



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 11 Anno 2013

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





Territori della Cultura

Sommario



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Comitato di redazione

5

I trent'anni del Centro: una luce ancora accesa
Alfonso Andria

8

Terzo settore e beni culturali
Pietro Graziani

12

Conoscenza del patrimonio culturale

Elettra Civale Villa Rufolo: una storia da rileggere

16

Witold Dobrowolski Ercole, Tritone e Panatenee.
A proposito di alcuni vasi del Museo
archeologico di Salerno

24

Gaetano Cici Il Museum Operation Avalanche di Eboli.
Una vetrina di storia contemporanea

30

Cultura come fattore di sviluppo

Giovanni Bulian Cairo - Masterplan del Museo Midan el
Tahrir - Relazione al progetto architettonico
e di allestimento museografico

36

Denise Ulivieri Architettura vernacolare nella Valtiberina
Toscana: quando il rischio sismico è imminente

80

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Licia Vlad Borrelli Fondamenti storici e caratteri
innovativi dell'Articolo 9 della Costituzione Italiana

102

Matilde Romito Palazzo d'Avossa nel centro storico
di Salerno

118

Teresa Colletta Il recupero ad uso museale degli Antichi
arsenali della Repubblica di Amalfi

126

Appendice

L'album di *ORIZZONTI*

132



Territori della Cultura

Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

comunicazione@alfonsoandria.org

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

rvicere@mpmirabilia.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@alice.it

Comitato di redazione

Jean-Paul Morel Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale"

jean-paul.morel3@libertysurf.fr;

morel@msh.univ-aix.fr

Claude Albore Livadie Archeologia, storia, cultura

alborelivadie@libero.it

Roger A. Lefèvre Scienze e materiali del
patrimonio culturale

lefevre@lisa.univ-paris12.fr

Massimo Pistacchi Beni librari,
documentali, audiovisivi

massimo.pistacchi@beniculturali.it

Francesco Caruso Responsabile settore
"Cultura come fattore di sviluppo"

francescocaruso@hotmail.it

Piero Pierotti Territorio storico,
ambiente, paesaggio

pierotti@arte.unipi.it

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

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

dieterrichter@uni-bremen.de

Antonio Gisolfi Informatica e beni culturali

gisolfi@unisa.it

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilde.romito@gmail.com

Jean-Paul Morel Osservatorio europeo
sul turismo culturale

jean-paul.morel3@libertysurf.fr

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

apicella@univeur.org

Monica Valiante

Velia Di Riso

Rosa Malangone

Progetto grafico e impaginazione

Mp Mirabilia - www.mpmirabilia.it

*Per consultare i numeri precedenti e i
titoli delle pubblicazioni del CUEBC:
www.univeur.org - sezione pubblicazioni*

*Per commentare gli articoli:
univeur@univeur.org*

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 2148433 - Fax +39 089 857711

univeur@univeur.org - www.univeur.org

ISSN 2280-9376

Comitato Scientifico



Sen. Alfonso Andria Presidente

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

Prof.ssa Claude Albore-Livadie Directeur de Recherches au Centre Camille Jullian, Université Aix-en-Provence (UMR 6573-CNRS) Docente di Preistoria e Protostoria dell'area vesuviana e di Etruscologia e antichità italiche, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, Napoli

Prof Adalgiso Amendola Docente di Filosofia del Diritto, Università di Salerno

Prof. Alessandro Bianchi Presidente, Società Consortile Cultura & Innovazione

Prof. David Blackman Archeologo

Prof. Mounir Bouchenaki Unesco

Prof. Giuseppe Cacciatore Ordinario di Storia della Filosofia Università di Napoli "Federico II"

Dr. Adele Campanelli Soprintendente archeologo di Salerno, Avellino, Benevento e Caserta

Mons. José Manuel Del Rio Carrasco Sottosegretario Pontificia Commissione dei Beni Culturali della Chiesa

Dr. Caterina De La Porta Eforo del Ministero della Cultura in Grecia

Dr. Stefano De Caro Direttore ICCROM, Roma

Prof. Witold Dobrowolski Docente di archeologia classica, Università di Varsavia - Conservatore del Dipartimento dell'Arte antico del Museo Nazionale di Varsavia

Dr. Eladio Fernandez-Galiano Secrétaire Executif de l'A.P.O. (EUR.OPA Risques Majeurs) - Conseil de l'Europe

Ing. Ferruccio Ferrigni Dipartimento Pianificazione e Scienza del Territorio, Università Federico II, Napoli

Prof. Antonio Gisolfi Già Professore Ordinario. Dipartimento di Informatica ed Applicazioni, Università di Salerno

Prof. Pietro Graziani Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Università La Sapienza - Master in Architettura, Arti Sacre e Liturgia Università Europea di Roma e Ateneo Pontificio *Regina Apostolorum*

Ing. Salvatore Claudio La Rocca già Vice Direttore della Scuola Superiore per la Formazione e la Specializzazione dei Dirigenti dell'Amministrazione Pubblica - Roma

Prof. Roger A. Lefèvre Professore Emerito, Université de Paris XII - Val de Marne

Prof. Giuseppe Luongo Professore Ordinario Fisica del Vulcanismo, Università Federico II, Napoli

Arch. Gennaro Miccio Soprintendente BAP di Salerno e Avellino

Prof. Marino Niola Professore Ordinario di Antropologia Culturale, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, Napoli

Prof. Luiz Oosterbeek Coordinating Professor of Archaeology and Landscape Management, Instituto Politécnico de Tomar

Prof. Paolo Peduto Professore Ordinario Archeologia Medievale - Università di Salerno, Direttore Centro Archeologia Medievale "N. Cilento"

Dott.ssa Maura Picciau Soprintendente BSAE di Salerno e Avellino

Prof. Piero Pierotti Docente esterno Storia dell'Urbanistica Dipartimento di Storia dell'Arte - Università di Pisa

Prof. Dieter Richter Professore Emerito, Università di Brema

Dott.ssa Matilde Romito Provincia di Salerno

Prof. Max Schvoerer Professeur de Physique appliquée à l'Archéologie, Directeur du CRIAA, Maison des Sciences de l'Homme - Université Bordeaux III

Prof. Ingelore Scheunemann Coordinatore Programma Latinoamericano di Scienze e Tecnologia per lo sviluppo - CYTED

Prof. Gerhard Sperl Docente di Archeometallurgia e Materiali Storici - Università di Vienna - Università di Leoben

Dott.ssa Giuliana Tocco Archeologo

Dr. Françoise Tondre Vice Présidente Institut Européen pour le Conseil en Environnement

Prof.ssa Colette Vallat Vice Presidente con delega al Patrimonio, Sviluppo Sostenibile e Integrazione Territoriale dell'Università Paris-Ouest-Nanterre

Dott.ssa Licia Vlad Borrelli Ispettore Onorario Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali

Prof. François Widemann Directeur de Recherches au CNRS - Laboratoire de Recherche des Musées de France - Paris

Arch. Giuseppe Zampino Architetto

Dott. Eugenia Apicella Segretario Generale - Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Consiglio di Amministrazione



Sen. Alfonso Andria
Presidente e legale rappresentante

Prof. Jean-Paul Morel
Vice Presidente

Dott.ssa Eugenia Apicella
Segretario Generale

Soci Promotori

Dott. Gaetano Adinolfi
già Presidente Delegazione Italiana del Consiglio d'Europa

Dott.ssa Carla Magnoni
già funzionario Consiglio d'Europa

Dott. Jean-Pierre Massué
già segretario esecutivo di EUR.OPA Grandi Rischi,
Consiglio d'Europa

Sen. Dott. Mario Valiante
già membro Assemblea Parlamentare del Consiglio
d'Europa

Rappresentanti Enti Fondatori

Secrétaire Général Conseil de l'Europe

Dott. Thorbjørn Jagland

Regione Campania

On.le Stefano Caldoro, Presidente

Provincia di Salerno

Avv. Adriano Bellacosa, Assessore

Comune di Ravello

Dr. Paolo Vuilleumier, Sindaco

Università degli Studi di Salerno

Prof. Raimondo Pasquino, Rettore Magnifico

FORMEZ PA

Dott. Carlo Flamment, Presidente

Comunità Montana "Monti Lattari"

Dr. Salvatore Grimaldi, Presidente

Ente Provinciale per il Turismo di Salerno

Dott.ssa Ilva Pizzorno, Commissario Straordinario

Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo di Ravello

Dott.ssa Maria Passari, Commissario Straordinario

Rappresentanti Soci Ordinari

Biblioteca S. Francesco, Ravello

P. Francesco Capobianco, o.f.m. conv., Direttore

Fondazione Cassa di Risparmio Salernitana

Dott. Alfonso Cantarella, Presidente

Instituto Politécnico de Tomar (IPT)

Prof. Eugénio Manuel Carvalho Pina de Almeida,
Presidente

Comune di Scala

Dr. Luigi Mansi, Sindaco

Membri Cooptati

Sen. Alfonso Andria

Senatore

Prof. Jean-Paul Morel

Université de Provence, Aix-en-Provence

Prof. Francesco Caruso

Ambasciatore

Presidente

*Delegazione Italiana Assemblea Parlamentare, Consiglio
d'Europa*

Dr. Marie-Paule Roudil, *Responsabile*

Rappresentanza UNESCO presso l'Unione Europea

On.le Renato Brunetta, *Presidente*

Fondazione Ravello

Prof. Franco Salvatori, *Presidente*

Società Geografica Italiana

Dr. Gabriella Battaini Dragoni, *Direttore Generale*

Segretario Generale Aggiunto, Consiglio d'Europa

Prof. Manuel Núñez Encabo, *Presidente*

*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

Membri Consultivi

Prof. David Blackman

Relatore del Comitato Scientifico

Revisore Unico

Dott. Alfonso Lucibello

I trent'anni del Centro: una luce ancora accesa

Quando l'Assemblea Parlamentare del Consiglio d'Europa, su impulso della Delegazione Italiana e particolarmente del Sen. Mario Valiante, decise la localizzazione a Ravello di un Centro per i Beni Culturali, in alternativa alla candidatura di Aix-en-Provence, di certo qualcuno fu portato a ritenere che tale scelta non avrebbe avuto grandi prospettive e che l'iniziativa non sarebbe durata oltre lo spazio di un mattino.

A smentire tali previsioni, appena formalmente costituito il Centro il 10 febbraio 1983, intervennero l'impostazione rigorosa che venne data fin dall'inizio dal Consiglio di Amministrazione sotto la presidenza del Prof. Jacques Soustelle e l'ausilio di personalità politiche e di espressioni istituzionali di alto prestigio quali i soci promotori, l'accompagnamento e la guida di grande autorevolezza del Comitato Scientifico, lo spirito volontaristico dei tanti accademici, studiosi, ricercatori, che fin da subito generosamente garantirono il proprio impegno al servizio del Centro, interpretandone lo spirito fondativo e animando i programmi di attività, il sostegno degli enti soci fondatori, primo tra tutti l'Ente provinciale per il Turismo di Salerno che si rese disponibile per assicurare l'utilizzo della sede di Villa Rufolo.

Dopo una fase di primo approccio, che conobbe momenti pioneristici perfino nella fisica predisposizione di quel minimo indispensabile all'allestimento e al funzionamento di un piccolo ufficio, il Manifesto sull'Unità della Cultura, l'**Esprit de Ravello**, redatto a conclusione dell'omonimo seminario, imprime il ritmo al primo decennio dell'attività del Centro: l'incrocio sistematico delle scienze umane e delle scienze della natura come strumento operativo di conoscenza. La presenza di molti archeologi nel Comitato scientifico - a cominciare dal Presidente Soustelle e dai componenti il Gruppo P.A.C.T. (Physique, Archéologie, Chimie, Techniques) - orientò le prime iniziative. Essenzialmente *foyer* di studiosi e istituto di alta formazione, il Centro cominciò a promuovere, soprattutto grazie alla collaborazione del Formez, una serie di azioni eminentemente rivolte al terzo livello, post-universitario, primo passo della costruzione di una rete europea con Università, istituzioni culturali e organismi preposti alla tutela del patrimonio.

La presenza di Georges Vallet, del quale il Centro ha potuto purtroppo avvalersi per poco tempo subito prima della sua scomparsa, caratterizzò il secondo decennio di attività attraverso una particolare attenzione al **patrimonio cosiddetto minore**, accanto alla "politica di Ricerca-Intervento su alcuni degli

Sabato 20 aprile 2013, ore 11.30
Villa Rufolo, Ravello



CENTRO UNIVERSITARIO EUROPEO
PER I BENI CULTURALI

1983-2013

Saluti

Paolo Vuilleumier, Sindaco di Ravello

Testimonianze

Mario Valiante, Socio promotore

Alfonso Zardi, Capo del servizio di Governance e delle Istituzioni Democratiche, Consiglio d'Europa

Jean-Pierre Massué, Socio promotore

Licia Vlad Borrelli, Componente Comitato Scientifico

Jean-Paul Morel, Vice presidente

Salvatore Claudio La Rocca, Responsabile relazioni esterne

Claude Albore Livadie, Componente Comitato Scientifico

Ferruccio Ferrigni, Coordinatore dell'attività

Marie-Paule Roudil, Consigliere d'Amministrazione

Renato Brunetta*, Presidente Fondazione Ravello

Alfonso Andria, Presidente

* in attesa di conferma

aspetti del patrimonio maggiore". *"Come lo storico s'interessa a quello che non muta, più che all'avvenimento, alle persistenze, più che alle cesure, cercando di determinare i fattori profondi (economici, geografici, culturali ecc.) che scorrono al di sotto degli avvenimenti e dei fenomeni politici e sociali di superficie, così il ricercatore e l'operatore che si occupano del patrimonio debbono interessarsi a tutte le tracce che, nella lunga durata, lascia, al di sotto della grandezza lirica di creazioni logicamente molto più spettacolari, la quotidianità umile della vita degli uomini"*: questo passaggio, dal forte piglio programmatico, è tratto dalla prolusione di Georges Vallet pronunciata in occasione del compimento dei primi dieci anni di vita del Centro.

Il **turismo culturale** (con la creazione dell'omonimo l'Osservatorio Europeo, che tra l'altro ha redatto e pubblicato la Carta dell'Etica del Turismo Culturale), la **cooperazione euro-mediterranea** (con la realizzazione, tra gli altri, del Master Euromediterraneo "Nuove tecnologie per la valorizzazione e gestione del patrimonio culturale mediterraneo", finanziato dal Ministero degli Affari Esteri), il **paesaggio culturale** (con il Piano di Gestione del Sito Unesco Costa d'Amalfi), ovvero i beni diffusi, che, materiali e immateriali, sono presenti in tutto il territorio e perpetuano la storia delle civiltà locali, il rapporto tra la **cultura e lo sviluppo locale** (con i colloqui internazionali di Ravello Lab, giunti quest'anno all'ottava edizione), hanno costituito i temi portanti del terzo decennio.

Non sono state tuttavia trascurate le linee di programma originarie e distintive che con costanza il Centro di Ravello ha saputo portare avanti nell'intero arco della propria trentennale esperienza: "Archeologia, storia, cultura", "Scienze e materiali del patrimonio culturale", Beni audiovisivi, librari e archivi-



Soci promotori

Jacques Soustelle, Accademico di Francia
Gaetano Adinolfi, Segretario Generale aggiunto del Consiglio d'Europa
Alfredo De Poi, Presidente Delegazione Italiana all'Assemblea
Parlamentare del Consiglio d'Europa
Carla Magnoni, Funzionario alla Divisione Insegnamento Superiore e
Ricerca Consiglio d'Europa
Jean-Pierre Massué, Capo Divisione Insegnamento Superiore e Ricerca
Consiglio d'Europa
Giuseppe Petrilli, Vice Presidente Assemblea Parlamentare del
Consiglio d'Europa
Mario Valiante, Membro dell'assemblea Parlamentare del Consiglio
d'Europa

Enti Fondatori

Segretario Generale del Consiglio d'Europa
Regione Campania
Provincia di Salerno
Comune di Ravello
FORMEZ
Università degli Studi di Salerno
Ente Provinciale per il Turismo di Salerno
Comunità Montana "Penisola Amalfitana"
Azienda Autonoma Turismo e Soggiorno di Ravello

Il primo Comitato Scientifico all'atto della costituzione del Centro (1983)

Jacques Soustelle, Accademico di Francia
Helge Brinch Madsen, Vice-Director School of Conservation, The Royal
Academy of Fine Arts
Christos Doumas, Docente di archeologia all'Università di Atene
Michel Egloff, Direttore del Museo cantonale di archeologia, Neuchatel
Manuel Fernandez Miranda, Fondacion José Ortega y Gasset
Oreste Ferrari, Direttore Istituto Centrale per il Catalogo e la
Documentazione
Tony Hackens, Presidente Dipartimento Archeologia, Università di
Lovanio, Relatore del Comitato Scientifico
Bruno Helly, Direttore Centre de Recherches Archéologiques Sophia
Antipolis
Cevat Erder, Direttore ICCROM
Jean-Pierre Massué, Capo Divisione Insegnamento Superiore e Ricerca
Consiglio d'Europa
W. G. Mook, Naturkundig Laboratorium der Rijks Universiteit
Westersingel
Ingrid Olsson, Dipartimento di Fisica, Università di Uppsala
Licia Vlad Borrelli, Ispettore centrale per l'archeologia presso il Ministero
per i Beni e le Attività Culturali

stici", "Territorio storico, ambiente e paesaggio", "Rischi e patrimonio culturale", "Informatica e beni culturali", "Studio, tutela e fruizione del patrimonio" rappresentano i filoni tradizionali di intervento attraverso i quali si è costituita e poi consolidata l'iniziativa del Centro non soltanto dal punto di vista formativo, ma anche nelle sue ricadute di carattere editoriale. Nel tempo infatti non è mai mancata un'intensa attività di pubblicazione a corredo e completamento dei corsi, dei seminari, dei workshop e dei convegni, di volta in volta organizzati, utile strumento anche per la promozione della immagine del Centro e per la sua proiezione internazionale.

Nel corso degli anni a Ravello ha preso forma un vero e proprio laboratorio che ha individuato contenuti e proposte di alta valenza qualitativa che l'equipe del Centro - diretta dal Segretario Generale Eugenia Apicella, in sinergia con il coordinatore delle attività Ferruccio Ferrigni - ha saputo mettere in atto con grande capacità organizzative e proverbiale indefettibile puntualità. La crescita costante del Centro, l'autorevolezza acquisita anche grazie alla sua capacità di relazione con la comunità scientifica nazionale ed internazionale, la continuità delle azioni compiute e la loro variegata articolazione hanno stimolato una ricaduta positiva anche dal punto di vista del-



l'animazione culturale e socio-economica del territorio. Non è per caso che le iniziative del centro sono da sempre concentrate in periodi di bassa stagione, suscitando un gettito rilevante per l'economia locale.

Disperdere questo patrimonio accumulato con sacrificio e al tempo stesso con entusiasmo, sarebbe deplorabile. Eppure oggi, e non da oggi, si avverte un disagio profondo, si vive una condizione che supera il limite della sopportabilità, ci si confronta quotidianamente con la difficoltà di ordine materiale e finanziario che produce un clima di assoluta incertezza del futuro. Abbiamo tutta la determinazione di lasciare "accesa questa luce", ma il peso della responsabilità è divenuto eccessivo. Resistiamo! Per il momento, resistiamo, sostenuti dalla volontà e dalla dignità, ma anche dall'impegno morale che trent'anni fa abbiamo assunto e che ancora oggi intendiamo onorare.

Alfonso Andria
Presidente CUEBC

Terzo settore e beni culturali

L'importanza di quello che comunemente chiamiamo Terzo Settore assume, nell'attuale stagione, una dimensione e un rilievo sempre maggiore in una realtà nella quale si va verso nuovi modelli di sviluppo, non necessariamente economici, spesso inesplorati.

La crisi economico-finanziaria, le sempre più ridotte disponibilità delle risorse pubbliche e l'aumentata consapevolezza della importanza del patrimonio storico-artistico come valore identitario di un popolo e come potenziale veicolo di crescita sociale ed economica, impongono di guardare al Terzo Settore, non con la benevola attenzione verso lo spirito di partecipazione di sempre più rilevanti settori della società civile, come si usa oggi ripetere, bensì con la consapevole considerazione che il loro apporto diventerà sempre più rilevante se non decisivo, nella salvaguardia e valorizzazione dei beni culturali.

Questa realtà si pone giuridicamente tra il Pubblico e la Collettività, ed è orientata alla produzione di beni e servizi di utilità sociale. Il *non profit*, come talvolta viene identificato il Terzo Settore, ha sempre più bisogno di affermare la propria identità nel variegato ambito nel quale si trova ad operare; ha come finalità quella di individuare percorsi, soluzioni ai problemi espressi e talvolta latenti della gente, in questa fase di delicata congiuntura negativa e ha, come fine ultimo, quello di creare un "benessere collettivo".

Ci si deve quindi domandare se la fornitura di servizi da parte della mano pubblica non debba sempre più essere svolta da questo modello di organizzazioni non lucrative di interesse sociale, quelle che il sistema normativo definisce appunto ONLUS, secondo il principio e un modello di beni di relazione che si caratterizzano, oltre che per l'utilità del consumatore, utente o fruitore, anche per le modalità di interrelazione con altri soggetti. Va infatti ricordato, come caratteristica principe del terzo settore, che, oltre al perseguimento di una utilità sociale, vi è anche il vincolo di non redistribuzione degli utili.

Nel campo dei beni culturali dobbiamo sempre più immaginare una rappresentazione organizzativa che veda il Pubblico, il Mercato e il Terzo Settore armonizzarsi tra loro. Ciò presuppone un ridisegno agile del sistema beni culturali, attraverso, ad esempio, un pieno coinvolgimento di queste realtà nella realizzazione di strumenti catalografici di conoscenza diffusa del patrimonio storico-artistico del Paese, strumento base per ogni seria politica di settore.

Sul piano più strettamente giuridico le organizzazioni del terzo



sette presentano modelli organizzativi e natura diversa secondo logiche che debbono rispondere ad alcuni necessari inderogabili profili: *assenza del fine di lucro, natura privata, formale atto costitutivo, piena autonomia di gestione, utilizzo di quote significative di volontariato, regole democratiche*. Si tratta di un modello agile e in continua evoluzione che tende ad adattarsi ad una società che esprime, per scelta o necessità, esigenze che sempre più non potranno essere soddisfatte dal Pubblico e dal Mercato. Quello che è certo è che si tratta di un ambito in forte espansione che, proprio nel settore dei beni culturali, può ben rappresentare una cerniera tra i principi della Tutela, che appartengono allo Stato (articolo 9 della Costituzione), e la valorizzazione/gestione, che può essere sempre più inserita nell'ampio spazio della sussidiarietà.

Tutto ciò presuppone piena condivisione politico-istituzionale, sia a livello centrale che a livello regionale e locale, nonché una nuova classe dirigente che sappia correttamente interpretare questa spinta dal basso.

Pietro Graziani



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Conoscenza del patrimonio culturale

Villa Rufolo: una storia da rileggere Elettra Civale

Ercole, Tritone e Panatenee. Witold Dobrowolski
A proposito di alcuni vasi del
Museo archeologico di Salerno

Il Museum Operation Avalanche di Eboli. Gaetano Cici
Una vetrina di storia contemporanea



Elettra Civale

*Elettra Civale,
Archeologa, consulente per la
Fondazione Ravello*

Villa Rufolo: una storia da rileggere

La storia

I Rufolo hanno rappresentato per oltre due secoli il simbolo della potenza economica e politica della Ravello medievale, per poi decadere nel breve volgere del trentennio che va dalla metà del XIII sec. al 1285, quando furono completamente rovinati per essersi schierati, al tempo dei Vespri siciliani, contro gli Angioini.

All'inizio del periodo aureo della loro famiglia essi costruirono la "casa", rappresentativa del loro status sociale, che doveva essere grandiosa, principesca e ricca. Fondendo le tipologie architettoniche e decorative arabe e bizantine con elementi della cultura locale, essi trovarono il linguaggio adatto ad esprimere la loro potenza.

Durante il periodo più fervido, è probabile che il Boccaccio abbia conosciuto direttamente i Rufolo e



Fig. 1 Veduta su Villa Rufolo.

abbia soggiornato presso la loro dimora; è verosimile che "il palagio con bello e gran cortile nel mezzo e con logge e sale e con giardini meravigliosi" sia stato proprio il giardino di Villa Rufolo, mentre è diretto il riferimento alla famiglia nella famosa novella dedicata a Landolfo Rufolo.

La vita nella Ravello medievale segue il declino di quella della costa legata alla decadenza della Repubblica Amalfitana, e la famiglia Rufolo, caduta in rovina, fu costretta a smembrare le proprietà. La villa passò per diritto di successione ai Confalone e ai Muscettola e successivamente ai D'Afflitto di Scala nel XVIII sec. Questi ultimi fecero un grande sforzo per rendere il palazzo abitabile ma la distruzione di molti elementi di valore e pregio causò la rovina di gran parte della residenza.

A metà dell'Ottocento il palazzo si presentava come rovina e solo in parte conservava l'aspetto originario che aveva subito manomissioni dopo il tramonto della celebre discendenza. Un Lord scozzese, Sir Francis Nevile Reid, decise, nonostante l'inagibilità della dimora, di acquistarla. Quest'uomo di grande cultura fece restaurare l'edificio e risistemò le terrazze a giardino, realizzando il capolavoro che fece esclamare a Wagner: "il magico giardino di Klingsor è trovato".

Reid chiude un periodo felice della storia della villa. Con la sua



Fig. 2 Targa commemorativa in onore di Wagner.



morte ancora una volta la villa viene smembrata dagli eredi e le suppellettili vendute. Nel 1974 viene acquistata dall'Ente Provinciale del Turismo (EPT) di Salerno la consistenza privata non ancora annessa al demanio pubblico.

L'EPT gestisce la villa fino al 2007, anno in cui la gestione viene affidata alla Fondazione Ravello che avvia una serie di iniziative volte al recupero, alla valorizzazione e alla tutela del monumento.

I primi interventi

Durante il periodo di gestione EPT, il Centro Europeo per i Beni Culturali (CUEBC, che ha sede all'interno della villa) assieme alla Soprintendenza ha dato vita a una serie di campagne di scavo e restauri¹ (1988-1999): dalla zona dei Balnea a quella del Teatro passando per il Chiostro moresco, la villa è stata indagata in lungo e largo durante questi anni. Questa campagna di studi e ricerche mette in luce una serie di ambienti rovinati² ad ovest del Chiostro, crollati probabilmente nei primi anni del Cinquecento, e i Balnea ad est dei giardini. Tutti gli interventi realizzati in questo periodo non sembrano avere un filo conduttore predeterminato, ma, soprattutto, non sono finalizzati alla realizzazione di un progetto di rilancio dell'intero complesso.

Gli scavi in Villa, condotti dal Paolo Peduto in collaborazione con la Dr.ssa Matilde Romito e François Widemann, hanno restituito circa 100.000 frammenti di ceramica tra cui si annoverano circa 5000 di invetriate dipinte e circa 1000 di protomaioliche, cronologicamente collocabili tra il XIII ed il XIV secolo. Sono di probabile produzione locale o comunque provenienti dall'area campana, oppure produzioni di importazione (dalla Puglia alla Sicilia) peninsulari e dal Mediterraneo. Il ritrovamento di una copiosa quantità anche di frammenti ceramici di epoca romana, collocabili tra il I sec. a.C. e il V sec. d.C., oltre che confermare l'opulenza dei Rufolo che consentiva loro di importare pezzi pregiati di "archeologia d'epoca", potrebbero testimoniare una frequentazione del sito anche in epoca precedente all'impianto medievale. Gli scavi effettuati hanno restituito un quadro generale dei reperti coerenti con la storia dell'area e quella dei suoi contatti e commerci con l'oriente.

I ritrovamenti archeologici manifestano senza alcun dubbio la ricchezza dei mercanti costieri e le influenze legate ai commerci con l'Oriente, la risultante è l'arabeggiante architettura raffinata e lussuosa che ammiriamo, totalmente distante dalle "novità" dell'architettura gotica d'Oltralpe. Nelle suppellettili



Fig. 3 Chiostro moresco.

¹ I cui risultati sono confluiti nel volume *L'ambiente culturale a Ravello nel Medioevo: il caso della famiglia Rufolo*, pubblicato dallo stesso Centro nel 2000.

² P. Peduto afferma che le mura degli ambienti crollarono per via del terremoto del 25 marzo del 1713 menzionato dal Baratta (cfr. M. Baratta, *I terremoti d'Italia*, 1901) e non a causa delle forti piogge come sosteneva il Camera (cfr. M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, 1881). Personalmente propendo per la tesi del Camera sulla base di alcune considerazioni indirette: 1) non c'è documentazione diretta degli effetti e della potenza di quel sisma in Costiera Amalfitana; 2) non vi sono tracce di danni da terremoto su tutti gli altri edifici coevi sul territorio di Ravello e dintorni. Molto verosimilmente violente piogge determinarono il crollo di parti già fatiscenti per l'incuria e l'abbandono senza intaccare, invece, le parti meglio conservate.



Fig. 4 La sala del "Teatro".

questo orientamento appare ancora più evidente per la presenza di numerosa ceramica proveniente dal Nord Africa e dalle regioni islamizzate.

L'apporto di questi interventi è stato fondamentale per la lettura archeologica, storica e artistica del monumento, ma sono rimaste senza risposte alcune domande legate alla lettura del monumento stesso: che destinazione d'uso avevano gli ambienti? Quale era la loro funzione? Esistevano altri chiostri? Qual'era l'estensione della villa? Prima della "Villa Rufolo" cosa c'era nell'area?

Le nuove scoperte

Nel 2012 la Fondazione Ravello, nell'ambito delle iniziative volte alla tutela e alla valorizzazione del Complesso Monumentale di Villa Rufolo, ha avviato lavori per la realizzazione del progetto denominato "Lavori di fertirrigazione, impianto di illuminazione, valorizzazione e restauro del complesso monumentale di Villa Rufolo", che hanno interessato il rifacimento degli impianti di illuminazione e di fertirrigazione del giardino e il restauro dell'ambiente di Villa Rufolo denominato "Teatro".

La prima area interessata dalle indagini archeologiche ha un'estensione di circa 168 mq ed è situata al livello inferiore del Complesso di Villa Rufolo nel Comune di Ravello. La zona è denominata "Teatro", probabilmente per la destinazione d'uso assegnatale dopo i più recenti lavori di restauro. La strut-

tura è ascrivibile all'XI-XII secolo, e cioè alla fase originaria di costruzione del complesso; alla stessa fase possono essere ascritte anche la torre d'ingresso, il donjon o torre maggiore, i balnea, la cappella e il chiostro moresco. La zona denominata "Teatro", ha avuto un notevole interesse archeologico da diversi decenni; essa è venuta alla luce in seguito a scavi sistematici (indagini archeologiche 1988-89, 1995-1998) legati al restauro dell'area nel 1995 sotto la direzione scientifica del Prof. Peduto.

Il lato meridionale degli ambienti confina con una grande cisterna che tutt'oggi funziona come polmone centrale per la raccolta e la distribuzione dell'ac-

Fig. 5 La cisterna negli ambienti del "Teatro" alla fine dei lavori.





Figg. 6 e 7 La cisterna.

qua piovana, in un sistema idrico della Villa abbastanza complesso che merita sicuramente uno studio approfondito; quello orientale costituisce uno dei quattro muri perimetrali del chiostro moresco, il lato occidentale è confinante con un giardino coltivato a limoneto e non visitabile, mentre quello settentrionale è costituito da un muro cieco contro terra.

Il tutto è meglio individuato e contraddistinto in catasto terreni di Ravello al Foglio 6 particella n. 865, di proprietà demaniale, nonché, nella classificazione IGM, all'interno del Foglio 6 III S.E. Tutta l'area investigata è attualmente su un unico livello e ha una quota media sul livello del mare di circa m 351. L'area, in seguito all'abbandono e al degrado (XV-XVII secolo), è stata interessata da crolli delle coperture delle volte, cui ha fatto seguito l'interramento dell'intero volume con utilizzo dei muri perimetrali come contenitori di un terrapieno coltivato a giardino; recenti scavi condotti alla fine del secolo scorso hanno riportato in luce l'intero volume e hanno permesso la ricostruzione delle volte crollate; gli ambienti così ricavati, battezzati "Teatro", presentavano consistenti fenomeni di umidità, sia per infiltrazione laterale e dall'alto, che per risalita dal battuto di calpestio poggiato direttamente sul terrapieno.

Nonostante la limitatezza dell'area di indagine, grazie ai rinvenimenti e alla loro lettura strutturale e stratigrafica, è possibile ricavare dati di notevole rilevanza, nonché operare una ricostruzione cronologica dell'attività antropica e dei fenomeni naturali succedutisi nell'area.

Lo scavo stratigrafico ha consentito di acquisire dati importanti anche sulla storia dell'edificio: dati che ci confermano, come già emerso dalla ricerca d'archivio condotta parallelamente alle indagini archeologiche, che la struttura del Teatro non ha subito modifiche alle murature portanti durante gli ultimi lavori di scavo e restauro, avvenuti nel 1995 ad opera della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici (BAP). Durante i lavori di svellimento del solaio piano di calpestio del Teatro per la realizzazione di una camera d'aria di isolamento dal terreno, ci si è imbattuti in una struttura muraria affiorante.



Figg. 8 e 9 La nicchia centrale sul lato corto della cisterna.



Figg. 10 e 11 Muro del chiostro innestato all'interno della cisterna.

Lo scavo archeologico è stato, quindi, approfondito ed esteso all'intero manufatto, rilevandone un parallelepipedo a base rettangolare e orientamento E-O; esso è costruito, secondo la tecnica della muratura a sacco, con pietre vive di diverse dimensioni legate da malta cementizia di buona qualità. Il risultato di questa pratica costruttiva è una struttura muraria dotata di notevole solidità, monoliticità e resistenza statica, capace di dare adeguate risposte anche alle azioni sismiche. Tutte le facce interne dei muri presentano intonaco di tipo idraulico di colore bianco, anch'esso di buona qualità con la presenza all'interno dell'impasto di pomici, elementi quarzosi e mica. L'intonaco ha uno spessore di circa 3,5/4 cm. L'insieme di tutti gli elementi che caratterizzano il manufatto ci consentono di affermare che trattasi di una **"cisterna di accumulo per le acque piovane"**.

Le caratteristiche principali del rinvenimento possono essere così riassunte:

- 1) Il volume rinvenuto è sicuramente una cisterna di raccolta per l'acqua.
- 2) Orientamento del volume non in linea con la struttura del chiostro (i lati lunghi della cisterna intersecano il muro perimetrale est dell'ambiente non ortogonalmente, ma con un'angolazione di +/- 10° rispetto all'angolo retto).
- 3) Il muro principale del "Teatro" interseca la struttura, calandosi a pettine su di essa fino alla superficie di fondo, e inglobandola.
- 4) Il lato lungo nord della cisterna è più largo (cm 90) del parallelo sud (cm 70).
- 5) Il fondo della cisterna ha una pendenza orientata da est verso ovest e convergente verso il centro del lato corto ovest.
- 6) L'estradosso del lato lungo nord è del tipo "armato contro terra", il parallelo sud no.
- 7) Il lato corto ovest presenta un incavo centrale classificabile come "bocca di prelievo per l'acqua" (la nicchia presenta tracce di logoramento, provocate probabilmente dal sistema di tiraggio dell'acqua, dalle quali affiorano laterizi sovrapposti utilizzati per realizzare la parte curva).
- 8) La cisterna non presenta alcun foro sul fondo.

Per la ubicazione di dettaglio e le relative dimensioni e caratteristiche, si rinvia agli allegati grafici e fotografici.

L'importanza della scoperta è ascrivibile, prima ancora che alle caratteristiche strutturali e architettoniche del manufatto, al



suo posizionamento rispetto al complesso monumentale: l'allineamento della cisterna non in asse con quello del chiostro e del locale "Teatro", e la muratura di fondazione del chiostro che si cala a "pettine" sulle pareti lunghe della cisterna. Tali circostanze ci inducono a ritenere, come prima interpretazione importante, che la "cisterna" rinvenuta è **preesistente alla costruzione della villa nella sua consistenza attuale, quindi, antecedente al XII secolo.**

Altro elemento non trascurabile del manufatto rinvenuto, è il differente spessore delle due pareti lunghe della cisterna. Una spiegazione plausibile e verosimile potrebbe essere quella che la parete nord, quella più spessa, fosse stata sovradimensionata per sorreggere il terrapieno che la sormontava e si sviluppava verso nord. Un'interpretazione, quest'ultima, che giustifica anche il fatto che la parete in questione, verso l'esterno, è costruita "contro terra".

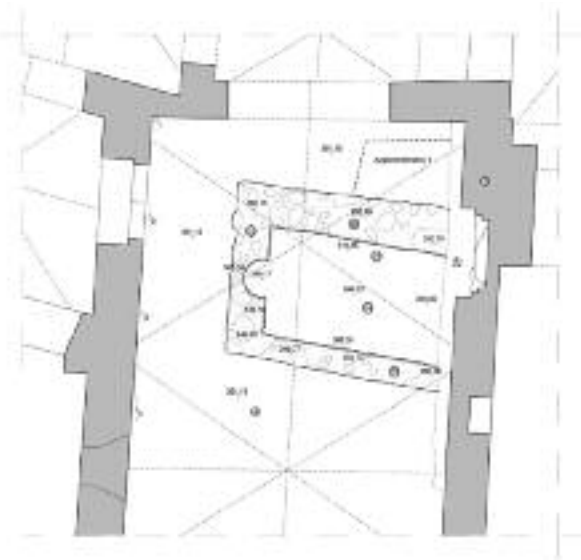
Ulteriori elementi importanti della struttura sono: la pendenza del fondo verso la parete occidentale; la presenza su quest'ultimo lato di una parte centrale curva (sicuramente sullo sviluppo verticale verso l'alto era situata la bocca della cisterna); l'assenza del foro di fondo, in genere necessario per lo scarico totale dell'acqua per eseguire le operazioni di pulitura della cisterna.

Tutti questi elementi messi insieme ci inducono a ipotizzare che la cisterna doveva servire per l'accumulo di acqua a uso domestico, in quanto le altre cisterne coeve disseminate nella zona, ed utilizzate per l'irrigazione, non presentano "bocche di prelievo"; la mancanza del foro di fondo testimonia che l'apporto solido nella cisterna era quasi nullo e, quindi, che l'adduzione dell'acqua (verosimilmente proveniente dalle volte di copertura di una struttura abitativa) doveva essere ben controllata e gestita per evitare il fenomeno di interrimento; se tali deduzioni dovessero essere confermate da ulteriori elementi da ricavare anche in futuro con saggi e studi mirati, potremmo affermare, in conclusione e sintesi, che: **precedentemente all'attuale struttura monumentale della villa e, quindi, prima del XI- XII secolo, nella stessa area di sedime dell'attuale chiostro sorgeva una preesistenza abitativa.**

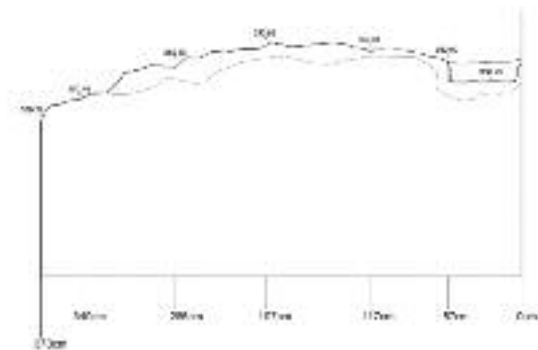
Queste evidenze archeologiche, emerse nella prima fase dei lavori di scavo, hanno indotto a rivedere il progetto iniziale, e hanno suggerito l'adozione di una variante che prevedesse la copertura della cisterna rinvenuta con lastre di cristallo per consentire ai visitatori la lettura stratigrafica del complesso, e la creazione di una camera d'aria indipendente da quella prin-



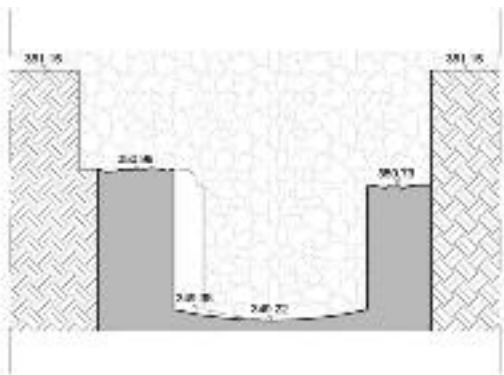
Figg. 12, 13, 14 Materiali rinvenuti (foto da scavo).



Tav.1 Posizionamento della cisterna.



Tav.2 Prospetto parete interna nord della cisterna.



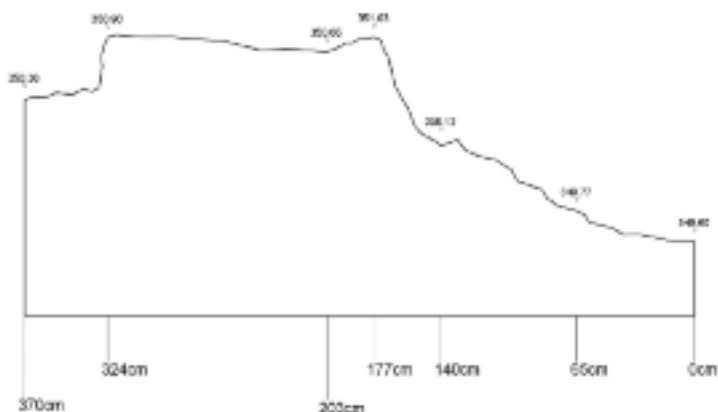
Tav. 3 Sezione trasversale cisterna.

principale per evitare fenomeni di condensa e ammuffimento.

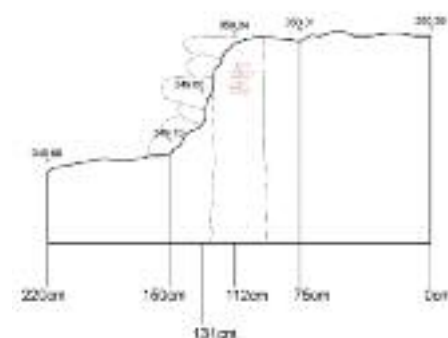
Le risultanze finali delle attività svolte e alcune ipotesi interpretative delle evidenze archeologiche ritrovate possono essere così sintetizzate: con la costruzione originaria del complesso, il chiostro moresco era chiuso solo su tre lati e aperto verso ovest, dove verosimilmente vi era un terrazzamento degradante verso Sud-Sud Ovest. La cisterna rinvenuta era situata ai piedi del terrazzamento e creava il contrafforte di contenimento, inoltre forniva acqua per usi domestici all'abitazione evidentemente demolita per far posto al più sontuoso "Palazzo dei Rufolo". La zona circostante aveva probabilmente una destinazione d'uso diversa. Con l'inizio della fase edificatoria principale ad opera dei Rufolo, tutta l'area subisce una profonda modificazione e le nuove strutture vengono fondate in gran parte su terreno vergine, ma in parte anche sulle preesistenti strutture, come nel caso della cisterna, inglobandole e adattandosi a loro, verosimilmente con la logica di ottimizzare le fasi costruttive.

Le fonti bibliografiche consultate delineano una struttura e delle fasi edificatorie che non sono del tutto coincidenti con quelle evidenziate da queste ultime e più recenti indagini.

Lo studio eseguito, lungi dall'essere esaustivo e complementare a quelli precedenti, apre a una serie di interrogativi che meritano sicuramente degli approfondimenti: i Rufolo concepirono e costruirono la loro residenza totalmente *ex novo*? Ampliarono e ristrutturarono una preesistente casa? La rete di canali e cisterne, che è ancora oggi ben leggibile, fu impostata di sana pianta *ex novo*? Quanto durò la fase edificatoria che portò a realizzare "tante stanze per ciascun giorno dell'anno"? Cosa è avvenuto nei secoli (XIV-XVII?) di decadenza?



Tav. 4 Prospetto parete interna sud cisterna.



Tav. 5 Prospetto parete interna est cisterna.

Bibliografia di riferimento

Allen, Lacaita 1992: E. Allen, C. C. Lacaita, *Il Palazzo Rufolo*, Archivio Storico della Provincia di Salerno, Salerno 1922 vol. II pagg. 75-83.

