



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 25 Anno 2016

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

Le "culture sismiche locali"
Alfonso Andria

8

Il turismo e le sue molte facce
Pietro Graziani

12

Conoscenza del patrimonio culturale

Véronique Blanc-Bijon Comment travaillaient les
mosaïstes dans l'Antiquité

16

Cultura come fattore di sviluppo

Marcello Marchetti L'emergenza nella tutela dei beni
culturali in Abruzzo

44

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Giuseppe Teseo Progetto museografico e cantiere di
restauro della "Gipsoteca medievale" nel Castello di Bari

68

Fabio Pollice Alberghi di comunità: un modello di
empowerment territoriale

82

Appendice

Fabio Pollice Community hotels: a model
of territorial empowerment



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"

Claude Albore Livadie Archeologia, storia, cultura

Max Schvoerer Scienze e materiali del
patrimonio culturale

Beni librari,
documentali, audiovisivi

jean-paul.morel3@libertysurf.fr;

morel@msh.univ-aix.fr

alborelivadie@libero.it

schvoerer@orange.fr

Francesco Caruso Responsabile settore

"Cultura come fattore di sviluppo"

Piero Pierotti Territorio storico,
ambiente, paesaggio

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

francescocaruso@hotmail.it

pierotti@arte.unipi.it

ferrigni@unina.it

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

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo
sul turismo culturale

dieterrichter@uni-bremen.de

matilde.romito@gmail.com

adamendola@unisa.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

Monica Valiante

Velia Di Riso

Rosa Malangone

apicella@univeur.org

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

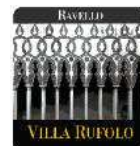
Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

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

univeur@univeur.org - www.univeur.org

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376



Comitato Scientifico

On. Alfonso Andria Presidente

Prof. Jean-Paul Morel Professore Emerito, Université d'Aix-Marseille - Vice Presidente

Dr. Eugenia Apicella Segretario Generale

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

Prof.ssa Claude Albore-Livadie Directeur de Recherches au Centre Camille Jullian, Université Aix-Marseille (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 Rettore, Università Telematica Pegaso

Prof. David Blackman Archeologo

Dr. Mounir Bouchenaki Unesco

Dr. Adele Campanelli Soprintendente Archeologia Campania

Prof. Francesco Caruso Ambasciatore, Consigliere del Presidente della Regione Campania per i Rapporti internazionali e Unesco, Rappresentante CdA

Arch. Francesca Casule Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Salerno e Avellino

Mons. José Manuel Del Rio Carrasco Congregazione del culto divino e la disciplina dei sacramenti, Curia Romana

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

Dr. Stefano De Caro Direttore ICCROM, Roma

Prof. Maurizio Di Stefano Presidente ICOMOS Italia

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

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

Dr. Mechthilde Fuhrer Deputy to the Executive Secretary, European and Mediterranean Major Hazards Agreement - Council of Europe

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

Prof. Ernesto Mazzetti già vicepresidente Società Geografica Italiana

Prof. Mauro Menichetti Docente di Archeologia Classica, Università degli studi di Salerno

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

Prof. Domenico Parente Dipartimento di Informatica, Università di Salerno

Dr. Massimo Pistacchi Direttore Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi

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

Prof. Fabio Pollice Direttore Dipartimento di Storia, Società e Studi sull'Uomo, Università del Salento

Prof. Dieter Richter Professore Emerito, Università di Brema

Prof.ssa Maria Giovanna Riitano Direttore Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale /DISPAC, Università degli studi di Salerno

Dr. Matilde Romito Archeologo

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

Prof. Max Schvoerer Académie Européenne des Sciences et des Arts (Salzburg, Austria); Professeur émérite Université Bordeaux Montaigne (France)

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

Dr. Giuliana Tocco Archeologo

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

Dr. Licia Vlad Borrelli Archeologo

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

Arch. Giuseppe Zampino Architetto, Presidente Parco Regionale Partenio

Consiglio di Amministrazione



On. Alfonso Andria

Presidente e legale rappresentante

Prof. Jean-Paul Morel

Vice Presidente

Dr. Eugenia Apicella

Segretario Generale

Soci Promotori

Dr. Carla Magnoni

già funzionario Consiglio d'Europa

Dr. Jean-Pierre Massué

già segretario esecutivo di EUR.OPA Grandi Rischi, Consiglio d'Europa

Sen. Mario Valiante

già membro Assemblea Parlamentare del Consiglio d'Europa

Rappresentanti Enti Fondatori

Secrétaire Général Conseil de l'Europe

Dr. Thorbjørn Jagland

Regione Campania

On.le Vincenzo De Luca, Presidente

Provincia di Salerno

Dr. Giuseppe Canfora, Presidente

Comune di Ravello

Avv. Salvatore Di Martino, Sindaco

Università degli Studi di Salerno

Prof. Aurelio Tommasetti, Rettore Magnifico

Comunità Montana "Monti Lattari"

Luigi Mansi, Presidente

Ente Provinciale per il Turismo di Salerno

Arch. Mario Grassia, Commissario Liquidatore Unico

Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo di Ravello

Arch. Mario Grassia, Commissario Liquidatore Unico

Rappresentanti Soci Ordinari

Biblioteca S. Francesco, Ravello

Prof. p. Francesco Capobianco, o.f.m. conv., Direttore

Instituto Politécnico de Tomar (IPT)

Prof. Eugénio Manuel Carvalho Pina de Almeida,
Presidente

Comune di Scala

Luigi Mansi, Sindaco

Membri Cooptati

On. Alfonso Andria

Presidente

Prof. Jean-Paul Morel

Université de Provence, Aix-en-Provence

Prof. Francesco Caruso

Ambasciatore

Dr. Marie-Paule Roudil, *Direttore Unesco Office in New York
e The UNESCO Representative to the United Nations*

Prof. Sebastiano Maffettone, *Presidente Fondazione Ravello*

Prof. Filippo Bencardino, *Presidente*

Società Geografica Italiana

Dr. Eladio Fernandez-Galiano

*Segretario Esecutivo ad interim EUR-OPA Rischi Maggiori,
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

Dr. Alfonso Lucibello

Le “culture sismiche locali”

Il tema si ripropone a seguito del terremoto nel Centro Italia

I drammatici eventi sismici che hanno sconvolto alcune Comunità dell'Italia centrale postulano l'esigenza di una rinnovata attenzione al tema della vulnerabilità dell'abitato, con particolare riferimento all'edificato storico e al patrimonio culturale. Il terremoto del 24 agosto ha mietuto vittime e prodotto distruzioni in alcuni casi pressoché irreparabili, cancellando con la fisionomia anche l'identità di alcune significative realtà locali. Amatrice, Accumoli, Norcia e Arquata del Tronto, ma anche tante piccole frazioni di quei comuni, rappresentano la drammatica testimonianza del disastro, ma al tempo stesso

Amatrice prima e dopo il terremoto del 24/08/2016.



l'esempio di una sensibilità civica degli amministratori e dei residenti, la loro passione, l'attaccamento, il senso di appartenenza alle “radici” che continuamente rivendicano, affermando l'insopprimibile desiderio di restare, di ricostruire non solo fisicamente ma anche idealmente lì e non altrove le loro case, le chiese, i luoghi d'arte, di riannodare così i fili spezzati della memoria collettiva.

Il nostro Centro, costituito a Ravello soltanto qualche anno dopo il terribile terremoto del 1980, che colpì vaste zone della Campania e della Basilicata, ha da sempre dedicato particolare attenzione alla conservazione del patrimonio culturale, segnatamente alla prevenzione dei danni da eventi naturali, attraverso numerosi corsi di alta formazione, attività specifiche di ricerca, interventi e approfondimenti di casi di studio, nonché le relative pubblicazioni che ne raccolgono i risultati.

Già nel 1985 a Ravello, presso il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, su iniziativa dell'allora suo Presidente, Prof. Jacques Soustelle,

ebbe luogo il primo incontro dei Ministri della Protezione Civile dell'Europa Mediterranea. Dopo altre due riunioni sempre organizzate dal Centro – alle quali parteciparono tra gli altri il ministro italiano, Giuseppe Zamberletti e il ministro francese Haroun Tazieff (2 foto in calce), celebre vulcanologo – si giunse alla firma dell'Accordo ad Istanbul nel 1987. Tra i principali animatori dell'iniziativa Jean-Pierre Massué, uno dei soci promotori del Centro di Ravello, all'epoca Direttore dell'Insegnamento Superiore e Ricerca al Consiglio d'Europa, che poi sarebbe stato per lungo tempo Segretario Esecutivo dell'Accordo.

Al Centro venne affidato, nel quadro dell'Accordo, il segmento relativo alla salvaguardia del patrimonio culturale dai rischi maggiori. Attualmente fa parte del network di ventiquattro Centri euro-mediterranei aderenti al programma EUR.OPA Grandi Rischi, che hanno sede nei seguenti Paesi: Albania, Armenia, Azerbaijan, Belgio, Bosnia ed Herzegovina, Bulgaria, Croazia, Cipro, Georgia, Grecia, Lussemburgo, Malta, Repubblica di Moldavia, Principato di Monaco, Portogallo, Romania,



1985, Riunione dei Ministri a Ravello.



Haroun Tazieff.

Russia, San Marino, Serbia, l'ex repubblica jugoslava di Macedonia, Turchia, Ucraina, Algeria, Libano e Marocco. Nel quadro delle specifiche attività affidate alla cura del Centro di Ravello, i ricercatori, in ragione della diversità di analisi e di procedure che i vari interventi richiedono, sono stati per così dire obbligati a sviluppare un approccio del tutto originale frutto della stretta collaborazione tra sismologi, storici, archeologi, architetti e ingegneri.

Nelle zone a rischio si consolidano, e diventano quindi tradizionali, solo le tecniche che sono risultate "convenienti", che si sono cioè rivelate efficaci nel tempo lungo. Se ne può dedurre che nelle regioni regolarmente colpite dai terremoti le tecniche costruttive dell'edificato antico presentano certamente valenze antisismiche. E non è solo questione di tecniche costruttive. Nelle comunità colpite regolarmente dai terremoti si sono necessariamente sviluppate conoscenze specifiche sull'uso, sulla riparazione e sul rafforzamento dell'edificato. Per proteggere l'edificato antico il problema da risolvere è come riconoscere le tecniche antisismiche tradizionali, come valutarne l'efficacia, come promuoverne la rinnovata utilizzazione. In una parola, come ridurre la vulnerabilità dell'edificato antico attraverso il recupero della "Cultura Sismica Locale", una formula che compare per la prima volta nel 1987, nella pubblicazione del Centro "S. Lorenzello: alla ricerca delle anomalie che proteggono", oggi entrata nel lessico mondiale di gestione del rischio sismico. È in tale specificità - "l'approccio Ravello" - che il Centro ha curato la redazione del volume "Ancient Buildings and Earthquakes", che dà conto di principi, metodi, acquisizioni e strumenti operativi scaturiti dalla ricerca.

Ma oggi le tecniche tradizionali sono spesso considerate obsolete, nei "rafforzamenti" si utilizzano tecniche e materiali che alterano la risposta originaria alle sollecitazioni sismiche. Con incremento della vulnerabilità degli edifici "rafforzati", come purtroppo hanno evidenziato i terremoti di Umbria-Marche del 1997 e quello de L'Aquila del 2009. Il Centro è quindi impegnato a trasferire i risultati della sua ricerca nella "cultura" dei Paesi interessati. La prospettiva è di contribuire all'affinamento delle esistenti norme tecniche specifiche per la conservazione ed il restauro degli antichi edifici e ad

attivare una politica che ne stimoli e sostenga la manutenzione permanente ed i rafforzamenti coerenti con le tecniche con cui furono realizzati. Questo filone d'attività è da sempre affidato alla cura del nostro Coordinatore scientifico, Prof. Ferruccio Ferrigni.

Nell'attuale emergenza post-sismica il Centro di Ravello è pronto a mettere a disposizione dei decisori locali dei territori colpiti le acquisizioni metodologiche e tecniche prodotte in oltre venti anni di ricerca. Nella consapevolezza che il confronto nella Comunità scientifica, così come tra i Tecnici, può e deve essere alimentato purché – naturalmente – senza posizioni pregiudiziali, con la maggiore condivisione e le più alte sintesi.

Alfonso Andria

Il turismo e le sue molte facce

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, da molti lustri si occupa del turismo in tutte le sue declinazioni, fino a definirne anche un glossario. Il turismo, termine apparentemente semplice, può essere visto come un insieme di momenti organizzati relativi a viaggi e soggiorni a vari scopi, e già da questo possiamo iniziare ad individuare tutte le possibili fattispecie che volutamente ometto di elencare lasciando ad ogni lettore di redigere la sua possibile lista.

Quello che invece qui interessa analizzare è la natura del turismo inteso come ozio, nel senso latino del termine *otium*, come momento rigeneratore dello spirito, dell'equilibrio psico-fisico, della salute. Le cosiddette società avanzate pongono gli aspetti economici al centro di ogni attività, e il turismo non ne è esente. Il viaggiare "lento", invece, mira a riscoprire luoghi, percorsi e itinerari antichi, modi di interpretare il viaggio e la sosta, rileggendo modi di vivere il turismo e superando l'ossessione della sua valutazione esclusivamente economica. Mi riferisco qui a concetti quali l'"efficienza dell'offerta" e la "valutazione degli investimenti" ed altri termini che abbondano quando si parla di turismo.

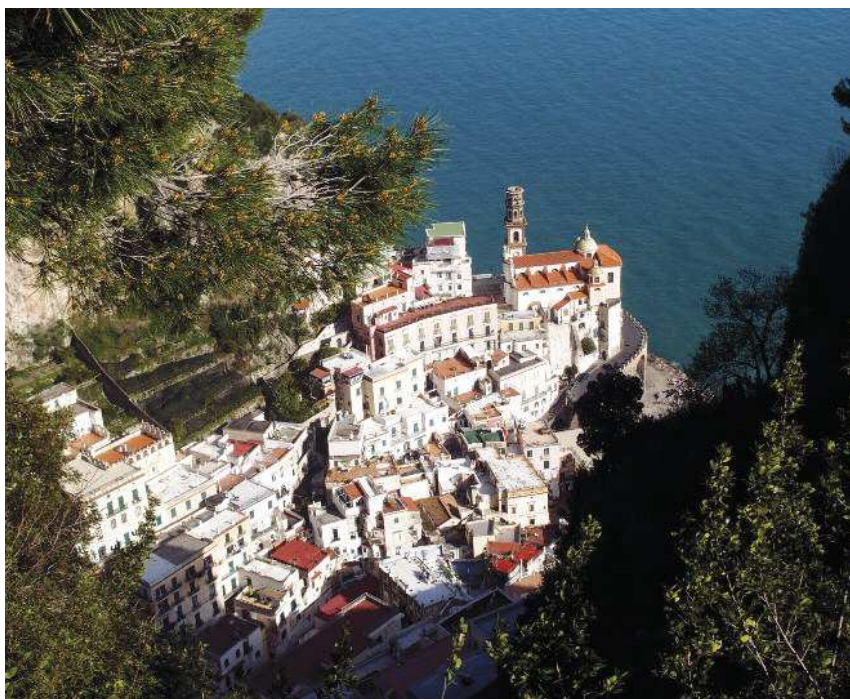
Da anni si parla di percorsi "minori" al solo fine però di decongestionare attrattive turistiche ormai sature e suscettibili di irreversibili danni al proprio patrimonio monumentale e non solo (Firenze e Venezia per citarne soltanto due).

Nel corso degli anni, al Ministero Spadoliniano per i beni culturali e ambientali, nato con decretazione d'urgenza nel

1974/75, sono stati attribuiti visioni e compiti diversi, se non estranei alla cultura della tutela dei beni culturali, tra questi basta ricordare lo Spettacolo dal vivo (*performance art*), Cinema e da ultimo il Turismo (competenza questa, allo stato attuale, esclusiva delle Regioni). È invece quasi completamente mancata l'attenzione verso il tema turismo 'lento', di come facilitare e incrementare le prospettive del tempo libero come momento rigenerativo dello spi-

Amatrice, prima del terremoto di agosto 2016.





Atrani.

rito, di recupero di sé, per scoprire, e non solo vedere, i tanti piccoli tesori di cui è disseminato il nostro Paese. Proprio tale 'mancanza' fa sì che al termine di periodi feriali, soprattutto nella stagione estiva, i *media* si soffermino sempre più su come superare lo "stress" da vacanza, con pareri di psicologi che ci consigliano questo o quel metodo per ritornare indenni alla vita di ogni giorno, come se alla meritata vacanza dovesse necessariamente seguire una fase di stress da rientro.

Ecco, quindi, che l'ozio come momento di svago diventa sempre più un'occasione per un turismo che si potrebbe definire "intelligente". Il ragionamento si coniuga bene in un periodo di crisi economica e con la consapevolezza dell'immenso e non pienamente conosciuto patrimonio storico da salvaguardare e tutelare. Il terremoto, che ha colpito così duramente il centro Italia alla fine di agosto, ha fatto scoprire che i centri storici dei piccoli borghi della penisola si popolano di un turismo di ritorno presso la casa natale o quella delle origini di famiglia, ma anche come conseguenza della ricerca, sempre più diffusa tra turisti anche stranieri, di una dimensione diversa, lenta, che ti accarezza e ti accompagna a scoprire piccole/grandi realtà culturali ed umane, necessario presupposto per un ozio costruttivo.

E in questo l'Italia può ben rappresentare un *unicum* con oltre ottomila Comuni ed oltre ventimila frazioni (stima approssimativa), che sono diventati veri e propri alberghi diffusi.

Pietro Graziani



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Conoscenza del patrimonio culturale

Comment travaillaient les mosaïstes Véronique Blanc-Bijon
dans l'Antiquité



Véronique Blanc-Bijon

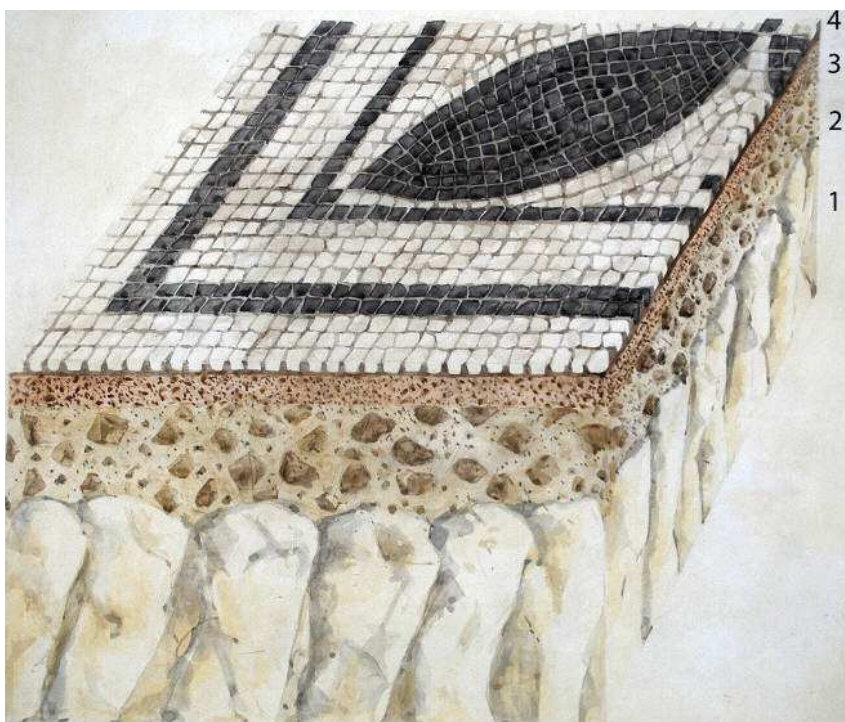
Véronique Blanc-Bijon,
Aix-Marseille Université –
CNRS, Centre Camille Jullian,
Aix-en-Provence (France)

Comment travaillaient les mosaïstes dans l'Antiquité

Nous connaissons aujourd'hui, pour l'ensemble du monde antique, plusieurs milliers de mosaïques réalisées en tesselles, petits cubes taillés dont sont constitués les pavements dits en « *opus tessellatum* ». Dans les années 1970, Ciro Robotti avait révélé la présence, sous les tesselles, de tracés préparatoires complexes, alliant tracés en creux et tracés au charbon de bois implantés par le mosaïste antique sur le mortier du *nucleus* (fig. 1).

Les fouilles stratigraphiques permettent de reconnaître les différentes étapes de la mise en œuvre des pavements et c'est toute la séquence du support d'un pavement qui se dévoile à nous en nous permettant de suivre pas à pas la réalisation d'une mosaïque. Aujourd'hui, il est possible d'appréhender avec finesse la manière de travailler des mosaïstes antiques, leurs compétences techniques, le réseau économique lié à leur approvisionnement en matériaux, l'organisation d'un chantier... Il faut en remercier les archéologues qui mettent au jour des pavements et prennent le temps d'examiner l'ensemble du sol construit, support compris, mais aussi les restaurateurs qui interviennent pour la dépose de ces pavements puis pour leur restauration. Nos recherches s'inscrivent dans

Fig. 1 Stratigraphie-type d'un
pavement en mosaïque
1. statumen ;
2. rudus ;
3. nucleus ;
4. bain de pose et tesselles.





un programme financé par le laboratoire d'excellence LabexMed (Aix Marseille Université), un Atelier thématique de recherches interdisciplinaires (ATRI) intitulé « Les Matériaux des mosaïstes » porté par Véronique Blanc-Bijon du Centre Camille Jullian et Xavier Lafon de l'Institut de recherche sur l'architecture antique, et auquel sont associés une trentaine de chercheurs et de doctorants, archéologues, restaurateurs, spécialistes des matériaux, géologues. Cette étude repose aussi partiellement sur les travaux menés par l'équipe de restaurateurs de l'Atelier de conservation et de restauration de mosaïques (ACRM) du Musée départemental Arles antique (équipe dirigée par P. Blanc) qui ont bien voulu partager les informations révélées lors de leurs interventions.

Un document majeur pour la connaissance de la mise en œuvre technique des pavements antiques est le *De architectura*, traité d'architecture rédigé vers 20 av. J.-C. par M. Vitruvius Pollio :

« ... on posera un hérisson [*statuminetur*] fait de pierres qui soient au moins assez grosses pour emplir la main ; quant au béton [*rudus*] que l'on étend sur ces hérissons, si l'agrégat est frais, à 3 volumes on en mélangera un de chaux ; s'il s'agit d'un remploi, le mélange se fera dans la proportion de 5 pour 2.

Ensuite, on étendra ce béton, et des équipes entreront en action avec des pilons de bois pour le damer en le battant à coups redoublés ; et le tout une fois bien damé aura une épaisseur d'au moins trois quarts de pied.

Par-dessus, on étendra une couche au tuileau [*ex testa nucleus*] dont le mélange comportera pour 3 parties de tuileau une partie de chaux, l'épaisseur de cette couche ne devant pas être inférieure à 6 doigts.

Sur la forme, on posera le pavement en le dressant à la règle et au niveau, qu'il s'agisse d'un dallage en découpe [*opus sectile*, composé de plaques de marbres juxtaposées] ou de tesselles. » (Vitruve, VII, 1, 3, éd. M.-Th. Cam, CUF, Les Belles Lettres, Paris, 1995).

Un pavement n'est pas qu'une surface en deux dimensions. La surface parfois richement décorée est intimement liée à son support sans lequel elle n'aurait pu résister au temps et à l'enfouissement. Vitruve décrit précisément les étapes de la construction de ce support. Outre le nom des couches du support (*statumen*, *rudus*, *nucleus*), l'architecte apporte des détails quant à la composition de chacune d'elles et à leur



Fig. 2 Alès (Gard, France), oppidum de l'Ermitage. Vue générale du site lors de la mise au jour du pavement (cliché ACRM/MDAA).



Fig. 3 Alès, oppidum de l'Ermitage. La mosaïque en cours de restauration par l'Atelier de conservation et de restauration du Musée départemental Arles antique (les découpes résultant de la dépose n'ont pas encore été réintégrées) (cliché ACRM/MDAA).

épaisseur. Si le traité *De architectura* n'est pas un petit manuel que chaque mosaïste aurait eu en poche et dont il aurait eu connaissance, la stratigraphie suggérée par Vitruve est effectivement celle que l'on retrouve fréquemment sous les pavements en mosaïque, et ce jusqu'à la fin de l'Antiquité.

L'oppidum d'Alès, dans l'arrière-pays de Nîmes, a livré en 2007 (fouilles dirigées par Fabienne Olmer, CNRS, Lattes) une mosaïque de tesselles polychrome (fig. 2) dont la datation archéologique renvoie aux années -60 / -50, ce qui est très tôt pour la Gaule Narbonnaise. Achevées en 2011, les fouilles et la restauration du pavement réalisée par l'ACRM (fig. 3) ont apporté des éléments intéressants quant au travail du mosaïste et de son équipe, précédant la pose des tesselles.

L'oppidum est implanté sur un rocher calcaire très acéré à l'origine. La zone sur laquelle a été construit l'édifice a été fortement modifiée et aménagée afin de constituer un terrain plan. Après avoir écrêté le rocher, ses anfractuosités ont été comblées par d'importants lots de céramique (amphores), qui constituent un bon indice de

datation. Une couche de chaux formant un épais bourrelet latéral, que l'on avait pensé initialement correspondre à un niveau de sol ancien, s'est révélée, lors de son examen, être un sol de travail pour la préparation de la chaux, une vraisemblable aire de gâchage (fig. 4). Au-dessus de ce niveau, a été apporté un remblai constitué d'une couche de terre grasse épaisse d'une vingtaine de centimètres, extrêmement riche en matériel archéologique (fig. 5). Sur ce remblai, ont été dis-



Fig. 4 Alès, oppidum de l'Ermitage. Sous le support du pavement a été observée une zone de chaux blanche, plus ou moins circulaire: une aire de gâchage de la chaux ? (cliché F. Olmer, CNRS Lattes).



Fig. 5 Alès, oppidum de l'Ermitage. Une couche de nivellement, épaisse couche de terre brune, a été mise en place avant le statumen (cliché F. Olmer, CNRS Lattes).

posées des pierres extraites du substrat naturel affleurant dans l'immédiat voisinage afin de constituer un hérisson stable, ou *statumen*. On a pu observer les traces nettes laissées par ces pierres dans la couche de terre grasse qui devait être humide au moment de la pose du *statumen*. La position en hauteur du site, qui se trouve dans l'une des régions les plus chaudes de France, doit être soulignée: aujourd'hui le sol est aride, sec. Il est possible qu'il y ait eu un fort orage, comme la région en connaît de nos jours en été, lors de la réalisation de ce niveau du support. Les choix de l'emplacement et les matériaux utilisés ont nécessité un effort important pour aménager le site et apporter de la terre, des



Fig. 6 Alès, oppidum de l'Ermitage. Vue d'avion. Le carré rouge signale le lieu de découverte du pavement, en haut de l'oppidum qui fait face à la route de plaine arrivant de la ville antique de Nîmes, au sud ; au pied de l'oppidum coule le Gardon (cliché M.-L. Courboulès).



Fig. 7 Alès, oppidum de l'Ermitage. Mise en place du statumen constitué d'éclats du rocher (cliché F. Olmer, CNRS Lattes).



pierres mais aussi de l'eau du Gardon coulant au pied de l'oppidum (fig. 6).

Le *statumen* présente une organisation en « caissons ». Des alignements de pierres apparaissent très nettement sur l'axe nord-sud, recoupés de part en part sur l'axe est-ouest (fig. 7). Dans ces cases, les pierres ont été disposées plus irrégulièrement, en courbes qui trahissent, peut-être, la position du technicien au moment de la mise en place des pierres. On rencontre de pareilles dispositions du *statumen* sous des pavements en mortier de tuileau (« *opus signinum* ») : par exemple, au IIIe s. av. J.-C., le support du pavement de la salle à manger de la Maison du Monolithe surdimensionnée à Cività di Tricarico (fouilles d'Olivier de Cazanove); ou pour des sols de pièces à usage artisanal: Matthieu Poux a observé des structures de ce genre, constituées de fragments de terre cuite, à Corrent pavant des espaces artisanaux datés vers -80



Fig. 8 Alès, oppidum de l'Ermitage. Serrage du mortier du rudus: on lit nettement le geste du mosaïste qui a fait « suer » (sécher) le mortier d'un large mouvement de taloche (cliché V. Blanc-Bijon, AMU – CNRS, CCJ, Aix-en-Provence).



Fig. 9 Vaison-la-Romaine (Vaucluse, France), rue Fabre. En surface du rudus, les cupules résultent du traitement effectué par le mosaïste qui a tassé le mortier avec un pilon en bois (cliché ACRM/MDAA).

(fouilles dirigées par M. Poux, rapports en ligne sur le site du Laboratoire universitaire d'enseignement et d'archéologie nationale: <http://www.luern.fr>). Bien plus tardivement, des alignements de pierres posées de chant structurent aussi le *statumen* de la mosaïque d'une annexe du narthex de la basilique paléochrétienne, à Xanthos (en Lycie, Turquie), étudiée par Jean-Pierre Sodini et dont les pavements ont été publiés par Marie-Patricia Raynaud. Cette disposition servait vraisemblablement à renforcer la structure du *statumen*, plutôt qu'elle ne marquait des « journées » de la mise en place.

À Alès, après la dépose du pavement et le retrait du *nucleus*, a pu être observé le traitement subi par le *rudus* qui avait été non pas damé avec des pilons de bois « en le battant à coups redoublés » comme le recommande Vitruve (VII, 1, 3), mais serré à la taloche et d'un ample geste du bras (fig. 8). Sous une mosaïque de Vaison-la-Romaine récemment déposée par les restaurateurs d'Arles, de petites cupules juxtaposées traduisent avec plus d'exactitude le texte vitruvien (fig. 9).



Fig. 10 Arles (Bouches-du-Rhône, France), site de la Verrerie, la mosaïque de l'Aiôn exposée au Musée départemental Arles antique (cliché L. Damelet, AMU – CNRS, CCJ, Aix-en-Provence).

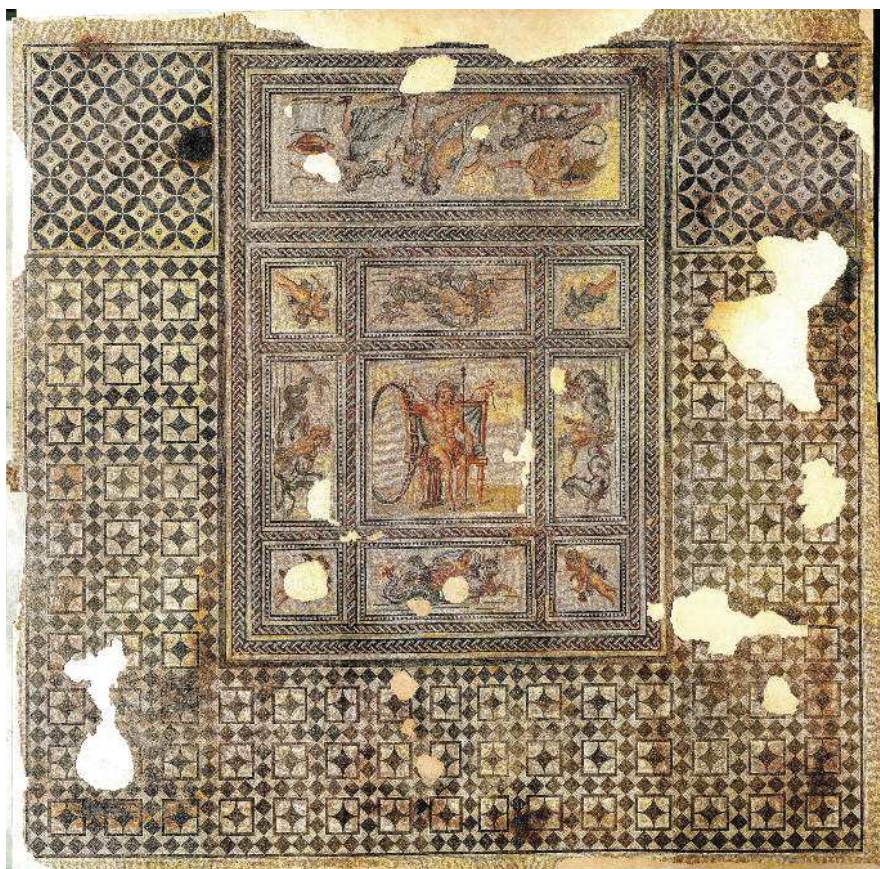


Fig. 11 Arles, site de la Verrerie, support de la mosaïque de l'Aiôn. Le long des parois, la mise en place des placages pariétaux est intervenue après celle du support de la mosaïque, puis un raccord de mortier gris est venu combler l'espace avant la pose des tesselles (cliché V. Blanc-Bijon, AMU – CNRS, CCJ, Aix-en-Provence).

