



Territori della Cultura

Rivista on line Numero 55 Anno 2024

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



Sommario

Comitato di Redazione	5
Il nostro organo di informazione e il suo nuovo corso Alfonso Andria	8
Il cambiamento climatico e la tutela del patrimonio culturale pubblico e privato Pietro Graziani	10
Conoscenza del Patrimonio Culturale	
Domenico Caiazza Kumpelternum-Cubulteria-Dragoni. Le mura sannitiche che videro i volti e le gesta di Annibale, di Fabio Massimo, di Silla e di Ruggero il Normanno	14
Silvia Sanfilippo La memoria di uno scultore romano a San Gemini	26
Teobaldo Fortunato Onofrio Pepe e la sua mitografia scultorea	30
Cultura come fattore di sviluppo	
Gianni Bulian Ieri, oggi, domani	37
Michele Campisi Musei e turismo: le statistiche	56
Metodi e strumenti per le politiche culturali	
Stefano D'Avino <i>Instaurare, Reficere, Renovare</i> . La tutela delle opere d'arte fra antico e tardo medioevo	62
Daniela Concas Un problema di conservazione e valorizzazione: il riuso degli edifici-chiesa sconsacrati	68
Cesare Crova La rinascita del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e la revisione delle leggi di tutela nell'attività del Ministro della Pubblica Istruzione, Pietro Fedele	78
Carla Ortolani Venanzo Crocetti. Scultore, mecenate e punto di riferimento per le nuove generazioni	92
Hamza Zirem Le opere dell'artista giapponese Kumiko Hashizume	98
Appendice: Bando Patrimoni Viventi 2024	107
Rubriche	120

Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Presidente: Alfonso Andria andria.ipad@gmail.com

Direttore responsabile: Pietro Graziani pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè redazione@quotidianoarte.com

Comitato di redazione

Claude Livadie **Responsabile settore**
"Conoscenza del patrimonio culturale" alborelivadie@libero.it
Jean-Paul Morel **Archeologia, storia, cultura** moreljp77@gmail.com
Max Schvoerer **Scienze e materiali del**
patrimonio culturale schvoerer@orange.fr
Maria Cristina Misiti **Beni librari,**
documentali, audiovisivi c_misiti@yahoo.it

Francesco Caruso **Responsabile settore**
"Cultura come fattore di sviluppo" francescocaruso@hotmail.it
Territorio storico, ambiente, paesaggio
Ferruccio Ferrigni **Rischi e patrimonio culturale** ferrigni@unina.it

Dieter Richter **Responsabile settore**
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale" dieterrichter@uni-bremen.de
Informatica e beni culturali
Matilde Romito **Studio, tutela e fruizione**
del patrimonio culturale matilderomito@gmail.com
Adalgiso Amendola **Osservatorio europeo**
sul turismo culturale adamendola@unisa.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella **Segretario Generale** univeur@univeur.org
Monica Valiante

Progetto grafico e impaginazione

PHOM Comunicazione srls

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali
Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)
Tel. +39 089 858195 - 089 857669
univeur@univeur.org - www.univeur.org

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

Per commentare gli articoli:
univeur@univeur.org

ISSN 2280-9376

Main Sponsor:



Comitato Scientifico



On. Alfonso Andria, Presidente

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

Prof. Adalgiso Amendola, Professore Emerito di Economia politica, Università di Salerno

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

Prof. Alessandro Bianchi, Direttore Scuola di Rigenerazione Urbana Sostenibile "LaFeniceUrbana"

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

Dott.ssa Raffaella Bonaudo, Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle province di Salerno e Avellino

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

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

Prof. Clementina Cantillo, Ordinario di Storia della Filosofia, DiSPaC, Università di Salerno

Prof. Elena Flavia Castagnino Berlinghieri, Funzionario Direttivo Archeologo della Soprintendenza di Siracusa

Prof.ssa Tiziana D'Angelo, Direttore Parco Archeologico di Paestum e Velia

Prof. Stefano De Caro, Archeologo, già Direttore ICCROM

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

Mons. José Manuel Del Rio Carrasco, Dicastero per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti

Dott.ssa Caterina Della Porta, Consigliere del Ministro della Cultura, Grecia

Prof. Maurizio Di Stefano, Ingegnere, Architetto, specializzato in Restauro dei Monumenti, Presidente ICOMOS Italia

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

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

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

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

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

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

Dott.ssa Maria Cristina Misiti, già Direttrice Istituto per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario

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

Prof. Luiz Oosterbeek, Coordinating Professor of the Polytechnic Institute of Tomar, UNESCO chair holder, President of the International Council for Philosophy and Human Sciences

Dott.ssa Giuseppina Padeletti, Dirigente CNR

Prof. Mark John Pearce, Professor of Mediterranean Prehistory, University of Nottingham

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

Prof. Dieter Richter, Professore Emerito di Letteratura Critica, Università di Bremea

Dott.ssa Matilde Romito, Archeologo, già Direttrice Musei Provinciali di Salerno

Prof. Franco Salvatori, già Professore di Geografia, Università Tor Vergata

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

Dott.ssa Giuliana Tocco, Archeologo, già Soprintendente archeologo di Salerno e Avellino

Dott.ssa Françoise Tondre, già Dirigente Consiglio d'Europa

Prof. Denise Ulivieri, Professore Storia dell'Architettura, Università di Pisa

Dott. Hamza Zirem, Scrittore e mediatore interculturale

Dott. Gabriel Zuchtriegel, Direttore Generale Parco Archeologico di Pompei

Consiglio di Amministrazione



On. Alfonso Andria
Presidente e legale rappresentante

Dott.ssa Marie-Paule Roudil
Vice Presidente

Dr. Eugenia Apicella
Segretario Generale

Rappresentanti Enti Fondatori

Secrétaire Général Conseil de l'Europe

Dr. Marija Pejčinović Burić

Comune di Ravello

Dott. Paolo Vuilleumier, Sindaco

Università degli Studi di Salerno

Prof. Vincenzo Loia, Rettore Magnifico

Comunità Montana "Monti Lattari"

Dr. Luigi Mansi, Presidente

Rappresentanti Soci Ordinari

Centro di Cultura e Storia Amalfitana

Dott. Giuseppe Cobalto, Presidente

Comune di Scala

Ivana Bottone, Sindaco

Membri Cooptati

Prof. Adalgiso Amendola
DISES, CELPE, Università di Salerno

On. Alfonso Andria
Senatore

Prof. Wail Benjelloun
Già Presidente Conferenza dei Presidenti delle Università
Marocchine e Presidente UNIMED

Prof. Francesco Caruso
Ambasciatore

Prof. Claudio Cerreti, Presidente
Società Geografica Italiana

*Prof. p. Giulio Cipollone, Ordinario di Storia della Chiesa
Medievale*
Pontificia Università Gregoriana

Dott. Diomede Falconio, Presidente
Fondazione Ravello

Prof. Manuel Núñez Encabo
Associazione Europea ex parlamentari del Parlamento Europeo
e del Consiglio d'Europa

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

Dott. Riccardo Sessa
Ambasciatore, Vice Presidente Società Italiana per
l'Organizzazione Internazionale

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

Membri consultivi

Prof.ssa Claude Livadie
Relatore del Comitato Scientifico

Revisore Unico

Dr. Alfonso Lucibello



Il nostro organo di informazione e il suo nuovo corso

Cambia veste grafica *Territori della cultura*, la rivista trimestrale online del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali – Ravello, veicolata da *QA Turismo Cultura & Arte*.

All'inizio del secondo decennio degli anni Duemila l'idea di dotare un istituto culturale come il nostro di un organo di informazione, innovativo per la formula e la modalità prescelte, rappresentava non soltanto una sfida, ma anche una novità, arricchita da una grafica semplice, eppure attraente, caratterizzata dall'espedito dello 'sfogliabile', all'epoca ancora inusuale.

Va detto pure che, per la funzione già decisamente interpretata fin dalla nascita, *TdC* si affermò rapidamente, registrando fin da subito numeri importanti, indicativi di un largo seguito di contatti-utenti.

Al di là della legittima soddisfazione che l'intero *team* esprime per i risultati finora conseguiti, val la pena di evidenziare la natura del periodico, che ritagliò per sé uno spazio aperto al confronto di idee, esperienze, buone pratiche, puntando innanzitutto sui contributi redatti dai componenti il Comitato scientifico e il Consiglio di amministrazione del Centro, nonché da personalità esterne. In sostanza la coerente fedeltà alle due parole-chiave del titolo *Territori della Cultura* era, e tutt'oggi è, una costante.

L'originaria intuizione fu di Pietro Graziani, quando era ancora alto dirigente ministeriale, che si avvale dell'editore Roberto Viceré, direttore responsabile di *QA Turismo Cultura & Arte*.

Siamo ora al n. 55, che significa circa quattordici anni di impegno, nel corso dei quali abbiamo offerto una tribuna a tante iniziative, naturalmente in primo luogo quelle seminariali e formative promosse dal Centro, ma poi ad altre che curiamo in partenariato (valga qui per tutti l'esempio di Ravello Lab e delle sue *Raccomandazioni* annuali che vi trovano ospitalità); abbiamo realizzato numeri monografici allo scopo di approfondire le criticità del tempo e affacciare i possibili apporti che la Cultura può conferire per attenuarne le negative ricadute sui territori e sulle comunità.

Cambia la veste grafica rispondendo ad un'esigenza non solo tecnica, ma anche di rispetto delle lettrici e dei lettori che ancor più agevolmente potranno da oggi fruire del prodotto editoriale.

Vi è la possibilità di includere rubriche tematiche, con testi più brevi, finalizzate alla trattazione di particolari argomenti. Le principali novità sono rappresentate dalla maggiore e migliore ri-

spondenza alle esigenze che la contemporaneità esige. Si tratta, ad esempio, di ovviare a un problema di natura tecnica, riscontrato in relazione alla compatibilità con i nuovi sistemi operativi e le nuove versioni dei programmi di impaginazione; il carattere del testo è stato sostituito da una versione più moderna ma molto simile a quella usata in precedenza.

Anche il titolo ha un nuovo carattere; inoltre al nome con qualifica dell'autore (magari anche una sua piccola foto) viene dato un posizionamento più visibile sotto il titolo stesso.

Sperimentiamo così questo nuovo corso, auspicando che costituisca un valore aggiunto in termini di attrattività e soprattutto che risulti di gradimento ai nostri abituali sostenitori.

Grazie!

*Alfonso Andria
Presidente Comitato di Redazione
Territori della Cultura*

Per Salvatore Claudio La Rocca

È venuto a mancare in Roma lo scorso 8 febbraio 2024 l'Ingegnere **Salvatore Claudio La Rocca**, che a giusta ragione il nostro Centro annovera tra i propri fondatori.

Al termine della Messa esequiale, sabato 10 febbraio, nel prendere la parola ho voluto pubblicamente testimoniare – a nome dei Componenti gli Organi di questo Centro, delle Collaboratrici e mio personale – i sentimenti di profonda riconoscenza che nutriamo per lui e ho rinnovato ai figliuoli Stefano e Claudio le espressioni di profonda condivisione del loro dolore! Nella chiesa di Santa Teresa del Gesù Bambino erano presenti suoi amici, ex Colleghi di lavoro, alcuni membri degli Organi istituzionali del Centro e dell'AICI (Associazione Istituti Culturali Italiani) del cui Esecutivo fu attivo componente. Tanti, anche dall'estero, hanno fatto pervenire al Centro messaggi di accorato cordoglio.

Dopo averne seguito l'iter costitutivo – quale dirigente FORMEZ accanto al Presidente dell'epoca Professore Sergio Zoppi – Salvo accompagnò il nostro Centro fin dalla nascita, ininterrottamente quale membro del Comitato Scientifico e Responsabile delle Relazioni Esterne. Sempre prodigo di saggi consigli e di suggerimenti, capace di integrare le competenze tecniche con la cultura umanistica e la pratica amministrativa grazie alla competenza e all'esperienza maturate durante l'attività professionale, nonché alla riconosciuta statura culturale.

Ancora nella primavera del 2023, in occasione delle celebrazioni del Quarantennale dell'Istituto che ho l'onore di presiedere e, da ultimo, nell'ottobre dello stesso anno alla XVIII edizione Ravello Lab-Colloqui Internazionali non ha fatto mancare la Sua apprezzata partecipazione.

Anche questa Rivista online trova in lui uno dei principali ispiratori dell'idea originaria, oltretutto fecondo autore di contributi nel tempo pubblicati.

Dell'Ingegnere Salvatore Claudio La Rocca, Amico del Centro, noi tutti serberemo un grato ricordo pieno di stima e di affetto!





Il cambiamento climatico e la tutela del patrimonio culturale pubblico e privato

Che gli eventi climatici incidano sulla salvaguardia dei beni culturali è cosa nota da sempre, la ricerca si è ampiamente dedicata a studiare e ad individuare possibili soluzioni tecnico-scientifiche, con risultati talvolta di assoluta eccellenza.

In un modo non del tutto consapevole, siamo oggi di fronte alla necessità di ricercare modelli che diano o cerchino di dare delle risposte alla crisi climatica verificando procedure e metodi di integrazione tra tutela e crisi climatica, con un'attenta analisi delle varie compatibilità possibili.

Varie le sperimentazioni che sono state avviate: citiamo a tal proposito il Piano nazionale complementare per le Aree Sisma 2009 e 2016, gli interventi di sostenibilità energetica europea con il PNRR (Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza) nella programmata esperienza in corso a Roma con la validazione delle compatibilità attribuite alla Soprintendenza Speciale di Roma, sui singoli edifici soggetti a tutela ma anche sull'intera area Unesco e la città storica, e ancora il coraggioso Masterplan per l'efficientamento energetico del Museo di Capodimonte a Napoli, che si articola in quattro linee di missione (tutela ambientale, digitale e sociale) e prevede la ridefinizione delle coperture con la previsione di un impianto fotovoltaico, l'impianto di climatizzazione e un sistema di illuminazione sostenibile e di videosorveglianza che dovrebbe portare ad una autosufficienza del 90 %. Si tratta di alcuni esempi, o meglio tentativi, per raggiungere il tutt'altro che facile equilibrio tra tutela e sostenibilità e compatibilità energetiche.

Quelli che si ponevano come obiettivi connessi ai vincoli di tutela – nonché di natura temporale – contenuti nella Direttiva

europea 2018/844 sull'efficienza energetica degli edifici, appaiono oggi di non facile e organica realizzazione. Manca un disegno complessivo e si opera a macchia di leopardo, oltre al fatto che, pur realizzando momenti di collaborazione pubblico-privato, permane il rischio dell'assenza di linee direttive coerenti ed omogenee. Infatti è noto da tempo come, in generale, vi sia





una delicata lettura dell'impatto del fotovoltaico di natura estetica e paesaggistica: avere inserito un nuovo comma nell'articolo 9 della Carta Costituzionale che vede l'AMBIENTE affiancarsi al PAESAGGIO, pone seri problemi di equilibrio e compatibilità non facilmente risolvibili e solo una pronuncia della Consulta potrà delineare un percorso corretto e non conflittuale.

Mi domando, nell'ipotesi che i pannelli solari diventino obbligatori sugli edifici pubblici di natura non residenziale, la verifica rapida di compatibilità con la tutela degli edifici di interesse storico-monumentali, quali meccanismi formali dovranno rispettare?

Se poi tutto questo lo colleghiamo al necessario, progressivo abbandono dei combustibili fossili, previsto in sede europea per il 2035 ma che viene oggi spostato in avanti di alcuni anni, comportando un impegno di analisi e di studio complessivo con il fine, non ultimo, di dettare principi di riferimento operativo uniformi per tutto il territorio nazionale, pur nella diversità delle tipologie e dei contesti, che possono ben integrare l'avvisata esigenza. Penso ad esempio alla rete ferroviaria e a quella autostradale che potrebbero ospitare una diffusa sistemazione di impianti fotovoltaici, senza rincorrere a soluzioni a macchia di leopardo che pur utili non porterebbero ad una definitiva soluzione del tema. È del tutto evidente che tutto questo pone problemi di formazione ed indirizzo e rende necessaria la presenza di nuove figure professionali dedicate alla gestione/manutenzione di tali delicati impianti, che potrebbe in parte corrispondere a profili gestionali riconducibili a formule di "project financing" con un significativo coinvolgimento privato.

Sorge una domanda finale, la pubblica amministrazione è oggi in grado di affrontare con consapevole efficacia una simile inevitabile problematica e il sistema della tutela dei beni culturali è maturo per affrontare una simile sfida, senza determinare gravi rischi alla salvaguardia di un immenso patrimonio per definizione irripetibile?



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Conoscenza del patrimonio culturale

Kumpelternum-Cubulteria-Dragoni. Le mura sannitiche che videro i volti e le gestadi Annibale, di Fabio Massimo, di Silla e di Ruggero il Normanno Domenico Caiazza

La memoria di uno scultore romano a San Gemini Silvia Sanfilippo

Onofrio Pepe e la sua mitografia scultorea Teobaldo Fortunato



Kumpelternum-Cubulteria-Dragoni. Le mura sannitiche che videro i volti e le gesta di Annibale, di Fabio Massimo, di Silla e di Ruggero il Normanno

Domenico Caiazza

Studioso di archeologia e di topografia antica

Fig. 1 - Kumpelternum difese sannitiche e medievali in una fotografia aerea dell'anno 1970. I punti rossi procedendo dall'alto segnano la fortezza satellite di Colle Morrone, l'acropoli sannitica e il castello medievale; in basso l'acropoli minore di Colle Suoglio.



Le mura megalitiche della città sannitica di *Kumpelternum*, databili probabilmente al IV sec. a C., si levano alte sul Monte Castello di Dragoni (Caserta) a dominio della piana del Medio Volturno e di una strada che attraverso il Montemaggiore e passando per *Trebula Baliniensis*, la collegava verso sud a Capua e, in direzione opposta per il territorio di Alife al Matese e al Sannio Pentro¹.

L'abitato fortificato era dotato di dominio ottico sulla pianura fluviale e sul versante sud del Matese, e del vantaggio tattico della posizione dominante, poiché l'arroccamento sul ripido colle fiaccava l'attacco di corsa dell'assalitore, e rallentandone l'avvicinamento lo rendeva facile bersaglio, infine impediva l'accostamento alle mura di macchine ossidionali.

Sulla sommità di Monte Castello si conserva l'antica acropoli difesa da mura megalitiche che formano un anello ben evidente in sito e anche nella fotografia aerea (Fig. 1).

L'insediamento stabile di almeno parte della popolazione è indiziato da tegoloni, da resti di *ollae* e di ceramica a vernice nera, da cucina e da mensa, e si estendeva anche a valle dell'acropoli utilizzando terrazze rette da mura a secco site sul versante sud del rilievo e nella valletta sottostante.

Dal circuito dell'acropoli a difendere le abitazioni scendevano verso sud due muri ciclopici ad inglobare e difendere il colle detto il

¹ D. Caiazza *Archeologia e storia antica del mandamento di Pietramelara e del Montemaggiore, Preistoria ed età sannitica*, Isola del Liri 1986, I, Cap. XI.

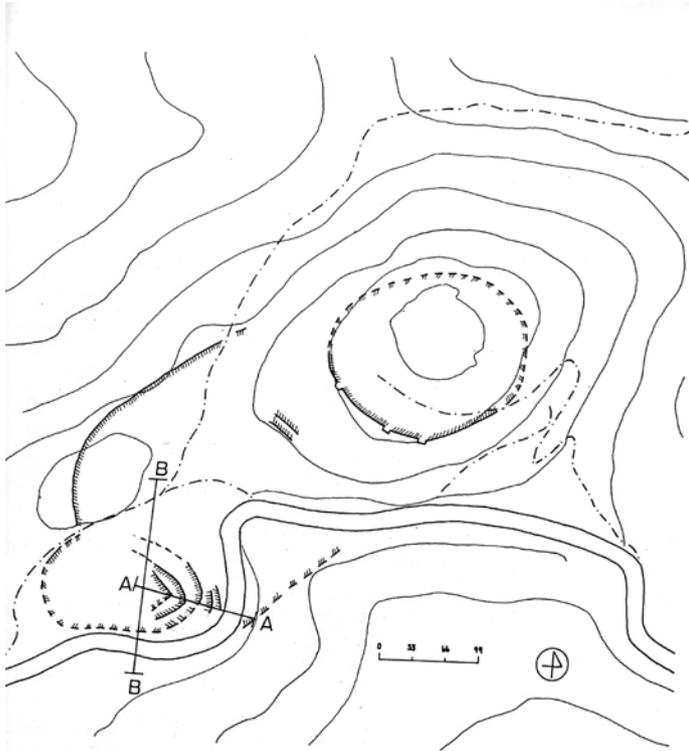


Fig. 3 - Pianta generale delle mura megalitiche di Kumpelternum (da D. Caiazza 1995).