Baratta 1901: M. Baratta, *I terremoti d'Italia*, Salerno 1901.

Camera 1881: M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche: città e ducato di Amalfi*, voll. I-II Salerno 1881.

Camera 1836: M. Camera, *Istoria delle città e costiera di Amalfi*, Napoli 1836.

Carillo 2005: S. Carillo, *Nevile Reid e il restauro di Villa Rufolo. Sistemi costruttivi, industria edilizia amalfitana e cronologia delle strutture*, in *La Costa d'Amalfi nel secolo XIX. Metamorfosi ambientale. Tutela e restauro del Patrimonio architettonico*, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 2005, pag. 205 e segg.

Caskey 1993: J. Caskey, *Un'antica descrizione della Villa Rufolo di Ravello*, in *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana*, anno XV (n. s.), Amalfi Dicembre 1993, pag. 149.

Caskey 1994: J. Caskey, *The Rufolo Palace in Ravello and Merchant Patronage in Medieval Campania*, Yale University 1994 Ph. D. dissertation.

Caskey 1995: J. Caskey, *An early description of the Villa Rufolo in Ravello* in *Apollò*, Bollettino dei Musei Provinciali di Salerno, n° XI, a. 1995.

Imperato 1979: G. Imperato, *Villa Rufolo nella letteratura, nella storia, nell'arte*, Amalfi 1979.

Peduto 1990: P. Peduto, *Lo scavo dell'orto*, in *Villa Rufolo di Ravello: le campagne di scavo del 1988-1989. Risultati preliminari*, in *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana* n.14 VII 1990, pagg. 265-266.

Peduto 1996: P. Peduto, *Un giardino-palazzo islamico del sec. XIII: l'artificio di Villa Rufolo a Ravello*, in *Apollò*, Bollettino dei Musei Provinciali di Salerno, n° XII, a. 1996.

Peduto et al. 1990: P. Peduto, M. Romito, S. Vitolo, *Villa Rufolo di Ravello: le campagne di scavo del 1988-89*, in *Rassegna Storica Salernitana*, n.s. 7, n° 2, dicembre 1990.

Peduto, Widemann 2000: P. Peduto, F. Widemann (a cura di), *L'ambiente culturale a Ravello nel Medioevo: il caso della famiglia Rufolo*, Bari 2000.

Romito 1990: M. Romito, *I rivestimenti ceramici pavimentali a Villa Rufolo*, in *Rassegna Storica Salernitana*, 14,VII, 1990, pagg. 515-536.

Romito, Richter 1999: M. Romito D. Richter (a cura di), *I profumi di Reid. Uno scavo archeologico a Villa Rufolo e la vita di un inglese nella Ravello dell'Ottocento*, Napoli 1999.

Widemann 1989: F. Widemann, *Primi risultati degli scavi archeologici condotti nel settembre 1988 nella Villa Rufolo di Ravello*, in *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana*, anno IX, Dicembre 1989, n°18 pag. 143.

Widemann 1990: F. Widemann (a cura di), *Villa Rufolo di Ravello: le campagne di scavo del 1988-1989. Risultati preliminari*, in *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana*, n.14 VII 1990.



Witold Dobrowolski

*Witold Dobrowolski,
Direttore del Dipartimento di
Storia dell'Arte antica del
Museo Nazionale di Varsavia
e Membro del Comitato
Scientifico del CUEBC*

Ercole, Tritone e Panatenee. A proposito di alcuni vasi del Museo archeologico di Salerno

Dopo tre anni di chiusura imposta da seri problemi strutturali e la necessità di rispondere alle più moderne esigenze tecniche in ossequio ai più aggiornati metodi della comunicazione museale, il 18 febbraio 2013 il Museo Archeologico Provinciale di Salerno ha inaugurato, nella sua prestigiosa sede del vecchio complesso monastico San Benedetto, una nuova esposizione, frutto di una stretta collaborazione tra la Soprintendenza per i Beni Archeologici e l'Università degli Studi di Salerno (fig.1).

La nuova esposizione, che coniuga in una visione unitaria il ricchissimo materiale archeologico e l'architettura storica del monumento, si divide in due fondamentali sezioni organizzate secondo criteri cronologici e di luogo di provenienza: la sezione "Provincia archeologica", localizzata al pianterreno, espone i più significativi reperti provenienti da tutto il territorio di provincia salernitana; quella, invece, dedicata in gran

parte alla città etrusco-sannita di Fratte è ubicata al primo piano. Nella prima sezione sono presentati materiali provenienti da scavi regolari o da rinvenimenti occasionali, spesso pervenuti mediante doni di privati, e quelli recuperati dagli scavi nella necropoli romana di Salernum.

La sezione relativa ai reperti recuperati a Fratte si divide in sottosezioni dedicate all'abitato, alla splendida testa bronzea di Apollo, trovata nel 1930 a mare e infine alla necropoli di Fratte,

situata al nord della città di Salerno, su un'altura pianeggiante, ultima propaggine del Monte Stella, degradante ad Ovest verso il fiume Irno e ad Est verso il torrente Pastorano. Tra i reperti trovati nelle tombe esplorate per lo più negli anni 1926-29, 1963-64 e 1971-74 eccelle una splendida serie di grandi vasi attici datati all'ultimo quarto del VI sec. e alla prima metà del V sec. a.C., con interessantissime rappresentazioni mitologiche, realizzate nella tecnica a figure nere e rosse. Tra i vasi a figure nere è opportuno menzionare un'anfora del Gruppo E



Fig. 1 Inaugurazione della nuova esposizione nel Museo archeologico di Salerno 18.02.2013 (foto Gaetano Guida - Museo Provinciale di Salerno).



con scene, sul lato A, di Aiace con il corpo di Achille sulle spalle, e sul lato B, con Dioniso in compagnia di una donna e un satiro. Un *deinos* usato come urna cineraria, attribuibile al Pittore di Antimenes, reca, sul corpo, le nozze di Peleo con Thetis e la partenza dell'Eroe, la lotta di Ercole con il leone Nemeo e Teseo con il Minotauro sulla parte superiore del labbro, mentre è presente una successione di navi all'interno di questo (Fig.2). Occorre anche citare un cratere a colonnette ascritto alla cerchia del Pittore di Antimenes con, sul lato A, la fuga di Enea da Troia e sul lato B, una scena dionisiaca che raffigura Dioniso con Arianna e due satiri. Inoltre, si richiamano un'anfora del Pittore di Priamo con, sul lato A, Ercole e il cinghiale di Erimanto e, sul lato B, Artemide, Apollo ed Hermes, e una frammentaria *kalpis* del Gruppo di Leagros con la fuga di Enea da Troia. Sempre al Gruppo di Leagros spettano un'anfora con scena, sul lato A, della lotta di Ercole con Tritone (Fig.3a) e, sul B, di Apollo con Artemide (Fig. 3b). Dobbiamo menzionare anche il cratere del Pittore del Louvre C 11286 con, sul lato A, un'auriga su quadriga e Athena in secondo piano, accanto a Ercole che lotta con il leone Nemeo e, sul lato B, un *komos* dionisiaco. Inoltre, nella tecnica a figure rosse, è presente un'*hydria* attica attribuita al Pittore di Kleophrades con quattro efebi sul corpo e, sulla spalla, Ercole dormiente derubato delle armi dai Satiri. Infine si ricorda una *kalpis* attribuita alla Classe del *Cabinet des Médailles* 390 con Ercole e Ippolita



Fig. 2 *Deinos* a figure nere, Atene, Pittore di Antimenes. Fine VI sec. a.C. Fratte, tomba VI-XV (dal catalogo *Dopo lo Tsunami. Salerno antica* 2011).



Fig. 3a-b Anfora del Gruppo di Leagros trovata nel 1927 nella tomba XVIII a Fratte (a : dal catalogo *Dopo lo Tsunami. Salerno antica* 2011; b : foto Gaetano Guida - Museo Provinciale di Salerno).



e un cratere a colonnette attribuito al Pittore dell'Anfora di Monaco con sul lato A Teseo che colpisce Procuste e abbatte il Minotauro, mentre sul B sono raffigurati tre comasti.

La particolare frequenza delle imprese di Ercole nella decorazione dei vasi trovati in tombe arcaiche e tardo-arcaiche di Fratte è stata già messa in rapporto con la scena di Ercole in lotta con il leone Nemeo presente sul castone in corniola dell'anello in oro trovato in un pozzo dell'area cultuale alla sommità del pianoro. Ciò confermerebbe la fortuna di questo culto eroico già nel periodo arcaico. Inoltre è stato notato che, come spesso accade nelle altre città campane - Cuma, Capua, Suesula, Nola - anche a Fratte i grandi vasi attici quali i crateri, i deinoi, le anfore e le *hydrie* potevano essere usati per le deposizioni dei rari individui che adottavano il rito incineratorio. La loro decorazione, come nel caso del *deinos* attribuito al Pittore di Antimenes, può dunque essere messa in rapporto con la volontà di autorappresentarsi oppure rispondere ad altre esigenze legate al culto dei morti.

Non vano sarebbe però ricordare che nella pittura vascolare attica della seconda metà del VI secolo le imprese di Ercole appartengono ai soggetti tra i più frequenti ammontano, se si prescinde dalle scene dionisiache, al 44 % della totalità delle scene eroiche. La popolarità di Ercole nell'arte attica dopo il 560 è stata collegata da John Boardman con la politica di Pisistrate e con la sua volontà di identificarsi con l'Eroe (si vedano le scene dell'"apoteosi di Ercole" messe in rapporto con l'episodio di Phye descritto da Erodoto I,56). Però gli studi più recenti hanno evidenziato le difficoltà cronologiche che presenta questa ipotesi e legano il cosiddetto tema dell'apoteosi di Ercole non alla partenza su carro dell'Eroe per l'Olimpo, ma piuttosto al trionfante corteo di tutti gli dei olimpici dopo la loro vittoria nella gigantomachia. Come si sa, la partecipazione di Ercole nella battaglia, necessaria per la vittoria degli dei e la sconfitta del gigante Asterios da parte di Atena, era citata da Aristotele come uno dei miti di fondazione delle gare Panatenaiche (V. Rose, *Aristotelis... librorum fragmenta*, 1886, p. 395, v. 5-6). Si può quindi ipotizzare che l'apparizione del tema di Ercole con Athena sul carro ("apoteosi di Ercole") e la sua frequenza nella pittura vascolare della seconda metà del VI secolo, come d'altronde anche le rappresentazioni di altre scene legate alle imprese vittoriose di Ercole, sono in relazione alla riforma da parte di Pisistrate (556 a.C.) della festa della nascita di Athena e delle gare Panatenaiche. Ercole, l'eroe predi-



letto da Pisistrate, come da tutta la classe aristocratica, perché incarnazione delle virtù guerriere e rifondatore delle gare olimpiche, raggiunge allora una grande popolarità grazie agli stretti rapporti con Athena e il suo importantissimo ruolo nella vittoria degli dei sui giganti, celebrata durante la festa. Così nell'arte della città che ha ambizione di conferire alle proprie gare panatenaiche lo status di quelle panelleniche, un rude guerriero dei tempi remoti si trasforma in un sportivo *par excellence*, mostrando in vari modi le sue eccezionali doti di pankratiasta, di pugile, di corridore, ecc. Nelle immagini della lotta in piedi o a terra con il leone Nemeo, con Anteo e anche con Tritone, l'eroe e alcuni suoi avversari si comportano come degli sportivi che lottano sotto l'occhio di un agonotheta in palestra. In quel modo, identificando la gara sportiva con una lotta reale, molte delle immagini popolari delle vittorie dell'Eroe mettono un forte accento su uno degli scopi pratici dello sport come preparazione al combattimento e sul suo ruolo nella paideia. Come sembrano indicare gli studi più recenti, già nel periodo arcaico, nell'Accademia ateniese lo sport serviva a sviluppare i corpi della gioventù, rinforzando in loro le doti di atleta e guerriero, mentre la musica ne completava l'educazione approfondendo la loro sensibilità artistica. L'immagine dell'uomo completo che sviluppa armoniosamente tutte le sue possibilità è data da Ercole *kallinikos* e da Ercole *mousikos*, il cui culto si svolge attorno all'altare a lui dedicato. Il forte influsso delle gare Panatenaiche sull'arte attica dopo il 560 a.C. circa spiegherebbe anche il profondo cambiamento del significato nelle scene popolari della lotta dell'eroe con il pisciforme dio marino. Proprio attorno a questa data, nelle frequenti immagini della lotta, il vecchio avversario dell'eroe, l'*Halios Gerôn* Nereo, che voleva liberarsi dal forte abbraccio di Ercole sorprendendolo con le sue terrificanti metamorfosi, è stato sostituito da Tritone, il più giovane e potente figlio di Poseidone, degno avversario di Ercole *kallinikos*. Si ricorda che nelle lotte sportive non c'erano le categorie di peso ma quelle di età, adulti e giovani. I vecchi naturalmente non partecipavano. Il potente Tritone (nella parte più recente della *Theogonia* di Esiodo è chiamato *deinos*) risponde alla forza dell'Eroe con una robusta resistenza fisica, come un lottatore nella palestra, e, quando questa non risulta sufficiente, alza la mano per mostrare la sua resa.

Un bellissimo e molto interessante esempio di questa lotta, che arricchisce in modo originale il numeroso corpus delle



Fig. 4 La lotta di Ercole con Tritone.
Anfora di Fratte (foto Gaetano Guida - Museo Provinciale di Salerno).

scene arcaiche (tra cui i due frontoni dell'Acropoli, la meta della processione panatenaica e più di 150 scene su vasi a figure nere della seconda metà del VI sec.) è rappresentata dalla sopra menzionata anfora ascritta al Gruppo di Leagros, trovata nella tomba XVIII di Fratte durante gli scavi del 1927. Il corredo della tomba comprende due gruppi dei vasi datati rispettivamente all'ultimo quarto del VI sec. e agli anni 480-460 a.C. I dati forniti dal giornale dello scavo indicherebbero pure due successive deposizioni. L'anfora, attribuita al Gruppo di Leagros, farebbe parte della deposizione della fine del VI secolo a.C.

Lo schema della rappresentazione corrisponde solo *grosso modo* a quello più diffuso nelle scene contemporanee di lotta (Fig. 4). L'Eroe sembra sedere sul dorso del dio; tenendo la coda del pesce tra le proprie cosce e incollando il suo petto al dorso dell'avversario, ne stringe fortemente il torso con le mani. Tritone, sorpreso dall'Eroe mentre nuotava verso destra con un pesce nella mano destra protesa, si svolge rapidamente verso destra, abbassando la testa vista di profilo a sinistra. Invano tenta, con la mano sinistra, di liberarsi dalla stretta di Eracle. Le gambe dell'Eroe

danno l'impressione di pendere in aria ai lati della coda del Tritone, senza un punto di appoggio sicuro. Però la frontalità dei torsioni degli avversari, la posizione del piede sinistro dell'Eroe e le torsioni della coda del dio del mare suggeriscono che tutta la scena, vista di fronte dal pittore, si sviluppa in senso verticale: Ercole stringe il petto di Tritone tentando di sollevarlo verso l'alto, mentre la parte inferiore della coda pisciforme del dio, dal livello dei piedi di Ercole in giù, giacerebbe al primo piano, passando dalla posizione con ventre rivolto in alto a quella frontale.

L'anonimo pittore del Gruppo di Leagros, utilizzando una nuova visione delle figure che si muovono nello spazio tridimensionale, peculiare dei pionieri della nuova tecnica a figure rosse, crea un'immagine originale della lotta, la cui complessità e intensità traducono l'impegno e il grandissimo sforzo fisico profuso dagli avversari. Una simile lotta che non ha per



scopo la morte di uno di loro, ma unicamente la resa del più debole, può essere paragonata solo agli agoni della palestra. Se un simile vaso attico è stato deposto a Fratte in una ricca tomba per reali motivi di auto-rappresentazione di un aristocratico locale, è molto verosimile che questi abbia pensato di paragonarsi ad Ercole, l'eroe perfetto e il guerriero *delle belle vittorie*, ma pure l'eccezionale lottatore o pancratiasta e forse anche il raffinato Ercole *mousikos*.

Consideriamo però anche un'altra interpretazione. Vista la frequenza delle raffigurazioni dell'Eroe e delle sue imprese nell'arte attica dell'epoca, la notevole presenza di immagini di Ercole tra le diverse scene eroiche raffigurate sui grandi vasi attici trovati nelle tombe di Fratte potrebbe anche solo dipendere dalla situazione produttiva nella città di Atena e testimoniare esclusivamente, a scapito della presunta ideologia, il grande dinamismo del commercio attico in Campania.

Bibliografia

Ernst Buschor, *Meermänner*, in "Sitzungsberichte der Königl. Bayerische Akademie der Wissenschaften", 1941, 2, pp. 3-43.

John Boardman, *Herakles, Peisistratos and Sons*, in "Revue Archéologique", 1972, 1, pp. 57-80.

Ruth Glynn, *Herakles, Nereus and Triton*, in "American Journal of Archaeology", 85, 1981, pp. 121-132.

Gudrun Ahlberg-Cornell, *Herakles and the Sea-monster in Attic Black-Figure Vase-painting*, Stockholm 1984, pp. 102-103.

John Boardman, *Herakles, Peisistratos and the Unconvinced*, in "Journal of Hellenic Studies", 109, 1989, pp. 156-159.

Harvey Alan Shapiro, *Old and New Heroes: Narrative, Composition, and Subject in Attic Black-Figure*, in "Classical Antiquity", 9, 1990, pp. 114-146.

Fratte. Un insediamento etrusco-campano, Catalogo della mostra a cura di Giovanna Greco, Angela Pontrandolfo, Modena 1990.

Gloria Ferrari, *Héraclès, Pisistratos and the Panathenaea*, in "Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens", vol. 9-10, 1994, pp. 219-226.

Daniela Francesca Marchiardi, *L'Accademia: un capitolo trascurato dell'Atene dei tiranni*, in "Annuario della Scuola Archeologica di Atene", 81, 2003, pp. 11-81.

Fabrizio Santi, *Eracle, eroe delle Panatenee*, in "Archeologia Classica", 58, Nuova serie 8, 2007, pp. 32-43.

Dopo lo Tsunami. Salerno antica, Catalogo della mostra a cura di Adele Campanelli, Napoli 2011.



Gaetano Cici

*Gaetano Cici,
Museologo e Socio ICOM*

Il Museum Operation Avalanche di Eboli. Una vetrina di storia contemporanea

Il 9 settembre 2012 si è inaugurato a Eboli (Sa) il MOA, Museum Operation Avalanche, presso il chiostro della Chiesa della SS. Trinità, popolarmente conosciuta come S. Antonio da Padova, già convento dell'Ordine dei Frati Minori Osservanti. Il museo, localizzato nel centro storico della città, ripercorre in grande stile le vicende fondamentali dello sbarco alleato durante il secondo conflitto mondiale, nel settembre 1943. Quest'evento contemporaneo è totalmente estraneo ai testi scolastici, che soffermano l'attenzione solo sullo sbarco in Normandia, senza accennare all'Operazione Avalanche, che risultò essere il primo sbarco in Italia continentale e il secondo episodio per potenza di fuoco utilizzata. Quest'ultima era giustificata dalla presenza di alcune unità tedesche di artiglieria insediate sulle colline di Eboli e Altavilla Silentina, ma provocò l'ampia distruzione dei centri cittadini.

Queste informazioni si ritrovano dettagliatamente all'interno del MOA. Gli ampi corridoi del chiostro (Fig. 1 e 2) ospitano una collezione di fotografie provenienti dalla collezione di An-

Figg. 1-2 Corridoio con foto della collezione Pesce.





Fig. 3 Sala Vita di guerra.

gelo Pesce e due opere di arte contemporanea ispirate al tema della guerra. È possibile capire, percorrendo questi passaggi, che si affronteranno diversi aspetti del conflitto come la sensibilità dei soldati alleati, i duri contrattacchi dell'artiglieria tedesca, gli interrogativi dei militari italiani e, infine, le preoccupazioni dei civili. Lungo i corridoi si aprono cinque sale tematiche. Dapprima ricordiamo quella denominata "Vita di guerra" (Fig. 3) dove si ripercorre la quotidianità dei civili tra musica e momenti di introspezione: infatti, sono custoditi grammofoni d'epoca, lettere, quaderni di bambini con disegni e pensieri sul momento storico che stavano vivendo. Ricordiamo la sala statunitense (Fig. 4) dove è possibile ammirare i piani di insediamento e organizzazione territoriale, fumogeni, ricetrasmittenti, bossoli di artiglieria pesante. La sala tedesca (Fig. 5), posta subito dopo, raccoglie elmetti, borracce, kit per l'automedicazione, pomate per i piedi e una rarissima confe-



Fig. 4 Sala statunitense.



Fig. 5 Sala tedesca.



zione di profilattici. La sala italiana ripercorre il dramma dei nostri soldati, impegnati in guerra con artiglieria e dotazioni militari risalenti alla prima guerra mondiale, in taluni casi addirittura all'Unità d'Italia: infatti, è possibile capire dagli oggetti esposti l'arretratezza nella quale versavano rispetto agli antagonisti, siano stati essi tedeschi o alleati. In ultimo è posta la formazione inglese della quale si conservano diversi reperti come elmi o schegge di bombe. Agli spazi tematici si affiancano altre due sale: la prima utilizzata per conferenze, dibattiti e mostre d'arte contemporanea, che contribuirà a mantenere attiva la vita culturale del museo, mentre la seconda, di indubbio fascino, è denominata "Sala emozionale". Il montaggio di alcuni filmati originali d'epoca, girati dagli stessi soldati, ha reso possibile ripercorrere gli attimi cruenti dello sbarco via mare, via terra e via aerea. I suoni e i video sono mescolati per restituire un effetto duro, ma fortemente simbolico. A tal proposito bisogna ricordare che Sophis, società affidataria della struttura, nonché realizzatrice del museo, ripudia la guerra e ogni forma di violenza, lavorando per testimoniare anche la crudeltà delle azioni militari.

Il MOA si presenta al pubblico come un museo dinamico, fuori dai soliti schemi statici, con una grande esposizione di reperti, procurati da collezionisti locali, che a rotazione troveranno spazio all'interno delle vetrine. Si organizzeranno, inoltre, vernissages e mostre d'arte grazie alla collaborazione di Officina 31, presentazioni di libri, concerti, dibattiti, mostre ed eventi a tema. Vuole essere un polo di attrazione culturale a 360 gradi che guarda ai grandi musei esteri come il Centre Pompidou di Parigi o lo Stedelijk Museum di Amsterdam. Il messaggio che vuole lanciare, in piena crisi economica, è che la cultura non deve essere ristretta a un solo ambito, ma abbracciare musica, cinema, fotografia, arte e alta gastronomia, soprattutto qui alle porte del Cilento, dove il medico statunitense Ancel Keys, sbarcato nel 1943 con un contingente militare, "inventò" la dieta mediterranea.

Si auspica che questo spazio divenga ben presto un centro culturale di alto livello dove i visitatori più desiderosi potranno soddisfare la loro curiosità, approfondire tematiche nella biblioteca che a breve verrà allestita e partecipare alle iniziative promosse. Il MOA rispecchia la visione multidisciplinare dei musei che negli ultimi anni si sta affermando nel mondo. Purtroppo presenta alcune lacune che dovranno esser colmate: infatti, ai corridoi ampi e ben illuminati, si contrappongono al-



cune sale buie e minimali, manca un impianto di video-sorveglianza, fondamentale per chi vuole abbattere le barriere tra bene e fruitore, le teche sono sprovviste di allarme a contatto e di luci interne così da non poter cogliere i dettagli di ogni oggetto. Si nota un accenno di superficialità nella realizzazione delle didascalie: sono solo in lingua italiana, si limitano a dare informazioni nozionistiche, senza mai addentrarsi nello specifico, nemmeno per gli oggetti più interessanti e rari.

Il museo merita una visita anche per i preziosi affreschi di Ottavio Paparo, datati al 1590-1594 e posti nelle lunette dei corridoi. Il ciclo di affreschi si può mettere in relazione con le lunette dei *chiostri* di Sant'Antonio a Polla e di San Francesco a Padula. Questi presentano tra loro molte affinità sia per i temi religiosi trattati (San Francesco in preghiera davanti al Crocefisso di San Damiano; San Francesco che vuole donare soldi al prete della Chiesa di San Damiano; San Francesco salvato dalle ire del padre; San Francesco che rinuncia ai beni davanti a Guido, vescovo di Assisi, ecc.), sia per il linguaggio stilistico dell'artista, sia per le soluzioni spaziali adottate. Gli affreschi dei chiostri rappresentano un tassello fondamentale per ricostruire la vicenda storico-artistica tra il Vallo di Diano e la Piana del Sele tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento, con rapporti sia con la Basilicata, sia con Napoli, con un'attenzione particolare alle pitture murali della Certosa di San Martino.



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Cultura come fattore di sviluppo

Cairo - Masterplan del Museo Midan el Tahrir Giovanni Bulian
Relazione al progetto architettonico
e di allestimento museografico

Architettura vernacolare nella Valtiberina Toscana: Denise Ulivieri
quando il rischio sismico è imminente



Giovanni Bulian

*Giovanni Bulian,
Scuola di Specializzazione
in Beni Architettonici e del
Paesaggio, Università La
Sapienza di Roma*

*In collaborazione con
Federica Bulian, architetto*

Cairo - Masterplan del Museo Midan el Tahrir

Relazione al progetto architettonico e di allestimento museografico

1. Breve nota storica sulle principali fasi del Museo

Questa breve introduzione è necessaria più che per altro per trarre una serie di indicazioni utili, di spunti per la conoscenza delle varie fasi di “costruzione” del Museo di Midan el Tahrir sia dal punto di vista delle collezioni ma soprattutto dell’architettura e delle sue modificazioni nel tempo: conoscenza indispensabile per poter elaborare un progetto di restauro, di risistemazione e valorizzazione di questo importantissimo edificio.

Spedizione Napoleonica in Egitto: nascita dell’Egittologia Scientifica e caccia alle antichità Egizie (moda-mania).

1858 Auguste Mariette (1821-1881) egittologo e curatore del Louvre immagina la formazione di un Servizio delle Antichità di cui fu il primo direttore con il compito di:

- a) effettuare il monitoraggio del mercato dell’antico,
- b) soprintendere e promuovere scavi archeologici,
- c) formazione di personale specializzato,
- d) controllare le missioni straniere.

1863-1890 Il museo fu ospitato in un edificio della vecchia compagnia fluviale nel quartiere di Bulaq, ingrandendosi poi costantemente, inaugurato nel 1863 dal Vicerè d’Egitto Ismail Pasha.

1890 Spostamento del museo a Giza per motivi di eccessivo affollamento dei materiali e per il pericolo continuo di allagamenti da parte del Nilo.

1895 Progetto dell’attuale edificio a Qasr el Nil tramite una gara internazionale vinta dall’architetto francese Marcel Dourgnon: la cupola in cemento armato fu giudicata molto innovativa insieme al sistema di ventilazione (ancora in parte presente) e alla luce diffusa che creava un’aura particolare agli spazi del museo.

1897 (1° aprile) Posa della prima pietra da parte di un’impresa italiana G. Garozzo e F. Zaffrani.

1902 (15 novembre) Inaugurazione dell’attuale museo sotto la direzione di Gaston Maspero (1846-1916) in Midan el Tahrir.

1908-09 Importanti interventi di restauro delle coperture, con sostituzione delle strutture in cemento armato con strutture in ferro. Altri lavori, anche importanti, sono stati svolti in tempi diversi, ma di queste opere non si hanno quasi notizie, almeno a quanto abbiamo potuto vedere e raccogliere nei sopralluoghi effettuati al Cairo.

Tali lavori – pochissimo o per nulla documentati – hanno interessato tutto l’edificio, ma prevalentemente le coperture come



il rifacimento del lucernario e della grande controsoffittatura sottostante parzialmente vetrata della sala principale (**l'Atrio Centrale**), la ricostruzione dei lucernari soprastanti le scale monumentali, e la modifica di tutti i lucernari relativi alle sale laterali corrispondenti alla **galleria principale sud** (molto probabilmente queste opere furono fatte non molto tempo dopo i primi lavori); invece le strutture in cemento armato che deturpano la copertura sembrano essere molto più recenti.

Altre opere hanno modificato internamente assai pesantemente l'assetto originario del museo, essenzialmente per motivi legati all'**allestimento** (rivestimento delle pareti, tramezzature, soppalchi, ecc.) e alla **funzionalità della struttura museale** (uffici del personale del museo, laboratori, sicurezza e tutta una serie di servizi per adeguare al meglio l'offerta al pubblico) e tutto questo prevalentemente ha interessato il piano terreno, anche se, come abbiamo detto, tutto l'edificio risulta ampiamente modificato confrontandolo con la documentazione di inizio Novecento.

Nel 1983 poi si ha notizia di un restauro-reinterpretazione del colore del museo, documentato solo da poche immagini non commentate in alcun modo.

Attualmente l'ispiratore del nuovo sistema museale è Zahi Hawass, direttore degli scavi a Giza, Segretario Generale del Consiglio Superiore alle Antichità (per oltre un secolo il Direttore del Servizio delle antichità ebbe anche la carica di Direttore del Museo del Cairo).

Oggi nel museo sono esposti circa 150.000 reperti e altri 30.000 sono presenti nei depositi.

Il percorso espositivo si svolge attorno al salone centrale, caratterizzato dalla presenza delle statue colossali di Amenothep III e Teye (figlia di Yuya e Tuya), con un percorso cronologico al pian terreno e in un ordinamento tematico e per contesti al piano superiore, con reperti che si sono aggiunti progressivamente portando all'attuale situazione di "sovraffollamento" e disordine visivo che, se da un lato caratterizza il museo, dall'altro rende difficile la percezione dei numerosissimi capolavori presenti nel museo. Le principali acquisizioni comprendono:

- il corredo di Tutankhamon (1922-1923) rinvenuto da Edward Carter e da Lord Carnavon;
- il corredo di Yuya e Tuya (1894-1914);
- il corredo della regina Hetepheres rinvenuto nel 1925;
- Tesori di Tanis (1939);

¹ Adottata all'unanimità a Parigi durante la 31esima sessione della Conferenza Generale dell'UNESCO, Parigi, 2 novembre 2001.



- reperti dal Fayoum da Tell el Amarna, Der el Medina, dalla Nubia (diga di Assuan 1902-1904, diga alta iniziata negli anni '60; 1964 completato il primo settore, Lago Nasser);
- Vita quotidiana;
- Corredi funerari;
- Mummie;
- Papiri e "ostraka" di terracotta.

A tutto ciò si aggiunge un grande museo all'aperto per cui si sta già provvedendo a una nuova sistemazione (l'impianto di illuminazione sarà realizzato da una ditta italiana).

Si sta realizzando un sistema museale articolato e diffuso che ha visto, per la realizzazione di un nuovo Grande Museo d'Egitto, l'attivazione di una gara internazionale vinta da un gruppo guidato dall'architetto Shih Fu Peng.

Attualmente si sta procedendo a tutta una **serie di interventi di manutenzione**, alla ristrutturazione dei sotterranei seminterati per adattarli a deposito dei materiali e a uffici dei conservatori (avendo sistemato anche un museo dei bambini), alla riorganizzazione dei corpi di guardia, locali della sicurezza, all'inizio dell'edificazione del bookstore e della zona di ristoro, che se da un lato risultano necessari per il *comfort* del pubblico e per la funzionalità del Museo, dall'altro risultano non coordinati rispetto a un piano generale del museo e quindi rischiano di diventare di ostacolo rispetto a una sistemazione ottimale che si cerca di portare a termine, naturalmente in accordo con la parte egiziana, con gravi problematiche per il futuro del Museo.

2. Considerazioni sui lavori fatti all'inizio del '900 in rapporto alla situazione attuale

La documentazione "storica" sugli interventi relativi all'attuale museo, come abbiamo detto, non è molto esauriente, almeno quella che abbiamo potuto consultare al Cairo, essendo stato pubblicato un volume sulla genesi del Museo attraverso le varie sistemazioni fino all'edificazione dell'attuale edificio, e allestita recentemente un'interessante mostra curata dalla prof.ssa Patrizia Piacentini in cui sono stati presentati, oltre alla varie fasi della storia della formazione del Museo, i disegni originali del Dourgnon.

Esiste una documentazione fotografica che, insieme a delle misure contabili relative ai lavori di costruzione del museo, ci dà un'idea abbastanza definita del periodo dal 1 aprile 1897, posa della prima pietra del Museo, fino alla fine dei lavori.



Fig. 1

I due volumi di fotografie, che si sono potuti consultare riportano in copertina i titoli dei contenuti:

- Costruzione del Museo Egiziano, impresa G. Garozzo & F.Zaffrani (1897-1901) V.Giuntini fotografo.
- Musée des Antiquités Egyptiennes Réfection des terrasses de la Galerie d'Honneur.

Da queste immagini si possono ricavare alcune interessanti notizie, utili anche per gli eventuali futuri interventi.

Dunque, da una fotografia del 28 novembre 1901 (Fig. 1) che rappresenta l'Atrio Centrale (il salone principale) guardando verso l'ingresso del Museo, risultano visibili alti basamenti (in parte ancora esistenti) allineati secondo un preciso disegno geometrico del pavimento caratterizzato da una coppia di fasce di marmo chiaro che formano un riquadro rettangolare più interno al perimetro della sala: nella foto non si vedono le opere che non sono state ancora collocate.

È interessante notare una **soluzione architettonica del grande soffitto**, diversa dall'attuale, che prosegue anche negli ambienti successivi (P13 e P43), costituita da nervature decorate, che nel senso trasversale riprendono le lesene in corrispondenza dei grandi pilastri che scandiscono la sala, mentre in quello longitudinale delimitano una **zona centrale a lucernario** in cui esiste una maglia più minuta molto probabilmente con delle "rose" di ghisa per favorire la ventilazione naturale degli ambienti (Fig. 2); **quindi, sin dall'origine, le due zone laterali erano cieche** e sono state riproposte, in epoca imprecisata, attraverso l'attuale maglia strutturale molto più banale (Fig. 3) e comunque ormai assolutamente degradata.

Esistono anche delle fotografie della parte esterna al lucernario corrispondente all'Atrio Centrale (Fig. 4), attestanti una configurazione a terrazza accanto al grande lucernario coperto a padiglione, come del resto gli altri lucernari esistenti al di sopra della Galleria Principale sud, sulla zona del corpo di fabbrica corrispondente alla facciata.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Attualmente la testata dei lati minori del lucernario centrale è piana, riproducendo l'andamento spezzato delle due falde, risultando molto differente dalla situazione originaria (fig. 5). Altre immagini fanno vedere una **configurazione molto più "ordinata" delle coperture rispetto a quella attuali**; nel lato est del museo, accanto ai contrafforti in mattoni, si vedono i lucernari che illuminano le sale laterali, costituiti da elementi parallelepipedi semplici (quindi a copertura piana), vetrati sulle quattro facce laterali (Figg. 6 e 7).

Fig. 7



Certamente, come vedremo anche per quanto riguarda il corpo corrispondente alla galleria d'onore principale a sud, le coperture sono le parti dell'edificio che hanno subito le maggiori variazioni. Successivamente, i lucernari dei lati est e ovest furono trasformati, alzandoli e coprendoli a due spioventi (presumibilmente prima della seconda guerra mondiale) e in seguito protetti da una struttura più alta esterna in cemento armato che fornisce un'idea di provvisorietà caotica certamente dannosa per l'architettura dell'edificio (Figg. 8-14). Sempre la copertura viene interessata da un **importante intervento**: alcune



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

Fig. 12



Fig. 13

Fig. 14



Fig. 15



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 16



Fig. 17

Fig. 18



foto del 1908 (Fig. 15) fanno vedere il grande lucernario relativo alla sala P49 interamente traslucido con una serie di "rose" per l'areazione in ghisa poste perimetralmente ad esso; attualmente lo stesso lucernario presenta all'intradosso una struttura di rinforzo piuttosto pesante (Fig. 16).

All'estradosso dello stesso lucernario un ulteriore rinforzo: da notare le "rosette" che sono ancora presenti (Figg. 17-18).

Un'altra foto, sempre del 1908 relativa alla galleria d'onore e alla cupola, risulta molto interessante poiché l'arco posto tra le sale P48 e P47 e quindi adiacente alla cupola sembra essere interessato da **vaste infiltrazioni d'acqua**, tant'è che la zona è opportunamente recintata (Fig. 19).

Le opere relative alla preparazione della torre di servizio e sollevamento dei materiali sono già cominciate nell'ottobre dello stesso anno (Figg. 20 e 21).

Vengono fatti dei saggi e delle indagini sulle travi in cemento armato che sembrano lesionate in maniera diffusa (Figg. 22 e 23).

Altre immagini documentano le opere provvisorie interne, i puntellamenti e la protezione delle opere (sarcofagi) (Figg. 24-25).



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

Nell'aprile dell'anno seguente (1909) viene **smontato il primo lucernario** (quello nella parte est corrispondente alla galleria d'onore), **demolite le strutture in cemento armato** relative ad un'ampia zona della copertura posta tra il secondo lucernario e la cupola centrale (Fig. 26) e poste in opera **le importanti traviature composte in ferro** che le **sostituiscono** (Fig. 27). Dalla documentazione si evince anche una **differente configurazione del lucernario corrispondente alla zona dello scalone** di accesso al primo piano che risulta eguale a quello successivo e cioè di forma allungata e copertura a padiglione (Fig. 28).

Attualmente la struttura del lucernario è in muratura, ma tale trasformazione non è documentata come data di esecuzione (Fig. 29). È da notare come la **cupola centrale fosse rifinita con una orditura di finta pietra a blocchi** (Figg. 30-32); sullo sfondo delle fotografie si possono vedere il Nilo e gli edifici che allora circondavano il museo.

Nel **luglio 1909** comincia lo **smontaggio della parte simmetrica verso ovest della copertura**, anch'essa costituita da strutture portanti in cemento armato lesionate e quindi non più sicure, preceduta dalla rimozione dei lucernari (Fig. 33-37). Alcune fotografie del **novembre del 1909** documentano dall'esterno e dall'interno il **lucernario est**, che ormai si sta completando; risulta realizzata anche la struttura di rinforzo che suddivide ulteriormente il lucernario rimasta inalterata fino ad oggi (Figg. 38-41).



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Poche altre immagini documentano gli interni del museo: una **foto della galleria d'onore**, in cui risulta un cromatismo diverso per le parti inferiori delle pareti e dei parallelepipedi di appoggio delle colonne (Fig. 42).

È visibile, inoltre, anche la pavimentazione caratterizzata da fasce di marmo più chiaro rispetto al resto del pavimento, che formano un campo centrale in cui compaiono le griglie di ventilazione, e un'ulteriore fascia più sottile in corrispondenza del basamento delle colonne di sostegno al livello superiore (sala R47); attualmente tale disegno non è percepibile per la gran quantità di opere esposte.

Comunque i lavori principali sembrano essere completati verso la fine del 1909.

Per quanto riguarda **il colore delle superfici esterne**, l'unica documentazione esistente è naturalmente in bianco e nero (Figg. 43-45) e quindi si possono fare unicamente delle ipotesi da riscontrare successivamente.

La documentazione esistente non consente di dare delle risposte certe: sembrerebbe che le statue e i cartigli con le dediche ed le scritte che decorano la facciata fossero di tonalità più chiara mentre i "fondi" a finta pietra avessero una cromia leggermente più scura.



Fig. 46

Documentazioni successive non sono al momento disponibili a meno di una fotografia che risale all'inizio degli anni Ottanta (Fig. 46) in cui i colori sono molto più tenui e quindi simili a quelli originali, a nostro parere (i colori della pietra).

Nella Fig. 47, posteriore di qualche tempo, si notano delle colorazioni ancora molto differenti dall'attuale rosso-violaceo scuro: un colore rosato generale, mentre nella parte del portale principale si vedono, sui fondi, due gradi dello stesso colore con dominante arancione, uno chiaro molto probabilmente precedente e uno più scuro (molto probabilmente delle campionature appena dipinte). La parte centrale del portale d'ingresso e



i campi con le statue a rilievo sono di color della pietra chiara usata per le parti decorative, molto probabilmente scialbate successivamente.

Soltanto un'indagine diretta e delle stratigrafie analizzate opportunamente sulle parti più conservate (nelle parti alte delle decorazioni nei sottosquadri) potrebbero consentire di definire in maniera più certa quest'aspetto in modo da poter orientare le scelte del restauro: questo argomento sarà affrontato in maniera più approfondita successivamente.



Fig. 47

3. Alcune note sul restauro dell'edificio del Dourgnon

L'idea generale è quella di intervenire in maniera "discreta" sull'architettura originaria, lasciando intatta l'*aura generale* del museo che è in se stesso un monumento alla museologia della sua epoca.

In quest'ottica si lasceranno le pareti, gli archi, i passaggi originali, eliminando invece gli interventi successivi che hanno modificato il progetto iniziale del museo.

Dalle foto d'epoca si può vedere come la zona basamentale delle colonne e delle paraste avesse un colore scuro che in alcuni casi sale sulle pareti e sui pilastri per evidenziare gli oggetti esposti (Fig. 48).

Al piano terra, il basamento originario è stato rivestito da una "fodera" in travertino, che ha nascosto le modanature originarie (in alcune zone ancora parzialmente visibile, Figg. 49 e 50) cercando, con scarso successo, di integrare gli oggetti esposti con l'architettura del museo.



Fig. 48

Fatta eccezione per la sala R37, che attualmente è utilizzata come spazio espositivo insieme alla R32, le sale R27, R17, R19, R29 e R39, sono attualmente utilizzate come deposito di materiali e reperti vari e come aree di studio (Fig. 51) e di conseguenza non accessibili al pubblico; la proposta è di demolire le pareti che le separano dalle gallerie laterali e utilizzare anche queste sale come parte del nuovo allestimento museale.

Nella zona di accesso al museo, sale R54 e R48, si propone l'eliminazione di



Fig. 49



Fig. 50



tutte le superfetazioni (bookshop e information point) per riportare alla luce la monumentalità dell'atrio principale (Figg. 52-53). Le sale R2 e R4, rispettivamente usate come laboratorio per il restauro dei papiri e come laboratorio di restauro dei reperti, manterranno la stessa destinazione nella nuova proposta; avendo già subito numerose alterazioni per queste funzioni, la proposta non potrà essere di ripristino dell'aspetto originario, ma di una progettazione che permetta di adeguare il museo alle nuove funzioni e quindi accogliere, nei torrioni nord, adiacenti alla sala R3, un ascensore per il pubblico, un montacarichi, le canalizzazioni e le tubazioni per l'impianto di condizionamento e servizi per il pubblico.

Al piano superiore si propone di demolire le tamponature (realizzate per fini espositivi) delle arcate tra le sale e le gallerie laterali (Fig. 54).

Nel lato nord, le sale P2 e P4 destinate ai tesori reali, verranno riallestite, mentre la sala P3 (attualmente occupata dal tesoro di Tutankamon) verrà restaurata e destinata a sala conferenze. Verranno realizzate, preventivamente al restauro, dei saggi per risalire al colore originale delle sale, oltre che indagini relative alle pavimentazioni originali, attualmente nascoste da rivestimenti disomogenei ed incongrui.

Per quanto riguarda l'esterno del museo, si individuano due serie di interventi:

- demolizioni delle coperture in cemento armato dei lucernari, in quanto inutili ai fini della protezione dal sole e che inoltre modificano i profili complessivi del Museo;
- ricerca del colore originario della facciata con una serie di indagini e saggi; come detto precedentemente, sembrerebbe



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 54



Fig. 53



che il colore originario del Museo fosse più tenue, accostando ai materiali lapidei delle zone intonacate con lavorazione a “conci” a imitazione della pietra. Considerando che la piazza antistante al museo ha subito nel tempo delle alterazioni perdendo in originalità e unitarietà, l’idea di riproporre il colore originario rispetto all’attuale colore rosso-violaceo adottato di recente e quindi non ancora “storicizzato”, potrebbe essere più corretta dal punto di vista di un intervento di restauro.

La proposta di intervento di restauro ha come obiettivo principale il rispetto della struttura architettonica originale del museo, adeguandola alla funzionalità di un museo moderno in cui l’allestimento non è in contrasto con l’architettura, non la “nasconde” ma anzi la valorizza evidenziandone le caratteristiche spaziali.

