ignoti, ma plagati nel titolo. Così che non molto tempo fa è uscito un libretto in cui si racconta di un'azione di "conservazione programmata" (sic) durata dieci anni, che è costata quindici (quindici) milioni di euro e che ha riguardato l'1% del patrimonio architettonico di una delle 22 regioni italiane. Quel che si legge in quel libretto, dove peraltro si illustra molto confusamente quanto è stato fatto. Tre sole le cose certe. Che si sono sostituite delle tegole nei tetti di alcune chiese. Che quel testo è lontanissimo dai piani dell'ICR di Urbani. E che, seguendo tempi e costi indicati dagli autori del libretto, per realizzare un'opera di conservazione programmata del 100% del patrimonio di quella regione occorrono 990 anni e poco meno di un miliardo e mezzo di euro. Il che significa che, mantenendo fermi i 990 anni, la conservazione programmata dell'intera Italia, quindi delle 22 regioni che la compongono, costerà, sempre per gli autori del libretto, 33 miliardi di euro, all'incirca la cifra oggi del Mes. Ed è significativo che chi ha realizzato tutto questo sia parte della *task force* istituita poco tempo fa dalla Presidenza del Consiglio per la tutela del patrimonio storico e artistico dell'Italia e degli italiani.



*Giovanni Urbani in compagnia di Cesare Brandi.*



Cesare Crova

Cesare Crova,  
Giunta Nazionale di Italia Nostra

## I 60 anni della Carta di Gubbio per la salvaguardia e il risanamento dei centri storici. Spunti per una riflessione sulla tutela in Italia

Dal 17 al 19 settembre 1960 si tenne a Gubbio un importante Convegno dal titolo *“Per la salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici”*, promosso da un gruppo di architetti, urbanisti, giuristi, studiosi di restauro, e dai rappresentanti degli otto comuni capofila del progetto, Ascoli Piceno, Bergamo, Erice, Ferrara, Genova, Gubbio, Perugia, Venezia. Siamo nell’Italia che usciva faticosamente dalle ferite della guerra e nel campo della conservazione del patrimonio culturale si stava aggiornando la riflessione teorica sul concetto di restauro, perché andava rivisto quanto espresso fino ad allora e l’atteggiamento verso la preesistenza. Il Presidente Nazionale di Italia Nostra, Umberto Zanotti Bianco, aveva affermato pochi anni prima: *“Se l’arte, come la letteratura, è la spirituale irradiazione di un popolo attraverso i secoli, nessun imperativo sociale potrà mai giustificare l’ottenebramento di questa gloriosa tradizione: risanare non implica distruggere”*<sup>1</sup>, preceduto in un discorso tenuto al Rotary Club di Roma dall’affermazione che *“Antichi edifici, antiche zone monumentali, invece di venire interamente risanati come in tutti i paesi gelosi del loro valore storico, vengono frettolosamente abbattuti per sostituirli con volgari e quasi sempre mastodontiche costruzioni che permettono maggiori guadagni agli impresari, ma deturpano per sempre il volto delle nostre città”*<sup>2</sup>.

Il termine centro storico in sé è abbastanza recente ed è solo negli anni Cinquanta del XX secolo che se ne comincia a parlare con sistematicità. È Antonio Cederna nel 1951, dalle colonne de *“Il Mondo”*, che critica fortemente l’azione deturpante che le amministrazioni vorrebbero perpetrare nei confronti dei centri storici. Le sue campagne contro gli scempi che una ricostruzione postbellica affrettata e speculativa imponeva ai centri storici e al patrimonio culturale in genere, rappresentarono una denuncia circostanziata e di grande impatto, destinata, in taluni casi, a suscitare movimenti d’opinione in grado di contrastare alcuni dei progetti più devastanti. Famose sono le sue campagne contro gli sventramenti di vie e interi quartieri a Roma, Milano, Lucca, operazioni attraverso le quali tecnici e amministratori si lanciavano in una rincorsa a una malintesa modernità<sup>3</sup>. Esempio è il progetto rispolverato dalla Giunta Comunale di Roma nel 1951, che riprende la proposta del Piano Regolatore Generale del 1931, nella piena fase del

<sup>1</sup> U. Zanotti Bianco, *Editoriale*, in *Italia Nostra*, a. 1, (1957), n. 1, p. 3.

<sup>2</sup> Idem, *Discorso tenuto al Rotary Club di Roma il 26 marzo 1957*, in *«Bollettino del Rotary Club»*, f. CVI (1957), pp. 20-23.

<sup>3</sup> M.P. Guermandi, voce *Cederna, Antonio*, in *«Dizionario biografico degli italiani»*, Roma 2003, [da [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cederna\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cederna_(Dizionario-Biografico)) consultato il 5 agosto 2020].



Fig. 1 Roma, Proposta di realizzazione dell'asse che congiungesse Trinità dei Monti con Piazza Augusto Imperatore. Inserito nel P.R.G. della Capitale nel 1931 e ripreso nel 1951, il progetto fu abbandonato dopo l'azione di figure di spicco della cultura italiana (Particolare da <http://www.archiviocapitolinorisorse digitali.it/piante/619.htm>, consultato il 27 agosto 2020).

progetto di sventramento della città storica. Nel 1951 questo delirio distruttivo dell'Italia repubblicana prosegue e prevede di spaccare il centro storico della Capitale, fra piazza di Spagna, via del Babuino, via del Corso e piazza Augusto Imperatore, idea fatta passare come «limitata opera di notevole interesse per la vita della città» (Fig. 1)<sup>4</sup>. Si vogliono demolire le vecchie case, sostituendole con palazzi in stile "littorio ritardato", ma questo tentativo scatena gli uomini di cultura, primo fra tutti proprio Antonio Cederna che dà inizio alla campagna di sensibilizzazione con l'articolo della serie "I vandali in casa" che porta, assieme all'appello del luglio 1952 di molti intellettuali, sodali di Cederna (da Corrado Alvaro a Giulio Carlo Argan e Ranuccio Bianchi Bandinelli), ad abbandonare il progetto<sup>5</sup>. Il convegno di Gubbio è la consacrazione di un pensiero da molto tempo portato avanti da Antonio Cederna, per il quale la città storica è un compromesso unitario, non un assortimento di edilizia minore e di architetture più o meno importanti, affermazioni che furono riprese nella sua relazione al convegno di Gubbio, predisposta con Maio Manieri Elia, nella quale afferma che "monumento da rispettare e salvaguardare è tutta la città storica, tutto l'insieme della sua struttura urbanistica, quale si è venuta lentamente componendo nei secoli"<sup>6</sup>.

### La città storica. Dall'Ottocento alla Legge 1497/1939

Di città storica si comincia a parlare già nell'Ottocento, con la Rivoluzione industriale che determina profondi cambiamenti nell'urbanistica delle città, ancora legata alla tradizione medievale e rinascimentale, ma con tutti i problemi connessi. I profondi mutamenti che la rivoluzione industriale porta con se, non sono sopportati dalle antiche città, le cui condizioni

<sup>4</sup> A. Cederna, *Una trappola per Roma*, in «Il Mondo», 19 gennaio 1952, p. 8.

<sup>5</sup> Antonio Cederna dedicò molti articoli ai problemi connessi ai centri storici, per la sintesi dei quali si vedano: "Italia Nostra ricorda Antonio Cederna", 1, da *Il Mondo*, (1949-1966), in *Italia Nostra*, 331 (1996), pp. I-XII; 2, da *L'Espresso* (1986-1996), 332 (1996), pp. I-VII; 3, da *Il Corriere della sera*, 333 (1967-1982), pp. I-XVI; 4, da *La Repubblica*, 334, (1982-1996), pp. I-VIII.

<sup>6</sup> V. De Lucia, *La Carta di Gubbio oggi*, in *Italia Nostra. Verso la ripartenza*, n. 507, (2020), p. 11.



Fig. 2 Augustus Welby Pugin,  
 Parallelo tra la città inglese del  
 Quattrocento e la città inglese dei  
 nostri giorni (da *Contrasts*, 1841,  
 Tav. IV).



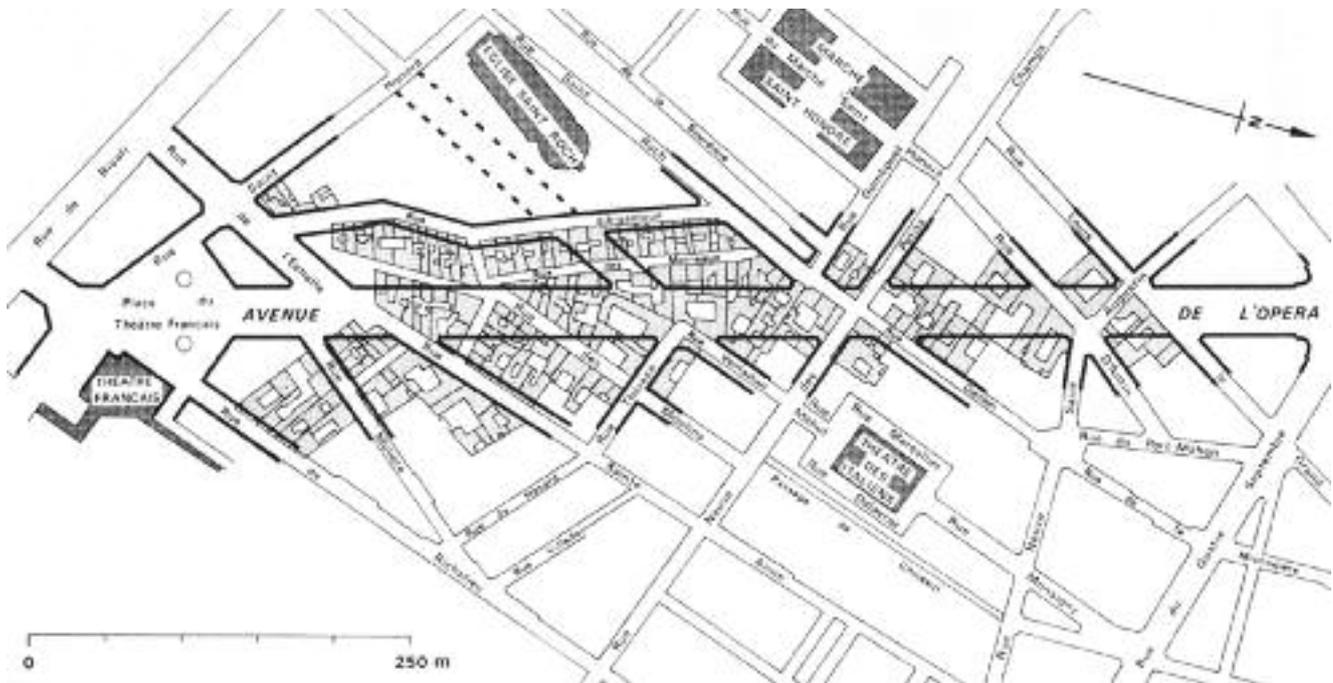
THE DAME TOWN IN 1840  
 1. St. Martin's Lane, built in 1760. 2. The New Buildings, built in 1830. 3. The Old Buildings, built in 1700. 4. The Old Buildings, built in 1700. 5. The Old Buildings, built in 1700. 6. The Old Buildings, built in 1700. 7. The Old Buildings, built in 1700. 8. The Old Buildings, built in 1700. 9. The Old Buildings, built in 1700. 10. The Old Buildings, built in 1700. 11. The Old Buildings, built in 1700. 12. The Old Buildings, built in 1700. 13. The Old Buildings, built in 1700. 14. The Old Buildings, built in 1700. 15. The Old Buildings, built in 1700. 16. The Old Buildings, built in 1700. 17. The Old Buildings, built in 1700. 18. The Old Buildings, built in 1700. 19. The Old Buildings, built in 1700. 20. The Old Buildings, built in 1700. 21. The Old Buildings, built in 1700. 22. The Old Buildings, built in 1700. 23. The Old Buildings, built in 1700. 24. The Old Buildings, built in 1700. 25. The Old Buildings, built in 1700. 26. The Old Buildings, built in 1700. 27. The Old Buildings, built in 1700. 28. The Old Buildings, built in 1700. 29. The Old Buildings, built in 1700. 30. The Old Buildings, built in 1700. 31. The Old Buildings, built in 1700. 32. The Old Buildings, built in 1700. 33. The Old Buildings, built in 1700. 34. The Old Buildings, built in 1700. 35. The Old Buildings, built in 1700. 36. The Old Buildings, built in 1700. 37. The Old Buildings, built in 1700. 38. The Old Buildings, built in 1700. 39. The Old Buildings, built in 1700. 40. The Old Buildings, built in 1700. 41. The Old Buildings, built in 1700. 42. The Old Buildings, built in 1700. 43. The Old Buildings, built in 1700. 44. The Old Buildings, built in 1700. 45. The Old Buildings, built in 1700. 46. The Old Buildings, built in 1700. 47. The Old Buildings, built in 1700. 48. The Old Buildings, built in 1700. 49. The Old Buildings, built in 1700. 50. The Old Buildings, built in 1700. 51. The Old Buildings, built in 1700. 52. The Old Buildings, built in 1700. 53. The Old Buildings, built in 1700. 54. The Old Buildings, built in 1700. 55. The Old Buildings, built in 1700. 56. The Old Buildings, built in 1700. 57. The Old Buildings, built in 1700. 58. The Old Buildings, built in 1700. 59. The Old Buildings, built in 1700. 60. The Old Buildings, built in 1700. 61. The Old Buildings, built in 1700. 62. The Old Buildings, built in 1700. 63. The Old Buildings, built in 1700. 64. The Old Buildings, built in 1700. 65. The Old Buildings, built in 1700. 66. The Old Buildings, built in 1700. 67. The Old Buildings, built in 1700. 68. The Old Buildings, built in 1700. 69. The Old Buildings, built in 1700. 70. The Old Buildings, built in 1700. 71. The Old Buildings, built in 1700. 72. The Old Buildings, built in 1700. 73. The Old Buildings, built in 1700. 74. The Old Buildings, built in 1700. 75. The Old Buildings, built in 1700. 76. The Old Buildings, built in 1700. 77. The Old Buildings, built in 1700. 78. The Old Buildings, built in 1700. 79. The Old Buildings, built in 1700. 80. The Old Buildings, built in 1700. 81. The Old Buildings, built in 1700. 82. The Old Buildings, built in 1700. 83. The Old Buildings, built in 1700. 84. The Old Buildings, built in 1700. 85. The Old Buildings, built in 1700. 86. The Old Buildings, built in 1700. 87. The Old Buildings, built in 1700. 88. The Old Buildings, built in 1700. 89. The Old Buildings, built in 1700. 90. The Old Buildings, built in 1700. 91. The Old Buildings, built in 1700. 92. The Old Buildings, built in 1700. 93. The Old Buildings, built in 1700. 94. The Old Buildings, built in 1700. 95. The Old Buildings, built in 1700. 96. The Old Buildings, built in 1700. 97. The Old Buildings, built in 1700. 98. The Old Buildings, built in 1700. 99. The Old Buildings, built in 1700. 100. The Old Buildings, built in 1700.



Windsor Palace in 1440  
 1. St. Martin's Lane, built in 1760. 2. The New Buildings, built in 1830. 3. The Old Buildings, built in 1700. 4. The Old Buildings, built in 1700. 5. The Old Buildings, built in 1700. 6. The Old Buildings, built in 1700. 7. The Old Buildings, built in 1700. 8. The Old Buildings, built in 1700. 9. The Old Buildings, built in 1700. 10. The Old Buildings, built in 1700. 11. The Old Buildings, built in 1700. 12. The Old Buildings, built in 1700. 13. The Old Buildings, built in 1700. 14. The Old Buildings, built in 1700. 15. The Old Buildings, built in 1700. 16. The Old Buildings, built in 1700. 17. The Old Buildings, built in 1700. 18. The Old Buildings, built in 1700. 19. The Old Buildings, built in 1700. 20. The Old Buildings, built in 1700. 21. The Old Buildings, built in 1700. 22. The Old Buildings, built in 1700. 23. The Old Buildings, built in 1700. 24. The Old Buildings, built in 1700. 25. The Old Buildings, built in 1700. 26. The Old Buildings, built in 1700. 27. The Old Buildings, built in 1700. 28. The Old Buildings, built in 1700. 29. The Old Buildings, built in 1700. 30. The Old Buildings, built in 1700. 31. The Old Buildings, built in 1700. 32. The Old Buildings, built in 1700. 33. The Old Buildings, built in 1700. 34. The Old Buildings, built in 1700. 35. The Old Buildings, built in 1700. 36. The Old Buildings, built in 1700. 37. The Old Buildings, built in 1700. 38. The Old Buildings, built in 1700. 39. The Old Buildings, built in 1700. 40. The Old Buildings, built in 1700. 41. The Old Buildings, built in 1700. 42. The Old Buildings, built in 1700. 43. The Old Buildings, built in 1700. 44. The Old Buildings, built in 1700. 45. The Old Buildings, built in 1700. 46. The Old Buildings, built in 1700. 47. The Old Buildings, built in 1700. 48. The Old Buildings, built in 1700. 49. The Old Buildings, built in 1700. 50. The Old Buildings, built in 1700. 51. The Old Buildings, built in 1700. 52. The Old Buildings, built in 1700. 53. The Old Buildings, built in 1700. 54. The Old Buildings, built in 1700. 55. The Old Buildings, built in 1700. 56. The Old Buildings, built in 1700. 57. The Old Buildings, built in 1700. 58. The Old Buildings, built in 1700. 59. The Old Buildings, built in 1700. 60. The Old Buildings, built in 1700. 61. The Old Buildings, built in 1700. 62. The Old Buildings, built in 1700. 63. The Old Buildings, built in 1700. 64. The Old Buildings, built in 1700. 65. The Old Buildings, built in 1700. 66. The Old Buildings, built in 1700. 67. The Old Buildings, built in 1700. 68. The Old Buildings, built in 1700. 69. The Old Buildings, built in 1700. 70. The Old Buildings, built in 1700. 71. The Old Buildings, built in 1700. 72. The Old Buildings, built in 1700. 73. The Old Buildings, built in 1700. 74. The Old Buildings, built in 1700. 75. The Old Buildings, built in 1700. 76. The Old Buildings, built in 1700. 77. The Old Buildings, built in 1700. 78. The Old Buildings, built in 1700. 79. The Old Buildings, built in 1700. 80. The Old Buildings, built in 1700. 81. The Old Buildings, built in 1700. 82. The Old Buildings, built in 1700. 83. The Old Buildings, built in 1700. 84. The Old Buildings, built in 1700. 85. The Old Buildings, built in 1700. 86. The Old Buildings, built in 1700. 87. The Old Buildings, built in 1700. 88. The Old Buildings, built in 1700. 89. The Old Buildings, built in 1700. 90. The Old Buildings, built in 1700. 91. The Old Buildings, built in 1700. 92. The Old Buildings, built in 1700. 93. The Old Buildings, built in 1700. 94. The Old Buildings, built in 1700. 95. The Old Buildings, built in 1700. 96. The Old Buildings, built in 1700. 97. The Old Buildings, built in 1700. 98. The Old Buildings, built in 1700. 99. The Old Buildings, built in 1700. 100. The Old Buildings, built in 1700.

igieniche, comuni in tutta Europa, sono in molti casi disastrose. Nel 1841 Augustus Welby Pugin nella seconda edizione del suo *Contrasts*, fa un parallelo tra la città inglese del Quattrocento e quella dell'Ottocento; egli afferma che guardare al passato deve significare non solo guardare a forme e a ruderi, ma anche a dei valori. In quest'ottica, la città inglese a lui contemporanea, frutto della produzione industriale e dell'inquinamento, ha solo disvalori rispetto alla città medievale, che possedeva invece una propria fisionomia e in armonia con chi la abitava. Il contrasto sta nel modo di vivere contemporaneo, rivolto alla produzione e al guadagno, e nello stile di vita del passato, fatto di valori umani e religiosi profondi che permettevano anche l'esistenza della bellezza. La città moderna è infatti brutta e informe e per recuperare la bellezza trascorsa è necessario recuperare i valori del passato<sup>7</sup> (Fig. 2). John Ruskin, in quegli stessi anni, afferma che si debba cercare di mantenere un'eredità che non appartiene al contemporaneo, perché il centro storico è in parte di chi lo ha realizzato nel passato, in

<sup>7</sup> A.W. Pugin, *Contrasts: or a parallel between the noble edifices of the middle ages, and the similar buildings of the present day*, London 1841.



parte delle generazioni future, che hanno il compito di conservarne e perpetuarne i caratteri. Queste riflessioni non fermano le azioni sulle città nel corso del XIX secolo, dove si sceglie un generale progetto di riorganizzazione legato all'adeguamento della viabilità, che in molti casi era ancora quella stretta, minuta e frammentata di età medievale.