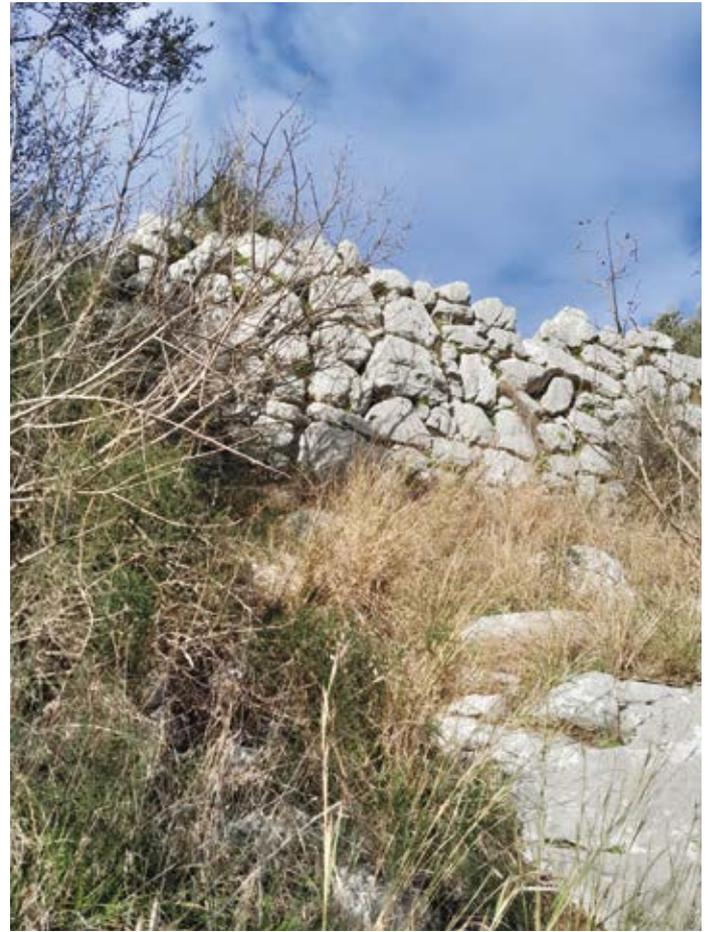


Fig. 2 - Muro megalitico dell'acropoli sul versante sud si noti la sutura verticale di accostamento tra due cantieri che qui hanno congiunto le mura.

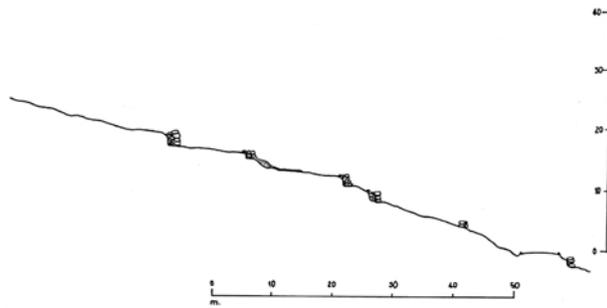


Fig. 4a-4b - Pianta e sezioni delle mura megalitiche di Colle Suoglio (da D. Caiazza 1995).
4 c sezione generale delle di Colle Soglio

Suoglio (Cima 290 s.l.m.) terrazzato artificialmente² e ulteriormente protetto da altri muri poligonali³ e, quindi, munito alla stregua di un'acropoli minore (Fig 4a-4b).

² Sulla spianata apicale poteva essere, forse, un tempio indiziato dai rinvenimenti monetali per i quali cfr. Caiazza-Pagano (in cds.), che potrebbero provenire da stipe.

³ D. Caiazza *Archeologia e storia antica del mandamento di Pietramelara e del Montemaggiore, Età romana*, Isola del Liri 1995, II, pp. 422-429.

Su questo piccolo rilievo ben cinque muri megalitici⁴ furono, infatti, edificati, all'interno del muro orientale che scendeva dall'acropoli verso sud. Le mura reggevano terrazzi artificiali concentrici indispensabili per schierare più linee di difensori, sfasate di poco in altezza, in quello che veniva ritenuto il punto più debole delle fortificazioni. In tal modo l'assalitore era costretto a superare l'ostacolo fisico di più linee difensive ed era esposto a un volume potenziato di frecce, giavellotti, proiettili scagliati simultaneamente dai difensori. Questi, schierati sui terrazzi retti dalle mura, erano protetti dai lanci degli assalitori dalla sopraelevazione a guisa di spalto del muro megalitico rispetto al piano di calpestio. Le mura in sommità erano coronate talora da torri, e sempre da palizzate e graticci lignei, forse anche coperti da pelli di bovini e ovini, dietro i quali i difensori potevano ripararsi. Queste protezioni probabilmente presentavano aperture, a guisa degli spazi tra i merli delle fortezze medievali, per saettare gli assalitori. Di questi ripari realizzati con materiali deperibili non resta traccia, ma è logico e necessario ipotizzarli. Anche i muri ciclopici che oggi reggono i terrazzi in roccia si sollevavano oltre il piano di calpestio a guisa di spalti, ma poi sono stati distrutti da eventi sismici, o bellici, negli assedi o a seguito di patti di resa, e poi nei secoli in "gare di rotolamento a valle" tra pastori, effettuate per vincere la noia e far passare il tempo durante il lento pascolo delle greggi.

È in ogni caso da sfatare la *communis opinio* che i Sanniti si schierassero in armi e senza protezioni sulle mura o sui terrazzi retti a valle dalle mura ciclopiche. Questi, si afferma, sarebbero stati realizzati solo per schierare in linea gli arcieri o per consentire la breve rincorsa utile a potenziare il lancio dei giavellotti. Ma se i difensori di *Kumpelternum* si fossero disposti a schiere compatte e senza ripari sulle linee difensive del Colle Suoglio, tra loro vicine e di poco sfalsate in altezza, non uno dei colpi scagliati dagli aggressori sarebbe andato a vuoto. In realtà i massi degli spalti, che si reggevano per gravità senza essere uniti da leganti, e di spessore inferiore al sottostante muro megalitico sono stati dappertutto distrutti, a differenza delle mura su cui fondavano, più robuste e contraffortate dal terrapieno retrostante, che sono giunte sino ai nostri giorni.

Né per sostenere tale solo ipotetica e del tutto inverosimile tattica 'suicida' di uso delle mura, senza protezioni, vale richiamare Livio (Storia di Roma, X, 45) che, narrando l'assedio di *Saepinum*, afferma che "i Sanniti non si difendevano entro le mura più di quanto difendessero le mura con armi e uomini". Le possenti

⁴ G. Cera, *Il territorio di Cubulteria in Carta Archeologica e ricerche in Campania*, ATTA, XV, 1, Roma, 2004, non descrive (pp. 91-102 e pp. 195-204) né disegna a p. 95, tali difese, né mostra di conoscere, discutere o contestare le piante menzionate nella nota 3 che precede. Si ribadisce, solo ad evitare dubbi, l'esistenza dei muri di Colle Suoglio, così come descritti e disegnati e pubblicati nel 1995, siti a monte e a valle della strada rotabile.

mura di *Saepinum* furono certo edificate per essere utilizzate come protezioni dai difensori, anche se la postierla, qui come in altre cinte, dimostra che si ricorreva talora anche a sortite per colpire di lato gli assediati. Ma Livio ha qui solo ripetuto un *topos*, teso a esaltare il valore in battaglia dei Sanniti. Questo luogo comune retorico nacque nelle città peninsulari della *Magna Graecia* al tempo della loro alleanza con i Sanniti in funzione antiromana, ed era esemplato sul comportamento degli Spartani, che preferendo contare sul valore delle truppe, non cinsero di mura la loro città. Mirava a rinsaldare le ragioni della *συμμαχία*, l'alleanza militare esattamente come la pretesa origine spartana dei Sanniti⁵.

Che si tratti di un *topos* è indubitabile, visto che Strabone (Geografia, V, 3, 7) lo attribuisce persino a Roma, infatti dopo aver descritto le Mura Serviane afferma che la città avrebbe avuto bisogno di una seconda fortificazione, che non fu realizzata ritenendo "che si addicesse ai Romani che la propria sicurezza ed ogni altra prosperità dipendessero non dalle fortificazioni, ma dalle proprie armi e dal proprio valore, ritenendo insomma che non le mura dovessero difendere gli uomini, ma gli uomini le mura". Non è dato di comprendere perché le stesse parole per Roma, città murata, avrebbero significato allegorico ovvero di esaltare il valore bellico dei cittadini dell'Urbe, mentre per i Sanniti di *Saepinum*, altra città cinta da mura, sarebbero da prendere alla lettera, immaginando i difensori schierati senza ripari a far da facile bersaglio agli assalitori. Questa infondata, ancorché quasi generale convinzione, ha poi generato l'estensione dell'erronea interpretazione letterale del *topos* a tutte le cinte megalitiche del Sannio. *Kupelternum* ha restituito, caso unico tra le oltre 400 cinte megalitiche del mondo sabellico, la prova archeologica dell'esistenza degli spalti sulla sommità delle mura megalitiche. Infatti, un saggio archeologico effettuato qualche decennio addietro a monte del muro dell'acropoli, ad est della torre ruggeriana più orientale, ha restituito l'evidenza di un parapetto alto oggi circa 1,40, in origine probabilmente sormontato da qualche altro masso, e dunque più alto (Figg. 5a-5b).

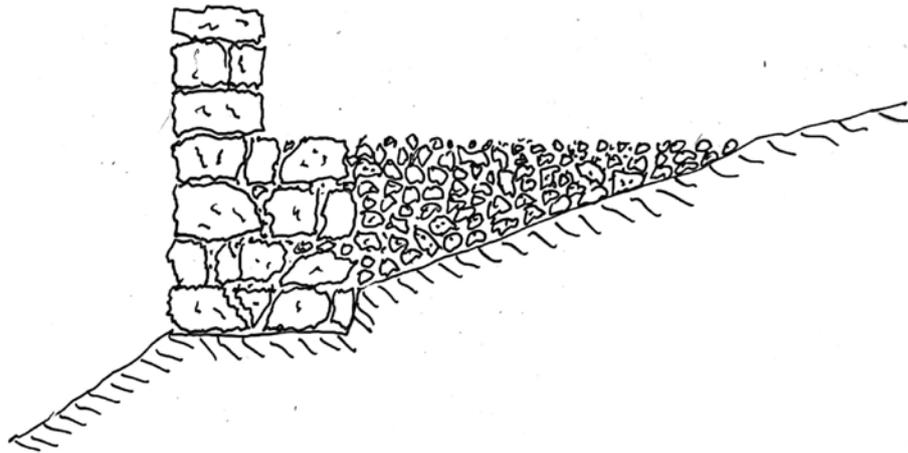


Fig. 5a - Il muro megalitico visto dall'interno. Uno scavo ha messo in luce lo spalto difensivo in sommità del muro megalitico e del cammino di ronda retrostante (in alto nella fotografia).

Fig. 5b - Veduta anteriore del muro dell'acropoli: i blocchi in sommità formano lo spalto megalitico, testimonianza unica, minacciata dal crollo recente del paramento in corrispondenza dello scavo.

⁵ A. La Regina, *Sanniti e Greci nel IV secolo a.C. La leggenda delle origini spartane*, in *Moli-se, arte, cultura, paesaggi*, Roma, 1990, pp. 55-62; D. Briquel, *La tradizione letteraria sull'origine dei Sabini: qualche osservazione*, SE, Atti del XVIII Convegno "Identità e civiltà dei Sabini", Firenze 1993, pp. 29-40.

Fig. 6 - Sezione ideale del muro che conserva lo spalto difensivo.



È evidente che, dopo l'eccidio sillano, l'humus dilavato a monte dalle piogge raggiunse lo spalto e, colmando e livellando lo spazio retrostante, lo contraffortò e salvò (Fig.6).

A tutela dell'abitato di *Kumpelternum*-Castello di Dragoni, oltre le mura megalitiche fu realizzata una fortezza satellite sul Colle Morrone alto m. 193 s.l.m., sito immediatamente ad ovest del Monte Castello di Dragoni, sopra la frazione Trivolischi. Questa fortificazione minore aveva il compito di presidiare l'imbocco della strada che saliva alla città di *Kumpelternum* e poi proseguiva sino a *Trebula*. Inoltre la sua presenza costringeva un esercito che volesse assediare la città ad allargare la linea d'assedio sino a comprendere la fortezza satellite, che, se lasciata fuori, avrebbe costituito una minaccia alle sue spalle. Ciò comportava la necessità di utilizzare più uomini e di allungare e assottigliare le opere d'assedio.



Fig. 7 - Moneta osca di Kumpelternum, (da A. Sambon).

Una città con due nomi

Con il poleonimo di *Kupelternum* nel III sec. a. C. la città ha coniato un unico tipo di moneta con leggenda osca (Fig. 7), sul tipo di quelle delle prossime città di *Caiatia*, *Teanum Sidicinum*, *Cales*, *Suessa Aurunca*, il che fa pensare ad

⁶ Probabilmente 'incoraggiata' da Roma. Cfr. A. Sambon, *Les monnaies antiques de l'Italie*, Paris 1903, pp. 341-377.

una lega monetaria⁶. Quanto alla legenda, *Kumpelternum* è un poleonimo al nominativo singolare (qualcosa come *oppidum Kumpelternum*) o forse un genitivo plurale dell'etnico, ipotizzando la sincope di *Kumpel(er)ter(i)n(or)um (moneta)* ovvero 'moneta dei *Cubulterini*'.

Livio nomina *Combulteriam* in un luogo (XXIII, 39, 3-6), e *Compulteria* in altro (XXIV, 20, 5); Plinio (N.H., 3, 64) menziona i *Cubulterini*, mentre nella lapide un tempo murata nella chiesa di S. Sebastiano di Latina, oggi frazione di Baia e Latina, si leggeva: *M. Aulio M. f. Albino ... Cubulterinorum patrono*⁷; altra iscrizione, dedicata da *L. Fulvius Clemens*, lo dice scriba ed augustale *Cubulteriae*⁸. Un'iscrizione, recuperata nell'area del convento di Santa Maria delle monache di Isernia, ha tramandato il nome di *L. Abullius Dexter*, un curatore chiamato da Antonino Pio a rimettere in sesto la *Via Cubulterina* e la *Via Allifana*⁹, cioè due assi stradali paralleli, siti uno a destra e l'altro a sinistra del medio corso del Volturno, probabilmente travolti insieme, data la prossimità, dagli stessi eventi catastrofici sismici o alluvionali¹⁰.

Kumpelternum-Compulteria-Cubulteria sono nomi corradicali e inseparabili, dato che la prima *m* ha solo funzione eufonica, come nell'etnico degli abitanti di Capua antica che suonava indifferentemente *Cappanoi* o *Campani*, e sono probabilmente in rapporto tra loro come *Abellinum (oppidum)* sta ad *Abella (civitas)*. Il poleonimo *Cubulteria* in origine designava probabilmente un abitato in pianura, sul quale gravitavano altri siti minori, indiziati da vari addensamenti di reperti fittili di età preromana sparsi nella pianura in destra del Volturno. Il nome potrebbe essere correlato a un luogo basso e concavo se cogliesse nel segno l'interpretazione etimologica del nome dalla radice **ku* di *cuv/p*, la stessa di ita. '*cupo*'-'*cavo*', e di dial. '*cupina*', nome locale delle pozze lasciate dal fiume quando si ritira. Tuttavia per interpretare il nome non può esser escluso il ricorso alla radice **kup* = 'piegare', dalla quale nasce lat. *cubitum* = gomito, in tal caso il nome indicherebbe un sito "nel gomito", cioè in un'ansa del vicino fiume Volturno.

In età repubblicana e forse coll'inizio delle guerre sannitiche, pur continuando l'insediamento di *Cubulteria* nella piana in destra del Volturno, su una vicina collina fu edificato il più forte abitato, di *Kumpelternum*.

⁷ C.I.L., X, 4619. H. Solin, *Le iscrizioni antiche di Trebula Caiatia e Cubulteria*, Caserta 1993, p. 160.

⁸ H. Solin, *op.cit.*, p. 162.

⁹ Cfr. G. De Benedittis, M. Matteini Chiari, C. Terzani, *Molise. Repertorio delle iscrizioni latine. Il territorio e la città di Aesernia*, Campobasso 1999, pp. 90-94. Per la viabilità dell'Alta Terra di Lavoro, cfr. D. Caiazza, *Il nodo stradale di Venafrum in età romana*, in *Samnium*, IXXX, 20 n.s. gennaio - dicembre 2007, nn 1-2, pp. 217-281, Idem, *La Via Latina e i suoi raccordi*, in G. De Benedittis, *La Provincia Samnii e la viabilità romana*, Isernia 2010, pp. 74-96.

¹⁰ D. Caiazza, *I diluvi del versante meridionale del Matese*, in D. Caiazza (a cura di) *I Torrenti assassini del Matese Meridionale*, Piedimonte Matese 2002, pp. 33-53.



Fig. 8 - Annibale.

Fig. 9 - Quinto Fabio Massimo il Temporeggiatore.

Storia

Al termine della III guerra sannitica, e forse nel 272 a.C., *Cubulteria* divenne *civitas foederata* di Roma ma nel corso della II guerra punica, forse nel 217¹¹, mentre *Teanum Sidicinum*, *Caiatia* e le colonie di *Cales*, *Suessa Aurunca* e *Sinuessa* le restarono fedeli, *Kumpelternum-Cubulteria*, seguendo l'esempio di Capua e delle città confinanti di *Trebula* e *Austicula*, defezionò passando ad Annibale (Fig. 8). Ne siamo informati¹² da Livio (XXIII,39,6) che ne narra la riconquista nell'anno 215 a.C. a opera di Fabio Massimo: *Et circa Capuam transgressus Volturnum Fabio post espiata tandem prodigia, ambo consules rem gerebant, Combulteriam Trebulam et Austiculam urbes, quoque ad Poenum defecerant Fabius vi cepit.* (Fig. 9).

Peraltro sempre in Livio (24, 20, 5) si legge che nell'anno 214 a.C. *Caudinus Samnis gravius devastatus: perusti late agri, praedae pecudum hominumque actae; oppida vi capta Compulteria, Telesia, Compsa inde, Fugifulae et Orbitanium ex Lucanis, Blanda et Apulorum Aecae oppugnatae.*

Il fatto che la città risulti presa due volte non implica necessariamente un'erronea duplicazione dello stesso episodio bellico, poiché può essere motivata con la conquista non simultanea,

¹¹ In questo anno Polibio (Storie, 3, 90) pone l'occupazione annibalica di *Telesia* che era non lontana, ma sull'altra sponda del Calore presso il suo estuario nel Volturno.

¹² La progressione *Combulteriam Trebulam Austiculam* sembrerebbe indiziare una marcia da nord a sud, ma sembra poco probabile che Fabio, che aveva varcato il fiume non lungi da Capua, area nella quale evidentemente il collega gli guardava le spalle poi compisse un lungo giro per l'agro di *Caiatia* risalendo il corso del Volturno per poi attaccare da nord. Probabilmente proprio la presa e radicale distruzione di *Austicola* indusse le altre due città a pattuire la resa.

¹³ Probabilmente per sinecismo dei *pagi* di *Cubulteria* ebbe origine l'abitato di *Kumpelternum*-Monte Castello di Dragoni, cinto da poderose mura megalitiche.

ma in due tempi, di un abitato in pianura denominato *Cubulteria* e di altro, chiamato *Kumpelternum*, sito sul Monte Castello di Dragoni¹³.

Passata la bufera annibalica la città fu probabilmente, municipio romano e una resa negoziata con Fabio Massimo può spiegare perché non furono diroccate le mura megalitiche di *Trebula* e *Kumpelternum*, sebbene Livio le dica prese con la forza. Le due città infatti, per quanto noto, non subirono punizioni collettive o particolari, né la destrutturazione politica con la riduzione a colonia o prefettura, e rientrarono nell'alleanza con Roma. Naturalmente la fazione filopunica già al potere esulò o

fu punita, e magari messa a morte, ma la popolazione non fu sterminata, né destrutturata politicamente, visto che gli abitanti conservarono l'onomastica sabellica, le magistrature e la lingua sannitica. Infatti il territorio cubulterino ha restituito una lamina bronzea che su una faccia conserva parte di un'iscrizione¹⁴ con la quale due magistrati, gli edili¹⁵, dedicano qualcosa acquisito col danaro delle multe¹⁶.