4. Relazione generale relativa alla nuova organizzazione funzionale e distributiva del Museo

Nei vari incontri avuti con i responsabili del Museo e con il prof Zahi Hawass nel corso del 2008 erano stati evidenziati una serie di interventi, attualmente in fase di attuazione pienamente condivisibili nelle linee generali (ma non completamente nelle scelte architettoniche fatte per l’esecuzione) essendo migliorativi, sia per quanto riguarda la sicurezza del Museo, che per il comfort dei visitatori che comprendono:

- la demolizione delle baracche provvisorie situate sul lato est del Museo che accoglievano i corpi di guardia e altri servizi, (spostati più opportunamente nei nuovi corpi di fabbrica situati a ridosso della recinzione posta a nord) e realizzazione di un progetto per un museo all’aperto, una vera e propria *promenade* archeologica nella stessa zona, che sarà visibile anche dall’esterno del museo grazie alla demolizione del precedente muro di confine e la realizzazione di una cancellata simile a quella originaria esistente nel lato sud.
- Il progetto e l’inizio della realizzazione del bookstore e del Ristorante nell’area ad ovest, in precedenza assolutamente inadeguati e situati in zone poco idonee nella zona del prospetto a sud del museo: è stato ribadito che il futuro museo in generale dovrà offrire, oltre a una ottimale esposizione dei materiali, **esperienze didattiche stimolanti**, anche **servizi di ristoro ed accoglienza al pubblico fruibili di sera e perfino di notte**, in quanto durante il giorno l’affluenza di pubblico tendenzialmente diminuisce anche per le condizioni climatiche.



L'intento, è quello di **attrarre nel museo i visitatori favorendo una visita anche prolungata**, meno felice la soluzione architettonica prescelta, piuttosto "pesante" e invasiva nei confronti dell'Architettura del Museo del Dourgnon anche se si è cercato di inglobarla visivamente nel muro di confine.

- La realizzazione di una copertura in legno piuttosto vasta con funzione di protezione dal sole per la sosta del pubblico: anche in questo caso la scelta fatta non risulta molto soddisfacente dal punto di vista architettonico, risultando poco in linea con i concetti di inserimento "discreto" ma qualitativamente elevato che dovrebbero essere alla base dell'intervento di riqualificazione del Museo, che come noto dovrà far parte di un sistema museale che comprenderà il Museo Copto, il Museo dell'Islam, il Museo della Civilizzazione ecc. Oggi il museo Midan El Tahrir non attrae e attrarrà sempre di meno se non verrà "ripensato" in maniera completamente differente, rivolgendosi quindi ad un **pubblico nuovo**, differente che però deve essere **accolto in maniera adeguata dal Museo**, che dovrà offrire servizi, elementi di attrazione e comfort decisamente superiori a quelli attuali.

4.a L'ingresso al museo: parcheggi e zone di sosta esterni le biglietterie, le zone a servizio dei visitatori

Un tema su cui è importante riflettere è la **sistemazione della piazza antistante il museo** e sui tempi di realizzazione e consegna del parcheggio sotterraneo, anche se l'opera è di interesse della città e/o governativo: certamente essa rappresenta il "biglietto da visita" del Museo che tra l'altro risulta "soffocato" rispetto alla sua configurazione originaria, stretto com'è tra edifici dimensionalmente prevalenti e l'arteria sopraelevata situata a nord.

Per quanto riguarda infatti la situazione degli edifici circostanti, oltre ad alcuni edifici "Liberty" situati ad est del Museo, interessanti ma mediamente in cattivo stato di conservazione, quelli più notevoli, oltre al palazzo che accoglie la Lega Araba, sono il Nile Hilton Hotel (che sembra debba essere demolito per far posto a un nuovo intervento alberghiero) e l'edificio degli anni '70 che ospita il Partito Nazionale Democratico e la presidenza del Movimento delle Donne.

Quest'ultimo edificio ha occupato un grande spazio appartenente un tempo al Museo Egizio, un polmone di verde che lo univa al Nilo: una scelta che dovrebbe essere coraggiosamente corretta per restituire al Museo uno spazio vitale per le abbondanti collezioni da esporre all'aperto, per eventuali de-



positi, magazzini e laboratori, ma anche per ricollegarlo al fiume attraverso un cuneo di verde che oltre alla grande piacevolezza per i visitatori del museo (questa potrebbe essere una degna zona di sosta del pubblico), **recupererebbe un rapporto col fiume naturale e altamente simbolico.**

Si dovrebbe quindi studiare attentamente la **piazza** per poterla connettere opportunamente al museo: un'ipotesi da valutare potrebbe essere quella di creare una **zona alberata più ampia davanti alla cancellata del Museo** per un maggior refrigerio del pubblico, allontanando opportunamente la strada antistante e creando delle **zone di sosta degli autobus turistici e dei taxi**, sempre in zone alberate che facciano da "filtro" tra la zona della piazza, con il suo traffico caotico. Tra l'altro, bisogna considerare anche la presenza della grande arteria viaria adiacente il Nilo che rende estremamente pericoloso l'attraversamento per affacciarsi sul fiume, oltre alla grande sopraelevata che, come abbiamo detto, "soffoca" il Museo a settentrione. La scelta giustissima fatta per il museo di razionalizzare i flussi in entrata e in uscita dei visitatori, differenziandoli, porta a **ri-vedere tutto il sistema di accesso al museo**, dal controllo sicurezza, alle biglietterie, ai depositi guardaroba.

La proposta che si avanza su questo tema prevede la modifica dell'attuale sistemazione creando due zone sempre simmetriche, ma opportunamente ampliate, che ospitino il controllo tramite metal-detector in locali di dimensione opportuna, accanto a una **zona di biglietterie** (da un lato quelle individuali e dall'altro quelle dedicate ai gruppi) e gli spazi dedicati al **guardaroba** (pacchi, borse, zaini ecc.); questi tre volumi potrebbero essere connessi da una **copertura leggera di protezione per i visitatori**, che possa essere anche attraversata dalle alberature esistenti, ridisegnando, parzialmente, il giardino.

In uscita, provenendo dalla zona dei servizi aggiuntivi e passando davanti al Mausoleo di Mariette, il pubblico potrebbe ritirare il bagaglio e, attraverso un varco controllato, raggiungere la piazza El Tahrir.

Gli ulteriori controlli di sicurezza, tornelli ecc. avverrebbero all'interno del museo, **liberando la scalinata principale esterna** da antiestetiche e invasive tettoie e da ogni ulteriore elemento di "disturbo".

A sinistra dell'ingresso principale rimarrebbe l'ingresso alla **"biblioteca"**, opportunamente restaurata e funzionalizzata (condizionata, protetta da vetrate e schermi ecc. che assicurino un efficace isolamento termico e acustico); a destra, dove at-



tualmente sono ubicati il bookshop e la caffetteria, accessibili attraverso l'originale scalinata, potrebbero essere ubicate:

- al piano terreno, da un lato **la sala di riunione per l'attesa delle visite guidate** (naturalmente collegata all'interno del museo), e dall'altro **uno spazio per la didattica, una sala riunioni**, sempre per la direzione del museo;
- al livello intermedio, sempre della stessa zona, collegati all'attuale area della direzione del museo, **altri uffici** per rispondere alle esigenze del personale attualmente ospitato in spazi troppo esigui e comunque uffici a servizio del pubblico (studiosi, ospiti ecc.)

La zona della direzione del museo sarà ristrutturata, allontanando alcuni servizi che, come vedremo saranno ospitati in altre parti più funzionali.

In questa zona rimarranno le zone di vigilanza e di video-allarme, oltre che il centralino del museo, nonché l'accesso ai magazzini posti nel seminterrato.

In una prima soluzione, successivamente scartata dai responsabili egiziani, da questa zona si poteva accedere a una zona destinata al personale di custodia (spogliatoio, sosta, servizi ecc.), ubicata nell'area esterna posta ad est in un corpo di fabbrica ipogeo.

4.b Il superamento-abbattimento delle barriere architettoniche. La zona di ingresso al Museo con la prima accoglienza al pubblico, le zone dedicate a mostre e alla comunicazione generale del Museo

Si è ritenuto che il tema del **superamento delle barriere architettoniche** dovesse avere una particolare attenzione, dato che gli elementi di collegamento verticale creano difficoltà non solo a persone che abbiano gravi problemi di mobilità, o a disabili, ma anche ad anziani e ad altre categorie di visitatori.

Attualmente nel museo esiste un solo ascensore ubicato nella sala R44 non sufficiente, dato l'afflusso ingentissimo di visitatori. Una prima ipotesi prevedeva di porre al centro della sala di ingresso (R48) un grande ascensore di cristallo che aveva lo scopo di abbattere le barriere architettoniche e dall'altro di ottenere un elemento scenografico che permettesse la visione degli oggetti esposti anche da differenti angolazioni, specie i reperti di grandi dimensioni.

Al piede dell'ascensore un ampio bancone di forma circolare serviva da punto di informazione. Questa ipotesi è stata abbandonata, riflettendo sul numero dei visitatori che si prevede sempre più crescente nel tempo.



Si è quindi valutata la possibilità di porre due ascensori, ovvero delle scale mobili nelle zone esterne del museo, nelle zone immediatamente retrostanti ai due corpi aggettanti della facciata, proprio perché meno visibile e meno impattanti.

L'ipotesi delle scale mobili sembrava essere consigliabile perché poteva ridurre, anzi annullare i tempi di attesa del pubblico, consentendo una sua maggior mobilità.

Anche questa proposta, dopo un confronto con la committenza, è stata abbandonata.

Infine **l'ipotesi più attendibile** prevede quattro punti di salita al livello espositivo superiore, tramite ascensori:

- due elevatori vetrati (vetrate traslucide) e quindi notevolmente meno impattanti, posti nelle sale R42 ed R44, (corrispondenti rispettivamente, come vedremo più in dettaglio successivamente, alla sala di proiezione per i film 3D, di grande impatto per i visitatori del museo, e alla sala per le mostre temporanee). La portata di questi ascensori è prevista per almeno 13 persone (1000 kg).
- Altri due elevatori posti negli elementi a "torre" situati sulla facciata nord e adiacenti alla sala R3 (la sala di Amarna). Il primo adibito esclusivamente al pubblico potrà portare 21 persone (1600 kg), mentre il secondo che avrà anche funzione di montacarichi, (portata 2000 kg, naturalmente nei tempi di chiusura del museo) potrà portare 26 visitatori. **Il problema dell'accessibilità del museo** infatti deve essere pensata anche per quanto riguarda il trasporto e la collocazione dei materiali ai vari livelli espositivi; attualmente tale operazioni vengono fatte in maniera assolutamente "tradizionale", con grande dispendio di energie e tutto sommato anche con pericolo per i materiali stessi e quindi la proposta da noi avanzata sembra essere opportuna e funzionale alla vita del museo.
- Inoltre al secondo livello espositivo, negli spazi che contengono le scale di collegamento con il terzo livello, (posti rispettivamente tra la sala P52 e P53 e tra la sala P55 e P56) si è prevista l'installazione di due ascensori, posti appunto nel vano scala ognuno di capienza 6 persone (portata 600 kg.). Tali ascensori porteranno al secondo livello dove potrebbero essere ospitati gli **studiosi delle collezioni del Museo** (come accade in molti musei europei tra cui i Musei Vaticani), o una sorta di depositi visitabili, naturalmente isolando opportunamente con vetrate tali ambienti dal vano centrale, che accoglie le grandi scale di accesso al primo livello espositivo.



Ritornando alla zona di ingresso, nei due ambienti immediatamente adiacenti ad esso verrà ubicato il **check-point**, prima delle barriere di controllo (metal-detector, ecc.) che potranno essere riprogettate con una soluzione maggiormente rispettosa del Museo.

Molto importante, come richiesto anche dallo staff del museo, è la previsione di **un'ampia zona dedicata all'informazione, primo orientamento, servizi didattici ecc.**

Infatti al centro della sala R48 si è prevista la collocazione di un ampio punto informazione di forma circolare (come nel Metropolitan Museum); nella sala R49, nella zona retrostante ai colonnati verranno collocati, rispettivamente nel lato verso nord, i **servizi di audio guida** e nel lato sud una **vendita dei cataloghi del museo** e la **prenotazione delle visite guidate**: si prevede un grande piano-bancone di cristallo acidato, con sulla parete dei contenitori "leggeri" al di sopra dei quali continueranno ad essere esposti i reperti archeologici.

Negli ambienti attualmente occupati dal bookshop e dalla caffetteria, come detto, verranno ubicati (con accesso anche dall'esterno) una zona di attesa per le visite guidate, la didattica, oltre ad altri uffici del museo. Nella sala R47, poi, saranno collocati altri importanti servizi di orientamento del pubblico, come gli spazi dedicati alla Cronologia e alle mappe dell'Egitto, oltre all'inizio della parte espositiva.

Nella zona adiacente alla sala R51 antistante allo scalone di accesso al livello superiore, si potrebbe ricavare una **zona di servizi igienici per il pubblico** (incrementando i servizi igienici ora esistenti insufficienti e privi di adeguamenti necessari ai disabili), se questo spazio potesse essere disponibile a questo fine. Ritornando alla zona dell'asse principale dell'esposizione, la sala R43 diverrà il fulcro di distribuzione al cuore del museo, in cui si è proposto di collocare una sezione relativa alla **storia della formazione del Museo** (elementi espositivi particolari, quasi delle quinte che conterranno i materiali descrittivi della storia del museo) e un settore di illustrazione del processo di decifrazione della scrittura geroglifica. Da tale sala si accederà alla sala R42 dedicata al **3Dimension Theatre** = HIMAX-realtà virtuale (che dovrebbe essere realizzato sull'esempio di quello presente nel British Museum), attraverso le due arcate laterali riaperte e protette da infissi vetrati, mentre centralmente si accederà ad uno dei due ascensori posti in questa zona.

Nella sala R42 verrà attuato un sistema di attenuazione/controllo dell'illuminazione naturale, operando sui lucernari di co-



pertura, ma soprattutto creando una separazione con gli ambienti superiori espositivi mediante un sistema basato su cristalli strutturali.

Analogo discorso potrà esser fatto per la sala R44 (il sistema di accesso e l'ascensore sono identici a quelli relativi alla sala R42) che verrà adibita a **sala per mostre temporanee** (in cui potranno essere esposte anche le nuove scoperte provenienti dagli scavi del territorio) cui si accederà sempre dalla sala R43. Accanto ad essa la sala R39, attualmente utilizzata dai conservatori, potrà essere adibita a mostre temporanee, dando così maggior respiro a tali esposizioni. Anche in questo caso si pensa di realizzare delle separazioni con l'ambiente superiore aventi caratteristiche di reversibilità.

Infine sempre dalla R43 si accederà allo **spazio più monumentale** di tutto il museo che ospita le gigantesche statue di Amenopthep III e Teye in cui si propone siano esposti materiali di grandi dimensioni, ad alto valore simbolico che si rifletteranno in uno specchio d'acqua "virtuale" realizzato con materiali lapidei estremamente riflettenti; questo spazio non dovrebbe essere accessibile al pubblico per non attenuare l'impatto emozionale dell'esposizione.

Il percorso di visita continuerà nei corridoi laterali sopraelevati rispetto all'invaso centrale (con la Storia delle scoperte archeologiche a ovest e l'arte egizia nel mondo ad est) per raggiungere la sala R13 dedicata all'esposizione ampliata e rivisitata di Amarna.

Il percorso allestitivo dalla zona di ingresso (R48) prosegue verso la galleria principale ovest, i cui contenuti scientifici sono sviluppati in relazioni specifiche. Si pensa comunque di utilizzare per l'esposizione anche le sale intermedie (come ad esempio la R27, R17 ecc. oltre che la R37 attualmente già adibita all'esposizione).

Nella sala R6 si prevede il **collegamento con la zona del bookstore e con la ristorazione** e quindi con l'uscita del museo, dividendo correttamente, come già accennato, i percorsi e i punti di entrata e di uscita, che attualmente sono causa di affollamenti e di "ingorghi" preoccupanti.

Nella **sale situate a nord** dell'edificio, adiacenti alla Galleria settentrionale del Museo, la scelta suggerita dalla committenza è stata quella di mantenere i **laboratori di restauro**, per motivi legati alla sicurezza dei materiali, nella posizione attuale.

La proposta fatta dal nostro gruppo di lavoro invece, era di



spostare i laboratori in un nuovo corpo di fabbrica posto nella zona ad ovest, nelle vicinanze del ristorante, collocando su due livelli, rispettivamente ad est ed ad ovest della sala di Amarna (R3), le sale dedicate all'inventariazione ed alla catalogazione, le sale per gli studiosi e le sale per i conservatori del museo, in modo da individuare per queste zone nevralgiche del museo spazi idonei, baricentrici, in ambienti luminosi e confortevoli. I laboratori nella soluzione proposta dovranno essere parzialmente ridotti per consentire l'accesso del pubblico agli ascensori previsti nella zona nord, recuperando come eventuali depositi, le zone sottostanti alle scale poste in questa parte dell'edificio.

Sempre in questa zona si potrebbero collocare **altri servizi igienici**, o locali necessari ai nuovi impianti del museo.

Al primo livello del Museo, oltre alle zone di orientamento del pubblico poste nelle zone di arrivo delle quattro grandi scale descritte nella relazione museologica, avremo nella **zona a sud** nei corpi aggettanti rispetto al filo della facciata, due **sale didattiche-multimediali** (sale P52 e P56).

Nella zona a nord, nella sala P3, si è proposta una **sala per conferenze**, quanto mai necessaria per l'attività scientifica di un museo così importante come quello del Cairo.

Le sale P42 e P44, le parti superiori della **sala dedicata alle grandi proiezioni** (3Dimension Theatre) e delle **mostre temporanee** saranno naturalmente oggetto di particolari interventi. In queste sale infatti, come abbiamo detto precedentemente, verrà realizzato un sistema di attenuazione/controllo dell'illuminazione naturale, operando sui lucernari di copertura, ma soprattutto creando una separazione con gli ambienti superiori espositivi mediante un sistema basato su cristalli strutturali necessari per isolare acusticamente queste zone dalle aree espositive.

Al terzo livello, nelle zone soprastanti le grandi scale poste a sud (P51 e P57) saranno ospitate le **sale di analisi e studio dei materiali dell'esposizione** destinate ad esperti e studiosi, opportunamente isolate acusticamente mediante delle vetrate in maniera da rispettarne l'architettura: queste sale, attualmente utilizzate come deposito, sono anche un **magnifico punto di osservazione sul museo** e l'intervento proposto le potrà valorizzare in maniera anche funzionalmente soddisfacente (saranno servite da ascensori posti nei vani delle scale di accesso a questo livello).

Alcune funzioni attualmente ospitate all'interno del Museo, o non previste dall'attuale configurazione organizzativa, do-



vranno essere ospitate negli **spazi esterni del museo**, o costruendo nuovi volumi oppure, soluzione consigliabile, pensando ad alcuni **locali interrati** in maniera da incidere il meno possibile sull'immagine del museo.

Questo varrà ad esempio per una serie di **ambienti ipogei** destinati ad accogliere i **locali tecnici** (impianti di condizionamento, elettrici ecc.) relativi alla nuova sistemazione del museo.

Questo per poter suggerire indispensabili miglioramenti ovvero soluzioni complessive che tengano presenti le indicazioni contenute nelle premesse a suo tempo espresse relativamente alla necessità di un **condizionamento degli spazi espositivi** e quindi del miglioramento dei fattori ambientali relativi al comfort dei visitatori e del personale del museo oltre che, naturalmente, per la conservazione delle collezioni e a un **ripensamento dei sistemi di illuminazione sia naturali che artificiali** (condivise dai partner egiziani) che consentano la realizzazione di un **progetto veramente innovativo** che, oltre a dare indicazioni rispetto alla nuova esposizione dei materiali e dei capolavori del Museo sia, naturalmente, estremamente attento alla conservazione dei materiali oltre che al comfort dei visitatori e del pubblico.

L'ipotesi del **condizionamento del museo** (qualunque sia la soluzione proposta) comporterà comunque il reperimento di ingenti spazi al livello del seminterrato, degli spazi esterni oltre che nelle coperture; in quest'ultimo caso il progetto dovrebbe essere necessariamente legato a un ripensamento/riprogettazione dei sistemi di illuminazione naturale e artificiale che coinvolgano la copertura dell'edificio.

Nella **zona ovest** in contiguità con il ristorante potrebbe essere collocato un **nuovo corpo di fabbrica**, sempre addossato al muro di confine, di carattere polifunzionale per accogliere attività che difficilmente potrebbero trovare ospitalità nel corpo principale del Museo, come ad esempio un **centro di studi e ricerche**, con spazi per incontri e seminari, ecc. che potrebbe integrare quanto già previsto precedentemente.

La struttura dell'edificio potrebbe essere pensata in modo tale da consentire al visitatore, durante il percorso di uscita dal museo, la vista delle attività che in essa si svolgono, in modo da caratterizzarla quasi come un **laboratorio del "fare del Museo"**. Come detto precedentemente, i **laboratori di restauro**, in un primo momento previsti in questo edificio, sono stati riportati



all'interno dell'edificio del Museo per motivi legati alla sicurezza dei materiali archeologici.

5. Il progetto degli impianti: concetti generali e linee guida

Per quanto riguarda la progettazione della parti impiantistiche e del "Light Design", in questa relazione si vogliono sviluppare i **concetti generali** e le **linee guida** che hanno indirizzato le progettazioni specialistiche.

Queste linee guida hanno lo scopo di **ridurre al massimo l'impatto** che l'inserimento di parti impiantistiche "importanti" potrebbero comportare per l'architettura del Museo e per il progetto di allestimento; inoltre ci si è posti, come prioritario, il problema della "**luce**" nel museo, sia per quanto riguarda la valorizzazione dei principi architettonici che furono alla base del progetto del museo, che per quanto concerne la corretta percezione e conservazione dei materiali esposti.

Inoltre questo tema è stato affrontato anche come occasione per **eliminare gli interventi incongrui** che si sono succeduti nel tempo e che hanno modificato pesantemente l'architettura originale del museo: quindi restauro e miglioramento delle prestazioni funzionali e conservative del museo stesso.

Ci si è interrogati riguardo a una "**progettazione sostenibile**" ottenibile anche attraverso l'uso efficiente di **risorse energetiche naturali** partendo dall'integrazione e miglioramento del sistema di isolamento, meccanico ed elettrico (uso di pannelli fotovoltaici a "film sottile" sulle coperture piane ed inclinate dei lucernari e sulle terrazze, oltre che, come vedremo, altri sistemi fotovoltaici sulle finestrate di tutti i lati del museo), utilizzando una "pelle" di pannelli per l'equilibrio delle fluttuazione climatiche durante il giorno (**sistemi di controllo passivo del clima**).

È stato molto importante individuare chiaramente il tipo di climatizzazione da dover attuare:

- la **semplice ventilazione naturale** (così come è ora e come era nel progetto originario), ma in questo caso va considerato il problema del forte inquinamento atmosferico presente al Cairo, e della sabbia portata dal vento;
- un **impianto di condizionamento generalizzato**; in questo secondo caso, il problema è dato dalla enorme volumetria dell'edificio che necessita di apparecchiature molto grandi che difficilmente possono essere collocate al livello delle coperture.



Quindi è stata proposta una **soluzione intermedia**: è stata valutata l'ipotesi, stante la vicinanza del Nilo, di realizzare pozzi per sfruttare l'acqua come scambiatore di calore e dividere le eventuali **centrali** in parte nella zona del seminterrato o in un **corpo completamente ipogeo** (situato nella zona del giardino posta ad ovest come sopra accennato) e in parte nella copertura dell'edificio.

È stato quindi valutato un impianto di climatizzazione generale del museo e la climatizzazione dei singoli oggetti (quelli più deteriorabili) all'interno delle vetrine ovvero teche dotate di impianti passivi per la conservazione preventiva delle opere.

5.a Alcune considerazioni sulla "sostenibilità" dell'Architettura

Ormai si sta diffondendo sempre più un impegno per lo sviluppo sostenibile dell'architettura, che in molti casi è stato assunto come criterio cardine per le politiche urbane di molte città attraverso azioni che vanno dalla costruzione di quartieri sostenibili, allo sviluppo del trasporto pubblico e delle energie rinnovabili, che in alcuni casi hanno avuto anche importanti risvolti sull'economia della città che avevano fatto questa scelta, tramite l'azione congiunta di aziende, operatori, università, autorità locali (possibilità di lavoro in campo ambientale, industria biotech, ecc.).

Un'architettura veramente sostenibile deve essere volta a ottimizzare le risorse e deve considerare come prioritari i seguenti aspetti:

- ecologici, cioè la qualità dell'ambiente;
- biologici, cioè la salute nelle abitazioni, nei luoghi di lavoro, negli spazi pubblici;
- sociali, cioè fare architetture che consentano la crescita civile della comunità;
- economici, cioè fare scelte "praticabili" e far sì che ci sia una crescita economica nel rispetto delle risorse ambientali.

Naturalmente queste sono scelte che implicano un **percorso lungo**, non facile, ma che merita di essere attivato o quanto meno suggerito, anche a **livello di "modello", di progetto pilota**; quindi ci si è soffermati su problematiche relative:

- al controllo della qualità dell'aria;
- al comfort interno e il controllo dell'impatto solare;
- al controllo della luce naturale.

Per quanto riguarda in particolare il comfort interno e il controllo dell'impatto solare e il controllo della luce naturale,



come vedremo più in dettaglio successivamente, si è progettato in generale un **sistema di attenuazione dell'enorme quantità di calore e di luce** che entra nell'edificio.

FRONTE SUD: attraverso le grandi vetrate corrispondenti alla Biblioteca, all'attuale bookshop e zona di ristoro. Le **vetrate potrebbero essere di tipo speciale** (vetrate selettive della Saint Gobain o similari) per isolare in maniera opportuna gli spazi interni; un'altra soluzione potrebbe essere quella di utilizzare nuove tecnologie, quale ad esempio l'utilizzazione di **pannelli fotovoltaici in silicio amorfo a film sottile trasparente**. A questa applicazione si presta particolarmente la biblioteca, proprio perché le cancellate originali di ferro sono disposte dietro le aperture vetrate e così non si modifica l'aspetto originario del prospetto.

Una soluzione che preveda un sistema a **doppi vetri** in cui viene iniettato un **gel trasparente** in grado di trasformare ogni supporto vitreo in un pannello fotovoltaico sarebbe la migliore, ma non è stata ancora diffusa sul mercato in maniera soddisfacente.

PROSPETTI EST & OVEST: essendo le grate esterne, ci si potrebbe limitare alla progettazione degli infissi utilizzando **vetrate altamente isolanti** e **controllando la luce diretta e l'irraggiamento solare** attraverso una "doppia pelle" che filtra il sole e ottimizza la penetrazione della luce diurna negli spazi espositivi.

PROSPETTO NORD: in alternativa alla proposta per i prospetti est e ovest (almeno per quanto riguarda i laboratori di restauro situati al piano terreno e la sala delle conferenze e le stanze dei tesori al primo livello), si potrebbe pensare all'applicazione sulle ampie finestrate di un **pannello fotovoltaico in silicio amorfo a film sottile trasparente** avente il duplice vantaggio di produrre energia fotovoltaica e nello stesso tempo creare uno schermo in grado di bloccare i raggi UV ed il calore. È da notare come questi moduli amorfi garantiscono la loro efficienza anche in condizione di scarsa illuminazione, di cielo nuvoloso e in tutte quelle condizioni in cui la luce diffusa è dominante rispetto alla componente diretta dell'irraggiamento.

COPERTURA CUPOLA CENTRALE - SISTEMA LUCERNARI: (in parte originali ed in parte modificati nel tempo) le **gallerie** est e ovest e tutti gli ambienti del **primo livello** sono illuminate solo dall'alto, esistendo soltanto delle modeste finestre rettangolari alte e strette poste negli ambienti corrispondenti alle sale poste a nord e in quelle poste a sud nella zona di ingresso e delle scale monumentali, (sale R51, R46, R47, R48, R49, R50, R57).



GRANDE LUCERNARIO SALA MONUMENTALE CENTRALE: anche la **grande area centrale** del palazzo è illuminata dall'alto attraverso un grande lucernario, vi sono anche in questo caso delle finestre rettangolari, che pur essendo di modeste dimensioni fanno penetrare i raggi del sole con effetti piuttosto fastidiosi, oltre che negativi dal punto di vista conservativo. Per tutta la copertura, come vedremo più in dettaglio successivamente, sono stati studiati dei **sistemi modificabili** (mini brize-soleil orientabili automaticamente, una **sorta di iride capace di contrarsi a seconda della luminosità dell'ambiente**) per l'attenuazione di calore e di luce, oltre a dei **sistemi di isolamento efficaci** in modo da diminuire la quantità di calore che penetra nell'edificio, riducendo così la quantità di frigorifici necessarie al condizionamento e di conseguenza i consumi energetici complessivi.

Comunque, **gran parte della superficie della copertura potrebbe divenire fotovoltaica** in modo da poter fornire almeno in parte l'ingentissima quantità di energia necessaria al funzionamento del museo e dei suoi servizi (la tipologia del fotovoltaico può variare come vedremo, si potrebbero utilizzare anche le cellule Microcrystal di nuova generazione).

Certamente un modello da perseguire è rappresentato dalla nuova sede della **California Academy of Sciences di Renzo Piano** situata nel Golden Gate Park di San Francisco, dove vengono utilizzate in modo estremo le tecniche di risparmio energetico, un vero e proprio simbolo della cultura ecologica più avanzata (la nuova struttura è vicina all'emissione zero, fondamentale per il grado di sostenibilità ambientale di un edificio). A conclusione di queste considerazioni, quindi si affronta il tema del **progetto degli impianti di condizionamento e illuminotecnico** solo per quanto riguarda il loro rapporto con l'architettura del Museo, il suo restauro e il nuovo allestimento dei materiali archeologici, rimandando alle specifiche relazioni per un approfondimento.

5.b L'impianto di condizionamento e l'uso di fonti energetiche alternative

Il tema, come più volte si è ribadito, è quello di rispettare il più possibile l'architettura originale dell'edificio, naturalmente fornendo situazioni ottimali per il comfort dei visitatori nonché per la corretta conservazione dei materiali.

Per far ciò, una delle **richieste fatte ai progettisti dell'impianto di condizionamento** è stata, preliminarmente, quella di ridurre



il più possibile la dimensione delle canalizzazioni e delle apparecchiature necessarie utilizzando un sistema di raffreddamento ad acqua.

Un altro problema era quello di **ridurre al massimo i passaggi delle canalizzazioni negli ambienti** in modo da non stravolgere lo spazio architettonico, con l'inserimento di controsoffittature estese o con passaggi verticali invasivi, e in generale con opere tali da indebolire la struttura dell'edificio.

Anche l'ubicazione delle centrali e delle apparecchiature per il trattamento dell'aria è stata attentamente vagliata in modo da risultare il più possibile non "impattante"; si è così giunti alla soluzione rappresentata nelle tavole progettuali, in cui la **centrale frigorifera completamente interrata** è situata nell'area esterna posta ad ovest del museo, tra il bookstore e la struttura in legno destinata alla sosta dei visitatori, ed è separata dagli spazi ad essi destinate mediante delle barriere di verde e delle alberature che tra l'altro creano delle piacevoli zone d'ombra nel vasto piazzale.

La scala di accesso ai locali della centrale, che in questo caso è esterna e a cielo aperto, potrebbe essere anche eliminata qualora si pensasse a un passaggio di collegamento all'adiacente corpo del museo seminterrato.

Le tubazioni dell'acqua fredda, entrerebbero nella zona dei locali seminterrati (il basement) dal lato posto a nord, passando nella zona tra il museo e i servizi di guardia.

Le **unità di trattamento dell'aria** sono previste invece **in copertura** (due relative all'aria primaria, e una relativa all'impianto a tutt'aria) e saranno collocate in alcune zone ribassate rispetto alle pareti di ambito del museo, in maniera da non essere visibili dall'esterno.

La soluzione che si propone è concepita in modo da poter prevedere il passaggio dei canali per l'aria, nonché i percorsi e le tubazioni dell'acqua refrigerata o al livello del "basement" o al livello delle coperture, in modo da interferire il meno possibile con il museo.

Infatti al **piano terreno** si prevede un **impianto misto** con trattamento dell'aria **primaria** (e diffusione dal basso) e trattamento **dell'aria secondaria in ambiente con terminali ad acqua**, che potrebbero essere **integrati con le teche** in quasi tutti i casi, rimanendo così praticamente invisibili.

Al **primo livello espositivo** è previsto un impianto a **tutt'aria** (cioè l'aria trattata assolve sia alla funzione di ventilazione che a quella di controllo della temperatura); pertanto al primo



piano non vi saranno terminali ad acqua (fan-coil, teche utilizzate come fan-coil, ecc.). L'aria a questo livello sarebbe immessa negli ambienti (tutti tranne la sala centrale di cui si parlerà più in dettaglio successivamente) attraverso i lucernari esistenti opportunamente modificati.

A questo proposito il **discorso dei lucernari e delle coperture** meritano un maggiore approfondimento.

Come abbiamo visto nella prima parte di questa relazione, i **lucernari e in generale la coperture** hanno subito le maggiori trasformazioni nel tempo: infatti da una configurazione iniziale secondo volumi semplici, di forma parallelepipedica, si è passati ad elementi a doppio spiovente, modificando le superfici vetrate e le aperture e soprattutto scegliendo soluzioni disomogenee tra di loro.

Successivamente, in data imprecisata, sono state aggiunte delle **alte tettoie in cemento armato** che non riescono a proteggere le superfici vetrate dall'irraggiamento solare, così come i lucernari attuali consentono all'aria di entrare liberamente, essendo stata prevista nel **progetto originario una ventilazione naturale** (con un sistema anche ingegnoso) che, come abbiamo già accennato, non risulta assolutamente proponibile attualmente, tenuto conto del fortissimo inquinamento atmosferico presente al Cairo, nonché della sabbia portata dal vento. Quindi la soluzione di progetto prevede la **demolizione delle strutture in cemento armato** e il **rifacimento dei lucernari** per adeguarli al sistema di condizionamento previsto.

I **nuovi lucernari** avranno una "pelle" esterna costituita da un'ampia copertura orizzontale (su cui potranno essere collocati sistemi che utilizzano fonti rinnovabili quali collettori solari, **pannelli fotovoltaici, moduli in film sottile di silicio amorfo** integrati alle strutture di copertura) oltre a dei mini brize-soleil orientabili elettricamente mediante delle fotocellule, in modo da controllare la quantità di luce ed annullare l'irraggiamento diretto all'interno del museo consentendo la circolazione dell'aria. Sotto questa copertura è prevista una struttura in **crystallo strutturale** che sigilla l'apertura orizzontale del lucernario (non vi sono scambi di qualsiasi genere con l'esterno) e che accoglie le canalizzazioni di mandata e ripresa dell'aria collegate a delle apparecchiature di piccola dimensione poste tra i lucernari contigui; le bocchette di mandata e ripresa sono disposte sul bordo dell'apertura del lucernario e contengono al centro delle superfici opaline per la diffusione della luce all'interno del museo ancora una volta controllandone il livello luminoso (per quanto



riguarda l'illuminazione se ne parlerà successivamente).

Anche la grande copertura corrispondente alla sala monumentale avrà una funzione importante per l'impianto di condizionamento. Infatti la parte del tetto corrispondente alla parte traslucida del grande lucernario orizzontale che sovrasta la grande sala espositiva, potrà avere un sistema di mini brize-soleil orientabili come nel caso dei lucernari laterali, disposti secondo l'andamento dell'inclinata delle falde del tetto; al di sotto verrà realizzata una grande vetrata costituita mediante **crystalli speciali** (capaci di un isolamento molto elevato).

In alternativa si potrebbero utilizzare delle **celle cristalline semitrasparenti** o similari che avrebbero anche la capacità di attenuare l'irraggiamento solare, oltre naturalmente a fornire energia fotovoltaica.

Le zone cieche delle due falde potranno essere riprogettate per sostenere a loro volta pannelli fotovoltaici che impegneranno gran parte delle superfici dei lucernari di copertura (copertura metallica con film in silice amorfo a tripla giunzione).

La grande cupola (compatibilmente con le esigenze di restauro dell'edificio) **e le altre superfici potrebbero a loro volta essere trattate con speciali vernici fotovoltaiche** (Bleiner ag): il museo quindi come possibile campo di sperimentazione delle energie alternative.

Tornando all'**impianto di condizionamento**, le capriate metalliche di sostegno della copertura, opportunamente rinforzate conterranno le grandi canalizzazioni di sezione circolare di mandata e ripresa dell'impianto, disposte nella zona del sottotetto corrispondente alle parti cieche del lucernario orizzontale o nella parte più alta del tetto in modo da non creare delle ombre nella zona espositiva.

Questo sottotetto diventa così una **zona tecnologica di servizi** (spazio servente), impianti di condizionamento e di illuminazione relativi alla sala principale, accessibile per le manutenzioni, ispezionabile facilmente.

Un altro problema che si è affrontato sono i **passaggi verticali delle tubazioni** (colonne montanti) e delle **canalizzazioni di grandi dimensioni** che si sono individuati nella zona nord del museo, nelle vicinanze degli ascensori, realizzando dei rivestimenti leggeri e quindi "ispessendo" le pareti esistenti e nel corpo di fabbrica posto a sud, in corrispondenza dei locali della Biblioteca ad ovest e degli attuali uffici ad est.

Naturalmente nelle zone di particolare pregio, come la biblioteca, non si sono previste canalizzazioni ma sistemi meno in-



vasivi pensando di intervenire mediante sistemi che ottengano un maggiore isolamento e una drastica riduzione dell'irraggiamento (vetrate speciali).

5.c Lo studio della luce

Più che di impianti di illuminazione il discorso riguarda l'**illuminazione naturale e l'illuminazione artificiale** degli ambienti, considerando che attualmente entrambi i sistemi sono assolutamente **insufficienti**.

La **luce naturale** diventa fastidiosa se non dannosa: in certi casi i raggi solari colpiscono direttamente le opere anche quelle più delicate creando ombre che non consentono la percezione degli oggetti. La **luce artificiale** è assolutamente insufficiente sia come intensità, che come qualità essendo utilizzate lampade disomogenee con emissioni diverse dal punto di vista della temperature di colore.

Abbiamo detto precedentemente della luce considerata "**materiale dell'architettura**" che può essere plasmata, filtrata, drammatizzata proprio per esaltare l'impatto emozionale sul pubblico dei visitatori e comunque "regolata/controllata" in modo da poterla utilizzare secondo le necessità dell'allestimento.

La scelta fatta in generale è quella di **attenuare la luce naturale** proveniente dalle aperture, finestre e lucernari, facendo sì che l'architettura originariamente pensata si mantenga inalterata almeno come rapporti reciproci tra sorgenti luminose e zone di fondo pur intervenendo in maniera più decisa con l'illuminazione artificiale, qualora la lettura corretta delle opere lo richieda; inoltre la luce naturale rende tangibile, evidente, lo scorrere del tempo, aggiungendo interesse all'esposizione.

La **luce artificiale potrebbe riprodurre, per quanto riguarda l'illuminazione d'ambiente, quella naturale** eccettuate le zone in cui si vogliono ottenere degli effetti particolari, come ad esempio nella grande **sala espositiva centrale**.

In quest'ultimo caso l'illuminazione deve ottenere l'**illusione dell'acqua del Nilo** in cui si riflettono i grandi elementi scultorei, le barche, le colonne ecc.; quindi una luce estremamente drammatica in quanto concentrata sugli oggetti che si specchiano nella grande estensione nera del granito; tanto maggiore sarà l'illusione quanto più calibrato sarà il rapporto con l'illuminazione dell'ambiente che dovrà essere molto tenue (a questo scopo per il grande lucernario si è progettata una so-



luzione che consenta di graduare, anche in maniera automatica, mediante fotocellule che si attivano per azionare un sistema di attenuazione della luce solare).

6. Il progetto museografico e l'allestimento delle zone campione. Criteri generali

Dalla "confusione visiva" attuale alla valorizzazione del singolo reperto: il problema del "mantenimento dell'aura" del Museo

Naturalmente lo spostamento di molte delle collezioni e dei materiali archeologici attualmente esposti consentiranno di ottenere grandissimi vantaggi sia per l'esposizione corretta dei materiali archeologici, che per recuperare gli spazi architettonici, le grandi sequenze chiaramente percepibili nelle fotografie degli inizi del '900, attualmente mortificati dalla quantità eccessiva di materiali, specialmente nelle zone del livello terreno.

Un elemento qualificante del nuovo allestimento proposto è senz'altro la **luce**: è importante sia per il mantenimento generale dell'"aura" di cui si è detto sopra, della spazialità architettonica originale, ma anche come elemento capace di "disegnare" i volumi nello spazio.

Tuttavia la luce **come elemento compositivo** deve essere "plasmata", "filtrata" (e questo anche a fini conservativi), "drammatizzata" proprio per esaltare l'impatto emozionale sul pubblico dei visitatori e comunque "regolata/controllata" in modo da poterla utilizzare secondo le necessità dell'allestimento.

Questo comporta che debba essere riprogettato e migliorato tutto il sistema dei lucernari zenitali e delle grandi finestrate in modo da poter controllare (e nel caso oscurare più o meno parzialmente) l'immissione della luce all'interno del museo. Questo concetto può divenire importante soprattutto per la Grande Sala Centrale del museo in cui va rivisto il sistema di illuminazione costituito dal grande lucernario a falde e dal sottostante lucernario orizzontale, poco funzionale attualmente sia ai fini microclimatici che espositivi e di allestimento.

Si ritiene che debba essere rivalutato l'aspetto della **teatralità della luce, ristudiando un corretto rapporto luce artificiale-luce naturale**.



7. Studi relativi all'allestimento con particolare riguardo alle "zone campione"

7.a Sala Monumentale - Atrio Centrale (R38, R33, R28, R23, R18, R13)

In molti importanti musei nelle loro sezioni di egittologia vengono proposte sale di dimensioni monumentali, con grandi pezzi, non solo per ragioni legate all'esposizione di pezzi di grandi dimensioni e peso, (colonne, statue, sfingi, sarcofagi, ecc.) ma anche per suggerire al visitatore l'idea della grandezza, della monumentalità che ha caratterizzato l'epoca faraonica.

L'idea tuttavia non è solo quella di fornire un'immagine, ma di dare al primo impatto del visitatore con il museo un preciso significato simbolico, l'incontro con due elementi che hanno caratterizzato la civiltà egiziana: **la sua monumentalità e il rapporto con l'acqua**, il Nilo e le sue inondazioni annuali con il conseguente allagamento di alcuni monumenti.

A questo scopo la proposta avanzata è quella di ripensare, con quest'ottica alla **grande sala monumentale centrale (Atrio Centrale R28, R33, R28, R23, R18, R13)**.

La prima idea è stata quella di liberare la sala dagli oggetti attualmente esposti e trasformata in uno specchio d'acqua da cui dovrebbero sorgere alcuni elementi monumentali - colonne e statue ma anche le grandi barche di Sesostri III provenienti da Dahsur. Attorno allo specchio d'acqua, lungo gli spazi fra le colonne che circondano quest'area, potrebbero essere esposti altri reperti di grandi dimensioni che dovrebbero rispecchiarsi nell'acqua, come anche il grande gruppo scultoreo di Amenhotep III e Tiye che rimarrebbe al suo posto. Il tutto per ricreare in maniera *illusionistica* l'Egitto inondato dal Nilo. Una **prima ipotesi** avanzata prevedeva addirittura di creare un velo d'acqua tenuto in movimento da meccanismi nascosti sotto un pavimento galleggiante, che poteva essere percorso nella parte centrale dal pubblico grazie a una passerella in cristallo, consentendo la visione dei materiali archeologici di grande dimensione e l'eventuale accesso alla sala R13 retrostante al gruppo scultoreo di Amenhotep. Il percorso di ritorno verso le altre sale espositive era previsto attraverso gli spazi espositivi laterali soprastanti la sala centrale (balconata est ed ovest).

Certamente la scelta di questa soluzione avrebbe dovuto essere supportata da un discorso di scelte progettuali impiantistiche avanzate e "alternative", per rendere funzionale la presenza



dell'acqua al controllo climatico dell'ambiente, rafforzando ed interpretando quanto tentato nel progetto originario del Dourgnon, attraverso la creazione di canalizzazioni, prese d'aria ecc. dal seminterrato ai lucernari di copertura, che avevano lo scopo di facilitare la ventilazione naturale degli ambienti ("progettazione sostenibile" attraverso l'uso efficiente di risorse energetiche naturali). Questa ipotesi è stata scartata perché presentava non pochi problemi legati alla manutenzione e al "comportamento" dei visitatori.