Esempi sono Parigi dove, al tempo di Napoleone III, il barone Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), Prefetto della Senna, realizza un vasto programma urbanistico che prevede l'apertura di nuove strade dall'andamento rettilineo, i *boulevards*, a spese del tessuto antico, e il disegno uniforme dell'architettura circostante ai nuovi assi viari; sono realizzati 165 km di nuove strade e scenografie, di fatto eliminando il tessuto medievale della città (Fig. 3). Il progetto ha in sé tre scopi principali: 1. economico, per favorire gli investimenti privati e rilanciare l'economia della città nel settore edilizio, e commerciale; 2. sociale, per far diventare la Parigi borghese e imprenditoriale il vero salotto morale e culturale europeo; 3. quello legato alla sicurezza, infatti Haussmann era un prefetto e non un architetto e il suo fine era quello di rendere sicura la città e il sistema dei boulevards avrebbe consentito alle forze dell'ordine spostamenti veloci e gestire al meglio eventuali sommosse popolari.

A Vienna il piano urbanistico dell'imperatore Francesco Giuseppe (1848-1916) ha funzioni militari, per favorire collegamenti migliori fra le caserme cittadine, e amministrative,

*Fig. 3 - Georges-Eugène Haussmann. Parigi, il completamento dell'avenue de l'Opéra. Planimetria con gli edifici interessati dalle demolizioni (Da P. Sica, Storia dell'urbanistica. L'Ottocento, Bari 1985, vol. II, tomo 1, p. 212).*

Fig. 4 Gustave Veight. Panorama della città di Vienna (1873), conservato presso l'Historisches Museum der Stadt, Wien, [da C. Lamberti, *Le teorie urbanistiche di Camillo Sitte*, (in <http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=111>, consultato il 26 agosto 2020)].



per costruire palazzi pubblici nuovi e più funzionali. L'approccio è diverso rispetto a Parigi, realizzando un anello, il *ring*, che cingesse con i suoi 6 chilometri il centro della città, fiancheggiando questa nuova arteria, alberata, con nuovi ed eleganti quartieri. L'impatto è meno distruttivo di Parigi, avendo maggiore rispetto per il tessuto antico, toccato solo marginalmente (Fig. 4).

Lo schema parigino è ripreso da molte città europee e italiane, che adottarono la pratica dello sventramento, come a Firenze, divenuta Capitale d'Italia (3 febbraio 1865), dove erano necessari nuovi lavori urbanistici per adeguarla alle mutate esigenze politiche e sociali. Nel periodo 1865-75 Giuseppe Poggi risolse il problema della viabilità realizzando un anello di viali, larghi circa 40 metri, demolendo circa 4 chilometri di mura medievali, non avendo la sensibilità di cogliere ciò che questo implicava ed era insito nel concetto stesso di città medievale, lasciando come "memoria storica" di un passato che oramai non esisteva più le sole porte, isolandole e credendo in questo modo di valorizzarle, ma decretando in realtà la definitiva rovina<sup>8</sup>. Il caso però più eclatante è quello di Napoli, dove si intervenne nel 1884 a causa di un'epidemia di colera, imputata alle scarse condizioni igieniche nelle abitazioni della parte più povera della città, quella del centro storico, priva di un sistema fognante, di aerazione e illuminazione, cagionato da strade troppo strette. Favorita dalla Legge 25 giugno 1865, n. 2359, sull'esproprio per pubblica utilità, l'Amministrazione napoletana entrò in possesso di terreni e costruzioni dei privati, varando un grande piano di risanamento (1885) che prevede, tra l'altro, la creazione di una lunga strada rettilinea, Corso Umberto I, conosciuta anche come il "rettifilo", di collegamento tra Piazza Garibaldi e il nucleo antico della città, tagliando così il tessuto edilizio senza riguardo per la disposizione della vecchia maglia viaria che scendeva verso il mare (Figg. 5-6).

<sup>8</sup> G. Poggi *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze*, Firenze 1882, ad indicem.

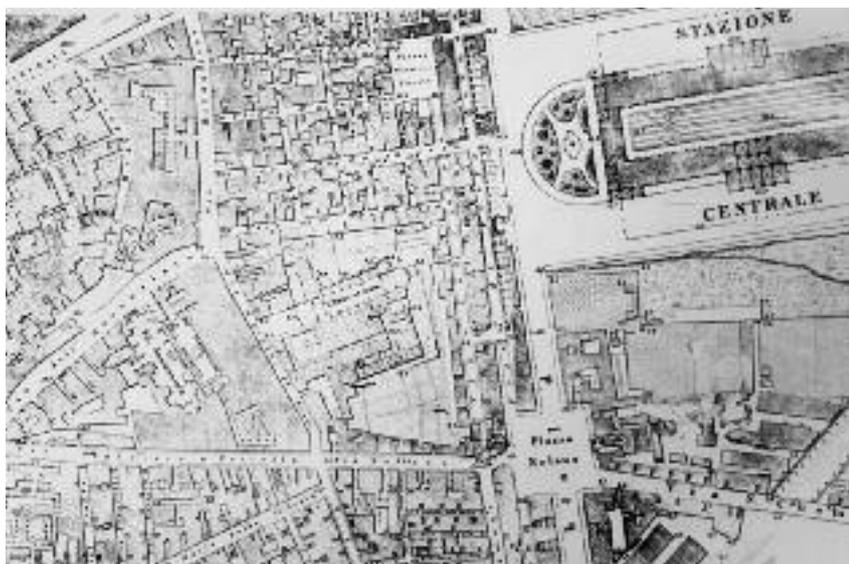


Fig. 5 Napoli 1880. Pianta della zona di Piazza Garibaldi prima degli interventi di risanamento della città con l'apertura di Corso Umberto I, noto anche come "rettifilo".



Fig. 6 Napoli, stato attuale. Pianta della zona di Piazza Garibaldi nella trasformazione seguita agli interventi di fine Ottocento.

Tutto questo fa da premessa ai piani proposti nel primo terzo del XX secolo da Gustavo Giovannoni. Ancora non si parla di centro storico, quanto di ambiente, e nel 1913 in *Vecchie città ed edilizia nuova* (pubblicato su "Nuova Antologia" e successivamente riedito e ampliato nel 1931) egli pone come centrale il cambiamento di scala che la modernità impone all'ambiente costruito<sup>9</sup>. Giovannoni estende i criteri di conservazione dal monumento alla città storica e stabilisce un'originale relazione tra assetto territoriale e patrimonio urbano, inteso come portatore di valori di arte e di storia, ma anche come struttura vivente. Riconoscendo l'attualità dei tessuti viari antichi egli propone, in alternativa al concetto di sventramento, quello di "diradamento", dove alla teoria degli assi viari rettilinei e ampi, oppone azioni mirate e calibrate, come propone e realizza nel progetto per via dei Coronari o nel riassetto del Quartiere Rinascimento, a Roma, evitando lo sventramento di

<sup>9</sup> G. Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, in «Nuova Antologia», vol. CLXV, fasc. 995, pp. 449-472.



Fig. 7 Roma, quartiere Rinascimento. Indicazione (in puntinato in giallo) dell'ipotesi di apertura dell'asse che unisse il Palazzo di Giustizia con Corso Vittorio Emanuele, penetrando all'interno di piazza Navona.



piazza Navona, da trasformare in un asse rettilineo che avrebbe dovuto congiungere il nuovo Palazzo di Giustizia, oltre il Tevere, con il corso Vittorio Emanuele II, realizzando così Corso Rinascimento (Fig. 7)<sup>10</sup>. Di fronte al rischio di sventramenti indiscriminati del centro storico, Giovannoni propone una via alternativa, sostituendo ad abbattimenti senza criterio, piccole demolizioni mirate in punti precisi, opportunamente individuati dallo storico dell'architettura, dove sorgono edifici di scarsa rilevanza, frutto di aggiunte e rimaneggiamenti posticci. Attraverso queste piccole incisioni del tessuto, quasi a macchia di leopardo, si possono ottenere delle aperture del tessuto edilizio che consentano agli antichi edifici di "respirare", di prendere luce ponendo così rimedio al problema igienico; al tempo stesso si favorisce la circolazione dei mezzi di trasporto moderni (Figg. 8-11).

In quegli anni il Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti (istituito dagli articoli da 60 a 64 della Legge 7 giugno 1907, n. 386 ed erede di altri organi consultivi del Ministero della Pubblica Istruzione, quali la Giunta di Belle Arti (1867), la Giunta consultiva di Storia, Archeologia e Paleografia (1872), il Consiglio centrale di Archeologia e Belle Arti (1874), ma anche delle Commissioni conservatrici dei monumenti e delle opere d'arte, create a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento) nell'occuparsi di alcune questioni edilizie di Siena, aveva enunciato un principio che apparve molto ardito, ma che il progresso dei concetti urbanistici faceva considerare un postulato: «Una città storica è tutta un monumento, nel suo schema topografico come nel suo aspetto paesistico, nel carattere delle sue vie come negli aggruppamenti dei suoi edifici maggiori o minori, e non dissimile che per un monumento singolo dev'essere l'applicazione delle leggi di tutela o quella dei criteri dei restauri di liberazione, di completamento

<sup>10</sup> G. Giovannoni, *Il diradamento edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della rinascenza in Roma*, in «Nuova Antologia», vol. CLXVI, (1913), fasc. 997, pp. 53-76.



Fig. 8 Roma, Nuova Pianta della città di Giovanni Battista Nolli (1748) con evidenziata la zona del quartiere Rinascimento e lo stato di fatto antistante la chiesa di S. Andrea della Valle.



Fig. 9 Roma, veduta aerea di Piazza Navona e di Corso Rinascimento prima degli interventi di diradamento di Gustavo Giovannoni.



Fig. 10 Roma, progetto di Gustavo Giovannoni per il diradamento della zona di Piazza Navona e Corso Rinascimento (da C. Crova, *Appunti di teoria e storia del restauro*, L'Aquila 2020, p. 122, Fig. 7).

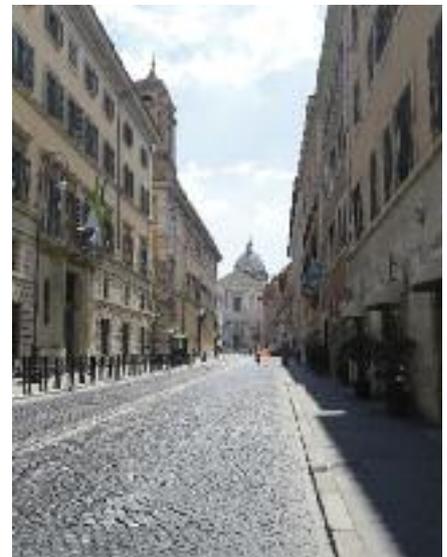


Fig. 11 Roma, Corso Rinascimento verso la chiesa di S. Andrea della Valle, stato attuale con la nuova visione prospettica, seguito al diradamento giovannoniano.



Fig. 12 Carta italiana del restauro, promulgata dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti (1932), (da «Bollettino d'Arte», a. XXV, n. VII, (1932), pp. 325-327).



di innovazione»<sup>11</sup>. Il regolamento edilizio speciale del piano senese obbligava, nel prevedere la parziale sostituzione dei fabbricati presenti, al rispetto della planimetria e dei volumi esistenti e alla conservazione del carattere sociale della popolazione residente. I concetti espressi da Giovannoni sono ripresi nel dicembre del 1931 nella Carta italiana del restauro, promulgata dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti e pubblica nel gennaio 1932 sul Bollettino d'Arte. Al punto 6) si afferma «*Che insieme col rispetto per il monumento e per le sue varie fasi procede a quello delle sue varie condizioni ambientali, le quali non debbono essere alterate da inopportuni isolamenti, da costruzioni di nuove fabbriche prossime invadenti per massa, per colore, per stile*» (Fig. 12)<sup>12</sup>. Da qui la progressiva attenzione dedicata al costruito storico, partendo dall'ambiente quale parte integrante dei monumenti, in alternativa alla pratica dell'isolamento, che portò Giovannoni ad invocare la difesa dell'architettura minore e degli insediamenti d'epoca intesi come «*documentazione storica tradotta in pietra*», dove «*la minuta congerie delle case ha valore spesso maggiore dei grandi monumenti*», per giungere alla tutela urbanistica dei centri stessi, prima ancora che questa si qualificasse come scienza. Esempi sono il piano per Bari vecchia (1930), redatto dall'architetto Concezio Petrucci direttore dell'Ufficio Urbanistico del Comune pugliese, seguendo le direttive stabilite da Gino Chierici e dallo stesso Giovannoni, quali delegati del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, prevede che «*tra le attribuzioni del Comune e della Commissione dovrà essere quella che fa capo al diritto architettonico, in quanto l'opera esterna non tanto appartiene al proprietario quanto alla città*»<sup>13</sup>. La valorizzazione delle principali prospettive ha costituito il principio guida alla base di questo intervento: si è mantenuto sia il carattere dell'imprevisto, rispettando, cioè, la posizione in cui si presentano (ad un risolto di via o sotto un

<sup>11</sup> G. Giovannoni, *La sistemazione edilizia di Bari vecchia*, in «Bollettino d'Arte», a. XXV, (1932), fasc. X, pp. 465-475: 465.

<sup>12</sup> *Norme per il restauro dei monumenti*, in «Bollettino d'Arte», a. XXV, n. VII, (1932), pp. 325-327: 326.

<sup>13</sup> G. Giovannoni, *La sistemazione edilizia*, cit. alla nota 11, p. 474.



Fig. 13 Luigi Angelini, Piano di risanamento per Bergamo alta (da Il Piano di risanamento di Bergamo alta (approvato con Regio Decreto Legge 23 febbraio 1935 – XIII), in «Urbanistica» (1936), n. 2, pp. 53-63: infra 54-55).

passaggio arcuato), sia il carattere del pittoresco, che scaturisce dal contrasto tra i monumenti maggiori e i piccoli elementi frastagliati. Ancora, il piano per Bergamo alta (1934) dove la discesa verso la città bassa delle funzioni pubbliche e il contemporaneo abbandono di molti palazzi nobiliari rendono la parte alta, già alla fine dell'Ottocento, uno dei quartieri più popolari e malsani di Bergamo. Viene indetto un concorso (1926) e poi un piano per il risanamento della parte antica. L'ingegner Luigi Angelini propone una serie di cambiamenti (viabilità, apertura di nuove vie, pulizia degli edifici) che migliorano le condizioni di vita, divenute ormai disdicevoli (Fig. 13)<sup>14</sup>. Angelini, intende abbattere gli edifici pericolanti, restaurando le aree storiche rilevanti e attribuendo loro nuove funzioni pubbliche. L'obiettivo è rivitalizzare la città alta, riportando il borgo storico alle pregevoli condizioni dei secoli precedenti. Il piano di risanamento del progetto Angelini sarà poi ripreso nel 1946 e, secondo criteri di massima, portato a termine nei primi anni Sessanta.

Su questo impulso l'attenzione delle Soprintendenze veniva estesa alle «cose immobili [...] che hanno valore collettivo», da tutelare nel loro insieme. Di lì a pochi anni i «complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale» saranno inseriti nella Legge 29 giugno 1939, n. 1497, sulle bellezze naturali, al comma 3 dell'art. 1<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Il Piano di risanamento di Bergamo alta (approvato con Regio Decreto Legge 23 febbraio 1935 – XIII), in «Urbanistica», (1936), n. 2, pp. 53-63.

<sup>15</sup> C. Crova, M. Eichberg, F. Miraglia, *Il patrimonio culturale in mutamento tra rigenerazione urbana e tutela dei centri storici*, in G. Biscontin G., Driussi G., a cura di, *Il patrimonio culturale in mutamento. Le sfide dell'uso*, Atti del XXXV Convegno Internazionale Scienza e beni culturali, (Bressanone, 1-5 luglio 2019), Padova 2019, pp. 13-23: 14.



Fig. 14. Roma, Quartiere Alessandrino, prima degli interventi di sventramento per l'apertura di via dell'Impero, oggi via dei Fori Imperiali.



Fig. 15 Roma, via della Conciliazione, stato attuale (20 agosto 2020). La sua apertura ha snaturato il progetto berniniano, che prevedeva la visione ravvicinata di piazza S. Pietro.

Fig. 16 Roma, Rione Borgo prima degli sventramenti per l'apertura di via della Conciliazione. Lo stato era ancora quello progettato da Gianlorenzo Bernini, che aveva previsto l'assialità (in puntinato rosso) tra la Scala Regia e via Alessandrina.