Al tempo della Guerra Sociale, al principio del I° secolo a.C., la città si ribellò nuovamente e fu presa con la violenza, visto che nelle sue mura sono state trovate ghiande di piombo, usate dai frombolieri al seguito di Lucio Cornelio Silla, quando questi distrusse anche *Caياتia*-Monte Alifano e *Allifae*, Castello di S. Angelo d'Alife (Fig. 10).

L'abitato fortificato fu allora distrutto e abbandonato, testimoniato solo dalle mura superstiti.

Nella pianura tra Colle Castello ed il Volturno continuò *Cubulteria* che fioriva ancora in età imperiale e, pur forse esigua, ospitava probabilmente in vita, certo nel sepolcro, personaggi di altissimo rango, come *Maximina in(ustris) f(emina)* sepolta nel 559 d.C.¹⁷. La città e le sue istituzioni civili ed ecclesiastiche durarono all'incirca sino al 595 d.C. nel quale furono disfatte dalla fero-



Fig. 10 - Moneta con ritratto di Silla.

¹⁴ D. Caiazza, C. Passaro, *Alvignano (Caserta) località Cacciapulli. Bronzetto di Ercole e lamina bronzea con menzione di due edili e di un bosco sacro dal territorio di Cubulteria*, in «Bollettino di Archeologia», 37-38, Roma 1996, pp. 32-35. La scritta è datata dagli stessi alla seconda metà del III secolo a.C., mentre D. Nonnis, *Luco Lania dato dono: a proposito di una nuova iscrizione di Cubulteria*, in *Carta Archeologica e ricerche in Campania, A.T.T.A.*, cit. a n. 7, pp. 427-432 data la faccia A, ai "decenni centrali del III" e quella B "non oltre fine III". Per G. Guadagno, *La "precoce romanizzazione" delle aree italiche* in D. Caiazza (a cura di) *Italica Ars Piedimonte Matese* 2005, pp. 399-412, p. 40, è di I sec. a. C., per l'estensione della centuriazione alifana al territorio cubulterino, e dettata da edili di *Allifae*. Tuttavia, l'amministrazione alifana del territorio ex cubulterino non è sicura e ad ammetterla deve essere stata di breve durata, inoltre nella fase d'impianto di *Allifae* colonia sillana, pare improbabile l'elezione di due magistrati con onomastica osca, anche se risparmiati perché appartenenti a genti filoromane.

¹⁵ Non sappiamo se edili curuli o plebei.

¹⁶ D. Caiazza, C. Passaro, *art.cit.*, in «Bollettino di Archeologia», 37-38, Roma 1996, pp. 32-35.

¹⁷ H. Solin, *op. cit.*, pp. 170-172.

¹⁸ Gregorio Magno, *Epistole*, 9,93.

ce conquista ad opera dei Longobardi Beneventani. Da Gregorio Magno sappiamo che *Cubulteria* rimase senza clero e vescovo uccisi o, più probabilmente, fuggiti insieme a tutti quelli che poterono trovare scampo¹⁸. L'abitato e l'agro restarono gravemente spopolati, al punto che molti decenni dopo il Duca Romualdo rinsanguò l'area insediando Bulgari-Schiavi nell'Agro Cubulterino, nel Caiatino e nell'Agro Caleno ed in quelli di *Telesia* ed *Allifae*¹⁹. Poi la diocesi dell'*Ecclesia Cubulternae* fu aggregata a quella di *Caiatia*, ma ne sopravvisse il nome, infatti nel 979 l'arcivescovo Gerberto conferma a Stefano vescovo di *Caiatia*, tra le altre chiese, l'ex cattedrale cubulterina affiancata da un ex episcopio, col titolo di *S. Maria et Sanctus Priscus ad Cuultere*, poi detta nel 1012, in *loco Cubultere/Cuboltere/Coboltere*.

Questa chiesa cristiana sostituì, pur in qualche modo continuandola, la sacralità pagana del luogo dove era anche un *lucus*, un bosco sacro rammentato dall'iscrizione sul retro della laminetta menzionante gli edili, dove si legge "Lania al bosco sacro ha dato in dono" che è stata trovata nella località Cacciapulli contigua alla importante chiesa ex cattedrale dedicata a *Santa Maria ad Cubultere*, oggi di San Ferdinando. In questa chiesa era custodita un'iscrizione funeraria, che possiamo immaginare proveniente da non molto lontano, ovvero da una strada ai margini dell'area sacra, menzionante uno scriba ed augustale di *Cubulteria* che fu anche *magister fani lunonis*. Il *fanum* è un tempio extraurbano ipotizzabile ai margini di un bosco sacro, e la località Santa Maria-San Ferdinando ha probabilmente anche restituito una terracotta arcaica della fine del VI sec. a.C. di una divinità femminile²⁰ che tiene per il collo due grossi uccelli, dunque una "Signora dei grandi volatili", l'equivalente di Giunone romana, alla quale erano sacre le oche. Dunque, data l'epoca e l'areale sannitico, con ogni probabilità si tratta di *Mefitis*²¹, raffigurata con un'anatra anche nella più tarda statua bronzea di S. Pietro a Cantoni presso *Saepinum*.

Poi si perse anche la cognizione del sito della città depopolata e sommersa da colate rapide di fango, infine spogliata tra Tardo Antico ed Alto Medioevo di quanto emergeva per riutilizzare i materiali con i quali fu anche costruita la bella basilica un tempo di Santa Maria a *Cubulteria*, oggi dedicata a San Ferdinando. Anche il nome di *Cubulteria* si perse e divenne *Trauni-Traguni* oggi Dragoni, tipico dei siti attraversati da torrenti capaci di collere disastrose e derivato dai "ravoni", i torrenti che seppellirono nel *diluvium* del Tardo Antico la città romana in pianura.

¹⁹ D. Caiazza, *Nomina sunt consequentia rerum*, in c.d.s.

²⁰ La dea è effigiata sul modello della coppia di Delfi di Kleobis e Biton.

²¹ Sull'equivalenza di *Mefitis* a *Iuno*, *Hera* e *Uni*, cfr. D. Caiazza, *Mefitis, Regina Pia Iovia Ceria. Primi appunti su iconografia natura competenze divinità omologhe e continuità culturale della Domina italica*, D. Caiazza (a cura di) *Italica Ars*, Piedimonte Matese 2005, pp. 129-217.



Sul Monte Castello di Dragoni dove era stata sino al I secolo a.C. *Kumpelternum* la vita tornò solo in prima età normanna, quando il versante più esposto dell'acropoli, quello meridionale, vide il recupero e rafforzamento delle mura megalitiche sannitiche (Fig. 11). Sappiamo infatti che nel 1138 Re Ruggero II d'Altavilla (Fig. 12) salì sull'*arcem quandam que dicitur Draconum, que erat in supremo monte valde ardui sita* per constatare *muniminis robore*²², ovvero verificare la qualità e potenza delle fortificazioni delle quali aveva ordinato la costruzione. Dunque Dragoni doveva essere una fortezza regia, come *Caiatia* e *Guardia*, oggi Guardia Sanframondi, il che conferma l'intatto valore strategico del sito a distanza di un millennio.

Le mura megalitiche dell'acropoli di *Kumpelternum* dalle maestranze agli ordini del Normanno furono potenziate fasciando in qualche tratto con una fodera muraria di pietrame calcareo, di varia pezzatura e forma incerta, legato da tenace malta, e con la realizzazione sul versante sud, di tre torri piene costruite con la stessa tecnica, necessarie per poter tirare dalla sommità sui fianchi di chi tentasse di scalare le mura.

Sono della stessa tipologia di quelle che il re fece costruire per rafforzare la cinta megalitica della colonia romana di *Caiatia* e per la datazione e committenza certa rappresentano un caposaldo per lo studio delle torri normanne²³. Nello stesso tempo sul vertice dell'acropoli fu costruito un dongione, oggi assai malcon-

Fig.11 - Torre fatta costruire da re Ruggero sul filo delle mura megalitiche dell'acropoli.

Fig. 12 - Ruggero II (Mosaico della chiesa della Martorana, Palermo).

²² *Alexandri Telesini Abbatis Ystoria Rogerii Regis Sicilie Calabrie atque Apulie*, L. De Nava, D. Clementi (edd.), Roma 1991, III, 29. Cfr. inoltre D. Caiazza, *La città di Caiatia e i feudi minori del Caiatino tra X e XIII secolo* in "Quei maledetti Normanni". Studi offerti a Errico Cuozzo per i suoi settant'anni da Colleghi, Allievi, Amici, (a cura di J. M. Martin, R. Alaggio), Ariano Irpino 2016, I, pp. 117-152.

²³ Cfr. per queste torri e quelle coeve di Caiazza, cfr. D.Caiazza, *La città di Caiatia*, pp. 122-129.

Fig. 13 - Kupelternum-castello di Dragoni oggi: deturpati da cave e inghiottiti dal bosco.



cio, e furono realizzate cisterne ipogee rettangolari coperte a volta.

All'interno delle mura megalitiche dell'acropoli rafforzate dalle torri medievali sul versante meridionale poi sorsero molte semplici case d'abitazione sormontate da un castello normanno-svevo con pianta grosso modo a cittadella che coprì e riuscì una cisterna sannitica. Questo potente edificio, abbellito anche da una torre cilindrica senza scarpa, impreziosita da anelli di rossa pietra bauxitica, la stessa che un'epigrafe caiatina cita con le parole *Cubulterinis Marmoribus*²⁴, è anch'esso oggi in rovina, ed andrebbe restaurato a rudere, insieme al dongione.

Rammentiamo infine che nel *Catalogus Baronum*²⁵, databile al 1150-1168, al n. 971 è annotato che *Guillelmus de Montefusco tenet demanium in Dracono feudi VII militum, et de Bala*²⁶ *Ilorum miltum et...*

Nonostante le preziose evidenze antiche e medievali e una storia importante, connessa ad eventi epocali, come la guerra annibalica e l'incipit del normanno regno di Napoli la tutela e la ricerca archeologica hanno segnato il passo: parte delle mura dell'acropoli sono state distrutte da una cava, che su nostra giovanile segnalazione fu bloccata dalla Soprintendenza Archeologica di Napoli, ma ancora oggi con le verticali e non protette pareti è un pericolo per il visitatore ed una ferita nel paesaggio che chiede di essere curata. La sua ricomposizione o mitigazione e la messa in sicurezza, esigenze primarie, furono ignorate qualche decennio addietro, nella progettazione ed esecuzione di un costoso intervento, sull'acropoli di *Kumpelternum*. Doveva valorizzare il sito, ma si risolse in un inutile massiccio sperpero di denaro pubblico. Non risulta nemmeno

²⁴ H. Solin, *op.cit.*, p. 86.

²⁵ *Catalogus Baronum* edito a cura di E. Jamison, Roma 1972, p. 174.

²⁶ Ipercorrezione del nome di Baia, oggi Baia e Latina, quest'ultima nella parlata è Atina.

l'edizione di un saggio di scavo retrostante la mura, neppure ricolmato, che oggi minaccia la stabilità del muro (Fig. 5b).

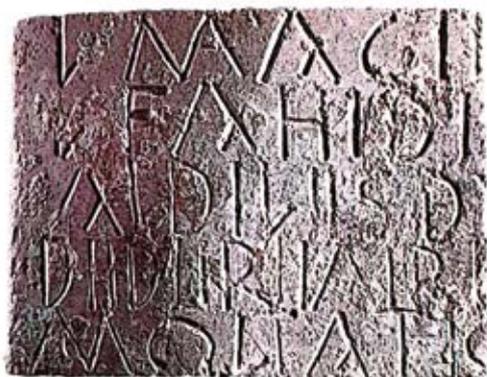
Il bosco reciso e non convertito ad alto fusto è cresciuto e si è richiuso, fari e fili dell'impianto di illuminazione sono stati rubati, il restauro del castello non è stato neppure tentato.

Non meglio è andata per *Cubulteria*: la città in pianura non fu trovata nonostante numerosi e vani saggi attorno alla chiesa di S. Maria a *Cuvultere*, dove chiaramente non poteva essere il tessuto urbano visto che i documenti dicono la chiesa *ad Cuvultere* e non *in Cuvultere*.

Snodo di strade, devozioni, genti, di eventi epocali la distrutta città con due sedi e due nomi ha una lunga e significativa storia da narrare e vestigia preziose, ed invece continua l'incuria di Istituzioni e Società Civile, che sembrano cieche, sorde ed ignare dell'eredità storico-culturale. Sulla pendice sud dell'acropoli, le mura ciclopiche e le smozzicate torri di Re Ruggero nel silenzio ancora si levano a difendere la memoria della città sannitica. Più in alto l'abbandono, gli sterpi e il bosco oggi coprono e minacciano la sopravvivenza del castello, in una parola è a rischio l'insigne patrimonio archeologico e monumentale di *Kumpelternum-Trauni*- Castello di Dragoni che vide le gesta e i volti di Annibale, di Q. Fabio Massimo, di L. Cornelio Silla e di Re Ruggero II il Normanno.

Bibliografia

- Alexandri Telesini Abbatis Ystoria Rogerii Regis Sicilie Calabrie atque Apulie*, L. De Nava, D. Clementi (edd.), Roma 1991.
- P. de'Jorii, *Dissertazione sul sito della distrutta città di Combulteria*, Napoli 1834.
- A. Sambon, *Les monnaies antiques de l'Italie*, Paris 1903.
- D. Caiazza, *Archeologia e storia antica del Mandamento di Pietramelara e del Montemaggiore*, Isola del Liri 1986, I, Cap. XI.
- D. Caiazza, *Archeologia e storia antica del Mandamento di Pietramelara e del Montemaggiore*, Isola del Liri 1995, II, pp. 422-427.
- D. Caiazza, *Kumpelternum-Cubulteria*, *Annuario ASVT*, VII, 2022, pp. 13-38.
- D. Caiazza - M. Pagano, *Bronzetto arcaico dall'agro cubulterino utilizzato per defissione*, in *Considerazioni di Storia ed Archeologia (CoStA)*, XV, 2023, pp. 95-100.



Laminetta bronzea con iscrizioni in osco e latino da Cubulteria, lato A e B (da *Bollettino d'Archeologia* 1996).



La memoria di uno scultore romano a San Gemini

Silvia Sanfilippo
Restauratrice di beni culturali

La Fondazione Museo dell'Opera di Guido Calori*

La Fondazione Museo dell'Opera di Guido Calori, scultore romano del Novecento, si trova nel centro storico di San Gemini¹, piccolo paese in provincia di Terni, in via del Tribunale 54. L'edificio è parte di un articolato complesso monastico cinquecentesco dedicato a Santa Caterina, all'interno del rione Rocca, uno dei rioni in cui, fin dal medioevo, era diviso l'abitato.



Fig. 1 Il chiostro seicentesco dell'ex convento di Santa Caterina, oggi cortile interno della Fondazione Museo dell'opera Guido Calori (foto dell'autore).

Da un portone in legno che si apre su una semplice facciata in laterizi, si accede all'atrio del museo, che conduce ad uno dei chiostri dell'ex convento con al centro un pozzo. Su questa ampia corte si affacciano le sei sale nelle quali sono esposte numerose opere dell'artista, soprattutto bozzetti in gesso. Il primo piano, invece, è adibito a residenza privata della famiglia (fig. 1)².

La Fondazione ha il compito non solo di mantenere viva la memoria dell'operato dello scultore, ma di proporsi come risorsa decisiva per poter candidare San Gemini a sede museale dedicata agli artisti del Novecento.

La Fondazione ha il compito non solo di mantenere viva la memoria dell'operato dello scultore, ma di proporsi come risorsa decisiva per poter candidare San Gemini a sede museale dedicata agli artisti del Novecento.

La vita di Guido Calori³

Guido Calori nacque a Roma nel 1885. Artista poliedrico, legato ad un tradizionalismo tipico del Novecento⁴, si dedicò alla scultura, alla pittura, alla scrittura ed all'insegnamento. Durante la

¹ L'associazione privata *I borghi più belli d'Italia* ha inserito la città nel suo elenco (San Gemini, Borghi più belli d'Italia. pagina web: <https://borghipiubelliditalia.it/borgo/san-gemini/>).

² Sulla parete destra dell'ingresso sono presenti reperti archeologici provenienti da scavi limitrofi, affidati in custodia alla Fondazione dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria (informazione orale ricevuta dal nipote dell'artista, l'Ing. Giovanni Mastino Calori).

³ I principali riferimenti della vita di Calori sono stati estrapolati da BENUCCI M., in: , a cura di M. BENUCCI, Terni 2006, pp. 11-14; 20-23 e BALISTRERI P., , Tesi di laurea Beni Culturali, Università degli Studi della Tuscia, 2001.

⁴ Sebbene lo scultore si discosti dalle Avanguardie, la sua arte rimane genuinamente italiana: egli oscilla tra il classicismo greco e il verismo. Il classicismo è per l'artista romano un legame con la propria cultura, connesso a quel sentimento di identità nazionale acuito con il fascismo e le due Guerre.

* Si ringrazia per la cortese disponibilità l'Ing. Giovanni Mastino Calori che ha messo a disposizione documenti, ricordi e notizie indispensabili alla redazione di questo articolo.

sua formazione come scultore, frequentò diverse scuole d'arte, il Museo Artistico Industriale e la Scuola degli Incurabili. Per mantenersi eseguì diversi lavori di pittura, scultura e prestò il suo aiuto all'anatomista Morini nella Scuola libera di anatomia, per poi avvicinarsi alla Scuola libera di nudo di via di Ripetta.

La svolta della sua carriera avvenne nel 1902 quando vinse il secondo premio del concorso nazionale "Albacini", indetto dalla Reale Accademia di San Luca, con la scultura *Ero e Leandro* che gli diede notorietà e lo portò all'attenzione della critica e gli fruttò alcune commissioni da parte di privati.

La consacrazione artistica avvenne nel 1908, quando tre sue sculture vennero esposte alla "LXXIX Esposizione Internazionale della Società di Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma", vincendo il premio il Pensionato Artistico Nazionale per il quadriennio 1908-1912.

Nel 1912 si allontanò da Roma per andare ad insegnare disegno all'Istituto Tecnico Industriale di Chieti, dove restò per cinque anni. Più tardi, verso la fine del 1917 ottenne incarichi per l'insegnamento di plastica ornamentale e della figura, presso l'Accademia di belle arti di Firenze, dove rimase fino al 1925.

Durante gli anni fiorentini partecipò alla I edizione della Biennale Romana d'Arte con le opere *Mater dolorosa*, *Ave Maria*, *Cerbiatta*, *Ritratto di Gabriele D'Annunzio* e *Maternità*. Ultimato l'incarico a Firenze divenne titolare di cattedra all'Accademia di Belle Arti di Bologna, per poi trasferirsi a Napoli nel 1927.

Tre anni più tardi assunse la cattedra di plastica della figura all'Accademia di Belle Arti di Roma, e partecipò contestualmente alla XVII Biennale di Venezia con l'opera *Italica Gens*, vincendo il premio della Confederazione Generale degli Agricoltori, esposizione alla quale verrà nuovamente invitato, partecipando con la scultura *La Beffa*⁵ (fig. 2).

Nel secondo dopoguerra l'artista si dedicò sempre di più all'insegnamento e, incapace di rinunciare al suo stile riproponendo nella scultura modelli già espressi negli anni precedenti, venne pian piano tagliato fuori dall'entourage artistico del suo tempo. Morì a Roma nel 1960.

⁵ Questa scultura fu esclusa alla vigilia dell'inaugurazione, essendo la figura fortemente somigliante a Margherita Sarfatti, (Venezia, 1880 – Cavallasca, 1961), intellettuale di totale influenza nell'ambito dei Beni Culturali e legata sentimentalmente a Benito Mussolini, qui ritratta nuda ed in un atteggiamento di ilare derisione. Calori raffigura la critica d'arte in quanto rea di aver intralciato la carriera accademica del romano per favorire un suo protetto. Se fino a quel momento era stato ben visto dal regime fascista, da quel momento in poi l'artista romano fu escluso da ogni tipo di rapporto o commissione (informazione orale ricevuta dal nipote dell'artista).



Fig. 2 Guido Calori con il bozzetto della scultura *La Beffa*, 1932 (Archivio MOGC).

La storia della Fondazione

Nel 1941 il *Monastero di Santa Caterina* fu frazionato, ed il terzo chiostro e i fabbricati limitrofi furono alienati a privati. A questo periodo risale il primo intervento di manutenzione dello stabile, con la trasformazione del primo piano dell'edificio in abitazione. A metà degli anni Ottanta del Novecento, i discendenti dello scultore romano acquistarono la proprietà, eseguendo un secondo restauro volto al recupero del chiostro seicentesco. L'esigenza di acquisire questa proprietà da parte della famiglia nacque quando, poco dopo la morte dell'artista, il Comune di Roma, che nel 1930 aveva concesso al Calori un edificio in via Pinciana ad uso di studio, chiese di rientrarne in possesso. I familiari, quindi, furono costretti a sgomberare frettolosamente lo studio avendo l'Amministrazione Capitolina rifiutato la donazione (offerta dagli eredi) dell'intero patrimonio artistico e documentale.