La **seconda ipotesi** prevedeva la realizzazione di un pavimento "sensibile" per ricreare l'effetto dell'acqua (una "living surface", cioè una superficie interattiva resa tale da proiezioni di immagini sulla superficie dell'"acqua" con l'intervento di una camera di osservazione, un PC 3D grafico e un software per rendere appunto la superficie interattiva: è una tecnica simile a quella usata da Studio Azzurro nelle sue performances). Anche questa ipotesi è stata abbandonata per motivi di semplificazione anche se poteva risultare molto "intrigante".

L'**ipotesi prescelta**, infine, è molto più semplicemente quella di un pavimento altamente riflettente (di granito o basalto nero lucido) con una **illuminazione d'accento** molto elevata sui reperi, lasciando il resto del salone con una illuminazione "discreta", molto più bassa; l'illuminazione della sala sarà "controllata" da un sistema che, pur riproponendo un'illuminazione simile a quella originaria mediante il lucernario zenitale, l'attenuerà di molto mediante un sistema regolabile (elettronicamente) attraverso dei mini brize-soleil posti sull'estradosso del lucernario a "capanna".

Naturalmente dovranno essere riprogettate integralmente le superfici vetrate per ottenere un efficiente isolamento termico (le vetrate Saint-Gobain dell'ultima generazione possono ottenere un isolamento addirittura maggiore del 50%) nonché la necessaria attenuazione del livello di illuminazione nella sala. L'illuminazione artificiale **di ambiente** sarà simile a quella naturale quindi: i corpi illuminanti saranno posti nell'intercapedine esistente tra il lucernario a capanna e quello orizzontale in modo da renderne facile la manutenzione e gestione.

L'effetto che si vuole ottenere è quello di una "luminescenza" del grande lucernario, tale da dare una soffusa illuminazione ambiente che non interferisca con la quantità di luce sui grandi oggetti esposti.



7.b La zona campione al livello inferiore (Sale R36, R37, R31 e R32)

L'area del piano terreno destinata alle esposizioni consiste in una galleria principale che percorre tutto il perimetro del museo; la galleria è adiacente ad una serie di sale di cui quelle più ampie sono comunicanti con il livello espositivo superiore attraverso un affaccio di forma esagonale allungata.

La soluzione museologica prevede di creare nelle galleria principale **tre percorsi fondamentali** tra di loro paralleli, strettamente interconnessi tra di loro, che sono dedicati rispettivamente ai "**capolavori**" situati al centro delle diverse sezioni della galleria, alla "**storia dello stile**" o meglio all'"**evoluzione dello stile**" situato verso il lato esterno, mentre il lato interno sarà dedicato alle "**eccellenze artistiche**".

Nelle sale adiacenti (come ad esempio la R32) verrà ospitato il "**contesto storico archeologico**": sono quindi delle vere e proprie **aree tematiche storico/archeologiche** che integrano il percorso dei "capolavori" inserendo le emergenze artistiche nel loro contesto storico, spiegandone l'origine, i collegamenti storici e culturali, consentendo di ampliare il discorso mediante riferimenti più ampi e approfonditi a oggetti, personaggi, storie dello stesso periodo o comunque connessi. Sono quindi zone destinate all'ampliamento dei tre percorsi espositivi, all'arricchimento delle collezioni, sempre comunque in relazione per soggetto o per cronologia ai vari momenti illustrati nei percorsi sopra richiamati, ma possono essere collegati ad una scoperta archeologica particolarmente importante, legata a un egittologo ecc.

La **storia delle ricerche archeologiche in Egitto**, costituita da una successione di vetrine ognuna dedicata a un momento particolare della storia dell'archeologia, sarà ubicata nella balconata est prospiciente alla sala Monumentale/Atrio Centrale. Nello studio progettuale dedicato alla zona campione prescelta al piano terreno si sono quindi evidenziati alcuni punti fondamentali.

- Risulta importante, anzi necessario, realizzare una **presentazione museale dei reperti** che possa dare a essi **il massimo risalto** nelle gallerie del museo.
- Il percorso espositivo deve essere in molti casi inteso come la **visualizzazione nello spazio di una narrazione**.
- L'esposizione inoltre deve esaltare la percezione del singolo reperto, in particolare i "**capolavori**" consentendo al con-



tempo la valorizzazione dell'architettura del museo, il mantenimento dell'"aura" assolutamente particolare, unica.

La **soluzione allestitiva** che si è proposta prevede la creazione, attraverso la realizzazione di diaframmi traslucidi, opalini, di **ambiti** che accolgano i "masterpiece" o che fungano da fondale agli stessi isolandoli nella spazio.

I capolavori si intravedono attraverso "tagli", trasparenze o sovrapposizioni ottenute appunto mediante lastre-diaframmi di **crystallo acidato** (sabbiato) o **metacrilato traslucido** (sabbiato), che creano un'aspettativa nel visitatore prima di poterli avvicinare e godere pienamente.

Questa scelta enfatizza il rapporto del visitatore con il singolo "capolavoro" evitando l'attuale **sovrapposizione e confusione di immagini** che non consentono di apprezzare le incredibili qualità dei reperti: **isolare per percepire appieno**, per creare un giusto "spazio" che consenta la contemplazione dell'opera mantenendo la fluidità del percorso.

L'altezza di tali elementi/diaframmi è comunque tale da consentire la "**lettura**" **degli spazi architettonici originali**.

Un'altra funzione importante di questi diaframmi, è quella di "catturare" l'attenzione del visitatore indirizzandolo verso le sale destinate all'approfondimento delle aree tematiche storico-archeologiche pur consentendo l'estrema libertà di scelta del visitatore nel percorso.

Le lastre di crystallo saranno poste su più piani in modo da poter creare un effetto differenziato di trasparenza, ma anche di nascondere strutture di supporto (vedi statua di Snefru in R36), di accogliere "cubi" di crystallo incastonati nello spessore tra i cristalli (come nel caso di piccole statue di Cheope e di Micerino).

Il crystallo, il crystallo acidato o il metacrilato opalino diventano materiali che caratterizzano tutto l'allestimento, **elemento unificante** dello stesso: infatti sono impiegati anche per filtrare la luce naturale proveniente dalle grandi finestre che guardano verso l'enorme edificio del Partito Nazionale Democratico (tra l'altro non consentono di vederlo il che evita un notevole "impatto visivo" che sottrae fascino all'esposizione) attenuandola, facendo però sentire la presenza delle aperture originali.

Questo è un **principio, un invariante**, valido per tutto il nostro intervento, cioè **rispetto per l'architettura originale, ma estrema attenzione alla valorizzazione e percezione dei materiali esposti** oltre naturalmente alla loro conservazione.



Gli stessi materiali vengono inoltre utilizzati per un **sistema di pannelli posti sul soffitto degli ambienti**, che seguono un andamento longitudinale, e contengono al loro interno i sistemi di illuminazione e altri impianti; si ottiene così uno spazio più controllato dimensionalmente, un maggiore “raccolgimento” sulle opere, consentendo nel contempo la lettura corretta dell’architettura del Museo.

Gli elementi del nuovo allestimento vogliono creare un’atmosfera quasi di “sospensione”, di diafana immaterialità, da cui emergono invece prepotentemente le meraviglie dell’Egitto dei faraoni grazie a un uso sapiente delle luce sia naturale che artificiale.

Nella stanza R36 sarà collocata la porta monumentale della Tomba di Nefermaat, aprendo il collegamento con la stanza R37, al centro della sala con il fondale delle lastre-diaframma la statua di Snefru. Le vetrine contenenti “**la storia dello stile**”, ribadiranno l’alternanza degli elementi architettonici, sottolineandoli opportunamente: in questo caso lo spazio corrispondente alle finestre diventa tutto un fondale per accogliere steli di grandi dimensioni (come la stele di Snefru nella sala R36 o la stele di Netjer-aper-ef nella sala R31) mentre in altri casi accoglieranno delle vetrine.

Lo stesso è proposto per le vetrine relative alle “**eccellenze artistiche**” poste nel lato verso la sala R32 che saranno incastonate nei grandi varchi tra i pilastri quadrati, riaperti liberandoli dalle tamponature aggiunte nel tempo.

I masterpieces posti al centro della galleria proseguono con **quattro statue di Chefren** poste su un basamento unico (la base è costituita da una lastra di marmo dello stesso tipo di quello del pavimento, sollevata anzi “sospesa” da terra) cui fanno da fondale i “diaframmi” sopra descritti.

Quindi, isolata al centro, delimitata da “quinte” traslucide, la **statua di Chefren e il dio-falco Horus** su una grande base con funzione anche di “dissuasore” per il pubblico, posta in corrispondenza della sala R32, che accoglierà il contesto storico-archeologico della seconda metà della IV dinastia.

Chiuderanno l’allestimento di questa parte le **tre triadi di Micerino**, che avranno come “fondale” tre pannelli che non sono nient’altro che la prosecuzione a terra del sistema dei pannelli di copertura della sala.

Nella sala R32, nella parte centrale, oltre alla “maquette” del complesso della piramide di Chefren che accoglierà il visitatore all’ingresso, su degli ampi basamenti verranno esposti al-



cuni sarcofagi caratterizzati dalla “facciata di palazzo” di cui il più importante per le decorazioni dipinte sul coperchio sarà visibile anche dall’alto.

Per tre lati gli spazi tra i pilastri quadrati (come abbiamo già detto, verranno demolite le tamponature non originali e i rivestimenti in pietra oltre ai basamenti aggiunti nel tempo) saranno “riempiti” da **vetrine** che “accentueranno” la metrica architettonica, semplice ma efficace; nel caso dei lati maggiori lo **spazio sopra le vetrine**, quasi la prosecuzione delle stesse, diverrà **spazio dedicato alla documentazione, alla “contestualizzazione” dei complessi** attraverso immagini antiche e moderne (le immagini possono essere fisse, ma anche **in alcuni casi modificabili** con dissolvenze lentissime attraverso sistemi di proiezione) **molto tenui** per mantenere l’atmosfera complessiva del museo omogenea, in cui l’intervento è presente in maniera “discreta e rispettosa” pur avendo una sua evidenza compositiva.


Sulle pareti, verso il salone monumentale, saranno esposte delle steli a “falsa porta”; quella centrale di **Dua-Ra e Ankh-em-Ra** di maggiori dimensioni, avrà le tavole per le offerte custodite in una vetrina posta ai piedi della porta. La comunicazione verso la sala monumentale sarà impedita dalle porte inserite in un piano verticale di fondo, che dovrà essere tale da **rendere evidente l’originaria continuità spaziale dei vari ambienti**.

È interessante notare come le vetrine, sui lati longitudinali della sala, abbiano uno spazio di intercapedine tra di loro necessario all’impianto di condizionamento degli ambienti; infatti al piano terreno è previsto un **impianto misto** con trattamento dell’**aria primaria** e **diffusione dal basso** e trattamento dell’**aria secondaria in ambiente** con terminali ad acqua, che saranno **integrati alle vetrine espositive** rimanendo così assolutamente non visibili.

7.c La zona campione al primo livello (Sale P36, parziale P31 e P32)

La zona campione prescelta per il primo livello, corrisponde naturalmente a quella del livello terreno, in modo che le sezioni facciano comprendere la soluzione prevista per il museo nella sua interezza e complessità.

Anche in questo caso la premessa è di armonizzarsi il più possibile all’architettura del Dourgnon, prevedendo, come abbiamo accennato precedentemente, un “**controllo**” della luce



naturale che, tramite sistemi di schermatura posti in copertura, venga filtrata nell'ambiente espositivo.

Questa scelta consente di mantenere la funzione originaria dei lucernari, ma attenuando la quantità di luce "ambiente", in modo da poter opportunamente agire con l'illuminazione "d'accento" necessaria alla valorizzazione e alla corretta percezione dei materiali, siano questi esposti con o senza vetrine e contenitori (rispettando naturalmente i parametri necessari alla conservazione dei reperti).

L'effetto di luce che si otterrà sarà certamente in grado di **riequilibrare l'attuale "sproporzione visiva"** esistente in molte parti del museo e dovuta **all'eccessiva altezza degli ambienti e delle zone adibite all'esposizione**; a questo problema si è cercato di ovviare nell'attuale allestimento o mediante delle vetrine molto alte o attraverso l'esposizione di oggetti, vasi eccetera, posti al di sopra delle vetrine stesse, con grave pregiudizio per la loro visione e con una altrettanto scarsa protezione.

La luce consentirà di far "rivivere" gli oggetti ora mortificati da sistemi di illuminazione assolutamente inadeguati, dando all'**architettura una funzione di "sfondo"**, quasi di "scena in penombra", presente, perfettamente leggibile, ma meno "dominante" sui materiali esposti: **verrà riequilibrato in sostanza il rapporto esistente fra gli elementi in gioco, mediante un uso sapiente della luce, consentendo la perfetta visibilità dei materiali.**

Questa parte di allestimento riguarda l'esposizione dell'Asse Ovest relativa alla "**Casa dell'Eternità**". Quest'area, dedicata al sarcofago e alla sua evoluzione, deve accogliere un numero elevatissimo di sarcofagi, data l'importanza della collezione presente nel museo, che va dunque valorizzata consentendo la visione anche dei materiali che ora sono esposti variamente in altre zone.

Dovendo elaborare un "masterplan" è sembrato importante, oltre a tracciare linee precise e rigorose dal punto di vista museologico, suggerire una serie di soluzioni architettoniche ed allestitivie che abbiano funzione di stimolo, una sorta di "brainstorming" capace di suscitare riflessioni diverse, anche forse contrastanti tra loro, che offrano possibilità di "scelta" in una sintesi da attuare successivamente in una fase di approfondimento e affinamento con la committenza egiziana.

L'esposizione nel tratto campione prevede due soluzioni.

La **prima soluzione** considera tutta la Galleria Principale della "Casa dell'Eternità" destinata all'esposizione dei sarcofagi e



prevede che le sale laterali siano invece dedicate ai contesti funerari che dovrebbero rappresentare una sorta di **“percorso della Rigenerazione”**, cioè un percorso dalla “morte alla risurrezione” di cui parleremo successivamente più in particolare. La **seconda soluzione**, che viene dettagliata nei disegni in pianta e sezione relativi appunto alle sale P36 e P31 prevede, sempre all’interno di questa organizzazione concettuale, l’esposizione di materiali relativi al Primo Periodo Intermedio e al Medio Regno, evidenziando nella zona centrale alcuni sarcofagi del Medio Egitto del Primo Periodo Intermedio - inizio Medio Regno, rinvenuti in **contesti integri all’interno di sepolture** proprio per rappresentare in maniera evidente la ricchezza dei materiali presenti nelle sepolture attraverso la presentazione di un esempio emblematico; infatti insieme ai sarcofagi rappresentativi di questo periodo verranno esposti anche i modelli lignei correlati.

I materiali da esporre comprendono i sarcofagi ed il corredo e sono relativi al Corredo di Mesehti, al corredo di Meketra ed al Corredo di Neferi.

La proposta è quella di presentarli al centro delle sale P36 - P31 proprio per dare risalto ai reperti; come nel caso dell’esposizione al piano terreno, proprio per “isolare” ed evidenziare i nuclei, si è pensato ad un **“contenitore” unitario**, un’**isola espositiva** caratterizzata da lastre di cristallo acidato che hanno il compito di creare delle quinte capaci di valorizzare il singolo reperto pur facendone comprendere l’appartenenza ad un particolare contesto. Una sorta di **“isola”** che accoglie il visitatore.

Per quanto riguarda il **corredo di Mesehti** due elementi parallelepipedi che si originano da una lastra/setto conterranno gli splendidi modellini raffiguranti le truppe di arcieri nubiani e la truppa di lancieri egiziani proiettati verso i visitatori. La stessa lastra porterà incastonata, in una minuscola vetrina/cubo di cristallo, la piccola e preziosissima statuina di ambra raffigurante Mesehti. Dietro la doppia parete/lastra di cristallo, i due sarcofagi, quello interno e quello esterno, saranno visibili contemporaneamente (esponendo, eventualmente, anche la decorazione interna del coperchio). Al di là dell’altro setto di separazione traslucido, un altro elemento di cristallo aggettante a sbalzo conterrà un modello di barca in legno dipinto.

Per quanto riguarda il **corredo di Meketra**, estremamente ricco e costituito essenzialmente da modellini di barca e da modellini di scene di vita comune (la casa con giardino, la scena di



falegnameria, il laboratorio di tessitura, ecc.) preziosi e da “gustare” nel dettaglio, oltre che dalla bella statue della portatrice di offerte, si è pensato di esporlo in due grandi teche di cristallo poste in parallelo secondo l’asse della galleria su più livelli, garantendo l’illuminazione mediante appositi piani “attrezzati”; sarà possibile al visitatore vedere i modellini da ogni lato e anche dall’alto nel caso delle case e botteghe.

Infine per il **corredo di Neferi** l’esposizione tornerà ad “isola”, con da un lato il sarcofago in legno dipinto con al di sopra su mensole in cristallo i modellini delle varie attività, e dall’altro quelli delle barche, degli utensili e la tavolette dello scriba .

La **parete esterna della Galleria ovest** è pensata come una “**pelle**” **sovrapposta alla parete della galleria** che in alcuni punti, in corrispondenza dei leggeri archi che ne disegnano la superficie, **si articola in contenitori isolati** (in questo caso accolgono alcuni contenitori dei vasi canopi) al cui centro possono anche avere degli elementi di comunicazione, che diventano una sorta di “segnale” sottile che attraversa la galleria per entrare nella sala P32.

Anche in questo caso la parete, interamente di cristallo, ha delle parte “acidate” e quindi traslucide (che possono diventare anche supporto per la comunicazione) e delle parti naturalmente trasparenti, che inquadreranno i sarcofagi come in una sorta di straordinario “acquario”.

In questa zona verranno esposti sarcofagi a cassa rettangolare dal Primo Periodo Intermedio alla fine del Medio Regno, che sono caratterizzati da una decorazione geometrica rappresentanti l’apparato Architettonico (il sarcofago come “casa”) e la falsa porta con i **grandi occhi del defunto**; quindi la decorazione è prevalente su una sola faccia della cassa.

Data la grande quantità, i sarcofagi della collezione **saranno esposti sovrapposti** su due o tre livelli, in modo però da consentirne la migliore e completa visibilità, curando particolarmente l’illuminazione: anche per questo si è pensato alla soluzione di questa sorta di “pelle” quasi continua **in modo da poter accogliere il maggior numero di sarcofagi possibile**; questa soluzione consentirà comunque la lettura dell’architettura delle pareti, costituita da lesene e leggere arcate che scandiscono lo spazio della Galleria, fornendo però un’immagine più unitaria e controllata.

Per quanto riguarda la parete verso l’interno del museo, si **propone di riaprire le arcate attualmente tamponate** (l’intervento sembrerebbe stato fatto in occasione dell’allestimento del-



l'inizio del secolo scorso, come detto nelle note al restauro, per motivi legati ai materiali da esporre), inserendo nello spessore delle arcate le vetrine; in questa soluzione le due vetrine, visibili dal lato della galleria, conterranno rispettivamente un sarcofago con il coperchio sollevato per leggerne la parte interna decorata e un sarcofago interno antropoide di Sepi.

Ritornando alla **prima soluzione**, la proposta è quella di esporre nella galleria ovest soltanto sarcofagi e non i contesti pensando, quindi, **sulla parete esterna** a vetrine del tipo precedentemente descritto, ovvero pensandole inserite negli spazi corrispondenti alle arcate: qualche perplessità per quest'ultima soluzione è dovuta, come abbiamo detto, alla grandissima quantità di sarcofagi da esporre, poiché comporterebbe una riduzione considerevole nel numero.

La zona centrale sarebbe riservata ai sarcofagi di particolare interesse, posti all'interno di **grandi teche di cristallo** assolutamente trasparenti (eliminando qualsiasi montante), ovvero, nel caso di sarcofagi "coricati", in **vetrine basse** (poste quasi a terra) in modo da poterle opportunamente ammirare dall'alto. Nella Galleria ovest, in relazione all'esposizione ottimale dei materiali, entrambe le soluzioni descritte consentono la perfetta valorizzazione degli splendidi materiali: la scelta è opportuno che nasca da un percorso di sintesi con lo staff del museo.

Nella **parete interna della Galleria**, sempre demolendo le tamponature di separazione con la sala P32, le vetrine potrebbero essere passanti divenendo così di introduzione alle stanze laterali (però è da tener presente che questo discorso si potrebbe fare per le sale che hanno un affaccio sulle sale sottostanti).

Per quanto riguarda invece la sala P32, proprio per l'affaccio centrale, ha poche possibilità di variazione nell'esposizione, anche per l'esiguità dello spazio a disposizione che non consente vetrine o bacheche disposte al centro, anche perché non consentirebbero la visione dall'alto dei materiali esposti nella sala R32 del pian terreno.

Quindi, in questo caso, le vetrine occuperanno le nicchie a parete terminate ad arco, esponendo nella sala materiali che illustreranno l'evoluzione della "Maschera Funeraria" nella parte a sud e i ritratti dal "Fayum" in quella opposta.

Anche in questo caso l'illuminazione della sala sarà pensata in modo da far sì che l'attenzione sia attirata e si concentri sugli oggetti; nella parte superiore delle vetrine potrebbero es-



sere riprodotti particolari, dettagli dei materiali esposti per sottolinearne la particolare fattura in modo da evidenziarne l'importanza al visitatore.

7.d Una breve nota sulla comunicazione nel museo.

Spazio della storia e della memoria, il museo odierno non costituisce più un ambiente separato nel corpo delle città, ma diviene sempre di più un **luogo di formazione culturale e di informazione sociale**, dove opere singole e intere collezioni, beni culturali di piccola e media dimensione vengono esposti e sempre più studiati ed osservati.

Inoltre, la dilatazione dell'area della ricerca e la diffusione dei consumi culturali hanno da tempo contribuito a ridefinire le **nuove funzioni che l'istituzione museo** viene a svolgere nel tessuto urbano, recuperando nel contempo centralità e visibilità.

Il nuovo museo infatti non presenta più soltanto il **passato** (oggetti, fatti, realtà storiche), ma anche il **rapporto che noi abbiamo con esso, oltre che con il presente e con il futuro**.

Chiunque vi entri dunque, anche il non addetto ai lavori o lo studioso, dovrà avere la possibilità di comprendere il significato compiuto di opere e reperti esposti, il loro contesto ambientale e storico.

Il nuovo modello di offerta dei beni culturali si rapporta quindi non più ad oggetti passivamente proposti nella pura consistenza della loro immagine materiale, ma si articola attivamente intorno ad un luogo, il museo, che puntando alla ricontestualizzazione culturale e spaziale delle opere esposte, risulta integrato negli spazi, nelle funzioni e nella gestione.

Stante il quadro sopra delineato, va da sé che la **comunicazione e la didattica** svolgono oggi un ruolo essenziale ed oltremodo qualificante in questo contesto e che pertanto audiovisivi, programmi multimediali e tecnologie informatiche costituiscono componenti integrali del processo di musealizzazione e non già un fattore aggiuntivo ed accessorio.

In questa ottica la **comunicazione nel museo**, oltre che naturalmente essere affidata a media di tipo tradizionale potrebbe essere opportunamente **integrata da strumenti multimediali**, interattivi, tecnologicamente avanzati, capaci quindi di stimolare la curiosità del visitatore coinvolgendolo nell'osservazione più "attenta" dei materiali del museo, contestualizzati virtualmente.

Del resto in più occasioni si è portato alla nostra attenzione, come riferimento, il 3Dimension Theatre (HIMAX - realtà vir-



tuale) del British Museum, interessante per i bambini ma anche per i visitatori adulti: si è suggerito, quindi un museo concepito in maniera veramente “moderna” capace di valorizzare due fattori di successo come **l’educazione e la promozione del patrimonio culturale**.

Il museo “deve essere attrattivo”, in quanto unico. Quindi potrebbe essere “esplorata” l’ipotesi di una **comunicazione innovativa estesa a tutto il museo** in modo da rendere estremamente partecipata e viva la visita del museo.

Disponendo di **grandi superfici vetrate**, le **“isole espositive”**, le separazioni suggerite mediante **diaframmi traslucidi, opalini** potrebbe essere relativamente facile renderle parzialmente **interattive** creando immagini su vetro nitide, brillanti e di grande impatto visivo senza comunque turbare la corretta contemplazione delle opere esposte (sistemi touch-screen in cui schermo diviene una parete vetrata completamente trasparente anche di grandi dimensioni, però interattiva ecc.); questi momenti di comunicazione virtuale possono naturalmente essere scelti opportunamente nel museo e possono comunque essere facilmente spostati (la pellicola interattiva è assolutamente reversibile).

Un ulteriore vantaggio sarebbe dato dalla **possibilità di aggiornamento totale del “messaggio”** grazie alla enorme **flessibilità delle tecnologie innovative** (software e hardware di altissima qualità), utilizzando anche schermi olografici e altre applicazioni come ad esempio la **“Augmented Reality”** (in cui interagiscono la **realtà** e la **realtà virtuale**) estremamente interessanti, di grande impatto visivo e forte suggestione ma soprattutto suscettibili di enormi sviluppi nell’immediato futuro, rendendo collegabile ed interagente attraverso un **network virtuale** l’intero sistema museale egiziano.

Questo breve appunto vuole introdurre nel Masterplan degli spunti di riflessione, che possono diventare in prospettiva elementi strategicamente importanti per un museo che deve essere rifondato e rilanciato nell’ambito internazionale nel nuovo millennio.

Conclusioni

Questa relazione ha lo scopo precipuo di **spiegare le motivazioni delle scelte dell’allestimento**, così da fornire una **chiave di lettura delle proposte fatte**: come abbiamo detto precedentemente, pur avendo analizzato le varie problematiche anche in maniera approfondita, si deve naturalmente consi-



derare che si agisce nell'ambito di un Masterplan e quindi con un grado di conoscenze che ha bisogno senz'altro di un approfondimento maggiore e naturalmente di un confronto ed un dibattito con i responsabili del museo per poter giungere ad una definizione più puntuale delle decisioni da assumere per la futura configurazione e sistemazione del museo.

Ciò che si voleva ottenere, oltre allo studio di una "zona campione", era appunto un **inquadramento delle problematiche di tipo generale, oltre naturalmente alla definizione dei contenuti di tipo culturale e scientifico** precipui del museo del Cairo, in maniera da presentare un **ventaglio di soluzioni** in risposta a quelli che abbiamo considerato i "punti critici" dell'attuale sistemazione a partire dai problemi più generali legati all'architettura del museo, alle sue modificazioni nel tempo e quindi ad un suo restauro corretto, alle carenze legate all'ar-



retratezza tecnologica del contenitore-museo, ai rapporti con il tessuto urbano che lo circonda.

In particolare abbiamo considerato l'attuale situazione ambientale ed urbanistica seppur in maniera molto generale in quanto al di là delle competenze affidateci; si è anche avanzata l'**ipotesi di una riappropriazione del rapporto con il Nilo** tramite una zona a verde che potrebbe configurarsi come un **grande museo all'aperto**, questo si proporzionato all'importanza mondiale del museo di Midan el Tahrir, proponendo un **coraggioso programma di demolizioni** (a quanto sembra si è iniziata la demolizione del Nile Hilton adiacente al Museo) che ripensi e ridisegni la piazza e più in generale questa parte di città proprio a partire dallo storico Museo del Cairo.

Da questi temi più generali e complessi si è quindi affrontato il problema dell'allestimento del museo cercando di valorizzare i magnifici materiali rendendoli attrattivi e soprattutto comunicanti per il pubblico, all'interno di un'architettura resa più funzionale sia per i visitatori che per la conservazione delle opere anche attraverso la proposta di una sperimentazione di nuove tecnologie, nell'ambito di una "sostenibilità" che dovrà diventare il nuovo imperativo del nostro millennio.



Denise Ulivieri

*Denise Ulivieri,
Dipartimento di Civiltà
e Forme del Sapere,
Università di Pisa*

Architettura vernacolare nella Valtiberina Toscana: quando il rischio sismico è imminente¹

La ricerca è partita dall'analisi, consistente nell'osservazione sul campo, dei luoghi abitati della Valtiberina Toscana, considerata a forte rischio sismico.

Il metodo è consistito nella ripresa fotografica degli episodi più significativi e leggibili dell'edificato storico, condotta abitato per abitato. Questa strategia d'indagine si basa sulla capacità di vedere, e quindi di leggere il sisma sulle pietre, edificio per edificio, integrando la possibilità di pervenire a una definizione estremamente fine, impensabile per altre vie, in termini di microzonazione.

Tipicità dell'area

L'area di studio comprende i territori comunali di Monterchi, Anghiari, Sansepolcro, Caprese Michelangelo, Pieve S. Stefano, Badia Tedalda e Sestino che corrispondono all'alta valle del Tevere.

L'estrema varietà dell'articolazione altimetrica caratterizza questo territorio, che passa dalla pianura alla montagna attraversando tutta la serie delle gradazioni intermedie. Vi troviamo un'area marginale di media e alta montagna corrispondente ai territori di Badia Tedalda e Sestino, separata dal crinale dell'Appennino; un'area di alta collina e di media e alta montagna corrispondente al tratto rettilineo dell'alta valle del Tevere; due aree corrispondenti agli opposti fronti di valle, separati dalla pianura del Tevere, con i retrostanti sistemi di collina e di alta collina.

"Il suolo dell'alta Valle Tiberina Toscana è quasi tutto montuoso e alpestre e montuosa è pure la valle inferiore ma i tribularj del Tevere che la bagnano hanno le ripe fiancheggiate di tratto in tratto da colline di ameno aspetto. La parte media che si estende da Montedoglio all'Afra si dilata in vasta e fertile pianura cinta di poggetti ridentissimi"².

La Valtiberina presenta come dato strutturale della sua storia il carattere della marginalità territoriale, sia in rapporto alla regione Toscana e ai suoi centri maggiori e più prossimi centri di azione politica ed economica, Firenze ed Arezzo, sia in rapporto ai centri delle regioni limitrofe: Rimini, Urbino, Perugia. Il dato geografico della marginalità è stato il presupposto di un suo sviluppo originale nel contesto toscano, presentando una notevole autonomia delle sue istituzioni all'interno del centralismo del granducato mediceo.

Zuccagni-Orlandini descrive lucidamente "lo stato di isolamento e quasi di abbandono in cui si lasciò in addietro que-

¹ Articolo estratto dalla relazione *Valtiberina Toscana. Ricerca di sismografia storica applicata* di P. Pierotti, D. Ulivieri. Ricerca finanziata dal Servizio Sismico Regionale, Regione Toscana.

² A. Zuccagni-Orlandini, *Corografia fisica storica e statistica dell'Italia e delle sue isole*, Firenze, 1841, vol. 9, p. 63.



st'angolo segregato della Toscana"³. La condizione drammatica delle comunicazioni stradali fino ai primi decenni dell'800 fu l'effetto e la causa della marginalità territoriale in cui versava l'intera zona⁴.

Basti pensare che la Valtiberina Toscana ai primissimi dell'800 non era ancora collegata alla capitale del granducato da una strada carreggiabile e che le comunicazioni interne alla valle da centro a centro erano, ad eccezione dello stradone trecentesco tra Anghiari e Sansepolcro, a livello di sentieri pedonali. In realtà, l'isolamento in cui versava questa terra aveva permesso ai più importanti centri urbani, come Sansepolcro, di godere di una buona autonomia politica, poi estesa a tutto il territorio circostante. Significativo infatti delle condizioni di marginalità della Valtiberina è la riappropriazione di alcune autonomie giurisdizionali da parte di certi nuclei nei confronti del centralismo burocratico del granducato mediceo, che restarono vigenti fino alle riforme leopoldine.

Questo stato di cose è il motivo sostanziale della sorprendente articolazione e diversificazione delle unità ambientali e del paesaggio umanizzato all'interno della valle.

Regolamenti edilizi e disposizioni in materia di edilizia

I regolamenti d'igiene ed edilizi dell'Ottocento sono stati i primi strumenti messi a punto per risanare le città, tanto da essere considerati i precursori della moderna legislazione urbanistica. Fino alla legge del 1942, in Italia, lo strumento urbanistico che regolava la crescita urbana della gran parte dei comuni era il regolamento edilizio.

Il consiglio comunale di Sansepolcro approva, il 20 aprile del 1873, il regolamento edilizio esclusivamente per la città⁵. In tale occasione fu istituita ufficialmente una commissione edilizia, composta dal "Capo dell'amministrazione Comunale che la presiede e di quattro altri Cittadini intelligenti di architettura ed arti". I cinque membri sono chiamati a esprimere il proprio voto per le questioni "concernenti l'edilizia e l'ornamento della Città, nonché a proporre i provvedimenti opportuni per la conservazione degli edifizii e oggetti esposti alla pubblica vista, aventi pregi architettonici ed artistici" secondo le norme stabilite nel regolamento. È evidente che il principale obiettivo dell'amministrazione comunale è quello di restituire ai monumenti le forme originarie e ripristinare le fabbriche alterate. La solidità dell'edificato viene sacrificata in nome del decoro e dell'abbellimento. Solo in tal senso si spiega l'articolo 6 del re-



Fig. 1 Muratura disomogenea, Gagnano, frazione di Sansepolcro (AR).

³ A. Zuccagni Orlandini, *Atlante geografico fisico e storico del Granducato di Toscana*, Stamperia Granducale, Firenze, 1832, tav. XIX *Valle Tiberina* (1829).

⁴ G.F. Di Pietro, G. Fanelli, *La Valle Tiberina Toscana*, Ente Provinciale per il Turismo di Arezzo, Firenze, 1973, p. XXI.

⁵ Archivio Storico Comunale di Sansepolcro, Regolamento edilizio, faldone 1, 20 aprile 1873.



*Fig. 2 Crepe nel sodo murario,
Ca' di Corsino,
frazione di Caprese Michelangelo (AR).*

golamento che non richiede "alcun preventivo permesso per la costruzione, demolizione o restauro di fabbricati". Soltanto le facciate prospettanti sulle pubbliche vie sono oggetto di particolare attenzione da parte del comune.

Nel 1891 il Ministero della Pubblica Istruzione invia a tutte le autorità locali un estratto del bollettino ufficiale con l'appello di tutelare i monumenti e di impedire ogni deturpamento degli edifici monumentali.

Il Ministero invita le amministrazioni comunali a utilizzare i regolamenti di edilizia, per provvedere alla formazione di commissioni edilizie, alla valutazione di progetti di costruzione o demolizione al fine di migliorare l'aspetto dell'abitato e rispettare le preesistenze monumentali sia pubbliche che private.

Si ritiene opportuno dunque inserire nei regolamenti cittadini diverse disposizioni come la compilazione di "un elenco degli antichi manufatti, delle costruzioni architettoniche e della parte monumentale degli edifici o ruderi che per speciali riguardi artistici e storici meritano d'essere tutelati", il divieto "di scemare o di distruggere l'integrità, l'autenticità e l'aspetto pittoresco degli edifizii compresi nel suddetto elenco". In più "se nel restaurare o nel demolire un edificio non elencato tra i monumentali, si venisse a scoprire qualche avanzo di pregio artistico o storico, il Municipio potrà far sospendere i lavori, finché la commissione edilizia avrà deciso sui provvedimenti da prendersi".

Dopo il dispaccio ministeriale il comune di Sansepolcro ridiscute, tra il 1893 e il 1895, alcuni articoli del vecchio regolamento edilizio che vengono modificati in modo sostanziale:

"Art.5 - Non potrà eseguirsi alcun lavoro negli edifici aventi pregio artistico e storico senza darne preventivo avviso al Sindaco presentandogli, ove occorra, il progetto. Il Sindaco, udito il parere della Commissione Edilizia ed in mancanza di questa della Giunta Municipale, può impedire l'esecuzione di quell'opere che fossero riconosciute contrarie al decoro pubblico ed alle regole dell'arte.

Art.6 - Le prescrizioni del presente Regolamento sono applicabili alla Città di Sansepolcro ed ai suoi sobborghi, comprendendo fra i sobborghi medesimi ogni fabbricato situato alla distanza non maggiore di 200 metri dalle sue mura e poste a confine di strade o piazzali pubblici"⁶.

Dopo vent'anni Sansepolcro cassa la disposizione secondo cui "non occorre alcun preventivo permesso per la costruzione, demolizione o restauro di fabbricati" e inserisce la regola per

⁶ lvi, 2 febbraio 1893 e il 28 novembre 1895.



cui “niuno può incominciare, ingrandire o restaurare all'esterno fabbriche di qualunque sorta senza analoga preventiva denuncia al Sindaco corredata all'occorrenza di opportuni disegni”.

Nel corso dell'800 quasi tutte le amministrazioni locali focalizzano la loro attenzione sui problemi derivanti dalla crescita demografica ed edilizia dei centri urbani, piuttosto che su quelli riguardanti la vulnerabilità sismica dell'edificato.

Il 2 febbraio 1875 anche il comune di Anghiari approva il nuovo regolamento edilizio e il 10 dicembre del 1893 viene emanato il nuovo “Regolamento di Igiene” in ventotto articoli (il primo “Regolamento di Polizia Municipale per la terra di Anghiari” risale al 1855), secondo cui gli edifici residenziali devono essere costruiti senza «difetto di aria e di luce» e provvisti di latrine. Come Sansepolcro anche Anghiari è interessato al decoro della città attraverso la salubrità e l'abbellimento dei fabbricati che prospettano “sulle Strade, Piazze, o luoghi pubblici”. Ma nel 1893 si fa sempre più urgente il proposito di ripristinare le fabbriche alterate e di completare quelle incomplete e il sindaco di Anghiari ordina che “entro il 1895 debbono essere intonacati e convenientemente decorati tutti indistintamente i fabbricati prospicienti”⁷ sulle vie pubbliche più importanti.

Nonostante le ordinanze, il 9 giugno del 1926 il consiglio comunale denuncia ancora una volta che “l'intonaco e la tinteggiatura di molte case prospicienti le vie e piazze pubbliche... versano in uno stato addirittura indecente, con grave pregiudizio delle più elementari norme della prospettiva e dell'estetica” e ordina il ripristino e restauro in base all'art. 6 del regolamento comunale di edilizia⁸.

Nel 1927 il Ministero della Pubblica Istruzione sospetta che, in contrasto con ogni elementare criterio di conservazione delle bellezze artistiche, alcuni podestà abbiano adottato il sistema di intonacare e tinteggiare edifici di importanti strutture architettoniche e di ruderi di incalcolabile interesse culturale. Ma ancor più pressante è l'ammonimento del Regio Decreto Legge n. 431 del 13 marzo 1927, diretto ai comuni a rischio sismico, che dichiara in zona sismica poco più di 70 comuni delle aree della Lunigiana, Garfagnana, Mugello, Alta Val Tiberina e Amiata. Esso invita a inserire d'urgenza alcuni articoli relativi a speciali norme tecniche antisismiche ed altri relativi alle norme di buona costruzione. I prefetti avrebbero dovuto vigilare affinché i podestà modificassero o integrassero i re-

⁷ Archivio Storico Comunale di Anghiari, Fascicolo *Applicazioni della Deliberazione Consiliare 22 ottobre 1891 in materia di edilizia*, faldone 119, Affari generali dell'anno 1897.

⁸ G. Orefice, *Studio storico relativo alla ricostruzione delle fasi di sviluppo urbano della città di Anghiari e del suo territorio dal periodo antico all'attuale*, Comune di Anghiari, 2005, allegato 7, Piano Strutturale del comune di Anghiari, p. 91.



golamenti edilizi comunali con le disposizioni antisismiche. Neppure dopo il disastroso terremoto del 26 aprile 1917⁹ Anghiari aveva introdotto le opportune disposizioni antisismiche. Il 10 novembre 1928 il comune di Anghiari abolisce il vecchio Regolamento edilizio, in vigore dal 2 febbraio 1875, e adotta il nuovo che però è inizialmente respinto dal Ministero dei Lavori Pubblici. Il regolamento modificato e integrato è definitivamente approvato il 9 agosto 1929.

La situazione non era diversa neppure a Pieve Santo Stefano, il cui regolamento di edilizia risaliva al 1874 e la preoccupazione principale era tutelare la decenza e la salubrità: “le facciate prospettanti sulle piazze e vie pubbliche devono essere, entro tre anni, tutte intonacate o tinteggiate”¹⁰, è vietato costruire “scale esterne, gradini e sedili fissi sulle strade, piazze o altri luoghi pubblici, come ancora è proibito di costruire tettoie, terrazze, cavalcavie, sporti, rimpalli, etc. attaccati alle muraglie, o sporgenti su luoghi pubblici”. Inoltre il comune impedisce “di dare sfogo al fumo dei camini, focolari, officine ecc. inferiormente ai tetti degli edifici; e di collocare tubi conduttori del fumo, lungo muri prospicienti sulle vie e piazze pubbliche”. Nonostante la ricorrenza e l’intensità dei sismi che nel corso dei secoli hanno colpito il sistema locale, i primi strumenti urbanistici comunali non dettano specifiche norme tecniche antisismiche e precetti di buona costruzione. In particolare si fa sempre riferimento al “decoro edile” e alla salubrità, più che a regole per limitare i danni “nella deprecata eventualità di futuri movimenti tellurici”.

Eppure fin dal 1162, almeno per quanto riguarda Anghiari, gli statuti dettavano norme precise sulla costruzione e demolizione degli edifici privati, sulla tutela delle terre abbandonate e sull’esproprio di piccoli terreni. Tra il 1352 e il 1353, una serie di terremoti colpiscono Sansepolcro: gli anghiaresi vanno «con muratori e con materia a riedificar le mura del Borgo e le case guaste e rovinare per li terremoti che in tutto furono con i forastieri 300 lavoranti»¹¹. Ciò conferma l’esistenza di maestranze specializzate anghiaresi e dimostra l’importanza conferita all’attività edilizia. Infatti fin dalla prima metà del XIII secolo i Maestri di Pietra e Legname di Anghiari costituiscono l’unica corporazione riconosciuta dal Comune.

Architettura vernacolare e tecniche costruttive locali

La valutazione dei danni compilata in occasione dell’evento sismico del 26 novembre 2001, che ha colpito i comuni di An-

⁹ L’Alta Valtiberina fu interessata da una serie di scosse la mattina del 26 aprile 1917. La più violenta - alle ore 10:36’ - rese inabitabili il 90% delle case di Monterchi con la morte di 23 persone; i feriti furono 35. Una situazione analoga si registrò a Petretolo, Citerna, Lippiano, Lugnano, Monte Santa Maria Tiberina e Padonchia. Sansepolcro fu danneggiata gravemente mentre danni meno gravi si ebbero a Selci, Anghiari, Città di Castello, Umbertide, Montone e San Giustino. Morti e feriti furono relativamente pochi, perché la gran parte della popolazione era all’aperto, allarmata dalle scosse precedenti. L’evento fu avvertito in numerose località umbre, marchigiane, toscane e romagnole.

¹⁰ Archivio Storico Comunale di Pieve Santo Stefano, Faldone 1922, *Regolamento di Edilizia pel Comune di Pieve S. Stefano*, articolo 2, Bibbiena, tipografia Borghi, 1876.

¹¹ G. Orefice, *Studio storico*, op. cit., p. 13.



ghiari, Arezzo, Badia Tedalda, Bibbiena, Caprese Michelangelo, Castel Focognano, Chitignano, Chiusi Della Verna, Marciano Della Chiana, Monterchi, Pieve S. Stefano, Poppi, Sansepolcro, Sestino, Subbiano, Talla, mostra "la stretta connessione con l'elevata vulnerabilità degli edifici, dovuta alla scarsa manutenzione ed alla mancanza di collegamenti tra gli elementi strutturali"¹². La relazione sottolinea che "tali fattori si sono ancora una volta dimostrati come determinanti per i meccanismi di danno che si sono attivati rispetto al terremoto del 26 novembre che è ben lontano dal massimo storico registrato nell'area e dimostrano la necessità di corretti interventi preventivi".