#### Dalla Carta di Gubbio alla Carta del restauro 1972

Il Convegno di Gubbio pone perciò l'attenzione su un problema che nel dopoguerra si era evoluto in modo esponenziale e dove le teorie giovannoniane, per quanto discutibili, avevano cercato di porre un freno al concetto di sventramento della città storica, di cui l'apertura di via dell'Impero (1932) e di via della Conciliazione (1935-1937) a Roma erano tra gli esempi più significativi (Figg. 14-16). Lo stesso Cesare Brandi si sofferma sulla tutela della città storica e sul restauro urbano, quando nel corso delle sue lezioni tenute al neonato Istituto Centrale del Restauro (1941), sul tema del Restauro preventivo tratta il progetto di Gustavo Giovannoni. Egli, sull'apertura di Corso Rinascimento che ha modificato la percezione della facciata di S. Andrea della Valle, afferma *"Cosa ha danneggiato l'apertura del largo e della strada? Materialmente nulla, figurativamente molto"*<sup>16</sup>.

Su questo impulso nasce Italia Nostra il 29 ottobre 1955, grazie a un gruppo di intellettuali, guidati da Leila Caetani e dal marito Hubert Howard, dal senatore Umberto Zanotti Bianco, che ne fu il primo Presidente, e che annoverava figure di spicco della cultura italiana, come Cesare Brandi. Essi si raccoglievano intorno al nascente organo di difesa e protesta

<sup>16</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, (Roma 1963)  
Torino 1977<sup>2</sup>, p. 58.



che voleva raccogliere un largo consenso tra coloro che si opponevano all'urgenza, incontrollata, della ricostruzione del secondo dopoguerra, che forniva un ampio incentivo all'antico istinto di dilapidare le ricchezze naturali ed artistiche del nostro Paese, sull'esempio, ormai storico, dell'inglese National Trust (fondato nel 1895)<sup>17</sup>. Al termine della seconda guerra mondiale si gettarono infatti le basi del modello di sviluppo italiano, tracciato dal risultato della lotta politica negli anni cruciali tra il 1945 e il 1948. Nel contesto politico della ricostruzione economica fondata su un programma di conservazione sotto la guida dell'allora partito di maggioranza relativa, la Democrazia Cristiana, la quale si ritrovò sotto la pressione delle classi medie e dei problemi economici. La grande borghesia industriale, che chiedeva una rapida ricostruzione degli impianti, riuscì a creare un'alleanza con la parte conservatrice e moderata della piccola e media borghesia, che permise a partire dal 1947 di far passare nelle mani degli operatori privati la ricostruzione economica, che portava a un impatto notevole sullo sviluppo urbanistico delle città italiane e sulla distruzione dei centri storici<sup>18</sup>.

A partire dal 1956 la discussione in sede culturale su questo tema si sviluppa in congressi e convegni, come il Congresso internazionale organizzato alla Triennale di Milano (1957) su "Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico", nei convegni dell'I.N.U. di Lucca (1957), dedicato alla "Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale", e di Lecce (1958) sul "Volto della Città"; ancora in quelli di Erice e Ferrara (1958), legati ai problemi della città e il Convegno dell'I.N.U. su "Bilancio dell'urbanistica comunale nel quadro della pianificazione regionale e paesistica (Bologna, 1958).

Da qui emergono le importanti riflessioni che anticipano il dibattito che sarà il cuore del Convegno di Gubbio del 1960 "Salvaguardia e il risanamento dei centri storici" con la stesura del documento finale, la Carta di Gubbio. Il convegno eugubino marca il passaggio dalla fase teorica allo studio degli strumenti giuridici e dei mezzi tecnici e finanziari; la salvaguardia dei centri storici non passava solo attraverso un'azione repressiva e di vincoli, insufficiente a trasformare una situazione di disordine in un assetto adeguato alle moderne esigenze sociali e culturali. L'azione vincolante determina delle perdite economiche per cui i vincoli troveranno sempre ostacoli non facilitando la conservazione e la bonifica dei quartieri più poveri. Il problema riguarda il risanamento igienico e strutturale

<sup>17</sup> E. Croce, *Umberto Zanotti Bianco e le origini di Italia Nostra*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», (1966), n. XXXIV, pp. 39-43.

<sup>18</sup> E. Meyer, *Nell'Italia della ricostruzione emerge un movimento*, in G. Ielardi, a cura di, *Agire: infinito presente. 50° Anniversario Umberto Zanotti Bianco 1889-1963*, Roma 1996, pp. 27-32: 27.

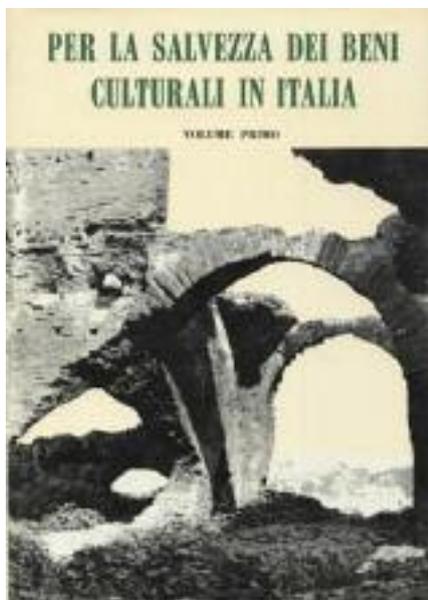


Fig. 17 Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio. Frontespizio del volume I°, dove è trattato il tema dei centri storici.

di questi tessuti, nel rispetto dei loro valori e dei caratteri ambientali. Nella dichiarazione finale si mette l'accento sulla necessità di realizzare un elenco dei centri storici evidenziando le zone da risanare e salvaguardare, imponendo quei vincoli che sospendano temporaneamente qualsiasi intervento negli ambienti antichi, fino all'approvazione dei piani di risanamento conservativo. Operazioni queste da essere considerate come premesse allo sviluppo della città moderna; l'auspicio del Convegno era che si arrivasse a provvedimenti legislativi a tutela dei centri storici<sup>19</sup>.

Nacque un interesse sempre più vivo verso la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale rappresentato dai Centri Storici; Giulio Carlo Argan osserva che la città è innanzitutto un sito di cultura e Cesare Brandi, che con lui fondò l'Istituto Centrale del Restauro, riafferma che questi andassero tenuti intatti liberandoli dalle nuove intollerabili funzioni che gli erano state imposte<sup>20</sup>.

La Carta di Gubbio getta le basi per una riflessione più ampia sul concetto di tutela, conservazione e valorizzazione dei centri storici. Essa è ripresa nel 1964 dalla *Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, più nota come Commissione Franceschini, istituita dalla Legge 26 aprile 1964, n. 310, su proposta del Ministero della Pubblica Istruzione, che operò fino al 1967 quando furono pubblicati i risultati del lavoro svolto, operando un'attenta indagine riguardo al censimento e allo stato dei beni culturali in Italia. Il prodotto è riassunto nella pubblicazione di tre volumi e l'emanazione di ottantaquattro Dichiarazioni (Fig. 17). In particolare, la n. XL dà una prima definizione dei Centri Storici, intesi quali «*strutture insediative urbane che costituiscono unità culturale o la parte originaria e autentica di insediamenti, e testimoniano i caratteri di una viva cultura urbana. Per essi la legge dovrà prevedere adeguati strumenti, sia finanziari, sia operativi. A fini operativi, la tutela dei Centri storici si dovrà attuare mediante misure cautelari (quali la temporanea sospensione di attività edilizie ad essi inerenti), e definitive mediante Piani regolatori. Si applichino, in proposito, i principi della Dich. XLVI. I Piani regolatori relativi ai Centri storici urbani dovranno avere riguardo ai centri medesimi nella loro interezza, e si ispireranno ai criteri di conservazione degli edifici nonché delle strutture viarie e delle caratteristiche costruttive di consolidamento e restauro, di risanamento interno igienico sanitario, in modo che, come*

<sup>19</sup> Il Convegno di Gubbio, in «Italia Nostra», (1960), n. 19, pp. 1-3.

<sup>20</sup> R. Bonelli, *La nuova fase. In margine ai Convegni di Perugia e di Verona*, in «Italia Nostra», (1963), n. 29, pp. 1-5.



*risultato ultimo, i centri stessi costituiscano tessuti culturali non mortificati»<sup>21</sup>. Le sollecitazioni della Commissione furono solo in parte recepite dalla legislazione, per esempio dalla Legge 6 agosto 1967, n. 765 (la c.d. Legge Ponte) che attribuì ai Comuni il potere di dettare una disciplina urbanistica dei Centri Storici con gli strumenti della pianificazione comunale, introducendo fra i contenuti del piano regolatore (art. 3, comma 2, lettera c), la tutela del paesaggio e dei complessi storici, monumentali, ambientali e archeologici, subordinando eventuali nuovi interventi nei centri storici all'approvazione di appositi piani particolareggiati (art. 17, comma 6). Nella Legge 22 ottobre 1971, n. 865, "Programmi e coordinamento dell'edilizia residenziale pubblica; norme sulla espropriazione per pubblica utilità", per la determinazione dell'indennità di espropriazione, e nella Legge 27 luglio 1978, n. 392, "Disciplina delle locazioni di immobili urbani", che fissa il coefficiente da applicare per la determinazione del canone locativo (art. 18). I temi del Convegno e della Carta di Gubbio si riverbereranno anche in molti paesi europei che avevano programmi di risanamento conservativo dei quartieri antichi; la riqualificazione non era più progettata attraverso le demolizioni-sostituzioni che avevano, per esempio, sconvolto città come Parigi, Londra, Bruxelles oppure Firenze e Napoli, ma con una maggiore attenzione per le strutture e le memorie del passato. In Italia, a livello progettuale si possono ricordare i piani di tre grandi città che si sono ispirati ai contenuti della Carta di Gubbio: Bologna, con il piano di Pierluigi Cervellati, che è la città capostipite della pianificazione, anche se il piano regolatore del decennio scorso ha abbandonato quei principi; Napoli, con il piano di Vezio De Lucia, dove la tutela del centro storico è ancora oggi un modello al quale guardare con attenzione, che regge a distanza di anni; Venezia, che ha goduto di un piano articolato con un'importante rilettura del tessuto antico che ha mantenuto l'architettura originaria, ma ha poi cambiato le destinazioni d'uso di molti edifici. A queste si aggiungono le esperienze di Taranto, Como, Brescia, Palermo e Venzone (quest'ultima dopo il terremoto del Friuli del 1976). L'attività di tutela dei centri storici, trova terreno fertile anche nelle Carte del Restauro; nel 1964 in quella di Venezia, dove all'articolo 6 si afferma che "La conservazione di un monumento implica quella delle sue condizioni ambientali. Quando sussista un ambiente tradizionale, questo sarà conservato; verrà messa al bando qualsiasi nuova costruzione, distruzione e utilizzazione*

<sup>21</sup> Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, vol. I, Roma 1967, pp. 71-72.



*che possa alterare i rapporti di volumi e colori"*, ma la consacrazione la si avrà con la Circolare 6 aprile 1972 n. 114, nota come Carta del restauro 1972, del Ministero della Pubblica Istruzione e ispirata da Cesare Brandi. In essa per la prima volta si fa espresso riferimento ai Centri Storici, all'allegato "d" Istruzioni per la tutela dei Centri Storici. Ai fini della loro individuazione, vanno presi in considerazione non solo i vecchi "centri" urbani tradizionalmente intesi, ma – più in generale – tutti gli insediamenti umani le cui strutture, unitarie o frammentarie, anche se parzialmente trasformate nel tempo, siano state costituite nel passato o, tra quelle successive, quelle eventuali aventi particolare valore di testimonianza storica o spiccate qualità urbanistiche o architettoniche. È questo un documento di primaria importanza perché per la prima volta si codifica in una norma il tema della conservazione delle città storiche, intese esse stesse come patrimonio culturale. Non più solo argomento di matrice urbanistica, ma anche disciplina del restauro.

Purtroppo, non sempre gli interventi nella città storica hanno prodotto i risultati auspicati. Nel 1981 Pierluigi Cervellati fa una sintesi di quanto fino ad allora fosse stato fatto, denunciando le attività disinvolute svolte in numerosi centri storici, per i quali, allora come ora, sono spesso incaricati tecnici che ignorano se non addirittura sono contrari alla disciplina del restauro, che porta a introdurre il concetto del nuovo progetto architettonico quale opera d'arte per giustificarne la realizzazione<sup>22</sup>. Cervellati delinea quelli che dovrebbero essere gli ambiti di intervento, dalla grande scala al dettaglio: dal territorio (il recupero), al centro storico (la conservazione), al monumento-singolo edificio (il restauro), dai quali si definisce la duplice matrice del progetto di conservazione, quella culturale, finalizzata al consolidamento dell'identità storica di un territorio, e quella economico-sociale, per evitare che il bene-patrimonio sia sottratto alla collettività<sup>23</sup>.

Questi argomenti saranno la base del Convegno sui 40 anni di Italia Nostra, organizzato a Napoli dal 1° al 3 dicembre 1995 sul tema "*I centri storici nella città contemporanea*", che fu lo spunto per una riflessione dello stato dell'arte a 35 anni dalla Carta di Gubbio, dell'affievolimento che ne era derivato, ma non nella denuncia quotidiana che ancora alta si levava negli ambienti culturali e non<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> P.L. Cervellati, *Nessuna alternativa alla conservazione integrata*, in Italia Nostra, (1981), n. 286, pp. 17-22: 17-18.

<sup>23</sup> Ivi, p. 18.

<sup>24</sup> B. Lanaro, a cura di, *I centri storici nella città contemporanea*, Atti del Convegno Nazionale (Napoli, Sala dei Baroni - Maschio Angioino, 1-3 dicembre 1995), Roma 1995.



## Gli interventi sulla città storica oggi: la Rigenerazione urbana

Purtroppo, negli ultimi anni il tema della tutela dei centri storici è stato interessato da un nuovo capitolo, la rigenerazione urbana, che in Italia ha diversi esempi. Roma e Firenze sono i due diversi risvolti di una stessa medaglia, stessi approcci al tema, ma affrontati con sguardo diverso. A Roma è stata spinta all'estremo, più sottile, ma altrettanto distruttiva a Firenze.

A Roma, la conservazione del centro storico legato alla rigenerazione urbana è stata sollevata dall'entrata in vigore della L.R. 18 luglio 2017, n. 7 "*Disposizioni per la rigenerazione urbana e per il recupero edilizio*", con cui sono stati approvati una serie di progetti che prevedono la demolizione di quel ricco tessuto edilizio rappresentato dai villini dell'espansione otto-novecentesca. Il villino di città, costruzione di modeste dimensioni con giardino, è una tipologia edilizia introdotta nella seconda metà dell'Ottocento, per rispondere alle esigenze delle nuove classi sociali in ascesa, che richiama il modello parigino dell'*hotel particulier*, una residenza unifamiliare e signorile. Nel 1871 la Commissione per la redazione del PRG destina l'altura del Gianicolo a questo tipo edilizio, ancora separato dalla città tanto da essere considerato luogo di villeggiatura<sup>25</sup>. Il tipo edilizio si espande nella città e nel 1909 il PRG sancisce le caratteristiche; il piano di Edmondo Sanjust di Teulada, considerato unico per correttezza tecnico-urbanistica, prevede il vincolo che i villini non potessero avere più di tre piani fuori terra, circondati di verde e con distacco dalla viabilità di accesso<sup>26</sup>. Un progetto che impediva l'indiscriminato dilagare delle abitazioni lungo tutte le direzioni, alternando zone ad alta densità ad altre poco abitate. Alcuni di questi villini sono portati a esempio nella Carta della qualità del Comune di Roma (Piano Regolatore Generale G2, 68), elaborato integrante del P.R.G., per la quale gli obiettivi da perseguire sono: conservare i caratteri del tessuto edilizio; valorizzare e riqualificare le sistemazioni delle aree di pertinenza attraverso la conservazione a verde degli spazi privati, delle recinzioni e delle partizioni di confine dei lotti; ristrutturare o sostituire gli edifici con tipologia edilizia incongrua col tessuto, caratterizzati da un'altezza eccessiva o da una disposizione planimetrica in contrasto con le regole di impianto urbano. Particolare perciò il caso del Villino Naselli, in via Ticino 3, adiacente il Rione Coppedè, demolito nel settembre 2017 per fare spazio a un

<sup>25</sup> I. de Guttery, C. Fiori, *Il villino a Roma. Boncompagni, Sebastiani, Parioli*, Roma 1993, p. 5.

<sup>26</sup> G. Storto, *Roma, la strage dei villini*, in M.P. Guermandi, U. D'Angelo, a cura di, *Il diritto alla città storica*, Atti del convegno (Roma, Palazzo Patrizi Clementi, 12 novembre 2018), Roma 2018, pp. 27-37: 27-29.



Fig. 18 Roma, via Ticino 3. Villino Naselli (1930), prima degli interventi di demolizione.



Fig. 19 Roma, Complesso residenziale in via Ticino n. 3. Stato attuale dopo gli interventi c.d. di "rigenerazione urbana".

edificio di edilizia intensiva, poco armonico con il contesto storico nel quale è ora inserito (Figg. 18-19)<sup>27</sup>.

L'opinione pubblica, sensibilizzata sul tema da Italia Nostra e da numerosi Comitati di cittadini, ha trovato una valida sponda nel MiBACT, che ha dato subito parere favorevole all'avvio di procedimento per imporre il vincolo paesaggistico sulla Città Storica, mirando a salvaguardare i valori urbani e storici delle testimonianze urbanistiche post unitarie e dei primi decenni del XX secolo presenti a Roma. Da qui è nato il dibattito sulla conservazione della Città Storica, un tema molto delicato, perché già il Piano Territoriale Paesistico Regionale del Lazio (art. 48, c. 15) evidenzia la sua inapplicabilità al centro storico di Roma in quanto Sito Unesco, per il quale è prescritta la redazione del Piano generale di gestione per la tutela e la valorizzazione previsto dalla "Convenzione sulla protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale" (adottata durante la Conferenza Generale dell'UNESCO di Parigi il 10 novembre 1972, ratificata in Italia con la Legge 6 aprile 1977, n. 184).

È però emersa in tutta la sua drammaticità la serie di progetti, oltre venti, che interessano questo tipo di edilizia. La prima è Villa Paolina di Mallinckrodt (1922), già istituto scolastico delle Suore della Carità Cristiana, acquistata da una società privata per essere demolita sostituendola, con un edificio che poco si connotava al contesto paesaggistico del luogo, la zona di viale XXI aprile, circondato da edifici e villini signorili degli anni Trenta del Novecento, la vera identità del territorio. L'azione di Italia Nostra ne ha scongiurato la demolizione, favorendo l'imposizione del vincolo, il 2 settembre 2019, benché oggi sia oggetto di un progetto di restauro e rifunzionalizzazione, presentato con una normale SCIA, che ne conserva i prospetti,

<sup>27</sup> C. Crova, M. Eichberg, F. Miraglia, *Il patrimonio culturale in mutamento*, cit. alla nota 15, pp. 20-21.



ma ne modifica l'interno, sul modello della rigenerazione urbana attuata a Firenze (Figg. 20-22).