Avant même la mise en place des tesselles, le positionnement du pavement dans les limites de la pièce peut être compliqué à réaliser. Il est bien peu de pièces exactement régulières et l'on voit souvent qu'un panneau ou une composition géométrique, que ce soit celle d'un tapis couvrant ou celle de bandes linéaires de bordure, a été mal ajusté aux dimensions de l'espace à paver. Les bandes de raccord aux murs, souvent réalisées en fin de travail, viennent atténuer ces irrégularités ; cela vaut aussi bien pour les pavements en tesselles que pour les pavements en galets. Et il est nécessaire de se méfier des « erreurs » ou remords attribués aux Anciens. À Arles, sur le site dit de la Verrerie de Trinquetaille, nous avons un temps interprété comme une irrégularité, ou une modification du projet, l'ajout d'une bande de mortier gris le long d'une paroi au vu d'une rare photographie datant de la dépose du grand pavement d'Aiôn ornant un *triclinium*, d'autant que le pavement montrait quelques aménagements successifs, dont un petit seuil latéral en grosses tesselles de terre cuite (fig. 10). Or, la fouille de ce site ayant pu être reprise à partir de 2013, il a été possible de revoir ce mortier gris disposé le long de trois parois, parfaitement distinct du *nucleus* et mis en place avant la pose des tesselles (fig. 11): il correspond en fait à la mise en place des placages pariétaux intervenue après que le mosaïste ait coulé la dalle du *nucleus*. La séquence du travail décoratif peut être comprise ainsi: mise en place du support du pavement

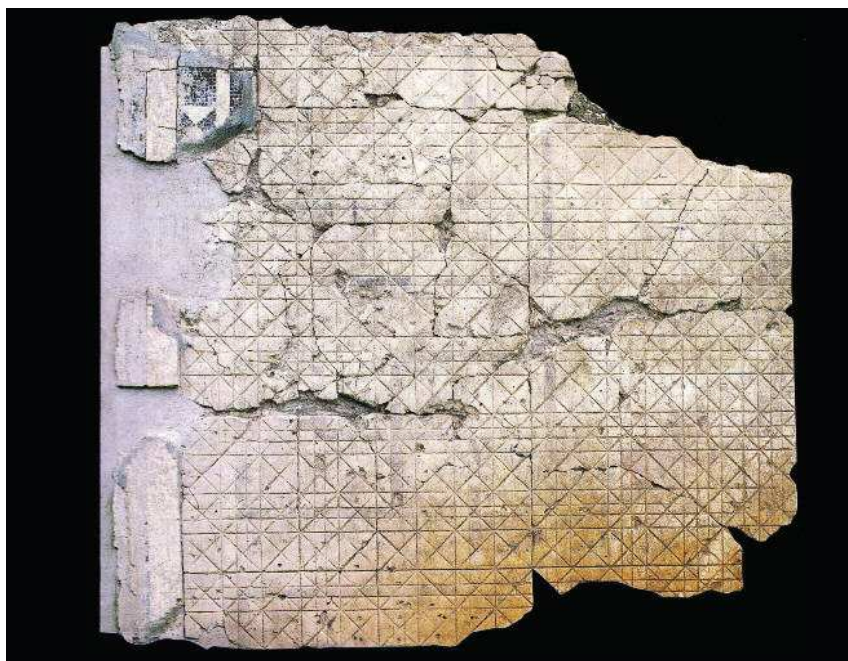


Fig. 12 Stabies (Italie), villa d'Ariane, tablinum. Tracés préparatoires en creux et au charbon de bois (cliché C. Robotti).

jusqu'au *nucleus* inclus, composé d'un mortier à la poudre de tuileau / mise en place des enduits (également à la poudre de tuileau) et placages pariétaux de marbre en entaillant le *nucleus* sur environ une quinzaine de centimètre le long des murs de la pièce / comblement du *nucleus* en avant des parois par un mortier gris / pose des tesselles de la mosaïque. On a ainsi pu observer qu'il ne s'agissait pas d'une reprise et que les placages en marbre et le pavement ont été réalisés dans le cadre d'un même programme décoratif.

Grâce aux améliorations des techniques de dépose des pavements par les restaurateurs modernes et de l'attention portée à la documentation de ces travaux, il est de plus en plus fréquent d'observer, sur le *nucleus* ou au revers des tesselles, des tracés préparatoires, qu'ils soient tracés en creux, avec une pointe ou une cordelette, ou qu'ils soient peints, voire les deux à la fois, comme le montre l'exemple de Stabies publié par Ciro Robotti en 1973 (fig. 12). Aujourd'hui, il n'est pas un volume du colloque annuel de l'Association italienne pour l'étude de la mosaïque (AIS-COM) qui n'en livre un nouvel exemple. Lors de la restauration du pavement découvert sur l'*oppidum* d'Alès par l'équipe de l'atelier du Musée départemental Arles antique, a été vu, sous la bordure en méandre de svastikas, le tracé du motif réalisé au charbon de bois (fig. 13); les restaurateurs ont pris soin de conserver des éléments de ce tracé. Près de

Fig. 13 Alès, oppidum de l'Ermitage. Au revers des tesselles sont conservés les vestiges du tracé préparatoire au charbon de bois qui avait été dessiné en surface du *nucleus* (cliché ACRM/MDAA).





Rome, à Botte dell'Acqua / Fontana Amara, ce même motif traité en polychromie – ce qui lui donne un effet visuel en 3D – avait été mis en place sur le *nucleus* grâce à un quadrillage en creux puis dessiné en couleurs (aujourd'hui exposé au Museo nazionale romano, Palazzo Massimo alle Terme). On note que cette bordure, si courante et d'usage très ancien, est presque toujours indiquée sur le *nucleus* : l'effet ne serait plus du tout le même si intervenait une erreur dans la pose des couleurs.

Comme cela peut être observé avec diverses trames, le mosaïste ornant un sol savait donc jouer d'un effet de perspective : il suffit de rappeler la composition de losanges adjacents faisant apparaître des cubes que l'on connaît tout aussi bien en *opus tessellatum*, en très fine mosaïque appelée *opus uermiculatum* (par exemple à Délos, pavant trois petits panneaux latéraux dans l'*oecus* de la Maison de Fourni), qu'en *opus sectile* (à Pompéi, dans le *tablinum* de la Maison du Faune), et également en peinture pariétale (par exemple à Pompéi, maison I, 20, 10).

Plus que de l'application d'un calcul mathématique complexe, ces tracés relèvent des habitudes de travail du mosaïste et révèlent aussi son habileté. Du double tracé préparatoire précis de Stabies, associant un quadrillage droit et oblique en creux à un dessin au charbon de bois de la trame en méandre, jusqu'au tracé préparatoire hésitant mis au jour sous le pavement dans l'annexe du narthex de la basilique paléochrétienne de Xanthos, on constate combien la mise en œuvre peut témoigner de soins variés et de différences dans la maîtrise de son art par le mosaïste.

Les tracés préparatoires en creux sont réalisés au moyen de deux techniques que l'on peut distinguer par la forme même du sillon. Le mosaïste peut tendre une cordelette retenue par de petits clous sur les bords du pavement : en soulevant puis relâchant la cordelette, celle-ci vient s'imprimer dans le mortier encore frais du *nucleus*. Une autre façon de procéder consiste à tracer les lignes rectilignes avec un objet contondant, une pointe, un couteau : la trace laisse alors de petits débords de part et d'autre du sillon. Plusieurs de ces tracés en creux sont aujourd'hui connus, associant un quadrillage droit à un quadrillage diagonal, montrant différentes organisations. C'est à partir de tels quadrillages que le mosaïste met en place une composition géométrique : une recherche en cours à Aix-en-Provence réunit ces tracés préparatoires et les compositions géométriques finalisées afin de comprendre leurs liens.



Fig. 14 Abu Barakeh (Territoire de Gaza). La mosaïque de la nef centrale de l'église a été déposée, puis présentée en France et à Genève (cliché M. Lacanaud, MDAA).



Parmi les témoignages concernant la pose des tesselles par le mosaïste, le travail fin des restaurateurs permet de révéler également des tracés préparatoires peints. Ceux-ci ont servi de guide au mosaïste aussi bien dans la réalisation d'éléments géométriques que de représentations figurées, voire d'inscriptions. Sous les tesselles composant la girafe figurée sur la mosaïque de la basilique d'Abu Barakeh (Territoire de Gaza) datée par une inscription de 586 (fig. 14), ont été observées des traces de pigment; mais plus encore, l'ensemble du vaste rinceau peuplé qui ornait la nef centrale de la basilique avait été préalablement peint à l'ocre rouge en surface du *nucleus*, des pigments bruns, jaunes, ... étaient conservés sous certains animaux. De semblables vestiges de véritables dessins pré-



Fig. 15 Alès, oppidum de l'Ermitage. Sur le *nucleus* conservé au revers des tesselles avaient été peints les encadrements bichromes (jaune et rose) bordant les panneaux figurés (cliché ACRM/MDAA).



paratoires, de *sinopie*, sont révélés de plus en plus fréquemment lors des restaurations. Dans le petit panneau figurant la Nymph Cyrene, à Lambèse, seul vestige d'une mosaïque perdue, tant la bordure végétale, très caractéristique des productions des ateliers de mosaïstes œuvrant à Lambèse et Timgad, que la scène figurée avaient été peintes sur le *nucleus*, employant une large gamme de couleurs. C'est à ces vestiges que l'on voit l'intervention d'un véritable *pictor*. L'attribution aux seuls peintres (de parois ou de tableaux de chevalet perdus) des fréquentes découvertes de petits godets chargés de pigments doit donc être modulée: ce sont des outils partagés par les corps de métier chargés du décor, les peintres et les mosaïstes, sans oublier les stucateurs.

Des traces peints ont été observés durant la restauration du pavement d'Alès : outre le méandre de svastikas dessiné au charbon de bois sur le *nucleus*, des traces étaient présents sous les encadrements de petits tableaux figurant des poissons et des oiseaux (fig. 15). Les teintes, rose et jaune, appliquées à ces encadrements restituent un cadre bidimensionnel, avec effet de profondeur comme on en connaît dans la peinture pariétale notamment pour le plafond de la « rampe » d'entrée de la maison d'Auguste au Palatin. Or, comme pour les méandres, cet effet n'est assuré que si l'alternance est respectée. D'où la nécessité de prévenir toute erreur de pose des tesselles par de la couleur appliquée sur le *nucleus*. Ce même pavement (voir fig. 3) offre en son centre une composition en quadrillage, chaque case recoupée en quatre triangles d'une couleur différente, appartenant à une série dont l'effet restitué peut être tridimensionnel une fois encore à la condition du respect de l'alternance polychromique. La restauration de la mosaïque n'a pas permis de vérifier si le *nucleus* était peint aussi à cet endroit, mais il est fort à parier qu'il ne l'était pas, l'alternance des couleurs dans le pavement fini étant irrégulière: le mosaïste



n'a pas saisi l'intérêt visuel du motif. Cette aptitude du *tessellarius* mettant en place les tesselles à comprendre le dessin du motif est en jeu également lorsqu'il s'agit de transcrire en pierres une inscription. Le pavement de la nef centrale de la basilique d'Abu Barakeh comporte une inscription sur deux lignes disposée dans une *tabula ansata*. Pour cette inscription en caractères grecs, le travail du mosaïste, peut-être illettré ou ne sachant pas le grec, a été préparé non seulement en traçant chaque lettre à l'ocre rouge, mais aussi en tirant une ligne rouge sous la première ligne de caractères, cette ligne de guide rouge n'étant pas visible en surface du pavement réalisé (fig. 16).



Fig. 16 Abu Barakeh. Au revers du pavement, sous les tesselles de l'inscription, les lettres grecques ainsi qu'une ligne de guide avaient été tracées à l'ocre rouge (cliché ACRM/MDAA).

Qui est ce mosaïste ? Que savons-nous de lui ? Il faut s'interroger sur ce qu'est un « métier » dans l'Antiquité. À la suite de Jean-Pierre Waltzing, de Jean Andreau et de bien d'autres chercheurs qui se sont intéressés à l'économie antique, Nicolas Tran a repris la question en 2008 dans une thèse qui, portant sur *Les membres des associations romaines. Le rang social des collegiati en Italie et en Gaules, sous le Haut-Empire*, fait aujourd'hui référence. Son étude l'a amené à définir le statut du travail dans l'Antiquité, mais aussi le lien entre métier et dignité civique. Les *collegiati* sont des « spécialistes, non salariés, travaillant habituellement dans les centres urbains pour le besoin du public, tirant en général de ce métier la totalité ou la plus grande partie de leurs revenus ... ayant été en apprentissage, devant respecter les règlements propres à leur métier », estimait déjà J. Andreau. Et N. Tran d'ajouter « par leur rapport à l'économie, ces hommes de métier se distinguent à la fois des notables, dont les activités économiques ne ressortissent pas au travail proprement dit, et des esclaves exécutant les ordres du maître ... L'appartenance d'un individu à une association de métier est un des éléments de son rapport général au travail, l'une des composantes de son statut de travail ».

Peut-être une activité relève-t-elle donc d'un « métier » lorsque, du travail effectué, il est possible de tirer des revenus permettant de vivre. Mais surtout, on accède à un métier par l'acquisition d'un savoir-faire professionnel, d'une habilité technique conférée par l'expérience. Il y a donc apprentissage, expériences, ac-



Fig. 17 Aquilée (Italie), mosaïque
figurant des déchets de repas
(asaroton oikon)
(cliché V. Blanc-Bijon).

quisitions de connaissances – et donc transmission du savoir. Qu'en était-il des mosaïstes dans l'Antiquité ? Alors qu'elle témoigne abondamment du travail de très nombreux peintres, la littérature antique ne garde le souvenir que d'un unique mosaïste, Sosos, actif à Pergame vers 133 av. J.-C. et dont Pline l'Ancien (*HN*, XXXVI, 184) rappelle la célébrité due au réalisme de son art lorsqu'il figure les déchets d'un repas (fig. 17) ou des colombes buvant et se réchauffant au soleil.

Outre cet unique mosaïste, peu d'informations sur les hommes et sur leur organisation sont livrées par les sources littéraires. Dans le *De architectura*, Vitruve, concernant les pavements, fait mention de *decuriae* (VII, 1, 3), c'est-à-dire de groupes de manœuvres disponibles sur un chantier pour effectuer de petites tâches subalternes, en l'occurrence damer la couche de *rudus* par exemple. Plusieurs inscriptions en mosaïque usent de la formule « *ex officina* », diversement abrégée, témoignant de l'appartenance revendiquée à un atelier, et ce quoi que l'on puisse penser par ailleurs de la qualité artistique de l'œuvre. C'est le cas, bien connu, de la mosaïque à scène dionysiaque (le dévoilement d'Ariane) de Mérida qui, bien que traitée d'une manière qui peut paraître aujourd'hui extrêmement maladroite, est revendiquée par une signature, celle de l'atelier d'Anniponius ou d'Annius Ponius (?) : *ex officina / Anniponi*. Mise au jour à Rome sur la via Appia, une inscription datée de 19 apr. J.-C. mentionne le Génie d'un *collegium pauimentariorum*, attestant le regroupement en un collège de professionnels ayant en charge la réalisation des pavements (*CIL VI, 243 : Genio collegi / pauimentariorum / M. Alfius Onesimus / dedic K Mart / M Sil E L NorB cos*).



Pour le IV^e siècle, les textes juridiques sont d'un apport non négligeable. Promulgué entre le 20 novembre et le 9 décembre 301 apr. J.-C., l'Édit de Dioclétien fixe le prix – maximum – à payer pour tel bien ou telle intervention. Et, même s'il n'y a pas d'indication sur le travail à effectuer, il est précisé qu'il faut rémunérer 50 deniers par jour – au mieux – un *tessellarius* (ψηφοθέτης), 60 un *musiuarius* (μουσιάριος κεντητής), et 150 deniers un *pictor imaginarius*, responsable, probablement, du dessin original tant en peinture qu'en mosaïque. Henri Lavagne a fait observer que ce montant de 50 deniers était bien faible : par comparaison, deux poulets valaient à cette même époque 60 deniers. On touche là aux difficultés économiques rencontrées par ces artisans au secours desquels vient l'État en 337, lorsque les juristes signalent (*Cod. Theod.* XIII, 4, 2 = *Cod. Iust.* X, 66, 1) qu'une exemption de charges est octroyée aux *tessellarii* et aux *musiuarii*, comme d'ailleurs à d'autres artisans ou techniciens du secteur du bâtiment (architectes, sculpteurs, peintres...). Encore le 20 juin 374, les empereurs Valentinien, Valens et Gratien promulguent à Trèves une loi pour soutenir les *picturae professores*, dont font peut-être partie aussi les auteurs des dessins de mosaïques (*Cod. Theod.* XII, 4, 4 = *Cod. Iust.* X, 40, 8). S'ils sont libres, les professeurs de peinture ne doivent pas être soumis aux tributs; s'ils vendent le produit de leur art, ils ne sont pas soumis à payer l'impôt des marchands; s'ils exercent leur art, ils peuvent obtenir des boutiques et des ateliers publics sans avoir à payer de loyer. De plus, ils ne peuvent être contraints à exécuter des travaux dans les édifices publics sans salaire... Trouvé en 1840 à Vaison-la-Romaine au-dessus d'une urne en verre à demi-remplie d'ossements calcinés associés à du matériel funéraire, un cippe dédié à Decimus Valerius Valentinus présente sur la 3^e ligne les lettres TESS que certains ont développé en *tess(ellario)* / *tess(ellarius)*; l'absence de mention d'un corps d'armée autorise à suivre l'éditeur, Émile Espérandieu, qui identifiait ce porteur des *tria nomina* à un mosaïste. Cependant, l'une des sources d'étude principale reste ce que les mosaïstes ont dit d'eux-mêmes au travers d'inscriptions laissées sur leurs réalisations mêmes. Ces inscriptions font connaître de très nombreux noms uniques : ils sont donc affranchis ou esclaves. Le dossier a largement été commenté et on ne le reprendra pas ici, plusieurs travaux ayant été consacrés à l'examen de ces « signatures » de mosaïstes (voir P. Gauckler ; L. Foucher ; Ph. Bruneau ; M. Donderer ; C. Balmelle et J.-P.



Fig. 18 Pergame (Turquie),
pavement signé Hephaistion (cliché
V. Blanc-Bijon).



Fig. 19 Détail. La signature
d'Hephaistion (cliché B. Andreae,
Antike Bildmosaiken, 2003, p. 44).

Darmon ; K.M. Dunbabin...). Il reste toutefois nécessaire de faire le tri dans ces noms. Les verbes *facere* ou, en grec, ποιειν, employé, par exemple, à Pergame par Hephaistion (mosaïque à Berlin, au Pergamon Museum, fig. 18 et 19), doivent inciter à beaucoup de prudence car ils peuvent avoir un sens factitif – « un tel a fait faire » – comme le rappelait encore récemment Jean-Pierre Darmon à propos de Zosimos de Samosate, peintre-mosaïste ayant œuvré notamment à Zeugma-Balkis (Turquie). Aussi, nombre de ces « signatures » ne sont que de faux amis dont il convient de souligner les difficultés d'interprétation. Sans indices précis, il est bien délicat d'identifier un nom qui pourrait être la signature du mosaïste, la signature du peintre « auteur d'un dispositif iconographique fameux » repris par le mosaïste, le nom du commanditaire du pavement. On écartera ainsi les cas particuliers que sont deux inscriptions en mosaïque mentionnant un *architectus* : sur un pavement à Luc-en-Diois, dans les années 40-30 av. J.-C., faisant état d'un Q. Amiteius qui est dit *architectus* (Q AMITEIVS / ARCHITECT / FECIT) ; ou Q. Mutius *architectus* qui « signe » le nymphée de Segni. En revanche l'emploi, le plus souvent au passif, de verbes comme *tessellare*, *pauimenta facere*, *pauimentare* signale plus assurément l'homme de métier, *pingere* peut-être également, tout comme le vocabulaire maintes fois étudié par lequel les mosaïstes sont désignés – *musiarius*, *pauimentarius*, *tessellarius*, ou *pictor*, dans le monde latin –, de même que le vocabulaire décrivant le travail réalisé.

L'inscription en caractères grecs d'une mosaïque de Lambèse – Ασπασίου κητη – a été, elle aussi, longuement discutée, et il est vraisemblable que, comme l'avait proposé Michael Donderer et repris Michèle Blanchard-Lemée, cet Aspasio ait été l'auteur d'un tableau, de grande peinture (?), figurant des monstres marins – κητη –, tableau reproduit par un maître-mosaïste à Lambèse en un très fin *opus uermiculatum*, aux tesselles mesurant tout au plus 0,3 à 0,4 cm.



Au vu de la documentation conservée, il semble que les signatures avérées soient à dater, pour l'essentiel, à partir du III^e siècle apr. J.-C., à côté d'un groupe ancien, et oriental, de signatures remontant à l'époque hellénistique: on a mentionné Hephaistion à Pergame, mais aussi Gnôsis à Pella, Sophilos à Alexandrie, le Dioscouridès originaire de Samos signant les deux *emblemata* découverts à Pompéi, en constituant aussi des acceptions bien connues.

L'examen attentif de leurs réalisations permet d'autant mieux d'approcher la réalité du travail de ces hommes ayant exercé un métier lié au décor des pavements en mosaïque. Et les vestiges parlent aussi pour les plus belles et fines mosaïques. La réalisation – par de grands ou de plus petits maîtres – des œuvres d'art que sont les mosaïques en *opus uermiculatum*, au moyen de tesselles de quelques 2 ou 3 millimètres non seulement de côté mais surtout d'épaisseur (parfois à peine 1 mm), est maintenant mieux connue particulièrement lorsqu'il s'agit d'*emblemata*, de ces mosaïques de petites dimensions et transportables car disposées sur un support amovible. Mais l'*opus uermiculatum* a également ses grands formats ; il est alors plus compliqué de se figurer l'organisation du travail quand de telles réalisations pavent de vastes espaces. La mosaïque figurant la bataille d'Issos, provenant de la Maison du Faune à Pompéi, en est le plus important exemple à ce jour et mesure 5,12 m de long sur 2,71 m. Cependant, dans une très riche maison du camp de la III^e Légion Auguste, à Lambèse (actuelle Algérie), la mosaïque des « Monstres d'Aspasios » que nous avons déjà mentionnée ci-dessus, mesurant 4,35 x 1,26 m et pavant une pièce chauffée par hypocaustes, montre encore l'emploi de cette technique au début du III^e siècle, de même que la très belle scène figurant Phryxos et Hellé découverte récemment dans une autre maison. Echappent encore à la compréhension l'organisation du chantier et la mise en œuvre technique pour les maîtres-mosaïstes réalisant de semblables pavements.

Les *emblemata* livrent souvent leur secret de fabrication par le fait même de leur fragilité, les tesselles disparues laissant voir leur dessous. C'est le cas bien connu de l'*emblema* aux poissons découvert en 1912 dans la zone orientale de la *Neapolis* d'Ampurias, inscrit dans un caisson en marbre profondément creusé. À Paestum, un *emblema* encore en place publié par Irene Bragantini repose dans un caisson en travertin, pierre plus légère que le marbre et plus fragile, aussi le



Fig. 20 Cap d'Agde (Hérault, France), emblema d'Apollon et Marsyas (cliché ACRM/MDAA).



Fig. 21 Cap d'Agde, emblema d'Apollon et Marsyas. Détail de l'extérieur du caisson en travertin (cliché ACRM/MDAA).

caisson n'a-t-il été que très légèrement creusé pour permettre la mise en place des mortiers et des tesselles.

Parmi d'autres exemples récemment étudiés ou réétudiés, un *emblema* découvert en mer, au large de la ville d'Agde sur la côte languedocienne de la Narbonnaise, a permis d'examiner la mise en œuvre de telles mosaïques sur leur support amovible (fig. 20). Les faces extérieures du bloc en travertin épais de 7 cm ont été traitées de diverses façons : grossièrement pour la partie basse présentant un léger retrait facilitant l'encastrement dans un sol préexistant, plus finement pour la partie haute, les deux centimètres du rebord plat ayant été encore plus finement travaillés et lissés (fig. 21) ; l'encastrement dans le sol masquait l'aspect rugueux du caisson dont seul le rebord était apparent. À l'intérieur, deux couches de mortiers de composition distincte emplissent le creux ménagé dans le bloc de pierre (fig. 22), aussi n'est-il pas possible d'observer le fond qui, dans l'*emblema* aux poissons d'Ampurias, présente un caractère irrégulier assurant l'accroche du mortier.

Pour la production à plus grande échelle de ces précieuses œuvres d'art, une considérable avancée technologique eut cours au I^{er} s. apr. J.-C. avec l'emploi généralisé des supports en terre cuite, permettant de moduler les formats de ces œuvres d'atelier et allégeant véritablement le poids de l'objet. Pour ce qui est de la plupart des *emblemata* maintenus sur



Fig. 22 Cap d'Agde, *emblema* d'Apollon et Marsyas. Détail de l'intérieur du caisson; l'entaille moderne permet de voir deux couches de mortier (cliché ACRM/MDAA).

leur support d'origine, il s'agit bien d'un caisson véritable, qui laisse voir en surface du pavement ses quatre rebords, et non pas d'une tuile. Le support en caisson devait aussi sécuriser la mosaïque lors de déplacements.

Parfois, l'*emblema* repose non pas sur un caisson, mais sur un plat réalisé aux dimensions voulues et dont aucun indice de présence n'apparaît en surface du pavement, ou encore sur briques (exemples à Alexandrie, à Carthage...). Une mosaïque datée du II^e siècle de notre ère a ainsi été l'occasion de précieuses observations sur l'insertion d'un *emblema* en *opus uermiculatum* figurant un Gorgonéion dans un pavement en *opus tessellatum*. Mise au jour en 1996 lors de fouilles menées par le Centre d'études alexandrines dirigé par Jean-Yves Empereur et déposée la même année par Patrick Blanc et Marie-Laure Courboulès, la mosaïque a été restaurée en coopération avec des restaurateurs égyptiens et publiée en 1998 par Anne-Marie Guimier-Sorbets. Le tapis géométrique avait été réalisé en ménageant un espace dans lequel fut inséré l'*emblema*, lequel reposait sur un plat en terre cuite circulaire préparé vraisemblablement en atelier. L'emplacement réservé était un peu plus large que le plat; une fois l'*emblema* en place dans le sol, l'espace restant fut comblé par un mortier distinct, puis masqué par la pose d'une petite bande circulaire au motif de tresse.

Si des matériaux organiques (bois, nattes, tissus...) ont pu être utilisés comme supports de certains *emblemata*, ils n'ont guère laissé de trace avérée. On a supposé un tel support à propos de l'*emblema* du Jugement de Pâris provenant d'Antioche, hypothèse émise par Christine Kondoleon et Lawrence Becker avant la restauration à Arles de ce panneau conservé au musée du Louvre; malgré le soin des restaurateurs lors de la première restauration entre 1932 et 1937, puis à nouveau en 2006, aucun vestige d'un tel support n'a pu être mis en évidence.



Les tesselles employées pour ces œuvres en *opus vermiculatum* sont toutes spécifiques. Il s'agit souvent de véritables éclats de pierre, particulièrement pour les détails des éléments figurés. À Agde, leurs dimensions sont très régulières, env. 3 à 4 mm de côté; il s'agit de très petites plaquettes dont l'épaisseur ne dépasse pas 1 à 2 mm. Comment ont-elles été juxtaposées sur la couche supérieure de mortier? Probablement à l'aide d'une petite pince. Un examen des matériaux effectué au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF, Paris) a montré que les joints ont été recouverts en surface par un mortier complémentaire, coloré. Variant de point en point, la coloration de ces mortiers s'est révélée d'origine multiple : cinabre, bleu égyptien, marbre rose broyé, hématite, mélanges de matériaux (vert = bleu égyptien et ocre jaune)...

L'usage de la peinture en surface des sols commence à être bien attesté aussi sur les mosaïques, après avoir été vu sur les sols en *opus signinum*, composés d'une couche unique, voire deux, de mortier comprenant une charge de terre cuite plus ou moins finement broyée. La surface lissée des pavements en *opus signinum* présente une couleur très souvent rouge, renforcée par l'application de peinture. Nous avons pu l'observer, par exemple, à Pompéi où, dans le cadre d'un programme du Centre Jean Bérard sur l'artisanat à Pompéi, une opération pilotée par Philippe Borgard et Magali Cullin portait sur l'*insula* I, 8 : dans une pièce au décor peint de panneaux à *Erotes* volants sur fond blanc et inter-panneaux rouges, la partie basse est ornée de végétaux sur fond rouge, or cette même couleur se poursuit aussi sur le sol en *opus signinum* (I, 8, 10). Un autre cas est le *tablinum* de la Maison de la Statuette indienne (I, 8, 5), où le pavement en mortier de tuileau orné de *crustae* en marbre avait été peint en rouge, alors que l'atrium également en mortier de tuileau à semis de tesselles blanches montrait un ajout en surface de couleur rouge sur une part, noire sur l'autre. De semblables traces de couleur semblent présentes sur des pavements en *opus tessellatum* comme l'a montré l'équipe franco-suisse étudiant, à Ostie, la Schola du Trajan et la Maison aux Bucranes sous-jacente : les bandes de raccord en tesselles noires paraissent avoir été reprises à la couleur noire. Le lien entre mosaïque et peinture à l'époque hellénistique a été récemment réexaminé par Anne-Marie Guimier-Sorbets dans une série d'articles portant sur différents ensembles dont les thermes hellénistiques de Karnak, en Égypte.



Fig. 23 Ostie (Italie), stèle figurant un atelier de taille de tesselles (?) (cliché V. Blanc-Bijon).

Une fois le pavement réalisé, un mosaïste en bon artisan laisse très peu d'outils derrière lui, et peu d'entre eux sont conservés. Découvert à Délos en 1906, un gabarit en plomb permettant de tracer un motif de « postes » en est l'une des rares attestations; sur le même site, deux autres éléments semblables ont été mis au jour dans les fouilles de Gilbert Siebert en 1974. Tous trois correspondent à un même motif de postes, mais de modules différents. Philippe Bruneau s'interrogeait sur la présence de ces deux derniers gabarits dans une maison qui ne conserve pas de tel motif en mosaïque : cette découverte signifie-t-elle qu'« au moment de l'incendie de la maison un mosaïste s'apprêtait à poser un pavement ... ou qu'un mosaïste eut dans la maison son échoppe ou son logement » ? Il n'est pas possible d'apporter de réponse ferme, et ce n'est pas la découverte de tesselles inutilisées dans une maison située à 40 m de là (la « Maison de la Colline ») qui peut aider à comprendre la présence de ces gabarits : que la Maison de la Colline ait été en travaux n'a pas d'incidence sur le fait que la Maison aux deux Gabarits ait pu l'être aussi, ou non.