L'analisi attenta dell'edificato storico vernacolare della zona, condotta attraverso l'osservazione sul campo e la ricerca sistematica della frequenza degli elementi costruttivi, ha rilevato che le tecniche costruttive locali non presentano evidenti valenze antisismiche. Ne abbiamo un riscontro nella ricca ed eterogenea documentazione conservata presso gli archivi locali (Anghiari, Sansepolcro, Pieve Santo Stefano, Caprese Michelangelo). Essa fornisce una fotografia sullo stato delle architetture vernacole e sulle tecniche costruttive locali; in più le perizie e le osservazioni tecniche redatte dagli ingegneri granducali, non soltanto in relazione ai danni dei terremoti, descrivono il linguaggio costruttivo dell'edificato storico.

Quando, nel 1855, nella notte fra il 12 e il 13 febbraio, per le copiosissime piogge rovina un tratto delle mura della terra di Anghiari, l'ingegnere Arrighi osserva un grave difetto di fabbricazione: "il muro non era che un semplicissimo rivestimento del terrapieno ed aveva minor grossezza in fondo che in cima". Egli teme che tale inconveniente possa essere esteso "nel resto delle mura per tutta la loro estensione"¹³. Il nuovo muro è "di lunghezza B_a. 31,90 in altezza B_a. 20 dal fondo dei fondamenti alla cima del parapetto" e, visto l'inconveniente della cattiva costruzione, l'ingegnere è costretto a modificare "alcun poco le prescrizioni teoriche per simili edificazioni". La regola d'arte impone che l'innesto del nuovo muro col vecchio si realizzi "col mezzo di forti e resistenti leghe di pietra poste orizzontalmente a diversa altezza, e della lunghezza di B_a. 2 circa". Ma già qualche anno prima, nel 1841, le mura castellane necessitavano di alcuni restauri a causa del "cattivo stato" in cui si trovano.



Fig. 3 Muratura disomogenea, ogni intervento di trasformazione nel sodo murario può compromettere l'omogeneità della muratura, Anghiari (AR).

¹² Regione Toscana, Giunta Regionale, Evento sismico del 26 novembre 2001, Ordinanza del Ministero dell'Interno - Dip.to della Protezione Civile - n. 3193 del 29.03.2002. ART. 2 - Piano stralcio degli interventi di emergenza e per il ripristino in condizioni di sicurezza e per la riduzione del rischio sismico delle infrastrutture, degli edifici di culto.

¹³ Archivio Storico Comunale di Anghiari, *Ricostruzione di un tratto rovinato delle mura della terra di Anghiari*, accollatario Dini Pasquale, anno 1855, f. 922, n. 65, Inventario Preunitario.



La perizia descrive le modalità del rifacimento dei diversi brani delle mura castellane che prospettano sulla strada della Madonna del Fosso, sotto la torre pubblica di Anghiari. Per ricollegare “regolarmente il vecchio col nuovo” muro, l’ingegnere suggerisce di “riunire con scaglie e calce, levando le radici delle piante e l’erba”. Egli si limita a prescrivere che “il pietrame dev’esser fornito della doppia faccia di resistere all’alternativa delle stagioni e di far buona presa con la malta - la rena sarà del Tevere, la calce alberese buona e di recente”.

Le murature locali si caratterizzano infatti per il ricorso frequente all’uso di zeppe e scaglie, che sopperiscono alla carenza di regolarità dimensionale dei blocchi lapidei disponibili. Spesso, per compensare l’assenza di materiale lapideo idoneo alla formazione di piani di appoggio regolari, si sfruttano materiali artificiali, quali mattoni o coppi. Le condizioni d’arte svelano una cura minuziosa nella descrizione della preparazione della calce: “La calce sarà della qualità così detta Alberese, ben cotta e di recente e la sabbia granellosa e affatto purgata dalla terra, per cui fa d’uopo usare di quella del fiume Tevere, o meglio del torrente Gamberana. L’impasto delle due sostanze si farà con un terzo di calce e due di rena, stemperando con la marra, e impiegandovi la minor dose possibile d’acqua, e maneggiandola finché s’attacchi con forza alla pala; e tal cemento verrà giorno per giorno rinnovato alla presenza del Direttore dei Lavori”.

Le tessiture dei paramenti murari della zona, per lo più, presentano un’apparecchiatura a corsi irregolari individuati dalla maggiore omogeneità delle pezzature degli elementi lapidei; il più delle volte, però, siamo di fronte a un’apparecchiatura distinta

dall’apparente assenza di un ordine di assemblaggio dei singoli elementi lapidei di pezzature variabili.

L’estrema varietà del materiale lapideo, in termini di pezzatura e in termini di organizzazione del paramento, conferisce alla malta un ruolo estremamente importante. L’Alberese è infatti un materiale lapideo di natura calcarea con caratteristiche di resistenza eccezionali, è una pietra servita praticamente solo per fare la calce, a cominciare dai Romani i quali, per la produzione della calce, utilizzavano anche ciottoli di alberese prelevati nei letti dell’Arno e del Mugnone.



Fig. 4 Abside semicircolare costruita con blocchi di pietra irregolari, Caroni San Cristoforo, frazione di Caprese Michelangelo (AR).



La malta svolge quindi, oltre che una funzione di allettamento, anche una fondamentale funzione di riempimento degli interstizi tra il pietrame utilizzato per la costruzione del setto murario. “L’unico problema è che, quando i contatti orizzontali tra pietra e pietra siano sotto un certo numero, ed aumentino quelli tramite la malta, la resistenza al carico del muro si avvicina di più a quella della malta, e si allontana da quella della pietra”¹⁴. Nel 1831 la comunità di Anghiari deve ricostruire “il muro a retta dell’orto del soppresso convento della Croce”. L’ingegnere, oltre che rimettere in opera “il vecchio diruto materiale”, prescrive di utilizzare i sassi “più duri e resistenti, e ridotti per quanto sarà possibile ad una forma regolare, specialmente quelli che dovranno costituire la faccia esterna del muro medesimo”, e i massi dovranno “esser posti guazzanti in calcina, ben commessi e ben collegati tra di loro”. Ma in particolar modo egli si sofferma sulla regola d’arte per la calcina di migliore qualità prodotta da una delle fornaci presso Anghiari, “cotta di fresco, bene spenta, bene impastata e manipolata colla rena fino a tanto che non siansi bene fra loro promiscuate le parti; questo impasto, le di cui porzioni dovranno esser tali che la calcina non sia mai minor della metà della rena, verrà fatto giorno per giorno nella occorrente quantità, ed avanzandone del giorno precedente si tornerà a manipolarlo, aggiungendovi qualche parte di calcina spenta di recente per supplire alla nervatura risentita dall’impasto medesimo. La rena che si estrarrà dal fiume Sovara, sarà granellosa, stridente fra le dita e purgata da ogni parte terrosa”¹⁵.

Il nuovo tratto delle mura castellane di Anghiari sarà fatto di sassi di varia pezzatura, ma non troppo piccoli, tramezzati con quelli estratti dalle cave locali, escludendo i tufacei o sassi morti, “resistenti all’alternativa delle stagioni”, il tutto posto “guazzante in calcina”. I muratori reimpiegano conci di recupero, le pietre sbozzate presentano superfici grossolane con la conseguenza di ottenere giunti abbastanza larghi, con un numero minore di contatti fra i vari elementi e la necessità, quindi, di una malta più abbondante.

L’8 gennaio 1861 il perito Tuti descrive lo stato di trascuratezza in cui versano le mura di Anghiari ormai da molti anni e anche lui osserva la “cattiva costruzione primitiva delle medesime per non essere il muro in generale che un semplice rivestimento del terrapieno, con minor grossezza in fondo che in cima”¹⁶. Le mura necessitano di urgenti lavori di restauro, visto “che l’esistenza di queste mura... rendesi indispensabile

¹⁴ T. Mannoni, *Il problema complesso delle murature storiche in pietra. 1 Cultura materiale e cronotipologia*, Archeologia dell’Architettura, II, 1997, p.18.

¹⁵ Archivio Storico Comunale di Sansepolcro, *Perizie dal 1 gennaio 1826 a tutto il dì 31 marzo 1829, gestione Maestrelli ed altre minute di perizie nella gestione Baglioni, Muro da ricostruirsi a retta dell’orto del soppresso convento della Croce*, 23 marzo 1831.

¹⁶ G. Orefice, *Studio storico*, op. cit., p. 62.



non alla difesa del Paese, ma a retta dei terreni sui quali è fondato gran parte del medesimo”.

Le mura servono, secondo il perito, per contraffortare l’abitato che è fondato su un terreno costituito “d’una fortissima naturale consistenza, perché quasi interamente composto di sasso vivo e resistente (cosiddetto breccia) e per conseguenza sostenendosi da se stesso”. Nel 1855 la relazione spiega che il terreno è talmente compatto che “si credono affatto inutili i contrafforti, ossia giganti”. Ma le mura castellane continuano a deperire e sono in molti tratti cadenti. Soltanto nel 1902 l’ufficio tecnico presenta il progetto dei lavori per il loro restauro generale.

Numerosi sono i casi registrati di muratura disomogenea: si possono osservare muri di pietrame sormontati da porzioni di epoca successiva, si osservano murature con aggiunte, riprese, giustapposizioni e altre realizzate con materiali misti di recupero. In una stessa parete compaiono blocchi lapidei di natura litologica diversa, blocchi scheggiati naturalmente, blocchi provenienti da sommaria scalpellatura e in alcuni casi l’inserimento di ciottoli di fiume che determinano l’assoluta carenza di superfici piani di appoggio.

La torre civica di Anghiari, elemento emergente del paesaggio urbano anghiarese, al 1857, non è più in salute delle mura; lo stesso perito Tuti ci informa sullo stato di trascuratezza in cui si trovano i muri esterni della torre. I muri sono “formati di sassi piccoli e rotondi, e più che ogni altro da’lato di ponente, presentano un pericolo di smottamento, per trovarsi in gran parte scalzati e scollegati fra loro, cagionato questo dall’intemperie, e dalla trascuratezza di manutenzione”¹⁷.

Le mura hanno bisogno di un pronto restauro, ma i tempi di esecuzione sono lunghi, visto che per eseguirlo bisogna costruire delle armature. Tuti e il capo maestro muratore Monnanni propongono nel frattempo “di ricoprire i muri stessi di arriccio, e intonaco sopra ben fratonato a regola d’arte e quindi colorito a bozze di pietra”. La malta, anche in questo caso, non può essere assente vista la varietà del materiale lapideo e i pochi punti di contatto fra i conci. Da qui la particolare cura dedicata, all’interno delle *Condizioni e prescrizioni d’arte*, alla preparazione della malta.

L’osservazione delle murature è risultata un valido e prezioso strumento di conoscenza. Incrociando il dato materiale e la documentazione d’archivio siamo in grado di verificare lo stato delle tipologie murarie.

¹⁷ Archivio Storico Comunale di Anghiari, *Relazione e Perizia dei lavori di restauro e riduzione da farsi alla Torre del Pubblico Orologio della Terra di Anghiari, Descrizione e valutazione dei lavori che occorrono all’esterno della torre*, ing. Tuti, 8 maggio 1857, f. 922, Inventario Preunitario.



Prevale l'utilizzo della pietra, che però non presenta segni di preparazione, per lo più è combinata con elementi di spoglio recuperati da crolli o da scarti di lavorazione. Le pietre possono venire anche da recuperi di vecchie murature, o da raccolte, come le spietature dei campi o quelle dei letti dei corsi d'acqua. È diffusa la componente laterizia o mista pietra-laterizio, spesso abbinata a pietrame di recupero utilizzato per il paramento interno. La "Perizia dei lavori di restauro e riduzione da farsi alla Torre del Pubblico Orologio della Terra di Anghiari" traccia il modo di costruire i muri di *sopraedificazione*: "le quattro parti esterne verranno formate di mattoni ben cotti, meno le cantonate che si prescrivono di Pietra a bozzette con semplice scalpellatura punzecchiate nelle facce colla subbia e spianate a scalpello nella parte che riposa, aggettanti dal muro cm 3. L'interno dei muri sarà costruito a sassi ben collegato con i mattoni e pietrame suddescritti". "I sassi da servire per i muramenti saranno dei più resistenti all'azione delle intemperie, restando assolutamente vietato l'impiego di quelli volgarmente chiamati sassi morti, e sasso Bisciajo posti guazzanti in calcina, e ben collegati tra loro". La regola d'arte della muratura è che "in un buon muro la malta gioca un ruolo inessenziale" pertanto "la resistenza della malta è chiamata in causa dal difetto di amorsatura, ma in tal caso è ben difficile che essa riesca a supplire quella mancanza"¹⁸. L'indagine condotta in Valtiberina Toscana mostra murature tutt'altro che eseguite a regola d'arte, dove la malta invece gioca un ruolo sostanziale. Anghiari possedeva al 1833, "fra i rami d'industria manifatturiera, un lanificio di panni grossolani, otto gualchiere, cinque tintorie, due fabbriche di cappelli di feltro, due di archibusi, e una di strumenti chirurgici, due polveriere e tre fornaci di terraglie"¹⁹ e altre di calce e laterizi. Già dal XII-XIV secolo il governo degli abati camaldolesi incoraggia l'espansione del borgo, incrementa il mercato e la nascita di botteghe artigiane: "vasai, fabbri, maestri di pietre e legname, maestri di muro, tessitori, stipettai, calzolari, gualcatori, mugnai, armaioli". Sansepolcro è dotata, nella prima metà del XIX secolo, di "buone fabbriche di legname...una di cappelli di pelo, due fornaci di terraglie ordinarie e una cartiera; nella lavorazione del ferro viene poi impiegato un discreto numero di persone, trovandosi 12 fabbriche di bullette". Nel 1836 le fabbriche di terra-



Fig. 5 L'incremento della vulnerabilità in caso di abbandono è un fenomeno noto e difficilmente avviabile con interventi amministrativi, Santa Croce, frazione di Sansepolcro (AR).

¹⁸ A. Giuffrè (a cura di), *Sicurezza e conservazione dei centri storici. Il caso di Ortigia*, Editori Laterza, Bari, 2006 (quinta edizione), p.7.

¹⁹ E. Repetti, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana, contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, ad vocem "Anghiari", Firenze, vol. I, 1833, p. 77.



glie e maioliche sono tre ed esistono ben dieci fornaci dove vengono prodotti materiali da costruzione, come calce, mattoni, tegole e coppi. L'insufficienza e l'inadeguatezza delle vie di comunicazione, motivo di una pesante situazione di marginalità e isolamento geografico della Valtiberina Toscana, favoriscono l'ampia diffusione di questi prodotti locali sul territorio. Gli opifici erano situati nei pressi dei corsi d'acqua, dai quali si prelevava la fanghiglia necessaria per l'impasto per forgiare i mattoni, le tegole e i coppi. La calce veniva invece "da ciottoli di fiume o da sassi prelevati altrove, ma ricchi di calcare, che cotti diventavano così delle "palle di bianco" per imbiancare le abitazioni, disinfettare le stalle, stuccare le pareti e anche mischiare con il ramato usato in agricoltura"²⁰.

Le perizie e le relazioni custodite negli archivi locali rivelano la perdita, durante il XIX secolo, del concetto di manutenzione, cioè di quell'attività per cui si rinnova un elemento degradato o s'introduce un elemento di rinforzo dove si reputa carente la soluzione costruttiva. In tal senso è significativo il proclama del granduca Pietro Leopoldo che, nel 1781, dopo i "danni cagionati dai recenti terremoti (3 giugno)" tanto nel Borgo S. Sepolcro, che in Sestino, vuole che una volta ultimati "i primi lavori provvisionali già ordinati per assicurare le Sudd. Fabbriche da ulteriore rovine, siano fatti eseguire dal pred. Sig.re Setticelli di concerto con cotesta Magistratura, i resarcimenti necessari rispetto a cotesta Città, a quelle Fabbriche che meritano di essere conservate"²¹. Ma quando nel 1789 un altro sisma si abbatte sulla Valtiberina, a Sansepolcro la scossa causa "il crollo parziale del Duomo, del Palazzo Pretorio e delle carceri; il Palazzo Vescovile e quello del Regio Vicario furono resi inabitabili. Molte abitazioni furono gravemente danneggiate, soprattutto nella campagna circostante, dove si verificarono numerosi crolli. Vi furono 2 morti e 11 feriti"²².

"La città di Sansepolcro è stata molto soggetta ai terremoti, il più spaventevole dei quali fu nell'anno 1352, sebbene con gran danno essi si ripetessero sul declinare del secolo passato, nel 1781 ripetute anche nel 1789. Onde riparare ai danni prodotti dai terremoti del 1781 corse sollecito il Gran Leopoldo, il quale confortando gli afflitti volle munificentissimo si rifacessero a spese del R. Erario le case ai bisognosi, e che si somministrasse agli altri il denaro senza frutto per ricostruire le abitazioni cadute o rovinose"²³.

Una volta riparate le "fabbriche della Città di S. Sepolcro danneggiate dal Terremoto" del 1789 il Granduca, "volendo sempre

²⁰ C. Cherubini, *La Valtiberina pre-unitaria, isolata e arretrata*, in "L'altrapagina", giugno 2010.

²¹ Archivio Storico Comunale di Sansepolcro, serie VII, filza 43, anno 1781.

²² E. Guidoboni, G. Ferrari, D. Mariotti, A. Comastri, G. Tarabusi and G. Valensise 2007, *CFI4Med, Catalogue of Strong Earthquakes in Italy (461 B.C.-1997) and Mediterranean Area (760 B.C.-1500)*, INGV-SGA. Available from <http://storing.ingv.it/cfti4med/>.

²³ E. Repetti, *Dizionario geografico, op.cit.*, ad vocem "Sansepolcro", Firenze, vol. V, 1833, p. 98.



più estendere gli atti delle sue Paterne Beneficenze verso i popoli della comunità di Sansepolcro per riparare efficacemente ai danni dai medesimi sofferti nel Terremoto”²⁴ ordina “che ad esclusione del Vescovo di detta città, e ciò coerentemente alli Partiti di quel magistrato comunitativo siano ammessi al Benefizio gratuito di imprestiti tutti gli altri proprietari” sinistrati.

Le carte d’archivio forniscono un quadro interessante sullo stato delle fabbriche, sulla natura degli interventi suggeriti dagli ingegneri per riparare le costruzioni in stato di deperimento o quelle dannificate dai frequenti terremoti. L’area si caratterizza per valori di pericolosità elevati in relazione agli eventi storici del passato. Il territorio della Valtiberina è infatti considerato fortemente a rischio, ed è una delle zone sismiche più importanti e significative di tutto l’Appennino Centrale.

Per avere un quadro generale della sismicità dell’area, sono stati considerati, oltre ai terremoti più forti, anche gli eventi con intensità più basse, in ragione del fatto che queste zone sono state interessate, nel corso dei secoli, da fenomeni sismici a bassa intensità ma ripetuti. La storia sismica della zona svela perciò la replicata frequenza di eventi sismici di media e bassa intensità²⁵.

La valutazione dei danni causati dal terremoto del 26 novembre 2001, compilata “a seguito dei sopralluoghi effettuati dai tecnici regionali sugli edifici pubblici e privati”, evidenzia che le patologie più diffuse riscontrate negli edifici in muratura sono il cattivo stato di conservazione delle murature e delle coperture, testimoniato dalla presenza di quadri fessurativi preesistenti che si sono riattivati con l’evento, lo stato di abbandono, l’inefficienza dei collegamenti tra mura perimetrali. Le perizie e le osservazioni tecniche degli ingegneri di ieri registrano, come i tecnici di oggi, “il gravissimo stato di decadenza” e “il difetto di ordinaria manutenzione” in cui versano la maggior parte dei fabbricati.

L’area della valle della Sovara è caratterizzata dal perdurare di forme della struttura insediativa medievale incentrata nei *castra* e nelle *ville aperte* sui culmini dei rilievi del primo fronte collinare come Toppole e negli aggregati di piccoli coltivatori sulle pendici più alte sotto il crinale dell’Alpe di Poti come Upachi. In questa zona la polarizzazione di Anghiari è debole e prevale “la formazione episodica, a maglie larghe, dell’abitato disperso legato alla mezzadria”. Da qui la bassa densità delle case coloniche. L’antico castrum di Toppole, nel comune di Anghiari, che “rientra nel sistema di insediamenti fortificati sulla

²⁴ Archivio Storico Comunale di Sansepolcro, *Memorie sui terremoti*, serie VII, filza 61, anno 1789.

²⁵ F. Bergamaschi, R. M. Azzara, *Evaluation of local site effects in the city of Sansepolcro (central Italy): preliminar results obtained by a urban seismic network*, Geophysical Research Abstracts, European Geosciences Union 2007, Vol. 9, 06442, 2007; D. Mariotti, E. Guidoboni, *Seven missing damaging earthquakes in Upper Valtiberina (Central Italy) in 16th-18th century: research strategies and historical sources* in ANNALS OF GEOPHYSICS, VOL. 49, N. 6, December 2006, pp. 1139-1155.



Fig. 6 Stato di abbandono e di degrado, Badia Tedalda (AR).

destra della Sovara del quale fanno parte anche Pianettole, Valialle, Scoiano” viene descritto nelle relazioni – la prima redatta nel 1880 e l’altra nel 1907 – che fotografano lo stato di consistenza dei fabbricati della chiesa di San Clemente a Toppole. La condizione fatiscente in cui versa la casa canonica di Toppole impone il suo abbattimento concesso “per ordine dell’autorità di Pubblica Sicurezza in tutela della pubblica incolumità”²⁶. Quando infatti nel 1907 l’ingegnere visita Toppole, la casa canonica “è stata parzialmente abbattuta” e la chiesa dedicata a San Clemente martire “trovasi in stato così cadente che l’autorità ne ordinò la chiusura in tutela alla pubblica incolumità”. Il povero ingegnere si trova “in una gran preoccupazione per il generalissimo deperimento di tutti i fabbricati nella parrocchia di Toppole”. Egli annota che “nel corpo sporgente a destra trovasi la sagrestia avanzi di antichissima costruzione, con forma semicircolare”. L’abside è caratterizzata da una muratura a filaretto di blocchi di pietra più piccoli nella parte bassa e più grandi in quella alta terminata da una sagoma a guscio assai consunta”²⁷. “L’antica cisterna che trovasi a tergo della chiesa, mal tenuta, dannosissima pel fabbricato, per l’igiene perché può aver contatto con le antiche sepolture, verrà riempito con detriti e calcinacci provenienti dalle demolizioni”. Le case coloniche intorno alla chiesa “sono meritevoli dei risarcimenti” e la chiesa di San Rufilio “assai lontana dalla chiesa di Toppole, trovasi un fabbricato rettangolare isolato per uso di chiesa, con campanile...al presente non ne rimangono che i ruderi” e oggi “non resta che eliminare questo fabbricato dall’inventario dei beni parrocchiali”. L’ingegnere valuta lo stato fessurativo della facciata della chiesa di San Clemente e punta il dito contro il restauro del 1844: “le lesioni che si verificano in linea quasi verticale presso la porta della chiesa e finestre soprastanti dipendono dallo strappo male eseguito quando si cambiò l’ingresso della chiesa e dagli archi ed architravi allora eseguiti con materiali cattivi e tanto che i mattoni si sgretolano con le dita o il legname trovasi incurvato”.

Quando nel 1860 l’ingegnere di 2^a classe a Bibbiena, Luigi Bartoli, visita l’oratorio di Upacchi “costruito da tempo immemorabile nella sommità di un Monte”²⁸ descrive “un fabbricato che nel suo insieme sa, e senza esagerazione, di Fienile, e punto di Chiesa”. Secondo Bartoli l’edificio “non ammette restauro” e “siccome vi esiste il Sepolcro e la tumulazione dei Defunti del Popolo di Upacchi potrebbero lasciarsi in piede, comunque cret-

²⁶ Archivio Storico Comunale di Anghiari, Chiesa di San Clemente e Ruffino a Toppole in Comunità di Anghiari, Ricontri e nuovo stato di consistenza, faldone 405, 1907.

²⁷ Q. Giorgini, La chiesa parrocchiale di San Clemente a Toppole, periodico del Vicariato di Anghiari e Monterchi, N. 2 aprile - maggio 2009.

²⁸ Archivio Storico Comunale di Anghiari, Oratorio di Upacchi, faldone 410, archivio preunitario, 5 novembre 1860.



tati, i muri per l'altezza di Ba. 3 e così servire l'area della Chiesa per Cimitero, disfacendo però fino a terra i pericolanti muri della Sacrestia". L'oratorio che serve gli abitanti di Upacchi, piccolo nucleo di antiche case di piccoli proprietari coltivatori, "precipita a rovina". L'unica soluzione è di abbandonare "quella località a supplire ai bisogni religiosi di detto Popolo".

Le riflessioni e le valutazioni degli ingegneri sulle cause dei dissesti giungono alle stesse conclusioni: vetustà degli edifici, difetto dei pronti restauri e abbandono.

Se cambiamo zona e ci trasferiamo a Montedoglio, nella collina di Sansepolcro, la situazione non cambia di molto. Gaspero Baglioni, ingegnere del circondario di Sansepolcro, redige una relazione sullo stato della chiesa di San Martino, "posta nel pendio di un monte sulla sinistra del fiume Tevere alla distanza di circa quattro miglia e mezza dalla Città di S. Sepolcro"²⁹. Gli intonaci delle pareti interne sono "degradati per vetustà e per le ingiurie del tempo". La facciata presenta "due cretti cagionati probabilmente dai terremoti", Baglioni consiglia di inserire "n° sei leghe di pietra da collocarsi tanto dalla parte esterna che interna", d'altronde i tecnici, per riparare "le screpolature e lesioni esistenti nelle muraglie", consigliano per lo più l'applicazione di leghe di pietra.

Le perizie e minute redatte dagli ingegneri Maestrelli e Baglioni registrano la scarsa qualità delle murature e la mancanza dell'accurata ammorsatura. Quando nel 1830 viene compilata la descrizione e la stima del convento della Croce di Anghiari "dovendosi per le sagge Superiori Determinazioni alienare le ragioni utili che la Comunità di Anghiari gode sopra il sunnominato stabile concessole in enfiteusi dalla Fraternità di S. Maria del Borghetto di detto luogo"³⁰, "le muraglie che costituiscono la fabbrica (conventuale), essendo formate con piccoli sassi di fiume e mancando della necessaria collegamento per mezzo di lunghe pietre, presentano poca solidità, per cui osservansi delle fessure in più punti". Gli ingegneri dunque registrano una mancanza di ammorsatura e di diatoni tra le pietre, nel piano del muro e nello spessore.

I terremoti del XIX secolo

I difetti di cattiva costruzione, le mal eseguite riparazioni, la trascuratezza di manutenzione riscontrati nelle perizie e nelle osservazioni tecniche redatte durante il XIX secolo fotografano la condizione di degrado in cui versava l'edilizia storica della Valtiberina Toscana.

²⁹ Archivio Storico Comunale di Sansepolcro, *Relazione dell'Ingegnere Gaspero Baglioni del Circondario di S. Sepolcro sopra la chiesa di S. Martino a Montedoglio e suoi annessi*, serie XXIV, filza 11.

³⁰ Archivio Storico Comunale di Sansepolcro, *Stima del Convento della Croce di Anghiari. Descrizione e stima della fabbrica, orto e annessi del già convento de' Minori osservanti della Croce di Anghiari*, 6 febbraio 1830.



Fig. 7 “Aperture centinate definite da mostre di pietra sagomata e cornici davanzale continue”, Anghiari (AR).

Nel corso del 1800 il territorio in questione non è interessato da terremoti particolarmente distruttivi, la storia della sismicità locale non registra alcuna informazione in merito. Il catalogo sismico e le recenti informazioni d'archivio segnalano invece ripetute scosse di bassa intensità con cadenza ricorrente, che hanno certamente acuitizzato le cattive condizioni dell'edificato già degradato.

Il terremoto del 18 dicembre 1897 che colpì l'Appennino umbro-marchigiano, in particolare il territorio compreso nel circondario di Città di Castello, a Sansepolcro, oltre a causare “la caduta di alcuni comignoli e di uno spigolo del cornicione della torre di piazza Vittorio Emanuele”, riapre “molte vecchie lesioni anche in volte e muri robusti”. Nel 1917 l'Italia, malgrado le difficoltà economiche del paese, è ancora in guerra, il conflitto si rivela lungo ed estremamente costoso, sia dal punto di vista finanziario, sia dal punto di vista dell'enorme consumo di risorse umane e materiali. Nel 1917 le continue tasse, i disagi e le restrizioni provocano un diffuso malessere tra la popolazione civile che vive drammaticamente il trauma del conflitto.

Il 26 aprile 1917 a peggiorare la situazione arriva un forte terremoto che colpisce l'alta Valtiberina aggravando e portando al collasso le fabbriche che già presentavano carenze di qualità muraria, lesioni preesistenti, degrado avanzato; secondo “gli esperti che visionarono direttamente i danni, gli edifici crollati erano per lo più vecchi o mal costruiti”. La mattina del 26 aprile in tutta l'Alta Valle del Tevere la gente percepisce nitidamente un paio di scosse di terremoto. Poco più tardi una violentissima scossa provoca conseguenze devastanti. Quest'ultima – la più forte delle ventuno che si succedono quel 26 aprile – fu calcolata del IX-X grado della scala Mercalli, “con durata 10 secondi, ovest/nord-ovest, ondulatoria e sussultoria con boati”³¹. L'epicentro del sisma è nella valle del Cerfone, tra Citerna e Monterchi. A Monterchi la torre e il campanile “ondulavano come canne mosse dal vento, tetti e muri crollavano spaventosamente”³², e si contarono 23 morti e 35 feriti. “Le Soprintendenze ai beni artistici di Firenze e di Perugia inviarono esperti per verificare le condizioni degli edifici monumentali: furono danneggiate soprattutto le chiese e le antiche torri medievali, dove si aprirono lesioni o si aggravarono fessure preesistenti nelle volte e nelle pareti”. “Il numero di abitazioni distrutte o dichiarate inagibili fu altissimo: a Monterchi e nel suo territorio il 90% delle case crollarono o divennero inabitabili; a Citerna, Lippiano, Lugnano e Monte Santa Maria

³¹ G. Cangi, *Il terremoto del 26 aprile 1917 a Citerna e Monterchi*, in “Pagine altotiberine”, 23, 2004, pp. 67-78; M. Arcaleni, *Il terremoto in Alta Valle del Tevere*, ibidem, 4, 1998, pp. 7-24;

³² B. Giorni, *Monterchi*, Tipografia Tappini, Città di Castello 1977, pp. 114-115.

Tiberina il 50% subirono crolli o gravi lesioni. Gravi danni subì Sansepolcro, dove 200 case furono lesionate gravemente e divennero inabitabili e 900 furono danneggiate in modo più leggero; danni notevoli avvennero anche ad Anghiari e Città di Castello". Le amministrazioni locali colpite dalla sventura denunciano che "le condizioni eccezionali del momento, le difficoltà di avere mano d'opera e materiali hanno elevato il costo delle costruzioni a una misura più che tripla di quello che si pratica in termini normali". Il 20 settembre 1917 si redige la perizia dei "lavori occorrenti per il restauro dei danni arrecati dal terremoto del 26 aprile 1917 al palazzo Comunale" d'Anghiari. Qualche tempo dopo vengono appaltati i lavori ma i prezzi della mano d'opera e dei materiali sono più che raddoppiati rispetto a quelli applicati nella perizia e il comune è costretto a inserire fra i sospesi "anche gli importanti lavori di riparazione al Palazzo Comunale".

"La grande sventura che ha colpito questa bella regione seminando il lutto e la miseria in tante famiglie specialmente dei ridenti paesi di Monterchi e Citerna" ha colpito anche Anghiari che "ha fortemente risentito della tremenda scossa tellurica ed anche molte famiglie, quasi tutte povere, sono costrette a rimanere accampate in forza del pericolo che offrono le loro abitazioni". In questo paese ci furono un morto e 4 feriti; crollarono alcuni fabbricati e in molti altri si aprirono lesioni. Nella chiesa Prepositurale cadde una parte del tetto. I sindaci dei comuni, dell'alta valle del Tevere, Monterchi, Citerna, Anghiari, Monte Santa Maria Tiberina, Sansepolcro, S. Giustino, Città di Castello inviano una lettera al Presidente del Consiglio dei Ministri, al Ministro dell'Interno e al Ministro della Guerra nella quale denunciano la necessità di "provvedere ai restauri per togliere la popolazione da un incubo penoso e desolante e restituirla dagli accampamenti campestri alle loro case ed alle loro occupazioni". I sindaci per raggiungere tale obiettivo devono però avere a disposizione la "necessaria mano d'opera" che è indispensabile "per assicurare la stabilità ed abitabilità dei fabbricati danneggiati". La lettera racconta una situazione economico-sociale desolante e misera: "nelle campagne nostre, condotte a mezzadria, molti lavori agricoli erano stati trasformati e magari abbandonati laddove non era rimasto alcun uomo valido per fatto della chiamata alle armi, ora ovunque si sono arrestati per il fatto doloroso del terremoto: gli artefici rimasti (anziani o inabili) non erano già sufficienti per i bisogni ordinari della vita, costituiscono ora un nulla di fronte ai biso-



Fig. 8 Negli insediamenti di maggiore altitudine l'uso della pietra lavorata è pressoché esclusivo, Badia Tedalda (AR).



Fig. 9 Corpo di contrasto edificato, Monterone, frazione di Sestino (AR).

gni impellenti ed urgenti di lavori di ogni genere per riparare un po' alla meglio ai danni del terremoto".

Per questi motivi tutte le autorità cittadine chiedono "di accordare opportune licenze ai militari territoriali".

Il sindaco del comune di Anghiari invia un'altra lettera accorata alla Commissione Centrale per gli esoneri provvisori del servizio militare di Roma per sottoporre "l'urgenza della mano d'opera onde provvedere con tutta sollecitudine al restauro e ricostruzione degli edifici lesionati, alcuni dei quali sono completamente crollati" e a tal fine chiede di "ottenere l'esonero temporaneo dal servizio militare degli individui indicati nell'elenco i quali per il mestiere che esercitano si renderebbero più che utili"³³.

Le difficoltà di reperire mano d'opera, la presenza, in numero assolutamente insufficiente, di operai venuti da fuori, l'impossibilità di trovare materiali, l'incompetenza della mano d'opera vengono denunciate apertamente dallo stesso direttore dell'ufficio tecnico di Anghiari. Egli, durante un sopralluogo "ai lavori di riparazione ai danni arrecati dal terremoto alla torre dell'orologio pubblico", osserva che "le armature sono irregolari" e che "l'applicazione delle catene procede con lentezza mentre dovrebbero essere tutte tese nello stesso tempo". Il territorio rurale e le alture alla destra del Tevere vivevano una situazione di assoluta precarietà, con case coloniche in genere crollate o lesionate e stalle pericolanti che non potevano dare riparo al bestiame. Le relazioni dei danni provocati dal terremoto del 26 aprile 1917 descrivono lo stato della fitta rete dell'abitato sparso delle case coloniche che caratterizza il paesaggio mezzadrile. Gli scenari di danno descritti nelle perizie sono caratterizzati dall'aspetto ripetitivo di molti meccanismi che si manifestano con varianti poco significative e che si possono riassumere in "tante sconessioni dei tetti con rottura parziale dell'armatura e materiale di copertura; lesioni gravi con distacco dei muri di telaio e divisori con rottura di architravi, insaccamento parziale di alcuni tratti di muro e distacco dell'intonaco". Il terremoto del 1917 ha però messo a dura prova anche secolari edifici storici. Il 7 luglio 1920 l'ufficio tecnico del comune di Anghiari stende una "perizia suppletiva dei lavori occorrenti per il restauro dei danni arrecati dal terremoto del 26 aprile 1917 al palazzo comunale", che dal 1902 è nell'elenco degli edifici monumentali d'importanza locale.

Il tecnico comunale procede ai lavori di riparazione conformemente alla perizia del 20 settembre del 1917, ma osserva i forti

³³ Archivio Storico Comunale di Anghiari, *Inserito contenente carte e documenti riguardanti il violento terremoto 26 aprile 1917*, faldone 407, Ufficio Tecnico, archivio postunitario.



distacchi dei muri trasversali che inizialmente, post sisma, indicavano un sensibile strapiombo del muro perimetrale di sud-est e consigliavano la collocazione delle catene, e oggi (nel 1920), sono assolutamente insufficienti. Attribuendo “alle condizioni pessime del muro stesso disgregato in ogni parte oltre ad essere gravemente lesionato” le vere condizioni rovinose dello stabile in conseguenza del terremoto, l’ufficio tecnico di Anghiari, in accordo con l’ingegnere Bonopane del Regio Genio Civile, afferma che solo sostituendo “alle catene previste degli speroni esterni si sarebbe raggiunto il necessario consolidamento dell’intero fabbricato”. D’altronde l’urgenza di intervenire sul fabbricato è dettata dalla carenza di stabilità prodotta dalla “totale mancanza d’arte verificata in ogni parte di questo edificio di antichissima costruzione”.

Le precarie condizioni di vita della popolazione civile, per la crescita del costo della vita, per la penuria di generi alimentari, per la mancanza di braccia da lavoro nelle campagne e per il peso del sostentamento delle famiglie che gravava in gran parte sulle donne, contribuirono ad acuire i contrasti. Quando la guerra finì, nel novembre 1918, gli altotiberini erano ormai allo stremo³⁴. Nel 1919 la popolazione di Sansepolcro è talmente angosciata dal “continuo ripetersi di scosse di terremoto” e “del gran numero di case danneggiate” che propone “la costruzione di abitazioni asismiche fuori dell’abitato”³⁵ e, per mezzo del Regio Commissario, stila un elenco di quesiti al Ministero dei Lavori Pubblici a Roma.

Nel 1920, a causa delle continue scosse di terremoto, la cupola e la chiesa della Madonna dei Lumi a Pieve Santo Stefano sono pericolanti e i lavori di restauro divengono necessari per ragioni di sicurezza pubblica visto “che da vario tempo le scosse di terremoto si ripetono a brevi intermittenze”³⁶. Pieve Santo Stefano, non fu colpita dal sisma del 1917 e offrì il suo generoso aiuto alle popolazioni terremotate, ma la scossa del 29 giugno 1919 a Pieve Santo Stefano, della durata di 10 secondi, causò leggere fenditure in poche case mal costruite, e aumentò i danni non ancora riparati, che erano stati causati dal terremoto del 10 novembre 1918. Dati relativi all’intero comune di Pieve Santo Stefano attestano che il 35% degli edifici subì danni di lieve entità. Fonti locali raccontano che in occasione del terremoto del 29 giugno 1919, “tanti furono gli edifici danneggiati dal sisma, specialmente nella parte meridionale del territorio comunale; per fortuna, si lamentò un’unica vittima, un’anziana donna calpestata dalla folla im-

³⁴ A. Tacchini, *L’Alta Valle del Tevere e la Grande Guerra*, Petrucci Editore, Città di Castello 2008.

³⁵ Archivio Storico Comunale di Sansepolcro, *Costruzioni di case asismiche. Quesiti*, faldone Corrispondenza 1919, Categorie XI-XII-XIII-XIV-XV.

³⁶ Archivio Storico Comunale di Pieve Santo Stefano, Registro delle deliberazioni della Giunta Municipale 1920, *Restauri alla chiesa alla Madonna dei Lumi*, 23 marzo 1920.



paurita che usciva dalla chiesa della Madonna dei Lumi, ove si stava celebrando la Messa”³⁷. Il terremoto del 1917 non colpisce neppure il comune di Caprese Michelangelo che il 13 maggio 1917 concorre “a lenire in qualche modo la tremenda iattura abbattutasi nei vicini comuni di Monterchi, Sansepolcro” e a tal fine dona “£. 100.00 da inviarsi subito all’illustrissimo signor Prefetto”, anche “la maestra signorina Andreani Antonietta si è messa, d’accordo con l’amministrazione, alacremente all’opera pietosa e civile raccogliendo già oltre £. 150.00 tosto versate al signor Provveditore agli Studi”³⁸.

Il terremoto del 10 novembre 1918, invece, scuote Caprese che meno di un anno dopo viene nuovamente colpita dalla scossa del 29 giugno 1919, che aggrava i danni precedenti. L’ingegnere capo del Genio Civile di Arezzo organizza, per i lavori di restauro dei danni causati dal terremoto, “una piccola squadra di operai che si sono fatti fare larghi approvvigionamenti di materiali”³⁹ e “appena sarà alquanto inoltrata la buona stagione sarà dato maggiore sviluppo ai lavori stessi”.

A Caprese, nel 1931, ancora si riscuotono i sussidi concessi dal Ministero dei Lavori Pubblici per l’esecuzione dei lavori per risarcire i danni del terremoto del 29 giugno 1919. Il 21 novembre il Ministero autorizza il pagamento “a favore del Parroco don Francesco Massa della somma di lire 3,140,45 quale unica rata a saldo del sussidio concesso per l’esecuzione dei lavori di restauro della chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Torre”.

Le norme tecniche e igieniche per le nuove costruzioni, ricostruzioni e riparazioni di edifici pubblici e privati nelle località colpite dal terremoto sono fissate nel R.D. Legge 23 ottobre 1924 n. 2089 entrato in vigore il 30 dicembre 1924. Il Regio Decreto “contempla le località ove deve costruirsi, le altezze degli edifici, le fondazioni, i materiali, le murature, le scale, porte e finestre, le catene, terrazze” e il comune di Sansepolcro propaganda soprattutto l’articolo 44 relativo alla denuncia dei lavori “chiunque intende procedere a riparazioni, ricostruzioni e nuove costruzioni, è tenuto a darne preavviso scritto, notificato a mezzo del Messo Comunale, o spedito con lettera raccomandata con ricevuta di ritorno; contemporaneamente al Sindaco ed all’Ufficio del Genio Civile competente, almeno 20 giorni avanti l’inizio dei lavori... Non si potranno iniziare i lavori senza l’autorizzazione scritta dell’Ufficio del Genio Civile”.

Il 18 febbraio 1932 il Genio Civile di Arezzo invia ai comuni della Valtiberina, inseriti nelle zone classificate in seconda categoria,

³⁷ E. Agnoletti, F. Cestelli, A. Melani, *La Madonna dei Lumi di Pieve S. Stefano*, Cerbara di Città di Castello (PG), A. C. Grafiche, 1979.

³⁸ Archivio Storico Comunale di Caprese Michelangelo, *Contributo pro danneggiamento dal terremoto*, faldone D2 1917-1918.

³⁹ Archivio Storico Comunale di Caprese Michelangelo, *Ripartizione dei contributi per i terremoti del 10 novembre 1918 e del 29 giugno 1919, per reddito e per tipologia di edificio*, faldone D2 1920 bis, Lavori terremoto Cat. X, Corpo Reale del Genio Civile, Ufficio di Arezzo, Servizio Terremoto.

una missiva che ha per oggetto l'osservanza delle norme di cui al R.D. 3 aprile 1930 n. 682 convertito nella legge n. 92 del 6 gennaio 1931. Il Genio Civile sollecita i comuni a vigilare perché "a una vigilanza non rigida da parte dei dipendenti di codesto comune, può corrispondere l'inosservanza delle norme suddette da parte delle ditte interessate, inosservanza che frustra notevolmente il benefico effetto della legge, che è quello di eliminare o ridurre al minimo i danni del terremoto"⁴⁰. Il 30 dicembre 1935 i comuni ricevono le "disposizioni normative che mirano a disciplinare le attività progettuali e costruttive dei tecnici dipendenti" e che prescrivono l'assoluta preferenza dei materiali di produzione nazionale nelle opere di pubblico interesse. Norme che rappresentano la logica autarchica dell'uso di materiali di produzione italiana o locale.

Le fonti d'archivio forniscono un quadro interessante sulla natura degli interventi, provvisori e definitivi, suggeriti dai tecnici per riparare i danni cagionati dai terremoti, che consistono per lo più in "lesioni verticali, crinature ai muri e disordinamento al tetto". L'intervento più frequente è la "demolizione e ricostruzione di muratura in breccia (a scuci-cuci) con l'applicazione di leghe in pietra o in mattoni con buono materiale e rena della Sovara".

Nelle regioni a rischio sismico la regolarità dell'evento può produrre un progressivo radicarsi di tecniche e comportamenti con una chiara funzione protettiva. Non è però così ovvio che dove il sisma è un fatto endemico si formi necessariamente una cultura del costruire che tende a proteggere le popolazioni dalle conseguenze del terremoto. Non sempre cioè la memoria persiste e non ovunque si formano tali culture.