A Firenze l'approccio è legato all'aspetto socio-economico rappresentato dal turismo che si configura come la maggiore industria e il centro storico è l'oggetto degli interessi economici che ruotano intorno ad essa. Per favorire l'attività edilizia è stata apportata una modifica al Regolamento Urbanistico, che prevede la "ristrutturazione edilizia leggera", per conseguire il duplice obiettivo della tutela e della rigenerazione, asseverando il concetto di volumi zero, aggiornando alla ristrutturazione edilizia il limite di intervento massimo ammissibile per il patrimonio edilizio esistente di interesse storico-architettonico<sup>28</sup>. Da qui la spinta a conservare il bene nei suoi elementi identitari permettendo l'inserimento di nuove destinazioni d'uso, anche quando ciò determini la modifica del numero delle unità immobiliari o il riassetto dell'articolazione di più unità immobiliari. L'ambiguità che nasce dalla lettura del testo è la non chiarezza

*Fig. 20 Roma, Villa Paolina di Mallinckrodt (1922), prima degli interventi di rifunzionalizzazione.*

*Fig. 21 Roma, Villa Paolina di Mallinckrodt, ipotesi di inserimento del progetto proposto nell'ambito della rigenerazione urbana (da <https://www.artribune.com/>, consultato il 20 agosto 2020).*



*Fig. 22 Roma, Villa Paolina di Mallinckrodt, stato attuale (3 agosto 2020).*

<sup>28</sup> I. Agostini, *Firenze città storica: monocultura turistica nel vuoto pianificatorio*, in M.P. Guermandi, U. D'Angelo, a cura di, *Il diritto alla città storica*, citato alla nota 26, pp. 13-25: 19.



della normativa, perché le più recenti modifiche apportate al D.P.R. 6 giugno 2001, n. 380 “Testo unico delle disposizioni legislative e regolamentari in materia edilizia” (Legge 21 giugno 2017, n. 96 e il D.Lgs 25 novembre 2016, n. 222) e alla L.R. Toscana 65/2014, non offrono sufficienti elementi di chiarezza riguardo all’applicazione dell’intervento di restauro e risanamento conservativo. Quando invece è la Carta del Restauro del 1972 che fa chiarezza sui due concetti, dove: per *restauro* «s’intende qualsiasi intervento volto a mantenere in efficienza, a facilitare la lettura e a trasmettere integralmente al futuro le opere e gli oggetti definiti negli articoli 1 e 2 della Carta»; con *risanamento conservativo* «devesi intendere, anzitutto, il mantenimento delle strutture viario-edilizie in generale (mantenimento del tracciato, conservazione della maglia viaria, del perimetro degli isolati ecc.); e inoltre il mantenimento dei caratteri generali dell’ambiente che comportino la conservazione integrale delle emergenze monumentali ed ambientali più significative e l’adattamento degli altri elementi o singoli organismi edilizi alle esigenze di vita moderna, considerando solo eccezionali le sostituzioni, anche parziali, degli elementi stessi e solo nella misura in cui ciò sia compatibile con la conservazione del carattere generale delle strutture del centro storico»<sup>29</sup>. In questo quadro, la città cambia i propri connotati; l’abitare tradizionalmente inteso è espulso dalle zone centrali estirpate dei luoghi rappresentativi, devoluti progressivamente a funzioni commerciali e turistiche (per esempio la ex Scuola di sanità militare - Caserma Vittorio Veneto in Costa San Giorgio, l’ex Teatro comunale o il michelozziano palazzo Tornabuoni). Già la Carta di Gubbio nel 1960 affermava che il Centro Storico va considerato un bene culturale unitario, un monumento da tutelare, da liberare dalle funzioni moderne intollerabili e da conservare integralmente nella sua delicata struttura edilizia e ambientale, stratificata nei secoli<sup>30</sup>.

### **Conclusioni. Proposte di tutela della città storica**

Alla luce di quello che ha rappresentato e di quanto è stato fatto sull’argomento, ricordare a 60 anni dalla sua promulgazione la Carta di Gubbio è importante per riprendere quei contenuti che, aggiornati, rappresentano un punto di riferimento nella pianificazione e nella tutela e valorizzazione dei centri storici e delle città storiche. Negli ultimi due anni, alla luce

<sup>29</sup> Carta del restauro 1972, in «Bollettino d’Arte», a. LVII, (1972), f. 2, pp. 122-129: 129.

<sup>30</sup> C. Crova, M. Eichberg, F. Miraglia, *Il patrimonio culturale in mutamento*, cit. alla nota 15, pp. 19-23.



Fig. 23 Firenze. Ex ospedale San Gallo con l'inserimento di nuove architetture (da [www.progettosangallo.it](http://www.progettosangallo.it), consultato il 25 aprile 2019).

dei casi descritti, che hanno suscitato vasto clamore, indignato il mondo della tutela e molta parte del sentir comune, è emersa la necessità di emanare una specifica legge di tutela sulla città storica. La Carta, molto discussa e avversata, poco applicata, quasi mai attuata, è del tutto dimenticata; essa voleva intervenire sulla città storica – erroneamente definita “centro”, in quanto nella plurimillenaria evoluzione urbana non è mai esistito un “centro”; mancava la periferia, c’era un confine che la distingueva dalla campagna e anche là dove non c’erano mura i margini erano formati da orti e culture – che sta scomparendo<sup>31</sup>.

Nella proposta di legge, avanzata nel 2018 dall’Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli e sostenuta da Italia Nostra, la città storica è fatta coincidere con gli insediamenti urbani riportati nel catasto del 1939, unificando in tal modo i riferimenti temporali e cartografici degli strumenti urbanistici comunali, finora non tenuti al rispetto di precetti e criteri omogenei alla scala nazionale. La bozza di legge, proposta in occasione del Convegno *Il diritto alla città storica* (Roma, 12 novembre 2018), redatta da Giovanni Losavio, già Presidente di sezione presso la Suprema Corte di Cassazione ed ex Presidente Na-

<sup>31</sup> P.L. Cervellati, *Il fallimento della città storica come bene comune*, in *Italia Nostra. Verso la ripartenza*, n. 507, (2020), p. 12-13: 13.



zionale di Italia Nostra, prevede tra l'altro limitazioni nei cambi di destinazione d'uso, ponendo l'obiettivo di ritrovare quella miscela funzionale e sociale che per oltre un secolo e mezzo ha contraddistinto la città contemporanea e prima ancora quella moderna<sup>32</sup>. Accanto ad essa si pongono i tentativi di tutelare la città storica con i vincoli ministeriali, paesaggistici e culturali (puntuali o di quartiere), applicando tutte le definizioni offerte dal Codice ed avvalendosi delle ricerche universitarie. Sempre più impegnativo è l'immane confronto con il mondo produttivo ed amministrativo del territorio, riflesso della politica che da quasi un ventennio, con la Riforma del titolo V della Costituzione, rende il lavoro ministeriale di tutela sempre più difficile ed incompreso.

In questo anno 2020, poco prima dell'emergenza Covid-19, la pronuncia della Corte Costituzionale n. 70 del 9 marzo 2020 è giunta in aiuto alla tutela della città storica, legittimando quanto previsto nel Decreto Legge 13 maggio 2011, n. 70, dove si afferma che i premi di cubatura previsti nel caso di demolizioni e ricostruzioni (art. 9) non debbano prevedersi nel caso di edifici collocati all'interno dei centri storici (art. 10), e nel Decreto Legge 13 giugno 2013, n. 69, c.d. "Decreto del fare" che ha qualificato come "interventi di ristrutturazione edilizia" quelli di demolizione e ricostruzione "con la stessa volumetria di quello preesistente, fatte salve le sole innovazioni necessarie per l'adeguamento alla normativa antisismica nonché quelli volti al ripristino di edifici, o parti di essi, eventualmente crollati o demoliti, attraverso la loro ricostruzione, purché sia possibile accertarne la preesistente consistenza. Rimane fermo che, con riferimento agli immobili sottoposti a vincoli ai sensi del Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 "Codice dei beni culturali e del paesaggio", gli interventi di demolizione e ricostruzione e gli interventi di ripristino di edifici crollati o demoliti costituiscono interventi di ristrutturazione edilizia soltanto ove sia rispettata la medesima sagoma dell'edificio preesistente"<sup>33</sup>.

Più di recente, con la conversione in legge del decreto-legge 16 luglio 2020, n. 76, recante misure urgenti per la semplificazione e l'innovazione digitale, noto come "Decreto Semplificazione", un emendamento all'articolo 10, ha permesso di delineare, la riconsegna in mano pubblica della rigenerazione urbana, sottraendola a quella del profitto privato. In particolare, il comma 3 pone l'obbligo che gli interventi nei centri storici

<sup>32</sup> G. Losavio, *Una proposta di legge ispirata alla Carta*, in *Italia Nostra. Verso la ripartenza*, n. 507, (2020), p. 14-16. M.P. Guermandi, U. D'Angelo, a cura di, *Il diritto alla città storica*, cit. alla nota 26, in particolare gli articoli: G. Losavio, *Proposta di legge in materia di centri storici*, (pp. 75-77) e *Idem, La legge per la città storica nel "patrimonio storico e artistico della Nazione"* (pp. 79-84).

<sup>33</sup> Il Decreto Legge 13 giugno 2013, n. 69 ha aggiornato il D.P.R. 6 giugno 2001, n. 380 "Testo unico delle disposizioni legislative e regolamentari in materia edilizia", ora ulteriormente modificato dalla Legge Semplificazione.



siano inseriti “ *all’interno di un piano di recupero e di riqualificazione, in cui le amministrazioni pubbliche, le amministrazioni comunali, sappiano gestire e indicare qual è il piano di riqualificazione*”, e che “*Per gli interventi di ristrutturazione edilizia, la richiesta di permesso di costruire in deroga ammessa previa deliberazione del consiglio comunale che ne attesta l’interesse pubblico limitatamente alle finalità di rigenerazione urbana, di contenimento del consumo del suolo, al recupero sociale e urbano dell’insediamento*”. Una regola, perciò, per restituire la guida pubblica alle trasformazioni urbane, soprattutto in quei quartieri che conservano luoghi di storia e di memoria della città, perché se l’edilizia degli anni Settanta e Ottanta del secolo passato ha prodotto dei risultati molte volte discutibili, sui quali sia necessario intervenire (per ricostruire le comunità, coinvolgendo imprenditori e residenti), è vero anche che lo sia preservare quell’importante patrimonio culturale rappresentato dalla città storica, dai centri storici e dai piccoli borghi, dove questi ultimi rappresentano spesso dei veri e propri gioielli, incastonati nei paesaggi che li caratterizzano.

Per questo rivedere la Carta di Gubbio è necessario, se non basilare, per chi volesse affrontare in termini culturali la salvaguardia dei tessuti storici, tenendo a mente i contenuti della Circolare 6 aprile 1972, n. 117, rimanendo nell’alveo delle norme di legge, in un momento della storia nel quale l’emergenza sanitaria ha portato a rivedere drasticamente tutte quelle che noi consideravamo delle certezze e che tali abbiamo imparato non essere. In questo rientra anche la nuova visione dei centri storici, che potrebbero tornare a rappresentare un punto di richiamo forte, per coloro che svolgendo la loro attività in modalità agile si andrebbero a riappropriare di quegli spazi urbani che il progresso aveva indotto a spopolare, ma che la crisi sanitaria mondiale ora porta a rivedere e, paradossalmente e ironicamente, a riconsiderare.



Ferdinando Longobardi, Anna Todisco

*Ferdinando Longobardi,  
Docente di Lessicologia e  
Lessicografia - Università degli  
Studi di Napoli "L'Orientale" e  
componente Comitato  
Scientifico CUEBC*

*Anna Todisco,  
Dottoressa in Mediazione  
Linguistica e Culturale*

# La soprannominazione: un patrimonio culturale privo di materialità ma ricco di valore

## 1. Agli albori del fenomeno soprannominale: storia, evoluzione e istituzionalizzazione

Non di rado sfuggono allo sguardo aspetti del nostro vivere quotidiano che risultano irrilevanti ad occhi contaminati dall'abitudine e dall'inconsapevolezza. Uno tra questi è la pratica, diffusa globalmente, di inventare, attribuire ed adoperare soprannomi. Le persone di tutto il mondo convivono con la presenza di nomi diversi da quelli anagrafici senza percepire anomalie, ma non tutti sono consci dell'estrema complessità che ne caratterizza l'essenza e l'intero *iter*. Gli studi antroponomici sono volti a gettare luce sul mistero che avvolge il meccanismo attraverso il quale i nomi personali hanno preso forma, fonte di numerosi dubbi che hanno attanagliato gli uomini di ogni tempo, alla ricerca di un *fil rouge* che si rivelasse un filo d'Arianna. Un nome proprio selezionato all'interno di uno sterile repertorio onomastico non è in grado di riflettere la profonda identità individuale, in quanto al nome viene inevitabilmente legato un soggetto estraneo all'interiorità del portatore. I nomi personali, tuttavia, non sono stati originariamente stabiliti in maniera arbitraria come si potrebbe dedurre dalla loro opacità semantica: "moltissimi sono i nomi di luogo, di persona, che non risultano, ora, trasparenti, portatori di un significato allo stesso modo di un nome comune, questo perché si tratta di formazioni ormai antiche, anche di secoli, che nel tempo hanno perso il significato che avevano in origine" (Marcato 2009, p. 18). La messa in discussione di un'eventuale componente semantica non ha ragion d'essere, anche perché se si acuisce lo sguardo ci si rende conto che il nome proprio non è privo di significato, ma al contrario ne ha molteplici "come parassita del nome comune, come classificatore sociale, come indicatore di valenze culturali" (Caprini 1992, p. 251). Inoltre è stata rilevata la possibilità che antroponomi di "maggior prestigio" derivino dai meno considerati soprannomi, generati in virtù di innumerevoli motivazioni. Inerentemente al mondo soprannominale, sono significative le parole di Leonardo Sciascia citate da Caffarelli (2019, p. 35): "[...] ma tutti i cognomi non furono in origine soprannomi? L'imporre soprannomi, l'ingiuriare, altro dunque non è che un rinnovare i cognomi, adeguandoli ai caratteri costitutivi – fisici e morali – di uno o più membri della famiglia (Occhio di capra, 1984)". Il patrimonio



antroponimico comprendente i soprannomi e i cognomi risale in gran parte all'epoca post-latina (Arpioni/Ceschin/Tomazzoli, 2016) e in particolare nella seconda età repubblicana il sistema antroponimico imperante prevedeva la formula dei tria *nomina* (*praenomen*, *nomen*, *cognomen*), alla quale talvolta si aggiungeva un quarto componente, l'*agnomen* (oppure un *supernomen* o un *signum*), un secondo soprannome acquisito non ufficialmente. Il *cognomen*, ultimo dei tre elementi della formula a entrare nell'uso, ha un'immensa rilevanza. La sua presenza fa la differenza rispetto alla cosiddetta plebs ingenua, ossia il resto della popolazione di nascita libera; è stato impiegato in origine e per lungo tempo quasi esclusivamente dalla nobiltà e dai gruppi dirigenti, in quanto esso in principio fu come afferma Kajanto, un «soprannome non ufficiale [plurale nell'originale] conferito agli adulti» e che «la maggior parte dei cognomina della nobiltà repubblicana erano peggiorativi»: è possibile ipotizzare che proprio le persone più in vista, come del resto avviene anche ai nostri giorni, fossero quelle più soggette allo scherno e alla denigrazione da parte delle categorie sociali più basse. Tuttavia, a differenza di quanto avviene ai nostri giorni, quando il soprannome può avere maggiore o minore fortuna ma non si estende mai oltre la persona a cui è conferito, il *cognomen* latino incominciò ben presto a divenire ereditario, aggiungendosi dunque al nome gentilizio come identificativo di un certo ramo di una più ampia gens (Macciò 2014, pp. 6-7).

Il meccanismo attraverso il quale nel tempo antroponimi originariamente con minore peso sociale acquisiscono un carattere ufficiale, è definito 'istituzionalizzazione'. Attraverso questo processo si scorge un forte legame del soprannome con le dinamiche giuridico-economiche e con le strutture familiari e giuridico-morali di una comunità, che ne caratterizzano il sistema onomastico complessivo (Putzu, p. 293). Nel corso del tempo gli elementi della formula trinomina latina hanno perso funzionalità, a causa dello scarso numero dei nomi che perciò si ripetevano, diventando equivoci e scarsamente distintivi: il *praenomen* non rivestì più il ruolo di nome individuale, poi esercitato dal *nomen*, dal *cognomen* o dal *supernomen*.

In età imperiale, intorno al III secolo, il sistema onomastico si riduce a *nomen unicum* che può essere sia il *nomen* sia il *cognomen* sia un *supernomen* (oppure un *agnomen* o un *signum*); tali cambiamenti interessano dapprima gli ambienti popolari e l'uso corrente per estendersi poi a



Figura 1 Cippo sepolcrale di un agente di cambio, caratterizzato dalla presenza del sistema onomastico latino.

*Praenomen*: L. (Lucio). *Nomen*: Calpurnio. *Cognomen*: Daphno.



quello ufficiale e alle classi più elevate. La crisi del sistema onomastico romano a formula trinomina poi binomia, con la successiva generalizzazione del *nomen unicum*, ha motivazioni diverse, tra cui la diffusione del cristianesimo che favorisce l'uso di un nome individuale. Fra il IX e il XVI secolo, con varie differenze in tutta l'Europa romana e germanica, e in Italia nei vari luoghi e regioni [...] si forma un nuovo sistema costituito da nome e cognome determinato dalla fissazione di vari tipi di aggiunti, che in origine hanno solo una funzione distintiva per evitare le ambiguità create dalle omonimie, i quali diventano ereditari e ai fini statali assumono un'importanza superiore al nome personale. Dai documenti risulta che in Italia, a partire dall'XI secolo, per l'identificazione delle persone si comincia a introdurre un nome aggiunto che in alcuni casi risulta nome di famiglia o cognome, cioè collettivo e trasmesso ereditariamente, uso che inizia a stabilizzarsi nell'ultima età medioevale, tra il XIII e il XIV secolo, ma si fissa definitivamente tra la fine del Cinquecento e il Settecento, con la norma, data dal concilio di Trento (1563), ma talvolta applicata con ritardo, di tenere regolarmente registrazione degli atti di battesimo e di matrimonio, sicché i parroci assumono in certo senso la funzione di ufficiali di stato civile (Marcato 2009, pp. 67-68).