Des lots de tesselles non encore utilisées – elles ne présentent aucun vestige de mortier sur l'une ou l'autre de leur six faces – sont attestés régulièrement et témoignent assurément d'un projet de décor liant un mosaïste et un commanditaire. Après les mosaïques réalisées en galets ramassés sur les rivages, dont la palette est réduite aux seules possibilités offertes par la Nature, les premières tentatives permettant de rationaliser le travail ont porté sur la forme des éléments taillés principalement dans de la pierre pour aboutir à une maîtrise technique de la taille des matériaux, aux formats plus systématiquement cubiques. Daté du début du IV^e s., un relief d'Ostie publié par Gerhard Zimmer en 1982 et très souvent repris depuis témoigne de la fabrication en série de tesselles, peut-être même de la spécialisation d'un atelier dans la taille de tesselles (fig. 23).



Parmi bien d'autres cas, on rappellera que, dans la publication des fouilles menées par lui à Nabeul (Tunisie), Jean-Pierre Darmon avait mentionné rapidement la découverte « d'un grand nombre de fragments de marbres polychromes bruts ou taillés en baguettes ou en tesselles » en deux endroits sous les pavements de la Maison des Nymphes. Clara Agustoni a présenté au colloque international de la mosaïque (AIEMA) à Lausanne en 1997 l'étude d'un lot d'éclats de taille provenant des fouilles d'une villa à Morat-Combettes (Suisse) ; l'examen détaillé des fragments par un tailleur de pierres avait permis de préciser la façon dont le mosaïste avait éliminé des éléments de pierre dont il n'avait pas usage pour une mosaïque qui n'est, malheureusement, pas connue. Tout récemment de nouveaux cas se sont ajoutés à ce début de corpus. À Avenches (Suisse), Sophie Delbarre-Bärtschi a publié les déchets de taille de tesselles comblant deux fosses et correspondant aux rebuts de pose de deux pavements figurés, la mosaïque de Bacchus et Ariane et la mosaïque du Zodiaque du portique oriental du palais dit de *Derrière la Tour*. Petit à petit, les études de ce matériel deviennent de plus en plus détaillées et sont mises en relation avec le chantier de construction.

Lors de la fouille d'une salle d'apparat du palais épiscopal de la Major, à Marseille, des vestiges de taille des tesselles ont été découverts dans le *statumen* de la mosaïque, sous les pierres de chant du hérisson. Les tesselles utilisées pour le pavement de cette pièce sont exactement semblables à celles des mosaïques anciennement dégagées dans la basilique et le baptistère de cet ensemble épiscopal. Il est donc difficile d'assurer la destination précise des tesselles taillées là : débitage de tesselles destinées au pavement qui recouvre cet 'atelier' ou taille de tesselles destinées à d'autres parties du complexe ecclésiastique ?

De semblables découvertes ont été effectuées en 2010 à Alès où il ne fait aucun doute que les très nombreux déchets de taille mis au jour résultent du travail préparatoire à la réalisation de la mosaïque découverte en 2007. La stratigraphie est assurée : la taille a été effectuée antérieurement à la mise en place de l'épais remblai d'égailisation du terrain sur lequel a été construit le support du pavement. Pour ce travail, le ou les tailleurs se sont installés à l'écart de l'aire de gâchage de la chaux, dans un espace latéral de la pièce à la mosaïque ; après quoi, les déchets de taille ont servi de couche de nivellement avant la mise en place d'un *statumen* et du mortier qui pavera



Fig. 24 Alès, oppidum de l'Ermitage. Les déchets de taille ont été utilisés comme remblai sous la mosaïque et le pavement du couloir mitoyen (cliché V. Blanc-Bijon).

cet espace (fig. 24). Ceci a aussi été observé à Avenches : au *Palais derrière la Tour*, les tailleurs se sont installés dans le terrain qui deviendra le jardin de la maison, dans l'immédiate proximité de la pièce à paver. À Alès, ils semblent avoir travaillé avant même que les parois ne soient élevées, des éclats de taille ayant été retrouvés sous les murs. Le mosaïste et son équipe font donc pleinement partie de l'équipe des bâtisseurs; ils sont présents et préparent leur travail alors même que la construction débute à peine.

L'ensemble de la couche de déchets de taille a été fouillé à Alès et tous les fragments ont été prélevés et nettoyés. Ces fragments sont aussi bien des éclats résultant de la taille à la marteline de baguettes de pierre pour en faire des tesselles, que des éléments de ces baguettes non retenus par le mosaïste, ou, en plus grande quantité, des fragments de pierre plus ou moins importants rejetés, car trop veinés probablement. Tous témoignent de la sélection des matériaux opérée par le mosaïste.

Pour mettre en œuvre une mosaïque dont une des propriétés est qu'elle résiste au lavage et au temps, il est indispensable que le mosaïste ait une connaissance précise de la résistance des matériaux qu'il va utiliser. Aux confins de la Transalpine, le mosaïste ayant réalisé le pavement de l'*oppidum* d'Alès était vraisemblablement étranger à la région. Souhaitant une nuance de vert pour quelques éléments dont les feuilles d'un rinceau végétal, il eut recours à un matériau dont il ne connaissait pas les réactions et qui s'est avéré impropre aux nettoyages répétés du sol : une argile dont la carrière s'étend au pied



Fig. 25 Alès, oppidum de l'Ermitage. Pour des tesselles de couleur verte, le mosaïste a utilisé une argile dont l'extraction se fait au pied de l'oppidum (cliché ACRM/MDAA).



même de l'*oppidum* et est encore exploitée (fig. 25).

Pour accroître encore la palette, aux différentes pierres et aux marbres disponibles, les mosaïstes ont ajouté des matériaux préfabriqués : de la terre cuite, de la faïence, du verre (opaque ou translucide à feuille d'or ou d'argent)... Danièle Foy avait identifié des fragments de verre provenant de galettes préfabriquées, matériaux produits par les verriers pour l'usage des mosaïstes. Depuis, les découvertes se multiplient, ainsi que toute une réflexion sur l'organisation de la production et du commerce que cela implique.

Un des éléments majeurs constitutifs des mosaïques est aussi le mortier, avec ses différentes variantes selon ses usages. Un travail d'analyse est en cours par Jean-Michel Mechling, de l'Institut Jean Lamour (Université de Nancy) sur ces mortiers antiques qui nécessitent outre de la chaux, de l'eau, du sable, des agrégats qui montrent de grandes variables. Vitruve apporte pour la réalisation de ces mortiers des précisions très détaillées sur les proportions, les mélanges selon les usages, dont les bâtisseurs antiques, au nombre desquels les mosaïstes, avaient une grande maîtrise.

Toujours à Alès, l'étude attentive du bain de pose a révélé des limites dans le mortier et des recouvrements de cette ultime couche qui assure l'adhérence des tesselles. Dans certains cas, il peut s'agir de ces « journées » que l'on connaît bien pour les peintres pariétaux. Pour garantir l'adhésion entre mortier et tesselles, il est nécessaire de mettre des cubes en place dans un mortier frais. Il n'était donc pas possible au mosaïste d'étaler largement son mortier au risque de le voir sécher trop vite, et il semble qu'il ait dû travailler par petites zones juxtaposées; cependant il est très rare d'en observer les jonctions.

Une fois achevée la mise en place des éléments, Vitruve recommande de poncer le sol – qu'il soit composé de plaques



de marbre juxtaposées (*sectile*) ou de tesselles – afin d'égaliser les matériaux et de rendre plan le pavement :

« Lorsque les pavements auront été posés ... on les poncera de telle façon que, s'il s'agit de découpes, les losanges, les triangles, les carrés, les hexagones ne laissent dépasser aucun ressaut, mais que leurs joints soient assemblés et alignés de façon rigoureusement plane, et, si le pavement est fait de tesselles, que tous les angles soient égaux; car lorsque les angles ne seront pas tous égaux et pleins, c'est que le ponçage n'aura pas eu la précision voulue ... Sur la surface poncée, une fois qu'adoucissements et polissages auront parachevé la finition, on répandra du marbre passé au crible; et, par-dessus, on étendra une chape de chaux et de sable. » (Vitruve, VII, 1, 4, éd. M.-Th. Cam, CUF, Les Belles Lettres, Paris, 1995).

Ces traces de ponçage sont souvent visibles en surface même des tesselles dont l'aspect plus lisse d'un seul côté permet de retrouver le sens de pose lorsque les tesselles sont détachées.

Enfin, on ne peut passer sous silence la longue discussion sur les cahiers de modèles, qui auraient été utilisés à la fois par le mosaïste pour vanter ses compétences et 'vendre' ses productions, par le commanditaire pour faire son choix comme dans un catalogue de vente par correspondance, et à nouveau par le technicien lors de la mise en place du pavement. La discussion, parfois virulente, a été relancée par la publication du papyrus dit d'Artémidore. Selon Salvatore Settis, s'il est assuré que certains papyri puissent avoir servi de cartons de tisserand, le papyrus d'Oxyrinchos figurant Eros et Psyché pourrait évoquer certaines mosaïques d'Antioche ou de Zeugma. Mais ces dessins ressortent-ils d'un « catalogue de vente » ou d'un carnet d'études ?

Un document exceptionnel du III^e s. av. J.-C. avait apporté des renseignements essentiels sur l'échange entre un commanditaire et un mosaïste: discuté notamment par Ph. Bruneau, le papyrus Cairo Zen. 59665 transcrit un devis de pose d'un pavement destiné à un établissement de bains. Le devis détaille ce que souhaite l'acheteur, qui précise qu'« on fournira à l'entrepreneur un modèle [*παράδειγμα*, un « carton »] venant du palais royal en lui indiquant comment le faire », ainsi que les largeurs et épaisseurs, et le décor figuré.

Les fouilles et l'étude de la mosaïque de l'*oppidum* d'Alès, comme celles de la mosaïque à l'*emblema* d'Agde viennent



confirmer l'organisation complexe d'un chantier au cours duquel les temps de mise en œuvre, de séchage et de prise des mortiers, peu aisés à évaluer, d'interventions de « spécialiste » (mosaïste plus qualifié dans la réalisation de tel ou tel motif ou élément figuré...), doivent être pris en compte. Les informations livrées par ces mosaïques viennent rejoindre d'autres témoignages archéologiques et soulignent le savoir-faire des mosaïstes antiques, dont le travail fait appel à de multiples compétences.

Bibliographie sélective

- J. Andreau, *La vie financière dans le monde romain : les métiers de manieurs d'argent (I^{er} siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome (BEFAR, 265), 1987 (en part. p. 25-27).
- V. Blanc-Bijon, avec la collaboration d'Y. Coquinot, « L'*emblema* d'Apollon et de Marsyas (Cap d'Agde). Étude iconographique et technique – analyses des matériaux », dans *Journées en mémoire de Claude Rolley* (Paris, INHA, 2009) [en ligne].
- V. Blanc-Bijon, « L'*emblema* d'Apollon et de Marsyas (Cap d'Agde) », dans *Mosaïque antique, Dossiers d'archéologie*, n° 346, juillet-août 2011, p. 96-97.
- V. Blanc-Bijon et F. Olmer, avec la collaboration de M.-L. Courboulès, « Une nouvelle mosaïque sur l'*oppidum* de l'Ermitage à Alès (Gard, France) », dans Mustafa ahin (éd.), *XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu, Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the Ancient and Medieval World: Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaic until the Late Byzantine Era (October 2009, Bursa, Turkey)*, Istanbul, 2011, p. 121-136.
- V. Blanc-Bijon et Fr. Paone, « Les mosaïques paléochrétiennes du groupe épiscopal de Marseille », dans *Hommage à Jean Guyon, Provence historique*, LXI, fasc. 243-244, 2011, p. 135-156.
- Ph. Bruneau, chapitre « Les mosaïstes et leur clientèle », dans *Exploration archéologique à Délos, XXIX. Les mosaïques*, Paris, 1972, p. 111-117 ; *Id.*, « Delia - 14. Patrons de mosaïstes », *BCH*, 99, 1978, p. 306-308 ; *Id.*, « Un devis de pose de mosaïques : le papyrus Cairo Zen. 59665. Position du problème : incertitudes sur l'histoire de la mosaïque au I^{er} siècle av. J.-C. », dans Stèle. *Memoirs N. Kontoleon*, Athènes, 1980, p. 134-140 ; *Id.*, « Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles ? », *RA*, 2, 1984, p. 241-272 ; *Id.*, « Philologie mosaïstique », *Journal des Savants*, 1988, p. 3-73 ; *Id.*, « Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles ? (suite, probablement sans fin) », *Ktèma*, 25, 2000, p. 191-197.
- F. Cifarelli, « Un ninfeo repubblicano a Segni con la firma di Q. Mutius architetto », dans *Tra Lazio e Campania. Ricerche di Storia e di Topografia antica*, Univ. Salerno, Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, 16, Naples, 1995, p. 159-188 ; *Id.*, dans *AISCOM*, 2, 1995, p. 39-48.



- J.-P. Darmon, « Ζωσιμος de Samosate, peintre-mosaïste actif à Zeugma autour de 200 après J.-C. », *Musiva & Sectilia*, 1, 2004 (2005), p. 75-88.
- S. Delbarre-Bärschi, « Du nouveau sur le travail des mosaïstes à Avenches », *Bulletin de l'Association Pro Aventico*, 52, 2010, p. 143-154.
- M. Donderer, *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie*, Erlangen, 1989 (Erlanger Forschungen, Bd. 48) ; *Id.*, *Die Mosaizisten der Antike II. Epigraphische Quellen – Neufunde und Nachträge*, Erlangen, 2008 (Erlangen Forschungen, Reihe A, Geisteswissenschaften, Bd. 116).
- K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press, 1999 (rééd. 2003).
- L. Foucher, « Note sur des signatures de mosaïstes », *Karthago*, IX, 1958, p. 131-136.
- P. Gauckler, « Notes sur les mosaïstes antiques », *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, LXIII, 1904, p. 188-198.
- A.-M. Guimier-Sorbets, « De la peinture à la mosaïque : problèmes de couleurs et de techniques à l'époque hellénistique », dans S. Descamps-Lequime, *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Paris, 2007, p. 204-217 ; *Ead.*, « Peindre les sols : quelques emplois attestés dans le monde grec », dans I. Bragantini éd., *Atti del X Congresso internazionale Associazione internazionale de la peinture murale antique (AIPMA)*, Naples, 2010, p. 29-40.
- A.-M. Guimier-Sorbets et M.-D. Nenna, « Réflexions sur la couleur dans les mosaïques hellénistiques : Délos et Alexandrie », *Bulletin de Correspondance hellénique*, 119, 1995, p. 529-563.
- Chr. Kondoleon et L. Becker, « New findings from the Atrium House *triclinium* in Antioch-on-the-Orontes (Turkey) », dans *La mosaïque gréco-romaine IX*, t. 1, Rome (CEFR, 352), 2005, p. 427-433 ; L. Becker et Chr. Kondoleon, *The Arts of Antioch*, Worcester Art Museum, 2005, p. 16-93.
- J. Lassus, *Réflexions sur la technique de la mosaïque*, Alger, 1957.
- L. Long, V. Blanc-Bijon, P. Blanc et M.-L. Courboulès, « L'*emblema* découvert en mer, au large d'Agde : technique de fabrication, traitement de conservation », dans *Lessons learned / Leçons reçues. Les enseignements tirés des expériences passées...* Actes de la 9^e Conférence de l'ICCM (Hammamet, Tunisie, 2005), Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2008, p. 340-343.
- C. Robotti, « Una sinopia musiva pavimentale a Stabiae », *Bollettino d'Arte*, ser. V, LVIII, 1973, p. 42-44 ; *Id.*, *Mosaico e architettura. Disegni, sinopie, cartoni*, Naples, 1983.
- S. Settis, *Artemidoro. Un papiro dal I secolo al XXI*, Turin, 2008 ; faisant suite à : C. Gallazzi, B. Kramer et S. Settis, *Il papiro di Artemidoro*, Milan, 2008.
- N. Tran, *Les membres des associations romaines. Le rang social des collegiati en Italie et en Gaules, sous le Haut-Empire*, Rome (Collection de l'Ecole française de Rome, 367), 2006.
- F. Zevi, « Le élites municipali, Mario e l'architettura del tempo », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 7, 1996, p. 229-252.



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Cultura come fattore di sviluppo

L'emergenza nella tutela dei beni culturali in Abruzzo Marcello Marchetti



Arch. Marcello Marchetti

Arch. Marcello Marchetti
Servizio IV, Segretariato
Regionale dell'Abruzzo, MiBACT

L'emergenza nella tutela dei beni culturali in Abruzzo

Introduzione

Il terremoto del 6 Aprile 2009 è stato, in ordine di tempo, solo l'ultimo evento di rilevante entità nella tormentata storia sismica dell'Abruzzo.

In particolare tra i terremoti più disastrosi che hanno interessato l'area del cratere attualmente coinvolta, possiamo ricordare, a partire dalla metà del IV secolo il terremoto che interessò l'area dove sono ancora visibili i resti dell'antica città romana di Peltuinum sulla via Claudia Nova, con l'omonima Chiesa medievale di San Paolo, anche oggi rimasta fortemente colpita. Dagli studi sulla sismicità storica apprendiamo che dall'anno 1000 al 2006 nell'area aquilana si sono verificati oltre 100 eventi di cui 6 con effetti superiori al VII grado della scala MCS.¹

Nel 1315, oltre alla città, furono segnati profondamente anche gran parte dei monumenti del contado Aquilano, il 9 Settembre del 1349 con punte del IX grado, fu interessato lo stesso territorio sommandosi all'epidemia di peste nera del 1348.

Il 27 Novembre 1461 l'evento considerato simile a quello del 6 Aprile, colpì L'Aquila con molti Castelli limitrofi; sempre del IX grado, il terremoto del 2 Febbraio 1703 registrò crolli estesi su un territorio compreso tra Montereale a nord e Castelnuovo a Sud, dalle cronache sappiamo di circa 2500 vittime nella sola città dell'Aquila e 1600 circa nel Contado – il sisma del 1915 colpì la città di Avezzano e il territorio della Marsica causando circa 10.000 vittime, con forti scosse avvertite a L'Aquila. A seguito dell'evento si pose mano al restauro della facciata della Chiesa di Santa Maria di Collemaggio.

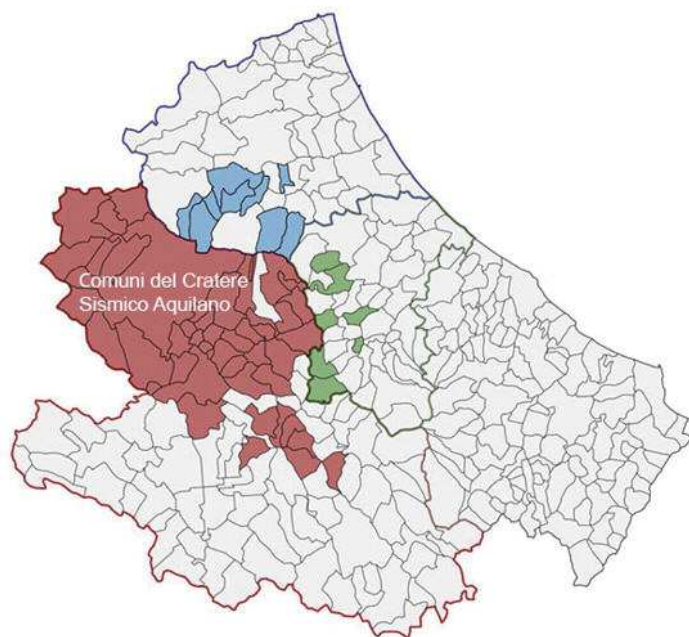
Va da sé che tali eventi, in un alternarsi di distruzioni e ricostruzioni, hanno determinato le stratificazioni architettoniche ed urbanistiche tuttora riconoscibili nella fisicità delle opere, dei monumenti e dei luoghi colpiti.

Proprio la consapevolezza che quei terribili attimi del 6 aprile 2009 fanno già parte della storia sismica ci ha portato a riflettere sul nostro modo di operare.

Tra le varie ed articolate definizioni del concetto di restauro vi è quella definita nell'Enciclopedia Universale dell'Arte da Cesare Brandi che recita ... *"il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetico-storica, in vista della sua trasmissione al futuro."* Ed è proprio questo ultimo verso: *"in vista della sua trasmissione al futuro"*, che ha costituito il

¹ Intensità dei terremoti

L'intensità dei terremoti è valutata secondo la scala Richter (Charles Francis Richter 26/4/1900 - 30/9/1985) o la scala Mercalli (Giuseppe Mercalli 21/5/1850 - 19/3/1914) modificata. La prima fornisce una valutazione obiettiva (magnitudo) della quantità di energia liberata, mentre la seconda assegna un grado agli effetti sull'ambiente. Nel 1902 Mercalli propose la prima scala composta da 10 gradi, in seguito gli americani H.O. Wood e F. Neumann la modificarono aggiungendo 2 gradi al fine di adattarla alle consuetudini costruttive vigenti in California. Con il medesimo intento in Europa occidentale è in uso la scala MCS (Mercalli, Cancani, Sieberg), mentre in Europa orientale si utilizza la scala MKS (Medvedev, Karnik, Sponheuer). Quindi per un confronto reale dell'intensità dei terremoti, e non solo degli effetti, è stata introdotta la scala della magnitudo o Richter. Da notare che già il Cancani (1856-1904) aveva introdotto una gradazione non empirica, assegnando al 1° dell'omonima scala il valore di 2.5 mm/s², ed al 12° il valore di 10000 mm/s².



punto, imprescindibile, di riferimento di tutte le operazioni di messa in sicurezza attuate nell'emergenza dopo l'evento sismico che ha colpito i territori dei Comuni del "Cratere".

Trasmissione al futuro significa, declinato nelle attività operative attivate già nella fase di prima emergenza, mantenere in essere tutto ciò che il terremoto non aveva distrutto, ed è stato proprio in questa ottica che si è cercato di impostare i vari momenti del percorso operativo nella realizzazione delle opere provvisorie.

Sin dall'inizio è emersa con forza una delle questioni centrali del dibattito avviato subito dopo il sisma; il tema dei metodi di presidio e di messa in sicurezza in fase di progettazione ed esecuzione, che si erano attivati durante l'emergenza.

Non solo per via della loro tempistica realizzativa, e della loro durabilità nel tempo, ma anche perché questi interventi, potevano fornire utili momenti di riflessione per i successivi consolidamenti definitivi ed in prospettiva fornire indicazioni per i successivi interventi di restauro ².

La cornice nella quale si inquadravano le soluzioni progettuali riferibili ad ogni singolo intervento, se pur in circostanze così particolari, tentavano di rimanere ancorate ad alcuni principi generali del restauro espressi in maniera esemplare, ed ancora attuali, da Carlo Ceschi nella sua Teoria del Restauro del 1970 ³.

L'emergenza

Nel perimetro del *Cratere*, che comprendeva oltre al comune del Capoluogo, altri 56 comuni, (Fig.1) si contavano 1083 edifici adibiti al culto danneggiati dal sisma, sui quali si operava con l'attività di messa in sicurezza eseguita nei mesi da maggio 2009 ad ottobre 2010.



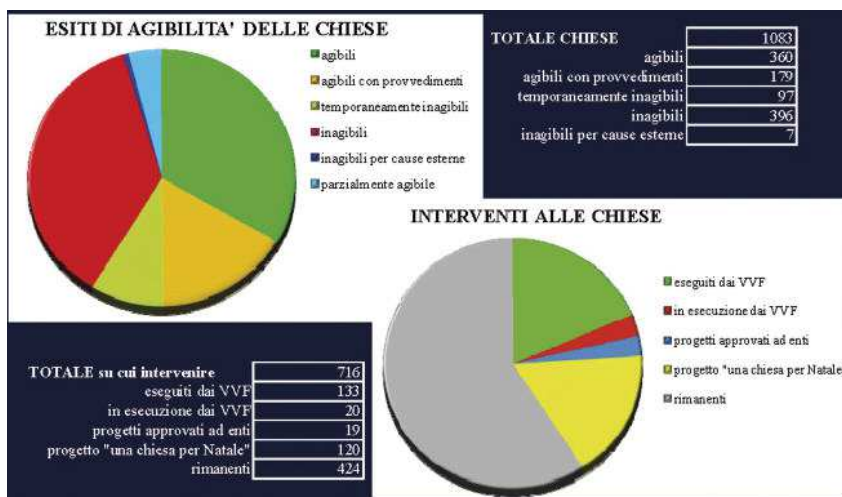
Fig. 1 Comuni del cratere.

² È il caso della facciata della Chiesa di San Silvestro dove lo sperone metallico realizzato come opera provvisoria, nel successivo intervento di restauro è stato realizzato in muratura.

³ L'opera d'arte si realizza, talvolta inconsapevolmente, ad opera dell'uomo, di un uomo solo o di molti uomini, in un qualunque momento della sua vita singola o in un periodo anche lungo della comunità, come accade per l'architettura, sempre legata al suo tempo anche storicamente definito. Poi l'opera dell'uomo rimane, creata, immutabile e irripetibile, oltre il suo creatore e fuori di lui, ed è di tutti e di nessuno. Celebrata dai contemporanei e dimenticata dai posteri, inosservata nel suo tempo e riscoperta secoli dopo, valutata e svalutata, compresa o ignorata, sugli scudi o abbandonata, essa è quella che è, sempre la stessa, così com'è stata compiuta. Cosa è mutato allora, se l'opera d'arte non muta? Sono cambiati gli uomini che sono venuti dopo di lei ed è cambiato il loro modo di sentire, di valutare e di operare. E ciò diventa determinante nei confronti delle opere del passato. L'opera d'arte, in certo modo, esiste se chi l'ha ereditata la fa esistere per sé e per gli altri, se egli la riconosce e la ricrea dentro di sé facendola rivivere spiritualmente e culturalmente in sintonia col proprio pensiero e col proprio sentimento. Tutti noi conosciamo nella storia dei nostri Paesi le vicende umane, gli avvenimenti sociali, i rivolgimenti spirituali, i fatti della natura che hanno coinvolto, nel loro manifestarsi, il frutto e le memorie delle precedenti epoche e delle precedenti generazioni. Ciascuno di noi, acquistando coscienza storica e una sua propria formazione culturale, ha avuto modo di osservare i mutamenti avvenuti nelle città, nei paesi e negli stessi singoli edifici in ogni tempo, mutamenti che ancor oggi si determinano a seconda dello spirito che prevale nel contesto sociale e culturale di ciascun Paese. E noi architetti che ci occupiamo dei monumenti architettonici impariamo a leggere questa storia nelle strutture degli edifici, nei loro ornamenti, nelle trasformazioni, nello stratificarsi e nel sovrapporsi degli interventi che rappresentano ciascuna generazione di uomini lontane e vicine» (Ceschi 1970, p. 9).



Fig. 2 grafici riassuntivi degli esiti di agibilità e degli interventi avviati per la messa in sicurezza (Maggio 2009)



Nel dettaglio, in relazione alla specificità del danno, erano stati dichiarati:

- 360 agibili;
- 179 agibili con provvedimenti;
- 97 temporaneamente inagibili;
- 396 inagibili;
- 7 inagibili per cause esterne. (Fig. 2)

Proprio sugli edifici dichiarati inagibili e agibili con provvedimenti, si concentrava l'attività della prima fase dell'emergenza. La priorità degli interventi da parte del MiBAC, era definita, in prima istanza di concerto con le varie autorità comunali e con i Vigili del Fuoco, e riguardava quegli edifici crollati, danneggiati o in fase di crollo, prospicienti le principali vie di comunicazione o assi viari dei centri storici, le cui rovine o le precarie condizioni ne impedivano la percorribilità ai mezzi di soccorso.

Subito dopo l'evento sismico la centrale operativa per l'emergenza era stata allestita nelle aree degli impianti sportivi della Scuola della Guardia di Finanza di Coppito, trasformati nel quartier generale per il coordinamento di tutte le operazioni di soccorso. (Fig. 3)

In questi spazi tutti gli organismi dello Stato e le strutture amministrative coinvolte nell'emergenza, a partire dalla Regione Abruzzo, dalla Provincia di L'Aquila, alle varie Amministrazioni Comunali del cratere, le Forze armate, il CNVVF, la Croce Rossa Italiana e molti altri Enti e Associazioni confluiti dall'intero territorio nazionale, potevano lavorare e coordinarsi in tempo reale nella gestione dell'intera fase operativa.

La funzione 15

All'interno di quest'organizzazione, il MiBAC si occupava della *Funzione 15 – Salvaguardia dei Beni Culturali*, alla quale erano attribuiti, tra gli altri, i seguenti compiti:

- 1) raccolta delle segnalazioni, degli edifici soggetti a tutela o



Fig. 3 Quartier generale della DiComaC nella scuola della Guardia di Finanza di Coppito.

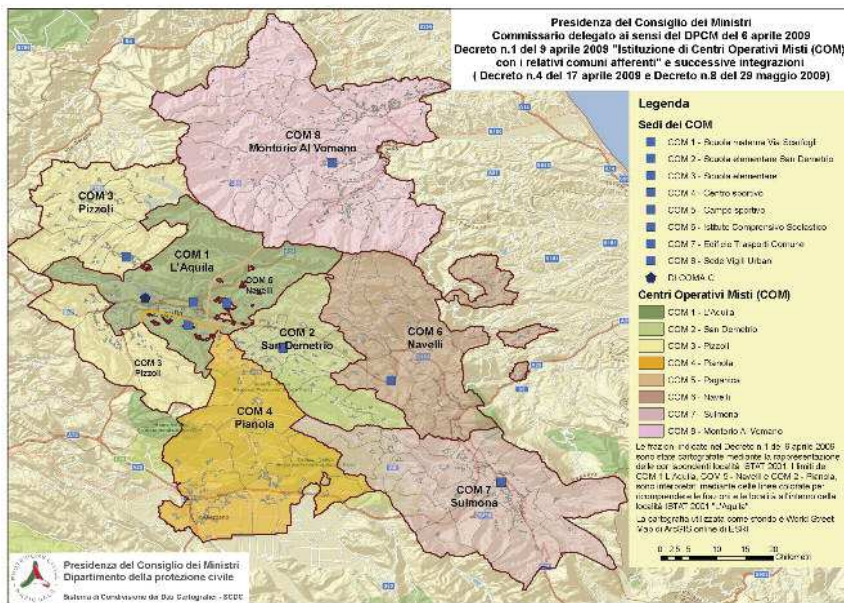


Fig. 4 Aree di competenza dei Centri Operativi Misti (C.O.M.).

- di interesse, che pervenivano da ogni parte e da diversi soggetti, cittadini, parroci, sindaci, associazioni, etc ;
- 2) Valutazione e cernita delle segnalazioni per la definizione di un primo ordine di priorità finalizzato all'organizzazione dei sopralluoghi da predisporre quotidianamente per l'invio delle squadre di rilevamento sui vari monumenti danneggiati⁴;
 - 3) recupero e catalogazione delle "schede per il rilievo del danno ai beni culturali", compilate dalle squadre di rilevamento, per singolo edificio, per la valutazione del danno e dell'agibilità;
 - 4) organizzazione e coordinamento con i C.O.M Centri Operativi Misti definiti all'interno delle aree interessate dall'emergenza. (Fig. 4) ⁵

A questa prima fase organizzativa gestita, nei primi venti giorni dopo il 6 aprile 2009, dalla Direzione Regionale per l'Abruzzo e dalle Soprintendenze a cui gli stessi architetti del medesimo Ministero competenti per zona avevano inoltrato tutte le segnalazioni di criticità, seguiva dal 1 Maggio 2009 l'istituzione dell'ufficio del Vicecommissario per i Beni Culturali.