Di fatto alcune comunità non maturano una spiccata capacità di autoprogetto, tale da sviluppare tecniche costruttive specificatamente antisismiche. In tal senso si spiega probabilmente il caso della Valtiberina Toscana in cui non risultano sistematicamente impiegate le "anomalie" che proteggono, ossia le tecniche tendenti a ridurre la vulnerabilità degli edifici. Nonostante che la storia sismica della Valtiberina Toscana registri la ricorrenza e l'intensità dei sismi, il sistema locale non ha avvertito il terremoto come un fattore endemico di pericolo grave. La vicenda della normativa ha certamente contribuito a consolidare questo stato di cose. Nessun comune, eccetto Sansepolcro e Monterchi classificati sismici dal 1962, è stato classificato soggetto a rischio sismico fino al giugno del 1982.



Fig. 10 Comignolo soggetto a caduta libera in caso di terremoto, Ca' del Tasso, frazione di Caprese Michelangelo (AR).

⁴⁰ Archivio Storico Comunale di Caprese Michelangelo, *Terremoto ed altri sinistri*, faldone E 2 1932, Categorie IX-XV.



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Fondamenti storici e caratteri innovativi
dell'Articolo 9 della Costituzione Italiana Licia Vlad Borrelli

Palazzo d'Avossa nel centro storico di Salerno Matilde Romito

Il recupero ad uso museale degli Antichi arsenali
della Repubblica di Amalfi Teresa Colletta



Fondamenti storici e caratteri innovativi dell'Articolo 9 della Costituzione Italiana

Licia Vlad Borrelli

Licia Vlad Borrelli,
Membro del Comitato
Scientifico del CUEBC

“La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”.

Collocato in posizione preminente, fra i principi fondamentali del nuovo ordinamento della Repubblica, **l'articolo 9 della Costituzione Italiana** condensa nel suo enunciato la più nobile dichiarazione di intenti che ci si potesse aspettare da un Paese appena emerso - si era nel 1946 - dalla catastrofe che lo aveva atterrito. Non nasce però solo da una fiera volontà di riscatto morale, ma rappresenta il terminale di un lungo percorso nella presa di coscienza dei valori basilari della nostra cultura e dei connotati identitari del nostro patrimonio storico-artistico e del nostro paesaggio; un percorso iniziato precocemente, quando ancora solo ad essi era affidato il riconoscimento di un'autonomia altrimenti inesistente.



Non c'era nella costituzione di nessun altro Paese un principio che legasse sotto lo stesso segno cultura, ricerca, paesaggio e patrimonio storico e artistico e che costituisse una delle premesse dell'ordinamento costituzionale. Cercherò in seguito di analizzare il significato di questi nessi e quello di termini come paesaggio e patrimonio che, nel corso dei secoli e nella dinamica della loro stessa natura, si sono prestati a flessioni semantiche e ad ambiguità interpretative. Vorrei prima, però, richiamare brevemente alla memoria il retroterra che ha reso possibile la formulazione di quell'articolo e che spiega la sua singolarità¹.

Anche se solo nel Settecento nascerà una vera e propria concezione della tutela, la consapevolezza di essere i detentori di un patrimonio artistico di eccezionale rilievo e di un paesaggio dalle caratteristiche del tutto particolari è molto antica, come antichi sono i vari provvedimenti messi in opera per tutelarli. Già nel corso del Medioevo, quando i legami con il passato sembravano recisi e la memoria storica era travisata in leggenda, non sono mancati, soprattutto a Roma, segni di rispetto per quanto ancora restava dell'antica grandezza. Lo attesta la pur breve rivendicazione, nel 1143, da parte del Senato, di fronte agli scempi compiuti nel Colosseo dalle due famiglie rivali degli Annibaldi e dei Frangipani, della proprietà dei monumenti romani e l'istituzione di una apposita magistratura, i *magistri aedificiorum* per proteggerli. Seguirà un

¹ Per la raccolta delle leggi di tutela nell'Italia preunitaria vedi: A. EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi Stati italiani 1571-1860*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1996.



altro decreto, sempre del Senato, nel 1162 per proteggere la colonna trajana² e, nel 1231, l'azione di papa Gregorio IX per ostacolare il senatore Annibale degli Annibaldi nello scavo di alcune chiese alla ricerca di materiali da costruzione³.

Né vanno dimenticate le grandi statue superstiti, raccolte a Roma nella piazza del Laterano, ove si amministrava la giustizia, lo Spinario, un Ercole, la Lupa, il Marco Aurelio, una grande testa detta di Commodo, o quelle nella piazza del Quirinale, i due Dioscuri, un dio fluviale, una donna con serpenti (*"femina serpentibus circumdata sedens"*)⁴, e poche altre, entrate nell'immaginario medioevale come fonti di fantastiche leggende e, alcune di esse, assunte a simboli delle nuove istituzioni, acquistando significati e funzioni consoni alla realtà contemporanea. Non solo a Roma, però, ma in tutta l'Italia disseminata in modo diffuso di resti antichi, la forte presenza di un passato del quale si avvertiva, oscuramente, l'appartenenza, non poteva comunque non indurre a un superstizioso rispetto e al richiamo di una qualsivoglia forma di protezione. I decreti citati sono timidi, ma eloquenti segni di come la proprietà privata non fosse, già allora, considerata come dominio inviolabile di chi ne era in possesso, ma dovesse cedere parte dei suoi diritti a quella che nella legislazione romana veniva definita la *publica utilitas*. Testimonianza della persistenza anche in secoli, erroneamente definiti "secoli bui", di un legame recondito, ma tenace con il diritto romano e con la sovranità della Legge. La difesa dei diritti dell'"altro", in quel caso il Senato, espressione della comunità, è garanzia del diritto del singolo. Base di ogni civile convivenza, condizione del benessere sociale.

Eppure sarà proprio la definizione dei diritti della proprietà privata, collocati su una soglia dai limiti perennemente oscillanti o reticenti, a rendere difficile l'applicazione delle leggi di tutela.

Nei secoli successivi innumerevoli le prescrizioni da parte dei liberi Comuni in merito alla tutela delle bellezze cittadine, a cominciare da quel "Costituto" di Siena del 1309/10, ove ci si preoccupa pure della "allegrezza" e del "diletto" dei "forestieri" nel trovare una città "onorevolmente dotata e guerrita". Ricorrente è, ovunque, il tema della bellezza e del decoro della città, valori affidati ai cittadini come un bene comune da difendere e perpetuare.

A Roma si moltiplicheranno i bolli papali, con divieti contro la demolizione di edifici classici, per la protezione dei ruderi, con



² A. SCHNAPP, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris 1993, p. 115-116.

³ A. AUGENTI, *La spoliazione del travertino nel Medioevo*, in *BA*, 9, 1991, pp.61-62.

⁴ *Mirabilia* del Canonico BENEDETTO (1140-1143): vedi C. FRUGONI, *L'Antichità dai Mirabilia alla propaganda politica*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, 1, Torino 1984, pp. 71-72.



limitazioni all'espportazione e all'asportazione di marmi, statue e altre opere d'arte. Fin dal Cinquecento era iniziata, difatti, quella emorragia che, con flusso ininterrotto, trasferirà presso le corti d'Europa beni archeologici ed artistici provenienti dall'Italia. Un mercato che prosegue, oggi, verso i nuovi possessori della ricchezza.

Nel Settecento, in quel secolo mirabile che ha visto la nascita dell'uomo moderno, si cominciano a elaborare delle vere e proprie leggi di tutela. Indipendentemente, ma pressoché contestualmente, nelle singole capitali dei regni in cui l'Italia era divisa. Il primo fu l'editto promulgato, su indicazione di papa Clemente XII, dal camerlengo cardinale Annibale Albani che, nel 1733/34, vietò l'alienazione in blocco della collezione raccolta dal fratello Alessandro, già, precedentemente decurtata da una vendita di trenta statue ad Augusto II di Polonia. Per la prima volta l'editto menzionava il vantaggio che il pubblico avrebbe tratto dalla fruizione di questi beni, che, difatti, costituiranno il primo nucleo del primo museo pubblico al mondo, i Musei Capitolini.

Solo più tardi gli altri monarchi europei apriranno al popolo le proprie collezioni e ci vorrà la Rivoluzione francese per consegnare ai cittadini la cura del patrimonio artistico. I quali, secondo il Decreto della Costituente (1794) sono: "... i depositari di un bene di cui la grande famiglia ha il diritto di chieder[vi] conto. I Barbari e gli schiavi detestarono la scienza e distrussero i monumenti. Gli uomini liberi li amano e li conservano." All'editto Albani succederà, nel 1750, quello del camerlengo Valenti che ne amplierà e ne preciserà maggiormente i vincoli. Nel 1737 la cosiddetta "convenzione di famiglia" fra l'ultima discendente dei Medici, Anna Luisa, e Francesco Stefano di Lorena, il nuovo granduca di Toscana, impegnava i nuovi sovrani a conservare a Firenze e nello Stato i beni raccolti nelle



collezioni mediche. Uguale tenore ebbero, a Napoli, i bandi di Carlo di Borbone e dei suoi successori (il primo nel 1755 e altri negli anni seguenti, fino al 1839), mentre a Roma si susseguivano i chirografi papali, fino a quello, particolarmente illuminato, del 1802, di Pio VII ispirato da due personalità di grande spessore culturale come Carlo Fea, commissario pontificio per le Antichità, ed Antonio Canova.

Il chirografo si colloca in un periodo drammatico e movimentato per il patrimonio artistico italiano. Nel 1796, dopo la campagna d'Italia, c'era stato il grande esodo di opere trasferite da Napoleone a Parigi per la creazione di un utopico museo nazionale, ove il Primo Console si prefiggeva di raccogliere i maggiori capolavori europei; erano seguite, dopo la caduta di Napoleone ed il trattato di Vienna (1815), le laboriose pratiche per la restituzione, condotte da Canova, che ne aveva ricevuto l'incarico dal cardinale Consalvi, Segretario di Stato di Pio VII. La spoliazione napoleonica aveva suscitato lo sdegno di un grande uomo di cultura francese, Quatremère de Quincy, il quale la deplorò fieramente, sostenendo, con precece avvedutezza critica, che le opere d'arte dovevano essere lasciate nel contesto ambientale nel quale si trovavano o in quello per cui erano state prodotte⁵.

Nel 1820 viene promulgato un nuovo editto dal camerlengo, cardinale Bartolomeo Pacca, che servirà da modello per tutta la legislazione successiva a riguardo.

Anche altri Stati italiani, i ducati di Lucca, di Parma, di Modena, Milano, capitale nel 1804 della Repubblica Cisalpina, si dotarono di analoghe leggi di tutela. Fra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento Venezia avrà in Antonio Maria Zanetti e in Pietro Edwards due attenti e vigili custodi del proprio patrimonio artistico.

Il clima culturale era profondamente mutato e le vicende storiche avevano sottolineato i rischi che potevano correre le opere d'arte mobili. Non è certo un caso, se, anche con questo obiettivo, un altro grande studioso d'arte, Leopoldo Cicognara, si opponeva al distacco delle pitture murali e, se, con lo scopo di documentare la ricchezza delle nostre collezioni e sigillarne la memoria, si intraprende la redazione di opere monumentali come il *Museum Florentinum* (1731-1763), *Le Antichità di Ercolano esposte dell'Accademia Ercolanense* (1757-1792), il catalogo dei dipinti ordinato dal Consiglio dei Dieci a Venezia (1773) e numerosi altri inventari di musei e collezioni.

⁵A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie* (1796), Paris 1989.



C'è, poi, un altro argomento che emerge in alcuni di questi bandi, l'accento ai "forestieri" che vengono nelle nostre città per ammirare le opere d'arte (editto Valenti, editto Pacca e perfino il remoto "costituto" senese). Era l'epoca del *Grand Tour* e gli eletti visitatori che scendevano nel nostro Paese per completare la propria educazione al bello, non solo ne scoprivano le opere d'arte, e, ahimè, tentavano di impadronirsene, ma erano sedotti anche dalle bellezze naturali. Nasce una cultura del paesaggio, con una vasta letteratura di cui la massima espressione è il *Viaggio in Italia* di Goethe (1757-1792), ma c'è anche il *Voyage pittoresque ou description du Royaume de Naples et de Sicile*, (Paris 1781-86) dell'abate di Saint-Non, ci sono le lettere di Joseph-Jérôme Lefrançois de Lalande, *Voyage d'un françois en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, (Yverdon 1770), e molte altre opere che testimoniano attenzione e ammirazione per il paesaggio italiano, del quale, peraltro, fin da Seicento si erano già impadroniti pittori come Nicolas Poussin e Claude Lorraine. Ma come dimenticare i grandi veneti del Cinquecento, Giorgione, Tiziano, e ancora prima la pittura toscana del Trecento e del Quattrocento? E mille altri. È, sempre, un paesaggio frequentato da uomini o divinità, abitato da monumenti. È il paesaggio italiano, amevolmente trasformato dall'uomo, intrecciato all'arte e dall'arte esaltato.

Sembrerebbe logico supporre che, con queste premesse, con la secolare coscienza civica che le aveva ispirate e che ne aveva omologato non solo gli intenti, ma anche la forma, e che, in un'Italia divisa, componeva in qualche modo, una ideale unità di indirizzo sui temi della tutela, non dovrebbe essere stato troppo difficile dotare il nuovo Stato unitario di una legge nazionale. Così non fu. Numerosi tentativi naufragarono contro le tenaci resistenze dei conservatori che al principio della pubblica utilità opponevano quello della inviolabilità dei diritti assoluti dei singoli e, infine, la prima legge di tutela unitaria del 1902 fu un blando compromesso che non arginò l'esportazione di opere d'arte e non proteggeva adeguatamente l'integrità dei monumenti e degli immobili di pregio, mentre proseguivano le devastazioni e gli sventramenti dei vecchi centri storici. Le Soprintendenze saranno istituite solo nel 1907. Una nuova legge, nel 1909, la legge Rosadi (dal nome del deputato toscano, Giovanni Rosadi, che più appassionatamente la promosse) apportò efficaci correttivi, dai quali però fu esclusa la tutela del paesaggio.



Dopo anni di vivaci dibattiti e le insistenze di anime elette, uomini di buona volontà e di sani principi, e delle associazioni ambientaliste, ci volle tutta l'energia e l'autorevolezza di Benedetto Croce, nella sua funzione di ministro della Pubblica Istruzione, per riuscire a far varare nel 1922 una legge "per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico". Fu una faticosa conquista e un evento storico di grande rilievo, ma fu anche la sanzione di una letale dicotomia fra tutela di beni mobili, immobili e il paesaggio, poiché la legge del 1922 non inglobava anche quella del 1909, come avrebbe dovuto, secondo una visione unitaria del patrimonio nazionale.

Eppure Croce aveva avvertito gli stretti legami fra i due ambiti, espressione entrambi dell'identità nazionale. Lo esplicita nella stessa definizione che egli dà di paesaggio e delle motivazioni che adduce per chiederne la tutela, richiamandosi ad analoghi provvedimenti presi da altri Stati e ricordando anche le disposizioni legislative preunitarie in proposito. Il paesaggio "altro non è che la rappresentazione materiale e visibile della Patria, coi suoi caratteri fisici particolari ... con gli aspetti molteplici del suo suolo, quali si sono formati e son pervenuti a noi attraverso la lenta successione dei secoli". L'articolo 1 della legge precisa che sono soggette alla legge "... le cose immobili la cui conservazione presenta un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della loro particolare relazione con la storia civile e letteraria". Un paesaggio, dunque, segnato dalla presenza dell'uomo e con forti valenze storiche, quali, allora, al tempo di Croce, che pure ne deplorava l'incipiente degrado, erano quasi ovunque manifeste. Era un'Italia ancora radicata in un'economia prevalentemente rurale. Nella pianura padana la centuriazione romana era ricalcata dalle parcellazioni catastali e nel Meridione e in Sicilia si potevano ancora riconoscere, nelle campagne, le suddivisioni istituite dai Greci nella distribuzione della terra ai coloni e i successivi interventi di monaci basiliani, signori svevi, angioini... tanto per citare gli esempi più evidenti ... Sarà ancora l'Italia descritta da Enrico Sereni nel suo bel libro sulla *Storia del paesaggio agrario italiano* (1961), con le sue secolari coltivazioni, le viti sposate ai pioppi nella Campania, gli ulivi e i filari di cipressi in Toscana.

Le due leggi di tutela viaggiarono in parallelo, ciascuna per proprio conto. Come avverrà con le due leggi Bottai del 1939, uno dei pochi, rarissimi, prodotti d'eccellenza dell'età del fa-





scismo, sulle quali si sono modellate le leggi di tutela di molti altri Stati. Le due leggi, la n. 1089 sulla “Tutela delle cose d’interesse artistico e storico” e la n. 1497 sulla “Protezione delle Bellezze Naturali”, si basarono sostanzialmente sui principi affermati dalle due precedenti, rispettivamente la legge Rosadi del 1909 e la legge Croce del 1922, ma contengono precisazioni in merito ai beni da vincolare, semplificazioni nelle procedure, un rafforzamento dei poteri delle Soprintendenze e altri elementi fortemente innovativi, come l’istituzione dei piani paesistici per la protezione del territorio, da concertare con i Comuni e con il Ministero dei Lavori Pubblici (che diventerà un elemento di fragilità per l’esercizio della tutela). Vi furono, anche, alcuni compromessi, inevitabili, imposti dai rappresentanti di categorie interessate alla limitazione dei vincoli (antiquari, proprietari di immobili e di terreni, ecc.). I beni da proteggere conservano la denominazione di “cose”, che avevano già nella legge del 1909, una terminologia generica, che si qualificava solo mediante i relativi aggettivi e, come vedremo, sarà mutata solo molto più tardi, con diverse implicazioni semantiche. Pur non potendosi definire, da un punto di vista ideologico, “leggi fasciste”, esse si collocarono, comunque, nell’ambito di un complesso sistema di revisione dei codici e di disposizioni amministrative operato dal Regime.

Le leggi Bottai sono rimaste in vigore (anche se con alcune modifiche) fino al 1999, quando fu emanato il Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali (Decreto Legislativo 29 ottobre 1999, n. 490) che ha unificato tutte le disposizioni legislative precedenti e semplificato i procedimenti. Un po’ troppo a lungo, anche se esse avevano rappresentato una notevole innovazione e se riflettevano una rara consapevolezza dei problemi della tutela e dei diritti dello Stato sugli interessi particolari; ma erano l’espressione di uno stato centralizzato e fortemente accentratore e la realtà italiana era profondamente mutata.

L’articolo 9 della Costituzione nasce da questo retaggio di cui, per sommi capi, si sono delineati i connotati. Nasce da una consuetudine secolare con i problemi della tutela. Nasce, quindi, nel solco di una tradizione. È la perla del decalogo laico della nuova repubblica redatto dai “padri costituenti”, uomini di fedi ed estrazioni diverse che si dedicarono alla ricostruzione del volto morale e civile del paese, veri “padri della patria”. Più di ogni altro l’articolo 9 si connota con la fisionomia identitaria del Paese e con la sua missione storica, ma non è isolato, poi-



ché si lega strettamente agli altri valori etici affermati nei “principi fondamentali”, che esaltano l’uguaglianza, la dignità della persona umana, il diritto al lavoro, la coscienza civica, la solidarietà “politica, economica e sociale”, e che sono “i diritti inviolabili dell’uomo”, e non è concepibile senza di essi.

Per dirla con le parole di Michele Ainis l’articolo 9, “è un cuneo attraverso il quale nel dettato costituzionale irrompe l’esigenza di assicurare il progresso culturale della comunità civile”⁶.

Il percorso per raggiungere la sobrietà essenziale e lapidaria della sua formulazione non fu né facile, né agevole. Nulla di più eterogeneo dei componenti della sottocommissione incaricata di formularlo, dal presidente Umberto Tupini, democristiano come i membri La Pira, Dossetti e Moro, al socialista Lelio Basso, ai comunisti Togliatti, Jotti, Marchesi. Il testo proposto fu più volte modificato con vivaci dibattiti nella Commissione e nell’Assemblea Costituente, presieduta, questa, da Ferruccio Ruini, anch’esse, come si è detto, composte da personalità per studi e confessioni politiche, spesso divergenti. Ma forse proprio a questa complessità, che con un termine allora poco usato si può definire interdisciplinare, si deve l’originalità della formulazione definitiva.

Esaminiamo ora il primo paragrafo dell’articolo: *La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica*. Questa endiadi, apparentemente innocua, “cultura e ricerca scientifica e tecnica”, racchiude una rivoluzione ideologica. Da Giambattista Vico a Benedetto Croce, per la maggior parte degli intellettuali italiani il rapporto fra cultura (e come tale si intendeva quella umanistica) e scienza non fu mai considerato un rapporto paritario. Della scienza si liquidava la componente critica e problematica per riconoscerne, invece, soprattutto gli aspetti pratici e strumentali; ne derivava una sua posizione ancillare rispetto alla creatività artistica, letteraria, filosofica. Cultura e ricerca scientifica e tecnica sono ora sullo stesso piano, oggetto entrambi della stessa attenzione e di uno stesso impegno; vi è un interscambio da un polo all’altro: la *cultura* è ricerca e la *ricerca scientifica e tecnica* si sostanzia in cultura. Una barriera secolare viene così superata. Lo si deve certamente alla presenza di ingegneri, fisici e altri scienziati in seno all’Assemblea, ma anche alle correnti di pensiero che andavano maturando in quella prima metà dello scorso secolo, nella quale sempre più sfumava la separazione fra speculazione filosofica e scienze della natura. E, senza dubbio, c’era anche, la volontà di rottura con le ideologie del passato (Gentile).

⁶ M. AINIS, *Cultura e politica*, CEDAM, Padova 1991, p. 10.



Spetta alla Repubblica promuoverne lo sviluppo. Non siamo più in uno "Stato etico" (gentiliano"), che impone cioè una propria etica, ma in uno Stato che "promuove", grazie alla "cultura" e alla "scienza" la maturazione di un'etica nella coscienza autonoma dei cittadini. Come affermerà l'art. 33: *L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento.*

Il secondo paragrafo si riallaccia direttamente ai temi trattati in precedenza: *Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.* La tutela del paesaggio era comparsa esplicitamente per la prima volta nella legge Croce; come si è ricordato, appariva sottesa a molte delle precedenti disposizioni legislative, ma era quella che aveva sempre incontrato le maggiori difficoltà a concretarsi in un decreto legge. E non solo perché il paesaggio rappresenta il più vasto e diffuso spazio aperto soprattutto alla speculazione edilizia, ma per la stessa ambiguità del termine. La definizione che ne aveva dato Croce, "rappresentazione materiale e visibile della patria", che riprende quella più enfatica e molto diffusa fra la metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, di sapore ruskiniano: "il paesaggio è il volto amato della patria", ne illustrava la qualità identitaria, ancora con una venatura affettiva che ricorreva in tutta la letteratura romantica. Il termine "affettivo" si trova, curiosamente, ancora nel dizionario Devoto-Oli: "Paesaggio. Porzione di territorio considerata dal punto di vista prospettico e descrittivo, per lo più con un senso affettivo cui può più o meno associarsi anche un'esigenza di ordine artistico ed estetico".



Non viene sottolineato a sufficienza il carattere dinamico del paesaggio, dovuto, non solo al succedersi dei cicli stagionali, ma soprattutto all'incidenza dell'opera dell'uomo; nel presente, ma anche e soprattutto nel passato, attraverso quelle vicende e quegli eventi storici, letterari e artistici che ne hanno forgiato e mutato l'aspetto. Si tratta di variabili che rendono arduo l'esercizio della tutela, affidato a scelte e progettualità che possono essere contestate, considerate soggettive o "di gusto". Poiché se un paesaggio non può e non deve essere "archeologizzato", nelle sue



inevitabili trasformazioni, deve però mantenere, come un organismo vitale, la sua “memoria” ed i suoi connotati identitari. Contemperare le diverse esigenze è compito delicato che richiede sensibilità, prudenza e rispetto, qualità che per molti secoli non sono mancate ai nostri antenati.

Quanto il paesaggio sia intrinsecamente legato al “*patrimonio storico e artistico*” è attestato, però nuovamente come era avvenuto nel primo paragrafo, da questa seconda endiadi (*paesaggio e patrimonio*).

I termini Repubblica e Nazione, l’uno agli inizi e l’altro alla fine dell’articolo, indicano il primo la *res publica*, cioè le strutture amministrative e giuridiche dello Stato, il secondo il territorio “nazionale” e coloro che vi vivono; si riferiscono entrambi a un organismo, unico e indivisibile, nella sua pur molteplice fisiologia, custode e ricetto della cultura, della ricerca, della protezione del patrimonio e del paesaggio, il Paese ove viviamo.

Per indicare l’oggetto della tutela la parola “*patrimonio*” si sostituisce a quella di “cose” impiegata nella legge Bottai; come si è già accennato, non si tratta di un semplice sinonimo. La sua presenza nell’articolo della Costituzione si deve a un emendamento presentato in sede di elaborazione del testo dal deputato Tristano Codignola, giornalista, antifascista e fondatore del Partito d’Azione, che propose di sostituirlo al termine “monumento” che si trovava nella prima redazione di Conetto Marchesi.

Nel linguaggio giuridico il patrimonio rappresenta l’insieme dei rapporti giuridici aventi contenuto economico che fanno capo a un soggetto giuridico; comporta diritti attivi, cioè soggettivi, e passivi, cioè obblighi. In economia, più semplicemente, il patrimonio è la ricchezza espressa in termini monetari. Per la prima volta il vocabolo, esteso anche all’ambito culturale, compare al tempo della Rivoluzione francese: il “*patrimoine national*” comprende il complesso dei “beni” del Paese, affidati alla difesa dei cittadini, che, finalmente, ne sono riconosciuti i detentori.

L’espressione, o meglio, il concetto di “*patrimonio storico e artistico*”, si estende a un ambito molto più vasto di oggetti da tutelare, materiali e immateriali, e di essi si sottolinea il valore economico, poiché, appunto fanno parte di una ricchezza. Ma non si tratta di una ricchezza quantificabile venalmente, poiché è riferita a una categoria peculiare di beni, inalienabili e il cui valore è incommensurabile. Si potrà chiosare, fra parentesi, che il momento in cui si sono voluti calcolare i costi e



i benefici di questo patrimonio, alla stregua di qualsiasi merce o operazione finanziaria, quel momento, infelice, ha segnato il crollo di una certa tenuta morale nei riguardi del patrimonio storico e artistico e non solo da parte dei semplici cittadini, ma anche dei politici.

Secondo il dettato della Costituente questo patrimonio appartiene alla Nazione, cioè a quella unità etnica con una sua specifica peculiarità, nella quale ci riconosciamo. Una sua alienazione decurterebbe, quindi, la Nazione di una sua parte, di quella parte che maggiormente ne caratterizza l'identità. Come privare un individuo di un organo vitale. Il riferimento alla Nazione afferma altresì, perentoriamente, la centralità della tutela. Una tutela che, e i "padri costituenti" se ne rendevano conto, avrebbe potuto essere minacciata dall'attribuzione di alcune competenze legislative che nella stessa Costituzione venivano delegate alle Regioni, fra cui quelle urbanistiche. Questa parziale autonomia, difatti, cominciò ben presto a consentire evasioni dallo stretto plesso che legava paesaggio e patrimonio, artistico e monumentale.

La situazione si aggraverà, fatalmente, con la modifica nel 2001 nel Titolo V della Costituzione, quando la formula dell'articolo 114: *La Repubblica si riparte in Regioni, Province, Comuni* fu sostituita da *La Repubblica è costituita dai Comuni, dalle Province, dalle Città metropolitane, dalle Regioni e dallo Stato*, ove lo Stato veniva omologato a Comuni, ecc., considerati come elementi costitutivi e parificati della Repubblica. In virtù di questo nuovo disposto costituzionale, gli enti locali acquistano una legittimità originaria e paritetica allo Stato! L'erosione della limpida formulazione dell'articolo 9 era incipiente e la dicotomia, già presente nella bipolarità delle leggi Bottai, sempre più separava, ai fini della tutela, paesaggio e patrimonio. È con grande sollievo che prendo atto che il Governo Monti progetta una revisione di questa sconsiderata modifica. Per ritornare alla formulazione di questo articolo, merita altresì sottolineare che le due proposizioni separate di cui esso è costituito (*La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione*), non escludono affatto il loro reciproco legame, come dimostra l'averle così strettamente vincolate sotto la stessa cifra. Cultura e ricerca, espressioni e mezzi per la conoscenza, sono motori attivi e premessa di ogni oculata forma di tutela, che, a sua volta, si fa cultura, spunto e occasione di ricerca e, in ultima istanza, valorizzazione, con le relative rica-



dute economiche (forse non immediate, ma certo di lunga gittata e durature nel futuro). Si compie e si conclude in questo essenziale legame la mirabile precisione del testo.

Cosa è avvenuto dopo il 1 gennaio 1948 (data di entrata in vigore della Costituzione), quando i saggi “padri costituenti” consegnarono alle generazioni future questo prezioso testimone, viatico per l’etica di una nuova coscienza civica, costruita sulle ceneri del cataclisma che aveva distrutto il Paese? Ce lo illustra un libro straordinario, amaro e appassionato, di Salvatore Settis (*Paesaggio Costituzione Cemento*, Einaudi, Torino 2010), dal quale ho attinto molte delle informazioni contenute in questo scritto. Un libro che dovrebbe essere adottato e commentato nelle scuole.

La rapida e tumultuosa trasformazione della società, la mutata qualità della vita richiedevano certamente precisazioni e adattamenti, in margine ai principi fondamentali che, come tali, al di fuori delle contingenze temporali, dovevano restare uguali a se stessi.

Le leggi di tutela in vigore, come si è detto, erano ancora le leggi Bottai e il giudizio positivo, unanime, che raccoglievano, non escludeva la constatazione che per vari aspetti si rivelavano ormai inadeguate alla nuova realtà.

I problemi furono affrontati da una “Commissione d’indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio” presieduta dall’Onorevole Franceschini; vi parteciparono eminenti studiosi e tecnici che lavorarono attivamente dal 1964 al 1967. La Commissione suggerì proposte e sanatorie, rilevando le pericolose dicotomie in atto fra i diversi oggetti della tutela. Proposte rimaste inevase, così che gli atti della Commissione costituiscono soprattutto un esemplare inventario storico dello stato dell’arte. Ricorre in quel testo la dizione “beni culturali ambientali” (non più “cose”) per indicare l’oggetto della tutela; è anch’essa un’espressione che esprime un “valore” e, insieme con quello di “patrimonio”, che comprende un ambito collettivo ancora più ampio, entrerà nel linguaggio comune e, con altre, più o meno sinonimi, sarà adottata anche dalle organizzazioni internazionali come l’Unesco, il Consiglio d’Europa, l’Unione Europea (“biens culturels”, “patrimoine”, “cultural property”, “environment”, ecc.).

Come si è già accennato la stessa Costituzione (disposizioni transitorie VIII e IX) aveva previsto un decentramento regionale, non solo come risarcimento dell’esasperato centralismo





del governo fascista, ma anche, forse, per temperare il livellamento giuridico e amministrativo istituito sul modello piemontese dai primi governi unitari, dal quale erano uscite mortificate, in particolare, alcune regioni del nord (Valle d'Aosta, Alto Adige) e quelle meridionali, avvezze a regimi e costumanze totalmente diversi. C'era, forse, anche la speranza, ben presto delusa, che un decentramento con delega a istituzioni più vicine ai cittadini avrebbe agevolato la tutela.

L'applicazione dei dettati costituzionali si trascinò a lungo, ostacolata dai governi di destra e soprattutto dai liberali e soltanto nel 1970 furono eletti i Consigli Regionali e, nel 1972, varati i primi Decreti Delegati sul passaggio alle Regioni delle competenze loro attribuite, in particolare quelle in materia urbanistica e paesaggistica. Alcune Regioni, a statuto speciale (Sicilia, Sardegna, Val d'Aosta, Trentino-Alto Adige) fruiro di maggiori autonomie, soprattutto la Sicilia, sempre più avviata verso una deriva potenzialmente separatista. E ancor più si allontanarono i destini dell'urbanistica, del paesaggio, dei beni mobili e immobili, affidati ad amministrazioni diverse e spesso fra loro in contrasto, con irreparabili danni per le sorti del patrimonio.

L'istituzione nel 1975 del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali giunse forse troppo tardi per recuperare funzioni avviate ormai su sentieri così distanti. Le sue già limitate competenze furono ulteriormente decurtate dalla creazione di un Ministero per l'Ambiente, un termine di ambigua interpretazione che comprende il paesaggio, ma tocca anche la sfera dell'ecologia, della geologia, dell'agricoltura, della salute, ecc.

In agricoltura le coltivazioni tradizionali erano state trasformate dall'uso intenso dei mezzi meccanici e dalle mutate abitudini che ambivano a nuovi prodotti della terra; le campagne occupate e ridotte, sovente, a favore di una dissennata industrializzazione (ricordiamo tutti le "cattedrali nel deserto"); il paesaggio stravolto da una spesso volgare edilizia residenziale che si era accanita soprattutto su chilometri di coste, risultato dell'effimero benessere degli anni '60.

Cercò di porvi rimedio la legge Galasso del 1985 che estese l'oggetto della tutela da cose singole o complessi di cose a intere porzioni di territorio, affermando, altresì, attraverso l'istituzione del Piano Paesistico Regionale, la necessità



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



di un governo del territorio esteso a tutto il territorio nazionale. Provvedimenti resi spesso vani dai ripetuti condoni edilizi e dalle periodiche sanatorie, quando non dalla corruzione. Sarà il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, nelle sue successive e sofferte redazioni (2004, 2006 e, infine, 2008) a unificare i due "beni" da tutelare, riprendendo il testo unico del 1999, rielaborando, aggiornando, integrando le leggi Bottai, che, in qualche modo, ne rappresentarono, ancora, l'ossatura o la falsariga.

Con la convergenza in un'unica disposizione legislativa, della tutela dei beni mobili e immobili e del paesaggio, si ottemperò finalmente al dettato costituzionale, e, difatti, nel testo ci si richiamò in modo esplicito all'articolo 9; non si potettero più sanare, però, le discrasie fra i poteri dello Stato e delle Regioni e neppure risolvere il mancato coordinamento che si era venuto a creare fra la legge Bottai sul paesaggio (n. 1497) e la legge urbanistica del 1942. Si insistette, tuttavia, sulla necessità di cooperazione fra le varie amministrazioni e furono intensificati gli obblighi di intervento da parte delle Soprintendenze nelle gestioni locali. Ci fu anche un richiamo alla Convenzione europea sul paesaggio, nata su iniziativa del Consiglio d'Europa, a Firenze, nel 2000, ratificata nel corso degli anni da vari Stati. Come altri protocolli internazionali essa è priva di effetti giuridici - ogni Stato è sovrano nel proprio territorio - ma è espressione di una comune volontà di intenti e di principi, quale negli ultimi decenni si è verificata su altri molti temi di bruciante attualità da parte degli organismi internazionali.

Non si dovrebbe concludere che, con questa sequenza di successive "blindature", con una consapevolezza remota dei doveri e dei diritti della tutela, stratificata nella coscienza storica di tante generazioni, il nostro prezioso patrimonio dovrebbe essere considerato al sicuro?

Perché, pur avendo avuto in passato leggi considerate di avanguardia, disponendo ora di un codice di ampio respiro, e soprattutto con una Costituzione di così elevato afflato etico, questo patrimonio è mortificato e violato di continuo? Un patrimonio che, come ci viene ripetutamente ricordato, appartiene all'umanità, ma del quale siamo detentori oltre che fruitori, e dovremmo essere i gelosi custodi?

Sono domande retoriche, poiché ciascuno di noi ne conosce le sconfortate risposte.

Ma forse conviene riflettere sulle motivazioni di questa mancanza di senso dello Stato, sull'esasperato individualismo che



spinge molti dei nostri connazionali a soddisfare solo quelli che si ritengono i propri diritti a scapito della collettività. Una concezione arcaica e primitiva della proprietà, bene assoluto da gestire a proprio piacimento. Proprio qui dove è nato il diritto romano, con i suoi vincoli posti alla proprietà privata a beneficio del bene comune. Sembra, invece, che questa secolare consuetudine con gli strumenti del diritto abbia portato piuttosto a una proliferazione di altre leggi e provvedimenti, che si elidono o reciprocamente si contrastano, e nelle cui pieghe è più facile trovare i percorsi oscuri e tortuosi che rendono possibili, e perfino legittimi, l'evasione e l'arbitrio.

Eppure la Costituzione identificava lo Stato con la collettività e ad essa additava i principi e le norme, come avviene in democrazia, su come gestire il bene comune. Ma il cittadino italiano, salvo rare eccezioni, non si è mai identificato con lo Stato. Atavico retaggio di un Paese a lungo dominato da stranieri, dalla prevaricazione dei quali ci si doveva difendere con mille sotterfugi? Nelle cui leggi non ci si riconosceva, poiché erano ritenute soprusi contro popolazioni oppresse ed inerme? È possibile che, dopo oltre centocinquanta anni, persista questo innaturale rapporto di sospetto e di inimicizia fra il cittadino e una struttura statale alla quale si considera estraneo? Non sarà forse colpa di una mancata educazione civica?

Non è con i divieti, ma solo con l'educazione che si può ottenere il risanamento delle coscienze, la formazione di una etica del cittadino, il rispetto per beni che appartengono al luogo ove è nato e che è non solo delitto, ma autolesionismo, deteriorare, disperdere, o addirittura, distruggere.

Occorre, forse sarebbe meglio dire occorre, plasmare le coscienze, insegnando, fin dall'infanzia, ai futuri cittadini il rispetto per il nostro patrimonio culturale, per questo paesaggio che tutto il mondo ci ha invidiato, uno fra i nostri beni più preziosi, ma fragile, messaggio di civiltà, retaggio del passato; ma anche una ricchezza in via di dissipazione, insidiata da scelte "triviali", dalla rapacità di profittatori, dall'incultura e dalla rozzezza di molti amministratori locali, dall'esautoramento degli organi di tutela.

Per salvarsi dal naufragio occorre invertire la rotta, investire su questi beni facendo ricorso alle forze ancora sane del Paese, e non solo in senso economico, ma soprattutto etico e culturale.



Occorre dimenticare il proprio particolare di fronte all'interesse della collettività, con uno sguardo rivolto al futuro e non solo a un effimero presente. Bisogna coltivare le virtù civili, neglette e vilipese. Occorre preparare i giovani a ricevere degnamente quell'eredità che i nostri "padri costituenti" ci hanno trasmesso in quel lontano 1948. Ad essi è affidata la salvaguardia dei nostri valori identitari.

Ce la faremo? Dobbiamo farcela!



Matilde Romito

*Matilde Romito,
Dirigente Provincia di Salerno e
Membro del Comitato
Scientifico del CUEBC*

Palazzo d'Avossa nel centro storico di Salerno

Palazzo d'Avossa si trova nel pieno centro storico di Salerno, nel quartiere detto *dei Barbuti*, dall'epoca in cui i longobardi si stabilirono in città. Siamo a poca distanza dal Duomo, sull'antica via delle Botteghelle, che era uno dei *cardi* della *Salernum* romana.

Il palazzo occupa un'area di circa 1.330 metri quadrati, coperti da quattro piani che raggiungono un'altezza fuori terra di circa 20 metri.

L'intera struttura è costituita da vari corpi di fabbrica aggregatisi in epoche diverse e collegati grazie ad elementi pensili ad arco che scavalcano il livello stradale, lasciando intatto il gioco viario in due occasioni: la prima, con una struttura a ponte che si sviluppa al primo e al secondo piano in corrispondenza del vicolo laterale Grimoaldo e la seconda, con un'analoga struttura che dà vita a una terrazza monumentale estesa fino ad arrivare all'angolo con via Mercanti, in corrispondenza del vicolo Adelberga. La struttura appare dunque come composta da almeno due palazzi autonomi separati da vicoli, collegati con passetti.

Lo stemma nobiliare, con due leoni rampanti affrontati e sovrastante l'aquila bicipite con la corona patrizia, posto sul portale di accesso – costituito da un arco a tutto sesto su bassi piedritti – è quello dei Della Calce originari di Castiglione del Genovesi, casata del Sedile di Portarotese.

Esistono varie date importanti per la definizione dell'immobile: l'area sulla quale sorge detto palazzo fu oggetto di alcune compere di case preesistenti da parte di Giuseppe Della Calce fra gli anni Sessanta e Ottanta del Seicento, ristrutturando le quali fu realizzato, nella prima metà del Settecento, l'imponente complesso oggi esistente. Sono poi documentati lavori svolti nel palazzo dal maestro fabbricatore Leone Lovine negli anni Quaranta del XVIII secolo, pagati dal nobile salernitano Prospero Della Calce. Quando costui muore nel 1761, venne fatto l'inventario dei suoi beni mobili e immobili. In queste carte si parla di un Palazzo la cui descrizione e ubicazione e una serie di particolari della struttura non lasciano dubbi sulla identificazione con l'attuale palazzo d'Avossa. Prospero Della Calce, anche legatario del fratello Andrea, era sposato con Beatrice Pagano di Lucera; dopo la sua morte la proprietà fu venduta (6 ottobre 1785) dalla vedova ai fratelli Diego, Genaro, Domenico e Michele d'Avossa, i quali, non essendo nobili, secondo le ricerche di Vincenzo De Simone, e quindi non



possedendo uno stemma, lasciarono sulla facciata quello prestigioso dei Della Calce. Questo Prospero Della Calce è probabilmente lo stesso citato nell'Epistolario di Bernardo Tanucci, primo ministro di Carlo III, in una lettera del 28 aprile 1761 scritta da Caserta al Re Cattolico, come "nobile salernitano", proprio nell'anno della sua morte.

I d'Avossa sono documentati fin dal Trecento a Capriglia, dove esiste la località Abos e appaiono a Salerno nella seconda metà del Settecento, come accennato sopra.

Nell'elenco dei sindaci di Salerno appare la figura di Francesco Saverio d'Avossa, sindaco dal 29 settembre 1807 fino ad alcuni mesi del 1808 e poi dal 6 gennaio 1811 per tutto l'anno.

Nei moti della carboneria del 1820 si ricordano come appartenenti alla carboneria salernitana i fratelli Raffaele, Giovanni, Gennaro e Saverio d'Avossa, quest'ultimo capitano dei militi. Il più illustre dei d'Avossa appare Giovanni d'Avossa (Salerno, 1 febbraio 1808 – Napoli, 21 aprile 1868): a lui è dedicata una delle epigrafi poste dall'Amministrazione Provinciale di Salerno nel 1889 sulla facciata di Palazzo Sant'Agostino.

A Salerno esiste anche, nel rione Carmine, una via a lui intitolata: colonnello comandante della Guardia nazionale di Salerno nel 1848, magistrato, deputato nel Parlamento napoletano del 1848-49, dopo la vittoria garibaldina sui Borboni ebbe il ministero di Grazia e Giustizia. Nel 1862 fu nominato senatore nell'VIII legislatura del regno d'Italia.

Palazzo d'Avossa, dunque, di costruzione seicentesca, fu ristrutturato nel secolo successivo -seconda metà - su commissione di Saverio Maria d'Avossa, arricchendosi, nella prima metà dell'Ottocento, di una decorazione neoclassica piuttosto rara nella città di Salerno.

Il palazzo è tra i più grandi edifici storici dell'antica Salerno: l'ampio portale principale, con al centro lo stemma marmoreo, sembra risentire maggiormente dello stile neoclassico ed è decorato con conci marmorei e motivi a treccia, una decorazione intagliata con nastri concavi che si intrecciano e bottoni lisci negli spazi intermedi, estremamente ricorrente nell'antichità (Fig. 1).

Un corridoio, coperto da volta a botte unghiata, conduce dall'ingresso all'ampio cortile, caratterizzato da statue di varia datazione (Fig. 2); una è addirittura copia di un originale greco di età classica, risalente, nelle sue parti originali, all'età romana. Tali statue sono sintomo di un gusto legato a una cultura ar-



Fig. 1



Fig. 2

cheologica di tipo neoclassico, quel movimento culturale che, collegato ai profondi cambiamenti che si verificarono proprio a cavallo tra Sette e Ottocento, si fondava su uno sviluppato interesse per l'arte antica, in particolar modo verso quella greco-romana, grazie anche agli scavi di Pompei, avviati intorno al 1740 da Carlo di Borbone, unitamente alle grottesche affrescate nella *Domus Aurea* di Nerone, che saranno un forte motivo di ispirazione nella decorazione pittorica di questo palazzo. Sembra opportuno proprio ribadire la rarità a Salerno di esempi pittorici neoclassici come in questo palazzo, a fronte di più numerose testimonianze di tipo architettonico a Palazzo Sant'Agostino, Palazzo Luciani, la Cappella di Sant'Antonio dei Nobili a via Duomo e l'esterno della Chiesa dei Morticelli.