Venne quindi acquistato l'edificio di San Gemini nel quale si trasferì tutto il materiale presente a Roma e quanto era ancora rimasto in alcuni magazzini a Firenze.

Il Museo raccoglie numerose opere: sculture in bronzo, bozzetti in gesso e in cera, opere pittoriche, disegni, strumenti di lavorazione e documenti. Tutto questo materiale permette di comprendere il percorso creativo dell'artista, partendo dall'idea primigenia della scultura, passando per lo sviluppo materico attraverso uno o più abbozzi, fino alla realizzazione finale (fig. 3).

Un ambiente dello stabile è dedicato all'archivio dei documenti comprendenti libri, fotografie, lettere, disegni e documentazione di vario genere riguardanti le opere.

Nel 1987 il Museo dell'Opera di Guido Calori ha aperto le porte al pubblico ed è entrato a far parte del Sistema Museale Regionale Umbro. Tra il 1991 e il 1992 è stato riconosciuto il valore storico, artistico e documentario della collezione del Museo e tutte le opere, l'archivio e lo stabile, sono state sottoposte a vincolo per la tutela e la valorizzazione, da parte della Soprintendenza ai Beni Storici-Artistici e Archivistici dell'Umbria.



Fig. 3 Fondazione Museo dell'Opera di Guido Calori, interno (foto dell'autore).

La successiva creazione di una fondazione si deve ai nipoti dell'artista: Anna Mastino e Giovanni Mastino Calori con la moglie Elisabetta Guidi, assistiti da un Consiglio d'Amministrazione e da un conservatore, lo storico dell'arte Michele Benucci⁶. La Fondazione, creata il 28 ottobre 2002 e successivamente riconosciuta il 14 luglio 2003, è stata costituita proprio per evitare la dispersione del patrimonio artistico dello scultore e per la sua missione di conoscenza, divulgazione e fruizione di un patrimonio artistico e culturale.

Il Museo oggi

Dal 2017, inoltre, grazie ad un accordo stipulato con l'Università degli Studi della Tuscia, nell'ambito del 'Corso di Laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali (LMR/02)', numerose opere in gesso del museo Calori sono state restaurate nei laboratori dell'Università viterbese. All'interno di questa convenzione, all'inizio di ogni anno accademico, il conservatore individua i pezzi da restaurare; i docenti restauratori elaborano un progetto di intervento che viene successivamente sottoposto al nulla osta della Soprintendenza Archeologia, Arti e Paesaggio dell'Umbria. Le opere vengono quindi imballate e trasportate nei laboratori di Viterbo ove vengono sottoposte al restauro eseguito dagli studenti del corso sotto il controllo dei docenti restauratori. Grazie soprattutto alla dedizione del nipote dello scultore, l'Ing. Giovanni Mastino, il museo è aperto oltre che alle visite, anche agli studiosi e nei mesi estivi ospita nel chiostro eventi artistici che rendono l'istituzione parte integrante della vita culturale di San Gemini.



Fig. 4 Durante i lavori di restauro dell'opera *La Cerbiatta* (1918) presso i laboratori di restauro dell'Università degli Studi della Tuscia (foto Università degli Studi della Tuscia).

Nota bibliografica

- P. Balistreri, *Guido Calori e il suo Novecento*, in: "Indagini. Rivista del Ce.st.r.e.s." n. 87, XXIV (2004), Terni 2004, pp. 50-84;
- P. Balistreri, *Guido Calori, trattatista d'arte*, Tesi di laurea Beni Culturali, Università degli Studi della Tuscia, 2001;
- E. Benezit, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Paris 1976 (I ed. 1911 – 1923), vol. 2, p.467;
- M. Benucci, *Il Museo dell'Opera di Guido Calori: storia, istituzione, progetti e A ricordo dell'uomo e dell'artista*, in: *Fondazione Museo dell'Opera di Guido Calori*, a cura di M. Benucci, Terni 2006, pp. 11-14; 20-23;
- A. M. Bessone Aurelj, *Dizionario degli scultori ed architetti italiani*, Città di Castello 1947;
- R. Bossaglia – M. Monatti Bacchini, *Tra Liberty e Déco: Salsomaggiore*, Parma 1986. in R. Catini, *I concorsi Poletti 1859-1938*, Roma 1999;
- C. A. Petrucci, *Accademia Nazionale di San Luca. Guido Calori*, Roma, 1961;
- V. Vicario, *Gli scultori italiani dal Neoclassicismo al Liberty*, II ed., vol. I, ed. Il Pomerio, Lodi 1994.

⁶ Tutti i documenti relativi al vincolo e all'atto costitutivo della Fondazione sono stati gentilmente concessi dall'Ing. Giovanni Mastino Calori (Allegato "A", ad atto Rep. n.4085/1543).



Onofrio Pepe e la sua mitografia scultorea

Teobaldo Fortunato
archeologo e giornalista



Fig. 1 L'artista nel suo studio.

Onofrio Pepe è un *nucerinus* d'eccellenza (Fig.1): è nato e si è formato nella moderna Nocera Inferiore, nel territorio dell'antica *Nuceria* definita *ΘΕΟΚΤΙΣΤ/ΟC/* (*theóktistos*), fondata da un dio (dal testo frammentario di un'epigrafe in greco del I secolo d. C). Si trova nella Valle del Sarno ove insistevano, secondo Virgilio¹, «Sarrastes populos et quae rigat aequora Sarnus» (i Sarrasti e delle genti che il Sarno irriga). A proposito della fondazione della città, Marco Onorato Servio² ribadisce:

[Sarrastes] «*populi Campaniae sunt a Sarno fluvio. Conon in eo libro, quem de Italia scripsit, quosdam Pelasgos aliosque ex Peloponneso convenas ad eum locum Italiae venisse dicit, cui nullum antea nomen fuerit, et flumini quem incolerent, Sarro nomen inposuisse ex appellatione patrii fluminis, et se Sarrastras appellasse. Hi inter multa oppida Nuceriam condiderunt*».

([I Sarrasti] sono popoli della Campania così chiamati dal fiume Sarno. Conone nel suo libro in cui ha scritto dell'Italia, dice che vi siano arrivati i Pelasgi e altri dal Peloponneso in quel luogo d'Italia, che non aveva avuto alcun nome prima, e che chiamarono Sarro il fiume che vi trovarono, dal nome di un fiume della loro patria, e sé stessi si chiamarono Sarrasti. Tra molte città, fondarono *Nuceria*). Plinio il Vecchio scrive: «Pompei, da

cui si vede non lontano il Vesuvio, bagnata dal fiume Sarno; il territorio nocerino e Nocera stessa, distante nove miglia dal mare»³. È questo il contesto in cui lo scultore Pepe ha mosso i primi passi d'artista (Fig.2); qui, il sincretismo indigeno, etrusco, sannita, greco e romano, ha lasciato ampie testimonianze anche di cultu-

¹ P. V. MARONE, *Eneide*, VII, vv. 736-738.

² M. O. SERVIO, *Grammatici in Vergilii Aeneidos librum septimum commentarius*.

³ PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, III, 6.

ra materiale: epigrafi e colonne, frammenti d'affreschi e statue sono le prove tangibili della storia di una città, scampata all'eruzione pliniana del 79 d. C. ed a moti tellurici, alluvioni che l'hanno caratterizzata per millenni. La stratificazione archeologica non ha obliterato tutte le opere dell'uomo; è forse in questi luoghi che va ricercata la genesi artistica del "mitografo" Onofrio Pepe, ammaliato da quel sincretismo iconico che ha visto Atena dei Greci fondersi con la *Menrva* etrusca, Minerva dei Latini e dei Romani, *divinitas* delle virtù eroiche, delle strategie, della lealtà e della saggezza; Zeus diviene, nelle terre conquistate dagli Etruschi, *Tinia* e poi Giove, ed Era, la sua sposa, si era confusa con Uni in Etruria per divenire Giunone, invocata quale Giunone Lucina, *colei che fa vedere la luce al neonato*. E, tra i monumenti esemplari, primo fra tutti, va segnalato il Battistero Paleocristiano di Santa Maria Maggiore ovvero «quel famoso Templo fatto a guisa del rinomato Panteon romano, da noi detta la Rotonda, come pur quello di Roma, e che poggia sopra trenta colonne di vario, e bellissimo marmo in quindici coppie», come lo definì il reverendo G. Messina nel 1787⁴. La *Rotonda* ha attratto curiosi di antichità ed intellettuali d'Europa, come Teodorico di Niem, al seguito di Papa Urbano VI, durante il soggiorno al castello di Nocera tra il 1384 ed il 1385. Teodorico ha lasciato una descrizione dettagliata di Nocera, soffermandosi su alcuni particolari, autentiche note archeologiche *ante litteram*:

«Qui, presso il borgo, si scorge nei campi la chiesa di San Prisco, che fu un tempo cattedrale, dove si conservano le reliquie del profeta Abacuc e tutt'intorno al castello si scorgono ancora le fondamenta di case, che mostrano che qui un tempo ci fu una città di cui si vedono le rovine»⁵.

Nel capitolo XXXIX precisa:

«Andando verso la città di Salerno che dista dal castello di Nocera otto miglia, nella stessa piana si ritrova una venerabile Basilica presso la quale oggi nessuno abita e che quasi del tutto priva di culto. Sembra che sia stata costruita in onore



Fig. 2 - O. Pepe nel Battistero Paleocristiano di Nocera.

⁴ G. MESSINA, *Sagro Novenario per onorare Maria SS del Carmine, protettrice della città di Nocera de' Pagani con cenni storici d'esta città*, Napoli 1787; M. PAGANO, *Ritrovamenti epigrafici settecenteschi a Nocera*, in «Apollo» 10, Salerno, 1994, pp. 43-46.

⁵ TEODORICO DI NIEM, *De origine causisque omnium longissimi schismatis ... historia*, Argenterati, 1609, libro I, cap. 38.

della Beata Vergine Maria, a somiglianza della chiesa di Santa Maria che si trova nella città di Aquisgrana»⁶.

Nel Battistero paleocristiano le stele di Onofrio sono state in mostra tra gli intercolumni in occasione di *Divinitas*, la mostra/installazione che ha costituito un *unicum* per il monumento nocerino. Gli "eidola pepiani" scelti dal suo immenso universo mitologico, hanno dialogato con gli affreschi realizzati da un artista

tardo giottesco della fine del 1300 (Fig. 3).

Si è cercato di riannodare i fili della fede e quelli dell'arte, in una consonanza sincretica contemporanea. All'interno del monumento, basi, fusti di colonne, capitelli, riutilizzati per formare il colonnato binato a metà del XVIII secolo, entusiasmarono Johann Joachim Winckelmann. Rimase impressionato dai capitelli con delfini; nel 1762, scrisse da Tivoli «Il conte Fede possiede vicino alla sua casa di campagna nella villa di Adriano presso Tivoli due capitelli con delfini, i quali si trovavano presumibilmente nel tempio di Nettuno della detta villa e dei capitelli uguali ci sono anche nel tempio a Nocera dei Pagani nei pressi di Napoli»⁷.

Onofrio Pepe, dopo gli studi salernitani, si è trasferito a Firenze, la città dell'arte, bagnata dall'Arno dove ritrova tutte le corrispondenze di quei miti che si erano consolidati nella sua arte; ritornano le *imagines*, imponendosi prepotenti nel dettato artistico, al cospetto dei maestri che avevano stigmatizzato il *Pantheon*

visivo nell'immaginario d'Occidente. Il Rinascimento fiorentino con tutte le innovazioni d'arte, tutte quelle costanti e varianti della mitologia classica, è stato uno dei campi fertili in cui le tecniche di Pepe si sono alimentate. Hanno reso possibile quel mondo che permea gli aspetti più significativi della sua ricerca. Nella mostra celebrativa (per i 100 anni dell'Università di Firenze, presso il Rettorato a Piazza San Marco e a palazzo Nonfinito a Firenze), *I Miti Ritrovati*, vi è la veemenza dei corpi che emergono dalle 30 stele policrome in terracotta e legno che compongono Il Muro del Mito e dalle sette grandi sculture in terracotta dedicate al "Mito d'Europa", con la forza espressiva di quelle gesta che li hanno fermati in una dimensione diacronica che solo l'arte



Fig. 3 O. Pepe, *Divinitas*, Battistero di Nocera

⁶ Ivi, cap. 39.

⁷ J. J. WINCKELMANN, *Kunsthistorische Schriften*, vol. II: *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, Leipzig 1762, ristampa negli *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Band 337, Baden-Baden – Strassburg 1964, p. 47 (traduzione dal tedesco a cura di H. Tischler).



Fig. 4 Il Muro del Mito, Firenze Palazzo Nonfinito. Cortile interno in Via del Proconsolo.

Figg. 5-6 Particolari dell'opera.

riesce a restituire (Fig. 4). Pepe li consegna a noi in una *humanitas* forse poco divina che non lascia spazio all'attesa emotiva. L'archeologo rumeno Cătălin Pavel, nel saggio "L'archeologia dell'amore", scrivendo degli dei, puntualizza: «funzionano con gli stessi meccanismi degli eroi, i quali, a loro volta non erano che una replica potenziata – non tanto come appetito, quanto come risorse – del cittadino comune»⁸. Nelle stele esposte, le altezze e l'aggiunta del colore hanno una grande valenza nella volumetria delle opere; è determinante l'impatto empatico, da *Icaro nel sole* alla *Caduta di Fetonte*, a *Demetra e Kore*, alle tormentate sculture con *Europa ed il Toro*, a *Medusa* che rivolge il suo sguardo altrove (Figg. 5- 6- 7a- 7b). L'artista nocerino in terra toscana, accan-

⁸ C. PAVEL, *L'Archeologia dell'Amore*, Neo Edizioni, Castel di Sangro 2022, p. 125.



Fig. 7a Il Minotauro.



Fig. 7b Particolari delle Baccanti.

to all'ars scultorea, si cimenta negli ultimi anni nelle terre della pittura; le sue figure eroiche e mitologiche assumono in questa nuova veste, una dimensione solo frontale e bidimensionale in cui l'enfasi cromatica ha il sopravvento sul racconto pittorico. Nei dipinti è l'Espressionismo a fornire le ispirazioni ma anche le visioni della pittura italiana del XX secolo assumono un ruolo determinante nell'esegesi delle sue opere. Le figure mitologiche sembrano prendersi gioco delle sue divinità bronzee e in tecnica mista. Nel percorso espositivo de *I Miti Ritrovati*, si ravvisa una interminabile sequenza dialogica e diamesica. Non si tratta di esercizi di stile su temi mitologici talora poco noti al grande pubblico. La genesi va enucleata dalla ricerca delle radici della cultura contemporanea: frasi e citazioni dotte tratte dalle letture di Onofrio Pepe sono vergate sulla fronte opposta di molte stelle; evidenziano una pura valenza didascalica ed evocativa ancorché didattica o esplicativa. Nascono dall'esigenza di Pepe di stimolare l'attenzione verso un mondo, quello del Mito, che non ha mai cessato di esistere grazie alla forza della sua simbologia (Fig. 8). Come sottolinea nel 1960, Edgar Wind in *Arte e Anarchia*, Platone sentenzia nella *Repubblica* che l'arte e gli artisti sono considerati un pericolo, una minaccia per l'ordine, e pertanto censurati; oggi, la diffusione dell'arte è capillare e la censura ci appare quale segno di arretratezza in quanto, di fronte alle opere



Fig.8 La Porta del Mito, Novoli, Firenze.

d'arte è scomparso quel platoniano *sacro furore*. Giuseppe Malafrente nella recensione al saggio di Francesco Forlin, *Il mito moderno: racconto, arte e filosofia nel primo Schelling*, ribadisce: «Mito e modernità sembrano essere due termini assolutamente antitetici: tutto ciò che appartiene alla sfera mitica non può appartenere anche all'ambito del moderno. Mito e modernità: un rapporto conflittuale e affascinante lega fra loro gli estremi di questa relazione»⁹. Parafrasando Giorgio Agamben, a proposito del quesito posto da Giovanni Urbani, "Qual è il senso della presenza del passato nel presente", ci piace pensare che l'unico luogo possibile per il passato e per le figure mitologiche, sia il presente.

Si ringraziano gli amici fotografi Francesco Corrado, Silvio Cuofano, Giovanni Longobardi per la gentile concessione.

⁹ G. MALAFRONTI, Forlin Francesco, *Il mito moderno: racconto, arte e filosofia nel primo Schelling*, «Recensioni Filosofiche», 19 novembre 2012.



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Cultura come fattore di sviluppo

Ieri, oggi, domani Gianni Bulian

Musei e turismo: le statistiche Michele Campisi



Ieri, oggi, domani

Gianni Bulian
Architetto

Si avvicina a grandi passi il Giubileo del 2025 e la zona della Stazione Termini, da sempre considerata come la vera “Porta di Roma”, diventa strategicamente relevantissima per accogliere l'evento, per la presenza del **Museo Nazionale Romano** con le sedi del Palazzo Massimo, le Terme di Diocleziano (sede storica del Museo), la basilica di Santa Maria degli Angeli e la piazza dell'Esedra da cui parte la via Nazionale, vera e propria arteria di collegamento all'area Archeologica e al Centro Storico della Capitale, che sarà la meta di tutti i “pellegrini”: ma vediamo qual è la situazione attuale.

Hausmann e la via Cernaia

Per meglio comprendere la situazione dell'area che presenta ancora delle problematiche non indifferenti legate ad alcuni nodi non risolti bisogna risalire al momento del **trasferimento della Capitale da Firenze a Roma**, quando la nuova amministrazione della città, ma anche il Governo Nazionale, avviarono una consultazione con il prefetto della Senna, il Barone Hausmann, per interrogarlo, in qualità di artefice della Mitica capitale francese, la “*Ville Lumiere*”, esempio di organizzazione e modernità, per avere dei suggerimenti, delle indicazioni per Roma chiedendogli come avrebbe declinato il sistema dei *Grand Boulevard* sul corpo della Roma storica.

Il grande urbanista, invece di assecondare le richieste fattegli, si narra rigettasse con forza l'ipotesi, sostenendo che la città consegnata dalla storia racchiusa nelle Mura Aureliane, rappresentava un organismo compiuto, mirabilmente conservato, una sorta di “**miracolo**” che doveva essere assolutamente salvaguardato e valorizzato nella sua consistenza, realizzando una nuova città-capitale moderna, collegata alla prima, ma assolutamente “autonoma” rispetto ad essa.

Questo illuminato e saggio parere non venne ascoltato, preferendo operare nella città attraverso “sventramenti”, realizzando alcuni “*petit boulevard*” come ad esempio l'asse via Nazio-

nale-Corso Vittorio Emanuele II per collegare la nuova Stazione Termini con la Città del Vaticano oppure, nel caso che ci interessa più da vicino, decidendo di "valorizzare" l'edificazione dei nuovi Ministeri posti sull'asse storico della via XX settembre (l'antica *Alta Semita*) e contemporaneamente di "sezionare" improvvidamente la palestra settentrionale delle Terme di Diocleziano separando l'aula angolare (che diventerà in seguito, dopo varie trasformazioni, il Planetario della città di Roma) dal corpo centrale del complesso monumentale con la creazione della **via Cernaia** (1878), asse stradale parallelo alla via XX Settembre.

Da questa scelta sbagliata discendono tutte le difficoltà e contraddizioni che di seguito evidenzieremo e che sono purtroppo ancora presenti.

Il Restauro e l'allestimento della Sala angolare ottagonale, l'ex Planetario

Potrebbe essere il momento giusto per una riflessione critica su quanto fatto in questi ultimi anni nel Museo, molto positivi da un lato per la prosecuzione degli interventi necessari al pieno recupero e valorizzazione delle Grandi Aule delle Terme, e per il completamento del restauro del fronte del *Frigidarium* e della *Natatio* che ha visto un importante riconoscimento nel premio **European Union Prize for Cultural Heritage/Europa Nostra Award 2016** assegnato alle Terme di Diocleziano per il progetto di restauro. Ma a questo risultato estremamente encomiabile si aggiunge una serie di situazioni non molto positive se non addirittura critiche che riguardano invece la zona archeologica gravitante sulla via Cernaia e cioè l'aula angolare ottagonale la cosiddetta **Rotunda Diocletiani** (l'ex Planetario della Città di Roma), l'aula adiacente la **ex Cappella di S. Isidoro**, e le "**Olearie**", i magazzini dell'Annona Pontificia di Roma.