L'insediamento del Vicecommissario segnava un cambio di passo nella gestione di tutte le procedure, in quanto veniva notevolmente potenziato – per tramite della Protezione Civile Nazionale – il rapporto sinergico con i gruppi di lavoro composti da ingegneri e ricercatori di vari atenei italiani (tra cui Genova, Padova, Milano, Torino) ed il Nucleo NCP del Corpo Nazionale dei Vigili del Fuoco.

Un insieme omogeneo di tecnici coinvolti sia nelle operazioni di compilazione delle schede di rilevamento del danno agli edifici, sia, in un secondo tempo, nell'elaborazione dei progetti delle opere provvisorie destinate alla messa in sicurezza degli stessi edifici rilevati in precedenza.

Questa fase operativa si caratterizzava per la definizione di un

⁴ Operazione questa assai delicata in quanto non sempre era possibile valutare correttamente segnalazioni di dubbia attendibilità o peggio, dettate da condizioni di forte emotività. Ciò ha comportato, in non pochi casi l'invio di squadre di rilevamento danni su aree e monumenti non bisognosi di immediata valutazione dei danni, a documento di altre realtà in quel momento più esposte.

⁵ Il C.O.M. (Centro Operativo Misto) è una struttura operativa che coordina i Servizi di Emergenza. L'ubicazione del C.O.M. deve essere baricentrica rispetto ai Comuni afferenti e localizzata in strutture antisismiche, realizzate secondo le normative vigenti, non vulnerabili a qualsiasi tipo di rischio. Le strutture adibite a sede C.O.M. devono avere una superficie complessiva minima di 500 mq con una suddivisione interna che preveda almeno: -una sala per le riunioni; -una sala per le Funzioni di Supporto; -una sala per il Volontariato; -una sala per le Telecomunicazioni. Tali strutture devono essere dotate di un piazzale attiguo che abbia dimensioni sufficienti ad accogliere mezzi pesanti e quanto altro occorra in stato di emergenza. È opportuno prevedere una sede alternativa qualora, nel corso dell'emergenza, l'edificio individuato risultasse non idoneo. Dal significato originario di centri operativi di "emergenza" (vale a dire strutture di supporto e coordinamento operativo istituite e organizzate esclusivamente in piena fase gestionale dell'emergenza a seguito di eventi catastrofici), si è passati a un'interpretazione più ampia del termine, per cui si è cominciato a dare nomi del genere anche a strutture e a ripartizioni organizzative di una o più amministrazioni locali nelle attività di costruzione del sistema locale di protezione civile e in quelle di pianificazione dell'emergenza da effettuarsi nel tempo ordinario.



processo organizzativo che portava alla riduzione dei tempi di intervento, alla velocizzazione dei tempi di approvvigionamento di mezzi e materiali presso i singoli cantieri, che tendeva ad evitare il rischio di ulteriore perdita di porzioni dei monumenti e delle opere d'arte in essi contenute, mentre perduravano gli eventi sismici di assestamento.

In questa fase specifica, ai tecnici del MiBAC era demandata soprattutto la scelta delle priorità d'intervento in funzione della rilevanza dei singoli beni (un dato che solo i tecnici del Ministero competenti per zona potevano testimoniare con certezza) e poi la definizione dei tempi e dei modi di realizzazione del singolo progetto.

Nel dettaglio il percorso operativo era il seguente:

- 1) *Individuazione della priorità* d'intervento, definita a seguito delle segnalazioni di aggravamento, dall'indice di danno emerso dalle schede per il rilievo del danno ai beni culturali chiese e palazzi e da altri elementi utili; momento critico di scelta degli edifici sottoposti a tutela da salvaguardare nell'immediato.
- 2) *Redazione dei progetti* di messa in sicurezza, formulazione di ipotesi progettuali a vari livelli di definizione, redatti dagli ingegneri dei Dipartimenti Universitari operanti, e dal *Nucleo per il Coordinamento Opere Provvisorie* (NCP) del CNVVF
- 3) *Discussione dei progetti* su un tavolo di concertazione con i progettisti, i tecnici dei Vigili del Fuoco, ed i rappresentanti del Vice Commissario, per la programmazione e la realizzazione dell'intervento.
- 4) *Organizzazione dei sopralluoghi* congiunti, indispensabili, per la verifica della effettiva fattibilità dell'intervento, momento questo fondamentale per la realizzazione dell'opera, che poteva comportare modifiche anche sostanziali alle prime ipotesi progettuali.
- 5) *Inizio dei lavori*, con l'apertura del cantiere che comportava l'immediato approntamento di uomini, mezzi e materiali in loco.
- 6) *Attività di vigilanza* dei tecnici del MiBAC durante l'esecuzione dei lavori.
- 7) *Redazione e aggiornamenti* di eventuali modifiche in corso d'opera ai progetti, effettuata attraverso incontri quotidiani al tavolo di discussione, istituito presso la sede operativa del NCP⁶.
- 8) *Chiusura dei lavori*.

In tutto ciò, appare evidente come questo meccanismo di di-

⁶ In questa fase – come in qualsiasi ambito di lavoro – si sono verificati casi di particolare affiatamento tra i funzionari MiBAC e i tecnici coinvolti per via delle acute e veloci scelte ingegneristiche elaborate.



scussione condivisa (operativo già dai primi giorni del maggio 2009) fosse uno dei fattori di successo dell'intera esperienza della *Funzione 15*, soprattutto perché tutti i tecnici coinvolti – anche se appartenenti a organismi diversi della Pubblica amministrazione – avevano saputo garantire una speditezza inusuale nelle varie decisioni, insieme a una sintonia professionale che in un tempo brevissimo (da maggio 2009 a ottobre 2010) portava a realizzare oltre 150 interventi di salvaguardia.

Strumenti

Una rilettura più attenta dei punti sopra elencati potrebbe fornire utili momenti di riflessione sul lavoro svolto:

1) Le schede per il rilevamento del danno ai beni culturali, distinte, una riservata agli edifici di culto, l'altra per i beni architettonici oggetto di tutela, venivano compilate da una squadra nella quale, tra le altre figure, dovevano essere presenti un funzionario del Ministero dei Beni Culturali, un ingegnere strutturista dell'Università, un ingegnere dei Vigili del fuoco. (Fig. 5)

Attraverso la lettura e l'analisi dei meccanismi di danno riscontrati nella realtà fisica del manufatto, confrontati, per quanto possibile con le schematizzazioni riportate sulla scheda, dopo le necessarie valutazioni, la scheda compilata, indicava l'esito di agibilità. (Figg.6-7)

La valutazione del livello di danno dei principali meccanismi di collasso della struttura, portava alla definizione dell'indice di danno, (Fig.8) calcolato dal rapporto tra il numero dei mec-



Fig. 5 Squadre per la compilazione delle Schede di rilievo del danno.

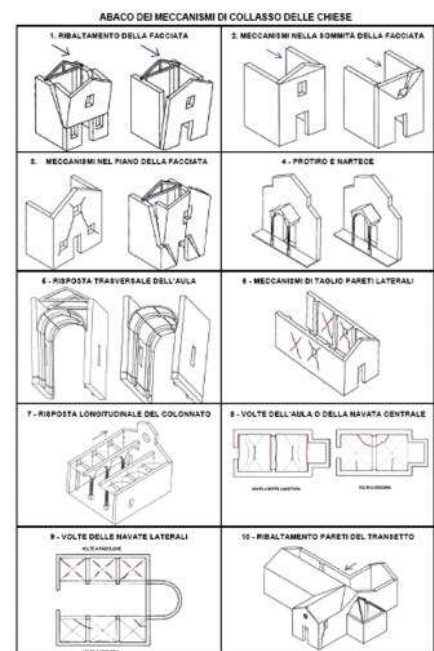


Fig. 6 Esempio di abaco dei meccanismi di collasso delle chiese (estrapolato dalla Scheda per il rilievo del danno ai beni culturali – Chiesa).

Fig. 7 Scheda di rilevamento danni Chiesa S.Pietro a Coppito.

A₁₈ - AGIBILITA'

Agibile ☐	Inagibile ☐		
Parzialmente Agibile ☐ Indicare le parti agibili	Agibile con Provvedimenti ☐ Segnalare i provvedimenti anche indicandoli nella tabella sottostante	Temporaneamente Inagibile ☐ ☐ Verifica più accurata ☐ Si consiglia visita di esperti ☐ Altro	Inagibile per cause Esterne ☐ Indicare le cause esterne

A₁₇ - INDICE DI DANNO

$n = \underline{\quad}\underline{\quad}$ (numero dei meccanismi possibili)	$d = \underline{\quad}\underline{\quad}$ (punteggio totale di danno)	$i_d = d / 5n = \underline{\quad}\underline{\quad}$
--	--	---

Fig. 8 Indici di danno.

A₄ - DESTINAZIONE D'USO ATTUALE

Uso	Utilizzazione temporale			Affollamento
	Continuo	Salutario	Non utilizzato	
Cattedrale / Duomo	☐	☐	☐	☐
Chiesa parrocchiale	☒	☐	☐	☐
Oratorio	☒	☐	☐	☐
Santuario	☐	☐	☐	☐
Museo	☐	☐	☐	☐
Auditorium	☐	☐	☐	☐
Servizi	☐	☐	☐	☐
Altro	☒	☐	☐	☐

A₇ - CARATTERISTICHE DEL SITO

In piano ☐ Su rilievo / su cresta / su vetta ☐ Su riperto ☒ In pendio / su versante ☐ Avvallamento ☐

A₈ - CONTESTO URBANO E POSIZIONE

Centro urbano ☐ Periferia urbana ☒ Area industriale - commerciale ☐ Area agricola ☐ Centro storico ☐

Isolata ☐ Connessa con altri edifici ☒ su ☐ l'area ☐ Altro ☐

A₉ - INFRASTRUTTURE

Accesso pedonale ☒ Rete viaria idonea in relazione al rischio ☒

Accesso carrabile ☒ Parcheggio nelle vicinanze ☒

Accesso con altezza inferiore a 4 metri ☐ Spazi aperti a disposizione ☒

Accesso con mezzi pesanti ☐ Altro ☐

A₁₀ - PRESENZA DI RISCHIO

	RILEVAZIONE DIRETTA	INFORMAZIONI ACQUISITE
Insedimento minacciato da frana	☐	☐
Insedimento in zona alluvionabile	☐	☐
Insedimento soggetto a minacce di tipo industriale	☐	☐
Insedimento soggetto ad altre minacce naturali	☐	☐

A₁₁ - TIPOLOGIA DEI BENI ARTISTICI PRESENTI

TIPOLOGIA	Num.	superficie	TIPOLOGIA	Num.	superficie
Affreschi	☒	☐	Dipinti mobili su vario supporto	☐	☐
Mosaici	☐	☐	Arredi (soffitti, amboni, pulpiti, stali corali)	☐	☐
Stucchi	☒	☐	Decorazioni plastiche mobili	☐	☐
Arazzi	☐	☐	Manufatti in carta e pergamena	☐	☐
Altari / status	☒	☐	Raperti archeologici	☐	☐
Libri / Stampo	☐	☐	Altri	☐	☐

A₁₂ - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA - Realizzata da ☐ SI ☒ NO ☐

A₁₃ - COMPILATORE SCHEDA

Cognome ☐ Nome ☐

Ente/Ufficio di appartenenza ☐ E-Mail: ☐

MODELLO A - DC
Seconda sezione

A₁₄ - RIFERIMENTO SCHEDA DELLA VULNERABILITA' DELLE CHIESE

N° Scheda ☐ Data ☐ Ente ☐

A₁₅ - STATO DI MANUTENZIONE GENERALE

Buono ☐ Discreto ☐ Scadente ☐ Pessimo ☐ In corso lavori ☐

Eventuali precedenti lesioni esistenti ☐ NO ☒ SI ☐ Limitate ☐ Estese ☐ Gravi ☐

A₁₆ - DANNO SISMICO (Abaco dei meccanismi di collasso delle chiese)

LIVELLO DI DANNO

0 - CCCCC assente di danno 1 - CCCCC danno lieve 2 - CCCCC danno moderato 3 - CCCCC danno grave 4 - CCCCC danno molto grave 5 - CCCCC crollo

IDENTIFICAZIONE DEL DANNO

☐ danno sismico ☐ danno progressivo ☐ aggravamento

1	RIBALTAMENTO DELLA FACCIA	
danno	DISTACCO DELLA FACCIA DALLE PARETI O EVIDENTI FUORI POMO	☐
danno	MECCANISMI NELLA SOMMITA' DELLA FACCIA	☐
danno	RIBALTAMENTO DEL TIMPANO, CON LESIONE ORIZZONTALE O A V - DISREGGIONE DELLA MURATURA O SCORRIMENTO DEL CORSOLO - ROTAZIONE DELLE CAPPALLE	☐
danno	MECCANISMI NEL PIANO DELLA FACCIA	☐
danno	LESIONI INCLINATE (TAGLIO) - LESIONI VERTICALI O ARCATE (ROTAZIONE) - ALTRE FESSURAZIONI O SPACCIAMENTI	☐
danno	PROTROI - MARTECE	☐
danno	LESIONI NEGLI ARCHI O NELLA TRABEAZIONE PER ROTAZIONE DELLE COLONNE - DISTACCO DALLA FACCIA - MARTELLAMENTO	☐
danno	RISPOSTA TRASVERSALE DELL'AULA	☐
danno	LESIONI NEGLI ARCHI (CON EVENTUALE PROSECUZIONE NELLA VOLTA) - ROTAZIONE DELLE PARETI LATERALI - LESIONI A TAGLIO NELLE VOLTE - FUORI POMO E SCHIACCIAMENTO NELLE COLONNE	☐
danno	MECCANISMI DI TAGLIO NELLE PARETI LATERALI (RISPOSTA LONGITUDINALE)	☐
danno	LESIONI INCLINATE (SINGOLE O INCROCIATE) - LESIONI IN CORRISPONDENZA DI DISCONTINUITA' NELLA MURATURA	☐
danno	RISPOSTA LONGITUDINALE DEL COLONNATO NELLE CHIESE A PIU' NAVATE	☐
danno	LESIONI NEGLI ARCHI (CON EVENTUALE PROSECUZIONE NELLA VOLTA) - SCHIACCIAMENTO E/O LESIONI ALLA BASE DEI PLASTRI - LESIONI A TAGLIO NELLE VOLTE - FUORI POMO E SCHIACCIAMENTO NELLE COLONNE	☐
danno	VOLTE DELLA NAVATA CENTRALE	☐
danno	LESIONI NELLE VOLTE DELL'AULA CENTRALE - SCONNESSIONI DELLE VOLTE DAGLI ARCHI	☐
danno	VOLTE DELLE NAVATE LATERALI	☐
danno	LESIONI NELLE VOLTE O SCONNESSIONI DAGLI ARCHI O DALLE PARETI LATERALI	☐
danno	RIBALTAMENTO DELLE PARETI DI ESTREMITA' DEL TRANSETTO	☐
danno	DISTACCO DELLA PARETE FRONTALE DALLE PARETI LATERALI - RIBALTAMENTO O DISREGGIONE DEL TIMPANO IN SOMMITA'	☐
danno	MECCANISMI DI TAGLIO NELLE PARETI LATERALI DEL TRANSETTO	☐
danno	LESIONI INCLINATE (SINGOLE O INCROCIATE) - LESIONI ATTRAVERSO DISCONTINUITA'	☐
danno	VOLTE DEL TRANSETTO	☐
danno	LESIONI NELLE VOLTE O SCONNESSIONI DAGLI ARCHI E DALLE PARETI LATERALI	☐
danno	ARCHI TRONFALI	☐
danno	LESIONI NELL'ARCO - SCORRIMENTO DI CORO - SCHIACCIAMENTO O LESIONI ORIZZONTALI ALLA BASE DEI PIEDRITI	☐

canismi di collasso possibili sul monumento e il totale dei vari danni estrapolati dalla scheda, dato particolarmente significativo al fine di determinare la priorità degli interventi da programmare. (Fig.9 - 9a)

2) L'intervento da realizzare era preceduto da un livello di progettazione preliminare, a volte schematica, o elaborata sulla documentazione fotografica disponibile data l'impossibilità di avvicinarsi al monumento anche solo per un ri-

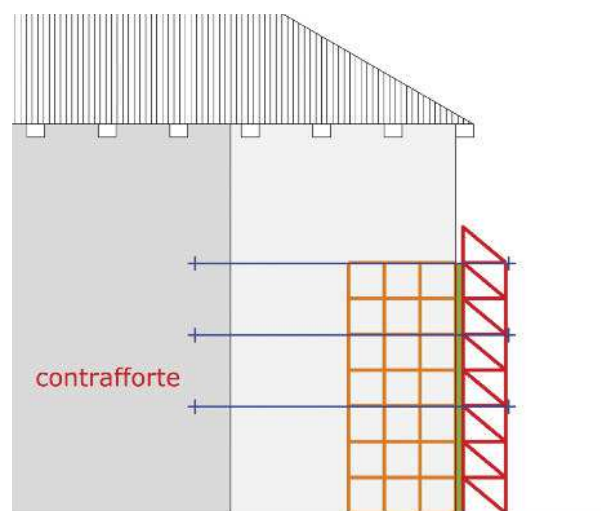
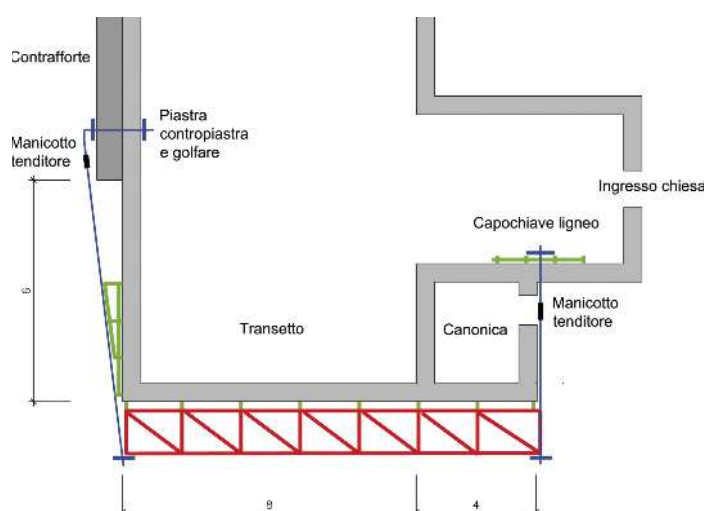
Nella pagina precedente: Fig. 9 (Scheda del Danno da pag. 1 a pag.4).

Fig.9 a (Scheda del Danno da pag. 5 a pag.7).

14	CUPOLA - TAMBUR/ITURIO	
danno	LESIONI NELLA CUPOLA (AD ARCO) CON EVENTUALE PROSECUZIONE NEL TAMBUR	☐
danno	LANTERNA	☐
danno	LESIONI NEL CUPOLINO DELLA LANTERNA - ROTAZIONI O SCORRIMENTI DEI PIEDRITI	☐
danno	RIBALTAMENTO DELL'ABSIDE	☐
danno	LESIONI VERTICALI O ARCATE NELLE PARETI DELL'ABSIDE - LESIONI VERTICALI NEGLI ABSIDI POLICOLONALI - LESIONI AD U NEGLI ABSIDI SEMICIRCOLARI	☐
danno	MECCANISMI DI TAGLIO NEL PRESBITERIO O NELL'ABSIDE	☐
danno	LESIONI INCLINATE (SINGOLE O INCROCIATE) - LESIONI IN CORRISPONDENZA DI DISCONTINUITA' MURARIE	☐
danno	VOLTE DEL PRESBITERIO O DELL'ABSIDE	☐
danno	LESIONI NELLE VOLTE O SCONNESSIONI DAGLI ARCHI O DALLE PARETI LATERALI	☐
danno	MECCANISMI NEGLI ELEMENTI DI COPERTURA - PARETI LATERALI DELL'AULA	☐
danno	LESIONI VICINE ALLE TESTE DELLE TRAVI LIGNEE, SCORRIMENTO DELLE STESSO - SCONNESSIONI TRA CORDOLI E MURATURA - MOVIMENTI SIGNIFICATIVI DEL MANTO DI COPERTURA	☐
danno	MECCANISMI NEGLI ELEMENTI DI COPERTURA - TRANSETTO	☐
danno	LESIONI VICINE ALLE TESTE DELLE TRAVI LIGNEE, SCORRIMENTO DELLE STESSO - SCONNESSIONI TRA I CORDOLI E MURATURA - MOVIMENTI SIGNIFICATIVI DEL MANTO DI COPERTURA	☐
danno	MECCANISMI NEGLI ELEMENTI DI COPERTURA - ABSIDE E PRESBITERIO	☐
danno	LESIONI VICINE ALLE TESTE DELLE TRAVI LIGNEE, SCORRIMENTO DELLE STESSO - SCONNESSIONI TRA I CORDOLI E MURATURA - MOVIMENTI SIGNIFICATIVI DEL MANTO DI COPERTURA	☐
danno	RIBALTAMENTO DELLE CAPPALLE	☐
danno	DISTACCO DELLA PARETE FRONTALE DALLE PARETI LATERALI	☐
danno	MECCANISMI DI TAGLIO NELLE PARETI DELLE CAPPALLE	☐
danno	LESIONI INCLINATE (SINGOLE O INCROCIATE) - LESIONI IN CORRISPONDENZA DI DISCONTINUITA' MURARIE	☐
danno	VOLTE DELLE CAPPALLE	☐
danno	LESIONI NELLE VOLTE O SCONNESSIONI DALLE PARETI LATERALI	☐
danno	INTERAZIONI IN PROSSIMITA' DI IRREGOLARITA' PLANO-ALTIMETRICHE (CORPI ADIACENTI, ARCHI RAMPANTI)	☐
danno	MOVIMENTO IN CORRISPONDENZA DI DISCONTINUITA' COSTRUTTIVE - LESIONI NELLA MURATURA PER MARTELLAMENTO	☐
danno	AGGETTI (VELA, GUGLIE, PINNACOLI, STATUE)	☐
danno	EVIDENZA DI ROTAZIONI PERMANENTI O SCORRIMENTO - LESIONI	☐
danno	TORRE CAMPANARIA	☐
danno	LESIONI VICINO ALLO STACCO DAL CORPO DELLA CHIESA - LESIONI A TAGLIO O SCORRIMENTO - LESIONI VERTICALI O ARCATE (ESPULSIONE DI UNO O PIU' ANGOLI)	☐
danno	CELLA CAMPANARIA	☐
danno	LESIONI NEGLI ARCHI - ROTAZIONI O SCORRIMENTI DEI PIEDRITI	☐

A₁₇ - INDICE DI DANNO

$n = 13$ (numero dei meccanismi possibili) $d = 19$ (punteggio totale di danno) $i_d = d / 5n = 0.3$



In alto: Fig. 10 Esempi progetti realizzati su immagini fotografica.

In basso: Fig. 11 Esempi di progetti preliminari.

lievo speditivo, (Figg. 10-11). Una buona approssimazione del progetto alla realtà del monumento preso in esame, poteva configurare un notevole accorciamento dei tempi di esecuzione delle opere, evitare ripetuti incontri sui tavoli di concertazione e ridurre numerosi e dispendiosi sopralluoghi. (Fig.12)

3) Le soluzioni progettuali adottate venivano successivamente discusse con il progettista e il responsabile della squadra che avrebbe dovuto effettivamente eseguire l'opera, vista la provenienza dall'intero territorio nazionale degli operatori impegnati, portatori quindi, di sensibilità e capacità operative, benché ad altissimo livello, comunque le più diverse. (Fig.13)



Fig. 12 Sopralluoghi congiunti in sito.



Fig. 13 Valutazione delle ipotesi progettuali.

- 4) I progetti venivano successivamente valutati *in situ* con sopralluoghi congiunti, mirati a stabilirne la reale fattibilità, per la risoluzione di problematiche come ad esempio:
- la scelta del tipo dei mezzi e attrezzature da utilizzare;
 - la viabilità da ripristinare e/o da interrompere o modificare, per fornire l'adeguata assistenza logistica ai luoghi (Fig. 14);
 - l'approvvigionamento dei materiali per la realizzazione delle opere, con la creazione di un'interfaccia del MiBAC con l'UCL Ferrara che in particolare curava le procedure di approvvigionamento dei materiali edili in tutto quello che è stato considerato come un vero e proprio cantiere diffuso nei vari centri storici del cratere del sisma⁷;
 - l'assistenza logistica alle squadre degli operatori dei VV.FF., quando i tempi di percorrenza dai campi base risultavano troppo elevati;
 - la movimentazione del materiale di crollo per dar modo alle squadre di operare senza compromettere il successivo intervento degli specialisti, come archeologi e restauratori che immediatamente a seguire si sarebbero occupati della cernita e catalogazione dei materiali;
 - ed in generale la valutazione di tutte quelle istanze da prendere in considerazione per la ricerca della soluzione ottimale da adottare.



Fig. 14 Esempio di problematiche sulla viabilità per il raggiungimento dei cantieri per l'esecuzione delle messe in sicurezza.

⁷ Insieme, questi due organismi della Pubblica amministrazione hanno organizzato il più grande deposito di approvvigionamento di materiali edili di tutto il territorio del cratere del sisma, dove le singole squadre di VV.FF. impegnate nei vari cantieri di messa in sicurezza dei beni architettonici hanno potuto approvvigionarsi quotidianamente di materiali, macchinari e utensili. Nel dettaglio, questa efficace organizzazione di approvvigionamento è stata impostata sul concetto di flessibilità nella scelta dei fornitori, funzionale alla disponibilità immediata o meno del materiale necessario nei cantieri. Così facendo, il MiBAC – compilando un elenco di fornitori accreditati sparsi sul territorio del cratere e presso i quali le squadre si rifornivano direttamente – di fatto aveva così avviato un meccanismo di turnazione veloce: perché se il materiale chiesto non era disponibile subito, le squadre potevano approvvigionarsi presso il fornitore immediatamente successivo.



5) L'apertura del cantiere riassumeva, nel suo attuarsi, i fattori utili alla determinazione della priorità come:

- il livello di danneggiamento subito dal bene architettonico
- il pericolo di rapida evoluzione del danno (fino al collasso) e quindi la perdita del Bene con i valori storico-artistici di cui esso è portatore;
- la eventuale presenza al suo interno di opere d'arte trasportabili;
- il coinvolgimento nel danno di altri edifici o della viabilità limitrofa;
- la fattibilità dell'esecuzione dell'intervento di messa in sicurezza della sua struttura;
- la valutazione del tempo necessario per l'esecuzione dell'intervento;
- la disponibilità e il piano di ottimizzazione delle squadre degli operatori (principalmente VV.FF.).

6) L'Attività di vigilanza svolta durante l'esecuzione dei lavori con sopralluoghi periodici sui cantieri più problematici, o di volta in volta richiesta dai vari operatori, ha contribuito a contenere i tempi di esecuzione, consentendo di lavorare quasi simultaneamente su più fronti, concertando soluzioni di immediata realizzazione durante il sopralluogo stesso.

7) Per gli aggiornamenti e le modifiche da apportare in corso d'opera ai progetti, durante la realizzazione delle opere provvisoriale, era infatti spesso necessario ridiscutere più volte su dettagli esecutivi con i progettisti e gli ingegneri del CNVVF. Una volta avviati i lavori, venivano esaminati anche quattro o cinque progetti al giorno; di fatto, quindi, erano ridefinite in tempo reale tutte le modifiche necessarie al corretto avanzamento dei lavori, man mano che le squadre di VV.FF. – esecutrici materiali delle opere di presidio – riferivano sullo stato dei cantieri dove erano impegnate.

8) La chiusura dei lavori era sempre accompagnata da una sintetica relazione finale nella quale, tra le altre, venivano fornite utili indicazioni sul mantenimento dell'efficacia dei presidi realizzati con materiali diversi e diverse metodologie (fasce in poliestere, cavature in acciaio, tubo-giunto, legno, ecc.).



Esempi

Attraverso l'illustrazione di alcuni esempi significativi di realizzazioni delle opere provvisorie realizzate è possibile dare un quadro rappresentativo delle attività fin qui illustrate:

L'Aquila Chiesa di San Domenico

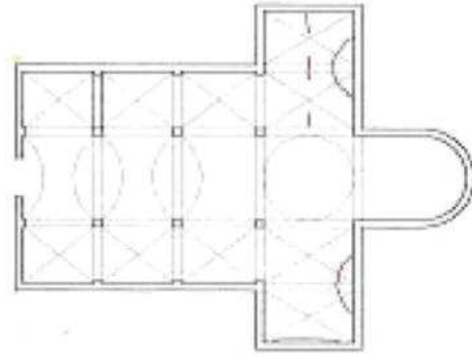
(esempio 1)

Tipo di danno: taglio nel piano della facciata del transetto, con conseguente schiacciamento delle basi dei contrafforti.

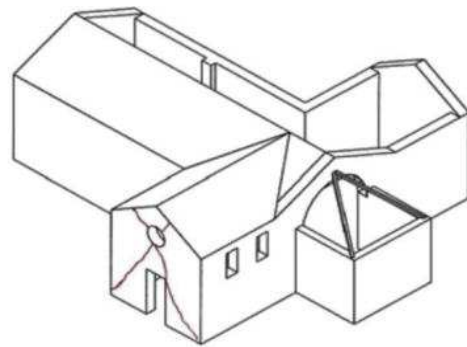
Intervento: cerchiatura nel piano della facciata e realizzazione di graticcio ligneo di contrasto nei confronti della rottura per rotazione dei contrafforti. Puntelli di confinamento delle basi dei contrafforti per evitare lo schiacciamento.

L'opera di sbadacchiatura della finestra al di sopra del portale completava questa messa in sicurezza.

12 - VOLTE DEL TRANSETTO

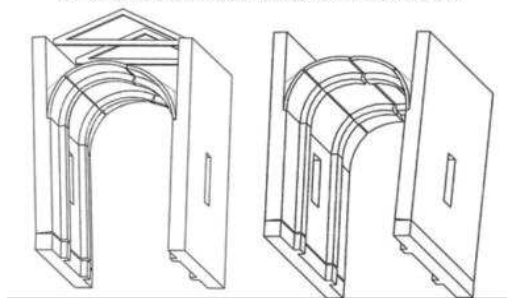


11 - MECCANISMI DI TAGLIO DEL TRANSETTO





5 - RISPOSTA TRASVERSALE DELL'AULA



L'Aquila Chiesa di Santa Margherita (esempio 2)

Tipo di Danno: risposta trasversale dell'aula con lesione centrale della volta a botte e rotazione verso l'esterno delle pareti sommitali. Conseguente danno dei contrafforti a causa della trasmissione della spinta sismica. In questo caso il danno sui caratteristici contrafforti a volute è stato accentuato dal deterioramento delle murature originarie.

Intervento: È stato realizzato l'inserimento di un doppio livello di tiranti provvisori, il primo alla base della volta a botte, il secondo in corrispondenza delle catene delle capriate. Il posizionamento di graticci in legno, all'esterno, lungo le pareti laterali ha permesso una omogenea distribuzione dell'azione di trattenimento dei tiranti.





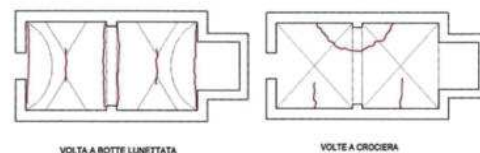
L'Aquila Cappella del convento della Beata Atonia (esempio 3)

Tipo di Danno: piccolo gioiello architettonico dentro il convento cittadino delle clarisse, fondato nel 1349 nel Quarto di S. Pietro in Coppito e ampliato nel corso del XV e XVI Secolo. Anche in questo caso si è avuta una risposta trasversale dell'aula con lesioni delle volte a crociera. I danni sono stati causati dall'eliminazione delle catene originali e dall'introduzione di un tetto in cemento armato pesante (aumento della massa sismica agente sulle murature). Nella lunga aula a pianta rettangolare coperta con una serie di cinque volte a crociera l'unico elemento divisorio centrale di contrasto alla risposta trasversale ha subito notevoli danni.