Tra le statue in marmo, la più importante – collocata proprio sul lato di fondo entrando e dunque in posizione privilegiata – è certo quella raffigurante Dioniso, una statua antica, ma completata in epoca moderna al di sotto delle ginocchia e nelle braccia con gli attributi in parte conservati e con l'aggiunta di una testa giovanile non pertinente, ma ugualmente antica. Statua particolarmente interessante in quanto replica di un noto torso virile di Berlino, acquistato nel 1841 in Italia, secondo l'esame di José Dörig che questa statua ha studiato e pubblicato nella rivista "Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano" III-IV (1963-1964), nell'articolo *Der Dionysos Salerno-Berlino K 4*, attribuendone il completamento moderno ad un periodo tra fine Seicento e inizi Settecento. Rispetto al torso di Berlino, la statua salernitana è in miglior stato di conservazione e consente un più approfondito inquadramento storico-artistico: si tratta di un tipo statuaria raffigurante Dioniso, vestito con corto chitone e reggente nella mano destra un pezzo di tirso, un lungo bastone con edera e pampini, portato appunto da Dioniso e dai suoi seguaci. Entrambi gli esemplari sono copie romane di un capolavoro del terzo quarto del V sec. a. C.: Dörig si chiede se questo tipo statuaria non possa completarsi con una testa barbata di Dioniso nel Museo di Napoli e se l'originale non debba attribuirsi all'artista greco di età classica Kalamis.

Apprezzabile ancora la statua femminile marmorea, collocata sul lato sinistro del Dioniso, che si rifà al tipo della *Grande Ercolanese*, dal nome dato a una statua femminile scoperta nel teatro di Ercolano nel 1706, identificata come Demetra, copia romana di prima età imperiale di originale greco riconducibile alla seconda metà del IV sec. a.C. e attribuibile alla cerchia di



Prassitele, scultore che godette di grandissimo favore in epoca romana. In realtà la statua ripropone la stessa cadenza e intensità del panneggio e la stessa serrata concatenazione del movimento delle braccia, derivanti proprio dal prototipo; se ne distacca invece per la posizione delle gambe, scaricando il peso del corpo – a differenza dell'originale antico – sulla gamba sinistra, flettendo la destra. L'utilizzazione del tipo nasce, come in età romana, per dame dell'alta società e anche per le imperatrici, grazie alla composta solennità dell'immagine. La statua femminile sul lato sinistro del Dioniso, pur riproponendo lo stesso schema della precedente, mostra caratteri decisamente più moderni e meno felici ed è l'unica non in marmo, ma in pietra.

Infine, entrando nel cortile sulla sinistra, vi è una statua marmorea che raffigura *Leda e il cigno*, mito greco, narrato nelle *Metamorfosi* d'Ovidio, molto in voga nel mondo artistico fin dal Rinascimento perché consentiva la raffigurazione dell'atto sessuale tra un uomo e una donna attraverso l'escamotage del mito, riconoscibile solo da una fascia colta. Accanto al cigno che Leda protegge con il mantello, appare l'aquila che la minacciava (come nella scultura di Timotheos).

Sul lato destro del cortile, a fianco ad un portale in pietra grigia che conduce alle scuderie, è la quinta statua, marmorea, che viene menzionata come collocata originariamente nelle scale: un uomo barbuto con un nodoso bastone in mano, "esemplato su modelli tardogotici" come giustamente sostiene Antonio Braca, rinviando il confronto con le statue che ornano l'esterno di Palazzo Reale a Napoli.

Sulla destra dell'ingresso è collocato un ampio scalone aperto impostato secondo una visione seicentesca geometrica, con rampe rettilinee collegate da ballatoi intermedi (Fig. 3); le pareti erano affrescate un tempo con scene mitologiche ispirate alla *Gerusalemme Liberata*, oggi completamente perdute. Sopravvive solo un piccolo brano pittorico sull'ingresso del lato sinistro al secondo piano, che ripropone il problema dello stemma, presentando la citata aquila bicipite e corona patrizia e due leoni affrontati, ma non rampanti come sullo stemma del portone, e, all'interno, una sorta di ulteriore stemma scompartito in quattro parti, di difficile lettura a causa del deterioramento del dipinto stesso.



Fig. 3



Al pianterreno e nei piani intermedi delle scale sono collocati dei mascheroni spegni-torcia, come in tanti altri palazzi importanti del regno borbonico, da Palazzo dello Spagnuolo a Napoli a Palazzo Comitini a Palermo o Palazzo Caracciolo a Forino (Av). Questi elementi rappresentano un volto maschile con arcate sopraccigliari e gote fortemente accentuate e la bocca forata e cava appunto per lo spegnimento della fiaccola. Lo scalone dà accesso dal cortile ai piani superiori, che erano inizialmente solo due e con il trascorrere dei secoli sono raddoppiati. Gli altri due piani corrispondono infatti a innalzamenti del XIX e XX secolo, sfruttando il piccolo appartamento al di sopra del piano nobile destinato alla servitù.

Il secondo piano ospita, come spazi che conservano ancora tracce più o meno evidenti di decorazione, una piccola Cappella a pianta quadrata, la rettangolare Sala dell'Abbondanza e il grande Salone delle Feste.

La copertura della volta della Cappella, delimitata da modanature dorate desinenti in brevi volute angolari, fu affrescata nel



Fig. 4

Settecento con la raffigurazione della Madonna Immacolata, circondata da angioletti, con veli ora azzurri, ora gialli, ora rossi, che tornano accoppiati al centro dei quattro lati, sostenenti medaglioni con decori figurati, rigorosamente in monocromia azzurra. Sulle volute degli angoli, basi pseudo-cilindriche sostengono vasi dai corpi polilobati a orlo svasato su piedi a tromba, affiancati, su entrambi i lati, da medaglioni con il motivo delle teste di donne con cespi floreali, afferenti ad antichi decori ellenistici (Fig. 4).

Sia le pareti della Cappella che le porte della Sala dell'Abbondanza spiccano per la decorazione con

motivi grotteschi di notevole varietà. Le "grottesche" (che traggono nome dalle *grotte* del colle Esquilino a Roma, i resti sotterranei della *Domus aurea* di Nerone, scoperti nel 1480) sono un soggetto pittorico molto popolare e, con il pretesto della *imitatio antiquitatis*, vennero riproposte per sfruttare il prestigio di un modello antico, con notevole fortuna tra fine Settecento e inizi Ottocento. Anche la decorazione parietale



della Cappella di Palazzo d'Avossa si caratterizza per la negazione dello spazio, la presenza di esseri ibridi e mostruosi, figurine esili ed estrose, che si fondono in decorazioni geometriche e naturalistiche, su uno sfondo monocromo. Le figure sono molto colorate e danno origine a cornici, effetti geometrici, intrecci, ma sempre mantenendo una certa levità e ariosità, per via del fatto che in genere i soggetti sono lasciati minuti, quasi calligrafici, sullo sfondo. Si nota però, a mio parere, una sorta di programma decorativo legato alla esaltazione delle Arti: la poesia, la pittura, la danza e soprattutto la musica, che si distanzia dal soggetto religioso forse per una diversa destinazione del piccolo ambiente in un momento cronologico successivo, probabilmente nei primi decenni dell'Ottocento. Se la poesia si esprime sia attraverso una figura maschile con berretto che ha tra le mani un rotolo cartaceo sia con dei tondi dove i volti sono cinti con corone d'alloro (laureati), la pittura e la danza utilizzano rispettivamente due tavolozze (Fig. 5), e un lungo nastro, per esaltare le movenze, accanto a figure femminili. Certamente la musica è la più rappresentata, attraverso le trombe, il tamburello, le nacchere, la mandola (Fig. 6), i piatti in mano ad un incredibile Arlecchino (Fig. 7). Numerosi i pavoni, ancora nel retaggio del mondo antico, ma appare anche un pappagallo. Il pavone, nell'Atene del V sec. a.C., era una rarità esotica e divenne animale sacro a Giunone nel mondo romano; nel cristianesimo era simbolo di rinnovamento e resurrezione per la annuale ricrescita delle penne; la sua immagine è frequentissima sui dipinti di Pompei, mentre per i rilievi basterà ricordare Atrani, Caserta Vecchia, Ravello, per mantenerci in un ambito geografico vicino. Le porte della Sala dell'Abbondanza, nel lato verso il Salone delle Feste, presentano, rinchiuse in spazi rettangolari, mistilinei, delimitati in alto da due grifoni affrontati, vari motivi, di cui alcuni con carattere spiccatamente esotico (Fig. 8): appare l'elefante (Fig. 9), il cammello (Fig. 10) e un orientale a cavallo di una sorta di giovenca; inoltre appaiono due figure, una maschile e una femminile, di ritorno dalla caccia, altre due figure, ancora una maschile e una femminile, legate invece a situa-



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

zioni di festa; e, infine, un gentiluomo a cavallo. Tali riquadri figurati si avvalgono efficacemente di un decoro di fondo di tipo marmorizzato, in verde, che costituisce la sola forma cromatica delle stesse porte dal lato del Salone delle Feste.

La volta della Sala dell'Abbondanza è affrescata con l'allegoria dell'Abbondanza e la Fortuna: una figura femminile reca nella mano destra una cornucopia, che nella mitologia greca era il corno perduto dal fiume Acheloo nella lotta con Ercole per Deianira, riempito dalle Naiadi di fiori e di frutta, dunque simbolo mitologico di cibo e abbondanza. In forma di corno traboccante monete è invece presente nel nostro soffitto, mentre quattro pargoletti nudi fanno a gara per stringersi accanto alla figura femminile, dal seno appena velato e lunghi capelli sciolti. Intorno alla scena centrale corrono spazi mistilinei con vasi di fiori, motivo molto diffuso e immortalato anche nella ceramica, come dimostrano prodotti delle fabbriche napoletane e, in genere, campane. Due stemmi campeggiano sui lati lunghi, al centro dei suddetti motivi floreali, rispettivamente della città di Salerno, con il suo patrono San Matteo, e della dinastia sabauda, con la croce chiara in campo colorato (Fig. 11). Ciò porta la datazione del dipinto, al più presto, all'indomani della unificazione d'Italia.

Nella zona sud è il grande Salone delle Feste (Fig. 12): sormontato da un palco ligneo per i musicisti, conserva una serie di puttini a rilievo in stucco, che sorreggono grandi ovali destinati a contenere evidentemente dipinti, e affreschi raffiguranti ancora puttini affrontati. Grandi specchi furono inseriti successivamente, poiché sono contornati da decori in stile Liberty (Fig. 13), dunque all'inizio del Novecento.

Il soffitto, attualmente privo di decorazione, doveva sicuramente presentare una ricca decorazione, probabilmente di tipo figurativo.

Da questa Sala si accede a una raffinata balconata, con eleganti balaustre arcuate, ornata da sei busti marmorei, tre maschili e tre femminili, già visibile da via dei Mercanti (fig. 14). I tre busti maschili rappresentano, in sequenza da sinistra, un giovane, un vecchio *capite velato* e, in posizione finale, un giovane con veste di togato; i tre busti femminili vedono caratteri piuttosto simili nelle vesti e nelle acconciature.

Quanto ai pavimenti, si conserva solo il cotto nella Cappella, mentre il parquet nella Sala dell'Abbondanza e il marmo nel Salone delle Feste risalgono agli interventi fatti dalla Soprintendenza nei trent'anni in cui ebbe qui sede.



Per completezza occorre ricordare che, durante i lavori di restauro della parte di palazzo d'Avossa più prossima a via dei Mercanti, fu evidenziato un pavimento ceramico che utilizza una riggiola, prodotta nella seconda metà dell'Ottocento dalla fabbrica vietrese Tajani, che riscosse particolare successo, tanto da essere imitata anche fuori dell'ambito campano. La peculiare decorazione policroma, floreale-geometrica, favorisce più tipi di rotazione, sviluppando tessiture di notevole suggestione, come quella realizzata nello stesso palazzo salernitano, che vede file ondulate di fiori e righe alternate, di grande movimento. La parte floreale consiste nella cosiddetta "rosa orientale", nata nell'ambito della corrente dell'Orientalismo, mentre la parte geometrica è rappresentata dal "motivo a pettine", con fasce parallele di eguale spessore, all'interno di un rettangolo realizzato con righe sottili (fig. 15). Nell'aprile del 1799 il palazzo conosce un grave saccheggio a opera delle truppe napoleoniche: danni irreparabili subiscono la Sala delle Feste, le stanze di Carlo III, la Biblioteca che viene privata di gran parte della ricca collezione medico-scientifica e dell'archivio familiare colà custoditi.

Negli anni Venti del Novecento ospitò materiale documentario dell'Archivio di Stato, trasferito poi nell'attuale sede nel 1934; nel palazzo abitava d'altronde Paolo Emilio Bilotti, direttore dell'Archivio dal 1892 al 1927, secondo il ricordo della famiglia Pellicchia, che ancora vive nei piani alti del complesso. Tra marzo e giugno 1944 trovano sede alcuni Uffici del Governo Provvisorio del Regno del Sud.

Tra gli ospiti illustri possiamo citare, a metà del Settecento, Carlo III di Spagna, che qui dimorava quando pernottava in città, di ritorno dalla riserva di caccia di Persano; Gioacchino Murat, re di Napoli, il 18 maggio 1809 (che avrebbe condannato alla chiusura, con decreto del 29 novembre 1811, l'antica Scuola medica salernitana); Giuseppe Garibaldi, il 6 settembre 1860 (il 7 settembre infatti entra trionfalmente a Napoli). Dal 1980 al 2011 palazzo d'Avossa è stata sede della Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio, il patrimonio storico, artistico e demotnoantropologico di Salerno e Avellino. L'edificio fu oggetto, negli anni '80 del Novecento, di un vasto intervento di restauro che ha coinvolto le strutture verticali e i solai dell'intero fabbricato.

Dal gennaio 2012 è sede di vari uffici della Provincia di Salerno, già proprietaria dello stabile, ad esclusione dei due piani sopraelevati, occupati da privati.



Teresa Colletta

*Teresa Colletta,
Università Federico II Napoli,
Segretario Generale ICOMOS
Italia*

Il recupero ad uso museale degli antichi arsenali della Repubblica di Amalfi

Nel preparare il Desk-work della città storica di Alanya in Turchia come membro esperto dell'ICOMOS, Comitato scientifico per le città e villaggi storici (CIVVIH) per l'inserimento nella World Heritage List ho potuto mettere a confronto la struttura medievale dell'arsenale di Alanya con quello di Amalfi. Entrambi strutture medievali voltate su archi in pietra a ogive, la prima ancora nella sua posizione originaria in mare, ma non usufruibile, la seconda restaurata e recuperata a nuovo uso nella odierna cittadina della costiera amalfitana, patrimonio mondiale dal 1997.

Dall'analisi comparativa effettuata bisogna riconoscere la grande occasione portata a compimento per l'impegno del Centro di Cultura e Storia Amalfitana e per la realizzazione delle opere di restauro da parte del Comune di Amalfi e della Soprintendenza ai Beni Architettonici di Salerno. Ciò che più conta però è aver messo a segno, non solo il restauro architettonico degli antichi Arsenali della Repubblica di Amalfi, ma l'attuazione all'interno della grande struttura medievale voltata del "Museo della Bussola e del Ducato marinaro di Amalfi".

È sicuramente per la scientificità con cui è stato organizzato un primo museo della città storica di Amalfi e della sua rilevanza nell'Alto Medioevo campano e in tutto il bacino del Mediterraneo per la presenza di "colonie di mercanti amalfitani" - le *Malfitanie* - in tutte le principali città portuali del Mediterraneo orientale ed occidentale.

Come molto opportunamente si legge nel pieghevole che viene distribuito ai numerosi turisti che affollano dal 2011 le antiche strutture ad arconi murari ad ogiva dell'arsenale sono un monumento prezioso della potenza marinara di Amalfi, un *unicum* nel Mezzogiorno, perché è giunto fino ai nostri giorni in gran parte integro, nelle sue lunghe navate in pietra e malta, seppure non conservato nella sua totale originaria struttura.

Il centro portuale e mercantile di Amalfi si costituisce intorno al suo poderoso arsenale e cantiere navale e alla darsena antistante; intorno a queste strutture si svolgeva la vita stessa della cittadina, chiusa entro le mura collinari già dal X secolo. Le trasformazioni subite dal fronte a mare della cittadina costiera nel corso dei secoli hanno modificato l'antica struttura cantieristica e militare, che, come le porte marittime, si apriva direttamente sull'approdo sulla riva - lo *scario* - per facilitare lo scambio delle merci e i traffici marittimi. Oggi l'Arsenale/Museo non apre sulla riva del mare, ma sul litorale e la strada costiera, cioè in posizione arretrata dalla costa.



A riguardo della sua rilevanza di bene architettonico unico, va sottolineato che gli arsenali angioini-aragonesi della vicina città portuale di Napoli non esistono più, essendo stati completamente ristrutturati e in parte demoliti nei grandi lavori operati lungo il litorale durante il vice regno spagnolo e poi dalla capitale borbonica dal Settecento fino alla fine dell'Ottocento.

Pur con tutta la rilevanza dell'area portuale napoletana in termini di estensione dell'abitato, come abbiamo dimostrato per i secoli medievali in un nostro recente contributo, il risultato della sua attività portuale e mercantile è stato condizionato in gran parte dalla presenza di comunità straniere alle quali Napoli fin dagli anni del Ducato autonomo (736-1139) dette residenza stabile.

Le attività delle colonie di mercanti stranieri nel lungo fronte a mare napoletano proseguirono con sempre maggiore intensità negli anni del regno normanno svevo e poi nei secoli di regno angioino-aragonese (1266-1446-1501): gente venuta dall'oriente, greci ed ebrei, oltre alla stabile presenza degli amalfitani, scalesi, cetaresi e sorrentini e poi con i pisani in periodo normanno-svevo.

Queste comunità formeranno la città portuale napoletana con insediamenti muniti di molo, loggia, banco e fondaco intorno a una propria chiesa, ecc. determinando una particolare armatura urbana di collegamenti e connessioni alla fine dell'XI secolo, che si rifletterà a lungo sulla storia successiva della città, capitale del regno meridionale.

Proprio per comprendere le significative caratteristiche della fascia marittima napoletana, tra IX e XI secolo, abbiamo operato in studi precedenti un utile confronto con la vicina città portuale di Amalfi, che conserva l'antica struttura medievale, non avendo subito le forti trasformazioni della futura capitale del regno; città egemone del Ducato omonimo alla quale Napoli era unita sia per fini militari che per scambi commerciali. Il dominio marittimo di Amalfi nasce e si sviluppa tra IX e XII secolo. La piccola cittadina costiera con la sua flotta riesce a conservare una posizione commerciale di assoluto privilegio e a raggiungere un fronte a mare, all'auge della sua potenza marinara, di circa 400 metri per una superficie totale del centro abitato di 7.400 metri quadrati: **città-stato dall'839 e indipendente fino al 1135**. Un insediamento portuale quello di Amalfi, che pur non essendo di grandi dimensioni, come quello napoletano, fu l'unico tra i centri marittimi della Campania a raggiungere nell'alto medioevo un'importanza paragonabile a



quella di altri grandi porti mediterranei. L'antica Repubblica marinara di Amalfi fino al 1082 poté infatti godere, nell'ambito dell'impero bizantino, degli stessi privilegi dei veneziani.

Il centro storico marittimo della cittadina della costiera conserva a lungo la sua tradizione portuale e la trama della città storica mantiene ben chiara la connotazione di maggiore interesse marittimo dell'insediamento, ma non avrà ulteriori sviluppi urbani, come quelli verificatesi a Napoli divenuta capitale del regno nel 1282. Sono queste le ragioni della permanenza della struttura portuale di Amalfi, a tutt'oggi, non essendo stata soggetta a fenomeni accelerati di espansione, trasformazione e sostituzione, come la vicina capitale del regno meridionale.

La rete mercantile di Amalfi si espande con le colonie costruite dagli amalfitani che fanno affluire alla madrepatria le merci preziose dalle più importanti capitali del Mediterraneo centro-orientali: Costantinopoli, Antiochia, Il Cairo, Palermo, Napoli, Durazzo e Gerusalemme. La presenza commerciale di colonie amalfitane è molto diffusa anche in numerose città campane, pugliesi e siciliane e a Napoli in particolar modo. Amalfi si dimostra così una città portuale che sfrutta le alleanze politiche con il mondo arabo verso cui esporta materie prime (legname, olio e schiavi ecc.) raggiungendo una grande prosperità fondata sul commercio internazionale. Possiamo affermare che Amalfi per prima sperimenta un'urbanistica delle città marinare.

A differenza di Napoli, per la quale resta testimonianza degli arsenali angioini trecenteschi – come di quello vicereale spagnolo costruito *ex novo* in luogo più controllato a fini militari, vicino alla nuova residenza vicereale nell'ultimo trentennio del Cinquecento – solamente grazie alla documentazione storica descrittiva, iconografica e cartografica.

L'imponente architettura medievale dell'arsenale amalfitano è fortunatamente invece ancora *in situ* e presenta due navate parallele coperte da una doppia serie di volte a crociera separate e sorrette da dieci poderosi pilastri, consolidate nei recenti restauri degli anni 2000.

All'interno della struttura medievale è stato allestito negli anni 2010-2011 il Museo della storia della città; è presentata al pubblico una ricca raccolta di preziosi documenti scritti e iconografici riguardanti la storia urbana di Amalfi e anche una serie di testimonianze sull'evoluzione degli strumenti di orientamento nautico, tra cui la famosa Bussola che, come è unanimemente riconosciuto, è stata inventata dall'amalfitano Flavio

Riferimenti bibliografici

T. COLLETTA, *Napoli e Amalfi città portuali tra IX e XII secolo: un confronto*, in T. COLLETTA, E. GIACALONE, *Napoli e Amalfi tra IX e XII secolo*, numero monografico di "Storia dell'Urbanistica/ Campania", VI, 2002, pp. 27-32.

T. COLLETTA, *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa il Porto e il Mercato dall'VIII al XVII secolo*, Roma Kappa Edizioni, 2006, cap. II, paragrafo n.9. La dimensione rilevante della città bassa napoletana e del suo fronte a mare nel confronto con le città portuali coeve: di Amalfi e Genova.

G. GARGANO, *Il cantiere navale della Repubblica marinara*, Amalfi 2010

T. COLLETTA (a cura di), *Città portuali del Mediterraneo. I luoghi dello scambio commerciale e le colonie di mercanti stranieri tra Medioevo ed Età moderna*, Franco Angeli, Milano, Roma 2012

T. COLLETTA, *Città portuali del Mediterraneo Istanbul, Napoli e Amalfi. I luoghi dello scambio commerciale e le colonie di mercanti stranieri tra Medioevo ed Età Moderna*, Relazione al Convegno "Città e culture dell'acqua al tempo delle repubbliche marinare. Strutture e infrastrutture urbanistico-portuali navigazione e commercio", 1° Il Mediterraneo e il mare interno di Seto in Giappone, Amalfi, 2-3 giugno, 2012 (Atti in corso di stampa).



Gioia nel 1302 e che ha rivoluzionato le tecniche di navigazione aprendo le vie marittime ad Amalfi verso nuovi itinerari.

Il "Museo della Bussola e del Ducato Marinaro di Amalfi" espone anche numerosi cimeli che testimoniano con autorevolezza le fondamentali realtà su cui si è fondata l'autonomia politica di Amalfi e la sua straordinaria floridezza economica ed artistica: le *Pandette di Giustiniano* del 1135 nella copia anastatica del 1910, la *Tabula de Amalphi* in vigore dal Duecento fino al secolo XVI, le *Consuetudines Civitatis Amalphiae* del 1274 e il *Tari*, la ben nota moneta amalfitana che fu in uso in tutte le città portuali del Mediterraneo, anche nella vicina Napoli, città portuale d'età ducale. A questi documenti si aggiungono preziose miniature medievali e rarissime Cronache del 1656 di André Du Saussay, sculture d'epoca romana e medievale, antiche pergamene, codici e manoscritti, un repertorio fotografico di usi e costumi locali di grande interesse.

Ciò che però merita il nostro maggiore interesse sono le ricostruzioni cartografiche operate da più di 20 anni da valenti studiosi e storici amalfitani e non, collazionate dal Centro di Storia e Cultura Amalfitana, che mostrano l'entità dell'antico Ducato di Amalfi, delle sue fortificazioni, del suo sviluppo arroccato in quartieri e il suo ramificarsi nel Mediterraneo con le sue colonie, della ricchezza delle navi mercantili e della qualità delle loro merci; anche la composizione dei tipi differenti di derrate da trasportare e degli scambi effettuati con le altre città portuali del Mediterraneo sono illustrate in tavole a colori.

I grandi spazi dell'arsenale sono stati inaugurati nel 2011 e già sono stati utilizzati come sede di un convegno scientifico di grande apertura verso il Mediterraneo e il mare interno del Giappone il 2 e 3 giugno 2012: "Città e culture dell'acqua al tempo delle repubbliche marinare" con la presenza di numerosi relatori italiani e giapponesi.

Nel complesso bisogna dire che il "Museo" negli antichi arsenali della Repubblica di Amalfi si aggiunge alle altre preziosità e capolavori di "valore eccezionale" della Costiera Amalfitana, inserita dal 1997 nella Lista del Patrimonio dell'UNESCO e di grande prestigio per l'antica Città egemone del Ducato di Amalfi.





Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Appendice

L'album di *ORIZZONTI*



Una felice intuizione, un'insolita esperienza

Racchiudere in un unico fascicolo gli spunti di sintesi delle differenti iniziative, in cui si è articolato nell'arco dell'ultimo quadriennio il progetto *ORIZZONTI*, è parso il modo migliore per esaltarne i contenuti e rendere merito a quanti li hanno qualificati attraverso il proprio apporto.

Il progetto nasce dalla **felice intuizione** di Maria Clara Lilli Di Franco, instancabile animatrice culturale, già Direttore dell'Istituto Centrale per la Patologia del Libro e più tardi Direttore della Fondazione per la Conservazione e il Restauro dei Beni Librari di Spoleto, membro del Comitato Scientifico del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali fin dalla sua costituzione (1983). Con la vivacità intellettuale, l'entusiasmo e la lungimiranza che La distinguevano ebbe la capacità di imprimere ad *ORIZZONTI* la spinta giusta, sollecitando importanti adesioni e componendo la base del partenariato, che in seguito si sarebbe allargato.

Dopo un lungo ciclo di attività corsuali e seminariali incentrato sul patrimonio librario nei primi due decenni di vita del Centro, infatti, Maria Clara Lilli Di Franco pensò di esplorare l'affascinante mondo del patrimonio sonoro: Ravello (non a caso denominata "Città della Musica") ed in particolare Villa Rufolo, in ragione dell'antica tradizione concertistica, rappresentarono il contenitore ideale per "IN BYTE BEMOLLE. Innovazione tecnologica e patrimoni sonori ed audiovisivi", evento di apertura di *ORIZZONTI*.

Salvatore La Rocca, anch'egli dalla prima ora partecipe e protagonista della vicenda del Centro di Ravello e Massimo Pistacchi, avvicinati alla nostra istituzione proprio grazie alla Dott.ssa Di Franco, seppero affiancarla interpretando il senso



profondo della sua idea ed offrendo ciascuno un valore aggiunto nello specifico del proprio settore di competenza.

L'improvvisa scomparsa della Dott.ssa Di Franco, dopo un momento di comprensibile disorientamento, ci indusse a proseguire senza esitazione nel progetto fino al suo compimento. Al di là del forte legame affettivo intendemmo così testimoniare il vincolo morale che ci unisce ad una figura di studiosa e di intellettuale che ha inciso nella *mission* culturale del Centro e che nella parte conclusiva della sua vita ritagliò con *ORIZZONTI* un nuovo originale segmento di attività.

Nelle pagine successive Salvatore Claudio La Rocca, *project leader* e Massimo Pistacchi, Direttore dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi, che ne coordina il Comitato Scientifico, entrambi impareggiabili accompagnatori di *ORIZZONTI* e fedeli interpreti del messaggio di Maria Clara Lilli Di Franco, definiranno, anche con dati di cronaca, quella che consideriamo essere un'insolita esperienza, frutto di un lavoro poliennale, che si è avvalso dell'apporto di prestigiose istituzioni culturali e di autorevoli personalità della comunità scientifica internazionale.

Allo staff del Centro di Ravello - guidato dal Segretario Generale Eugenia Apicella - ed in particolare a Monica Valiante, desidero rivolgere un sentito apprezzamento per la consueta professionalità e la speciale attenzione con cui ha seguito l'intero percorso ed ogni sua tappa.

Tante altre persone più avanti menzionate ed altre ancora che non vengono citate, specie quelle operanti "*front and back*" delle varie strutture, hanno di volta in volta assunto l'impegnativo ruolo di *main partner*. A tutte l'espressione della considerazione e della riconoscenza del Centro.

Alfonso Andria

*Presidente del Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali*

Per la consultazione dell'Appendice
cliccare il seguente link

L'Album di *ORIZZONTI*

CHAMBER MUSIC ON THE AMALFI COAST

RAVELLO CONCERT SOCIETY

XXVIII-XXIX



134

Ravello Concert Society

Under the
High Patronage of the
President of the Italian Republic



2013-2014

APRILE - APRIL 2013

1590.Wednesday 3 April 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
FABRIZIO ROMANO piano recital
J. Brahms: Ballate op.10
F. Liszt: "Harmonies du soir", Funerailles
J.S. Bach/F. Busoni: Ciaccona (BWV 1004)

1591.Saturday 6 April 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
LIDIA CIOCCHETTI piano recital
W.A. Mozart: Sonata K.333 C. Cotumacci: Arioso
F. Mendelssohn: Fantasia op.28 "Sonate écossaise"
F. Chopin: 12 Preludi op.28
C. Debussy: 2 Arabesque, La plus que lente
Danse bohémienne E. Granados: Allegro de concierto

1592.Wednesday 10 April 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
CARLA AVENTAGGIATO
MAURIZIO MATARRESE - piano four-hands
M. Ravel: Ma mère l'oye, Rapsodie Espagnole, La Valse
C. Debussy: Prélude, cortège et air de danse, La Mer

1593.Friday 12 April 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
ARMANDO SAIELLI piano recital
L. van Beethoven: Sonata op.27 n.2. Sonata op.111
R. Schumann: Kinderszenen op.15, Kreisleriana op.16

1594.Wednesday 17 April 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
LUCIANO CAROTENUTO flute
PAOLO DI LORENZO violin
PIERFRANCESCO BORRELLI piano
G. Simonetti: Sonata op.5 n.2 J.S.Bach: Sonata BWV1038
G.H. Köhler: Sonata op.66 C. Cui: 5 pieces op. 56
A. Vinée: Trio Sérénade F. Doppler: Duettino op.37
E. Granados: Andalusia

1595.Sunday 21 April 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
MARIO COPPOLA piano recital
R. Schumann: Scene Infantili op.15, Sonata n.2 op.22
W.A.Mozart: Variazioni K.573 F. Liszt: Sposalizio, Ballata n.2



1596.Monday 22 April 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
Franz Joseph Haydn (1732-1809)
The String Quartets III/23
PATRIZIO ROCCHINO violin
CARLO COPPOLA violin
PAOLO DI LORENZO viola
RAFFAELE SORRENTINO cello
Quartetti op.42 op.2 n.4, op.2 n.6

1597.Wednesday 24 April 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
SALVATORE GIANNELLA piano recital
D. Scarlatti: 2 Sonate L. van Beethoven: Sonata op.57
F. Schubert: Improptu D.935 n.3
F. Mendelssohn-Bartholdy: Variations sérieuses op.54
R. Schumann: Variazioni sul nome "ABEGG" op.1



1598.Saturday 27 April 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
The Piano Sonatas 1/5
GIANLUCA DI DONATO piano recital
Sonata n.1 K.279, Sonata n.2 K.280, Sonata n.3 K.281
Sonata n.4 K.282, Sonata n.5 K.283

1599.Monday 29 April 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
LELIO DI TULLIO clarinet
PAOLA LANDRINI piano
G. Verdi/L. Bassi: Fantasia dal "Rigoletto"
C. Saint-Saëns: Sonata op.167
C. Debussy: Première Rhapsodie
L. Romaniello: Sonata in Mi bemolle

MAGGIO/MAY 2013



1600.Wednesday 1 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
RAFFAELE MAISANO piano recital
A Tribute to Johann Sebastian Bach (1685-1750)
6 Piccoli preludi BWV 933/938, Partita n.6 BWV830
Tre Invenzioni a 3 voci, III Suite Inglese BWV808

1601.Saturday 4 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
FABRIZIO ROMANO piano recital
B. Galuppi: Sonata in Do maggiore
S. Heller: Variazioni su un tema di Beethoven op.130
R. Schumann: Vier Klavierstücke op.32, Sonata op.22

1602.Monday 6 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
PATRIZIO ROCCHINO violin
NICOLA DARIO ORABONA cello
LUCA MENNELLA piano
F.J.Haydn: Trii Hob.XV:20, Hob.XIV:22, Hob.XV:23
C. Saint-Saëns Trio op.18

1603.Wednesday 8 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
STEFANO BIGONI piano recital
D. Scarlatti: Sonate L.388, L.396, L.422
J.S. Bach: Partita BWV826 F. Chopin: Fantasia op.49
F. Schubert: Improvviso op.90 n.2 e n.4
F. Mendelssohn-Bartholdy: Capriccio op.118

1604.Friday 10 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
GIUSEPPE LER FLUTE PAOLO DI LORENZO violin
MARIO D'ANIELLO piano
G.Ph. Telemann: Trio Sonata in La minore
J.S. Bach: Trio Sonata BWV1039
J.J. Quantz: Trio Sonata in Do minore
C.Ph.E. Bach: Trio Sonata n.2

1605.Monday 13 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
CARLO COPPOLA violin
PASQUALE CELSO piano
W.A. Mozart: Sonata K.301, Sonata K.304
L. van Beethoven: Rondò WoO41, Sonata op.30 n.3

1606.Wednesday 15 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
FRANCESCO COMITO piano recital
J.S. Bach/F. Busoni: Toccata e Fuga BWV565
L. van Beethoven: Sonata op.109 F. Liszt: Funerailles
F. Chopin: Studi op.10 n.9, op.25 n.12, Polacca op.44



1607.Friday 17 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
A Tribute to Niccolò Paganini (1782-1840)
FABRIZIO FALASCA violin
GIANLUIGI GIGLIO guitar
Duetti n.1, n.2, n.6 MS110
Sonata op.64 A/1, Sonata op.64 A/2, Sonata op.64 A/3
Sonata op.64 A/4, Sonata op.3 n.6, Sonata op.2 n.6
Sonata Concertata op.61, Cantabile op.17

1608.Saturday 18 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
MARIO COPPOLA piano recital
L. van Beethoven: 6 Bagatelle op.126 M. Ravel: Valses
Nobles et Sentimentales C. Debussy: La plus que lente
E. Grieg: 6 Pezzi lirici op.54 F. Liszt: Mephisto Valzer n.1

1609.Monday 20 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
FILIPPO BALDUCCI piano recital
R. Schumann: Kinderszenen op.15
C. Debussy: Children's corner M. Ravel: Ondine
C. Debussy: Ondine, Reflets dans l'eau, Poissons d'or
A. Skrijabin: Sonata-Fantasia n.2 op.19

1610.Wednesday 22 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
CARLO SCORRANO piano recital
R. Schumann: Nachtstücke op.23, Novellette op.21 n.1 e 2
C. Debussy: Images I livre M. Ravel: La Valse

1611.Thursday 23 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
RAFFAELE PAGANO violin
MARIATERESA PAGANO viola
VLADIMIR KOCAQI cello
VALERIA LAMBIASE piano
W.A. Mozart: Quartetto K.478
R. Schumann: Quartetto op.47



1612.Saturday 25 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
A Tribute to Frederik Chopin (1810-1849)
LUCA MENNELLA piano recital
Notturmi op.37 n.1 e n.2, Notturmi op.48 n.1 e n.2
Notturmi op.62 n.1 e n.2, Notturmo op.72, Sonata op.58



1613.Monday 27 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
Franz Joseph Haydn (1732-1809)
The String Quartets IV/23
PATRIZIO ROCCHINO violin
CARLO COPPOLA violin PAOLO DI LORENZO viola
RAFFAELE SORRENTINO cello
Quartetti op.9 n.4, op.9 n.1, op.9 n.3

1614.Wednesday 29 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
PAOLO MANFREDI piano recital
R. Schumann: Kinderszenen op.15 F. Liszt: Funerailles
A. Scriabin: Studi op.2 n.1, op.8 n.2, op.45 n.4
Sonata op.23 F. Liszt/F. Schubert: Valse Caprice n.7

1615.Friday 31 May 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
NICOLA MASSARO piano recital
W. A. Mozart: Sonata K.332 F. Chopin: Scherzo op.31
J.S. Bach: Partita n.2 BWV826 E. Grieg: Valzer op.12 n.2
Arietta op.12 n.1, Notturmo op.54 n.4, C'era una volta
op.71 n.1 F. Schubert: Improvisi op.142 n.2 e n.3

GIUGNO/JUNE 2013

1616.Sunday 2 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
FABRIZIO ROMANO piano recital
W.A. Mozart: Fantasia K.475
F. Schubert: 6 Momenti Musicali D.780
Drei Klavierstücke D.946 J. Brahms: Rhapsodie op.79

1617.Monday 3 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
FRANCESCO PEVERINI violin
MARCO ALGENTI cello LISA TAESCHNER piano
W.A. Mozart: Trio K.254 G. Fauré: Trio op.120
C. Debussy: Trio L.3

1618.Wednesday 5 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
ALESSANDRO MARANO piano recital
F. Schubert: Sonata D960
F. Liszt: Funerailles, Rhapsodia spagnola
R.Wagner/F.Liszt: Fantasia sul Rienzi

1619.Friday 7 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
The Piano Sonatas 1/15
GIANLUCA DI DONATO piano recital
Sonate n.6 K.284, n.7 K.309, n.8 K.310, n.9 K.311

1620.Saturday 8 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
MARIO COPPOLA piano recital
W.A. Mozart: Sonata K.333, Rondò K.511
L. van Beethoven: Bagatelle op.119, Sonata op.31 n.3

1621.Monday 10 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
A Tribute to Johannes Brahms (1833-1897) 1/2
PATRIZIO ROCCHINO violin and viola
CARLO ROCCHINO piano
Sonata op.78, Sonata op.100, Sonata op.120 n.1

1622.Wednesday 12 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
DAVIDE VALLUZZI piano recital
F. Chopin: Scherzo op.31, Ballata op.38, Ballata op.52
F. Liszt: Isolde Liebestod, Après une lecture de Dante
St François de Paule marchant sur les flots
J. Brahms: Scherzo op.4

1623.Friday 14 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
MARCO GRIECO piano recital
F. Chopin: 2 Notturmi op.9, Ballata n.4 op.52
F. Liszt: Mephisto Waltz, Parafasi sul Rigoletto
C. Debussy: L'isle joyeuse, Images - deuxième série

1624.Sunday 16 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
KAMELIYA NAYDENOVA violin
EMILIO AVERSANO piano
E. Grieg: Sonata op.45 V. Monti: Czardas
P. de Sarasate: Zingaresca
L. van Beethoven: Sonata n.5 op.24

1625.Monday 17 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
A Tribute to Ludwig van Beethoven (1770-1827)
GIUSEPPE MAIORCA piano recital
Sonata op.109, Sonata op.110, Sonata op.111

1626. Wednesday 19 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 MICHELE SGARAMELLA piano recital
 J.S. Bach/F. Busoni: Ciaccona (BWV 1004)
 L. van Beethoven: Sonata op. 27 n. 2
 F. Chopin: Ballata op. 23, Scherzo op. 31
 Polacca Eroica op. 53

**1627. Friday 21 June 2013, 21.30**

RAVELLO - Villa Rufolo
Ludwig van Beethoven (1770-1827)
The Violin Sonatas I
 MICHELE TORRESETTI violin
 MARIO COPPOLA piano
 Sonata op. 24, Sonata op. 30 n. 1, Sonata op. 96

1628. Sunday 23 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 NICOLA FIORILLO flute PIERO PELLECCCHIA clarinet
 ROSSELLA VENDEMIA piano
 F. Danzi: Sinfonia Concertante op. 41
 F. Pfyffer: Serenata op. 4 E. Köhler: Echo-Duo op. 40
 G.P. Galloni: Divertimento su Mercadante
 H. Klosé: Duo su "La Sonnambula" di V. Bellini op. 20
 P. Bottesini: Andante e variazioni
 C. Saint-Saëns: Tarantella op. 6

**1629. Monday 24 June 2013, 21.30**

RAVELLO - Villa Rufolo
Franz Joseph Haydn (1732-1809)
The String Quartets V/23
 PATRIZIO ROCCHINO violin
 CARLO COPPOLA violin PAOLO DI LORENZO viola
 RAFFAELE SORRENTINO cello
 Quartetti op. 9 n. 2, op. 9 n. 5, op. 9 n. 6

1630. Wednesday 26 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 NOVA POLIS WIND ENSEMBLE
 W.A. Mozart: Serenata K. 361/370 "Gran partita"
 G. Rossini: Ouverture da "L'Italiana in Algeri"
 G. Bizet: Jeux d'Enfants op. 22 Ö. Farkas: "Serenade"
 C. Debussy: The Little Negro

1631. Thursday 27 June 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 ANDREA VISCONTI - SILVIA RAFFAELE
 piano four-hands
 W.A. Mozart: Sonata K. 497 C. Debussy: Claire de lune
 J. Brahms: Variazioni op. 23, Valzer op. 39 n. 1, 2, 3, 9, 12, 15
 M. Moszkowsky: Bolero op. 12 n. 3, Habanera op. 65 n. 3

1632. Sunday 30 June 2013, 21.30

RAVELLO - Annunziata Historical Building
 STEFANO BIGONI piano recital
 M. Clementi: Sonata op. 40 n. 3
 F. Mendelssohn: Andante e rondò capriccioso op. 14
 F. Chopin: Variazioni brillanti op. 14, Studi op. 25 n. 2, n. 6, n. 8
 G. Rossini/F. Liszt: La Regata Veneziana
 F. Liszt: Tarantella e Canzona

LUGLIO/JULY 2013**1633. Tuesday 2 July 2013, 21.30**

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
 ANTONIO MAZZA violin
 PASQUALE RUSSO piano
 F. Schubert: 3 Sonate op. 137 R. Schumann Sonata op. 105

1634. Tuesday 9 July 2013, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
 TERESA AMATO flute GIUSEPPE DI BIANCO piano
 G. Rossini/Ph. Ernst: Rondò e variazioni su "Tanti affetti"
 Rondò e variazione su "Se inclinassi a prender moglie"
 G. Donizetti: Sonata in Fa Maggiore, Sonata in Do Maggiore
 Lili Boulanger: D'un matin de Printemps
 C. Reinecke: Sonata "Undine" op. 167

1635. Tuesday 16 July 2013, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
 GIULIA ARGENTINO violin
 ANTONIO PORPORA ANASTASIO piano
 W.A. Mozart: Sonata K. 305 G. Martucci: Sonata op. 22
 L. van Beethoven: Sonata op. 23
 A. Dvorák: Pezzi Romantici op. 75

1636. Tuesday 23 July 2013, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
 COSTANTINO CATENA piano recital
 F. Schubert: 4 Improvisi op. 142
 F. Liszt: Nuit d'été à Pausilippe, Isolde Liebestod
 3 Sonetti del Petrarca

1637. Tuesday 30 July 2013, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
"Opera Salon Music"
 PIERO PELLECCCHIA clarinet
 ROSSELLA VENDEMIA piano
 V. Bellini/G. Salieri: Fantasia "Pensieri Belliniani"
 V. Bellini F. Sebastiani: Scherzo sulla "Norma"
 G. Verdi/G. Salieri: Parafraasi su "Il Trovatore"
 G. Rossini: Duetto concertante dal "Mosé"
 G. Donizetti: Divertimento su "L'Elisir d'amore"
 G. Verdi/D. Lovreglio: Parafraasi su "La Traviata"