## **2. Dalla genesi alle ripercussioni psicologiche e sociali: il complesso *iter* soprannominale**

Attraverso il processo di 'istituzionalizzazione' il soprannome perde i suoi tratti distintivi, passa dall'essere descrittivo a semplicemente appellativo ma soprattutto muta il rapporto tra l'individuo e il gruppo: il soprannome non identifica più una persona all'interno di esso ma si limita a comunicare che ne fa parte, alla pari di tutti gli altri membri. Ciò fornisce una spiegazione al persistere del fenomeno soprannominale anche dopo l'abolizione dell'antico sistema per cui gli individui venivano distinti sostanzialmente tramite il soprannome: esso è dotato di un valore aggiunto che gli appartiene in maniera esclusiva ed insostituibile.

Il fenomeno soprannominale è senza eguali, in quanto si posiziona ad un livello intermedio tra nomi comuni e nomi propri, comprende un ampissimo ventaglio di possibilità e



contrasta la tendenza all'obliterazione della componente semantica, connaturata all'uso, travalica i confini linguistici e investe molteplici dimensioni della vita umana. Nel processo di sopra-nominazione si parte dalla **percezione individuale degli altri**, per poi ricorrere al proprio bagaglio di conoscenze enciclopediche ed esperienze per verbalizzare gli specifici tratti che, per l'influenza di determinate variabili, vengono considerati degni di interesse. La scomposizione per tratti è un presupposto indispensabile per la verbalizzazione, intesa come descrizione diffusa dell'oggetto dell'esperienza percettiva, perché è "necessaria alla conversione in un codice profondamente diverso quale quello linguistico (*ratio difficilis*) imperniato (a) sulle opposizioni di unità discrete, i tratti appunto, collocati sull'asse paradigmatico; e (b) sulla selezione di uno solo di questi per la sua espressione sull'asse sintagmatico" (Putzu 2000, p. 99). Nella fase di verbalizzazione i tratti selezionati e scardinati dall'immagine olistica scaturita dall'osservazione della persona vengono elaborati sulla base di associazioni semantiche o attraverso espedienti retorici e si procede alla coniazione del soprannome. Le figure di tropo, che nella visione comune rappresentano un mero artificio stilistico e sono rilette all'ambito dell'*ars poetica*, in realtà sono parte integrante della facoltà linguistica di ciascun individuo e sono alla base di numerosissimi soprannomi. Il metodo classico di differenziazione delle figure retoriche si basa sulla *mutatio* (variazione), che si suddivide in *adiectio* (aggiunta di elementi linguistici), *detractio* (eliminazione di elementi linguistici che porta a un cambiamento della sequenza), *transmutatio* (cambiamento della posizione di alcuni elementi linguistici che porta a un cambiamento della sequenza) e *immutatio* (sostituzione di elementi linguistici) (Cizek, 1994). L'*immutatio* è la variante più prolifica in termini di formazione di soprannomi: viene adoperata sostituendo retoricamente un termine al tratto base derivante dalla lessicalizzazione della percezione.

Nell'ambito dell'*immutatio*, il tropo può essere distinto in due tipi: 'tropo di spostamento di limiti' (quando i lessemi coinvolti appartengono a campi semantici affini o limitrofi) e 'tropo di traslocazione o di salto' (quando tra le parole non vi è affinità o vicinanza semantica). Tra i 'tropi di spostamento di limite' figurano: perifrasi, sineddoche, antonomasia, dissimulazione, enfasi, litote, iperbole (Lausberg, 1967>1969). La perifrasi è alla base di soprannomi meno sintetici dei più frequenti monorematici. Sono esempi di soprannomi perifrastici 'Il cancelliere



di ferro', attribuito a Otto von Bismark o 'Lady di ferro', celebre soprannome di Margaret Thatcher, entrambi caratterizzati anche da una componente metaforica. La sineddoche dà vita a un gran numero di soprannomi, nelle due varianti *a minore ad maius* e *a maiore ad minus*. Il primo tipo ricorre più frequentemente, in quanto è prodotto a livello di psicologia della percezione e consiste nella rappresentazione del tutto attraverso una sua parte (*pars pro toto*), che per una serie di meccanismi è considerata più saliente. Fornisce un esempio di questa categoria soprannominale 'Federico Barbarossa', soprannome di Federico I del Sacro romano impero, noto per la sua barba ramata. Il secondo tipo di sineddoche impiegata nei soprannomi, molto più raro, è presente nella designazione che prevede il toponimo d'origine in sostituzione dell'aggettivo etnico che indica l'appartenenza di un individuo. Ne è un esempio il soprannome 'Vesuvio', conferito a una persona di origini napoletane trasferitasi altrove. L'antonomasia può essere considerata in due modi opposti: una sostituzione di un nome proprio con una perifrasi (o con un appellativo) oppure la sostituzione di un appellativo con un nome proprio. La seconda tipologia è denominata 'antonomasia vossianica' e prende il nome da Vossius, il primo a considerare questa specie inversa. Un altro tropo prolifico in termini di formazione di soprannomi è l'iperbole, la cui *voluntas* è "provocare lo straniamento al di là della credibilità" (Lausberg 1967>1969, p. 121-122). Sovente l'iperbole è combinata con altri tropi, mentre una categoria pura è riscontrabile nel caso di soprannomi costituiti da aggettivi tendenti all'esagerazione che rappresentano alcune qualità al massimo grado di intensità, come 'Il Terribile' affibbiato allo zar Ivan IV di Russia. Si configurano invece come 'tropi di traslocazione o salto' la metonimia e la metafora. Il legame tra questi due tropi è molto profondo, tanto da poter considerare il processo metonimico come fondamento della metafora, per la formazione della quale si effettua una selezione tra le caratteristiche proprie del significato di una parola, in modo da poter stabilire un ponte con il campo semantico d'arrivo (Leonardi/Paolucci, 2013). Questa focalizzazione tipica della metonimia avviene in ogni processo metaforico: se si pensa alla metafora intrisa nel soprannome 'Leone', il discorso si focalizza metonimicamente solo su una delle caratteristiche che contraddistinguono il leone, ovvero il coraggio, e non su tutte le altre determinazioni proprie del felino re della savana (la forza, la folta criniera, il ruggito,



ecc.). Una vasta gamma di soprannomi è generata grazie all'attivarsi di meccanismi metaforici.

[...] la metaforizzazione è un modo essenziale per tradurre la conoscenza implicita della percezione in conoscenza '(più) esplicita', in qualche modo (economicamente!) comunicabile. [...] il soprannome metaforico introduce nel dominio concettuale del soggetto giudicante una informazione che opererà come un potente riorganizzatore delle relazioni tra i tratti lessicalizzati (o meno) della percezione della persona assunta quale bersaglio, giungendo in un certo numero di casi a promuovere la (nuova) interpretazione, la (nuova) sintesi, il (nuovo) giudizio e (eventualmente) un nuovo atteggiamento da parte del soggetto giudicante nei confronti del bersaglio medesimo (Putzu 2000, p. 158).

Così come per il processo di formazione dei nomi comuni, anche per i soprannomi si necessita della presenza del *prôtos heuretés*, ovvero l'inventore. Il soprannominatore ha il ruolo imprescindibile di tramutare in segno linguistico la sintesi del suo complesso percettivo nei confronti del soprannominato e di imporlo agli altri. Dato che si tratta di far prevalere la propria visione su quella altrui, si tratta di un atto di *leadership* ideologica, in virtù del ruolo centrale che egli riveste nel gruppo di appartenenza, coinvolgendo altri membri nell'uso della denominazione scelta, in modo da consolidarne l'attribuzione. A livello psicologico, il soprannome può avere ripercussioni di varia natura sulla considerazione di sé da parte del soprannominato e sull'opinione degli altri nei suoi confronti. In ottica sociale esso funge da **etichetta**, positiva o negativa, che contribuisce all'identificazione dell'individuo e alla regolazione del suo comportamento interpersonale.

Più nello specifico, la funzione del soprannome è quella di strumento per conferire visibilità alla devianza, determinando il passaggio da 'devianza primaria' a 'secondaria' (Lemert, 1981), contribuendo al controllo della reiterazione dell'atteggiamento.

### **3. L'interconnessione tra il bagaglio culturale e il repertorio dei soprannomi di una comunità**

È all'interno di un ristretto ambiente sociale, culturalmente omogeneo, che avviene il fenomeno soprannominale: il soprannome riflette in particolare le implicazioni culturali, le co-



noscenze del mondo e le norme morali della comunità o del gruppo. L'**appartenenza culturale** è un fattore enormemente significativo in termini di strutture conoscitive e capacità di effettuare inferenze: la cultura è come una patina sovrapposta all'iride, che permette di cogliere diverse sfumature quando si rivolge lo sguardo alla realtà circostante. Il soprannome, in qualità di nome proprio, a differenza del nome comune che è prevalentemente caratterizzato da elevata trasparenza semantica, si carica di una semantica extralinguistica (o culturale) e rappresenta uno di quei segni "di cui si serve la lingua per significare una parte della realtà o certa realtà vista (culturalmente) in un determinato modo" (Prosdocimi 1990, p. 17). Prendendo in considerazione la realtà italiana, la componente culturale agisce in maniera talmente incisiva da implicare la presenza di numerosi termini diversi nei dialetti e nelle lingue storiche di minoranza atti ad indicare i soprannomi. È in particolare nel Meridione che la presenza dei soprannomi raggiunge il suo apice, dove l'uso di tramandare i nomi di generazione in generazione, in virtù dei solidi legami familiari, conduce al ricorso ai soprannomi per sopperire all'elevato numero di casi di omonimia. Inoltre, incide ulteriormente anche la cosiddetta 'socialità del Sud': la popolazione meridionale, a differenza di quella del Nord, è meno affine all'individualismo ed è orientata, invece, verso l'esistenza collettiva, caratterizzata da legami interpersonali che confluiscono in una forma di 'stare-insieme antropologico'. In questo modo si instaura una conoscenza che non si limita alla superficie ma che comprende le peculiarità degli altri membri della comunità di appartenenza. Limitatamente ai confini campani, le possibili varianti lessicali atte ad indicare i soprannomi sono molteplici:

- il concetto del nome cambiato: in Campania è in uso scagnanòmmë, scagnanòmmë da scagna' - 'scambiare'; nell'Avellinese si dice più spesso cangiannommë;
- il significato di nome distorto, stuortënomme per esempio a Palma Campania (Napoli), per indicare soprannomi di famiglia; un'altra forma campana e lucana è strangianommë, a Somma Vesuviana (Napoli) e a Castelgrande (Potenza), con u struttë nomë per i soprannomi familiari, formato con la voce imperativa del verbo strurë, letteralmente 'distruggere', qui 'stravolgere', come etichetta nominale de-strutturata e non più riconoscibile nel (vero) cognome;
- similmente, l'idea del nome contrario: contranommë, sempre con valore di soprannome di famiglia; se ne ha traccia a



Monte di Procida, a Procida e a Bacoli nel Napoletano.  
(Caffarelli 2019, p. 23)

Inconsapevolmente i soprannomi che accompagnano l'esistenza delle persone partenopee, in quanto parte integrante del loro vivere, dei loro costumi e del loro linguaggio, contribuiscono da sempre a forgiare l'identità culturale napoletana, campana, meridionale e mediterranea. Nelle comunità in cui i fili del tessuto sociale sono saldamente intrecciati le caratteristiche di ogni membro acquisiscono un livello di importanza e un valore identitario tali da permettere al soprannome che le racchiude di sostituire qualsiasi altro antroponimo ufficiale. Il soprannome è indissolubilmente legato alla vita comunitaria, tanto che spesso le persone che vivono in questi ambienti sono identificabili dai conoscenti soltanto attraverso questa particolare denominazione, che resta profondamente legata al soprannominato fino alla sua morte. Nasce quindi la necessità di annunciare il tragico evento esibendo, oltre alle generalità del defunto, anche il suo soprannome, per lo più in dialetto, sui piccoli manifesti funebri che in Campania (ma anche in altre zone di Italia) si è soliti affiggere sui muri delle strade adiacenti all'abitazione dell'estinto. "I soprannomi partecipano della varietà linguistica usata dalla comunità che li adopera, e quindi la gran parte dei soprannomi presenta i tratti grafico-fonetici, morfologici, lessicali e semantici propri dei dialetti dell'area in cui vengono adoperati [...]. Il soprannome



Figura 2 Muro di ceramica presente ad Ischia, che riporta alcuni degli innumerevoli soprannomi attribuiti ad abitanti dell'isola.



individuale evolve con l'evolversi della lingua, con i mutamenti lessicali, le interferenze linguistiche, i prestiti e le contaminazioni" (Bianchi 2009, p. 2).

La dignità culturale dei soprannomi è dimostrata dalla loro presenza anche in pilastri della produzione artistica napoletana come il teatro di Eduardo De Filippo, in cui non mancano questi antroponimi: "Alfredo Amoroso, sessantenne uomo di fatica, ruffiano e amico fedele di Domenico Soriano in *Filomena Marturano*, è detto 'o *Cucchierello* per la capacità di guidare i cavalli. La tata Maria di De Pretore Vincenzo è denominata *Mammella*" (Caffarelli 2019, p. 86). Contrariamente a quanto si possa pensare, l'attribuzione di soprannomi non è una pratica che si avvia verso il crepuscolo ma che nel corso del tempo si evolve e varia, con la nascita di nuovi referenti e il declino di altri.

Nonostante un soprannome sia prodotto necessariamente sulla base di una motivazione, per il profondo legame con l'evento nominativo di origine essa non risulta sempre decifrabile a priori. La trasparenza semantica è inversamente proporzionale alla distanza dal contesto situazionale che incornicia l'atto di sopra-nominazione. "La motivazione determina la scelta del soprannome in quanto tecnica sociale, agganciandovi il suo carattere di cifra dell'atteggiamento, secondo un nesso di carattere connotativo di limitata decifrabilità (al di fuori del gruppo o della comunità di riferimento)" (Putzu 2000, p. 220). Decifrare questi antroponimi è una strada maestra per conoscere la realtà più autentica della terra che ci ha dato i natali e che ci ha fornito il filtro attraverso cui osservare il mondo esterno e rapportarsi ad esso. „Le radici dell'Europa non sono le cattedrali, i monumenti, i dipinti, i borghi che la costellano, né le grandi espressioni della sua musica, della sua poesia, della sua letteratura. Tutto questo è certamente espressione della grande Civiltà cristiana di Occidente, ma le radici di questa Civiltà appartengono al patrimonio invisibile dello spirito, sono immateriali e perciò indistruttibili" (De Mattei, 2005). Nel novero degli elementi culturali privi di materialità ma ricchi di valore ha un posto imprescindibile il fenomeno soprannominale, che rappresenta una tessera del mosaico identitario meridionale e nazionale.



### Riferimenti bibliografici

- Arpioni, M. P./ Ceschin, A./Tomazzoli, G. [2016], *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*. Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing.
- Bianchi, P. [2009], *I soprannomi dei camorristi* in Bianchi, P./Sabbatino, P. *Le rappresentazioni della camorra*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Caffarelli, E. [2019], *Che cos'è un soprannome*. Roma, Carocci editore.
- Caprini, R. [1992], *Il significato dei nomi propri di persona: alcune considerazioni*, in «Quaderni di semantica», 13, pp. 231-252.
- Cizek, A. N. [1994], *Imitatio et tractatio: die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*. Tübingen, M. Niemeyer Verlag.
- De Mattei R. [2005], *Dieci anni di Radici Cristiane* in «Radici Cristiane», N°001, mis à jour le: 05/12/2014, URL:<http://www.robertodemattei.it/2014/12/05/dieci-anni-di-radici-cristiane/>
- Eco, U. [1984], *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino, Einaudi.
- Lausberg, H. [1967], *Elemente der literarischen Rhetorik*. München, Max Hueber. Trad. it. di L. Ritter Santini: *Elementi di Retorica*. Bologna, Il Mulino, 1969.
- Lemert, E. M. [1981], *Devianza, problemi sociali e forme di controllo*. Milano, Giuffrè.
- Leonardi, P./Paolucci, C. [2013], *Senso e sensibile: Prospettive tra estetica e filosofia del linguaggio*. Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- Macciò, F. [2014], *What's in a name? L'onomastica latina e i suoi risvolti sociali, antropologici e culturali*. Torino, Loescher Editore.
- Marcato, C. [2009], *Nomi di persona, nomi di luogo: Introduzione all'onomastica italiana*. Bologna, Il Mulino.
- Prodocimi, A. L. [1990], *Appunti per una teoria del nome proprio*, in *Problemi di onomastica semitica meridionale*, a cura di Alessandra Avanzibi. Pisa, Giardini.
- Putzu, I. [2000], *Il Soprannome: Per un studio multidisciplinare della nominazione*. Cagliari, Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariitana.
- Sciascia, L. [1984], *Occhio di capra*. Torino, Einaudi.



Maria Carla Sorrentino

# MAIORI HOSPITIS

## Sinergia tra pubblico e privato a favore dei giovani

Maria Carla Sorrentino,  
Ricercatrice CUEBC

**N**ell'ambito del programma regionale Benessere Giovani (FSE POR Campania 2014-2020) – con cui la Regione Campania ha voluto sostenere la componente giovane della popolazione per far acquisire conoscenze e competenze spendibili nel mondo del lavoro – **l'Associazione Culturale #Costieracreativa** in partnership con il **Comune di Maiori** ha presentato e visto finanziato il progetto Maiori Hospitis.

La costruzione di questo progetto, il cui nome rimanda alla vocazione turistica ed ospitale del comune costiero, ha ruotato intorno all'idea di una nuova dimensione dell'ospitalità.

Il territorio di ricaduta del progetto si estende al di là dell'area comunale maiorese in un'ottica di sinergia messa in campo dalle migliori offerte locali.

L'obiettivo del progetto è stato quella di trasferire le competenze necessarie ai giovani affinché l'ospitalità a Maiori potesse trovare una dimensione comunitaria: il visitatore non viene accolto semplicemente dalla struttura che ha scelto per trascorrere il periodo di villeggiatura ma dall'intera comunità che riesce a creare per l'ospite la realtà di "cittadino temporaneo".

La sfida per creare questa diversa dimensione di vacanza, che può essere definita immersiva, esperienziale, è passata attraverso la volontà dei progettisti di Maiori Hospitis di formare operatori turistici capaci di leggere il territorio per stabilire un "feeling permanente con l'ospite" perché possa trovare servizi di qualità, sostenibili e soprattutto capaci di trasmettere l'essenza stessa del territorio che sta visitando.

Il progetto, della durata di due anni, si è sviluppato attraverso attività laboratoriali con lo scopo sia di trasferire competenze d'impresa con esperienze pratiche grazie ad una metodologia di *learning by doing* sia di far conoscere meglio il patrimonio che deve essere valorizzato.

I laboratori previsti nelle attività progettuali hanno riguardato in primo luogo l'accompagnamento alla creazione di imprese per una forma di turismo culturale e sostenibile. Affidato al **Comitato Maiori Cultura**, il percorso legato all'impresa, articolato in 68 incontri, ha guidato i partecipanti all'acquisizione di elementi utili al marketing turistico, di conoscenze di legislazione turistica e delle professioni legate al patrimonio culturale nonché alla riscoperta di caratteristiche tipiche del territorio riferite agli antichi mestieri.