Intervento: ripristino delle catene in acciaio nelle posizioni originarie in corrispondenza delle reni delle volte, posizionando in via provvisoria dei capochiave adeguati alla distribuzione del tiraggio delle catene.



8 - VOLTE DELL'AULA O DELLA NAVATA CENTRALE



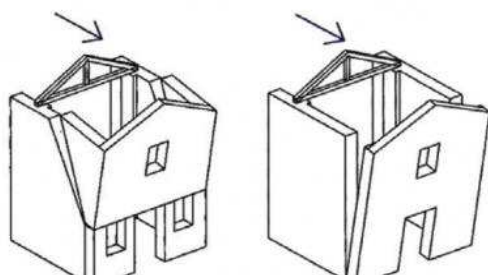


S. Eusanio Forconese (AQ) Chiesa di S. Eusanio Martire
(esempio 4)

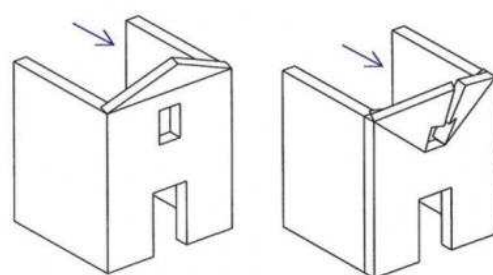
Tipo di Danno: ribaltamento globale della facciata, dovuto allo scarso ammassamento con le pareti laterali e formazione di cerniera di rotazione alla base. Separazione dei paramenti lungo il piano della facciata dovuto alla tipologia dell'apparecchiatura muraria (due paramenti in pietra con riempimento centrale). Ribaltamento e crollo della parte sommitale della facciata al di sopra del rosone, che ha creato un ulteriore punto di vulnerabilità.

Interventi: puntellamento della facciata con contrafforti in legno, sia nei confronti del ribaltamento globale (contrafforti sul fronte), sia nei confronti della possibile evoluzione delle forti lesioni di distacco e della possibile rotazione laterale di una porzione di facciata (contrafforti laterali).

1. RIBALTAMENTO DELLA FACCIATA



2. MECCANISMI NELLA SOMMITÀ DELLA FACCIATA



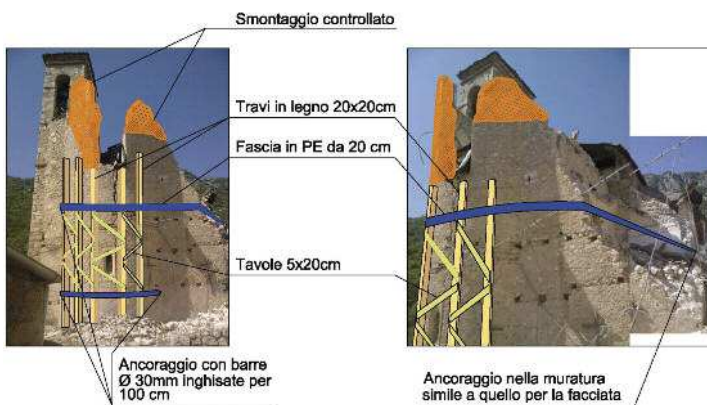
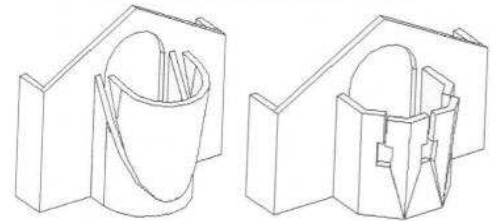


S. Eusanio Forconese (AQ) Fraz. Casentino
Chiesa di San Giovanni
 (esempio 5)

Tipo di Danno: ribaltamento dell'abside e disgregazione della muratura, a causa dello stato di degrado del materiale legante.
Intervento: smontaggio controllato delle parti pericolanti sommitali per garantire la sicurezza degli operatori. Cerchiatura dell'abside con funi metalliche agganciate alle pareti laterali della navata. Graticcio ligneo per confinamento della muratura dell'abside profondamente lesionata e disgregata. Consolidamento temporaneo delle parti sommitali della muratura crollata per evitare ulteriore dilavamento attraverso il trattamento delle superfici esposte con malte facilmente removibili.

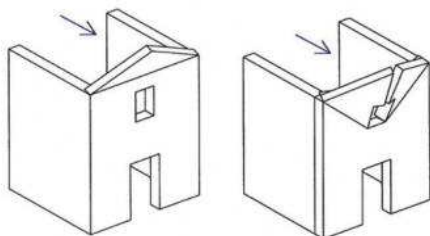
La realizzazione delle opere di presidio della chiesa di S. Giovanni rappresentava un momento di riflessione ulteriore. In quanto lo stesso si presentava come uno dei primi interventi di demolizione controllata di una porzione di monumento: un intervento in questo caso inevitabile, a causa della presenza della torre campanaria, addossata all'aula e del conseguente collasso subito dalla stessa nella sua parte presbiteriale.

16 - RIBALTAMENTO DELL'ABSIDE





2. MECCANISMI NELLA SOMMITÀ DELLA FACCIATA



S. Demetrio ne' Vestini (AQ)

Chiesa Madonna dei Raccomandati

(esempio 6)

Tipo di Danno: meccanismo sommitale della facciata con distacco e crollo della parte superiore, dovuto all'assenza di trattenimento a livello della copertura e dalla notevole altezza e sporgenza del timpano curvilineo al di sopra di essa.

Intervento: realizzazione di un graticcio di facciata in tubogiunto e tiranti agganciati alle pareti laterali. Il posizionamento in quota, che ha comportato tempi di realizzazione più lunghi, si è reso necessario per evitare l'occupazione della viabilità comunale. In questo caso si è resa necessaria la messa in sicurezza dei preziosi resti dei capitelli e della porzione di trabeazione al di sopra del secondo ordine di paraste. Questi elementi erano le uniche testimonianze certe per la corretta misurazione e ricomposizione del disegno della facciata, potendo avvalersi, per il futuro restauro solo della eventuale presenza di documentazione fotografica.



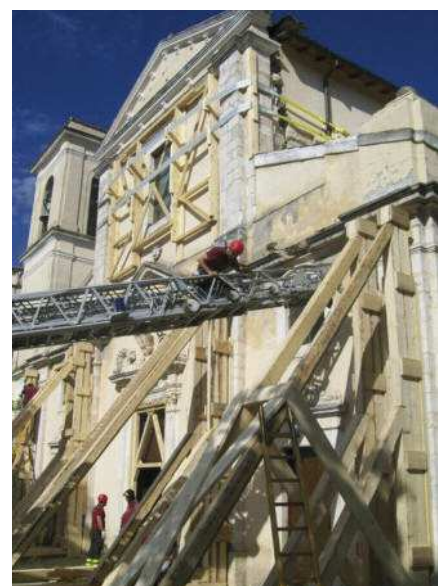
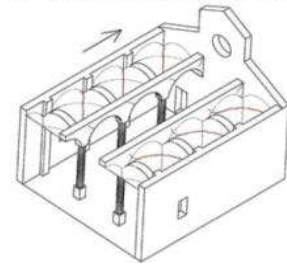


Goriano Sicoli (AQ) Chiesa di Santa Gemma (esempio 7)

Tipo di Danno: Tipico esempio di ribaltamento globale della facciata e danno ai pilastri interni dato dalla risposta longitudinale del colonnato.

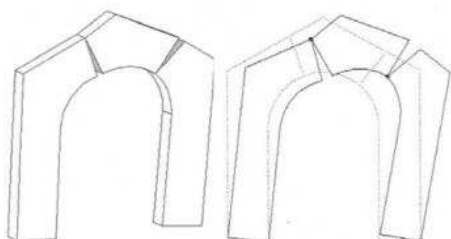
Interventi: puntellamento della metà inferiore della facciata con contrafforti in legno, e realizzazione di graticcio in legno nella parte superiore con fasciatura in poliestere attraverso le aperture esistenti. L'utilizzazione delle aperture, se giustamente posizionate, permette di trattenere le murature distaccate evitando di realizzare forature che potrebbero intercettare superfici decorate, sempre possibili, al di sotto di moderne ridipinture. All'interno è stata realizzata la cerchiatura dei pilastri con fasce in poliestere e la sbadacchiatura delle arcate.

7 - RISPOSTA LONGITUDINALE DEL COLONNATO





13 - ARCHI TRIONFALI



Stiffe (AQ) Chiesa di S. Andrea (esempio 8)

Tipo di Danno: rotazione nel piano degli archi trionfali con formazione di cerniere ai terzi e perdita parziale della capacità portante. Schiacciamento del maschio murario con superfici affrescate.

Interventi: Puntellamento degli archi in tubo-giunto finalizzato al sostegno della struttura e realizzato in modo da consentire l'accesso in sicurezza ai restauratori per l'intervento di consolidamento delle superfici affrescate dei maschi murari gravemente lesionati.

La particolarità del sistema tubo-giunto è che esso consente non solo di disporre le opere provvisorie esterne e interne con un medesimo passo di lavoro, ma elimina anche il problema della deperibilità e della manutenzione dell'opera stessa (dato non trascurabile quando il restauro o la ricostruzione definitivi dell'edificio si profilano come eventi lontani nel tempo). Infatti, nel lungo periodo il sistema tubo-giunto non è più oneroso di un'opera provvisoria realizzata in legno.





Ocre (AQ) Chiesa di S. Martino

(esempio 9)

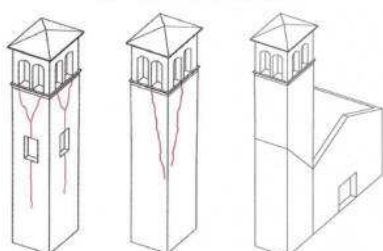
Tipo di Danno: danni a torre e cella campanaria, in particolare rotazione dei piedritti della cella.

Interventi: Cerchiatura della cella campanaria su diversi livelli con funi in acciaio e sbadacchiatura di contrasto delle aperture della cella.

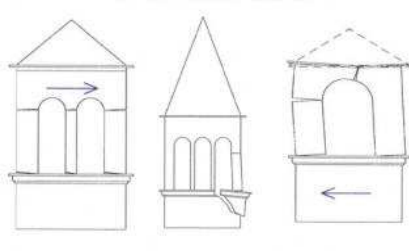
La torre, gravemente lesionata, ha evitato di crollare anche in virtù della buona muratura e del corretto ed ancora efficace presidio antisismico costituito da catene lignee con capochiave in ferro.

Tale sistema efficacemente sperimentato a seguito del terremoto del 1461 con capochiavi che si evidenziano con belle forme decorative, diventa buona pratica operativa anche dopo il terremoto del 1703.

27 - TORRE CAMPANARIA



28 - CELLA CAMPANARIA





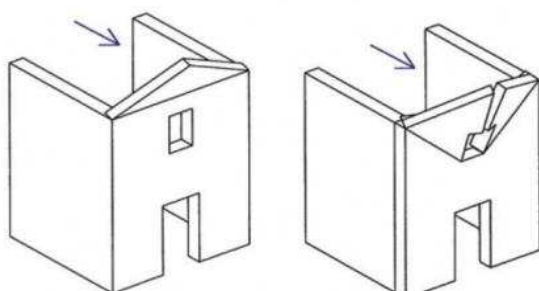
L'Aquila, frazione di Bazzano (AQ) Chiesa di Santa Giusta (esempio 10)

Tipo di Danno: ribaltamento globale della facciata e meccanismo sommitale della stessa in corrispondenza del finestrone centrale. Crollo della vela campanaria posizionata sulla facciata. Forte schiacciamento del pilastro in muratura della navata. Questo caso si presenta particolarmente interessante in quanto la facciata realizzata tra il 1218 ed il 1229 tranne per la sua terminazione sommitale, probabilmente compromessa dal terremoto del 1315, non ha subito modificazioni o rifacimenti significativi se non per la riduzione dell'altezza.

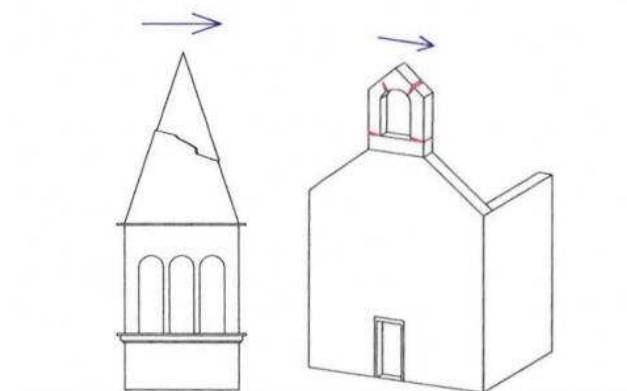
Il recente terremoto ha quindi agito su murature originali del tredicesimo secolo che hanno attraversato l'intera storia sismica, a dimostrazione dell'efficienza di una costruzione realizzata secondo la buona regola dell'arte.

Intervento: smontaggio controllato di alcune porzioni della vela. Puntellamento della facciata con contrafforti in legno e tiranti in acciaio nella parte sommitale. Cerchiaggio del pilastro con profilati in acciaio e data la rilevanza del materiale lapideo del monumento, è stata effettuata la cernita, lo stoccaggio e la protezione del materiale di crollo.

2. MECCANISMI NELLA SOMMITÀ DELLA FACCIATA



26 - AGGETTI (VELA, GUGLIE, PINNACOLI, STATUE)







Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Progetto museografico e cantiere di restauro della
"Gipsoteca medievale" nel Castello di Bari

Giuseppe Teseo

Alberghi di comunità: un modello
di *empowerment* territoriale

Fabio Pollice



Giuseppe Teseo

Giuseppe Teseo,
Soprintendenza per i beni
architettonici e paesaggistici
delle province di Bari,
Barletta-Andria-Trani e Foggia

Progetto museografico e cantiere di restauro della “Gipsoteca medievale” nel Castello di Bari

Le ragioni del progetto

Interrogarsi, oggi, su cosa esprima il riconoscimento visuale dell'antico, del monumentale, del bello, è una domanda che rinvia al senso dello spazio, alla percezione del passato, all'intricarsi di memorie diverse nel luogo e sul luogo che in questo modo riacquista centralità nella comprensione dell'identità. La domanda introduce la questione del riconoscimento soggettivo e comunitario reso possibile attraverso il *patrimonio culturale*. Riandare alle singole comunità, agli sguardi diversi che leggono luoghi, monumenti e oggetti permette anche di cogliere le modalità di confronto con il passato del luogo da parte di cittadini non sempre parte della comunità immaginata della nazione. «Testi in parte recenti della storiografia sul tema, mostrano come il bagaglio d'immagini evocate e trasmesse dal patrimonio storico-culturale abbia garantito un utile sostegno ai nazionalismi otto-novecenteschi [...]. Risorsa concettuale dal grande impatto emozionale, il patrimonio ha cioè legittimato nazionalismi latenti [...], garantendo il loro successo e affermando il carattere naturale e originale dell'identità rappresentata [...]. L'estetismo come via per cogliere l'essenza dello spirito italiano e promuoverne la rinascita, [...] è uno dei [...] cardini su cui ruotò un orientamento ideologico che a breve confluì nel nazionalismo, e che nel frattempo sviluppò una peculiare ipotesi di conservazione e valorizzazione del patrimonio» (Troilo 2010). Una nuova forma di celebrazione del patrimonio si diffuse proprio negli anni di cui parliamo: le esposizioni regionali d'arte e d'antichità configurarono infatti un orizzonte simbolico del tutto nuovo. Il concetto di patrimonio, fino al primo novecento incentrato sulla città, fu «da questo momento proiettato piuttosto sulla regione, spazio culturale privilegiato per la ridefinizione dell'identità. Come proposta simbolica dotata di miti, stereotipi e valori, la regione rifletteva l'esigenza diffusa di promuovere progetti e ambizioni su di una dimensione più ampia di quella cittadina, in grado di promuovere valori d'aggregazione diversi da quelli formulati dal municipalismo» (Cavazza 1995). Evento “mediatico” di grande impatto sull'opinione pubblica, l'esposizione storico-artistica regionale sottoponeva allo sguardo dei visitatori le più importanti e pregevoli testimonianze del passato delle singole realtà, riunite in un unico luogo, a sintetizzare il contributo della regione al primato della nazione. Si trattava di raccolte di oggetti che, provenienti da vari contesti, componevano la



mappa complessiva dell'appartenenza culturale regionale. Tra le regioni interpreti di questa temperie culturale la Puglia, che già da qualche decennio aveva avviato la ricerca e la ricostruzione del proprio passato, vide rafforzata l'acquisizione della propria coscienza artistica nella partecipazione alle due Esposizioni Nazionali di Torino del 1898 e di Roma del 1911, che celebravano due momenti della storia politica dell'Italia unita e moderna. Come scrive nella rivista ufficiale dell'Esposizione di Torino l'ingegnere Ignazio Verrotti, curatore insieme all'ingegnere Riccardo Ceci dell'allestimento delle opere pugliesi: « Nello studio del passato è la garanzia della continuità della tradizione [...] nonché l'espressione di quanto resta costante del carattere di un popolo [...] e questa impronta speciale, per l'arte medievale pugliese consiste nell'armonica combinazione di elementi svariati. Ebbene, se si riflette un po' e dal particolare si sale al generale, si vedrà che questo carattere dell'arte architettonica medioevale pugliese, in fondo, è il carattere che distingue l'arte italiana in generale [...] Questa particolarità [...] rivelatrice dell'armonica fusione delle facoltà intellettive ed immaginative, fa pensare che in tempi in cui il principio di unità non esisteva politicamente, vi era un'unità nel sentimento artistico che fondeva le tendenze, le aspirazioni, le idealità differenti delle varie regioni italiane in un carattere comune...». Le idee riassunte dal Verrotti per l'Esposizione del 1898, ebbero concreta traduzione nei progetti dei Padiglioni della Mostra Regionale di Roma del 1911. Il Padiglione pugliese, progettato dall'architetto Angelo Pantaleo, Ispettore della R. Soprintendenza ai Monumenti della Puglia e del Molise, era composto di svariati elementi architettonici che costituivano una sorta di sintesi stilistica trasposta «in un unico edificio [con] i più notevoli motivi architettonici ed ornamentali dell'arte in Puglia nei secoli X al XIV, ispirandosi, segnatamente per la parte architettonica, ai migliori monumenti religiosi, civili e militari di Bari, Bitonto, Lecce, Brindisi, Foggia, Manfredonia, Trani e altri ancora». L'obiettivo di mostrare l'importanza del patrimonio architettonico posseduto e di divulgarne la conoscenza sembrava in tal modo pienamente raggiunto, anche a motivo del grande seguito di pubblico richiamato da queste Esposizioni. Come è stato osservato : «In quest'ottica un nuovo grande ruolo veniva ad assumere [...] il calco, inteso non tanto e non solo nella classica accezione di copia che, in un certo senso sostituiva l'originale, conservandone il valore [...], o come "modello" da imitare, [...] quanto piuttosto come



materiale didattico» (Gnisci 1999) attraverso il quale si cercava di facilitare la comprensione di elementi scultorei altrimenti difficilmente apprezzabili nei loro dettagli. Non a caso, dunque, «per una parte dei calchi da figurare nel padiglione pugliese a Roma» fu deciso di affidarne l'esecuzione agli scultori Pasquale Duretti e Mario Sabatelli e non, come da prassi, ad artigiani "formatori" o "calicatori". Testimonianze dell'epoca riferiscono dello stupore suscitato dal padiglione pugliese, tanto da indurre Adolfo Venturi a richiederne i calchi per arricchire la gipsoteca della Scuola di Storia Nazionale dell'Arte a Roma. Fortunatamente, a differenza che nel 1898, questa volta i calchi tornarono a Bari, passando a far parte integrante del Museo Archeologico Provinciale. Col passare degli anni, scemata l'eco del successo iniziale, la raccolta di calchi «divenne una sorta di appendice un po' ingombrante» (Gelao 1999) del Museo Archeologico, a sua volta ospitato nei ristretti spazi del Palazzo Ateneo. Finalmente nel 1949, a conclusione di una lunga vicenda burocratica, la nuova sede dell'istituita "Gipsoteca Medievale" venne allocata nel Castello Svevo di Bari, dove ancora oggi rimane allestita, nei saloni a livello ter-raneo dell'ala ovest. Non sono molti i casi in cui vediamo confrontarsi così da vicino un singolare repertorio di calchi di elementi architettonici e scultorei medievali con un autentico, coevo, spazio monumentale che lo ospita; il caso della Gipsoteca all'interno del Castello di Bari è uno di questi. In una tale circostanza, se per un verso può dirsi acquisito l'assunto della compatibilità d'immagine tra lo 'spazio-ambiente' e la particolare raccolta di oggetti che ospita, dall'altro un breve richiamo alla tematica della 'copia' di opere d'arte risulta utile per inquadrare le motivazioni che ancora oggi decretano l'apprezzamento di questo tipo di 'repliche' e del 'valore di attualità' che riveste la raccolta di calchi della Gipsoteca del Castello.

Come è stato osservato, «l'oggetto del passato che perviene al presente si trova in uno stato di conservazione solamente parziale: scomparso o mutato l'universo culturale che lo ha originato, l'oggetto del passato è per sua stessa natura frammento. Molto del fascino dell'antico risiede proprio in questo carattere di frammentarietà. Ciascun frammento rappresenta dunque un rimando ad un contesto di riferimento, ad un'epoca terminata, ad un significato assente: attraverso il frammento, il passato viene inscenato nell'orizzonte dell'osservatore consentendogli di varcare la soglia della temporalità presente»



Fig. 1 Neocueva, Museo di Altamira: sala della riproduzione delle pitture rupestri.

(De Matteis 2009). La fascinazione romantica per le rovine trovava la sua radice in questa capacità demiurgica dell'immagine, in grado di trasportare il soggetto avanti e indietro nel tempo. Fra tutti gli strumenti di cui l'architettura dispone per costruire un legame con la memoria, l'uso del frammento è quello più significativo della presenza fisica: la citazione, la reminiscenza, l'imitazione o altri artifici che perseguono tale finalità, agendo attraverso la rappresentazione rimangono svincolati dalla materialità dell'oggetto. Allo stesso modo, dunque, nel caso dei calchi della Gipsoteca, la 'copia', ovvero il calco, assume la valenza di vero e proprio 'frammento' dell'architettura da cui è stato 'calcato', dove la diversità materica della replica rispetto all'originale non inficia in alcun modo il potere evocativo che suscita la sua immagine. Oggi, del resto, nessuno mette in discussione la qualità artistica delle riproduzioni (calchi in gesso) di sculture e facciate di monumenti europei che arricchiscono musei come il Victoria & Albert di Londra, il Museo dei monumenti francesi di Parigi o il Museo Otzuka, in Giappone, che ospita le copie delle opere d'arte più belle dell'umanità o, ancora, la fedele riproduzione delle pitture rupestri di Altamira nel museo di Santillana del Mar, in Spagna [Fig. 1]. In estrema sintesi, si può concludere che il diffondersi della 'clonazione' e del costituirsi di questi '*neo-monumenti*', quali sono, appunto, i calchi della "*Gipsoteca medievale*" del Castello di Bari, interpelli su una questione di fondo nella comprensione dell'architettura, che può essere identificata nella nostra disponibilità eventuale «ad accettare come fatto positivo [...] la contemplazione di una copia in sostituzione dell'originale» (Martínez 2010).



Restauro architettonico e allestimento museografico

Un'utile premessa alla descrizione dei lavori è parso il richiamo, qui brevemente accennato, di alcune fondamentali formulazioni di principio che ancora oggi rappresentano i criteri più saldi di riferimento per l'ambito disciplinare in argomento e che hanno ispirato l'orientamento metodologico seguito nell'intervento di restauro e di allestimento museografico delle sale che ospitano la Gipsoteca. Il richiamo è rivolto in particolare a quelle esperienze che hanno portato ad intendere il museo come «luogo architettonico» dove «si esercita un'attività critica e non operazioni di gusto o di arredo» e alla concezione della museografia quale «restauro preventivo». Andando indietro nel tempo, al decennio che va dal secondo dopoguerra fino alla soglia degli anni sessanta del Novecento, divengono numerose le ricostruzioni di musei dietro impulsi e spinte diverse, con esiti molto diversificati, accomunati, però, dal desiderio di «rinnovare la museografia italiana [che appariva] quanto mai attardata» (Mazzi 2006). Una testimonianza dello spirito che anima la reazione davanti alle distruzioni subite dal patrimonio artistico a causa della guerra si può cogliere in alcune rubriche de "L'Immagine", la rivista diretta da Cesare Brandi dal 1947 al 1950 e ispirata, nel suo indirizzo critico, al dialogo del "Carmine", dove i pensieri del Maestro sull'estetica e sul restauro «appaiono già intrecciati e saldamente correlati». Se da un lato il restauro richiedeva con urgenza saldi criteri di riferimento ed un'impostazione rigorosa, dall'altro la temperie del momento vedeva l'impegno verso la ricostruzione farsi via via più energico; allo stesso modo l'azione per il rinnovamento dei musei andò intensificandosi. A volte si assiste a trasformazioni profonde; è il caso delle Gallerie dell'Accademia a Venezia, con l'ampliamento del Museo e la nuova sistemazione curata da Carlo Scarpa, o anche il caso di Genova, dove è Franco Albini a dar vita, in Palazzo Bianco, ad uno dei musei più moderni del momento. L'interesse per la museografia non si sofferma solo sugli aspetti esterni (è nota la questione posta da Brandi circa l'apprezzamento dei dipinti privati della cornice) ma scava a fondo la sostanza spaziale del problema. Nel ciclo di lezioni svolto nell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, Brandi sembra saldare il restauro, la conservazione e la museografia; «*La museografia in relazione alla conservazione delle opere d'arte: illuminazione e condizionamento dell'aria*» è appunto una delle tematiche trattate.



In quegli anni, dopo quasi un secolo di allestimenti in cui la parete veniva annullata come spazio e ridotta a semplice supporto di stoffe o arredi, il museo trova una sua immagine architettonica, grazie alla maturata consapevolezza dell'esistenza di un nesso inscindibile fra lo spazio museale e l'opera d'arte, «contro la pretesa di fare il vuoto intorno ad essa» (Brandi 1952). Lo stesso Brandi prende le distanze dalle convinzioni che aveva precedentemente espresso in merito alla cornice dei dipinti, affermando che la stessa «deve rappresentare un elemento di interruzione e di ripresa di due spazialità che non hanno possibilità di contiguità spaziale» (Brandi 1954). A conclusione del percorso compiuto in quegli anni Brandi esplicita anche il significato di «restauro preventivo», che non può essere una sorta di vaccinazione che rende immune l'opera d'arte, ma provvedimento inteso come «tutela, rimozione di pericoli, assicurazione di condizioni favorevoli». Suggerisce quindi le linee d'indagine comuni a tutte le opere d'arte: «la prima sarà quella relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera come immagine e come fatto storico; [la seconda] l'indagine [...] sullo stato di consistenza della materia e, successivamente sulle condizioni ambientali, in quanto ne permettano, ne rendano precaria o direttamente minaccino la conservazione» (Brandi 1957). Infine, quasi vent'anni dopo l'esposizione da lui curata nella Sala delle Mostre (1938) presso l'Istituto Centrale del Restauro, Brandi così riepiloga: «siamo risaliti al Museo che è fondamentalmente un *luogo architettonico* per far godere appieno, ma in se stesse le opere d'arte che vi si alloggiano. Il raccordo spaziale fra queste opere e il *luogo architettonico* darà [...] la misura esatta della consapevolezza critica dell'epoca che quel luogo architettonico produce. Ma per questo raccordo non esiste soluzione prefabbricata dall'autore, né ricostruibile pazientemente attraverso la storia del gusto. La museografia come *restauro preventivo*, ecco il nostro assioma. Come restauro preventivo nel predisporre le condizioni più felici per la conservazione, la visibilità, la trasmissione dell'opera al futuro; ma anche come salvaguardia delle esigenze figurative che la spazialità dell'opera produce nei riguardi della sua ambientazione» (Brandi 1958). In sintonia con l'*iter* teoretico a cui finora si è fatto cenno, le sale del Castello deputate dal 1949 ad ospitare la 'Gipsoteca medievale' rappresentano dunque un «luogo architettonico» che in sé detiene la speciale potenzialità indicata da Brandi come «suggerimento ambientale», che 'aiuta' il concretarsi



Fig. 2 Planimetria dell'allestimento.

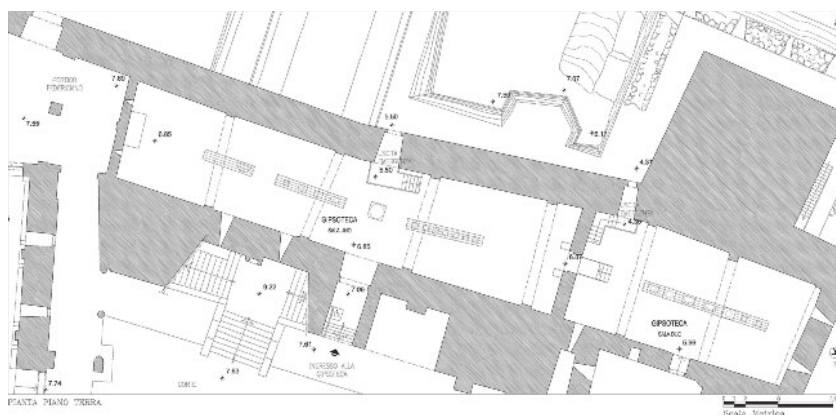
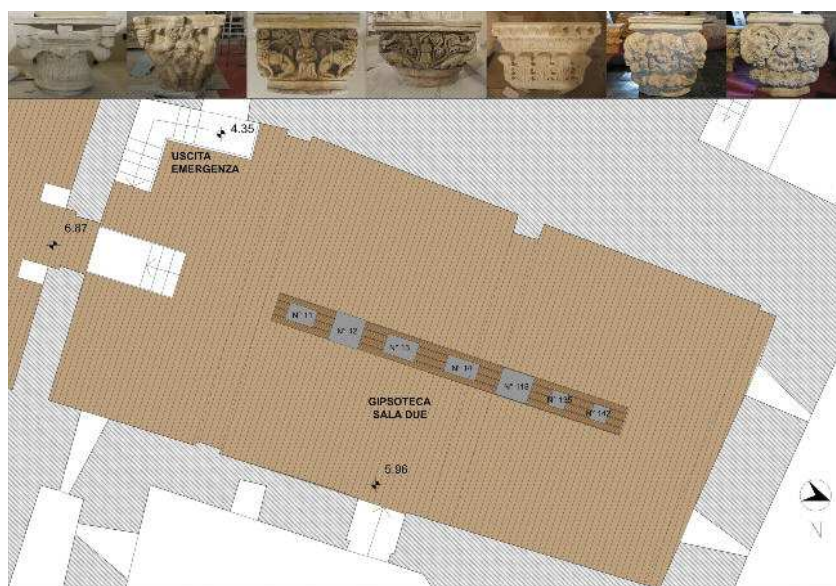


Fig. 3 Pianta della sala due.