SETTEMBRE/SEPTEMBER 2013**1638. Monday 2 September 2013, 21.30**

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
A Tribute to Ludwig van Beethoven (1770-1827)
 SILVANO MARIA FUSCO cello
 CATERINA FUCCIO piano
 Tema con variazioni sul "Flauto magico" WoO 46
 Sonata op. 5 n. 2, Sonata op. 69

1639. Wednesday 4 September 2013, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
 RAFFAELE MAISANO piano recital
 J.S. Bach: Suite Française n. 4 BWV 815
 L. van Beethoven: Sonata op. 111
 F. Chopin: Tre studi op. posth
 C. Debussy: Tre preludi, Suite Bergamasque

1640. Friday 6 September 2013, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
 LUCA MENNELLA piano recital
 F. Chopin: Sonata n. 2 op. 35
 F. Liszt/C. Gounod: Inno a S. Cecilia
 F. Liszt/G. Rossini: Cuius Animam, La Charité
 F. Liszt: St François d'Assise la prédication aux oiseaux
 St François de Paule marchant sur les flots

1641. Saturday 7 September 2013, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
 FABRIZIO ROMANO piano recital
 E. Satie: Sports et divertissements
 C. Debussy: Suite Bergamasque
 R. Schumann: Faschingsschwank aus Wien op. 26
 A. Scriabin: Studi op. 8 n. 2, op. 8 n. 11, op. 8 n. 12

1641a. Sunday 8 September 2013, 19.00-22.30

RAVELLO - Oscar Niemeyer Auditorium
A "Marathon-Concert"
 to support the Movicost Sport Association
 BACAU PHILARMONIC ORCHESTRA
 OVIDIU BALAN conductor EMILIO AVERSANO piano
 W.A. Mozart: Concerto K. 488
 R. Schumann: Concerto op. 54
Intermission: Runners arrival from Temples of Paestum
 F. Schubert/F. Liszt: Wanderer Fantasie D. 760
 P.I. Tchaikowsky: Concerto op. 23

**1642. Monday 9 September 2013, 21.30**

RAVELLO - Villa Rufolo
Franz Joseph Haydn (1732-1809)
The String Quartets VII/23
 PATRIZIO ROCCHINO violin
 CARLO COPPOLA violin PAOLO DI LORENZO viola
 RAFFAELE SORRENTINO cello
 Quartetti op. 17 n. 2, op. 17 n. 1, op. 17 n. 4

1643. Wednesday 11 September 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 STEFANO BIGONI piano recital
 W. A. Mozart: Sonata K. 310 F. Chopin: 4 Improvisi
 F. Mendelssohn: 6 Romanze senza parole op. 85
 F. Liszt: Grande studio n. 6 da Paganini "Le variazioni"

1644. Thursday 12 September 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 GIUSEPPE D'ANTUONO clarinet
 CARLO DUMONT - CARLO COPPOLA violin
 PAOLO DI LORENZO viola
 RAFFAELE SORRENTINO cello
 W.A. Mozart: Quintetto K. 581
 A. Glazunov: Oriental Reverie
 C. Stamiz: Quartetto op. 19 n. 2

1645. Saturday 14 September 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 COSTANTINO CATENA piano recital
 R. Schumann: Abegg-Variationen op. 1
 F. Liszt: St François de Paule marchant sur les flots
 F. Chopin: Fantasia op. 49
 J. Brahms: Händel-Variationen op. 24, Klavierstücke op. 119

**1646. Monday 16 September 2013, 21.30**

RAVELLO - Villa Rufolo
A Tribute to Ludwig van Beethoven (1770-1827)
 GIUSEPPE MAIORCA piano recital
 Sonata op. 31 n. 1, Sonata op. 31 n. 2, Sonata op. 31 n. 3

1647. Wednesday 18 September 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 PAOLO MANFREDI piano recital
 M. Ravel: Valses nobles et sentimentales
 C. Debussy: Suite bergamasque
 F. Liszt: St François de Paule marchant sur les flots
 Les cloches de Geneve, Vallée d'Obermann

1648. Friday 20 September 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 MARTINA BIONDI cello
 PAOLO MANFREDI piano
 C. Debussy: Sonata n. 1 L. 144 F. Liszt: Libesträum
 R. Schumann: 5 Pezzi popolari op. 102, Fantasiestücke op. 73
 Adagio e Allegro op. 70

1649. Saturday 21 September 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 MARGHERITA CAPALBO piano recital
 F. Liszt: Ballata n. 2 C. Franck: Preludio, Corale e Fuga
 R. Schumann: Studi Sinfonici op. 13

1650. Monday 23 September 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 MICHELE SGARAMELLA piano recital
 L. van Beethoven: Sonata op. 57
 F. Liszt: Funerailles, Rapsodia spagnola
 I. Albeniz: Evocation, El albaicin, El corpus en Sevilla

1651. Wednesday 25 September 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 LELIO DI TULLIO clarinet
 PAOLA LANDRINI piano
 C. Reinecke: Introduzione e allegro appassionato
 J. Brahms: Sonata op. 120 n. 2 F. Mendelssohn: Sonata
 Ch. M. Widor: Introduction et Rondo

1652. Friday 27 September 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
The Neapolitan School of '700
 GIUSEPPE AVERSANO-ROSARIO ASCIONE guitar duo
 D. Cimarosa: Quattro sonate
 F. Durante: Concerto I, Concerto V
 Toccata in La minore, Fuga in Sol maggiore
 N. Jommelli: Trio Sonata in Re maggiore
 PD. Paradisi: Toccata in La maggiore

1653. Sunday 29 September 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 EMILIO AVERSANO piano recital
 D. Scarlatti: Sonata L. 295 F. Chopin: Tre notturni
 L. van Beethoven: Sonata op. 57
 F. Liszt: Rapsodia Ungherese n. 6, Isolde Liebestod

**1654. Monday 30 September 2013, 21.30**

RAVELLO - Villa Rufolo
Ludwig van Beethoven (1770-1827)
The String Quartets I/8
 PATRIZIO ROCCHINO violin
 CARLO COPPOLA violin
 PAOLO DI LORENZO viola
 RAFFAELE SORRENTINO cello
 Quartetti op. 18 n. 1, op. 18 n. 2

OTTOBRE/OCTOBER 2013**1655. Wednesday 2 October 2013, 21.30**

RAVELLO - Villa Rufolo
A Tribute to Franz Liszt (1811-1886)
 ALESSANDRO MARANO piano recital
 12 Studi trascendentali S139

1656. Friday 4 October 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 FABRIZIO ROMANO piano recital
 R. Schumann: Waldszenen op. 82
 F. Chopin: Barcarolle op. 60 E. Grieg: Sonata op. 7
 L. van Beethoven: Sonata op. 27 n. 2

1657. Sunday 6 October 2013, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
 ANTONIO MAZZA violin
 PASQUALE RUSSO piano
 F. Mendelssohn: Sonata op. 4
 A. Dvorák: Sonatina op. 100
 E. Grieg: Sonata op. 45, 5 Lyriske stykker

1658.Monday 7 October 2013, 21.30**RAVELLO** - Villa RufoloCARLO ANGIONE piano recital
R. Schumann: Studi Sinfonici op.13
F. Chopin: Polonaise-Fantaisie op.61
F. Liszt: Studio da concerto A. Scriabin Sonata n.3 op.23**1659.Wednesday 9 October 2013, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloSTEFANO BIGONI piano recital
W.A. Mozart: 6 variazioni K.54
L. van Beethoven: Sonata op.14 n.2
F. Chopin: 2 Notturmi op. posth. A. Longo: Sonata op.32**1660.Friday 11 October 2013, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloRAFFAELE MAISANO piano recital
F. Chopin: 12 Studi op.25 E. Grieg: Sonata op.7
C. Debussy: Pour le piano**1661.Sunday 13 October 2013, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloWolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
*The Piano Sonatas III/5*GIANLUCA DI DONATO piano recital
Sonata n.10 K.330, n.11 K.331, n.12 K.332, n.13 K.333**1662.Monday 14 October 2013, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloPATRIZIO ROCCHINO violin
NICOLA DARIO ORABONA cello
LUCA MENELLA piano
F.J. Haydn Trii Hob.XV:24, Hob.XV:21
C. Saint-Saëns: Trio op.92**1663.Wednesday 16 October 2013, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloLEONARDO COLAFELICE piano recital
F. Chopin: Mazurka op.17 n.4, Notturmo op.15 n.1
Sonata n.3 op.58 F. Liszt: Sonata in Si minore**1664.Saturday 19 October 2013, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloVALENTINA PARENTERA piano recital
F. Schubert: Sonata D.960 F. Liszt: Venezia e Napoli
F. Chopin: Polonaise-Fantaisie op.61**1665.Monday 21 October 2013, 21.30****RAVELLO** - Villa Rufolo*1813-2013, a Bicentennial Celebration:
Charles V. Alkan, Giuseppe Verdi and Richard Wagner*
MARIO ANGIOLELLI piano recital
R. Wagner: Ankunft bei den schwarzen Schwänen
(Tannhäuser), Schmachttend
R. Wagner/F. Busoni: Trauermarsch aus Götterdämmerung
R. Wagner/C. Taubert: Tristan und Isolde: Liebeszene-
Verklärung
C. V. Alkan: Troisième étude dans le genre pathétique op.15
G. Verdi/J. Raff: Parafasi su "Traviata" op.70/2
G. Verdi/F. Liszt: Parafasi su "Rigoletto"
G. Verdi/L.M. Gottschalk: Parafasi sul "Trovatore" op.56**1666.Wednesday 23 October 2013, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloCARLA AVENTAGGIATO - MAURIZIO MATARRESE
Piano four-hands
F. Schubert: Fantasia op.103
F. Mendelssohn-Bartholdy: Andante e Allegro assai vivace
F. Liszt: Les Préludes, Orpheus, Mazeppa**1667.Friday 25 October 2013, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloACHILLE GIORDANO piano recital
L. van Beethoven: Sonata op.2 n.3
F. Chopin: Sonata op.58**1668.Monday 28 October 2013, 18.30****RAVELLO** - Villa RufoloLudwig van Beethoven (1770-1827)
*The String Quartets II/8*PATRIZIO ROCCHINO - CARLO COPPOLA violin
PAOLO DI LORENZO viola
RAFFAELE SORRENTINO cello
Quartetto op.18 n.3, Quartetto op.18 n.4**1669.Wednesday 30 October 2013, 18.30****RAVELLO** - Villa RufoloLUCA MENNELLA piano recital
L. van Beethoven: Sonata op.27 n.2, Sonata op.109
F. Liszt: Les Jeux d'eau à la villa d'Este, Venezia e Napoli
Gondoliera, Canzone, Tarantella da Guillaume Louis Cotrua**APRILE/APRIL 2014****1670.Friday 4 April 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloFABRIZIO ROMANO piano recital
R. Schumann: Faschingsschwank aus Wien op.26
M. Mussorgsky: Quadri da un'esposizione**1671.Monday 7 April 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloFranz Joseph Haydn (1732-1809)
*The String Quartets VII/23*PATRIZIO ROCCHINO violin
CARLO COPPOLA violin PAOLO DI LORENZO viola
RAFFAELE SORRENTINO cello
Quartetti op.17 n.6, op.17 n.3, op.17, n.5**1672.Friday 11 April 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloARMANDO SAIELLI piano recital
J.S. Bach: Variazioni Goldberg BWV988
J. Brahms: Händel-Variationen op.24**1673.Monday 14 April 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloFranz Joseph Haydn (1732-1809)
*The piano sonatas II/10*LIDIA CIOCCHETTI piano recital
Sonate n.1-10**1674.Wednesday 16 April 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloCARLA AVENTAGGIATO - MAURIZIO MATARRESE
piano four-hands
G. Bizet: Jeux d'enfants op.22
G. Fauré: Dolly op.58 M. Ravel: Ma Mère l'Oye
C. Saint-Saëns: Le carnaval des animaux**1675.Friday 18 April 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloWolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
*The violin sonatas I/4*GIULIA BUCCARELLA violin
GIANLUCA DI DONATO piano
Sonata K.305, Sonata K.376, Sonata K.379, Sonata K.526**1676.Monday 21 April 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloANTONIO MAZZA violin
PASQUALE RUSSO piano
W.A. Mozart: Sonata K304 G. Fauré: Sonata op.108
F. Schubert: Sonata op.137 n.1**1677.Wednesday 23 April 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloLELIO DI TULLIO clarinet
PAOLA LANDRINI piano
R. Schumann: Tre romanze op.94
C.M. von Weber: Variazioni op.33
G. Setaccioli: Sonata op.31
F. Busoni: Serenata, Elegia, Danza Campestre**1678.Friday 25 April 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloGIOVANNI ALVINO piano recital
L. van Beethoven: sonata op.10 n.3
F. Liszt: Rapsodia Spagnola A. Scriabin: Sonata n.3 op.23**1679.Monday 28 April 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloARMANDO D'ESPOSITO guitar
& GAGLIANO STRING QUARTET
L. Boccherini: Quintetto G.453 "La ritirata di Madrid"
M. Giuliani: Quintetto op.65
G. Donizetti: Quintetto in Do maggiore**1680.Wednesday 30 April 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloFULVIO ARTIANO violin DANILLO SQUITIERI cello
PIERFRANCESCO BORRELLI piano
L. van Beethoven: Trio op.70 n.1
F. Mendelssohn-Bartholdy: Trio op.49**MAGGIO/MAY 2014****1681.Friday 2 May 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa Rufolo*A Tribute to Gioachino Rossini (1792-1868)*
PIERO PELLECCCHIA clarinetROSSELLA VENDEMMIA piano
L. Bassi: Fantasia su "Guglielmo Tell"
Fantasia su "Barbiere di Siviglia"
G. Salieri: Fantasia su "La Cenerentola"
G. Rossini: Tarantella. Introduzione, tema e variazioni
Fantasia dal "Mosè", Fantasia "Fiori Rossiniani"**1682.Monday 5 May 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloPATRIZIO ROCCHINO violin and viola
NICOLA DARIO ORABONA cello
LUCA MENELLA piano
L. van Beethoven: Duetto WoO 32
M. Ravel: Sonata per violino e violoncello
E. Chausson Trio op.3**1683.Wednesday 7 May 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloFABRIZIO ROMANO piano recital
W.A. Mozart: Sonata K332 F. Chopin: Sonata op.58
F. Schubert: Sonata D.784 op. posth.143**1684.Friday 9 May 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloKAMELIYA NAYDENOVA violin
EMILIO AVERSANO piano
W.A. Mozart: Sonata K.379 F. Schubert: 2 Sonatine op.137
J. Brahms: Danze ungheresi n. 2 e n.5, Sonata op.100**1685.Sunday 11 May 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloMARIO COPPOLA piano recital
W.A. Mozart: Fantasia K397, Fantasia K475
L. van Beethoven: Sonata op. 13, Sonata op.111**1686.Monday 12 May 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloDuoKeira - piano four-hands
MICHELA CHIARA BORGHESE
SABRINA DE CARLO
R. Schumann/J. Brahms: Piano Quartet op.47
J. Brahms: Variazioni su un tema di R. Schumann op.23
F. Mendelssohn-Bartholdy: Allegro brillante op.92**1687.Wednesday 14 May 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloFILIPPO BALDUCCI piano recital
C. Debussy: Images (Premier livre)
M. Ravel: Gaspard de la nuit F. Liszt: Sonata in Si minore**1689.Friday 16 May 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloCOSTANTINO CATENA piano recital
F. Chopin: Polacca op.44, Barcarola op.6
Polacca-fantasia op.61 J. Brahms: Sonata op.1**1690.Sunday 18 May 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloWolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
*The Piano Sonatas IV/5*GIANLUCA DI DONATO piano recital
Fantasia K.475, Sonata n.14 K. 457, Rondò K.511
Sonata n.15 K.533/494, Fantasia K.397**1691.Monday 19 May 2014, 21.30****RAVELLO** - Villa RufoloFIORENZO PASCALUCCI piano recital
R.Schuman: Kinderszenen op.15
J. Brahms: Vier Klavierstücke op.119
C. Debussy: Estampes, L'isle joyeuse
G. Gershwin: Rhapsody in blue

1692.Wednesday 21 May 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
CARLO SCORRANO piano recital
J.S. Bach/F. Busoni: Preludio per Corale d'Organo
J. Brahms: Sonata op.5 F. Liszt: Sonata in Si minore

1693.Friday 23 May 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
CARLO DUMONT violin FABRIZIO ROMANO piano
"Frei Auber Eisam" //3
R. Schumann: Sonata n.2 op.121 Intermezzo (F.A.E.)
J. Brahms: Sonata n.1 op.78

1694.Sunday 25 May 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
RAFFAELE MAISANO piano recital
L. van Beethoven: Sonata op. 28 I. Albeniz: Iberia vol.3
J. Brahms: Rapsodia op.79 F. Liszt: Rapsodia Spagnola



1695.Monday 26 May 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
Franz Joseph Haydn (1732-1809)
The String Quartets VIII/23

PATRIZIO ROCCHINO violin
CARLO COPPOLA violin PAOLO DI LORENZO viola
RAFFAELE SORRENTINO cello
Quartetti op.20 n.1, op.20, n.2, op.20, n.3

1696.Wednesday 28 May 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
STEFANO BIGONI piano recital
L. van Beethoven: Rondò op.129, 15 Variazioni e Fuga op.35
F. Mendelssohn-Bartholdy: Variations sérieuses op.54
F. Schubert: Sonata op.120 D664

1697.Friday 30 May 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
PINO FEOLA guitar
F. Tarrega: Capricho Arabe, Recuerdos de la Alhambra
Vals en Re I. Albeniz: Suite Española op.47
F. Sor: Andante Largo op.5 n.5
Introduzione, Tema e Variazioni op.9

GIUGNO/JUNE 2014

1698.Sunday 1 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
LUCA MENNELLA piano recital
R. Schumann: Carnaval op.9
F. Chopin: Ballate n.1 op.23, n.2 op.38 n.3 op.47, n.4 op.52

1699.Monday 2 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
SILVANO MARIA FUSCO cello
CATERINA FUCCIO piano
L. Boccherini: Sonata in La maggiore
F.J. Haydn: Sonata in Do G. Valentini: Sonata in Mi maggiore
N. Paganini: Tema con variazioni sul Mosè di Rossini

1700.Wednesday 4 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
SALVATORE GIANNELLA piano recital
W.A. Mozart: Sonata K310
F. Chopin: Improvvisi op.29, op.36, op.51, op.66
Scherzo op.31 R. Schumann: Kinderszenen op.15

1701.Friday 6 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
PAOLO MANFREDI piano recital
W.A. Mozart: Adagio K540
F. Liszt/F. Schubert: Valse Caprice n. 7
F. Liszt: La Lugubre gondola n. 2, Parafraresi sul
Miserere dal Trovatore R. Schumann: Fantasia op.17

1702.Sunday 8 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
ALESSANDRO MARANO piano recital
F. Liszt: Sonata in Si minore
M. Mussorgsky: Quadri da una esposizione

1703.Monday 9 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
MARCO GRIECO piano recital
J.S. Bach/F. Busoni: Nun Komm der Heiden Heiland
L. van Beethoven: Sonata op.27 n.2 M. Ravel: La Valse
F. Chopin: Notturmi op. 9 n.1 e n.2
F. Liszt: Ballata in si minore, "La Campanella"

1704.Wednesday 11 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
DAVIDE VALLUZZI piano recital
L. van Beethoven: Sonata op.111
R. Schumann: Phantasiestücke op.12, Fantasia op.17

1705.Friday 13 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
EMILIO AVERSANO piano recital
L. van Beethoven: Sonata op.57
F. Chopin: Sonata op. 58 J. Brahms: Rapsodia op.79. n.2



1706.Sunday 15 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
The violin sonatas II/4

GIULIA BUCCARELLA violin
GIANLUCA DI DONATO piano
Sonata K.301, Sonata K.481, Sonata K.302, Sonata K.306

1707.Monday 16 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
CARLO COPPOLA violin LUCA MENNELLA piano
W.A. Mozart: Sonata K.379
L. van Beethoven: Sonata n.1 op.12 n.1
Sonata n.2 op.12 n.2, Sonata n.3 op.12 n.3

1708.Wednesday 18 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
Jazz Contaminations
MICHELE SGARAMELLA piano recital
S. Barber: Excursions op. 20, Hesitation Tango
A. Piazzola: Milonga del Angel, Tango Rhapsody
F. Say: Variazioni in jazz style su un tema di Paganini
N. Kapustin: Jazz variations op.41, Studi da concerto op.40

1709.Friday 20 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
"Frei Auber Eisam" //3
CARLO DUMONT violin FABRIZIO ROMANO piano
R. Schumann: Sonata n.3 op.posth., 3 Romanze op.94
J. Brahms: Scherzo (F.A.E. Sonata), Sonata n.3 op.108

1710.Sunday 22 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
MARIO COPPOLA piano recital
F. Chopin: Fantasia op.49, Berceuse op.57
Barcarola op.60 F. Liszt: Sonata in Si minore



1711.Monday 23 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
Franz Joseph Haydn (1732-1809)
The String Quartets IX/23

PATRIZIO ROCCHINO violin
CARLO COPPOLA violin PAOLO DI LORENZO viola
RAFFAELE SORRENTINO cello
Quartetti op.20 n.4, op.20 n.5, op.20 n.6

1712.Wednesday 25 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
NOVA POLIS WIND ENSEMBLE
W.A. Mozart: Piano quintet K.452
L. van Beethoven: Piano quintet op.16
F. Danzi: Piano quintet op. 53 n.1
A. Rubinstein: Piano quintet op.55

1713.Thursday 26 June 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
RAFFAELE PAGANO violin
VLADIMIR KOCAQI cello VALERIA LAMBIASE piano
W.A. Mozart: Trio K502 F.J. Haydn: Trio Hob XV:26
J. Brahms: Trio op.8

1714.Monday 30 June 2014, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
PIERO PELLECCCHIA clarinet
ROSSELLA VENDEMIÀ piano
R.Schumann: Tre Romanze op.94
N. Burgmuller: Duo op.15 F. Schubert: Sonata D821
C.M. von Weber: Variazioni op.33

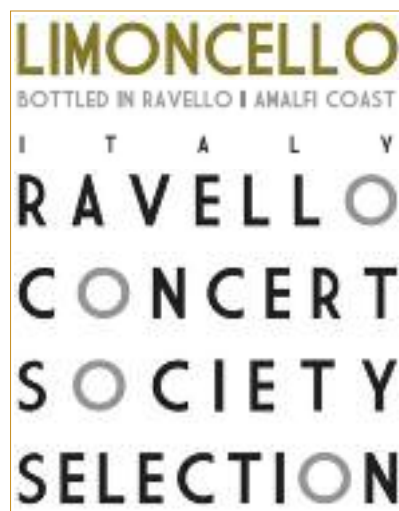
LUGLIO/JULY 2014

1715.Monday 7 July 2014, 21.30

STEFANO BIGONI piano recital
F.J. Haydn: Andante e variazioni Hob. XVII:6
W.A. Mozart: Sonata K.310
C. M. von Weber: Rondò brillante op.62
F. Chopin: Improvviso op.29, Improvviso op.51
G. Rossini/F. Liszt: La Regata Veneziana
E. Granados: Allegro de concierto op.46

1716.Monday 14 July 2014, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
GIULIA ARGENTINO violin
ANTONIO PORPORA ANASTASIO piano
J. Brahms: Scherzo in do minore, Sonata op.100
G. Fauré: Morceau de lecture, Sonata op.108



1717.Monday 21 July 2014, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
RAFFAELE MAISANO piano recital
J.S. Bach/F. Busoni: Corale "Nun komm der Heiden Heiland", Ciaccona L. van Beethoven: Sonata op.110
R. Schumann: Kreisleriana op.16

1718.Monday 28 July 2014, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
"Opera Salon Music"
TERESA AMATO flute GIUSEPPE DI BIANCO piano
G. Paisiello/G.H. Köhler: Sei Variazioni da "La molinara"
G. Rossini / Ph. Ernst: Rondò e variazioni da "La donna del lago, Rondò e variazione da "Litaliana in Algeri"
W.A. Mozart/J. Andersen: Don Giovanni
J. Massenet /M. Marsick: Méditation (da "Thais")
V. Bellini/J. Andersen: Norma op.45 n.2
G. Donizetti/J. Andersen: Lucia di Lammermoor op.45 n.6
P. Mascagni/E. Köhler: "Cavalleria Rusticana"
G. Verdi/G. Pierné: Hymne - Marche et Danse (da "Aida")

SETTEMBRE/SEPTEMBER 2014

1719.Wednesday 3 September 2014, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
Jazz Contaminations
LUIGI GRISOLIA sax LUIGI STILLO piano
J.A. Demerssemann: Fantasia
G. Gershwin: Medley
P. Woods: Sonata for Alto Sax and Piano
P. Iturralde: Suite Hellenique

1720.Friday 5 September 2014, 21.30

SCALA - Chiesa dell'Annunziata in Campidoglio
"Frei Auber Eisam" //3/3
CARLO DUMONT violin FABRIZIO ROMANO piano
J. Brahms: Sonata n.2 op.100, Sonata F. A.E.
R. Schumann: Sonata n.1 op.105



1721.Monday 8 September 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
Ludwig van Beethoven (1770-1827)
The String Quartets III/8

PATRIZIO ROCCHINO violin
CARLO COPPOLA violin PAOLO DI LORENZO viola
RAFFAELE SORRENTINO cello
Quartetti op.18 n.5, op.18 n.6

1722.Wednesday 10 September 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
LUCA MENNELLA piano recital
F. Schubert: 4 Improvvisi op.90 F. Chopin: Sonata op.58

1723.Friday 12 September 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
RAFFAELE MAISANO piano recital
J.S. Bach: Partita n.1 BWV825
W.A. Mozart: Sonata K.331 J. Brahms: Intermezzi op.118



1724.Sunday 14 September 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
A Tribute to Ludwig van Beethoven (1770-1827)
MICHELE TORRESETTI violin

MARIO COPPOLA piano
Sonata op.12 n.1, Sonata op.30 n.3, Sonata op.47

1725.Monday 15 September 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
STEFANO BIGONI piano recital
W.A. Mozart: Fantasia K.475
L. van Beethoven: Sonata op.31 n. 3
F. Schubert: 4 improvvisi op.90 D899

1726.Wednesday 17 September 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
MICHELE SGARAMELLA piano recital
F. Chopin: Berceuse op.57, Ballata op.23
S. Thalberg: Fantasia sul "Mosè" di Rossini F. Liszt: Totentanz
J.S. Bach/J. Brahms: Ciaccona per mano sinistra sola



1727.Friday 19 September 2014, 21.30
RAVELLO - Villa Rufolo
A Tribute to Johann Sebastian Bach (1685-1750)
GIANLUIGI GIGLIO guitar
DANILO SQUITIERI cello
Suite BWV995, Suite BWV1011
Invenzioni BWV 772, BWV 775, BWV 779, BWV 784

1728.Sunday 21 September 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
FABRIZIO ROMANO piano recital
D. Scarlatti: Sonate L.23, L.33, L.104
F.J. Haydn: Sonata Hob.XVI:46
M. Clementi: Sonata op.26 n.2 W.A. Mozart: Sonata K.283



1729.Monday 22 September 2014, 21.30
RAVELLO - Villa Rufolo
A Tribute to Johannes Brahms (1833-1897) III/2
PATRIZIO ROCCHINO violin and viola
CARLO ROCCHINO piano
Sonata n.3 op.108, Sonata n.2 op.120, Sonata F.A.E.

1730.Wednesday 24 September 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
PAOLO MANFREDI piano recital
F. Schubert: Sonata D960 A. Scriabin: Sonata n.3 op.23
Studio op.42 n.4, Studio op.8 n.12

1731.Friday 26 September 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
COSTANTINO CATENA piano recital
J. Brahms: Klavierstücke op.119
Haendel-Variationen op.24 F. Chopin: Sonata n.2 op.35



1732.Sunday 28 September 2014, 21.30
RAVELLO - Villa Rufolo
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
The Piano Sonatas V/5
GIANLUCA DI DONATO piano recital
Sonata n.16 K.545, Sonata n.17 K.570
Adagio K.540, Sonata n.18 K.576



1733.Monday 29 September 2014, 21.30
RAVELLO - Villa Rufolo
Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)
The String Quartets I/3
PATRIZIO ROCCHINO violin
CARLO COPPOLA violin PAOLO DI LORENZO viola
RAFFAELE SORRENTINO cello
Quartetti op.80, op.12, op.44

OTTOBRE/OCTOBER 2014

1734.Wednesday 1 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
"Dante's fragments"
MARIO ANGIOLELLI piano recital
Bülow/Liszt: Tanto gentile e tanto onesta, S479
Rossini/Liszt: Canzone del Gondoliere (Otello) S162/2
F. Liszt: Fragment Dantesque - Paralipomènes à la Divina Commedia S158a, Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia S648a?

1735.Friday 3 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
FEDERICA MONTI - FABIO BIANCO
piano four-hands
F. Mendelssohn-Bartholdy: Trio op.66
R. Wagner/C. Tausig: Die Meistersinger von Nürnberg
R. Wagner: Die Walküre - Der Ritt der Walküren
R.Wagner/F.Liszt: Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer
R. Wagner/H. von Bulow: Tannhäuser Ouverture

1736.Sunday 5 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
ALESSANDRO MARANO piano recital
W.A. Mozart: Fantasia K 475 J. Brahms: 4 Ballate op.10
F.J. Haydn: Sonata Hob. XVI:49 F. Liszt: Ballata n.2



1737.Monday 6 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
LELIO DI TULLIO clarinet
PAOLA LANDRINI piano
R. Schumann: Fantasiestücke op.73
W.Y. Hurlstone: Four Characteristic Pieces
J. Brahms: Sonata op.120 n.1



1738.Wednesday 8 October 2014, 21.30
RAVELLO - Villa Rufolo
A Tribute to Ludwig van Beethoven (1770-1827)
GIUSEPPE MAIORCA piano recital
Sonate op.49 n.1 e n.2, Sonata op.106



1739.Friday 10 October 2014, 21.30
RAVELLO - Villa Rufolo
A Tribute to Franz Liszt (1811-1886)
LUCA MENNELLA piano recital
Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, Venezia e Napoli
Ballata n.2, Après une Lecture de Dante

1740.Sunday 12 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
MARIO COPPOLA piano recital
W.A. Mozart: Adagio K.540 F. Liszt: Funerailles
L. van Beethoven: Sonata op.57
F. Chopin: Ballata n.1 op. 23 Ballata n.2 op.38



1741.Monday 13 October 2014, 21.30
RAVELLO - Villa Rufolo
Johann Sebastian Bach (1685-1750)
The violin sonatas I/6
CARLO COPPOLA violin
DONATELLA BIONDI piano
Sonate BWV1001, BWV1016, BWV1017, Fuga BWV1026

1742.Wednesday 15 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
STEFANO BIGONI piano recital
J.S. Bach: Concerto nel gusto italiano BWV971
Partita BWV825 F. Chopin: Berceuse op.57
C.M. von Weber: Polacca brillante op.72
F. Mendelssohn-Bartholdy: Fantasia op.28

1743.Friday 17 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
VLADIMIR KOCAQI cello
VALERIA LAMBIASE piano
L. van Beethoven: Sonata op.5 n.2, Variazioni WoO 45
R. Schumann: Fünf Stücke im Volkston op.102
Adagio e Allegro op.70

1744.Sunday 19 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
GIULIANO CAVALIERE violin
RINA YOU cello
MARIOS PANTELADIAS piano
G. Donizetti: Trio in Mi bemolle G. Fauré Trio op. 120
Felix Mendelssohn-Bartholdy: Trio op.49

1745.Monday 20 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
RAFFAELE D'ANIELLO piano recital
F. Chopin: Scherzi op.20, op.31, op.39, op.54
M. Ravel: Jeux d'eau, Valses nobles et sentimentales

1746.Wednesday 22 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
VALENTINA PARENTERA piano recital
L. van Beethoven: Rondeau op.51 n.2
R. Schumann: Sonata op.22
J.S. Bach/F. Liszt: Preludio e fuga in La minore
R. Wagner/F. Liszt: Isolde Liebestod
F. Liszt: Rapsodia Ungherese n.10

1747.Friday 24 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
ACHILLE GIORDANO piano recital
L. van Beethoven: Sonata op.57
R. Schumann: Papillons op.2, Sonata op.22



1448.Monday 27 October 2014, 18.30
RAVELLO - Villa Rufolo
Franz Schubert (1797-1828)
The String Quartets I/7

PATRIZIO ROCCHINO violin
CARLO COPPOLA violin PAOLO DI LORENZO viola
RAFFAELE SORRENTINO cello
Quartetto op.29 D804, Quartetto op.125 D87

1749.Wednesday 29 October 2014, 21.30

RAVELLO - Villa Rufolo
"Dances on the keyboard"
CARLA AVENTAGGIATO - MAURIZIO MATARRESE
piano four-hands
J. Brahms: Danze Ungheresi
A. Dvorak: Danze Slave
E. Gierg: Danze Norvegesi
M. De Falla: Two Spanish Dances
M. Moszkowski: Spanish Danse op.12

1750.Friday 31 October 2014, 18.30

RAVELLO - Villa Rufolo
FABRIZIO ROMANO piano recital
F. Schubert: 4 Impromptus op.90
R. Leoncavallo: Valse melancolique, Tarantella
Cortège de Pulcinella F. Chopin: Polacca op. 26 n.1,
Polacca op.40 n.1, Scherzo n.2 op.31
G.F. Haendel: Chaconne G 229 - HWV 435

I concerti a Villa Rufolo sono organizzati d'intesa con l'Ente Provinciale per il Turismo di Salerno e la Fondazione Ravello. I concerti all'Auditorium "Lorenzo Ferrigno" sono organizzati d'intesa con il Comune di Scala - Assessorato al Turismo e la Pro Loco di Scala



CONSORZIO PROMOZIONE TURISTICA RAVELLO - SCALA

Programma musicale e sedi dei concerti possono subire modifiche per cause di forza maggiore. Le informazioni sono aggiornate al momento della stampa: 30 Gennaio 2013.

The right is reserved to substitute artists, to vary the advertised programme and the concert location if necessary. All information is correct at time of going to press: January. 30, 2013.
Please see: www.ravelloarts.org for updates.

©2013-2014 Istituzione dei Concerti - Ravello
Presidente: Pasquale A. Palumbo Direttore: Paola Amato

USEFUL TIPS

Reach Ravello by car

www.autostrade.it

Coming from North

Leave the motorway A1 (E45) Roma-Napoli, immediately before the Caserta Sud exit, taking the motorway A30 Caserta-Salerno. Exit at Pagani-Nocera gate. Follow the indications to "Costiera Amalfitana" and "Valico di Chiunzi". As an alternative, proceed on A1 (E45) to Napoli, then take the A3 (E45) Napoli-Salerno. Exit at Angri Sud gate following the indications to Costiera Amalfitana and Valico di Chiunzi, driving along the SP2 and SP1 roads. Please bear in mind that this A3 motorway is liable for delays due to traffic jams in the rush hours.

Coming from South

On A3 (E45) Napoli-Reggio Calabria exit at Salerno Centro and drive along the SS163 "Amalfitana" road. Along the travel you will pass through the coastal villages of Vietri sul Mare, Cetara, Maiori and Minori. This is a very panoramic but winding road where traffic jams are frequent in week-ends and holidays. It is better then to continue on the A3 and exit at Nocera to reach Ravello through "Valico di Chiunzi" pass (SP2 and SP1 roads).

By train

www.trenitalia.com

Railway stations of Naples or Salerno

Naples railway station is to be chosen only if you mean to continue your travel hiring a car or a taxi (68 km-70'). Actually direct connections by public means from Naples to Amalfi coast and Ravello are quite rare. On the contrary, from Salerno railway station (about 50' by train from Naples) it is possible to take the frequent buses to Amalfi and Ravello - see later on.

By plane

www.gesac.it

Once you arrive at Napoli Capodichino Airport you can reach Ravello by taxi in about 70'. It is also possible to take the ALIBUS service to Naples railway station and then to reach - by train or by bus - Salerno, where SITA buses leave to Amalfi and then to Ravello, but maybe this will take you longer than your flight....

By bus

www.sitasudtrasporti.it

Amalfi (5 Km far from Ravello) is the terminal of busses (and ferry-boats). From Amalfi there are many connections to other towns of the coast. The local bus service is provided by SITA. It takes about 1 hour from Salerno to Amalfi, 1 h 40' from Sorrento to Amalfi, 50' from Positano to Amalfi and 25' from Amalfi to Ravello/Scala. Transfers

after the concerts are assured to Amalfi all the year long, to other destinations only in the summer. It may therefore be advisable to book a taxi in advance for the way back. A list of taxi drivers that have an agreement for special fares is available on the Ravello Concert Society web site.

Parking

Near Villa Rufolo and Annunziata in Ravello, the "Piazza Duomo" parking is available. For concerts at the Annunziata Church in Scala parking is allowed along the road near the entrance. Automated payment: it is advisable to bring coins.

On foot

If you are staying in the nearby, you can reach Ravello walking along the many footpaths which, starting from the coast, climb up to the village on a hill at 365m sl. The way back is without doubts easier. After the concert, you can climb down to Minori in about 30', walking along a well kept and lighted up promenade which starts at the left of Villa Rufolo's gate, in Ravello main square. Atrani and Amalfi are within reach too: a tiny walk starting with a flight of stairs at the crossroads near S. Maria a Gradillo Church, crosses twice the SS373 road at Cigliano, and after Pontone crossroads, to go down along the Dragon Valley to Atrani. Then, walking for a short stretch of the SS163 road, you will reach Amalfi. As an alternative, you can reach Pontone and from there to climb down the stairs to Amalfi, enjoying the view from above. These last itineraries are not lighted up in some spots, it is therefore advisable to bring a torch.

Free shuttle service

Free transfer to the concerts in Annunziata Church in Scala and back to Ravello is available in July and September from 8.45 p.m. to 9.15 p.m. at the taxi stand in Piazza Duomo (main square) in Ravello and after the concert in Scala. Please note that this is a courtesy service offered by Ravello taxi companies and it is depending on car and minivan availability on site.

Handicraft

Ceramic ware, coral jewellery, wrought iron works are the principal products by the local handicraft. In Ravello little potters' workshop it is possible to ask for customized pieces. In the shops you can find pieces of pottery coming from other Italian regions. Fine arts exhibitions are mounted all year long. To contact the promoter write to: mansi.bruno@gmail.com. Ravello has also its own perfume, "Aqua di Ravello", made up with the typical flower and citrus essences of the Coast (www.aquadiravello.it).



A view of Ravello from Annunziata Church in Campidoglio (Scala)

Local products

www.ravellolands.it

The "sfusato amalfitano" lemon is the most renown among the local products and the "limoncello" liquor is made by infusing the lemon peel in alcohol. A free taste of "Ravello Concert Society Selection" limoncello during the concert intermission is offered by the liquor maker "I Giardini di Ravello" (www.giardinidiravello.it). In Autumn, chestnuts are carried to the valley on mule back, to have them roasted or used for making traditional local sweets. In October a chestnut festival is held with games, folk music and dish tasting. Small local dairies make the traditional "cacioavallo" and two soft cheese: fiordilatte and provola. It is also possible to buy directly from the shepherds cheese made of milk from sheep and goats grazing in the mountains. For a wide selection of local products you can see www.ravellolands.com or ask Mrs Rosa at ravellogustiedelizie@tiscali.it. From the grapes collected in the terraced vineyards three Ravello DOC wines are produced: Red, White and Rosé. It is possible to buy wine directly from the cellars or in one of the specialized shops, which also ship bottles all over the world.

Accommodation and gastronomy

In addition to hotels established since the end of the 19th century - from 5 stars hotels to small family-run guest houses - there are a lot of Bed & Breakfast and rental flats, on the seaside, near Ravello main square, and far among the vineyards and the smelling Mediterranean scrub. All restaurants, even the hotels' ones, offer a great range of menus. We suggest to choose the local cooking, which wisely combine home-grown products with the fish caught in the Amalfi gulf, as well as the local cheese. Almost all restaurants apply a 15% discount for concert ticket holders, on the evening of the concert. The restaurants' opening time changes during the year. Reservation is also advisable. The Tourist Promotion Board (089.8421975) provide you with all useful and up-to-date information.

Trekking, Climbing & MTB

www.movicoast.com

Scala is the starting point of several trails, which are part of a network of about 100 itineraries marked by CAI (Italian Mountain Sports Association) in the regional Park of Lattari Mountains. You can go from Vietri to Sorrento along a trekking lasting one or several days (for support and info ask to: info@terredamalfi.it). Some itineraries are also suitable for mountain bikes. A group of bikers is locally active: for further information write to info@movicoast.com. In Scala there are also two climbing sites: Torre dello Ziro and Punta d'Aglio, where 50 different climbings from 1 to 5 pitches are available.

Concert locations

In Ravello concerts are performed at Villa Rufolo (entrance from main square) while in Scala at the ancient Annunziata Church, (Campidoglio hamlet) nowadays Lorenzo Ferrigno Auditorium. The distance between the 2 sites is about 3,5 km, 35' on foot and little less than 10' by car. Villa Rufolo was built in 13th century by one of the wealthiest families at the time in Ravello, the Rufolo family, which was at the height of a commercial fortune. Boccaccio mentioned this family in his writings of the second day of the Decamerone. In 1851 the Villa was bought by Sir Nevile Reid, a Scottish botanist. He restored the Villa to its antique splendour, adding rare plants to its gardens facing the sea. It was in this storybook atmosphere that Richard Wagner, who visited Ravello in May 1880, had the inspiration for the scenography of the Parsifal's second act. In the cool spring and autumn evenings concerts are held inside the Villa Rufolo palace. At the end of May and in June the concerts are held in the garden, in the nearby of one of the ancient towers. In case of bad weather condition concerts are held inside the palace. The Annunziata Church in Scala, of Romanic origin, between the 12th and 14th century became part of a Dominican monastery. It was restored in the baroque period. From the Church you can see a beautiful view of the town hanging over the coast and, in the clear weather, of the Salerno Gulf up to Cilento mountains, with Paestum and Palinuro Cape (see picture above).

Booking Information

Numbered seats: Euro 27,00 booking fees included. It is possible to book on the web or by fax to +39 089 858249. Ticket collection will be at the box office that opens at the venue 30' minutes before each performance. It is also possible to purchase your tickets in advance in Villa Rufolo or at the Tourist Information Office in Ravello. We are happy to re-sell returned tickets for sold-out concerts. A 12% handling charge will be deducted from your refund. Please note that your ticket does not include the visit of Villa Rufolo Gardens.

Live recordings

We record all concerts for future CD release. The recordings are not designed to document perfection, but to capture the excitement of the live concert experience. Please ask at the box office about the availability for the concert that you have just attended or write to archive@ravelloarts.org for past recordings.

Dress code

Don't worry, you do not need to bring an evening dress in your baggage. Casual wear is the rule.

©2013-2014 Ravello Concert Society





COMUNE DI RAVELLO
Assessorato Agricoltura ed Ambiente

a SOUVENIR from RAVELLO *our wines, our lemons* to PRESERVE our LANDSCAPE

For centuries the people of Ravello have been growing vines and lemons on terraced gardens supported by dry stone walling, known as *macere*. These terraces have made the panorama of the Amalfi Coast world famous.

The production costs of our vines and lemons are high due to the need for maintaining the terraces. Also the many steps mean materials and the products themselves have to be carried on the shoulders of the workers.

Today, this small-scale rural economy faces extinction and with it would go the *macere* that are so much a part of our landscape. Indeed, without appropriate and costly maintenance these terraces will collapse causing devastating landslides.

Therefore, take with you a basket of fresh lemons, a bag of chestnuts or 'Sambuco Beans', a honey pot, some Limoncello or a bottle of 'Ravello D.O.C.' wine or have them sent to you or your friends. We invite you also to taste the Ravello D.O.C. wines served with local dishes in our restaurants. In this way, while keeping with you a tasteful memory of Ravello, you will contribute to maintaining its landscape and traditions.

Do not forget to check the label: be sure it is made in Ravello!



www.ravellolands.it

* (081) 4610000