In considerazione della presenza sul territorio maiorese di decorazioni ceramiche, le famose maioliche, è stato realizzato un laboratorio artistico che accanto alla ceramica permettesse l'approfondimento di altri spunti artistici quali la fotografia, la pittura e la scultura. Promossi dall'**Associazione COSTIERAARTE**, impegnata in promozione di esperienze artistiche in Costa d'Amalfi ma anche all'estero, gli incontri settimanali hanno coinvolto i partecipanti nella riscoperta non solo delle caratteristiche più importanti di queste forme d'arte ma, per la logica del *learning by doing*, hanno permesso di sperimentare le varie tecniche al fine di essere essi stessi creatori di opere da presentare al pubblico di ospiti che scelgono Maiori per la vacanza.



*Attività del progetto Maiori Hospitis.*





Non è mancata l'occasione didattica per approfondire la conoscenza del territorio in una dimensione di sostenibilità dell'offerta turistica. Il percorso laboratoriale, affidato al **Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali** con sede a Ravello, che da decenni ormai si occupa in un contesto scientifico internazionale di tematiche relative alla valorizzazione e alla tutela dei Beni Culturali e da qualche decennio (dopo l'inserimento della Costa d'Amalfi nella World Heritage List dell'UNESCO nel 1997) anche di Paesaggio Culturale, ha permesso non solo di approfondire elementi di storia locale, di storia del turismo, di architettura locale, di paesaggio culturale (come agricoltura, bosco, coltivazioni tipiche) ma anche di valorizzare le conoscenze acquisite attraverso uno stage presso l'infopoint, che ha offerto assistenza ai visitatori attraverso una postazione sul lungomare organizzata dall'Amministrazione comunale durante i mesi di luglio e agosto 2019.

La conoscenza del territorio è stata completata da due interessanti percorsi laboratoriali: il primo sulla limonicoltura, da realizzarsi nella seconda fase del progetto, è stato affidato alla **Azienda agricola La Mura** che, attraverso incontri periodici nella sede aziendale, guiderà i partecipanti alla conoscenza e alla sperimentazione delle fasi più importanti della coltivazione del limone, dalla potatura, alla piegatura, alla creazione dei pergolati, alla manutenzione dei terrazzamenti e alla commercializzazione del prodotto. L'altro percorso ha riguardato il mare ed è stato condotto da **Mare vivo – Delegazione "Salerno e Costiera Amalfitana"**. Suddivisa in due laboratori, uno di acquisizione delle conoscenze ed un altro di informazione turistica, l'attività ha avuto come obiettivo quello di condurre i partecipanti alla scoperta della biodiversità al fine di creare educatori ambientali consapevoli delle peculiarità del territorio ma anche dei rischi a cui è esposto. Le attività sono state ac-



compagnate da esperienze dirette sia di quanto presentato nelle lezioni frontali sia della percezione che i visitatori hanno dell'ambiente marino-costiero di Maiori attraverso interviste e questionari.

*Last but not least*, considerata la tradizione decennale del Carnevale maiorese, un laboratorio che guidasse i giovani alla riscoperta dell'arte dei carristi esperti di modellazione del ferro e dell'utilizzo artistico della cartapesta. Condotta dall'**Associazione Open Art**, attraverso workshop con i professionisti che operano da anni per la creazione degli eventi del Carnevale, il percorso didattico ha permesso di affiancare tutte quelle professionalità che intervengono nella realizzazione di questi eventi: dai carristi, agli artisti e a coloro che creano le coreografie che accompagnano la sfilata.

Il coordinamento di tutte le attività è stato diretto dall'associazione capofila **#Costieracreativa** che si è occupata anche della comunicazione dei risultati e soprattutto della creazione di un sistema integrato che possa permettere al visitatore di vivere la vacanza a Maiori come un'immersione nello spirito più autentico della cittadina.

Tale sistema ha previsto come elementi per raggiungere l'obiettivo finale la sinergia tra gli operatori turistici al fine di veicolare un'immagine unica del territorio grazie alla condivi-

*Maiori, Palazzo Mezzacapo.*





sione di una carta dei servizi che porti ad un livello di qualità i servizi stessi, il recupero del patrimonio edilizio abbandonato grazie all'intervento dell'Amministrazione comunale attraverso cui giungere ad un sistema diffuso di ospitalità nel centro storico, la creazione di una "Casa degli Ospiti" per alcune attività centralizzate come il booking o servizio di informazioni, la definizione di un cartellone unico degli eventi e di un'offerta unica di attività volte alla conoscenza del territorio grazie anche alla formazione di un "Tutor dell'Ospite" che divenga punto di riferimento per gli ospiti.

Rivolto ai giovani, il progetto è riuscito a coinvolgere nelle varie attività di formazione 59 persone di cui 51 disoccupati e tra questi 13 al di sotto dei 25 anni.

La sede di molti dei percorsi laboratoriali è stata Palazzo Mezzacapo che è esso stesso uno scrigno di elementi artistici e culturali. Cuore del palazzo è il grande salone centrale affrescato con il "Trionfo degli dei" e decorato con opere della corrente pittorica dei "Costaioli". Il palazzo, oltre ad essere una testimonianza concreta dell'architettura civile maiorese, è collegato ad uno dei momenti storici più drammatici del secolo scorso. Qui fu stabilito il quartiere generale dei soldati americani che il 9 settembre del 1943 sbarcarono nel Golfo di Salerno e a Maiori, per liberare l'Italia dai fascisti, dando inizio a quella che dagli storici è considerata una vera e propria guerra civile. Alla luce di questa costruzione progettuale, i punti di forza di Maiori Hospitis sono rappresentati da una progettualità giocata sulla sinergia del pubblico (Comune di Maiori) e associazionismo privato che conta realtà ambientaliste, culturali in senso stretto e artistiche e da una *vision* dell'offerta turistica che rimanda alla sostenibilità economica (la domanda di turismo esperienziale ed emozionale è in forte crescita), sociale (i benefici sono trasversali a molte componenti della popolazione maiorese), ambientale (grazie ad un'offerta diversificata il carico antropico non è concentrato su piccole porzioni di territorio). L'opportunità maggiore è costituita da una ricchezza culturale del territorio maiorese e di quello circostante, ricchezza che è declinata in un patrimonio tangibile ed intangibile che passa dall'architettura religiosa, civile e militare alle tecniche costruttive e di coltivazione delle aree terrazzate adibite a limoneti e vigneti, dalla enogastronomia con piatti particolari alle vicende storiche che hanno interessato l'area, ma anche dalla vocazione turistica, di cui si scriveva prima, con spiccate peculiarità rispetto al turismo della Costa d'Amalfi.



*Maiori.* La ricchezza culturale del territorio permette infatti all'ospite di vivere un'esperienza che può generare fidelizzazione a patto che trovi nel luogo di visita un'organizzazione tale che possa venire incontro alla molteplicità di interessi, evitando sovrapposizioni temporali nella programmazione degli eventi. Inoltre, la possibilità di completare l'esperienza del patrimonio tangibile con quello intangibile richiede la presenza di operatori professionalmente capaci di mediare le caratteristiche di tali beni culturali.

Le caratteristiche dell'offerta turistica di Maiori, poi, sono sempre state differenti rispetto a quelle di altri comuni della Costa d'Amalfi. Grazie ad un fronte mare tra i più ampi dei comuni costieri, Maiori si apre al mare più di Amalfi e di Positano, permette, cioè, di fruire meglio e in modo più organizzato delle attività legate alla balneazione. In questa possibilità va ricercata la spiegazione del perché Maiori da sempre ha registrato un turismo più stanziale, con una permanenza media sul territorio più lunga. Poter sfruttare questa opportunità unendo la possibilità di fruire di una balneazione comoda e di vivere un patrimonio culturale diffuso sicuramente rappresenta



un elemento di cui qualsiasi progetto turistico deve avere contezza.

Non sono mancate, però, minacce alla riuscita del progetto. La maggiore è quella che deriva dalla platea a cui esso si è rivolto. I giovani preferiscono impegnarsi in attività già ampiamente sperimentate, come l'impiego nel settore alberghiero o della ristorazione che richiedono una specializzazione che deriva o dal curriculum scolastico percorso o da precedenti esperienze, piuttosto che formarsi in attività che hanno un grado di sperimentazione maggiore essendo ancora in *itinere*.

L'occasione formativa è stata comunque raccolta soprattutto da chi ha visto in questi percorsi la possibilità di trovare una soluzione alla condizione di disoccupazione stagionale e i risultati sono stati anche raggiunti considerato che ogni laboratorio si è concluso con un elaborato finale che sintetizzasse quanto appreso.

In conclusione, progetti come Maiori Hospitis hanno necessità di essere replicati soprattutto in territori come la Costa d'Amalfi, dove a fronte di una ricchezza culturale diffusa si assiste ad una fruizione che, discostandosi da ogni forma di sostenibilità, mette a rischio l'unicità che è riconosciuta e tutelata dall'UNESCO.





# APPENDICE

a Territori della Cultura n. 41 - Anno 2020

Premio Nazionale  
per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale  
materiale ed immateriale

## PATRIMONI VIVENTI

Edizione 2020



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali





—2

**Appendice al n. 41 di Territori della Cultura - ISSN 2280-9376**

*Info:*

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. 089 857669 - 089 858195 | Fax 089 857711

[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org) | [www.univeur.org](http://www.univeur.org)

# Territori della Cultura

## SOMMARIO

Il Premio PATRIMONI VIVENTI	4
I VINCITORI 2020	
Le Reali ferriere borboniche di Mongiana	6
#camminarquata: antichi sentieri di rinascita	14
LE MENZIONI SPECIALI 2020	
“Festa de Lo Pan Ner” (Festa del pane nero) - I Pani delle Alpi	20
Eremo di Santo Spirito a Majella: la sperimentazione di Italia Nostra	24
#VisitCalascio	30



## PATRIMONI VIVENTI

### **Iniziative innovative per la valorizzazione del patrimonio culturale materiale ed immateriale**

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, sin dalla sua costituzione (1983), ha prioritariamente orientato la propria attività alla valorizzazione del patrimonio culturale materiale ed immateriale, considerandolo una leva strategica ed irrinunciabile per lo sviluppo dei territori e la crescita della comunità. Il Centro nel tempo è divenuto luogo di confronto e di riflessione sulle concrete azioni di messa in valore delle risorse culturali e, a partire dal 2006, con l'organizzazione in partenariato con Federculture di "Ravello Lab - Colloqui internazionali", ha acquisito una crescente centralità nel dibattito europeo sul ruolo della cultura nello sviluppo dei territori dell'Unione.

Sulla base dell'esperienza sin qui maturata e nell'intento di promuovere la conoscenza e lo scambio delle buone prassi nella valorizzazione del patrimonio culturale, il Centro, su proposta del proprio Comitato Scientifico, nel 2018 ha deciso di porre in essere una ricognizione annuale delle iniziative di valorizzazione realizzate in Italia nel corso dell'anno precedente, selezionando e premiando le migliori anche al fine di diffonderne la conoscenza all'interno del comparto dei beni culturali e di indurre processi emulativi.

### **Criteri di valutazione**

La Commissione esaminatrice – composta dal Presidente del Centro Alfonso Andria e dai membri del Comitato Scientifico Claude Albore Livadie, Ferruccio Ferrigni, Fabio Pollice e Dieter Richer – ha valutato i progetti pervenuti in relazione agli effetti prodotti dagli stessi nel territorio italiano, secondo i cinque criteri qui di seguito elencati:

1. *Impatto territoriale* – valutazione degli effetti che l'intervento di valorizzazione ha prodotto sul territorio in cui è venuto a realizzarsi, avendo cura di analizzarne i benefici tanto per la comunità locale, quanto per altri fruitori.
2. *Rispetto dei principi dello sviluppo sostenibile* – valutazione della sostenibilità dell'intervento di valorizzazione in termini di impatto ambientale; di accertamento del valore culturale della risorsa in coerenza con la matrice identitaria del

territorio interessato; di ricadute diffuse per la comunità locale in relazione al miglioramento delle condizioni di fruibilità da parte dei residenti e delle categorie svantaggiate.

3. *Innovatività dell'intervento di valorizzazione* – valutazione del livello di innovazione dell'intervento di valorizzazione nel panorama nazionale e internazionale.
4. *Coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale* – valutazione del livello di coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale nella definizione e quindi nella realizzazione dell'intervento di valorizzazione.
5. *Economicità dell'intervento di valorizzazione* – valutazione dell'economicità dell'intervento di valorizzazione, attraverso la comparazione costi/benefici.

1° classificato sezione "Enti Pubblici"

# Le Reali ferriere borboniche di Mongiana

Parco Naturale Regionale delle Serre  
[www.parcodelleserre.it](http://www.parcodelleserre.it)

## Villaggio Siderurgico Ottocentesco

Tra le città di fondazione realizzate nel periodo borbonico: Ponza, Ventotene, Carditello, Filadelfia, ecc., si inserisce con forza la cittadella siderurgica voluta e realizzata in Calabria, sul finire del 1700.

Mongiana, mostra ora sé stessa e il suo passato, grazie ad un accorto intervento di restauro e di proposizione culturale che attira annualmente in questo piccolo centro delle Serre Calabre un numeroso flusso turistico che ha voglia di scoprire e rileggere fatti, vicende ed eventi che pongono l'accento sul trascorso industriale meridionale, quando la Calabria era tra le regioni più industriali della penisola Italiana

## Presentazione

Il villaggio operaio-siderurgico di Mongiana, conta 700 abitanti ed è posto a 922 m s.l.m. in Calabria nella provincia di Vibo Valentia.

È circondato dai boschi delle Serre Calabre, la fiumara Allaro, lo lambisce e forniva l'energia utile al funzionamento dell'apparato industriale.

Fa parte integrante del Parco Regionale delle Serre e rappresenta un reperto di archeologia industriale unico e irripetibile.

A Mongiana, non solo A.I., ma anche ambiente, in quanto essa è "ospitata" tra i fitti boschi delle Serre Calabre e ospita nel suo territorio la riserva Biogenetica di Villa Vittoria, gestita dal corpo dei Carabinieri Forestali.

## Cenni storici

Il nuovo polo siderurgico, costituito da un altoforno e poche fucine, venne realizzato, allo scopo di aumentare la produzione di ferro del Regno dei Borbone, intorno al 1768.

Le sue produzioni di ghisa ponevano Mongiana al primo posto nel regno. Dai suoi altoforni uscì la ghisa utilizzata a Pietrarsa per le rotaie della nascente ferrovia del Regno delle Due Sicilie e componenti per il ponte sospeso in ferro, il "Maria Cristina" sul Calore.



*Fonderia veduta panoramica (foto Danilo Franco).*

Il villaggio di Mongiana, nasce nel 1771, al fine di fornire un supporto logistico agli operai addetti ai nuovi opifici.

### **Il Progettista fondatore**

Il governo, invia in Calabria, nel 1770, il noto architetto urbanista Mario Gioffredo, definito per la sua perizia il "Vitruvio del Napoletano", che ha il compito di predisporre l'ampliamento delle piccole ferriere e dare vita alla nascita del nucleo urbano di Mongiana.

Il Gioffredo traccia una sorta di "decumano", un largo vialone che, seguendo il dislivello della montagna, aveva anche il compito di far defluire le acque piovane.

Ai bordi di questo, sorse nel tempo, il paese di Mongiana, che si sviluppò intorno alla sua direttiva con ai lati, delle abitazioni tutte uguali, che danno ancor oggi a Mongiana, la chiara connotazione di villaggio operaio.

Case a schiera tutte simili, tendente a rendere uguale, anche nelle abitazioni, il personale addetto all'industria che non doveva essere uguale solo nella dignità del lavoro.

Il centro urbano, inizia a crescere. E cresce di più di anno in anno, seguendo lo sviluppo dell'industria che richiamava a Mongiana nuovi operai che iniziano a naturalizzarsi con le proprie famiglie.

Mongiana giunse così ad avere circa 1800 abitanti di cui circa 900-1000, trovavano lavoro nelle sue industrie (fonditori, armieri, trasportatori, carbonai, ecc.). Gioffredo, nella sua opera di ampliamento, inizia a impostare la grande fonderia, che fu ingrandita nel tempo più volte e che ancor oggi conserva alcuni motivi architettonici da attribuire alla sua opera.

Facevano da contorno alla fonderia numerose ferriere dislocate lungo il corso alto della fiumara Allaro.



*Fonderia, resti di altoforno  
(foto Danilo Franco).*



*Fonderia (foto Pasquale Rullo).*



Altri miglioramenti furono apportati nel decennio francese, soprattutto da G. Murat (1806-1815) che amplia il polo e fa costruire una fabbrica per canne da fucile embrione della grande fabbrica realizzata nel 1852 da Fortunato Savino.

#### **Il fautore della modernizzazione**

All'urbanista Gioffredo, morto nel 1785, segue, tra gli altri, l'opera dell'Ing. Fortunato Savino, nativo di Positano (SA), che opererà instancabilmente a Mongiana dal 1840 sino alla chiusura definitiva dell'impianto pubblico, avvenuto intorno al 1870.

A questi si deve l'attuale aspetto urbano di Mongiana. Egli costruisce alcuni edifici e la grandiosa fabbrica d'armi con l'atrio sormontato da due grandi colonne doriche in ferro, che avevano il compito di significare il legame con il passato magno-greco, ma anche a dimostrare della capacità produttiva di allora.



*Fabbrica d'armi, atrio (foto Danilo Franco).*



*Fabbrica d'armi atrio (foto Danilo Franco).*

A Mongiana, divenuta colonia militare, si realizzarono le caserme, gli alloggi per gli operai, le case del Capitano e del Comandante, la farmacia, nonché la chiesa.

Nel polo siderurgico si realizzavano le armi per l'esercito Reale (fucili, spade, artiglieria, granate, ecc.), ma anche componenti essenziali per i ponti, per la cantieristica navale, per la ferrovia e utensili per la società civile (aratri, campane, bracieri ecc.).



Museo sala a (foto Danilo Franco).



Museo sala b (foto Danilo Franco).



Museo sala c (foto Danilo Franco).



La vita, a Mongiana era regolata da apposite leggi, di chiara impronta illuminista e/o protosocialista che prevedevano delle soluzioni lavorative inusitate per quei tempi.

Vi era la scuola per i figli degli operai, obbligati a frequentarla, l'assistenza medica, la riduzione della giornata lavorativa, la cassa di previdenza, l'assistenza infortunistica, e quant'altro allora si potesse avere di più avanzato.

Mongiana rappresentava allora quanto di più moderno si potesse avere nel campo della siderurgia, con i suoi altoforni, alti 11 m., considerati i giganti della siderurgia italiana e con la sua moderna fabbrica d'armi.