Quest'area era stata completamente recuperata, attraverso un restauro e musealizzazione nell'ambito degli interventi completati per il **Giubileo del 2000** e per tale zona era stato proposto un progetto complessivo (progetto elaborato, anche se in maniera differente, sin dall'inizio del '900 e propugnato in particolare da **Corrado Ricci**, allora direttore generale nel Ministero della pubblica Istruzione) che prevedeva l'eliminazione del primo tratto della via Cernaia in modo da riconnettere le parti delle Terme di Diocleziano, separate dalla strada creata nell'800: tale riconnessione era stata anche inserita nelle varianti al P.R.G. dopo uno studio di carattere urbanistico redatto per conto del Comune di Roma. Il progetto aveva un duplice valore: oltre all'evidente vantaggio di consentire un altro accesso al Museo dalla piazza della Repubblica o dell'Esedra attraverso le "Olearie" (i magazzini dell'Anno-

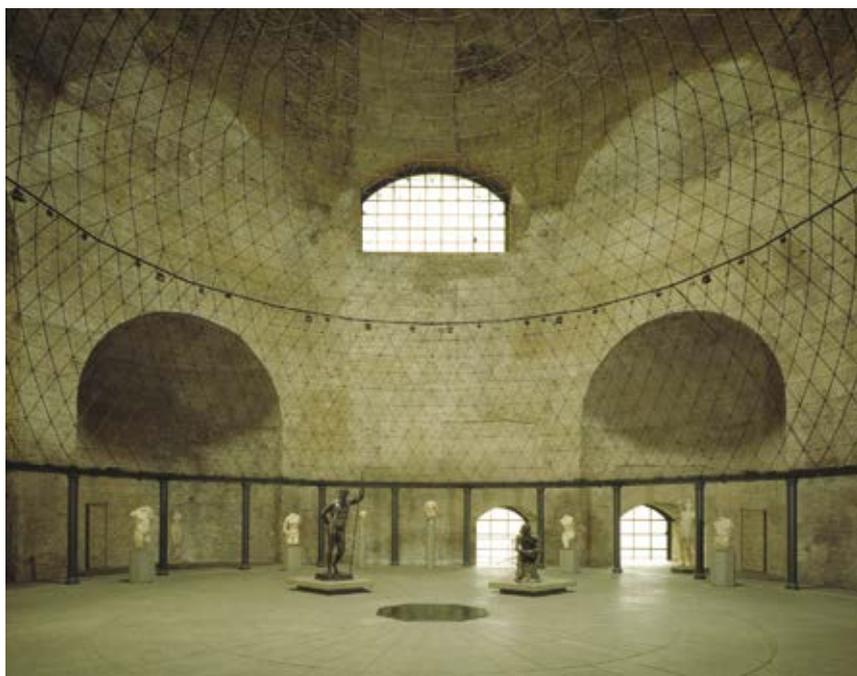


Fig. 1 L'allestimento originario dopo il restauro premio INARCH per il Lazio 1990.



Fig. 2 I due bronzi ellenistici rinvenuti nelle Terme di Costantino.

na Pontificia ubicati accanto alla Basilica di Santa Maria degli Angeli), restituiva all'area attualmente emarginata dalla vita della città una sua vivacità e "vivibilità" propugnata anche dagli abitanti del quartiere.

La sala angolare in cui era esposta la statuaria relativa al periodo imperiale ospitate nelle grandi Terme Romane (fig. 1), fu da tutti riconosciuta come uno spazio in cui la qualità architettonica veniva esaltata dai materiali esposti, e soprattutto dalla presenza dei **due grandi bronzi** di età ellenistica (il pugilatore a riposo e il Dinasta) **provenienti dalle Terme di Costantino** (fig. 2), che diventavano, ubicati al centro della sala, un vero e proprio fulcro dell'esposizione.

La decisione di mantenere la volta reticolare realizzata negli anni '20 per l'utilizzazione a Planetario in quanto testimonianza importantissima del passaggio della Storia sul Monumento, era da un lato rispettosa della complessa stratificazione storica dell'edificio e dell'area e dall'altro fondamentale per la musealizzazione dell'aula stessa: il risultato dell'intervento era il perfetto equilibrio della composizione architettonica raggiunta attraverso le opere di restauro e il successivo allestimento dell'Aula termale. Anche la parte impiantistica, estremamente rispettosa del monumento, era considerata un modello: l'impianto radiante a pavimento era integrato dall'immissione dell'aria condizionata nell'ambiente utilizzando le colonne cave di sostegno alla volta reticolare come canalizzazioni.

L'aria poi trattava anche l'ambiente situato al livello inferiore in

cui delle passerelle e dei solai vetrati consentivano la visione delle strutture archeologiche sia diocleziane che preesistenti fornendo così un vero e proprio palinsesto della storia del luogo che, come vedremo, verrà poi mirabilmente integrato dalle successive scoperte archeologiche dovute a Daniela Candilio, Filippo Coarelli e Eugenio La Rocca relative al "Templum Gentis Flaviae" (fig. 3).

Purtroppo alcune scelte improvvise hanno portato al progressivo abbandono non solo dell'Aula ma di tutta l'area che così nel tempo è ripiombata nell'oblio e nel degrado (fig. 4): la scelta di esporre i due bronzi nel Palazzo Massimo alle Terme ubicato a piazza dei Cinquecento, considerati elementi di grande attrazione per il pubblico di questa sede del museo, ha distrutto un allestimento considerato da tutti come esemplare.

Dobbiamo ricordare che il restauro dell'Aula ha meritato un **premio INARCH** (1990) nonché una citazione nella **Storia dell'Architettura Italiana**, il secondo Novecento a cura di Francesco Dal Co (1997 Electa Milano).

Tra lo spazio esaltante dell'Aula termale e gli angusti ambienti dell'ex Collegio dei Gesuiti lo scarto "qualitativo" è evidente a tutto svantaggio delle due statue che nella *Rotunda* trovavano una collocazione ideale, proporzionata alla loro importanza artistica.

La chiusura al pubblico della *Rotunda* ha comportato poi anche la chiusura dell' **ex Cappella di S. Isidoro** (fig. 5) – in origine uno



Fig. 3 Il Livello inferiore dell'ex Planetario: al centro la struttura in blocchi di travertino appartenente al recinto del "Templum Gentis Flaviae". Sullo sfondo il pavimento trasparente e la porta che conduce alla Via Cernaia e – speriamo – alle "Olearie" di Clemente XIII (1763).



Fig. 4 Lo stato di abbandono del mosaico della palestra delle Terme adiacente alla via Cernaia.



Fig. 5 L'ex Cappella di S. Isidoro, settecentesca, fu demolita negli anni '30 del secolo scorso. La sistemazione, dopo gli interventi di consolidamento e restauro, ne prevedeva l'uso a ingresso all'area archeologica, centro di orientamento e sala per mostre temporanee. Attualmente chiusa.

Fig. 6 Le "Olearie" di Clemente XIII (1763): ciascuno dei 10 pozzi dell'Annona Pontificia poteva contenere 44.000 litri d'olio. Attualmente chiuse.



delle aule di accesso alle terme adiacente alla *Rotunda*, allestita per ospitare anche mostre temporanee e prevista nel progetto come punto di accesso all'area archeologica, nonché punto di informazione al pubblico per la conoscenza della complessità stratigrafica del monumento – così come del bellissimo spazio delle Olearie i magazzini dell'olio dell'**Annona Pontificia** (fig. 6) ricavati nei Granari Gregoriani nel settecento.

Era molto chiaro che solo una fruizione continua del monumento da parte del pubblico avrebbe impedito un suo degrado nel tempo, e questa minaccia era parsa evidente durante i lunghi periodi di tempo in cui la *Rotunda* era stata chiusa per mancanza di personale di custodia.

Successivamente l'aula è stata utilizzata molto impropriamente ed improvvidamente per mostre di vario genere, considerando lo spazio architettonico delle terme alla stregua di un "fondale scenografico" alle esposizioni. Purtroppo il problema non è stato risolto, portando all'isolamento ed emarginazione di questa parte delle Terme dal corpo principale del complesso monumentale che ospita il Museo, sottraendo al pubblico un'importantissima testimonianza della complessità e ricchezza del monumento e delle sue successive trasformazioni ed utilizzazioni dagli interventi dei Pontefici dal '500 al '700, al progressivo recupero a Museo, sino agli interventi effettuati nei primi anni del secolo passato (il Planetario di Roma, ospitato nell'aula angolare ottagonale, fu inaugurato il 28 ottobre 1928). Un'erronea interpretazione del concetto di "valorizzazione" del monumento che purtroppo si sta pericolosamente diffondendo: la valorizzazione concepita non nel suo significato di "**messa in valore**", cioè arricchimen-

to dell'esperienza del visitatore attraverso una visita attenta alla conoscenza piena delle Terme, ma piuttosto come valore "monetario" cioè come introito proveniente dall' "affitto" degli spazi per eventi in molti casi assolutamente "estranei" alle architetture in cui si inseriscono.

Il pericolo di una "mercificazione" della cultura è assolutamente dietro l'angolo come si è potuto riscontrare in molte "Mostre" accolte nell'ex Planetario oltre che negli altri spazi espositivi del complesso.

Un precedente assolutamente positivo fu invece la **Mostra di Armani**, curata da Bob Wilson alle Terme di Diocleziano, in cui Wilson instaurava con gli spazi delle Terme un dialogo rispettoso, pur offrendo delle immagini affascinanti della produzione della casa di moda, ovvero la manifestazione Roma-Europa ottenuta attraverso una scena multimediale ambientata in più spazi del sistema museale (da Palazzo Altemps all'Aula Ottagona) contribuendo alla loro conoscenza presso il pubblico.

Non si può trattare lo spazio monumentale come un semplice "contenitore" annullandone assolutamente la comprensione e nascondendo o rendendo confusi i significati e i messaggi che la struttura può ancora trasmettere: in questa maniera è assolutamente evidente che non si valorizza assolutamente il monumento ma se ne impedisce addirittura la percezione.

Inoltre il "passaggio" di molti allestimenti non è stato assolutamente indolore perché progressivamente si è cancellato sia l'allestimento, sia la lettura dello spazio architettonico che si era ottenuto attraverso la luce: infatti oltre a restituire all'Aula termale l'illuminazione naturale attraverso il restauro che aveva visto la riapertura dell' "oculo" sommitale della volta nonché il ripristino delle grandi aperture originarie, si era attentamente studiata la sua illuminazione artificiale che, oltre alla valorizzazione e percezione della statuaria imperiale, consentiva la lettura dei restauri e delle stratificazioni che si erano succeduti nel tempo, esaltando inoltre la qualità architettonica del monumento.

Le soluzioni proposte per le mostre temporanee, essendo funzionali unicamente al loro allestimento, hanno completamente modificato l'idea iniziale e non si è minimamente pensato poi, ed è veramente grave, a ripristinarla lasciando così una situazione di provvisorietà e una sensazione di vero e proprio abbandono dovuta alla evidente contraddittorietà degli interventi rispetto alla vocazione espositiva dell'Aula.

Ben differente sarebbe stato il risultato se le mostre fossero state funzionali a una possibilità di miglioramento dell'esposizione della statuaria ancora presente nell'aula o alla comprensione delle strutture presenti nel livello inferiore dell'aula stessa che documentano la storia di questa parte della città – da quelle di età pre-diocleziana alle volte cinquecentesche appartenenti ai granari delle Terme – mediante l'aggiunta di apparati di comuni-

cazione multimediali capaci di descriverne la complessità delle fasi di esecuzione.

Si sono impiegate risorse per iniziative, che invece di arricchire e far conoscere lo spazio termale che le ospitava attraverso la "Storia del Monumento", delle sue modificazioni nel tempo, delle proposte progettuali che da più di un secolo erano state elaborate per ottenere la riunificazione delle Terme separate dalla via Cernaia, ne hanno assolutamente ignorato l'importanza di "documento", per ridurlo a puro "contenitore" di attività incongrue con la sua corretta destinazione a spazio museale e a testimone della ricchissima stratificazione dell'area.

Il "Museo dell'Arte Salvata"

E lo stesso discorso vale per la recente destinazione dell'Aula a "Museo dell'Arte Salvata", inaugurato il 15 giugno 2022 dal Ministro della Cultura Dario Franceschini.

L'iniziativa di per sé lodevole come sottolinea il Direttore del Museo Stephan Verger: *"...finalmente si rende accessibile questo grande patrimonio che normalmente conserviamo nei depositi delle Terme di Diocleziano. I sequestri passano da lì, ma sono nelle casse. Con questo museo, invece di lasciarli chiusi, li facciamo vedere al pubblico prima ancora che vadano nei musei di destinazione..."*.

Il sottoscritto, ormai nel lontano marzo 2021, ebbe occasione di incontrare il direttore Verger, offrendo alcuni consigli dettati dalla conoscenza ed esperienza, avendo lavorato come Architetto Direttore dell'Ufficio Tecnico della Soprintendenza Archeologica di Roma, diretta da Adriano La Regina dal 1978 al 2000, anno del Giubileo in cui consegnammo il Museo delle Terme ed il Palazzo Massimo al pubblico, ritornato poi subito dopo al mio incarico di Soprintendente BAPSAD d'Abruzzo (nominato nel 1996).

Suggerii al Direttore l'acquisizione definitiva al Museo Nazionale Romano dell'ex Magistero che il Demanio aveva consegnato all'allora direttrice del Museo dottoressa Rosanna Friggeri che però, dette in uso alla Terza Università il corpo di fabbrica sovrastante le nostre "Olearie". Quest'acquisizione consentirebbe, oltre a proseguire nella riconnessione del complesso monumentale delle Terme di Diocleziano, di acquisire spazi necessari al Museo come depositi visitabili dal pubblico e dagli studiosi, sale di studio e consultazione dei materiali archeologici, laboratori di restauro ecc.

È ormai noto a tutti che gli spazi di deposito in un grande Museo come l'Archeologico di Roma debbono essere molto più grandi degli spazi espositivi, consentendo quindi nel contempo di restaurare, ordinare e preparare i materiali destinati all'esposizione proseguendo nel frattempo nelle opere di consolidamento, re-

stauro e funzionalizzazione del Museo: ho saputo dal personale del Museo che gli impianti sia di riscaldamento che di condizionamento almeno delle Terme che del palazzo Massimo sono completamente fuori uso con disagi alle persone ma con grande pericolo per i delicati materiali archeologici ivi ospitati (affreschi, dipinti, bronzi ecc.).

Oltre all'ex Magistero, altre zone del Museo potrebbero essere acquisite quindi permangono forti perplessità circa la collocazione del *Museo dell'Arte Salvata*: perché l'Aula Ottagona?

L'Arte Salvata poteva essere accolta in qualsiasi altro luogo sia nelle Terme che altrove: tra l'altro non si capisce perché "coprire" con una sorta di velario la struttura metallica del Planetario nascondendo così la meravigliosa "volta ad ombrello" Diocleziana (la più grande volta ancora esistente al mondo con questa tipologia) e rendendo "confusa" la sistemazione dell'aula con la realizzazione di vetrine molto "pesanti visivamente" (fig. 7).

Ma ancora più grave è il fatto che non si consenta di scendere al livello inferiore privando i visitatori della possibilità di comprendere l'incredibile stratificazione presente nel luogo:

- dalle "domus" del primo secolo dopo Cristo, (poi vedremo CHI le abitava);
- all'imponente struttura in blocchi di travertino – di cui parlerò tra breve, struttura che, pur essendo notevolissima come dimensione e caratteristiche per molto tempo non è stata "individuata";
- alle volte dei "Granari" dell'Annona Pontificia (1575) dovuta al papa Gregorio XIII, architetto Martino Longhi il "Vecchio"(presenti naturalmente anche nel corpo di fabbrica dell'ex Magistero e nelle Olearie al di là della via Cernaia);
- alla struttura metallica dell'ex **Planetario** realizzata negli anni venti del '900: milleottococinquanta anni di STORIA ancora leggibili, con un po' di buona volontà e soprattutto mediante le "nuove tecnologie" come abbiamo sentito ripetere nell'importante Convegno "ALLESTIRE L'ARCHEOLOGIA" di pochi giorni fa: un grazie al Direttore Generale dei Musei Massimo Osanna per aver fornito una così interessante opportunità di confronto! Con le tecnologie che ormai abbiamo a disposizione diventa sicuramente più facile far comprendere, contestualiz-



Fig. 7 Il "Museo dell'Arte Salvata" – l'allestimento non rende giustizia all'Aula Diocleziana: il "velario" infatti nasconde alla vista la magnifica volta "ad ombrello" la più grande al mondo ancora conservata.

zare tematiche "ostiche" applicando così pienamente il concetto dell'ACCESSIBILITA' del PUBBLICO ai contenuti del Museo: devo sottolineare come il Museo delle TERME, deve essere anche il MUSEO DI SE STESSO, e questo aspetto DEVE ESSERE CHIARAMENTE "SPIEGATO" AL PUBBLICO.

Il "Templum Gentis Flaviae"

Nella zona antistante l'Aula Ottagona – via Romita/via Cernaia – che oggi ospita (provvisoriamente?) il Museo dell'Arte Salvata, in corrispondenza del piccolo parcheggio (in futuro non più previsto) vi è un'importante preesistenza sconosciuta ai più, cioè il tempio della Dinastia degli imperatori Flavi.

Il "Templum Gentis Flaviae": la localizzazione dell'edificio è stata riconosciuta con sicurezza in seguito a studi recenti in base alle fonti antiche e soprattutto a scoperte archeologiche.

Nel 1901, al momento della realizzazione di piazza della Repubblica venne recuperato un gigantesco ritratto marmoreo di Tito, alto 2.30 mt (fig 8) – ora al Museo Archeologico di Napoli, il MANN), che doveva appartenere a una statua di circa 10 m di altezza che poteva provenire solo dal tempio.

Sappiamo dalle fonti che la casa di Vespasiano (e quindi anche il tempio) si trovava nell'area in seguito occupata dall'angolo occidentale delle Terme di Diocleziano, in particolare al di sotto dell'ex Planetario dove sono presenti una domus databile in età giulio-claudia e notevoli strutture superstiti di un edificio più antico: sono proprio le grandi strutture in blocchi di travertino di cui ho parlato precedentemente e che per molto tempo non ero riuscito a definire pur avendo realizzato, nel 1994 proprio a Palazzo Massimo, la mostra "Il Dono Hartwig" realizzata proprio ricomponendo il "dono" con la Collezione Kelsey.

Solo recentemente parlando con Filippo Coarelli e analizzando la "Forma Urbis" del Lanciani (figg. 9-10-11) avevo notato un elemento che ingrandito mi aveva rivelato una scritta "Fundamenta aedificii a Diocleziano disiectii": da qui siamo riusciti a ricollegare il tutto grazie all'aiuto di Coarelli.

È stato così possibile ricostruire un complesso monumentale (lungo 125 m), esteso fino alla chiesa di S. Bernardo, che comprendeva una grande area scoperta, porticata su tre lati, al centro della quale si trovava un podio quadrato di 47 m di lato, probabile



Fig. 8 La testa dell'imperatore Tito alta 2.30 mt (ora al MANN di Napoli). La statua che adornava il "Templum" era alta almeno 10 mt.