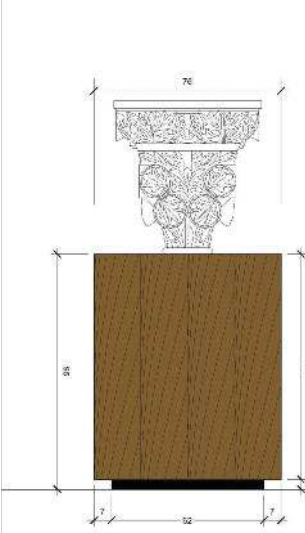
STRALCIO Pianta GIPSOTECA - SALA DUE

0 1 2 5 10

Capitello 11 Foggia (Fg) Cattedrale di S. Maria Isola Votiva	Capitello 12 Otranto (Le) Cattedrale di Maria SS. Annunziata	Capitello 13 Galatina (Le) Chiesa di S. Caterina	Capitello 14 Galatina (Le) Chiesa di S. Caterina	Capitello 118 Galatina (Le) Chiesa di S. Caterina	Capitello 135 Galatina (Le) Tomba Orsini	Capitello 142 Galatina (Le) Tomba Orsini
Capitello della erig. XIII sec.	Capitello decorato con quattro figure maschili a torso nudo, base, ariete. XIII sec.	Capitello. XIV - XV sec.	Capitello. XIV - XV sec.	Capitello squadrato ornato da dentelli ovali e foglie d'acanto. XIV - XV sec.	Capitello. XIV - XV sec.	Capitello. XIV - XV sec.

Fig. 4 Supporti espositivi
dei capitelli.

VISTA LATERALE BASAMENTO V-V



VISTA LATERALE BASAMENTO T-T





delle scelte di 'ambientamento' espositivo. È stato questo l'assioma che, coniugato all'accezione brandiana di museografia quale «restauro preventivo», ha quindi orientato il restauro architettonico delle sale e la concezione degli apparati museografici. L'intento, nel progettare il nuovo intervento, è stato dunque di non tradire la logica inerente la preesistenza, senza al contempo dover rinunciare agli strumenti tecnologico-costruttivi e figurativi propri della modernità. Il tema principale posto dalla nuova sistemazione della Gipsoteca è quello di proporre un percorso di visita idealmente guidato, che si dispiega attraverso la sequenza degli allestimenti espositivi realizzati in ciascuna sala, e che si integra con il percorso che attraversa gli altri spazi visitabili del Castello. L'impegno a risolvere il complesso tema dell'aspetto formale di un'architettura preesistente in cui si devono coagulare soluzioni funzionali, ha visto coinvolto un gruppo di persone, secondo il proprio campo operativo, a cui va riconosciuta la capacità, attraverso un dialogo continuo, di trovare la risposta ad ogni problematica, emersa anche in corso d'opera. Fermo restando che il principio guida delle opere strettamente di restauro è fondato sul riconoscimento filologico della storia passata, anche recente, dell'ambiente architettonico in tutte le sue stratificazioni, l'intervento museografico vuole risultare a-significante, con l'intento, appunto, di non entrare in competizione con il sistema di figurazione della preesistenza. Si è cercato cioè di mantenere la dovuta centralità dell'ambiente architettonico, pur attribuendo al 'frammento' (calco) un'evidenza tale da consentirne l'esperienza da parte dell'osservatore. Secondo questa modalità, si è tentato di risolvere il difficile problema della creazione di un raccordo fra la pavimentazione esistente (in 'doghe' di legno), i supporti espositivi e la spazialità architettonica delle sale, attraverso l'aggiunta di un elemento programmaticamente neutro, minimamente articolato: un semplice volume prismatico quale supporto dei calchi [Figg. 2-4]. La scelta cromatica pensata per il supporto, realizzato nel medesimo materiale del pavimento, contribuisce a mantenerlo in secondo piano rispetto agli oggetti esposti, quasi ad annullarsi nel pavimento stesso. Per le pareti la scelta è stata di mantenere la funzione che hanno assunto nelle precedenti sistemazioni, assimilandole così ad un vero e proprio *antiquarium*, dove la collocazione dei 'reperti' segue però un nuovo ordinamento, secondo un'organizzazione 'topografica' che li raggruppa per città di provenienza, a suggerire una ricostruzione metaforica per



*In alto a sinistra:
Fig. 5 Altamura: precedente
allestimento dei calchi 'a parete'.*

*In alto a destra:
Fig. 6 Altamura: simulazione del
nuovo allestimento.*

*In basso a sinistra:
Fig. 7 Barletta: precedente
allestimento dei calchi 'a parete'.*

*In basso a destra:
Fig. 8 Barletta: simulazione del
nuovo allestimento.*

'modelli' della produzione architettonica (e artistica) locale, in ambito regionale [Figg. 5-8]. Anche per la finitura delle pareti e delle volte (grassello di calce con 'velatura' bianca) la scelta cromatica contribuisce a mantenere in secondo piano tali 'fondi' murari rispetto agli oggetti esposti. Analoga l'ottica seguita nello svolgimento del tema illuminotecnico, nell'intento di giungere ad una equilibrata relazione tra luce, opera, ambiente e fondo. La risposta è stata l'adozione di corpi illuminanti a sospensione con una mobilità a 360 gradi sui tre assi cartesiani, nell'orientamento delle luci, che permette di illuminare non solo i calchi, ma anche lo spazio, che, a sua volta, emerge come opera in sé. Una maggiore caratterizzazione plastica dei calchi viene inoltre enfatizzata dall'illuminazione a tecnologia led proveniente dal supporto, che include anche un analogo sistema di illuminazione 'segna passo'. In definitiva, una progettazione museografica in cui sussiste un'analogia di intenti con il restauro, perchè la cornice entro la quale vengono



inseriti i 'reperti', cioè lo spazio architettonico che li accoglie, conserva la sua netta autonomia formale e linguistica, rimanendo pienamente leggibile. Al contempo, inseriti in questa sorta di 'costruzione scenica' neutra, l'orchestrazione dei 'reperti' risulta indirizzata ad una fruizione spiccatamente cognitiva, in modo da assecondare la costruzione del complesso racconto architettonico (e artistico) testimoniato dai calchi e del suo significato evocativo.

Il restauro dei calchi

Seguendo le considerazioni svolte nell'introduzione, l'affermazione che «una copia è di certo un documento storico dell'opera d'arte», di per sé appropriata, sembra esserlo ancor più per i calchi dei quali ci occupiamo, reduci da un secolo di storia, «vero e proprio repertorio d'immagini di un percorso storico e culturale, [...] riproduzione enciclopedica di opere medievali, [...] campionario di sculture e motivi architettonici» (Gnisci 1999). Ma, a ben vedere, alla loro vetustà va a sommarsi la qualità della loro fattura; frutto dell'esperienza artistica dei due valenti artefici che li hanno 'calcati', essi possiedono un'innegabile qualità che li carica di una autonoma 'aura' di artisticità. Si tratta allora, a pieno titolo, di testimonianze storico-artistiche, di fronte alle quali l'imperativo è stato quello della tutela, in termini di conservazione e restauro, unitamente alla loro valorizzazione, in termini di incremento della fruibilità visiva attraverso un'appropriata presentazione museografica. Secondo una metodologia in parte già sperimentata in occasione di precedenti restauri (Gnisci 1999), è stato attuato il restauro degli oltre 130 calchi che formeranno la mostra permanente del nuovo allestimento della Gipsoteca. Circa il loro stato di conservazione, si osserva che a causa della forte igroscopicità, porosità e fragilità del materiale costitutivo, i calchi si presentavano ricoperti da depositi superficiali incoerenti, ma spesso anche coerenti; alcuni mostravano visibilmente macchie e incrostazioni, altri presentavano fenomeni di decoesione nello strato superficiale con conseguente polverizzazione del materiale. Micro e macrolesioni ed anche macchie di ruggine interessavano i calchi con armature in ferro; queste, gravemente ossidate, per il conseguente loro aumento di volume, provocavano distacchi e cadute di gesso nonché fratture profonde che potevano compromettere l'integrità strutturale



Fig. 9 Pulitura meccanica con gomma pane.

del manufatto; alcuni calchi presentavano parti mancanti di modellato. Anche le armature in canne di bambù risultavano visibilmente ammalorate; alcuni agganci metallici che fissavano i calchi alla parete erano ossidati e allentati e quindi non in grado di assolvere alla loro funzione portante. I calchi dipinti e patinati presentavano perdita di colore e disomogeneità di patinatura. Alla luce di questo stato di conservazione, l'intervento di restauro, è consistito in una pulitura preliminare dei calchi dai depositi incoerenti superficiali, mediante l'ausilio di aspirapolvere e pennellesse a pelo morbido, nonché una pulitura meccanica per l'eliminazione dei depositi coerenti

e aderenti con gomma pane, spazzole e spazzoline con setole sintetiche [Fig. 9]. Per ottenere un miglior risultato nell'asportazione di macchie e incrostazioni tenaci si è scelto di procedere ad una pulitura chimica con l'impiego del 'Gel d'Agar', con l'aggiunta di un tensioattivo [Fig. 10]. I calchi dipinti e patinati sono stati puliti con il solo 'Gel d'Agar', senza l'aggiunta del tensioattivo, per evitare il rischio di un'eccessiva asportazione di colore e di patina. Il gel liquido (polisaccaride complesso estratto da alghe rosse della famiglia delle Rodoficee) è stato

Fig. 10 (in alto) Pulitura chimica con Gel d'Agar liquido dato a pennello e successiva asportazione della pellicola gelificata; (in basso) pulitura in presenza di patine: prima dell'intervento e dopo il restauro.





Fig. 11 Armature ammalorate e ossidate con espulsione di materiale; sostituzione delle armature ammalorate con tondini in vetroresina; rinforzo dell'armatura con l'aggiunta di una rete in fibra di vetro; stuccatura e integrazione plastica.

distribuito sulle superfici con un pennello e lasciato raffreddare. In questo modo la pellicola di gel che veniva a formarsi, seguendo perfettamente le scabrosità della superficie, assorbiva lo sporco idrosolubile portando via con sé anche i depositi più coerenti. La pellicola di gel veniva quindi rimossa meccanicamente sollevandola dai bordi. La superficie dei calchi soggetta a polverizzazione veniva consolidata con silicato di etile dato a pennello. Si è proceduto poi al consolidamento di macro lesioni e fratture profonde con imperniazioni di barre in vetroresina e resina epossidica per ripristinare l'integrità strutturale del calco [Fig. 11]; diversamente, in presenza delle vecchie armature in canna di bambù che si presentavano ammalorate, si è effettuato un intervento di consolidamento e sostituzione con barre in vetroresina [Fig. 12]. Alcuni calchi sono stati ulteriormente rinforzati con l'aggiunta di una rete in fibra di vetro e le lesioni stuccate con lo stesso tipo di gesso caratterizzante il calco.

Le staffe e gli agganci metallici interessati da fenomeni di ossidazione, sono stati trattati con convertitori di ruggine; le staffe e gli agganci metallici che apparivano non più funzionali al sostegno dei calchi per via dell'avanzato fenomeno di ossidazione o di altre cause quali fessurazioni o allentamento dell'inghisaggio, venivano rimossi e sostituiti con nuovi elementi in acciaio inox.

Per i calchi che presentavano parti mancanti del modellato, in misura limitata, si provvedeva ad integrare plasticamente la lacuna

Fig. 12 Consolidamento delle armature in bambù ammalorate tramite tondini in vetroresina.





Fig. 13 Perdita di parte del modellato che interferisce con la lettura d'insieme del manufatto ed integrazione plastica.

utilizzando il medesimo materiale costitutivo, ripristinando l'unitarietà figurativa del manufatto [Fig. 13].

L'equilibratura cromatica dei calchi che presentavano eccessiva disomogeneità di patinatura veniva eseguita con colori a vernice; in ultimo si è proceduto alla stesura in superficie del protettivo finale.

Il nuovo ordinamento dei calchi ha comportato il loro spostamento; in particolare, per quelli di grandi dimensioni, si è resa necessaria la realizzazione di casserature con pannelli in spugna a protezione delle superfici a rilievo; successivamente si è proceduto al loro distacco ed alla traslazione verso il basso facendoli scorrere su piani inclinati in legno; una volta posati sul piano di lavoro si è proceduto al distacco delle malte sovrapposte e delle grappe mediante l'ausilio di scalpelli con punta widia e attrezzi idonei alla salvaguardia del manufatto. Anche in questo caso le macrolesioni e fratture evidenziatesi grazie allo spostamento dalla parete, sono state consolidate con tondini in vetroresina di idoneo diametro ed ulteriormente rinforzati con l'aggiunta di una rete in fibra di vetro [Fig. 14].



Fig. 14 Operazioni di smontaggio, casseratura e consolidamento dei calchi a parete.



Bibliografia

Maria Ida CATALANO, *Dall'esperienza dell'arte all'estetica: La "Sala delle Mostre"*; in: "La Teoria del Restauro nel Novecento da Riegl a Brandi". Atti del Convegno Internazionale di Studi 2003, Firenze 2006;

Maria Cecilia MAZZI, *Museografia come restauro preventivo*, in: "La Teoria del Restauro nel Novecento da Riegl a Brandi". Atti del Convegno Internazionale di Studi 2003, Firenze 2006;

Federico DE MATTEIS, *Architettura in trasformazione* in: La Patria e la memoria, Milano, 2009;

Simona TROILO, *Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano, 2005;

Clara GELAO, *Tra calchi e monumenti. A cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*; in: Cattedrali e castelli di Puglia, Bari, 1999;

Rosanna GNISCI, *I calchi e il loro restauro*, in: Cattedrali e castelli di Puglia, Bari, 1999;

Ascensión Hernández Martínez, *La Clonazione Architettonica*, Milano, 2010.



Fig. 15 Vista d'insieme del nuovo allestimento.



Fabio Pollice

Fabio Pollice,
Componente Comitato
Scientifico del Centro
Universitario Europeo per i
Beni Culturali e Direttore
del Dipartimento di Storia,
Società e Studi sull'Uomo -
Università del Salento

Alberghi di comunità: un modello di *empowerment* territoriale

1. Sviluppo turistico e coinvolgimento delle comunità locali.
È assai frequente che lo sviluppo delle destinazioni turistiche presenti una matrice esogena; in questi casi non solo larga parte delle infrastrutture di servizio sono in mano ad investitori esterni, ma la stessa configurazione turistica della destinazione viene ad essere il risultato di una pianificazione eterodiretta che in sé riflette ed introietta i valori «culturali» dell'investitore e, di conseguenza, della domanda turistica, piuttosto che quelli del territorio ospitante. Il turismo in questi casi può essere letto come un agente di *deteritorializzazione* capace di modificare radicalmente il senso del luogo¹, asservendolo alle logiche proprie del mercato in base alle quali il territorio, in quanto «prodotto turistico», deve essere adattato alle esigenze della domanda, prescindendo in tutto o in parte dalla sua reale matrice identitaria.

Lo sviluppo esogeno di molte località turistiche è la conseguenza di un divario economico tra le aree di irradiazione dei flussi turistici e quelle di destinazione. Le prime, solitamente più ricche – la domanda turistica tende infatti a crescere all'aumentare del reddito pro capite –, dispongono dei capitali e delle competenze per determinare lo sviluppo turistico di un territorio; le seconde, al contrario, difettano tanto delle risorse finanziarie, quanto delle professionalità in grado di rendere perseguibile un analogo obiettivo. Il generico riferimento alle «aree» geografiche non è naturalmente casuale in quanto la relazione descritta tende a manifestarsi a diverse scale: alla scala *globale* dove la contrapposizione è tra Paesi economicamente avanzati e Paesi in via di sviluppo, con i primi che controllano direttamente o indirettamente – attraverso il sistema di intermediazione turistica – l'offerta turistica dei secondi²; e alla scala *locale* dove, invece, assai spesso la contrapposizione è tra le città, quali principali centri di irradiazione turistica, e le piccole località delle regioni di destinazione (balneari, montane, rurali, etc.). Il risultato è sempre lo stesso: il dominio economico si traduce in un dominio culturale e le aree economicamente più forti impongono a quelle più deboli il proprio modello culturale, orientandone le configurazioni turistiche. Ne consegue che il turismo da fattore di sviluppo territoriale, potenzialmente in grado di contribuire a ridurre i differenziali economici tra le aree di irradiazione e quelle di destinazione, attivando un processo di redistribuzione della ricchezza attraverso la spesa turistica, produce non di rado l'effetto opposto o quantomeno rafforza la dipendenza delle

¹ Il turismo predatorio assume i caratteri propri di una «topofagia» in quanto fagocita il *luogo* quale ambito spaziale dotata di una identità distintiva (Magnaghi A. (2000), *Il Progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino).

² Pollice F. e Urso G. (2014), Turismo vs. globalitarismo, in Turco A. (a cura di), *Filiere etiche del turismo. Territori della vacanza tra valori, politiche e mercati*, Unicopli, Milano. Per taluni lo sviluppo turistico dei Paesi in via di sviluppo verrebbe addirittura a configurarsi una forma di neocolonialismo (Cfr. M. Hall. H. Tucker (eds.), *Tourism and Postcolonialism: Contested Discourses, Identities and Representations*, Routledge, London, 2004).



seconde dalle prime. Peraltro, anche la promessa della valorizzazione dei territori e della cultura di cui questi sono espressione, viene ad essere troppo spesso disattesa, in quanto lo sviluppo turistico quando è lasciato all'iniziativa privata, per di più di matrice esogena, vede anteposti agli interessi propri del territorio quelli del capitale e l'atteggiamento prevalente degli investitori diviene più spesso quello predatorio. Va a riguardo sottolineato che è la stessa componente imprenditoriale endogena – che pure dovrebbe mostrare una maggiore sensibilità per la valorizzazione e la tutela del proprio territorio ed in primis della relativa dotazione attrattiva (risorse naturalistiche e culturali) – ad emulare il comportamento predatorio, o quantomeno opportunistico, dell'imprenditoria esogena. Considerato infatti che l'imprenditoria locale tende a svilupparsi con ritardo e non dispone di grandi capitali, il suo orientamento competitivo è più spesso da *follower*, tende cioè a replicare le scelte compiute da coloro che già operano sul mercato, contribuendo in questo modo a rafforzare la configurazione turistica di cui questi ultimi sono stati gli artefici. Occorre a riguardo sottolineare che i comportamenti cosiddetti "adattivi" risultano anche meno rischiosi e più remunerativi nel breve-medio termine.

La natura speculativa degli investimenti privati conduce spesso alla realizzazione di un modello di infrastrutturazione turistica che non solo prescinde dalle caratteristiche identitarie del luogo, ma tende anche a comprometterne il potenziale attrattivo attraverso un uso del territorio che comporta una dequalificazione paesaggistica ed ambientale e, sul piano dei valori immateriali, la compromissione di quel tessuto relazionale che costituisce il fondamento stesso del territorio, proprio in quanto costruzione sociale. È tuttavia indubbio che uno sviluppo turistico di tipo speculativo discende non solo dalla natura tendenzialmente predatoria degli investimenti capitalistici, ma anche e soprattutto dall'assenza di un'efficace azione pianificatoria da parte delle istituzioni pubbliche e, come detto, dal mancato coinvolgimento delle comunità locali. Queste ultime non vengono messe nelle condizioni di concorrere attivamente alla progettazione, prima, e alla realizzazione, poi, delle politiche di sviluppo turistico e se ne ottiene spesso l'adesione – per di più passiva – attraverso la promessa di posti di lavoro e di un miglioramento generale delle condizioni di benessere. Benefici che risultano invero assai effimeri, soprattutto se rapportati ai costi ambientali e sociali che queste



forme di sviluppo turistico solitamente comportano. La questione nodale è l'insostenibilità di queste forme di sviluppo. Come sottolineato dalla vasta letteratura scientifica sviluppata sull'argomento e sancito dalle conferenze internazionali sull'ambiente, lo sviluppo sostenibile viene a basarsi su due principi fondamentali: quello dell'equità intergenerazionale e quello dell'equità intragenerazionale. A livello locale il turismo diviene agente di "sviluppo sostenibile" del territorio se è in grado di garantire la preservazione degli equilibri ambientali e delle risorse naturali e culturali a beneficio delle generazioni future e, nel contempo, se è in grado di garantire un'equa ripartizione dei benefici prodotti dall'utilizzazione di queste risorse all'interno della comunità locale, facendo in modo che tutti abbiano le stesse possibilità di fruire delle stesse³. Del resto le risorse su cui si fonda l'attrattività dei territori e attorno alle quali ruota di conseguenza l'intera economia turistica, costituiscono il patrimonio intangibile delle comunità che vi sono insediate, ciò che hanno «ereditato» dal proprio passato, ed è giusto che i benefici della valorizzazione turistica di questo patrimonio ricadano in primo luogo su di esse, così come è a loro che deve essere affidata in prima istanza la responsabilità della sua gestione⁴. Un'indicazione che troviamo magistralmente espressa nella "Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società" del 2005 – meglio nota come Convenzione di Faro dal luogo in cui è stata sottoscritta – laddove si sottolinea il ruolo nodale dell'eredità culturale per lo sviluppo umano e l'importanza del coinvolgimento di coloro che ne sono portatori.

La promozione di un turismo sostenibile passa dunque inevitabilmente attraverso il coinvolgimento attivo delle comunità locali, ma, come già sottolineato in precedenza, questo coinvolgimento può aversi e può essere efficace solo laddove se ne siano create le condizioni, solo laddove si siano create le premesse di un *empowerment* territoriale⁵. Occorre cioè un ricentraggio delle filiere turistiche sulle comunità locali, facendone le protagoniste dei processi di sviluppo dei propri territori⁶. Un tale obiettivo diviene ancor più necessario in quelle aree fragili dal punto di vista ambientale e/o culturale, aree verso cui sempre più spesso tende ad indirizzarsi la domanda turistica, alla ricerca di luoghi che siano ancora in grado di esprimere una propria identità culturale; spesso proprio perché rimasti ai margini dello sviluppo economico. Con riferimento al nostro Paese sono molto le aree a presentare questa caratterizzazione;

³ Si tratta peraltro di principi ribaditi nel *Codice Mondiale di Etica del Turismo per un turismo responsabile*, Risoluzione adottata dall'Assemblea delle Nazioni Unite il 21 dicembre del 2001.

(http://www.ontit.it/opencms/export/sites/default/ont/it/documenti/files/ONT_2001-12-21_02289.pdf)

⁴ Zoppi M. (2007), *Beni culturali e comunità locali*, Electa, Milano

⁵ Sul empowerment e coinvolgimento delle comunità locali si veda Zimmerman M.A. (1998), "Empowerment e partecipazione della comunità", in *Psicologia di Comunità*, Sipco, n.1/1999; mentre sul rapporto tra empowerment territoriale e sviluppo turistico si rimanda a: Costa N. (2008), *La città ospitale. Come avviare un sistema turistico locale di successo*, Bruno Mondadori, Milano; Pollice F. (2002), *Territori del Turismo*, Franco Angeli, Milano.

⁶ Per un'analisi del ruolo delle comunità locali nella valorizzazione del patrimonio culturale si rimanda a Oosterbeek L., Pollice F. (Eds) (2014), *Cultural Heritage and Local Development. Local Communities through Heritage awareness and Global Understanding*, Coll. Archeologia, Storia e Cultura, n.6, Appendice a: *Territori della Cultura* n. 18.

in larga parte si tratta delle aree montane della dorsale appenninica, ma i tratti distintivi della marginalità si riscontrano anche in altre aree territoriali che tendono a caratterizzarsi per un tessuto economico estremamente rarefatto e una notevole distanza da significative polarizzazioni urbane. Queste condizioni di marginalità se da un lato hanno permesso a queste aree di conservare una propria specifica identità territoriale e con essa larga parte del proprio patrimonio culturale materiale ed immateriale, la fisionomia dei propri centri storici e dei relativi contesti paesaggistici, dall'altro hanno comportato a partire dalla seconda metà del secolo scorso un declino demografico che ne ha messo in crisi la stessa sopravvivenza. Oggi queste aree – complice la crescente attenzione che suscitano nella domanda turistica nazionale ed internazionale in ragione della loro «identità attrattiva» – vedono spesso nella valorizzazione turistica del proprio patrimonio un'opportunità di riscatto: un'occasione per sottrarsi a quelle condizioni di marginalità che ne hanno da sempre frenato lo sviluppo. Il rischio, alla luce delle considerazioni sin qui sviluppate, è che diventino preda degli appetiti speculativi di un'imprenditoria esogena, solitamente incline alla mistificazione e/o disneyficazione della cultura locale⁷, con investimenti che non di rado, pur creando opportunità occupazionali, hanno effetti espulsivi sulla popolazione locale.

Ne consegue che per questi territori il turismo può costituire un'opportunità di sviluppo solo laddove le comunità locali, facendosi interpreti della propria vocazione turistica e mettendo a sistema le risorse locali, si facciano promotrici, direttamente o attraverso le proprie rappresentanze istituzionali, di un progetto di sviluppo endogeno ed autocentrato, acquisendo la piena responsabilità del processo e delle iniziative strategiche ad esso collegate.

Esigenze analoghe si manifestano naturalmente anche al di fuori del nostro Paese, in Europa come nella maggior parte dei Paesi mediterranei ed è su questa base che la Società Geografica Italiana si è fatta promotrice a livello mediterraneo del progetto *Future of Our Past (FOP)*, finanziato dall'Unione Europea nell'ambito del programma ENPI CBCMED⁸. Il progetto intende promuovere nei centri storici della regione mediterranea un modello alternativo di sviluppo turistico basato sul coinvolgimento delle comunità locali, sul rispetto dei valori identitari del luogo e sulla riduzione dell'impatto ambientale derivante dall'uso turistico del territorio. In virtù di un partenariato



Fig.1 Il logo del progetto FOP.

⁷ Cfr. Minca C. (1996), *Spazi effimeri*, Cedam, Padova; Cohen E. (1988), "Authenticity and commoditization in tourism", *Annals of Tourism Research*, 15(3), 1988, pp. 371-386.

⁸ Il Programma europeo ENPI CBC Bacino del Mediterraneo è un'iniziativa di cooperazione transfrontaliera multilaterale, finanziata dallo Strumento Europeo di Vicinato e Partenariato. L'obiettivo principale del Programma è di promuovere un processo di cooperazione armonioso e sostenibile al livello di bacino affrontando le sfide comuni e valorizzando il potenziale endogeno dell'area. Il Programma contribuisce allo sviluppo economico, sociale, ambientale e culturale della regione mediterranea attraverso il finanziamento di progetti di cooperazione. Attualmente partecipano al Programma i seguenti 14 Paesi: Cipro, Egitto, Francia, Giordania, Grecia, Israele, Italia, Libano, Malta, Palestina, Portogallo, Spagna, Siria (partecipazione attualmente sospesa) e Tunisia. L'Autorità di gestione comune è la Regione Autonoma della Sardegna (Italia). Le lingue ufficiali del Programma sono l'arabo, l'inglese e il francese (www.enpicbmed.eu).



ampio e qualificato che abbraccia le tre sponde del Mediterraneo e vede la partecipazione di Università, Enti di ricerca, Imprese ed Agenzie di sviluppo, il progetto mira a sviluppare un insieme integrato di azioni in un primo insieme di centri storici, facendone i primi anelli di una rete internazionale che si spera possa arrivare a coinvolgere un numero crescente di destinazioni mediterranee, fino a diventare una realtà di successo nel panorama turistico mediterraneo e restituire così centralità a quella che è una delle sue più grandi risorse attrattive: la ricchezza culturale delle migliaia di centri storici che punteggiano le sue regioni costiere. Momento centrale del modello di sviluppo turistico «community involved», sostenuto dal progetto FOP, è l'albergo diffuso o più specificamente quella che, come si dirà tra breve, ne costituisce una particolare declinazione: *l'albergo di comunità*.

2. Albergo diffuso e Albergo di comunità.

L'*albergo di comunità* rappresenta un esempio di *empowerment* territoriale legato alla fruizione turistica del patrimonio culturale; una particolare tipologia ricettiva che in sé racchiude e sintetizza i principi propri dello sviluppo sostenibile e del turismo «place based». In prima istanza l'albergo di comunità può farsi rientrare nella più ampia tipologia degli alberghi diffusi: strutture ricettive che in anni recenti hanno vissuto una forte espansione, particolarmente rilevante nel nostro Paese dove tale espansione ha potuto beneficiare sia di specifiche condizioni geografiche (v. *ultra*), sia di una consistente spinta istituzionale a sua volta supportata da un vivace dibattito sull'efficacia di mercato e sulla coerenza territoriale di questa soluzione ricettiva. L'albergo diffuso è una struttura alberghiera "situata in un unico centro abitato, formata da più stabili vicini fra loro, con gestione unitaria e in grado di fornire servizi di standard alberghiero a tutti gli ospiti"⁹ in altri termini, a differenziarlo dalle altre tipologie alberghiere sarebbe la distribuzione delle camere all'interno di un'area in cui insistono strutture insediative con diversa destinazione. L'uso del condizionale è dovuto al fatto che in realtà questa soluzione alberghiera, al di là di ogni possibile definizione – peraltro per sua natura incapace di rappresentare l'eterogeneità delle esperienze che indirettamente o indirettamente vi si richiamano –, presenta una specificità che va ben oltre la distribuzione «diffusa» della propria offerta ricettiva. A caratterizzarla, infatti, l'utilizzo a fini ricettivi di unità

⁹ Dall'Ara G. (2014), *Manuale dell'albergo diffuso. L'idea, la gestione, il marketing dell'ospitalità diffusa*, Franco Angeli, Milano.



immobiliari inserite all'interno di un centro storico dotato di un proprio intrinseco potenziale attrattivo. L'*appeal* dell'albergo diffuso risiede tuttavia non tanto nella caratterizzazione e nell'ubicazione delle camere, quanto nella possibilità offerta al turista di «sentirsi parte della comunità locale». Non a caso tra le condizioni che devono caratterizzare l'albergo diffuso viene segnalata la presenza di una «comunità viva», portatrice di valori culturali distintivi¹⁰, in quanto l'obiettivo del turista è sempre più quello di «esperire i luoghi», piuttosto che quello di «visitarli». Non possono dunque farsi rientrare nella categoria degli alberghi diffusi quelle soluzioni ricettive ottenute dal recupero di piccoli insediamenti rurali abbandonati, proprio in quanto mancanti dell'elemento caratterizzante: l'interazione con la popolazione locale. Del resto le formule ricettive che presentano analogie con l'albergo diffuso sono diverse e non sempre facilmente distinguibile l'una dall'altra. Limitando la nostra analisi ai soli centri storici, i principali elementi di differenziazione tra le diverse tipologie proponibili risultano essere: la tipologia del soggetto gestore e la natura della sua attività; la tipologia dei servizi erogati; le soluzioni ricettive disponibili. Si va infatti da imprese private – invero più vicine ad un'agenzia immobiliare che ad una vera e propria struttura extralberghiera – che fittano ai turisti piccoli appartamenti distribuiti nel centro storico – fornendo, su richiesta del cliente, una serie di servizi di supporto – fino a soluzioni di tipo più propriamente alberghiero in ragione dei servizi erogati e della natura del soggetto gestore. Tutte queste soluzioni ricettive, indipendentemente dal fatto che si possano o meno far rientrare nella categoria degli alberghi diffusi, presentano alcuni vantaggi che è opportuno sottolineare:

- consentono il recupero e la valorizzazione a fini turistici del patrimonio immobiliare dei centri storici che, a causa dello spopolamento degli stessi, non di rado versano in condizioni di avanzato degrado con il rischio che questo patrimonio vada irrimediabilmente perduto;
- riducono il rischio che la domanda di ricettività conseguente allo sviluppo turistico del contesto territoriale possa determinare un incremento della superficie edificata con danni paesaggistici ed ambientali;



Fig. 2 Il centro storico di Specchia dove è attivo un albergo diffuso.

¹⁰ Ibidem.



- promuovono più in generale la riqualificazione dei centri storici, facendone un attrattore turistico.