#### **Il presente**

- La fabbrica d'armi oggi ospita il (Mu.FAR.), museo multimediale del "sistema fabbrica" e delle Reali Ferriere Borboniche.
- La fonderia, una vera e propria "cattedrale del lavoro", da

poco messa in luce da scavi archeologici e dalla sistemazione delle emergenze monumentali, è diventata un “parco della siderurgia calabrese”.

- Il villaggio operaio ancora vissuto dai discendenti degli addetti agli opifici.

### **Valore culturale**

- Mongiana costituisce un altissimo e raro esempio di villaggio industriale nel centro meridione d'Italia.
- Mongiana rappresenta un unicum nel campo dell'archeologia industriale a livello nazionale in quanto villaggio operaio siderurgico ancora vissuto.
- Mongiana era al vertice di un diffuso sistema fabbrica legato alla siderurgia e allo sfruttamento minerario di una vasta area votata a tale attività da oltre 2 millenni.
- Mongiana conserva quasi intatte le antiche valenze architettoniche sia civili, sia industriali di quando fu fondata.

### **Originalità**

L'isolamento montano ha consentito a Mongiana di mantenere la sua unicità.

Essa conserva intatte moltissime di quelle antiche valenze costruttive, ed è vissuta dai discendenti degli antichi operai, anch'essi in un certo senso “beni culturali” che conservano, raccontano e tramandano la memoria del loro passato.

Le strutture edilizie, soprattutto le case e la chiesa, hanno subito delle piccole modifiche per essere adattate nel corso dei decenni alle attuali esigenze. Poco è variato l'aspetto di Mongiana, rispetto al suo periodo industriale, e le nuove abitazioni o ampliamenti hanno rispettato in gran parte l'impostazione originaria.

Su circa 332 abitazioni, ben 263 risultano essere state costruite antecedentemente il 1900. Il 95% di queste risalgono al periodo anteriore l'unità d'Italia, all'epoca della piena attività del centro siderurgico.

- 1) Mongiana è l'unico villaggio siderurgico del sec XIX che ci tramanda l'antica tecnologia lavorativa del passato, e l'attenzione che ebbero i suoi fondatori nel dare supporto logistico e di assistenza alle maestranze.
- 2) Mongiana è un esempio raro di villaggio operaio siderurgico e colonia militare pervenuto sino a noi.
- 3) Mongiana ci consente di “leggere” i “segni” dell'industria, e la sua tipologia costruttiva:

*Case operai (foto Danilo Franco).*



- industriale: fabbrica d'armi, fonderia;
- militare: casa capitano, casa comandante, caserme;
- religiosa: chiesa e casa del parroco;
- civile: case operaie a schiera e abitazioni impiegati.

### **Salvaguardia**

L'amministrazione comunale, da tempo, è impegnata a nella salvaguardia del suo patrimonio archeo-industriale.

Ha dato il via al recupero della:

- fabbrica d'armi,
- casa del capitano,
- grande fonderia,
- ferriera "Robinson".

I fondi utilizzati sono stati quelli Europei e Regionali.

Questi opifici e manufatti sono, ora, di proprietà comunale, mentre rimangono in mano dei privati le altre emergenze abitative.

Si ha in progetto di recuperare tutti i fabbricati legati al trascorso industriale e restaurare le abitazioni operaie che si affacciano sul vialone principale.

I vincoli di protezione sono affidati ai regolamenti Comunali e a quelli dello Stato.

### **Considerazioni finali**

Purtroppo, lo stesso isolamento che ha conservato e protetto Mongiana, la mancanza di lavoro e di prospettive future, costringe molti suoi cittadini a lasciare il proprio paese e questo, a breve, potrebbe pregiudicare l'esistenza stessa di Mongiana e ne potrebbe decretare il declino anche dal punto di vista edilizio, cosa che sta avvenendo per alcune case da tempo abbandonate.

Moltissimi sono i visitatori di Mongiana che annualmente scelgono di scoprirla, e ne apprezzano quanto emerge dalla sua storia e dal suo trascorso operaio.

Molti gli emigrati che fanno ritorno in estate per rituffarsi nella loro storia.

"Perdere" Mongiana significa, far dimenticare chi si è stati in un passato non molto lontano.

Significa ricancellare una storia, già cancellata dalla storia "ufficiale", che cerca di riemergere dall' oblio.

Significa cancellare del tutto una storia siderurgica plurimillennaria che ha visto la Calabria artefice della propria economia, che l'ha resa, prima dell'Unificazione Nazionale, una delle regioni più industrializzate della penisola.

Significa, infine, perdere un grande patrimonio archeo-industriale, unico del genere in Italia, generato dai mongianesi nel loro operare dal 1771 al 1861, che i cittadini hanno conservato sino ad oggi e che sperano di tramandare ai posteri.

Significa, e questo è inconcepibile, non sapere più chi si è, e da cosa si è nati.

1° classificato sezione "Associazioni private"

## #camminarquata: antichi sentieri di rinascita

Associazione di Promozione Sociale "Arquata Potest"  
[www.arquatapotest.it](http://www.arquatapotest.it)

Il progetto **#camminarquata** nasce a inizio 2016 per recuperare gli antichi sentieri che, prima dell'avvento dell'automobile, erano percorsi dagli abitanti di Arquata del Tronto, a piedi o a dorso di mulo, per recarsi da una frazione all'altra del Comune. Lo scopo è ridare slancio all'economia locale, puntando sul turismo lento, alla riscoperta delle bellezze ambientali, artistiche, storiche e gastronomiche del territorio, oltre che dei collegamenti identitari tra paesi.

**Qualche cenno sul contesto:** Arquata del Tronto è nelle Marche, in provincia di Ascoli Piceno, a 777 metri s.l.m, ha 13 frazioni ed è l'unico comune in Europa il cui territorio è parte di due Parchi Nazionali: i Monti Sibillini a Nord del Tronto e il Gran Sasso-Monti della Laga a Sud del fiume. Un territorio da sempre crocevia di culture, in quanto storicamente posto al confine tra Stato Pontificio e Regno delle due Sicilie, attualmente confinante con Lazio, Abruzzo e Umbria.

Tutto ciò fa di Arquata un territorio da sempre di grande ricchezza ambientale, artistica, storica e gastronomica, con

*Una parte del gruppo di volontari alle prese con uno dei recuperi (foto Francesca Olini).*





*Agosto 2020, un recupero simbolico sulla piazza di Arquata (zona rossa e immobile dal 2016) (foto Francesca Olini).*



*I ragazzi dopo la pulizia della piazza di Arquata (foto Francesca Olini).*

beni artistici sparsi nei centri abitati, ma anche nei boschi e lungo i sentieri, come le chiese campestri affrescate, formando una sorta di "museo diffuso". Potenzialità non messe a frutto nel passato: un mancato argine per il forte spopolamento, comune a molti territori di montagna.

I terremoti del 24 agosto e del 30 ottobre 2016 hanno provocato oltre 50 vittime e raso al suolo il capoluogo e oltre la metà delle 13 frazioni, colpendo un tessuto economico già fragile e accentuando il fenomeno dello spopolamento.



La difficile opera di ricostruzione materiale, che solo oggi, dopo ben 4 anni, inizia a dare qualche timido segno di avvio, deve essere accompagnata da un supporto alla rinascita del tessuto socio-economico, andando incontro alle giuste aspettative di chi, nonostante tutto, ha deciso di rimanere a vivere ad Arquata e di chi, pur vivendo altrove, vorrebbe potervi tornare per ritrovare le proprie radici o perché innamorato delle bellezze del luogo.

Il sisma, con l'inaccessibilità causata dalle zone rosse nel territorio, ha costretto a uno stop di circa 2 anni nell'avanzamento del progetto, ma ha rafforzato la convinzione che la strada individuata con #camminarquata sia quella giusta per il rilancio dell'economia locale. Il progetto è stato quindi ampliato verso l'obiettivo della creazione del GADA, il Grande Anello Di Arquata, circuito di sentieri che collega le frazioni e i due Parchi Nazionali, raggiungendo anche i comuni limitrofi di Accumoli, nel Lazio, e Acquasanta.

Inoltre, Arquata Potest ha così fatto in modo che da Arquata passassero sia il "Cammino delle Terre Mutate" (da Fabriano all'Aquila) che il "Sentiero Italia" del Club Alpino Italiano, che con i suoi 7000 km unisce tutta l'Italia, ricollegando la rete comunale a quella nazionale.

L'emergenza COVID 19, ha causato ulteriore aggravio delle condizioni economiche dei residenti, ma ha dato ulteriore conferma al progetto, avendo fatto riscoprire il turismo di prossimità e la qualità di vita in un ambiente naturale intatto.

*Il riposo dopo il recupero in una delle attività riaperte nelle strutture temporanee (foto Francesca Olini).*

*La realizzazione della segnaletica verticale (foto Fabrizio Gabrielli)*



La bellezza dei luoghi è infatti l'unica risorsa sopravvissuta ad un sisma disastroso in un'area già svantaggiata economicamente e socialmente.

**Come operiamo.** Il lavoro di recupero consiste dapprima nell'eliminazione della vegetazione che negli anni ha ricoperto, rendendoli impraticabili, i sentieri, spesso caratterizzati dalla presenza di muretti a secco, un'arte costruttiva dichiarata dall'UNESCO patrimonio dell'Umanità, in quanto "relazione armoniosa fra l'uomo e la natura".

Oltre ai sopralluoghi e alla ripulitura, grazie a un bando vinto con il Comitato Sisma Centro Italia, Arquata Potest ha installato lungo gli antichi tracciati la segnaletica CAI orizzontale e verticale, affidandone la realizzazione a maestranze locali e l'impianto ad una cooperativa di comunità locale, per le quali questo ha rappresentato un ritorno economico e una speranza di ripresa.

Tutte queste attività vengono svolte dall'Associazione, composta da volontari sia residenti che non e che pur vivendo per la



*Impianto segnaletica (foto Paolo Izzi).*



*La partenza della passeggiata d'inaugurazione da Spelonga d'Arquata (AP) a Grisciano d'Accumoli (RI) del 18.08.2019 (foto Francesca Olini).*

*In cammino (foto Francesca Olini).*



*Tabellone informativo davanti una delle antiche chiese (Madonna della Neve) ora inagibili lungo i percorsi (foto Francesca Olini).*



maggior parte in varie città, si ritrovano insieme nei fine settimana ad Arquata per lavorare sui sentieri. Una forte sinergia costruita anche con altre associazioni o enti come il CAI. Ad oggi, con il progetto #camminarquata, sono già stati resi fruibili oltre 100 km di antichi sentieri. Dall'estate del 2019, con la passeggiata d'inaugurazione il 18 agosto, si sono cominciati a vedere i **reali risultati** del nostro lavoro. Anche grazie ad un costante impegno divulgativo, infatti, sono sempre più frequenti escursioni sui sentieri, di singoli o organizzazioni, che riscuotono particolare interesse e partecipazione. I "camminatori" che vengono sui sentieri offrono un sostegno all'economia locale acquistandone i prodotti tipici, consumando pasti negli esercizi che hanno riaperto e passando qualche notte nelle piccole strutture ricettive disponibili, contribuendo al rilancio del territorio.



*Il FAI Giovani sui sentieri d'Arquata (foto Andrea Izzi).*

1° Menzione speciale sezione “Enti Pubblici”

## “Festa de Lo Pan Ner” (Festa del pane nero) - I Pani delle Alpi”

(quarta edizione)

**Regione Valle d’Aosta, Regione Lombardia, Polo Poschiavo del Canton Grigioni e Canton Vallese (CH), Aree Protette dell’Ossola in Regione Piemonte, Parc des Bauges in Francia, dell’Alta Val Sava in Slovenia e della Baviera in Germania**

La quarta edizione de Lo Pan Ner – I Pani delle Alpi si è tenuta il 5-6 ottobre 2019 e in Lombardia ha coinvolto principalmente i territori della Valtellina e la Valcamonica, con la partecipazione delle comunità locali, dalle famiglie alle istituzioni. Un evento diffuso, dal carattere transfrontaliero, che coinvolge territori diversi accomunati, storicamente, dalla coltura della segale e che nasce dalla volontà di riscoprire e dare nuovo slancio alle colture originarie e alle tradizioni gastronomiche a esse connesse.

In Valle d’Aosta sono stati interessati 51 comuni per un totale di 67 forni, 7 comuni hanno aderito con 13 mulini. Domenica 6 l’evento si è incentrato nel comune di Gressan in concomitanza con la tradizione festa delle mele: connubio di 2 prodotti tipici valdostani. Sono stati riorganizzati corsi di panificazione e concorsi per premiare il miglior pane della tradizione e il

*Gressoney-St Jean, Località Ondro  
Lommato, Valle d’Aosta (Foto  
Alessandro Marchetto).*



miglior pane dell'innovazione. Numerose le attività proposte sia dall'amministrazione regionale che dai Comuni: conferenze, animazioni, laboratori, visite guidate, esposizioni. È stato inoltre proposto l'ingresso gratuito ai siti storici nel capoluogo e nei comuni aderenti alla festa.

In Regione Lombardia hanno aderito 24 Comuni. Sono stati inoltre coinvolti numerosi Enti del territorio, dalla Comunità Montana della Valle Camonica, agli Ecomusei Alta Via dell'Oglio, Concarena di Cerveno, Valgerola, Valfurva, Vaso Re di Bienno. Grazie alla fitta rete di collaborazioni locali sono stati individuati una quarantina di attori che hanno permesso l'apertura di 10 mulini (7 in Valle Camonica e 3 in Valtellina) e l'accensione di 29 forni storici (16 in Valle Camonica, 11 in Valtellina, 1 in provincia di Varese), per lo più in abitazioni private.

Numerose scuole, di primo e secondo grado, hanno partecipato all'iniziativa in tutti i territori coinvolti dove sono stati attivati laboratori, dedicati ai ragazzi, per la preparazione del pane. In molti dei comuni coinvolti, sono stati inoltre realizzate iniziative collaterali con degustazioni di prodotti del territorio, mercatini con produttori locali, visite guidate a manufatti artistici. Particolare attenzione è stata data anche al coinvolgimento dei ristoratori che durante la Festa hanno proposto un menu a base di segale (13 ristoranti) e delle panetterie locali (15 fornerie in Valle Camonica e 9 in Valtellina) che hanno divulgato l'iniziativa nelle settimane precedenti utilizzando nei loro



*Arnad, Località Machaby, Valle d'Aosta (Foto Alessandro Marchetto).*



*Champorcher, Grand Mont Blanc,  
Valle d'Aosta (Foto Alessandro  
Marchetto).*

*St Marcel, Seissogne, Valle d'Aosta  
(Foto Alessandro Marchetto).*

*Comunità Palschiavo, Canton  
Grigioni, Svizzera.*



esercizi i sacchetti per il pane personalizzati con la grafica del progetto. In Canton Grigioni, in Val Poschiavo, il Museo Poschiavino in collaborazione con Polo Poschiavo ha proposto una visita a Casa Tomé per la preparazione del pane di segale nello storico forno, con gli ingredienti 100% Valposchiavo e le farine macinate a sasso direttamente presso il Mulino Aino. Sono state presentate e preparate anche le ricette a base di pane raffermo, frutto di ricerche locali e dei contributi di chi ha partecipato alla Festa.

Per le popolazioni di montagna la segale ha svolto, nei tempi passati, un ruolo fondamentale perché è stata alla base della loro alimentazione e della gestione del loro territorio. La riscoperta di questo cereale minore e della sua farina non è semplicemente un omaggio al passato ma la tappa di un percorso che – dopo decenni di vero e proprio oblio – sta portando nuove generazioni di agricoltori e produttori al recupero consapevole delle tradizioni e delle identità locali, ispirato a valori di sostenibilità ambientale, rispetto del territorio, valorizzazione dei saperi antichi e della dimensione artigianale.

La Festa de Lo Pan Ner rende omaggio a tutto questo, coinvolgendo attivamente le piccole realtà agricole che hanno scelto di recuperare la coltura della segale e di altri cereali minori quasi scomparsi, i piccoli produttori di farine antiche e i fornai che tengono viva la tradizione del pane nero, ancora molto amata in questi territori. Una sfida importante che sottolinea il valore del coinvolgimento delle comunità locali e delle comunità di pratica nella trasmissione dei saperi tradizionali legati al patrimonio alimentare.



*Comunità Palschiavo, Canton  
Grigioni, Svizzera.*



*Valle Camonica, Comunità di Loritto-Malonno (BS).*



*Valle Camonica, Comunità di Vezza d'Oglio (BS).*



*Valtellina, Comunità di Valfurva (SO).*



*Valtellina Mulino Menaglio, Teglio (SO).*

1° Menzione speciale sezione Associazioni Private

## EREMO DI SANTO SPIRITO A MAJELLA:

La Sperimentazione di Italia Nostra

Italia Nostra onlus

### L'Eremo di S. Spirito

L'Eremo di Santo Spirito a Majella è un luogo sacro per il popolo dove la roccia rappresenta una parte significativa dell'edificio ed è composto da manufatti collegati da camminamenti che occupano un'estesa area di un costone roccioso. La prima fonte storica della sua esistenza risale al 1053, ma la sua origine è anteriore. Nel 1246 vi dimorò Pietro da Morrone, il futuro Papa Celestino V, che lo ristrutturò e vi costruì l'oratorio. Nel 1278 gli venne concessa l'autonomia ed il titolo di monastero. Tra il 1310 ed il 1317 Roberto da Salle fu priore del monastero. Seguì un periodo di declino fino al 1586, quando ottenne il titolo di Badia. Venne costruita la Scala Santa e alla fine del XVII secolo il Principe Caracciolo di San Buono vi si ritirò facendovi costruire il Palazzo del Principe. Con la soppressione degli ordini monastici del 1807 fu abbandonato. Opere di consolidamento e di restauro furono effettuate nel periodo 1986-1993, grazie ad un finanziamento dell'Agenzia per la Promozione e lo Sviluppo del Mezzogiorno.