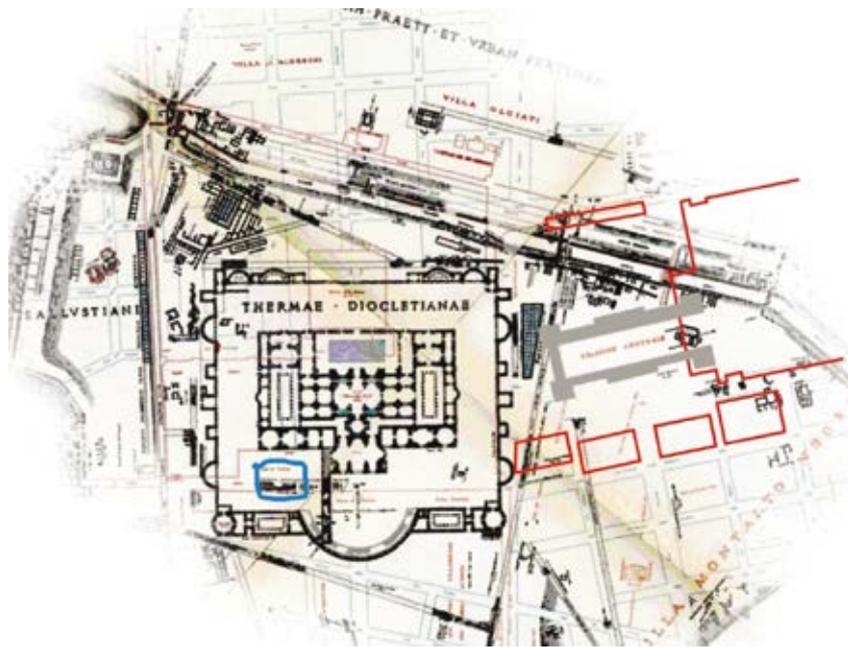


Fig. 9 La "Forma Urbis Romae" del Lanciani (1893-1901) – nel cerchio azzurro le tracce del "Templum"

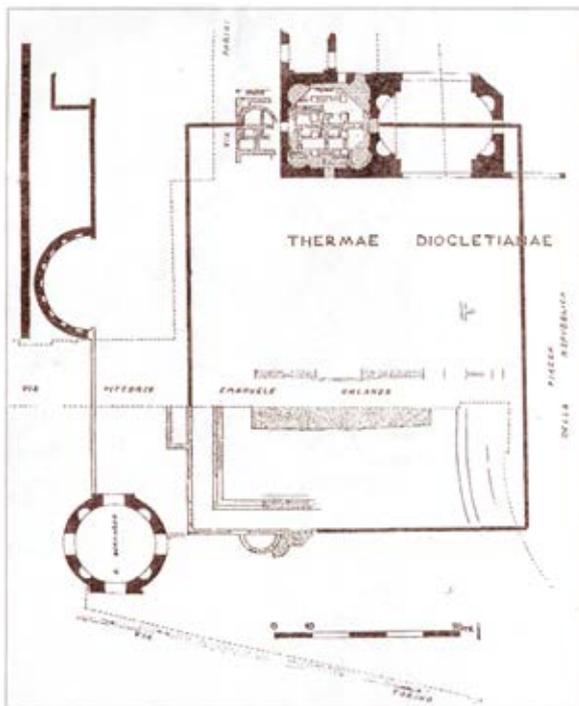


Fig. 10 Dettaglio della zona del "Templum": sono presenti sia il perimetro delle Terme di Diocleziano che il recinto che circondava il "Templum" che come si vede attraversa l'aula "Ottagona".

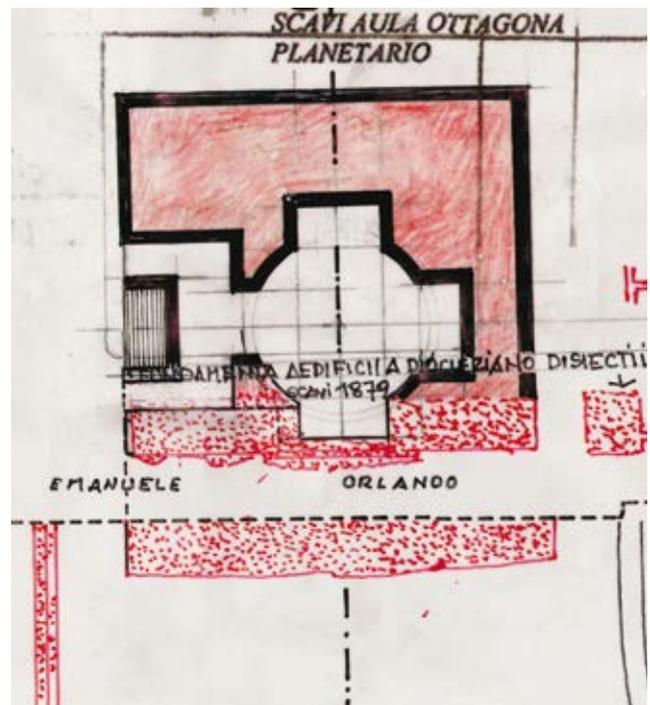


Fig. 11 La ricostruzione delle "celle" del "Templum" che contenevano le urne cinerarie dei Flavi.

sostegno di un edificio a pianta centrale: in alto una rotonda a cupola modellata sul Pantheon, sede del culto dinastico e in basso il sepolcro, di cui si conserva il nucleo in calcestruzzo. Inoltre altri autorevoli studiosi ritengono che il tempio sia stato sottoposto ad una procedura 'sacrale di interrimento – la "con-

gestio terrarum" – in tal caso si tratterebbe di un monumento che con buona probabilità potrebbe conservare nella cella le urne contenenti le ceneri dei Flavii: una scoperta, che se confermata, sarebbe di enorme portata.

La Cella si trova più o meno al centro del largo antistante al Planetario, a pochi centimetri al di sotto del piano di calpestio. Coarelli ha effettuato in passato con la British School delle prospezioni georadar che hanno rilevato delle presenze a non più di 50-70 cm sotto il manto stradale e quindi si può facilmente scavare: si tratta di un'operazione di costo limitato, ma certamente di grandissimo rilievo storico e artistico, che permetterebbe il recupero di un monumento fondamentale per la conoscenza dell'architettura romana.

Domiziano, terzo imperatore della gens Flavia, era nato nella casa del padre, Vespasiano, il 24 ottobre del 51 d.C.

Sappiamo che, arrivato al potere, fece costruire su di essa un edificio destinato ad essere allo stesso tempo sepolcro e sede di culto della sua famiglia, il "*Templum gentis Flaviae*" (Svetonio, vita di Domiziano 1,1), che sarà in seguito modello di altre costruzioni del genere, come il sepolcro di Romolo, figlio di Massenzio, sulla via Appia (in realtà realizzato per il padre) e quello anonimo lungo la via Prenestina (forse destinato a Massimiano Ercoleo). Come questi edifici, in effetti, la parte superiore del *Templum gentis Flaviae* comportava una cupola, come risulta dalle descrizioni dei poeti contemporanei, ed era quindi esemplato sul modello del Pantheon, la cui natura di santuario del culto imperiale è indubbia.

La localizzazione dell'edificio è stata riconosciuta con sicurezza in seguito a studi recenti (Candilio, La Rocca e Coarelli) in base alle fonti antiche e soprattutto a scoperte archeologiche. Sappiamo che la casa di Vespasiano (e quindi anche il tempio) si trovava sul Quirinale, in una località denominata ad "*malum Punicum*" ("al melograno"), probabilmente da situare all'estremità nord-orientale del colle, dove scavi recenti hanno riconosciuto la sua presenza nell'area in seguito occupata dall'angolo occidentale delle Terme di Diocleziano, in particolare al di sotto del Planetario. Qui, come detto, sono apparse notevoli strutture superstiti di un edificio più antico, a sua volta preceduto da una domus databile in età giulio-claudia. L'insieme verrà in seguito eliminato dalle Terme di Diocleziano, anche se qualche indizio fa pensare che la costruzione centrale, che viene a cadere in un cortile delle terme, sia stata risparmiata.

La proposta che in questo complesso monumentale si debba riconoscere il *Templum gentis Flaviae* è definitivamente confermata da una serie di scoperte avvenute nella stessa zona: nel 1901, al momento della realizzazione di piazza della Repubblica, in corrispondenza del settore nord del grande emiciclo (che

riprende la forma dell'edera delle terme), vennero recuperati numerosi frammenti di rilievi di età domiziana, nei quali si potevano riconoscere soggetti relativi alla celebrazione della gens Flavia, in origine appartenenti alla decorazione del tempio, nei quali appare anche un ritratto di Vespasiano (i cosiddetti "Rilievi Hartwig", presentati nel 1994 a Roma, nella mostra sopra citata. Si può quindi ricostruire il complesso come una grandiosa area porticata, cui si accedeva da nord, al centro della quale sorgeva la struttura principale, che comprendeva in basso il sepolcro, di cui si conserva il nucleo in calcetruzzo, certamente in origine rivestito di marmi, e in alto una rotonda a cupola modellata sul Pantheon, sede del culto dinastico.

In ogni caso, sarebbe impensabile realizzare qualsiasi tipo di intervento in un sito di tale rilevanza, senza prima aver effettuato una preliminare ricognizione tramite uno scavo archeologico: purtroppo le mie segnalazioni agli uffici competenti per ottenere la presenza di un archeologo sul posto fino ad oggi non hanno avuto esito.

La riunificazione delle Terme di Diocleziano 1983 – 1997 – 202...

Proprio in considerazione della nuova organizzazione e direzione del Sistema Museale – che comprende oltre alla sede storica delle Terme di Diocleziano, il Palazzo dell'ex Collegio Massimo ubicati nell'area di Piazza dei Cinquecento-Stazione Termini anche la Cripta di Balbo e Palazzo Altemps ubicati nel Centro Storico della Capitale – sarebbe estremamente importante che la zona della Stazione, considerata da sempre come la "Porta della Città" diventasse un **centro di orientamento, divulgazione e comunicazione** al grande pubblico che quotidianamente giunge a Roma dell'enorme patrimonio da visitare e godere proprio a partire dalle Terme che pur essendo ubicate di fronte alla Stazione, sono completamente sconosciute ai più (compresi i cittadini di Roma). La sistemazione complessiva della piazza dovrebbe avvenire proprio in funzione delle preesistenze monumentali e della presenza del grande Museo Archeologico di Roma.

Potrebbe essere il momento giusto per una riflessione critica su quanto fatto in questi ultimi anni nel Museo, molto positivi da un lato per la prosecuzione degli interventi necessari al pieno recupero e valorizzazione delle Grandi Aule delle Terme, e per il completamento del restauro del fronte del *Frigidarium* e della *Natatio* che ha visto un importante riconoscimento nel premio *European Union Prize for Cultural Heritage/Europa Nostra Award 2016* assegnato alle Terme di Diocleziano per il progetto di restauro.

Ma a questo risultato estremamente encomiabile si aggiunge una serie di situazioni non molto positive che riguardano invece

la zona archeologica gravitante sulla via Cernaia e cioè la già citata Aula angolare ottagonale la cosiddetta **Rotunda Diocletiani** (l'ex Planetario della Città di Roma), **l'aula adiacente ex Cappella di S. Isidoro**, e le **"Olearie"** i magazzini dell'Annona di Roma.

Quest'area, come abbiamo detto, era stata completamente recuperata, attraverso un restauro e musealizzazione nell'ambito degli interventi previsti per il Giubileo del 2000 e per tale zona avevo proposto un progetto complessivo su *input* di Adriano La Regina (approfondendo l'ipotesi elaborata sin dall'inizio del '900) che prevedeva l'eliminazione del primo tratto della via Cernaia in modo da riconnettere le Terme di Diocleziano, tagliate dalla strada creata nell'800: tale riconnessione era stata anche inserita nelle varianti al P.R.G. dopo uno studio di carattere urbanistico redatto per conto del Comune di Roma (Walter Tocci potrebbe darci maggiori indicazioni in merito). Negli anni successivi al Giubileo (a conclusione del mio incarico per il restauro e allestimento delle Terme dovuto all'assunzione della carica di Soprintendente in Abruzzo), per interesse e passione ho approfondito le ipotesi per una concreta realizzazione del progetto di riunificazione delle strutture monumentali, che ho redatto anche tenendo conto delle esigenze espresse nel 2021 dal Direttore Verger (Figg. 11-12-13).

In quest'ultima versione ho cercato di recuperare pienamente al Museo due ambienti che ritengo fondamentali per la piena comprensione degli spazi termali e cioè:

- **L'aula dell'ex Cappella di S. Isidoro** (foto 6) che era stata allestita per ospitare anche mostre temporanee, e che nel progetto diventava uno degli accessi all'area archeologica, dalla via Parigi, nonchè punto di informazione al pubblico per la conoscenza della complessità stratigrafica del monumento,

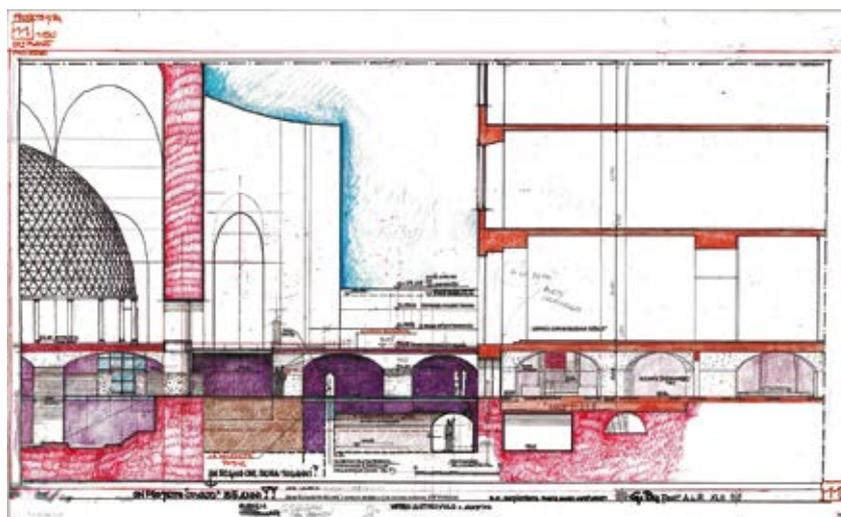


Fig. 12 Da sinistra: la sezione sull'Aula Ottagonale, sulla via Cernaia sotto la quale il passaggio vetrato (per consentire la vista delle preesistenze), e il corpo di fabbrica dell'ex Magistero – progetto Gianni Bulian 2021.

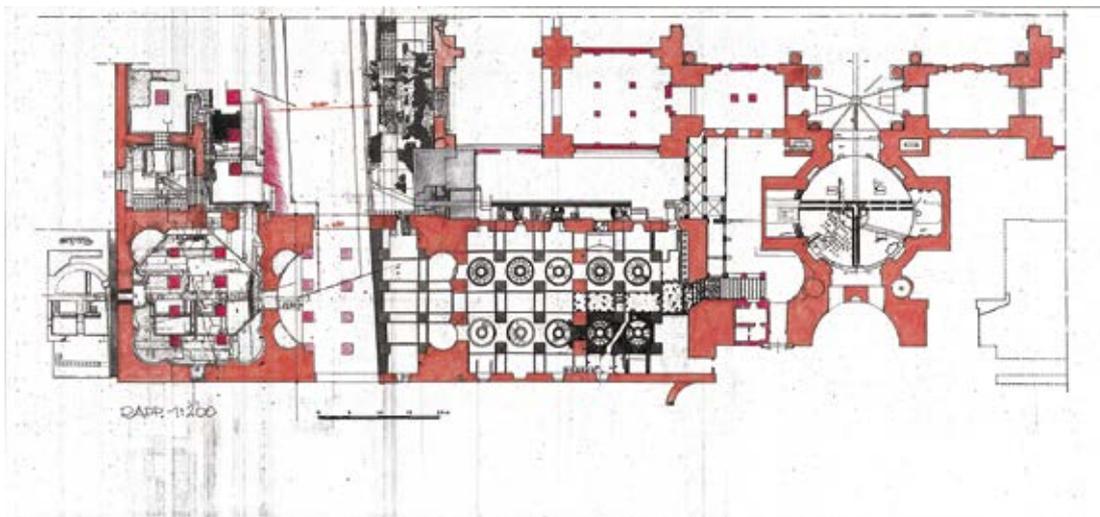


Fig. 13 La pianta della stessa zona: sotto la via Cernaia sono molto probabilmente presenti ampie zone del mosaico della Palestra Settentrionale delle Terme – progetto Gianni Bulian 2021.

- **il bellissimo spazio delle Olearie** (foto 7)

entrambi sono stati abbandonati da anni per la carenza del personale di custodia e successivamente per la mancanza di manutenzione degli impianti che attualmente riscontriamo in tutte le sedi del Museo Nazionale Romano, ma anche in molti altri Musei in tutta Italia.

Un ulteriore punto negativo, a mio parere, deriva da altri fattori che si possono riscontrare in molte parti del complesso Monumentale e cioè:

- una scarsa attenzione all'inserimento degli impianti all'interno delle strutture monumentali (foto 5 e 9) che, erroneamente, vengono considerati unicamente dal punto di vista funzionale e non dall'impatto negativo che producono nei confronti delle strutture monumentali; una carenza di studio e di qualità progettuale piuttosto evidenti che mortificano quanto di buono era stato fatto in precedenza;
- come detto precedentemente si segnala una **erronea valutazione** del concetto di "valorizzazione" del monumento concepita non come messa in valore, arricchimento dell'esperienza del visitatore relativamente alla storia del monumento e di questa parte della città, aggiungendo degli apparati di comunicazione multimediali capaci di descriverne la complessità e le fasi di esecuzione: il monumento come vero e proprio documento capace di narrare la storia. Si sono impiegate risorse per iniziative, che invece di arricchire e far conoscere gli spazi termali che le ospitavano attraverso la "Storia del Monumento" e delle sue modificazioni nel tempo, dalle **proposte progettuali che da più di un secolo erano state elaborate per ottenere la riunificazione delle Terme separate dalla via Cernaia sono state asso-**

lutamente ignorate sottraendo al Monumento appunto il valore di “documento” che la Storia gli aveva affidato per ridurlo a puro “contenitore” di attività incongrue con la sua destinazione a spazio museale.

Una speranza per il futuro del Museo

In occasione della presentazione dei progetti 2018-19 del Museo Nazionale Romano e della mostra “Rinascite - Opere salvate dal sisma di Amatrice e Accumuli”, il ministro Dario Franceschini insieme alla Direttrice del Museo Nazionale Romano Daniela Porro, annunciarono, tra i vari progetti presentati, anche lo stanziamento di 10 milioni di euro destinato al progetto “Grandi Terme di Diocleziano” che se realizzato, avrebbe ricollegato l'aula Ottagona delle Terme (l'ex Planetario di Roma) al corpo centrale del complesso monumentale.

Numerosi articoli di stampa ripresero l'annuncio del ministro soprattutto perchè la realizzazione del progetto avrebbe comportato la parziale chiusura di via Cernaia, e quindi possibili problemi di traffico in una zona congestionata anche per la presenza di pullman turistici (e proprio in corrispondenza di uno degli ingressi al Museo).

In questo quadro la zona occidentale delle Terme corrispondente alla Sala angolare, la *“Rotunda Diocletiani”* assumeva particolare rilevanza, com'è stato dimostrato dalla presentazione da parte dello stesso Ministro del grande progetto **“Terme di Diocleziano”**.

In sintesi sembrava venisse finalmente avviato il progetto da me elaborato negli anni '80 .

Il progetto prevedeva l'eliminazione della strada nata alla fine dell'ottocento – la via Cernaia – che, ubicata in corrispondenza della palestra occidentale delle Terme, la taglia in due parti separando l'edificio angolare, l'ex Cappella di S. Isidoro e l'area archeologica adiacente dal corpo centrale del complesso.

Un asse costituito, come abbiamo visto precedentemente, nel periodo dell'edificazione dei grandi ministeri nella nuova Capitale d'Italia: si volevano creare grandi assi viari per sottolineare l'importanza degli edifici pubblici.

L'aula angolare e le zone adiacenti erano state utilizzate nel tempo, dopo l'abbandono delle Terme, a partire dal '500 prima come Granari e Magazzini dell' Olio dell'Annona Pontificia e poi alla fine all'inizio dell'800 per attività o funzione di tipo sociale (Pia Casa d'Industria, Ospizio ecc.).

L'aula angolare, in cui nell'800 furono demolite le strutture dei Granari, fu utilizzata durante la Grande Esposizione Archeolo-

gica del 1911 come spazio espositivo per divenire successivamente, agli inizi del '900, sala di proiezione cinematografica, ed infine il Planetario della città di Roma nel 1928.

L'idea di questa riunificazione era stata già più volte proposta in momenti diversi (la prima volta, come abbiamo visto, da Corrado Ricci all'inizio del '900) con soluzioni che interessavano l'intero complesso termale, oltre alla sistemazione della zona della Piazza dei Cinquecento.

In una proposta si prefigurava addirittura la demolizione di strutture edificate nel '700 o nell' '800, con interventi di "liberazione" delle strutture imperiali romane, come si può riscontrare nel grande plastico delle Terme attualmente esposto nella sala di accesso alle Grandi aule che fu realizzato negli anni '30 del secolo scorso per illustrare il progetto all'allora Capo del Governo Benito Mussolini. Comunque da sempre la volontà era stata quella della valorizzazione di tutte le strutture delle Terme ancora presenti sottraendole al degrado dovuto all'incuria.

Quindi il tema da affrontare era estremamente articolato perché comprendeva, oltre ad una revisione dell'organizzazione del museo nell'ambito del sistema museale romano, anche complessi interventi di consolidamento, restauro, valorizzazione e funzionalizzazione tesi al recupero di spazi monumentali estremamente importanti a funzioni espositive come ad esempio la statuaria di epoca imperiale, proveniente oltre che dalle Terme di Diocleziano, dalle Terme di Costantino, Caracalla e Traiano accolta nell'Aula Ottagonale con una soluzione architettonico-espositiva giudicata unanimemente quasi un "modello" per la museografia attuale, uno spazio assolutamente "magico" come è possibile verificare attraverso le immagini delle mie numerose pubblicazioni.