Gli effetti paesaggistici ed ambientali dello sviluppo di questa forma di ricettività diffusa sembrano dunque in prima istanza accreditarla come un efficace strumento di valorizzazione sostenibile del territorio¹¹. In realtà, soprattutto se si guarda alle esperienze sin qui maturate – il riferimento qui non può che essere all'Italia che risulta il Paese in cui la formula ricettiva è nata, raggiungendo ormai un notevole sviluppo –, l'albergo diffuso si presenta spesso come un'iniziativa di natura esogena che tende in taluni casi ad avere addirittura effetti espulsivi sulla popolazione locale, ossia l'opposto di quello che uno sviluppo sostenibile del turismo dovrebbe determinare. In altri termini l'imprenditore turistico, sfruttando il potenziale attrattivo del centro storico e i valori immobiliari spesso modesti – effetto dello spopolamento e delle condizioni diffuse di degrado in cui versa il patrimonio immobiliare – costruisce la propria offerta ricettiva ed effettivamente contribuisce al recupero del patrimonio edilizio e alla valorizzazione del sito, ma l'effetto è quello di spingere i residenti a vendere le proprie case e ad abbandonare il centro storico. Una spinta, quest'ultima, che tende ad aumentare in ragione della pressione esercitata dalla domanda immobiliare alimentata dalla richiesta di seconde case e conseguente alla valorizzazione del centro storico. Il fenomeno tende peraltro ad interessare anche le attività economiche, privando così il luogo della sua originaria funzionalità e, con essa, dei suoi stessi riferimenti identitari¹². Dunque, pur non potendosi disconoscere che l'albergo diffuso contribuisce al recupero e alla valorizzazione del *built heritage* dei centri storici, deve sottolinearsi che questa formula ricettiva, quando non vede il concorso attivo della comunità locale, può avere effetti negativi tanto sul piano sociale, quanto su quello culturale, e compromettere così il patrimonio culturale immateriale. Per i centri storici l'albergo diffuso può essere a pieno titolo considerato come uno strumento di sviluppo sostenibile del turismo solo se inserito in un più ampio progetto di valorizzazione territoriale e realizzato attraverso il coinvolgimento attivo dei residenti. E questo è particolarmente vero per i centri storici minori che vivono processi di spopolamento, ma allo stesso tempo dispongono del potenziale attrattivo per sviluppare forme di turismo sostenibile.

Di qui l'esigenza di promuovere lo sviluppo di «alberghi di comunità», intendendo per tali quelle strutture alberghiere a

¹¹ Paniccchia P. (2011), "Nuovi fermenti di sviluppo sostenibile nel turismo: l'esempio dell'albergo diffuso. Tra borghi storici, residenze d'epoca e antichi casali", *Electronic Journal Management*, n.1, pp.1-26

¹² Pollice F. (2005), "Il ruolo dell'identità territoriale nei processi di sviluppo locale", in *Boll. Soc. Geogr. Ital.*, vol.X, n.1, 2005, pp.75-92.

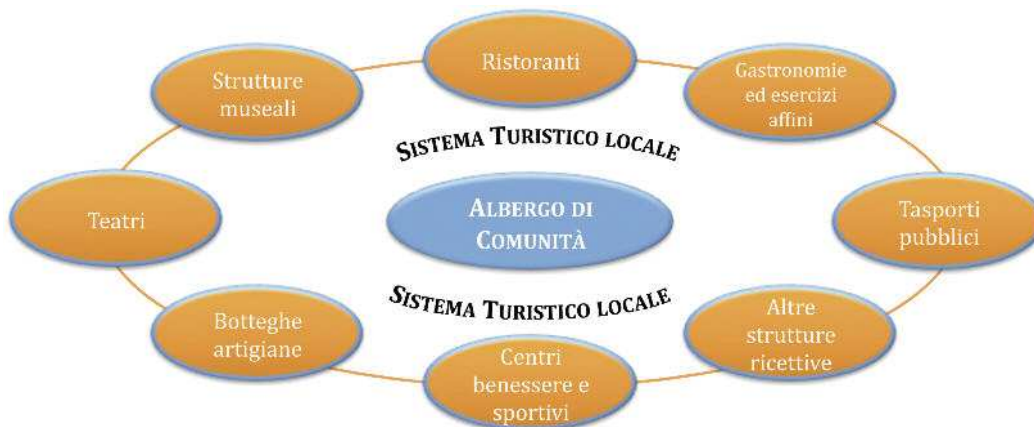


Fig. 3 L'albergo di comunità e sistema turistico locale.

ricettività diffusa che nascono dal basso, convogliando le disponibilità immobiliari della comunità locale e gestendole in maniera congiunta attraverso entità amministrative in cui la comunità stessa trovi opportuna rappresentanza. Nell'albergo di comunità gli immobili restano di proprietà dei residenti che li mettono a disposizione¹³ dell'ente a cui viene demandata la gestione dell'albergo diffuso in cambio di una percentuale dei ricavi generati dall'utilizzo a fini ricettivi dell'immobile o, in alternativa, attraverso altre forme di partecipazione ai risultati aziendali. L'ente gestore può assumere configurazioni diverse, anche se tendono a prevalere le imprese di natura cooperativa con funzioni che solitamente includono un più vasto insieme di attività di incoming. I casi di gestione pubblica, come per la più ampia categoria degli alberghi diffusi sono al contrario abbastanza limitati, anche se l'ente locale ha solitamente un ruolo non secondario nelle iniziative che portano alla realizzazione dell'albergo di comunità: dalla promozione dell'iniziativa fino al suo sostegno finanziario che spesso avviene attraverso il ricorso a finanziamenti regionali e/o comunitari. All'ente locale spetta inoltre il compito, non secondario, della realizzazione di iniziative di contesto volte ad accrescere l'attrattività e la fruibilità del centro storico, quali ad esempio: il recupero anche funzionale degli edifici di proprietà pubblica – soprattutto quelli di interesse artistico-monumentale – ; la valorizzazione del patrimonio culturale materiale ed immateriale; la riqualificazione urbanistica del centro storico.

¹³ La disponibilità può essere totale o parziale a seconda che riguardi una parte dell'immobile – solitamente una o più camere con servizi propri ed accesso indipendente – o l'intero immobile. Inoltre il proprietario può riservarsene la disponibilità per un certo periodo dell'anno, rinunciando in questo caso alla quota dei proventi di sua competenza (v. *ultra*).



Ai benefici propri delle strutture ricettive a carattere diffuso, l'albergo di comunità consente di aggiungere quello del coinvolgimento attivo della comunità locale che ha l'opportunità di esprimersi come «soggetto imprenditoriale collettivo». L'iniziativa tende peraltro a rafforzare il senso di comunità, diventandone non di rado un riferimento identitario, così che la stessa l'identità territoriale si esprime e si alimenta attraverso l'iniziativa imprenditoriale. A riprova di ciò si può citare il caso di quei Comuni che nelle iniziative di promozione turistica – e talvolta non solo in esse – hanno affiancato alla propria denominazione la dicitura di «paese albergo» o altre ad essa affini, utilizzandola di fatto come *claim* attrattivo.

Il rafforzamento dell'identità territoriale, così come la sua "utilizzazione" nelle strategie di *branding*¹⁴ risulta determinante ai fini dell'attivazione di dinamiche di sviluppo endogeno ed autocentrato e, nondimeno, anche ai fini del rafforzamento competitivo dell'economia locale¹⁵. Inoltre il coinvolgimento economico della popolazione locale crea cointeressenze che rafforzano i meccanismi partecipativi e l'attenzione per le dinamiche di sviluppo e la qualità paesaggistica ed ambientale del territorio¹⁶.

Uno dei principali benefici derivante dalla realizzazione di un albergo di comunità – anche perché più evidente e facilmente quantificabile – resta comunque quello della ristrutturazione e della rifunzionalizzazione del patrimonio edilizio privato. Molte abitazioni dei centri storici non vengono ristrutturate dai relativi proprietari per ragioni di ordine economico e nel contempo non vengono messe sul mercato per motivazioni di carattere affettivo; infatti, anche quando i proprietari non vi risiedono, rimane il legame con quelle abitazioni che sono parte della propria storia familiare e ne custodiscono i ricordi. Bisogna inoltre considerare che non di rado si tratta di proprietà indivise per le quali accanto a proprietari che mostrano scarso interesse per la loro ristrutturazione, ve ne sono altri che, pur avendo un interesse opposto e la volontà di riscattare le quote detenute dagli altri comproprietari, non ne hanno le risorse economiche. Ebbene, il conferimento all'albergo di comunità delle proprie unità immobiliari consente ai possessori di vederle ristrutturate senza cederne la proprietà con l'ulteriore vantaggio di poterle utilizzare in alcuni periodi dell'anno e/o a condizioni economiche particolarmente vantaggiose, a seconda di quanto previsto nel contratto di conferimento. Peraltro, in questo modo il tasso di utilizzazione di

¹⁴ Cfr. Pollice F. e Spagnuolo F. (2009), "Branding, identità e competitività", in *Geotema*, n.37, pp.49-56.

¹⁵ Magnaghi A. (2000), *op cit.*

¹⁶ La sensibilità ambientale delle comunità locali è indissolubilmente legata all'investimento affettivo dei residenti e alla circostanza che il senso di appartenenza ad una comunità ha quasi sempre come riferimento sostanziale il territorio.



questi immobili risulta di gran lunga più elevato a quello che si registra per le seconde case e, di conseguenza, le ricadute economiche per il centro storico e il territorio nel suo complesso tendono ad essere notevolmente superiori.

Questa soluzione ricettiva non consente soltanto di ristrutturare gli immobili del centro storico evitando che condizioni di degrado ne possano minacciare la stabilità¹⁷ e dunque la preservazione, ma anche di mantenere il legame con quelli che, pur risiedendo altrove, continuano a sentirsi parte della comunità locale e per tale ragione non intendono vendere le proprie abitazioni¹⁸.

L'attivazione di un albergo di comunità – diversamente da quanto accade per le altre tipologie di alberghi diffusi che nascono da iniziative di singoli imprenditori – può avvenire o per volontà di un gruppo di residenti, proprietari di alcune abitazioni del centro storico, o su sollecitazione dell'ente locale che vede nella creazione di questa struttura ricettiva un'occasione di sviluppo turistico e di riqualificazione del patrimonio edilizio storico. In taluni casi è il Comune stesso a farsi carico della ristrutturazione di alcuni immobili di proprietà pubblica e ad affidarli in gestione ai privati affinché realizzino un albergo diffuso, lasciando poi la possibilità all'ente affidatario di incrementare la capacità ricettiva attraverso il ricorso ad altri immobili privati. In altri termini, accanto ad iniziative private si incontrano spesso iniziative miste che vedono il concorso di attori pubblici e privati; una forma di partenariato che qualifica ulteriormente questa forma di ricettività diffusa, facendone uno strumento di coesione sociale oltre che di sviluppo economico¹⁹.

3. L'esperienza di Betlemme.

Questa tipologia ricettiva – sia pure con declinazioni diverse e solo raramente ascrivibili al modello degli alberghi di comunità – ha avuto una discreta diffusione in Italia²⁰ in ragione sia dell'attenzione che ha ricevuto in varie regioni sotto il profilo legislativo²¹ e finanziario, sia dell'esistenza, come precedentemente ricordato, di centinaia di centri storici che a dispetto del proprio potenziale attrattivo presentavano e presentano tuttora fenomeni di marcato spopolamento con la conseguente disponibilità di un notevole patrimonio di abitazioni non occupate. Ebbene condizioni analoghe si manifestano anche in molti altri Paesi dell'area mediterranea ed è presumibile ritenere

¹⁷ Gli eventi sismici che si sono registrati nel corso degli ultimi decenni lungo la nostra dorsale appenninica, hanno evidenziato come un fattore di rischio sia costituito dagli immobili non ristrutturati che versano spesso in condizioni di totale fatiscenza, minacciando anche le abitazioni a questi più prossime.

¹⁸ Larga parte del turismo nei centri storici minori del nostro Paese – ma il fenomeno si manifesta anche in altri Paesi che hanno vissuto nel proprio passato intensi processi emigratori – è rappresentato dal cosiddetto «turismo di ritorno» o «turismo delle origini» che identifica quella domanda generata dai migranti e dai loro discendenti animati dal desiderio di visitare i luoghi di origine e, non di rado, di sentirsi parte delle comunità di provenienza. Ebbene questa domanda costituisce una notevole opportunità per lo sviluppo turistico del nostro Paese, soprattutto ove si pensi che nel mondo, come stima il Ciset in uno studio dedicato proprio a questa forma di turismo, vi sono oltre 80 milioni di persone di origine italiana potenzialmente interessate a trascorrere un periodo di vacanza nelle aree di provenienza. L'albergo di comunità per le sue caratteristiche potrebbe costituire un'eccellente soluzione ricettiva per accogliere questo tipo di domanda.

¹⁹ La coesione sociale è una condizione fondamentale per promuovere uno sviluppo sostenibile dei territori in quanto crea i presupposti per l'instaurarsi di relazioni sinergiche tra gli attori locali e rafforza i processi di accumulazione del capitale sociale (Putnam R. (1993), *La tradizione civica delle regioni italiane*, Mondadori, Milano).

²⁰ Limitando l'analisi alla più ampia tipologia degli alberghi diffusi, l'Associazione Nazionale degli Alberghi Diffusi conta circa 90 strutture aderenti e stima che la consistenza complessiva di queste strutture nel nostro Paese attorni alle cento unità. All'estero, diversamente, le esperienze assimilabili non sarebbero più di una decina (www.albergodiffusi.it). Sul tema si veda anche: Dall'Ara G. e Di Bernardo S. (2014), *Lo scenario dell'Albergo Diffuso in Italia*, in *Rapporto Turismo Italiano*, XIX edizione.

²¹ La quasi totalità delle Regioni italiane ha una norma che fa riferimento agli alberghi diffusi – il primo riconoscimento formale è stato quello della Sardegna –, ma ben poche sono quelle che si sono dotate di un regolamento attuativo; una lacuna, quest'ultima, che in molti casi ne ha limitato la diffusione ed ha portato alla creazione di soluzioni ricettive non sempre ascrivibili alla categoria degli alberghi diffusi.



Fig. 4a e 4b L'accomodation centre.

che quello dell'albergo di comunità sia un modello esportabile che possa contribuire anche oltre confine al recupero e alla valorizzazione turistica dei centri storici, preservandone l'autenticità. Non è un caso che l'azione pilota del progetto *Future of Our Past* (FOP), precedentemente richiamato, venga a sostanzarsi proprio nella realizzazione di un albergo di comunità nel cuore di una delle città simbolo della regione euro-mediterranea, riferimento di tutto il mondo cristiano, ma anche esempio di convivenza tra culture e religioni diverse: Betlemme. Un progetto ambizioso nato con l'intento di contribuire al recupero e alla valorizzazione di un centro storico che, nonostante si sviluppi attorno alla basilica della Natività – la chiesa sorta per volere della regina Elena nel luogo in cui si vuole sia nato Gesù – è rimasto largamente ai margini dello sviluppo turistico e presenta aree fortemente degradate.

Nel corso del 2015 il Dar al-Kalima University College of Arts and Culture, partner palestinese del progetto FOP, ha lanciato una *call* pubblica per selezionare le abitazioni da inserire nell'albergo diffuso. La *call* è stata preceduta da un

evento di natura informativa a cui è stata invitata tutta la cittadinanza ed in cui sono state illustrate le finalità del progetto FOP ed è stata evidenziata l'esigenza di recuperare il centro storico con il coinvolgimento attivo della comunità locale, puntando ad un modello di sviluppo turistico sostenibile e partecipato.

La *call* invitava i proprietari delle unità immobiliari, ubicate nel centro storico, a presentare domanda per contribuire attraverso le proprie disponibilità immobiliari alla creazione dell'albergo diffuso; nella stessa si precisava che a fronte del conferimento delle proprie unità immobiliari nell'albergo diffuso, i proprietari avrebbero potuto beneficiare della copertura completa dei costi di ristrutturazione e, una volta ammortizzati questi ultimi, di un ritorno economico commisurato all'utilizzo turistico dell'unità immobiliare.

Le domande pervenute sono state successivamente valutate da un gruppo di esperti che in base a parametri diversi (lo stato complessivo dell'immobile; la valenza storico-architettonica



dell'edificio; la sua posizione all'interno del centro storico e la qualità del contesto urbanistico ha selezionato le abitazioni da acquisire. Una volta completata questa fase e firmati i contratti con i proprietari conferenti, si è dato avvio ai lavori di ristrutturazione che si prevede possano essere ultimati entro il mese di ottobre di quest'anno.

Contestualmente sono state acquisite anche altre unità immobiliari che non necessitavano di interventi di ristrutturazione e che i rispettivi proprietari hanno deciso di conferire al costituendo albergo diffuso in previsione di un ritorno economico derivante dalla loro utilizzazione turistica.

Le due missioni in Palestina della Società Geografica Italiana, *lead partner* del progetto FOP, – missione realizzata con l'intento di promuovere il coinvolgimento di altre municipalità palestinesi e che ha visto il coinvolgimento del partner locale, il Dar al-Kalima University College, e del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, anch'esso parte attiva del partenariato di progetto – hanno avuto un importante effetto di sensibilizzazione nella regione di Betlemme e nel resto dei Territori Palestinesi, tanto da spingere ad aderire al progetto anche la rete dei *Most Beautiful Villages of Palestine*, nata su impulso della rete nazionale dei Borghi più Belli d'Italia. In particolare, con riferimento al Governatorato di Betlemme, hanno offerto la disponibilità al conferimento di propri immobili già ristrutturati a fini turistici e presenti nei rispettivi centri storici, le municipalità di Beit-Sahour e Battir; la prima contigua al comune di Betlemme e la seconda distante solo pochi chilometri ed inserita nel 2014 dall'Unesco tra i Patrimoni dell'Umanità per il suo paesaggio culturale caratterizzato da terrazzamenti ed un sapiente uso delle risorse idriche.

Giacché l'albergo diffuso deve fondarsi su una capacità ricettiva distribuita in un'area di raggio non superiore ai 200-300 metri e – per le considerazioni sin qui richiamate – compresa entro il perimetro della città storica, quello di Betlemme non potrebbe avere una dimensione regionale ed è per questo che si sta pensando alla costituzione di una rete regionale di alberghi diffusi, ipotizzando semmai una gestione centralizzata degli



Fig. 5a e 5b Abitazioni da ristrutturare.



Fig. 6a e 6b Abitazioni da ristrutturare.

stessi. Una soluzione sicuramente efficace sotto il profilo commerciale, anche in considerazione del fatto che si tratta di municipalità di fatto contermini e che l'area nel suo complesso dista appena pochi chilometri da Gerusalemme e assieme a quest'ultima costituisce il cuore della Terra Santa ed è di conseguenza meta di un flusso turistico davvero considerevole.

Più complessa è la questione gestionale. L'obiettivo è quello di affidare la gestione dell'albergo diffuso al Dar al-Kalima University College che ha già una notevole esperienza in termini ricettivi; ancorché trattasi di un'esperienza maturata nell'ambito dell'ospitalità studentesca. Tuttavia, l'esigenza di un coinvolgimento più attivo della comunità locale, ed in particolare dei privati conferenti, porta ad ipotizzare la realizzazione di un modello di *governance* allargata in cui inserire, accanto al college universitario, i privati e la stessa municipalità di Betlemme; quest'ultima sia in rappresentanza di interessi diffusi, sia come garante di un più efficace coordinamento tra l'albergo diffuso e le altre componenti dell'offerta turistica locale. Al momento

la soluzione più accreditata sembra quella di investire inizialmente della gestione il College, affiancandogli un organo di indirizzo e di controllo in cui inserire una rappresentanza dei proprietari e della municipalità; un organo a cui il College sarà tenuto a fare riferimento per le decisioni di ordine strategico e per un riscontro periodico sull'attività gestionale e sul raggiungimento degli obiettivi sociali.

Sotto il profilo logistico l'albergo di comunità disporrà nel cuore della città vecchia di un centro di accoglienza dotato di sala conferenze e spazi multimediali a beneficio della propria clientela e dell'intero sistema turistico locale. Nel progetto vi è infatti l'obiettivo di farne un centro visite aperto a tutti i turisti che intendono visitare il centro storico e, dunque, a supporto del sistema locale d'offerta, anche in modo di accrescere le ricadute territoriali della struttura di accoglienza e del



progetto nel suo complesso. È presto naturalmente per fare un bilancio dell'iniziativa, ma è certo che il progetto ha buona probabilità di divenire una *best practice* nell'ambito delle politiche di sviluppo sostenibile dei centri storici dell'area mediterranea.

4. Conclusioni.

L'esperienza di Betlemme, soprattutto per il contesto in cui è maturata, mostra quanto importante sia il coinvolgimento della comunità locale; quanto importante sia, da un lato, riportare al centro della pianificazione turistica e delle politiche di valorizzazione culturale gli interessi dei residenti, e, dall'altro, farne un soggetto attivo, capace di contribuire fattivamente al processo di valorizzazione del proprio territorio. In particolare, la creazione di un albergo di comunità, se inserito in una più ampia progettualità di tipo partecipato, appare un'iniziativa efficace, capace di dare concretezza al coinvolgimento della comunità locale e di rafforzare la coesione sociale. Questo modello di ricettività diffusa non consente solo di recuperare il patrimonio edilizio del centro storico, accrescendone l'attrattiva turistica, ma anche di recuperare il senso di comunità attraverso lo sviluppo di azioni condivise, aperte al contributo di tutti i residenti. Per gli effetti emulativi che ha avuto sul territorio circostante (v. *supra*) ancor prima della sua apertura ufficiale prevista per la fine di quest'anno – nel mese di novembre 2016 è già in programma l'organizzazione di un *educational tour* rivolto agli intermediari turistici europei – l'albergo di comunità di Betlemme si candida ad essere un esempio virtuoso di ricettività sostenibile. Un esempio di come un'esperienza maturata nei centri storici italiani possa trasformarsi in un'occasione di sviluppo per tutte quelle città dell'area mediterranea che a dispetto del loro potenziale attrattivo, sono rimaste al di fuori dello sviluppo turistico o ne hanno vissuto solo marginalmente i riflessi, accusando non di rado situazioni di abbandono e di degrado.

Ravello Concert Society

2017



CHAMBER
MUSIC
ON THE
AMALFI
COAST

XXXII Concert Season

There are places in the world where, even if you don't want to, you would bump into. On the contrary there are others so hidden and remote that you would struggle to get to. There are crowded, noisy places that would bring you to isolation; and there are others so silent and quiet that invite you to pleasantly mingle with people. There are places which are fully-equipped, but cold and impersonal; and others where any single stone would reveal history and traditions in a cozy and intimate atmosphere. If you are looking for such a treasure and rare venue, you've got it!

The concert season by Ravello Concert Society (RCS) is a traditional and well established date in Ravello which over the years has delighted thousands of visitors with a wide range of performances by soloists and chamber music groups. At RCS there are always great musicians and interesting, engaging music. And there's always the chance to make new friends, meet the artists and escape from your to-do list for an hour or two.

The RCS is pleased to announce its 32nd season of concerts. The 2017 programme showcases a changing lineup of musicians and groups featuring works from classical selections to enjoyable jazz performances. As in the past seasons, the concert start time from **27th March** to **12th May** and from **11th September** to **3rd December** will be **7.00 pm**, a definitely more suitable time to take advantage of the public bus service at the concert end, which is reduced in Winter and Spring. The concerts from **15th May** to **9th September** will be performed at **09.00 pm**, for concertgoers to have time to appreciate thoroughly Ravello and to enjoy our music, possibly after a nice dinner in a typical Ravello restaurant.

The new season will open on Monday **27th March**, with the piano recital by Fabrizio Romano, whose technical prowess and compelling interpretation make him an in-demand performer. It continues with 30 weeks of concerts, until the **3rd December**, a sequence of musical events featuring musicians with undeniable skills.

Several recurring themes are woven throughout the season, such as Hadimova String Quartet multi-year projects of the complete series of quartets by Haydn's (**3th April**), Beethoven's (**1st May**) and Schubert's (**30th October**). Mendelssohn's series of quartets will be completed on **11th September**. Rocchino & Ciocchetti go on performing the whole series of Mozart violin sonatas on **17th April** and **10th July**, while the first date of the series of Bach cello Suites will be featured by Silvano Maria Fusco on **10th April**.

The season will be filled with celebrations of milestones of classical music such as Beethoven, who will be the subject of two recitals by the pianist Giuseppe Maiorca on **27th May** and **16th September** and one by Marco Grieco on **13th September**; Bach will be celebrated in a recital on **28th April** by the pianist Raffaele Maisano, who will also perform Chopin on **30th June** and Debussy on **9th September**; Marco Grieco will dedicate his piano recital to Liszt on **7th June**.

Don't miss an eclectic season of masterpieces. You will have Beethoven's and Chopin's Piano Concertos transcribed for piano & strings performed respectively by the pianist Alessandro Marano with the Deuce String Quintet (**31st May**, **2nd** and **3rd June**) and by the pianist Lidia Ciocchetti with Hadimova String Quartet (**12th June**); then Brahms and Shostakovich Piano Quintets featured by Diomedea Piano Quintets (**19th June**).

And the performance of the well established "Nuovo Trio Parsifal" on **3rd July** featuring F. Liszt, A. Piazzolla, J. Suk and B. Smetana to look forward to as well as Luca Mennella playing piano ballades by Brahms, Liszt and Chopin on **5th May** and most famous classical piano fantasies on **5th June**.

Throughout the season our offer will introduce audiences to our successful "Contaminations": music should bring us together and open our minds to discovery, innovation and reflection, it resists categorization, then let's go on contaminating with 14 events which feature an appealing and original crossover of classic, jazz, modern and pop music. Here are some highlights: On **10th May** Danilo Guido, sax/clarinet and Virginio Aiello, piano, will present "*Cole Porter's World*"; on **13th July** the show "*Mirrors*", by the pianist Francesco Villani, will focus on classical pieces and jazz standards in the mirror with free adaptations from I. Stravinsky, G.B. Pergolesi, J. Coltrane, P. Mascagni, D. Ellington, B. Evans; "*From The Americas to Naples*" is the theme of the medley of Gershwin Songs, Jazz Standards, Naples Songs and Latin Jazz by the pianist Simone Sala, who will be on show on **31st July**; Luca Mennella will commemorate Scott Joplin on the 100th anniversary of his death with the tribute piano recital "*All Around Ragtime*" on **7th August**; Mistrangelo-Maisano two piano duo will play "*After You, Mr Bach!*", jazz improvisations on Johann S. Bach Masterpieces (**6th October**); and last but not least, on **20th October** Ivano Biscardi, accordion, and Virginio Aiello, piano, will feature famous Italian film composers in a concert evocatively called "*La Dolce Vita*".

In 2017 RCS will launch a new project: "Satie's Vexations on the Amalfi Coast". On **3rd August** a rotating cast of pianists - selected through a call for application - playing for at least one hour each will perform "Vexations" by Satie in the form of a marathon concert which will commence at 21:00 and last anything between 20-24 hours.

Our new recital hall, the Ravello Art Center, the former Grand Caruso Wine Cellar, very close to Ravello main square, about 50 m from the parking and 30 m from the bus stop, this years will host all two piano performances (6) as, among the others, 2 recitals by Angione-Finamore, featuring Rachmaninov on **3rd May** and music from North to South America on **27th September**. But let's not forget our historical location! The Annunziata Historic Building is located on the borderline of Villa Rufolo Park and, with its world famous domes, has been since ever the landmark of Ravello and its Music Festival. The Annunziata was built in 1281 by Fusco noble family and later became part of the Rufolo family estate. A restoration work was carried out in 1982-1983 bringing the Historic Building to its original romanian style. Since then the complex, with its two Recital Halls connected by a porch, has been used as location of our concerts.

To coincide with the announcement of the new season of concerts, RCS launches a new user-friendly and responsive interface for tickets purchase. Furthermore - new addition - the virtual ticket has been introduced: a low-cost tool to listen to the live recording of the concert - when available - that you want to keep the memory of. Check on our internet site for further details.

Enjoy some of the most sought-after artists in Ravello's most acoustically perfect halls! Immerse yourself in great classics or coolest jazz improvisations and be part of an audience who knows how essential chamber music is to the soul.