### Metodo e obiettivi

La grandezza in termini qualitativi e quantitativi del patrimonio storico-culturale del nostro Paese rende necessaria un'azione di conservazione molto impegnativa non solo in termini economici. In particolare questa condizione si riscontra per quei Beni che si collocano al di fuori dei più consolidati circuiti di

*L'Eremo di Santo Spirito dal piazzale di ingresso (Foto di Erika Fammartino).*





*L'Eremo di Santo Spirito  
incastonato nello sperone roccioso  
(Foto di Erika Fammartino).*



*La facciata dell'Eremo (Foto di  
Gisella Giaimo).*

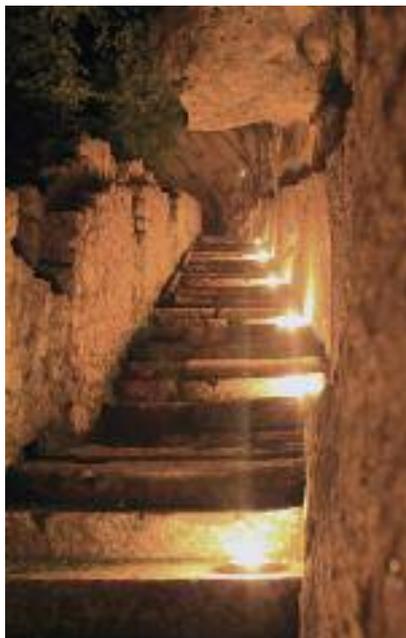
fruizione e che quindi non possono avvalersi di una continuità di entrate che ne consentirebbe una manutenzione e gestione adeguata. Molto frequentemente si incontrano Beni architettonici oggetto di restauro né utilizzati né fruiti a dimostrare che l'impegno della conservazione non può essere limitata alla sola azione di ripristino di qualificate condizioni edilizie, ma essa deve essere integrata con un'attività di comprensione del ruolo che l'uso del Bene può svolgere e dello sviluppo di funzioni coerenti con gli obiettivi di conservazione. Per fare questo, all'indispensabile consapevolezza comune dell'importanza della tutela del patrimonio che concretamente si esprime nella definizione di capitoli di spesa pubblica consone alla dimensione dei Beni, vanno unite altre azioni atte a integrare e validare la presenza di finanziamenti.

Le esperienze svolte nell'Eremo di Santo Spirito mostrano come sia possibile che il Bene possa essere gestito e mantenuto senza contributi pubblici, come questi siano utilizzati al meglio, come si possa attuare una valorizzazione che porti benefici diffusi alla comunità e salvaguardi i manufatti e lo spirito dei



*La Scala Santa (Foto di Gisella Giaimo).*

*L'ingresso dell'edificio chiesastico (Foto di Gisella Giaimo).*



luoghi e dimostra come sia necessario sviluppare modelli operativi innovativi non fondati sui contributi economici pubblici. Le modalità con cui si è operato fanno riferimento a quanto espresso dalla Convenzione di Faro, dalle modalità di Pianificazione dell'UNESCO, dalle indicazioni del Ministero dei beni culturali e del turismo che hanno indicato nella comunità un soggetto attivo della conservazione e ad una interpretazione del privato, già presente da tempo nell'impostazione delle normative sulla valorizzazione nazionali e internazionali, non come imprenditore economico ma come soggetto appartenente alla comunità il cui fine non è solo economico ma sociale e culturale. Partendo da questi presupposti si è tentato di delineare un modello operativo equilibrato economicamente mettendo insieme in un'azione coordinata e condivisa tre soggetti. Il Comune di Roccamorice, proprietario del bene, Italia Nostra, la prima associazione in Italia il cui scopo è la conservazione del patrimonio culturale e ambientale del Paese e un gruppo di giovani interessato a "inventarsi" un lavoro collegato alla presenza dell'Eremo. Questi tre soggetti eterogenei insieme hanno definito un modo di operare che ha reso possibile superare le grandi difficoltà connesse alla gestione e manutenzione di un Bene che all'avvio delle attività giaceva in condizioni di forte compromissione dei manufatti e di degrado e di farlo di nuovo ritornare ad essere un attrattore turistico e un punto di riferimento spirituale e culturale della comunità. Il Comune di Roccamorice ha affidato a Italia Nostra la gestione sperimentale nel 2015 per una durata di cinque anni. Il Comune attraverso questo atto ha cercato una strada che consentisse la conservazione e la valorizzazione del Bene dopo un lunghissimo periodo di sperimentazioni fallite e di abbandono. Italia Nostra ha sviluppato un programma di

attività che consentisse l'uso del Bene e la sua valorizzazione e ha determinato un metodo operativo che richiedeva la costituzione di una Cooperativa di giovani del paese in condizione di attuare la gestione e la manutenzione dei luoghi. E' così nata la Cooperativa Ripa Rossa formata da ragazzi e ragazze che con un contratto con Italia Nostra hanno preso l'incarico di attuare la bigliettazione e le visite guidate.

Tutte le entrate da queste attività sono completamente confluite nella Cooperativa che a fronte di esse ha operato la manutenzione e la pulizia del Bene. Italia Nostra si è dedicata alla verifica delle attività di gestione, manutenzione e visite e ha avviato un'azione di promozione dell'Eremo oltre a sviluppare un supporto tecnico-scientifico all'Amministrazione per quanto riguardava l'Eremo. Inoltre ha organizzato attività che sostenessero lo sviluppo di conoscenze ed un uso qualificato del Bene. In questi anni sono stati raggiunti notevoli risultati in termini di incremento del numero dei visitatori, di miglioramento della qualità della visita (dai restauri alcuni di affreschi con la Soprintendenza e la Scuola Arte e Mestieri di Roma al ripristino dei percorsi di visita storici e della Cripta attuati da RipaRossa), di comunicazione, di restauro delle strutture, al sostegno al Comune nei lavori, di prolungamento dei periodi di apertura e questo fascicolo si propone di illustrare sinteticamente quanto svolto. Nuove attività sono in preparazione dall'apertura della foresteria per permettere il pernottamento di visitatori in un clima di visita coerente con i luoghi, al completamento del II lotto dei lavori di restauro. Ma il periodo di sperimentazione si può ritenere concluso e con esso anche il ruolo svolto da Italia Nostra. L'Associazione, infatti, fin dall'inizio si era posta l'obiettivo di una gestione sperimentale volta alla tutela di un monumento in emergenza conservativa e all'attivazione della comunità come interlocutore primario per la conservazione di un Bene che può, come dimostrato, essere una risorsa anche nella sua più completa tutela. Visti i risultati raggiunti che sono quelli che in primis hanno tolto dall'abbandono il sito e hanno contribuito ad attivare la comunità nella conservazione e valorizzazione facendo svolgere ad essa attività di cura del Bene, la gestione diretta del medesimo oggi può e deve essere affidata ad altro soggetto in quanto Italia Nostra non si pone come un soggetto gestore ma come un propositore culturale, uno sperimentatore che una volta verificato un progetto e la sua replicabilità riporta la sua esperienza in altre condizioni di emergenza. E il lavoro svolto con il Comune e RipaRossa



*Parte del percorso di visita (Foto di Gisella Giaimo).*



*Alcuni soci della cooperativa RipaRossa (Foto di Gisella Giaimo).*



per la tutela e valorizzazione dell'Eremo di Santo Spirito a Majella è stato un successo. L'Eremo è tornato ad essere un Bene comune e centrale nella vita delle comunità. Molto c'è ancora da fare e Italia Nostra sarà sempre vicino a sostegno dell'amministrazione comunale e dei ragazzi (che crescono di competenze, esperienze ma anche anagraficamente) nella verifica dello sviluppo di quanto è stato fatto.

### **Conclusioni e risultati**

In questi anni l'Eremo è stato, a partire dal restauro degli edifici promosso dal Comune di Roccamorice, al restauro degli affreschi, ai progetti e alle numerose iniziative culturali svolte, una fucina di attività.

Gli evidenti risultati in termini di conservazione del patrimonio, qualità della manutenzione, ampliamento dei percorsi di visita, incremento dei servizi forniti e crescita della professionalità della Cooperativa Ripa Rossa, formata, come detto, da giovani di Roccamorice, mostrano come Italia Nostra e l'Amministrazione comunale abbiano interpretato correttamente il senso di quella valorizzazione auspicata dalle norme e dalle convenzioni internazionali che qualifica i luoghi conservandone caratteristiche materiali e immateriali e porta vantaggi diffusi alle comunità locali. L'indicatore sintetico del positivo esito della gestione è il costante e consistente aumento del numero di visitatori dal 2014 al 2019 passato in questo periodo da circa 4.000 a circa 17.000 presenze.

L'Eremo è tornato ad essere un bene comune visitabile e centrale nella vita delle comunità, che si è attivata per la tutela. L'impatto diretto ha interessato certamente i ragazzi che hanno costituito la cooperativa e che, in piena controtendenza rispetto al fenomeno dello spopolamento delle aree interne, sono riusciti a dare vita ad una realtà lavorativa continuando a vivere nel luogo dove sono nati e trasformando una passione in lavoro. Benefici sono rivolti anche alle migliaia di persone che ogni anno visitano l'Eremo, un monumento di rara bellezza che oggi è di nuovo fruibile, nonché a tutti gli operatori locali nel settore turistico, alimentare e artigianale che hanno visto notevolmente aumentato il numero di clienti. Nuove attività sono in preparazione dall'apertura della foresteria per permettere il pernottamento di visitatori in un clima di visita coerente con i luoghi, al completamento del II lotto dei lavori di restauro.



*Il paesaggio visto dall'Eremo (Foto di Gisella Giaimo).*

## #VisitCalascio

YOUrbanMOB Associazione di promozione sociale

### Premessa

Le aree interne soffrono di una significativa riduzione demografica e di un grave problema occupazionale. Il modello insediativo che caratterizza tali aree, per gran parte connotato da piccoli borghi, ha permesso la conservazione di patrimonio culturale materiale e immateriale di primaria importanza per il Paese. La crisi di questi piccoli paesi porterebbe non solo alla perdita di un patrimonio ma anche all'indebolimento di un modello insediativo che ha una grande valenza ambientale e sociale.

Per permettere la permanenza di aggregazioni consolidate della popolazione o l'insediamento di nuove entità nei territori delle aree interne è necessario sostenere le comunità in quelle attività che possano permettere occupazione e quindi mettere in condizione soprattutto i giovani di creare delle attività stabili e durature.

In queste righe si racconta, sinteticamente, l'esperienza sviluppata nel Comune di Calascio - piccolo borgo con circa 150 residenti sul versante sud del Gran Sasso a 1250 m s.l.m. e della sua Rocca sita a 1450 m s.l.m. - da YOUrbanMOB, una giovane associazione di architetti con un importante bagaglio di esperienze in partecipazione.

YOUrbanMOB nel triennio 2017-2019, su indicazione dell'Amministrazione comunale e con il sostegno di Cittadinanzattiva in virtù di un Accordo finalizzato alla promozione ed alla valorizzazione del patrimonio culturale ed ambientale del territorio ha dato vita al Progetto #VisitCalascio.

Le attività realizzate sono state mirate a sostenere la comunità locale - in particolare la fascia più giovane - e con la stessa comunità pensate e condivise.

La sfida, che oggi può dirsi abbondantemente vinta, è stata quella di dare forza alle energie presenti localmente per riuscire a proporre un'immagine proattiva di Calascio e dei suoi abitanti, capace di cogliere meglio le potenzialità che un grande attrattore come la Rocca possono offrire.

### L'approccio

Calascio e la sua Rocca sono oggetto di grande visibilità, set di famosi film, meta di un flusso di visitatori che per la maggior parte si concentra in Agosto e nei giorni festivi della primavera



inoltrata e dell'estate con una permanenza in area di poche ore che include spesso anche la visita di luoghi limitrofi.

Il flusso in passato non ha interessato il borgo di Calascio in quanto la possibilità di accedere alla Rocca senza passare per l'insediamento principale ha contribuito a celare agli abitanti del Borgo le potenzialità reali che il proprio territorio può offrire. La Rocca è infatti un importante attrattore, ma non meno lo è il territorio nel quale è immersa, il territorio del Parco Nazionale Gran Sasso e Monti della Laga.

Meno di dieci anni fa, per problemi di sicurezza, il Comune chiuse l'accesso al traffico veicolare nei giorni di maggiore fruizione ed istituì un servizio di navetta a pagamento il cui percorso non interessava l'abitato.

Questo lo stato di fatto al 2017, quando YOUrbanMOB e Cittadinanzattiva iniziarono a colloquiare con l'Amministrazione, proponendo un percorso di confronto con la comunità per approdare ad un'ipotesi partecipata più articolata ed efficace di gestione dei flussi dei visitatori. Una sperimentazione che potesse portare un beneficio tangibile all'intera comunità, facendo lavorare insieme Amministrazione, operatori e cittadini. Si sono raccolte le esigenze degli operatori e cercati giovani del luogo o residenti estivi disposti ad assumersi impegni lavorativi saltuari, seppur regolarmente retribuiti.

Le attività fondate sull'obiettivo di ottenere le migliori condizioni per la comunità non si sono caratterizzate come una "prestazione di servizi fra pubblico e privato" ma come una condivisione di azioni progettuali finalizzate alla crescita d'esperienza dei più giovani e a favorire vantaggi diffusi per la collettività.

L'idea alla quale si è fatto riferimento è basata su semplici elementi, azioni e interazioni: osservare, conoscere, ascoltare e cercare di mettere a sistema esigenze concrete della comunità e dei vari soggetti che la compongono al fine di perseguire obiettivi di miglioramento della qualità della vita. Avviare una narrazione fra passato e presente che fosse in grado di



garantire un futuro all’iniziativa dei giovani, perché se i giovani rimangono sui territori vi permane la speranza di continuità. Un approccio che, ispirandosi alla Carta Costituzionale e alla Convenzione di Faro riconosce un diritto alla dignità sociale, e un dovere di rispettare il nostro patrimonio artistico, culturale e ambientale che diviene risorsa per lo sviluppo locale, in sintesi: una responsabilità attiva individuale e collettiva nei confronti dell’eredità culturale e del suo uso sostenibile. Un’eredità che ha necessità non solo di preservare i luoghi ma anche di mantenere e aumentare nel numero le popolazioni che li vivono responsabilmente e che, in aderenza e sinergia con l’azione pubblica, possa trasmettersi alle generazioni future con valori comunitari e principi identitari.

### **Il Progetto**

#VisitCalascio è un progetto di promozione sociale e culturale per sostenere i giovani nell’avvio di nuove attività o la riscoperta



di pregresse esperienze nelle aree interne. È volto soprattutto a contrastare il fenomeno dell'abbandono, azione dolorosa per la popolazione (per chi va e per chi resta) e rischiosa per l'ambiente che necessita di essere vissuto e gestito, nel più grande rispetto dei luoghi.

Il punto di valutazione iniziale è stato la constatazione di una fruizione non qualificata del bene storico artistico, la Rocca, che non generava indotto in termini culturali ed economici, l'abbandono progressivo del borgo, la disoccupazione soprattutto nelle fasce più giovani, lo scollamento fra Borgo e Rocca.

Con l'attivazione di un percorso di ascolto e di interazione con la comunità, si è costruita una proposta basata sulla predisposizione e gestione di nuove attività, che puntasse alla formazione di giovani, a sostenere la conservazione e la valorizzazione del patrimonio storico culturale esistente, le attività economiche sostenibili e coerenti con la bellezza e il valore



dei luoghi, ad impiegare energie locali anche non esperte per generare l'aumento di ritorni diffusi.

L'avvio del confronto si è innescato sul collegamento tra il Borgo e la Rocca con navetta previsto nelle giornate di chiusura della strada di accesso durante i periodi di maggiore affluenza di visitatori occasionali. Una chiusura disposta con Ordinanza sindacale al fine di garantire la sicurezza pubblica.

Così nella Primavera del 2017 si è attivata una sperimentazione introducendo alcuni cambiamenti al precedente servizio



navetta, variandone il luogo di partenza, richiamando i visitatori nell'abitato di Calascio, offrendo informazioni che comprendessero tutto l'abitato (spesso trascurato dallo sguardo distratto di molti, di troppi), e non solo la Rocca, le realtà limitrofe e i servizi esistenti nel Borgo.

Il progetto ha dato una nuova funzione all'ex Scuola del Paese, non più in uso per l'esiguo numero di alunni, trasformata, con piccoli lavori di riqualificazione, in Info Point e sede dove i giovani e giovanissimi residenti di Calascio gestiscono le diverse attività predisposte: informazione e diffusione di materiale divulgativo, accompagnamento lungo vie e vicoli del Paese, apertura al pubblico di una piccola mostra permanente dedicata ai luoghi, oltre che la bigliettazione per fruire della navetta. La sua localizzazione peraltro è strategica sia per raggiungere facilmente la navetta, sia per iniziare il tracciato pedonale di salita alla Rocca che si diparte proprio dietro la Scuola.

Dalla sperimentazione della Primavera del 2017 ne è derivato un accordo triennale non oneroso fra YOURbanMOB e l'Amministrazione con lo scopo di attivare la Comunità, favorendo una rinnovata proposta del territorio e del patrimonio culturale di Calascio. YOURbanMOB ha così avuto modo di indagare alcuni temi importanti, di ascoltare i cittadini, di valutare le dotazioni del territorio e immaginare con la comunità un percorso articolato e aperto che potesse essere di sostegno alla crescita locale.



Materiale informativo e gadget: Voci Calascio  
TOSCANOVA



Materiale informativo, segnaletica e t-shirt: Voci Calascio  
TOSCANOVA

Obiettivo del progetto, infatti, è stato fin dal principio quello di supportare l'avvio e il consolidamento di azioni che, collegate con le risorse presenti, riuscissero a interessare la comunità intera e in particolare la popolazione giovane e giovanissima (già dai 16 anni) affinché la conservazione dei beni materiali e del patrimonio immateriale e la loro valorizzazione divenissero un'opportunità per immaginare di poter rimanere con qualità e dignità.

Col tempo le attività sono aumentate nel numero e nella qualità: si sono ideati gadget e souvenir disponibili presso l'Info Point, si è realizzato un dépliant esplicativo, una mappa con la segnalazione dei servizi di ristorazione e di pernottamento, si viene informati degli eventi che si svolgono a Calascio e nei dintorni; inoltre si omaggiano i visitatori di una cartolina di benvenuto con la segnalazione di alcune norme comportamentali importanti per il rispetto e la conservazione dei luoghi.

I cambiamenti introdotti hanno anche prodotto alcuni significativi benefici per la gran parte delle attività commerciali presenti in Calascio (bar, ristoranti, B&B in primis) incentivandone l'apertura di nuovi (paninoteca).

Nel 2017, al termine della prima stagione sono state somministrate delle interviste ad interlocutori privilegiati per attivare un attento ascolto del territorio, raccogliere le opinioni dei soggetti direttamente interessati dal progetto e verificare le ricadute delle attività svolte. Dall'analisi operata attraverso dette interviste è stata riscontrata una diffusa soddisfazione tra i gestori dei bar, dei ristoranti e dei B&B per quanto riguarda le modalità di organizzazione ma sono stati anche segnalati degli ambiti di miglioramento per il soddisfacimento dei quali si è operato negli anni successivi.



RAVELLO  
VILLA RUFOLO  
GIOVEDÌ  
24 SETTEMBRE 2020



# L'ARTE DELL'INCISIONE A CAMMEO SU CORALLO, CONCHIGLIE E PIETRE DURE



Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali  
Villa Rufolo | 81010 RAVELLO (SA)  
439 081571197 | 081571019 | fax 08157711  
[www.cubene.org](http://www.cubene.org)