La decisione del Ministro Franceschini, condivisa pienamente dalla Direttrice del Museo, risultava quanto mai opportuna poiché la situazione dell'area è ritornata progressivamente a quella precedente all'inizio degli interventi completati per il Giubileo, proprio per una carenza di un piano di gestione delle strutture e del personale di custodia: nel 2000 il Planetario, l'aula adiacente relativa alla Cappella un tempo dedicata a S. Isidoro, le Olearie e in generale l'area archeologica occidentale erano state sistemate ed aperte al pubblico.

È certamente noto a tutti che la mancata utilizzazione e fruizione delle strutture porta al degrado delle stesse, e per di più porta alla cancellazione dell'opera di rilettura delle stratificazioni storiche presenti nell'area – resa possibile dall'intervento di restauro – che vanno:

- dalle strutture del I secolo d.C. relative ad un quartiere residenziale,

- al recinto del “*Templum Gentis Flaviae*” riconoscibile nello spazio inferiore dell'Aula dell'ex Planetario, e nella parte adiacente ad essa sottostante la via Parigi,
- alle strutture Diocleziane,
- a quanto resta della settecentesca Cappella di S. Isidoro, il protettore delle Messi (ricordo dell'utilizzazione a Granario dell'Annona di Roma),
- fino alle strutture relative alle proiezioni delle Stelle del macchinario ZEISS (del 1914) realizzate per il Planetario di Roma nel 1928.
- Con il Giubileo si è completato il restauro delle “Olearie”, i depositi dell'olio dell'Annona Pontificia ricavati all'interno dei granari Gregoriani nel 1764.

Naturalmente tutti gli interventi erano finalizzati al progetto di riunificazione delle Terme, progetto che il Ministro Franceschini rendeva finalmente possibile: in prospettiva si potrebbe acquisire alla sede del museo nelle Terme di Diocleziano la parte superiore dei Granari Gregoriani attualmente occupati dalla III Università di Roma, e recuperare gli ambienti attualmente adibiti ad Ufficio Esportazione del MiBACT, che potrebbero essere opportunamente utilizzati dal Museo.

Come ricordato in precedenza le obiezioni e le perplessità nascono dal problema del traffico ma l'eliminazione della strada riguarda solo il breve tratto tra via Romita e via Pastrengo, da realizzare eventualmente in più fasi:

- la prima potrebbe essere relativa al cosiddetto “tunnel” il passaggio nel tratto corrispondente all'ex Planetario – Magistero in modo da riconnettere il livello delle “Olearie” al livello inferiore dell' ex Planetario, ripercorrendo le strutture cinquecentesche e settecentesche ed emergendo nella parte superiore della sala, straordinaria promenade architettonica-temporale realizzando nel contempo un collegamento con la parte principale del Museo costituita dal Chiostro di Michelangelo.
- Successivamente si potrebbe demolire la strada sotto la quale quasi certamente rimangono ampie zone a mosaico relative alla Palestra delle Terme.

Naturalmente tutte le ipotesi dovranno essere confrontate e discusse con il Comune di Roma, tenendo ben presente che la via Parigi (in realtà un viadotto sulle strutture termali e precedenti) fu creata proprio per consentire l'eliminazione del primo tratto di via Cernaia.

Comunque il progetto presenterebbe innegabili vantaggi non soltanto per la comprensione delle successive stratificazioni che fanno delle Terme di Diocleziano uno dei più affascinanti monumenti esistenti al mondo, ma anche per il museo e per la vivibilità e qualità ambientale di tutta quest'area afferente alla Stazione

Termini, che sarebbe restituita alla Città: un'amplessima area da utilizzare per eventi, mostre, spettacoli sottraendola all'attuale abbandono non degno di Roma-Capitale.

Un progetto che rientrerebbe a pieno titolo in "Allestire per l'Archeologia"!

Bibliografia

- D. Candilio, *Roma. Indagini archeologiche nell'aula ottagonale delle Terme di Diocleziano*, in *Notizie degli scavi*, 1990-1991, pp. 165-183.
- D. Candilio, *Terme di Diocleziano. Area archeologica sotto via Parigi*, in *Notizie degli Scavi 2000-2001*, pp. 543-566.
- R. Paris, *Dono Hartwig. Catalogo della mostra*, Roma 1994.
- E. La Rocca, *Il Templum Gentis Flaviae*, in *Divus Vespasianus, Catalogo della mostra*, Roma 2009, pp. 224-233.
- F. Coarelli, *Collis. Il Quirinale e il Viminale nell'antichità*, Roma 2014, pp. 194-207.



Musei e turismo: le statistiche

Michele Campisi
Segretario Generale Italia Nostra

"Mistero del tempo e legge del miracolo" sono, i presupposti su cui si fonda la letteratura favolistica: la costruzione simbolica di un mondo immaginario a confronto con la vita reale. Massima questa che potrebbe rappresentare tutto quello che del Passato oggi affascina i milioni di viaggiatori sul nostro suolo. Non è tuttavia ciò che emerge dalle noiose statistiche sorveglianti l'andamento numerico del turismo. Parliamo qui solo di musei e siti destinati alla filiera culturale. A giorni si leveranno i record di questa o l'altra biglietteria che fatalmente sentenzierà il preteso riconoscimento di un buon lavoro e con esso la certificazione di un successo politico.

Qualche dato ci servirà a capire meglio in che mondo viviamo. Se consideriamo la capitale, potremmo accorgerci che durante il 2022 i turisti superano la soglia *monstre* di 35 milioni. La sola stazione Termini mette sui binari la bellezza di 850 treni al giorno. Per "Grandi Stazioni Rail" circa 150 milioni di passeggeri hanno varcato la sua soglia, facendola diventare il più grosso centro commerciale della città. L'aeroporto di Fiumicino ha i suoi ragguardevoli numeri con 29,3 milioni di viaggiatori l'anno. A queste cifre bisogna poi aggiungere i 3 milioni di crocieristi che sbarcano al porto di Civitavecchia dal traffico di circa 400 mega navi lunghe oltre trecento metri.

Possiamo anche spingerci oltre nel dire, con buona probabilità, che i trentacinque milioni di turisti censiti da ISTAT, non corrispondano precisamente al vero volume. Alla conta ed al fisco sfugge infatti il fenomeno delle case vacanze e dei B&B, la cui entità cresce al pari e più delle presenze alberghiere. Eppure, la città supera di poco i 2,75 milioni di abitanti su di un territorio di 1.280 Km². Se confrontiamo le due entità potremmo facilmente parlare di una vera invasione umana: un romano contro 14 turisti e mezzo. Si potrebbe ancora aggiungere con elementare deduzione che, considerata l'estensione di 3,18 Km² del centro di Roma – area dove si concentra la calca turistica – ogni giorno una moltitudine di quasi 35 mila ospiti occupa uno spazio pari ad un km²; poco meno di 111 mila nell'intera area storica.

Ovviamente, com'è ben noto alla patria di Trilussa, non si fatica a diffidare della statistica, la quale non ha certo il pregio di costrui-

re immaginari favolistici sul Passato, ma ha l'indubbia capacità di suggestionarci.

Al Colosseo si stima intanto l'accesso di una media giornaliera di circa 25 mila visitatori. L'intero ultimo anno trascorso supera i 9 milioni. I musei non sono da meno. Agli Uffici di Firenze si contano infatti più di 5 milioni di ingressi che hanno permesso un introito di oltre 60 milioni di euro. Questi risultati economici, annunciati come record, non sono tuttavia effetti delle nuove, ma già vecchie, autonomie di gestione, quanto e piuttosto appartengono a quel mistero del tempo che si cela dietro al sogno felice del viaggio: una icona di umanità global spossessata dal suo spazio quotidiano e dal tempo di una piatta esistenza. Un'analisi più oggettiva ci spiegherà meglio. I risultati economici



*Depositi in museo
(foto Zeno Colantoni).*

provenienti dalle attività e dai biglietti, riescono a coprire solo un terzo delle uscite appostate nel bilancio ufficiale (dati del portale "amministrazione trasparente" de *Le Gallerie degli Uffizi*). La rimanente cifra, ben 70 milioni proviene da finanziamenti istituzionali a cui bisogna ulteriormente aggiungere i costi degli stipendi per custodi e funzionari pagati dal Ministero. Non sarà a questo punto senza significato ricordare che, a fronte di un introito complessivo del sistema museale nazionale di circa 150 milioni, il costo della struttura ministeriale è di 2,5 miliardi di euro.

I dati – un po' crudeli – mostrano la distanza tra il narrato e il nostro presente; il reale valore dell'autonomia museale in un contesto di larga complessità. Nel riferire queste digressioni, si badi bene, non c'è alcun intento polemico, convinti del fatto che la cultura, almeno quella rappresentata dal patrimonio nazionale dei beni artistici e storici, va assicurata dalle risorse della nostra Repubblica. Non c'è neppure strumentalità ideologica, se non quella di "smascherare" un liberismo di mercato che vorrebbe rendere un'idea impossibile dell'autonomia economica di questo segmento *industriale*, il cui termine appare ora francamente grottesco: quale industria potrebbe sopravvivere a questi conti? Il risultato di un decennio dalle "decretazioni" innovative raccoglie oggi pochissimi frutti e soprattutto l'idea di qualche ripensamento. L'ambigua autonomia dei musei (si quoti l'indispensabilità della risorsa pubblica) ha aggiunto pochissimo alle funzioni ed ai valori della loro precedente collocazione amministrativa.

Tornando al popolo della cultura, ormai costituito prevalentemente dal turista, bisogna considerarne il diffuso apporto economico indotto sul contesto commerciale dei luoghi e la conseguente crescita del PIL di cui non vi può essere alcun dubbio. La sua dimensione ne ha determinato aspetti che in qualche caso, visto la univocità delle attività impiantate sulle così dette città d'arte, hanno sollevato preoccupazioni di vari rischi. Attenzione



Museo Capitolino durante il Covid.

però: il vortice creato dall'effetto Covid-19 non ha ancora identificato i suoi confini e dopo la grande abbuffata di una crescita fino al 9% è oggi declinante verso la soglia decimale dello 0,7%: uno stress test che andrà misurato attentamente.

La comparsa del valore economico, in sostituzione della tradizionale funzione "sapienziale" della cultura affidata al patrimonio, ha trasformato il sistema in "oggetti di consumo". Li ha spogliati di qualsiasi significato profondo, isolandoli in sistemi visuali, da cui emerge soltanto una stupida icona: quel narrato univoco e attualizzato che si presta al filone commerciale.

François Choay, negli anni Novanta, aveva alzato l'allarme su quanto quella "industria culturale" rivelasse il disprezzo verso i suoi clienti. Il visitatore è chiamato a ingurgitare cultura come un qualsiasi piatto uscito dalla serqua *ethno* del food più contaminato. Il sistema disprezza i suoi clienti: non dà loro la possibilità di un'approfondita riflessione sui valori delle opere: una "camera dello spirito". Il consumo avviene in un'idea favolistica del passato; luogo da cui è assente la verità e la storia. Nessuna politica di decentramento è comparsa all'orizzonte desertico delle pur decantate provincie italiane. Crescono invece le hub crocieristiche. Alla foce del sacro Tevere, a sud e a nord, ne sono previste due. Sedecimila nuovi navigatori della felicità deambulante, si aggiungeranno ogni giorno, coi loro pullman multipiano alla fila di quanti sono già sommersi nel caos di questa Disneyland de "noantri".

Venezia ha rotto le catene e sulla Laguna affogata il traffico marittimo ha già collassato il Gran Canale. Intanto si fa spazio nuovo al Colosseo. Un'enorme pedana coprirà l'arena affinché possa crescere l'offerta! Affinché il trasognato esploratore possa credere di trovarsi sulle medesime orme lasciate da Massimo Decimo Meridio, il Gladiatore, e, dubiterà perfino che questi sia solo quell'anima schiva dell'eroe cinematografico e non un vero personaggio della storia!



Turisti a Venezia.



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Metodi e strumenti per le politiche culturali

Instaurare, Reficere, Renovare. La tutela delle opere d'arte fra antico e tardo medioevo Stefano D'Avino

Un problema di conservazione e valorizzazione: il riuso degli edifici-chiesa sconsacrati Daniela Concas

La rinascita del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e la revisione delle leggi di tutela nell'attività del Ministro della Pubblica Istruzione, Pietro Fedele Cesare Crova

Venanzo Crocetti. Scultore, mecenate e punto di riferimento per le nuove generazioni Carla Ortolani

Le opere dell'artista giapponese Kumiko Hashizume Hamza Zirem



Instaurare, Reficere, Renovare. La tutela delle opere d'arte fra antico e tardo medioevo

Stefano D'Avino

Dipartimento di Architettura-Università G. d'Annunzio

Il mondo antico sembra non riservare alcun interesse nei confronti del restauro (almeno secondo la sua moderna accezione) né percepire l'esigenza di conservare il lascito materiale del passato, a meno che non fosse un qualche simulacro religioso, ovvero una 'reliquia'; piuttosto si trattava di recupero, riuso, riconfigurazione formale e rifusione in un'opera nuova. All'oggetto d'arte infatti veniva riservata una funzione essenzialmente strumentale, tanto in ambito civile quanto in quello religioso; pertanto, qualsiasi intervento era recepito alla stregua di una riparazione al fine di consentire il mantenimento della sua funzione originaria; cosicché tali pratiche non possono essere in alcun modo assimilate al restauro, particolarmente in ragione dell'assenza di un preventivo riconoscimento di valore. L'attenzione conservativa infatti non era motivata dal valore storico e testimoniale riconosciuto ai manufatti bensì derivava dal rispetto o dalla venerazione che una determinata 'contemporaneità' si riteneva fosse dovuta ad un personaggio, ad un simbolo, ad un oggetto di culto ereditato dal passato.

Al termine 'restauro' in antichità era attribuito un valore semantico diverso rispetto al significato che ha assunto oggi, intendendosi piuttosto come sinonimo di 'ricostruzione', ovvero di rigenerazione; in taluni casi anche morale, ovvero, atto volto a ad 'aggiornare' le opere del passato adeguandole alle esigenze spirituali, materiali ed estetiche della contemporaneità e nel quale si possono individuare autentiche operazioni di formatività, in sostanziale continuità fra presente e passato. Così ogni nuovo intervento s'innesta sull'esistente mediante gli stessi strumenti e le stesse modalità, concettuali e pratiche, che hanno prodotto il manufatto originario. Non a caso, nella pratica dell'architettura, il termine greco *tèchne*, era assunto come equivalente al latino *ars*, giacché esso racchiudeva in sé il duplice significato di arte intesa come contenuto, 'espressione', e contestualmente come tecnica, il che consentiva di intervenire sulle opere d'arte

con un certo grado di libertà; anche attraverso l'esercizio di una nuova figuratività.

Fra i vocaboli della lingua latina riferibili al restauro, *instaurare*, *reficere*, *renovare*, nessuno esprime un concetto diverso da quello di una riparazione, di semplice sostegno, ovvero di un rifacimento completo; solo in età imperiale la voce verbale latina *restaurare* ha sostituito il termine arcaico *instaurare*, ben più adoperato nelle formule giuridiche, con il significato di 'ricominciare', 'restituire'; quindi di 'rinnovare'. Le vicende che hanno interessato il Pantheon, a partire dalla sua fondazione (27 a.C.) sino alle trasformazioni ad opera di Settimio Severo e Caracalla, confermano in tutta evidenza come in quella fase storica un'opera, pur appartenente al passato, non veniva comunque percepita come un episodio storico concluso, bensì come un tema 'aperto', idoneo a recepire nuovi apporti.

Nel mondo tardoantico e, più ancora, in quello protocristiano e altomedioevale, il termine 'riuso' veniva coniugato in una modalità totalmente originale, che proponeva la ricollocazione degli elementi antichi in un contesto logico-formale innovativo. In questa fase di frequente venivano riutilizzati nelle fabbriche moderne materiali più antichi; talune volte con modalità poco invasive, come nel caso delle *domus ecclesiae* ricavate, con modesti adattamenti, all'interno di dimore signorili; altre in cui le nuove funzioni imponevano la demolizione della fabbrica preesistente, così come avvenne per i *tituli*, le 'basiliche titolari' che furono edificate sui resti delle antiche abitazioni distrutte; con il conseguente proliferare di ricostruzioni *a fundamentis*.

Il fenomeno assume una notevole diffusione ed una rilevanza ancora maggiore nel medioevo. Il reimpiego dei materiali di spoglio si esercitava su elementi lavorati e indipendentemente dalla funzione loro attribuita, analoga o differente dalla precedente. A volte si trattava di interventi solo parziali, nei quali l'inserimento di lacerti antichi era limitato a pochi elementi; in altri casi, al contrario, le parti reimpiegate erano talmente prevalenti da costituire la materia prima sulla quale si definisce e articola la qualificazione del manufatto: valga per tutti l'esempio della basilica di S. Marco a Venezia. Il concetto di 'reimpiego', assunto a pratica comune, proponeva un modello di continuità che si coniugava nel riutilizzo, pur destrutturato, di quanto proveniva dal mondo classico, provvedendo così ad una sua,



Basilica di S. Marco, Venezia.



Colonna Traiana, Roma.



Mausoleo Cecilia Metella, Roma.

sia pure involontaria, sopravvivenza; pratica che proseguirà poi, sostanzialmente senza soluzione di continuità, sino in età medievale. La ri-contestualizzazione dei frammenti attribuiva loro un nuovo significato iconografico, ricercando nuove valenze ideologiche per l'elemento recuperato, che diveniva testimonianza di un mondo antico, in funzione di esempio. Gli interventi condotti all'arco di Costantino testimoniano proprio del valore di *auctoritas* assunto già in quell'età dagli *spolia* in quanto espressione della gloria di Roma imperiale, e su quanto il recupero dell'antico abbia influito sulle caratteristiche espressive del nuovo classicismo figurativo impostosi nel corso del IV secolo.

Un pretesto offerto al riuso degli *spolia* era appunto costituito dalla pratica dell'*interpretatio cristiana*, intesa come reimmissione delle caratteristiche peculiari dell'antico oggetto in un ambito di valori, proprio del nuovo contesto. Anche la legittimazione del potere politico ha rappresentato un solido movente alla medesima pratica. Argomenti a favore del reimpiego s'individuano infatti nella *renovatio imperii*, il recupero dell'antico condotto con l'intento di garantire una sorta di continuità con il passato, con la perdita autorità degli imperatori romani; una condotta che talvolta si è protratta per secoli, come nel caso dell'Agorà di Atene, seguendo la traccia di una coerenza figurale e linguistica delle parti antiche con le nuove.

Nella seconda metà del III secolo il reimpiego conosce una sempre maggiore diffusione e visibilità.

Tale pratica assume una maggiore valenza significativa già alla fine del secolo quando materiali di spoglio ed elementi lavorati *ex novo* concorrono, insieme, a restituire, nel monumento, una *facies* omogenea, che rinvia alla tradizione architettonica antica, seppure 'attualizzata', secondo i classici dettami della *traditio*, della *inventio* e della *varietas*.

È proprio in questa fase che le fonti cominciano a menzionare con sempre maggiore frequenza la spoliazione di edifici e il reimpiego di materiali da costruzione.

La venerazione per il passato imperiale persiste poi anche nei secoli successivi. Nei primi decenni del VI secolo il significato simbolico del reimpiego sembra prevalere definitivamente sulle motivazioni di natura economica e pragmatica.

Il fenomeno della rifusione degli *spolia* assume una particolare rilevanza nel corso del Medioevo. Le basiliche colonnate, come S. Maria in Trastevere, o S. Maria in Aracoeli, erette in quel periodo ma saldamente fondate sui modelli tardo-antichi, restituiscono infatti l'immagine di un'architettura in stretto rapporto con le spoglie e del tutto coerente con la tradizione del reimpiego affermatasi a Roma nei secoli precedenti. Nel XIII secolo l'attenzione nei confronti degli elementi tratti da edifici più antichi muta, manifestandosi una tendenza all'abbandono dell'uso delle spoglie a vista, in favore di forme lavorate *ex novo*, in un contesto del tutto inedito nel quale confluiscono i valori testimoniali del passato e gli influssi dell'arte contemporanea; abbandonando il concetto di 'antico', inteso come ininterrotta continuità storica fra età pagana ed età cristiana, che permeava il pensiero medioevale.

Le fonti giunte sino a noi, per quanto scarse e in gran parte frammentate, forniscono pur tuttavia dati preziosi relativi ai numerosi interventi che venivano posti in atto fin dall'antichità su opere d'arte danneggiate. Un esercizio di 'proto-conservazione' che, per quanto appaia improprio collocare entro la categoria concettuale della 'tutela', testimonia come, se per restauro s'intende un complesso di azioni volte a 'rimettere in efficienza' un bene, tale attività abbia costituito una costante del fare umano; piuttosto declinato in 'riuso'.