MARCH-APRIL 2017

1928 - Monday 27 March 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

FABRIZIO ROMANO piano recital

J.S. Bach: Chorale-Prelude BWV 659, Partita n.2 BWV 826

Siciliana (Sonata BWV 1031), Corale dalla Cantata n. 147

L. van Beethoven: 32 Variazioni WoO 80

F. Schubert: 4 Impromptus op.90



1929 - Friday 31 March 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Piano four-hands works II/2

GIOVANNI ALVINO - ELENA PICCIONE

Andante e variazioni K.501, Sonata K.357, Sonata K.358

Fantasia (Ein Orgel-Stück für eine Uhr) K.608, Sonata K.521



1930 - Monday 3 April 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Franz Joseph Haydn (1735-1809)

The String Quartets XII/23

HADIMOVA STRING QUARTET

Quartetto op.50 n.1, Quartetto op.50 n.2, Quartetto op.50 n.3

1931 - Friday 7 April 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

LUCA MENNELLA piano recital

F. Liszt: Deux transcriptions d'après Rossini S.553

Deux légendes S.175 R. Schumann: Carnaval op.9



1932 - Monday 10 April 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

The Cello Suites I/2

SILVANO MARIA FUSCO cello

Suite n.1 BWV 1007, Suite n.2 BWV 1008, Suite n.4 BWV 1010

1933 - Friday 14 April 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

GIUSEPPE DI BIANCO piano recital

J.S.Bach/FBusoni: Corale BWV659a, Largo (Concerto BWV596)

A.Marcello/J.S.Bach: Adagio (dal Concerto BWV974)

G.F.Händel: Minuetto (dalla Suite HWV434)

J.S.Bach/F.Liszt: Preludio e Fuga BWV 543

Mélanie Bonis: Femmes de Légende, Phoebé op.30

Desdémona op.101, Mélisande op.109

Cécile Chaminade: Thème Varié op.89, Les sylvains op.60



1934 - Monday 17 April 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

The violin sonatas II/4

PATRIZIO ROCCHINO violin

LIDIA CIOCCHETTI piano

Sonata K.304, Sonata K.306, Sonata K.378, Sonata K.379



1935 - Wednesday 19 April 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

An "All-Schubert" evening

GIANLUCA DI DONATO piano recital

Franz Schubert (1797-1828)

Sonata op. post. D.960, Allegretto D.915

Drei Klavierstücke D.946

1936 - Friday 21 April 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

MARGHERITA CAPALBO piano recital

J.S. Bach: Preludio e fuga BWV859

L. van Beethoven: Sonata op.109

C. Debussy: L'isle joyeuse A. Berg: Sonata op.1

F. Liszt: Ballata n.2, Rapsodia ungherese n.1

1937 - Monday 24 April 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

AGER PIANO TRIO

F. J. Haydn: Trio Hob.XV:25 "Gypsy"

L. van Beethoven: Trio op.70 n.1 "Ghost Trio"

F. Schubert: Nocturne op.148 D.897

S. Rachmaninov: Trio Elegiaco n.1



1938 - Wednesday 26 April 2017, 7:00 pm

RAVELLO - Ravello Art Center

Contaminations I

GIANLUCA IMPERATO - ANDREA MICUCCI

two-piano duo

W.A. Mozart: Adagio e Allegro

R. Schumann: Andante e variazione op.46

A. Skrjabin: Fantasia per 2 pianoforti op. postuma

G. Gershwin: Three preludes, Rhapsody In Blue



1939 - Friday 28 April 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

An All-Bach Evening

RAFFAELE MAISANO - piano recital

Johan Sebastian Bach (1685-1750)

Variazioni Goldberg BWV 988, Französische Suiten BWV 815

6 Kleine Präludien BWV 933-938, 2 Invenzioni, 3 Sinfonie

MAY 2017



1940 - Monday 1 May 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

The String Quartets VI/8

HADIMOVA STRING QUARTET

Quartetto op.18 n.1, Quartetto op.59 n.3



1941 - Wednesday 3 May 2017, 7:00 pm

RAVELLO - Ravello Art Center

Rachmaninov on two pianos

CARLO ANGIOINE - BIAGIO FINAMORE

two-piano duo

Sergei Vasilievich Rachmaninov (1873-1943)

Suite no.1 op.5 "Fantaisie-Tableaux", Suite n.2 op.17

Symphonic Dances op.45

1942 - Friday 5 May 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

LUCA MENNELLA piano recital

Piano Ballades

J. Brahms: Vier Balladen op.10 F. Liszt: Ballata n.2

F. Chopin: Four ballades op.23, op.38, op.47, op.52

1943 - Monday 8 May 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

ACCADEMIA SANNITA STRING QUARTET

F.J. Haydn: Quartetto op.76 n.3 "Kaiser Quartet"

A. Dvorak: Quartetto op.96 n.6 "American"



1944 - Wednesday 10 May 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Contaminations 2: Cole Porter's World

DANILO GUIDO sax & clarinet

VIRGINIO AIELLO piano

All of you, Easy to love, I love Paris, I love you, Love for sale
Night and Day, So in love, What is this thing called Love
Everytime we say goodbye, Begin the Beguine
On from this moment, I get a kick out of you

1945 - Friday 12 May 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

FILIPPO BALDUCCI piano recital

F. Mendelssohn-Bartholdy: Variations Sérieuses op.54

Fantasia op.28, Lieder ohne Worte op. 30 n.1, n.2, n.3

R. Schumann: Davidsbündlertänze op.6, Toccata op.7

1946 - Monday 15 May 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

MADDALENA GIACOPUZZI piano recital

D. Scarlatti: Sonate K27 e K125

F.J. Haydn: Sonata Hob XVI:48 F. Chopin: Scherzo n.1 op.20

L. van Beethoven: Sonata op.57 M. Ravel: La valse



1947 - Wednesday 17 May 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Contaminations 3

LELIO DI TULLIO clarinet

PAOLA LANDRINI piano

B. Martinu: Sonatina W. Lutoslawski: Dance preludes

V. Monti: Csárdás A. Honegger: Sonatina

M. Arnold: Sonatina G. Gershwin: Three preludes

1948 - Friday 19 May 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

GIANLUIGI GIGLIO guitar

G. Frescobaldi: "La Frescobalda" S. L. Weiss: Chaconne

D. Cimarosa: Sonata in Si minore, Sonata in La maggiore

M. Giuliani: Sonata op.15 D. Aguado: Rondò op.2 n.2

F. Tarrega: Fantasia sobre "La Traviata" (G. Verdi)

Recuerdos de la Alhambra, Capricho Arabe

M. Llobet: El Testament d'Amelia, El noi de la mare

1949 - Saturday 20 May 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

FABRIZIO ROMANO piano recital

S. Rachmaninov: Variazioni su un tema di Corelli op.42

A. Skrjabin: Studio op.2 n.1, Studi op.8 n.2, n.11 e n.12

M.P. Mussorgskij: Quadri da un'esposizione

1950 - Monday 22 May 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

RAVELLO PIANO TRIO

F. J. Haydn: Trio Hob.XV:25 "Gypsy" F. Schubert: Trio D.898



1951 - Wednesday 24 May 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Contaminations 4

FRANCESCO LOIACONO sax

DAVIDE VALLUZZI piano

J. Demersseman: Fantaisie L. Bernstein: West Side Story Suite

A. Desenclos: Prelude, Cadence et Finale

D. Milhaud: Scaramouche J. Francaix: Cinq Danses Exotiques

J. Matitia: Au Bonheur des Dames

A. Piazzolla: Tango Etude n.3, Escualo

1952 - Friday 26 May 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

KAMELIYA NAYDENOVA violin MASSIMO TROTTA piano

L. van Beethoven: Sonata op.30 n.2 E. Grieg: Sonata op.45

A. Dvorak: Slavonic Dance n.2 F.Kreisler: Liebesleid

J. Massenet: "Méditation" da Thais



1953 - Saturday 27 May 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

An "All-Beethoven Evening"

GIUSEPPE MAIORCA piano recital

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata op.10 n.1, Sonata op.10 n.2, 32 Variazioni WoO 80

Sonata op.2 n.1, Sonata op.13 "Pathétique"

1954 - Monday 29 May 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

FIORENZO PASCALUCCI piano recital

C. Debussy: Images 1ère série, Images 2ème série

M. Ravel: Jeux d'eau, Gaspard de la Nuit



1955 - Wednesday 31 May 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Beethoven de Poche I/3

Beethoven's Piano Concertos transcribed

for piano & string quintet by Vinzenz Lachner (1811-1893)

ALESSANDRO MARANO piano

DEUCE STRING QUINTET

Piano Concerto n.1 op.15, Piano Concerto n.3 op.37

JUNE 2017



1956 - Friday 2 June 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Beethoven de Poche II/3: Beethoven's Piano Concertos

transcribed for piano & string quintet

ALESSANDRO MARANO piano

DEUCE STRING QUINTET

Concerto n.2 op.19 Concerto n.4 op.58



1957 - Saturday 3 June 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Beethoven de Poche III/3: Beethoven's Piano Concertos

transcribed for piano & string quintet

ALESSANDRO MARANO piano

DEUCE STRING QUINTET

W. A. Mozart: String Quartet K.575 "The violet"

L. van Beethoven: Concerto n.5 op.73 "Emperor"

1958 - Monday 5 June 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Piano Fantaisies

LUCA MENNELLA piano recital

W. A. Mozart: Fantasia K.397 F. Schubert: Vier improptus op.90

L. Van Beethoven: Sonata "quasi una fantasia" op.27 n.2

F. Chopin: Polonaise-fantaisie op.61, Fantaisie-impromptu op.66



1959 - Wednesday 7 June 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

An "All-Liszt" Evening

MARCO GRIECO piano recital

Franz Liszt (1811-1886)

Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, Ballata in Si minore

Valle d'Obermann, Après une lecture de Dante

Mephisto Waltz, Rigoletto Paraphrase



1960 - Friday 9 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
Contaminations 5

LUIGI TRESCA sax alto e soprano
 LORENZO APICELLA piano
 Ph. Woods: Sonata D. Milhaud: Scaramouche
 B. Bartok: Rumänische Volkstänze
 P. Iturralde: Suite Hellenique
 D. Grusin: On Golden Pond Suite
 A. Piazzolla: Oblivion, Ave Maria, Libertango

1961 - Saturday 10 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 COSTANTINO CATENA piano recital
 L. van Beethoven: Sonata op.31 n.3
 F. Liszt: Sonata in Si minore S.178
 Réminiscences de Norma de Bellini S.394



1962 - Monday 12 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
Chopin de Poche: Chopin's Piano Concerto
transcribed for piano & string quartet

LIDIA CIOCCHETTI piano
 HADIMOVA STRING QUARTET
 F.J. Haydn: Quartetto op.33 n.5 "How do you do?"
 F. Chopin: Concerto n.1 op.11

1963 - Wednesday 14 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 FEDERICA MONTI - FABIO BIANCO
 piano four hands

W. A. Mozart: Sonata K.497
 E. Chambrier: Souvenir de Munich
 F. Mendelssohn-Bartholdy: Piano Trio op.66
 R. Wagner/H. von Bulow: Tannhäuser Overture

1964 - Friday 16 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 SERENA VALLUZZI piano recital
 L. van Beethoven: Sonata op.22
 F. Chopin: Scherzo n.4 op.54
 M. Ravel: Gaspar de la nuit
 S. Rachmaninov: Preludi op.23 n. 4, 5, 7

1965 - Saturday 17 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 FABRIZIO ROMANO piano recital
 B. Galuppi: Sonata in Do maggiore
 F. Schubert: Sonata op.143 D.784
 M. Clementi: Sonata op.26 n.2
 F. Mendelssohn-Bartholdy: Variations Sérieuses op.54

1966 - Monday 19 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
Brahms and Shostakovich Piano Quintets
 DIOMEDE PIANO QUINTET
 J. Brahms: Quintetto op.34
 D. Shostakovich: Quintetto op.57

1967 - Wednesday 21 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 PAOLO MANFREDI piano recital
 C. Debussy: Suite Bergamasque
 M. Ravel: Valses Nobles et sentimentales
 S. Rachmaninov: Preludi op.23 n.4 e n.5, Sonata n.2 op.36

1968 - Friday 23 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 ILARIO RUOPOLO violin
 PASQUALE RUSSO piano
 F. Schubert: Sonata op.162 G. Martucci: Sonata op.22
 L. van Beethoven: Rondo WoO41 E. Grieg: Sonata op.8

1969 - Saturday 24 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 SALVATORE GIANNELLA piano recital
 W.A. Mozart: Sonata K.310
 F. Schubert: German Dances D.783
 R. Schumann: Phantasiesstücke op.12
 F. Chopin: Polacca op.53 "Eroica"

1970 - Monday 26 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 MUSIKANTEN PIANO TRIO
 F.J. Haydn: Trio Hob.XV:28
 J. Brahms: Trio n.1 op.8

1971 - Wednesday 28 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 CINZIA DATO piano recital
 F. Chopin: Études op.25 n.1,2,3,4,8,9,10,12
 Andante Spianato e Grande Polacca Brillante op.22
 F. Liszt: Funérailles S.173 n.7, Liebestraum n.3
 Étude d'Exécution Transcendante n.11 "Harmonies du Soir"
 Grand Galop Chromatique S.219



1972 - Friday 30 June 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
An "All-Chopin" Evening
 RAFFAELE MAISANO piano recital

Fryderyk Chopin (1810-1849)
 Ballata n.1 op.23, Ballata n.2 op.38, Ballata n.3 op.47
 Ballata n.4 op.52, Sonata n.2 op.35

JULY-AUGUST 2017

1973 - Monday 3 July 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 NUOVO TRIO PARSIFAL
 F. Liszt: "Tristia" (La Vallée d'Obermann)
 A. Piazzolla: Cuatro estaciones porteñas
 J. Suk: Elegia op.23 B. Smetana: Trio in Sol minore op.15

1974 - Thursday 6 July 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 DAVIDE VALLUZZI - LUCIA VENEZIANI
 piano four hands
 F. Mendelssohn: Andante e Allegro
 F. Schubert: Allegro D.947 op.144 "Lebensstürme"
 B. Smetana: La Moldava
 C. Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune
 C. Saint-Saens: Carnevale degli animali



1975 - Monday 10 July 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
The violin sonatas III/4
 PATRIZIO ROCCHINO violin
 LIDIA CIOCCHETTI piano
 Sonata K.376, Sonata K.377, Sonata K.380, Sonata K.454



1976 - Thursday 13 July 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
Contaminations 6: Mirrors
 FRANCESCO VILLANI piano recital
 Classical pieces and jazz standards in the mirror
 I. Stravinsky, G.B. Pergolesi, J. Coltrane
 P. Mascagni, D. Ellington, B. Evans

1977 - Monday 17 July 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 APA PIANO QUARTET
 L. van Beethoven: Quartetto WoO 36 n.1
 W. A. Mozart: Quartetto K.478, Adagio e Fuga K.404a n.1

1978 - Thursday 20 July 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 APA PIANO QUARTET
 L. van Beethoven: Quartetto Wo O36 n.2
 F. Schubert: Trio per archi D. 471 W. A. Mozart Quartetto K.493

1979 - Monday 24 July 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 MARGHERITA CAPALBO piano recital
 R. Schumann: Kreisleriana op.16 F. Chopin: Scherzo n.1 op.20
 C. Franck: Preludio, Corale e Fuga



1980 - Monday 31 July 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
Contaminations 7: From The Americas to Naples
 SIMONE SALA piano recital
 Medley of Gershwin Songs, Jazz Standards
 Naples Songs and Latin Jazz



1980b - Thursday 3 August 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 ERIK SATIE (1866-1925): *VEXATIONS*
 A 24-hour performance ending on 5 August at 9.00 p.m.
 Entrance allowed during the entire concert - free coffee serving
*"Pour se jouer 840 fois de suite ce motif,
 il sera bon de se préparer au préalable,
 et dans le plus grand silence par des immobilités sérieuses"*



1981 - Monday 7 August 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
Contaminations 8: All Around Ragtime
 LUCA MENNELLA piano recital
 A tribute to Scott Joplin (1867 - 1st april 1917)
 on the 100th anniversary of his death

SEPTEMBER 2017

1982 - Friday 1 September 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
Russian Piano Masters
 SIMONE SALA piano recital
 S. Rachmaninov: Preludio op.32 n.12, Preludio op.23 n.5
 Sonata n.2 op.36 A. Skrjabin: Sonata-Fantasia n.2 op.19
 A.M. Ljapunov: Studio trascendentale n.10 "Lezghinka"
 C. Saint-Saëns/F. Liszt: Danse macabre op.40

1983 - Saturday 2 September 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 COSTANTINO CATENA piano recital
 F. Schubert: 12 Landler D.790, Klavierstücke D.946
 F. Liszt: Danza sacra e duetto finale d'Aida S.436 (G.Verdi)
 Réminiscences de Don Juan S.656 (W.A. Mozart)

1984 - Monday 4 September 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 GIULIA ARGENTINO violin
 ANTONIO PORPORA ANASTASIO piano
 E. Grieg: Sonata n.2 op.13 A. Rubinstein: Sonata n.2 op.19
 E. Satie: Choses vues à droite et à gauche

1985 - Wednesday 6 September 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 VALERIA VETRUCIO piano recital
 F. Liszt: Les Cloches de Genève, Au bord d'une source, Orage
 Rapsodia spagnola M. Ravel: Gaspard de la nuit, La valse

1986 - Friday 8 September 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 LUCA MENNELLA piano recital
 F. Liszt: Les jeux d'eaux à la Villa d'Este S.163/4
 Bénédiction de Dieu dans la solitude S.173/3
 Funérailles S.173/7 F. Chopin: Sonata n.2 op.35



1987 - Saturday 9 September 2017, 9:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
An "All-Debussy" evening
 RAFFAELE MAISANO piano recital
 Claude Debussy (1862-1918)
 3 Preludi, Suite Bergamasque, Children's corner, Pour le piano



1988 - Monday 11 September 2017, 7:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)
The String quartets IV/4
 HADIMOVA STRING QUARTET
 Quartetto op.44 n.1, Quartetto op.44 n.3



1989 - Wednesday 13 September 2017, 7:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
An "All-Beethoven" evening
 MARCO GRIECO piano recital
 Ludwig van Beethoven (1770-1827)
 Sonata op.13 "Pathétique", Sonata op.27 n.2 "Moonlight"
 Sonata op.31 n.2 "The Tempest"

1990 - Friday 15 September 2017, 7:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 ROSARIO ASCIONE - GIUSEPPE AVERSANO guitar duo
 G.B.Pergolesi: Siciliana n.1 F. Carulli: Serenata op.96
 F. Durante: Allegro in La maggiore, Toccata n.4
 D. Scarlatti: Sonata K159/L.104, Fuga del Gatto
 J.S.Bach: Invenzione BWV 772, Invenzione BWV 784
 Allemande e Gigue (Suite BWV 814) J.K. Mertz: Tarantella
 P.D. Paradisi: Toccata in La maggiore G. Rossini: La Danza
 Neapolitan song anthology from 1700 to 1800



1991 - Saturday 16 September 2017, 7:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
An "All-Beethoven" evening
 GIUSEPPE MAIORCA piano recital
 Ludwig van Beethoven (1770-1827)
 Sonata op.2 n.2, Sonata op.2 n.3, Sonata op.27 n.2 "Moonlight"

1992 - Monday 18 September 2017, 7:00 pm
RAVELLO - The Annunziata Historic Building
 ACCADEMIA SANNITA STRING TRIO
 W.A.Mozart: Divertimento K.563
 L. van Beethoven: Trio n.2 "Serenata" op.8

1993 - Wednesday 20 September 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

CHIARA BURATTINI cello

MADDALENA GIACOPUZZI piano

R. Schumann: 5 Stücke im Volkston

J. Brahms: Sonata n.1 op.38 C. Debussy: Sonata in Re minore

F. Chopin: Introduction et Polonaise Brillante op.3

1994 - Friday 22 September 2017, 9:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

DAVIDE VALLUZZI piano recital

W.A. Mozart: Sonata K.310 F. Chopin: Ballata n.1

C. Debussy: Notturmo F. Liszt/C. Gounoud: Waltz dal Faust

F. Liszt: Ballata n.2, St. François de Paule marchant sur les flots

F. Liszt/R. Wagner: Isolde Liebestod S.446

1995 - Saturday 23 September 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

GIANLUCA IMPERATO piano recital

F.Liszt/F.Schubert: Der Müller und der Bach S.565/2

F.Liszt/R.Schumann: Widmung S.566

F. Liszt/R. Wagner: Isolde Liebestod S.446

I. Albeniz: Evocation da Iberia primo libro

R. Gliere: Romanza op.16 n.2, Melodia op.99 n.2

Preludi op.30 n.15 e n.2 G. Gershwin: Rhapsody in Blue

A. Skrjabin: Due Improvvisi op.14, Fantasia op.28

1996 - Monday 25 September 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

MARTINA BIONDI cello

PAOLO MANFREDI piano

E. Grieg: Sonata op.36 J. Brahms: Sonata n.1 op.38



1997 - Wednesday 27 September 2017, 7:00 pm

RAVELLO - Ravello Art Center

Contaminations 9: From North to South America

CARLO ANGIORE - BIAGIO FINAMORE

two-piano duo

Ph. Glass: Four movements J. Adams: Hallelujah Junction

C. Guastavino: Las Niñas de Santa Fe, Muchacho Jueño,

Baile en Cuyo A. Piazzolla: Adiós Nonino, La muerte del ángel

1998 - Friday 29 September 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

MUSIKANTEN PIANO TRIO

F. Mendelssohn-Bartholdy: Trio op.49 n.1 A. Dvorak: Trio op.90

1999 - Saturday 30 September 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

FABRIZIO ROMANO piano recital

E. Satie: Tendrement, Embryons Desséchés

F. Chopin: Polonaise op.26 n.1, Polonaise op.40 n.1 e n.2

Polonaise op.53 "Eroica" C. Debussy: Suite bergamasque

OCTOBER 2017

2000 - Sunday 1 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

The Marathon Concert

A concert to celebrate the Paestum-Ravello 67Km ultramarathon

2001 - Monday 2 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

RAVELLO PIANO TRIO

F. J. Haydn: Trio Hob.XV:29 F. Schubert: Trio D.929

2002 - Wednesday 4 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

FIorenzo PASCALUCCI piano recital

R. Schumann: Kinderszenen op.15, Arabeske op.18

C. Debussy: Children's corner, Suite bergamasque



2003 - Friday 6 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - Ravello Art Center

Contaminations 10: After You, Mr Bach!

MATTIA MISTRANGELO - RAFFAELE MAISANO

two piano duo

Jazz improvisations on Johann Sebastian Bach Masterpieces

2004 - Saturday 7 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

SALVATORE GIANNELLA piano recital

W.A. Mozart: Sonata K.333

F. Chopin Andante Spianato e Polacca Brillante op.22

Scherzo n.2 op.31 F. Liszt: Polonaise n.2

F. Mendelssohn-Bartholdy: Variations sérieuses op.54



2005 - Monday 9 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Contaminations 11: A piano in Love

MATTIA MISTRANGELO piano recital

D. Shostakovich: Serenade Valse dalla Jazz-Suite n.2

A. Piazzolla: Romanza del Duende S. Sciarino: Anamorfosi

G. Crumb: Macrocosmos n.11 "Love and Death Music"

D. Modugno-M. Mistrangelo: Amara terra mia

G. Kurtag-J. Kosma-M. Mistrangelo: Autumn Leaves

F. Chopin: 4 Mazurke op.67



2006 - Wednesday 11 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Contaminations 12

LELIO DI TULLIO clarinet

PAOLA LANDRINI piano

A. Templeton: Pocket size sonata n.2 L. Di Tullio: Blue sonata

L. Bernstein: Sonata J. Horovitz: Sonatina

G. Gershwin: Blues from An American in Paris

B. Kovacs: After you, Mr. Gershwin

Sholem-alekhem, Rov Feidman!

2007 - Friday 13 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

ACHILLE GIORDANO piano recital

J. Ph. Rameau: Gavotta con 6 Variazioni

L. van Beethoven: Sonata op.111, Rondò a Capriccio op.129

E. Granados: 3 Danze spagnole, Escenas poeticas (II serie)

Allegro de Concierto

2008 - Saturday 14 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

MAURO TORTORELLI violin

ANGELA MELUSO piano

L. van Beethoven: Sonata n.5 op.24 "Frühling"

J. Brahms: Sonata n.3 op.108 M. Ravel: Tzigane

2009 - Monday 16 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

ANDREA BAULEO piano recital

W.A. Mozart: Sonata K.310 F. Chopin: Ballata n.1 op.23

F. Liszt/R. Wagner: Isolde Liebestod S.446

F. Liszt/G. Verdi: Il trovatore: Miserere S.433

A. Grünfeld/J. Strauss: Soirée de Vienne op.56

2010 - Wednesday 18 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

LUCA MENNELLA piano recital

J. Brahms: 2 Rhapsodien op.79 F. Chopin: Sonata n.3 op.58
F. Liszt: Venezia e Napoli S.162, Hungarian Rhapsody n.2 S.244/2



2011 - Friday 20 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - Ravello Art Center

Contaminations 13: La Dolce Vita

IVANO BISCARDI accordion

VIRGINIO AIELLO piano

N. Rota: Amarcord, I clowns, La Dolce Vita R. Ortolani: More
La passerella di Otto e mezzo S. Cipriani: Anonimo Veneziano
A. Trovati: Roma nun fa la stupida stasera

2012 - Monday 23 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

PAOLO MANFREDI piano recital

J. Brahms: Tre intermezzi op.117 F. Schubert: Sonata D.960
F. Liszt: Soirées de Vienne n.7 S.427, Funérailles S.173/7

2013 - Wednesday 25 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

GIRARIO TRIO

I. Stravinsky: Histoire du soldat B. Bartok: Contrasts Sz. 111
D. Milhaud: Suite op.157b A. Khachaturian: Trio op.30
D. Shostakowitsch: Five Pieces



2014 - Friday 27 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - Ravello Art Center

Contaminations 14

DAVIDE VALLUZZI - LUCIA VENEZIANI

two piano duo

L. Einaudi: Metamorfosi W. Bolcom: The Serpent Kiss
W. Lutoslawsky: Variazioni su un tema di Paganini
S. Rachmaninov: Tarantella D. Shostakovich: Concertino
D. Milhaud: Scaramouche L. Berio: Wasserklavier
G. Gershwin: 3 Preludes, Rhapsody in Blue



2015 - Monday 30 October 2017, 7:00 pm

RAVELLO - The Annunziata Historic Building

Franz Schubert (1797-1828): *The String Quartets IV/6*

HADIMOVA STRING QUARTET

Quartetto D.94, Quartetto D.112, Quartetto D.173

NOVEMBER-DECEMBER 2017

2016 - Wednesday 1 November 2017, 7:00 pm

RAVELLO - Ravello Art Center

FEDERICA MONTI - FABIO BIANCO two-piano duo

J. Brahms: Variazioni su un tema di Haydn op.56/b
F. Liszt: Grosse Konzertstück über Themen aus
Mendelssohns Lieder ohne Worte S.257
Réminiscences de Don Juan, S.418 A. Arensky: Suite n.1 op.15

2017 - Sunday 3 December 2017, 7:00 pm

RAVELLO - Ravello Art Center

TERESA AMATO flute GIUSEPPE DI BIANCO piano

G.F. Händel: Sonata HMV369 A. Dvorak: Sonatina op.100
J.N. Hummel: Sonata op. 50 Ph. Gaubert: Deux Esquisses



Ravello represents a perfect combination, at its highest level, of natural beauties, art monuments and cultural memories. It is well known that Wagner found in Villa Rufolo both the inspiration for the scenery of Parsifal's second act and the ideas to improve the whole musical structure of his last masterpiece: the concerts which have been held in Ravello since 1935 celebrate his memory. Verdi stayed in Villa Rufolo as well, Grieg drew his inspiration from the woods and the caves of Ravello for some descriptions of his Peer Gynt; great musicians and conductors - like Bruno Walter, Arturo Toscanini, Enrico Caruso, Bernstein, Kempff and Rostropovitch - stayed and worked here. This musical vocation is still now the heart of Ravello's intense cultural life. As regards painting, great men stayed in and drew their inspiration from Ravello: it is enough to cite, for the 19th century, Ruskin and for the 20th century Escher, who stayed several times in Ravello, ripened his labyrinthic style and met Jetta, the girl who was to become his wife. Literature represents the field which has had more intense and lasting relations with Ravello. In "Decamerone", Giovanni Boccaccio drew his inspiration from Ravello for the description of the enchanted places which are the background of his short stories and he dedicated a very delicate one (the fourth of those he wrote for the second day) to the adventures of Landolfo Rufolo from Ravello. The wealth of details which Boccaccio refers to shows that, most likely, he himself visited Ravello and was enchanted by it. Closer to us, at the beginning of the 20th century, André Gide set in Ravello some of the central pages of "The immortalist"; Forster spent a holiday here and set in Fontana Carosa and Villa Episcopio his long, beautiful "Story of a panic". Furthermore, many members of the Bloomsbury group - among which Virginia Woolf - stayed several times in Hotel Caruso, while Lord Becket made Villa Cimbrone an artistic coterie of intellectuals coming from all over the world. D. H. Lawrence was several times in Ravello in the very period when he was writing his masterpiece "Lady Chatterley's lover". After the second world war Ravello saw among its visitors Graham Green, who wrote here "The third man"; Tennessee Williams, William Styron (who set here his long novel "Set this House on Fire"), Guido Piovene (who described Ravello in his "Journey to Italy"). Rafael Alberti dedicated to Ravello a very intense poem. At Villa Rondinaia Gore Vidal used to live for most part of the year and there he wrote some of his masterpieces. In the 20th century the relations between Ravello and the movies have been very tight: in 1938 Greta Garbo lived her long love affair with the conductor Leopold Stokowski; Humphrey Bogart, King Vidor, Jennifer Jones, Paul Newman, Peter O'Toole, Robert de Niro and many other movie stars stayed and worked in Ravello. Furthermore views from Ravello have been the setting of numberless movies. Even sciences and other disciplines have been present at their highest level in the cultural pantheon of Ravello: Keynes, Strachey, Crick, Piaget are just an exemple. As these few data show, the attraction power which Ravello - a small town with few inhabitants, far and distant - has been able to exert for centuries on a multitude of brilliant personages who here drew their inspiration for their various and wonderful works is as extraordinary as its respect for intellectual activity and the intensity of its cultural life.

ABOUT RCS

The "Princess Concerts" - organized to commemorate the visit of the Princess Maria José of Savoy who came to Ravello in 1933 - was the first music festival to be promoted by Ravello Concert Society. Since then RCS has produced about two thousand events, featuring in excess of 800 musicians in Ravello and on the Amalfi Coast. RCS has developed a growing local, national and international reputation as arts promoter, running events with a promise of great music in casual but stimulating environments, with top-flight musicians, an ear for contemporary music and refreshing concert formats. Thanks to the support of its audience, RCS became more and more well established and strong in order to guarantee a yearly planning of events as long-lasting as possible and not dependent on public funding. The music has touched the souls of thousands of listeners and we've helped artists connect with each other and with an international audiences. At RCS there are always great musicians and interesting, engaging music. And there's always the chance to make new friends, meet the artists and escape from your to-do list for an hour or two.

USEFUL TIPS ...

How to reach Ravello by car

www.autostrade.it

Coming from North

Leave the motorway A3(E45) Napoli-Salerno at **Angri SUD** gate following the indications to Costiera Amalfitana and Valico di Chiunzi pass (SP1 road).

Coming from South

On A3 (E45) Napoli-Reggio Calabria exit at **Salerno Centro** and drive along the SS163 "Amalfitana" road. 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** gate to reach Ravello through "Valico di Chiunzi" pass.

By bus & taxi

www.sitasudtrasporti.it

Amalfi (5 Km far from Ravello) is the terminal of busses. From Amalfi there are many connections to other towns of the coast: 1h 10' to Salerno, 1h 40' to Sorrento, 50' to Positano and 25' to Ravello. The bus timetable is available at the above mentioned web site and in all tourist info points on the Coast.

A list of taxi drivers that have an agreement for special fares is available on the Ravello Concert Society web site.

Parking

We suggest the "Piazza Duomo" public parking near Ravello main square.

On foot, trekking, climbing & MTB

www.movicoast.com

If you are staying in the nearby, you can also reach Ravello walking along the many footpaths which, starting from the coast, climb up to the village on a hill at 365m. Ravello is the starting point of several trails, which are part of a network of about 100 itineraries in the regional Park of Lattari Mountains. Some itineraries are also suitable for mountain bikes. A group of bikers is locally active: for further information write to info@movicoast.com.

Local products

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. During the concert intermission a free taste of "Ravello Concert Society Selection" limoncello is offered by the liquor maker "I Giardini di Ravello" (www.igiardinidiravello.it).

Restaurants

On the evening of the concert almost all restaurants in Ravello apply a 15% discount for concert ticket holders. An updated list is available on the Ravello Concert Society web site.

Concert locations

The **Annunziata Historic Building** is located on the borderline of Villa Rufolo Park and, with its world famous domes, has been since ever the landmark of Ravello and its Music Festival. The Annunziata was built in 1281 by Fusco noble family and later became part of the **Rufolo** family estate. In 1851 Villa Rufolo was bought by Sir Nevile Reid, a Scottish botanist. He restored the Villa to its antique splendour, adding rare plants to its gardens. A new restoration work was carried out in 1982-1983 bringing the Historic Building to its original roman style. Since then the complex, with its two Recital Halls connected by a porch, has been used as location of our concerts. Since May 2015 a new venue has been open: the **Ravello Art Center** at the former **Grand Caruso Wine Cellars**, dating back to the end of 19th cent. Very close to Ravello main square, about 50 m from the parking and 30 m from the bus stop, the Ravello Art Centre hosts all two piano concerts.

Concert Tickets

Numbered seats: Euro 27,50 (children under 16s Euro 15,00), fees included. It is preferable to book on the web: ticket collection will be at the venue box office that opens 30' minutes before each performance. It is also possible to purchase tickets at the Ravello Arts Council Box Office in the main square and at the Tourist Information Office in Roma Street. Virtual Ticket: Euro 12,50 to download, when available, the concert live recording. Tickets are not refundable (except in the event that the performance is cancelled), but may be exchanged up to 24 hours before the event to a different concert. The right is reserved to substitute artists, to vary the advertised programme and the concert location if necessary.

Free WiFi

Free Wifi Service provided by the UK Company Purple WiFi Ltd is available inside the Annunziata and around the Box Office. Search for RCS Free WiFi and stay connected with your friends!

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. If you have not bought a Virtual Ticket in advance, ask at the box office about the availability for the concert that you have just attended or write to info@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.

Concert & Museum entrance

Concert tickets purchased on RCS internet site (www.ravelloarts.org) include free entrance to the Ravello Cathedral Museum.

... AND STEPS!

The vertical city

To reach the Annunziata you have to walk down (...and up) 91 steps from the Villa Rufolo main entrance. Actually other 90 steps downward will take you to a drivable road (Via della Repubblica). Then, in case you booked a taxi, you can ask the driver to pick you up on this road at the end of the concert. Most of Ravello historical and artistic sites are reachable only going up and down by foot. We apologize, but the Amalfi Coast has been growing in a vertical dimension over the centuries and that makes it so beautiful!



The Annunziata Historic Building



The Ravello Art Center



The Annunziata Recital Hall I



The Annunziata "Belvedere"



September 20, 2016 (1st edition)
© 2016-2017 Istituzione dei Concerti

Ravello Concert Society



Ente Provinciale per il Turismo
Salerno





ISSN 2280-9376