La prima testimonianza di una normativa volta alla tutela degli edifici pubblici è la cosiddetta *Lex Municipii Malacitani*, risalente all'82-84 che imponeva la ricostruzione 'entro un anno' degli edifici demoliti per vetustà. La stessa norma introduceva anche il concetto di *continentia aedificia*, ovvero le strutture che definiscono il contesto limitrofo che veniva assunto, in certo qual modo, ad insieme urbano da tutelare; un dettato importante che ricorre anche nella *Lex Irnitana* di età flaviana (69-96).

Nell'antica Roma, alla magistratura era affidato il compito di provvedere alla conservazione del decoro cittadino ("*ne aspectus urbis deformetur*") nonché alla conservazione dei marmi e della

statuaria di cui erano ricchi gli edifici pubblici e privati. A tale scopo (in termini attuali, potremmo dire 'a tutela dei monumenti'), in età augustea venne istituito il ruolo di *comes nintentium rerum* e furono emanate rigorose disposizioni di legge le quali agivano in senso limitativo sul diritto di proprietà delle opere d'arte; affermando pertanto il concetto romano della priorità dello Stato e del bene pubblico su quello del valore dell'individuo. Tale indirizzo determinava, *in primis*, l'assoluto divieto di demolire, ovvero alienare, i marmi antichi; muovendo dal principio che nulla poteva attuarsi *contra mores civitatis* ('in opposizione al sentimento comune della cittadinanza'), non solo si vietò che gli edifici, anche quelli appartenenti a privati, potessero essere lasciati in condizioni di abbandono e diruti, ma venne altresì imposto ai proprietari, nel caso, di riedificarle *etiam inviti* ('anche senza la loro approvazione'), impedendone pure la demolizione e la vendita dei marmi e delle statue che eventualmente ne costituivano l'arredo.

Relativamente all'interesse per la *facies* monumentale, che trova espressione nel *senatus consultum Hosidianum* emanato nel 47 d.C., va considerato, nondimeno, che questo, piuttosto che a reali motivazioni estetiche, va attribuito ad un approccio più pragmatico (diremmo 'di senso politico') esercitato dal potere: lo spettacolo delle rovine era infatti considerato intollerabile in quanto rivelatore della fragilità delle opere umane e, dunque, anche dell'Impero; cosicché la bellezza degli edifici e il fasto delle loro decorazioni assurge a simbolo della prosperità di un regno. Intorno al IV-V secolo si registra una significativa nascente propensione alla conservazione del patrimonio artistico; le costituzioni emanate da Valentiniano miravano in particolare alla salvaguardia dell'*ornatus* delle città: ribadendo la necessità di preservare il patrimonio monumentale esistente e proibendo l'avvio di nuove costruzioni, se prima non si fosse provveduto al restauro di quelle più antiche ("*veteres et inlustres fabricae*"). La protezione garantita dall'autorità imperiale era estesa persino ai templi pagani, i quali, sebbene i culti non cristiani dalla tarda età fossero perseguiti, erano, ciò nonostante, oggetti di tutela in ragione dell'importanza degli *ornamenta* che vi si conservano, segnale che appare quasi come una proto-vocazione alla tutela del patrimonio artistico.

Un indirizzo culturale ribadito alla metà del V secolo in un editto di Magiorano: il dato maggiormente innovativo rispetto alle norme emanate in precedenza che può cogliersi dalla lettura dell'editto è costituito non dall'imperativo alla conservazione dei templi e dei monumenti pubblici (in certo qual modo assunto, in questa fase, a pratica ordinaria), bensì dall'emanazione delle prime norme volte alla riparazione di quei beni. Dunque, almeno fino al V-VI secolo può riscontrarsi un sostanziale rispetto del-

la legislazione imperiale relativa alla tutela degli edifici di culto; come comprovato dal ridotto numero di casi di templi distrutti o riconvertiti a un uso differente da quello originario registrati in questo periodo storico.

Nell'Italia ostrogota, il richiamo alla tradizione divenne una componente essenziale dell'azione politica di Teodorico, anche nella sfera edilizia. La costruzione e il restauro di edifici pubblici consentì di istituire, infatti, un forte legame con il passato romano e con quei valori di *civilitas* che nei monumenti antichi trovano la loro 'trascrizione visiva'. Unitamente alle indicazioni rivolte alla conservazione dei monumenti antichi, si prescrisse inoltre che nel concepire le nuove costruzioni ci si ispirasse allo stile più tradizionale; atteggiamento in contrasto con il linguaggio architettonico contemporaneo che tra IV e V secolo aveva assunto i diversi stilemi provenienti dalle diverse aree dell'Impero.

È proprio durante l'Alto Medioevo che si ritrovano ancora significativi riferimenti al diritto romano; come, ad esempio, nell'*Investimentum* del 1162 che, solennemente, si propose di proteggere (come poi, di fatto, avvenne) la Colonna Traiana *integra et incorrupta dum mundus durat*. Dopo gli interventi realizzati nel tardo-antico, volti principalmente a ricomporre le opere interessate per ricondurle alla loro pienezza formale, materiale e d'uso, in questa fase storica, nei confronti dell'antico si assunse infatti un atteggiamento retrospettivo motivato sia da ragioni politiche quanto dalla percezione della grandezza degli antichi, la cui eredità, in quanto espressa nella *materia signata*, andava preziosamente conservata, ovvero 'rifusa' nelle nuove architetture.



Foro di Cesare, Roma.



Tempio di Vespasiano, Roma.



Un problema di conservazione e valorizzazione: il riuso degli edifici-chiesa sconsacrati

Daniela Concas
Architetto Specialista in Restauro dei Monumenti

Introduzione

In breve tempo un edificio inutilizzato 'muore', in quanto è proprio la fruizione che ne garantisce la costante manutenzione e quindi la conservazione. Per questo motivo riscontriamo che i luoghi di culto sono in genere i complessi storici meglio conservati, in quanto, nella maggior parte dei casi, sono sempre stati utilizzati per esigenze religiose. Al contrario per l'edificio-chiesa sconsacrato, nel momento in cui è necessario individuare una nuova destinazione d'uso, diversa da quella a carattere religioso, più che per ogni altro bene culturale, non si possono trascurare i valori simbolico-spirituali, oltre agli 'abituati' valori storico-artistici.

L'impegno della Chiesa italiana nei beni culturali ecclesiastici è testimoniato anche nel campo del riuso degli edifici sacri dismessi. Per evitare usi, adattamenti e interventi impropri nella prima metà degli anni Settanta del Novecento la Chiesa italiana comincia a occuparsi in alcuni documenti del riuso degli edifici-chiesa non più adibiti al culto per evitare nuove funzioni profane indecorose e interventi impropri¹; questioni già accennate nel Codice di Diritto Canonico del 1917 al can. 1187 e ribadite in quello del 1983 al can. 1222. La *Carta sulla destinazione d'uso degli antichi edifici ecclesiastici* del 1987 è il primo atto che affronta nello specifico tale tematica² anche se è ne *I beni culturali della Chiesa in Italia. Orientamenti* del 1992 che si trovano precisate le diverse ipotesi di riuso, graduate secondo un ordine di preferenza: «funzioni di culto di tipo sussidiario o di comunità particolari» oppure «di tipo culturale quali sale espositive,

¹ Sacra Congregazione per il Clero, *Lettera circolare sulla cura del patrimonio storico-artistico della Chiesa ai presidenti delle Conferenze Episcopali*, 1971, n. 6; Conferenza Episcopale Italiana, *Norme per la tutela e la conservazione del patrimonio artistico e storico della Chiesa*, 1974, n. 16.

² Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, *Carta sulla Destinazione Uso degli Antichi Edifici Ecclesiastici*, 1987, in particolare p.to 7.

biblioteche, archivi e musei»³. È però ne *La dismissione e il riutilizzo ecclesiale di chiese. Linee guida* del 2018 che s'indicano preferibili gli «adattamenti con finalità culturali (musei, aule per conferenze, librerie, biblioteche, archivi, laboratori artistici ecc.) o sociali (luoghi di incontro, centri Caritas, ambulatori, mense per i poveri e altro)» e «per le costruzioni più modeste e prive di valore architettonico [...] la trasformazione in abitazioni private» consigliando «di rimuovere, per quanto possibile, dalle chiese dismesse altari, amboni, pulpiti, immagini sacre e in genere gli arredi sacri, la cui presenza possa contrastare con il nuovo utilizzo dello spazio (diverso il caso della musealizzazione dello spazio stesso), pur nel rispetto delle vigenti leggi statali e sempre in accordo con le autorità civili preposte»⁴.

Invece in ambito internazionale i documenti, per la maggior parte della prima decade degli anni duemila, sottolineano la stretta relazione tra 1. patrimonio ecclesiastico e struttura urbana, territoriale e paesaggistica in un sistema di relazioni locali (sociali, culturali e religiose); 2. patrimonio immateriale (riti, devozioni, consuetudini sociali ecc.) che rendono comprensibile il valore del patrimonio materiale; 3. uso compatibile; 4. comunità locali, religiose e civili, che devono rientrare nei processi partecipativi con i professionisti⁵.

In estrema sintesi in tutti i documenti sopraddetti si parla di destinazioni compatibili con quella originaria, di dignità nei nuovi allestimenti e di orientarsi verso il mutamento temporaneo di destinazione d'uso piuttosto che l'alienazione dell'edificio, specificando che nel caso non fosse possibile, si dovranno preferire nuovi proprietari che ne garantiscano l'integrale conservazione e l'uso pubblico almeno momentaneo, avendo cura di trasferire la suppellettile e conservarla o utilizzarla possibilmente ad uso di culto.

Infine bisogna ricordare che secondo il *Codice dei beni culturali e del paesaggio* oggi in vigore in Italia: «La tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura»⁶. «La tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne

³ Conferenza Episcopale Italiana, *I beni culturali della Chiesa in Italia. Orientamenti*, 1992, n. 35.

⁴ Pontificio Consiglio della Cultura, *La dismissione e il riutilizzo ecclesiale di chiese. Linee guida*, 2018, p.ti 6.7 e 6.11.

⁵ Consiglio di Europa, *Resolution 916*, 1989; Consiglio di Europa, *Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society* (Convenzione di Faro), 2005; ICOMOS, *Xi'an Declaration on the conservation of the setting of heritage structures, sites and areas*, 2005; ICOMOS, *Québec Declaration on the preservation of the Spirit of Place*, 2008; Australia-ICOMOS 2013, *Burra Charter*, 2013.

⁶ D. Lgs. n. 42 del 22.01.2004, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, art. 1, c. 2.

la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione»⁷. «La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura»⁸. Inoltre, «La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale»⁹. Pertanto, la tutela e la conservazione sono due concetti imprescindibili per una corretta valorizzazione dei beni culturali.

La metodologia conservativa delle 5S e la ricerca della vocazione degli edifici-chiesa sconsacrati

La tradizione architettonica si distingue per i numerosi edifici di culto della cristianità¹⁰. Le diverse tipologie si sono delineate in un preciso momento storico, all'interno di una determinata cultura e in base al gusto del tempo definendo planimetrie (più navate, navata unica, navata unica con cappelle laterali, croce greca, centrale, intermedia), volumi, strutture e apparati decorativi. La conformazione dell'edificio è dipesa dalla relazione che lo ha legato all'aula, dove si raduna l'assemblea, spazio della 'memoria', poiché richiama anche a distanza di secoli, messaggi legati al rito e alla cultura che lo ha espresso. Così l'aspetto manifesta l'espressione allegorica della chiesa, simbolo della fede, affermazione dell'identità religiosa e dello spirito di aggregazione che caratterizza una comunità, elemento connettivo sia visivamente che fisicamente tra quartiere e città e riferimento anche per i non credenti.

Inoltre, gli edifici-chiesa rappresentano i luoghi di riferimento per una comunità cristiana a scala locale e territoriale, a livello oggettivo per il carattere identitario di una precisa comunità e soggettivo per il legame affettivo del singolo fedele che ha vissuto momenti significativi della sua vita in quella data chiesa, simbolo quindi delle fede e riferimento visivo anche per i non credenti. L'edificio di culto, nel quale riconosciamo valori storico-artistici, simbolico-religiosi e spirituali, rappresenta una testimonianza 'sacra' del nostro patrimonio culturale¹¹ proprio per le sue caratteristiche contemporaneamente di documento tangibile e imma-

⁷ /vi, art. 3, c. 1.

⁸ /vi, art. 6, c. 1.

⁹ /vi, art. 6, c. 3.

¹⁰ Cattolicesimo, ortodossia orientale e varie denominazioni del protestantesimo.

¹¹ Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, *Carta sulla destinazione ...*, cit. nota 2, affermazioni; Conferenza Episcopale Italiana, *Norme ...*, cit. nota 1, n. 1; Conferenza Episcopale Italiana, *I beni culturali ...*, cit. nota 3, nn. 1-2; D. Lgs. n. 42 del 22.01.2004, *Codice ...*, cit. nota 6, art. 10, c. 3, lett. d.

teriale. In quanto bene culturale, che appartiene a tutti, va tutelato per preservarne la 'memoria' e garantirne la conservazione. Le considerazioni di seguito illustrate sono scaturite dall'indagine di più di 300 chiese, prevalentemente europee e di ex culto cattolico romano e protestante, e dallo sviluppo nel tempo dei ragionamenti basati sui dati materiali e sulla primaria esigenza di conservazione dell'opera architettonica portatrice di valori storico-artistici e simbolico-spirituali.

L'edificio di culto non può essere considerato una generica opera architettonica poiché la sua funzione liturgica la qualifica fin dalla sua progettazione, permanendo per sempre quale valore connotato. Se il disuso porta all'inarrestabile degrado, è altrettanto vero che una destinazione d'uso incongrua sotto il profilo delle caratteristiche architettoniche risulta tra le principali cause di danneggiamento dell'architettura religiosa, considerata mero contenitore di attività, conducendo ugualmente alla perdita del bene.

Il criterio della conservazione integrata, intesa come «il risultato dell'azione congiunta delle tecniche del restauro e della ricerca di funzioni appropriate»¹² rappresenta il mezzo conservativo a lungo termine di queste architetture per motivi culturali e scientifici. Pertanto nell'ambito degli adattamenti per una corretta valorizzazione sarà necessario assicurare le migliori condizioni d'uso per rispondere alle esigenze della vita contemporanea a una utenza ampliata¹³. Inoltre bisognerà evitare di danneggiare il carattere architettonico o di alterare le condizioni di 'decoro'¹⁴ 'rispettando' l'edificio proprio per la sua storia e il suo significato. La 'vocazione' ad accogliere una funzione valutata tra alcune compatibili si fonda sulla conoscenza dell'edificio tramite l'analisi storica, il rilievo e lo studio delle fasi di trasformazione.

La metodologia conservativa delle **5S**¹⁵ consta di cinque fasi, di cui le prime quattro di analisi: **1. Stato di fatto**: per definire una casistica delle destinazioni d'uso prevalenti e individuare quelle più idonee; **2. Scelte progettuali**: per esaminare le scelte progettuali architettoniche e gli allestimenti proposti; **3. Soluzioni**

¹² *Carta Europea del Patrimonio Architettonico*, Amsterdam 1975, p.to 7 e *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico d'Europa*, Granata 1985, p.to 11.

¹³ Comprende le diverse condizioni fisiche che possiedono bambini, uomini, donne e anziani anche in relazione alle disabilità temporanee; M. Agostiano, L. Baracco et al. (a c. di), *Linee Guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale*, pubblicazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Paesaggio, le Belle Arti, l'Architettura e l'Arte Contemporanea, Roma 2009² e per approfondimenti sulle chiese vedasi il paragrafo *Luoghi di culto*, pp. 155-160.

¹⁴ Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, *Carta sulla destinazione ...*, cit. nota 2, n. 3; D. Lgs. n. 42 del 22.01.2004, *Codice ...*, cit. nota 6, art. 45, c. 1.

¹⁵ Per approfondimenti vedasi D. Concas, *Re-use of the deconsecrated churches. Issue of method*, in F. Capanni, (a cura di), *Dio non abita più qui? Dimissioni di luoghi di culto e gestione integrata dei beni culturali ecclesiastici - Doesn't God dwell here anymore? De-commissioning places of worship and integrated management of ecclesiastical cultural heritage*, Artemide, Roma 2019, pp. 399-410; D. Concas, *Mutazioni di destino. Le 5S per la definizione di una nuova destinazione d'uso degli edifici-chiesa sconsacrati*, in C. Bellanca, S. Mora Alonso-Muñoyerro (a cura di), *ReUSO Roma 2021 - Roma, capitale d'Italia 150 anni dopo. Centri storici urbani - Luoghi di culto*, voll. II, Artemide, Roma 2021, vol. I, pp. 421-433.



Fig. 1 Fondi (LT), San Bartolomeo: pizzeria (foto di Roberto Nadalin, 2014).

tecnologiche: per verificare le soluzioni tecnologiche adottate per i nuovi impianti; **4. Superamento delle barriere architettoniche:** per constatare gli interventi per il superamento delle barriere architettoniche; **5. Suggerimenti progettuali:** per stilare delle riflessioni conclusive in merito ai precedenti studi.

La proposta di una metodologia, che ha portato alla definizione di criteri guida rivolti agli operatori di settore per la conservazione degli edifici-chiesa sconsacrati, nasce dal riscontro che le indicazioni, dettate in ambito internazionale e nazionale, spesso non sono state tenute in considerazione¹⁶. Infatti esistono molti esempi di chiese trasformate in ufficio, banca, cinema, deposito, autorimessa, officina meccanica ecc. che non valutano il valore storico, architettonico e artistico, oppure adibite a *lounge bar*, discoteca, palestra, ristorante, pizzeria (fig. 1), *skatepark*, ecc. che non considerano il valore simbolico e spirituale. Mentre attualmente in Italia il dibattito è molto acceso per la forte influenza della Chiesa e le posizioni 'conservative' del Ministero della Cultura, al contrario, nel resto d'Europa è consueto che un privato, attirato più dal fascino dell'insolita *location* che dal desiderio di preservarne i valori formali e simbolici, acquisti e trasformi un edificio-chiesa sconsacrato.

Suggerimenti progettuali per la conservazione degli edifici-chiesa sconsacrati

Nella valutazione delle possibili destinazioni d'uso quanto più ci si avvicina a quella originaria tanto più sarà possibile conciliare le esigenze di tutela, che postulano la continua manutenzione, e

¹⁶ Per approfondimenti vedasi D. Concas, *Brevi note sulla conservazione degli edifici di culto*, in D. Concas, C. Crova e G. Frezza (a c. di), *Le architetture religiose del golfo di Gaeta*, Scauri 2006, pp. 25-29; D. Concas, *Il riuso delle chiese sconsacrate. Questioni di metodo*, in R. Luciani, P. Silvan (a c. di), *Beni Culturali della Chiesa. Un rinnovato impegno per la loro tutela e valorizzazione*, Roma 2008, pp. 47-53; D. Concas, *Uso, dis-uso e ri-uso dei luoghi di culto. Suggerimenti per la valorizzazione*, in S. Bertocci e S. Van Riel (a c. di), *ReUSO. La cultura del restauro e della valorizzazione. Temi e problemi per un percorso internazionale di conoscenza*, voll. 3, Firenze 2014, vol. 2, pp. 1029-1036; M. Agostiano, D. Concas, *L'espace architectural des églises, lieu de rassemblement et point de repère pour la communauté*, in B. Chavardés et P. Dufieux (dir.), *L'Avenir des églises. État des lieux, stratégies et programmes de reconversion*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2018, pp. 87-97; D. Concas, *Riuso 'creativo' degli edifici-chiesa di culto cattolico*, in "Koinè Magazine", Rivista di Arte Sacra, Oggetti Liturgici, Edilizia di Culto, Turismo Religioso e Ospitalità, - Atti della Giornata di Studio "Valorizzazione dei beni mobili, immobili ed immateriali della Chiesa cattolica" - Koinè 2019, (Vicenza, 18.02.2019), organizzato dal Koinè Ricerche - Sezione scientifica di Koinè *Salone Internazionale di Arte Sacra, Edilizia di Culto e Turismo Religioso Accessibile*, Vicenza 2019, pp. 1-6.



quelle di valorizzazione, che richiedono l'inserimento di un nuovo uso compatibile con il valore spirituale del bene¹⁷. Tra queste funzioni per esempio si possono citare le celebrazioni sacre, che adibiscono gli edifici cristiani per altri culti come avviene in alcune chiese cattoliche trasformate in moschee¹⁸, o laiche, che li utilizzano per la celebrazione di matrimoni civili.

Invece, prendendo spunto dalla tipologia ad aula e dalla funzione primigenia di luogo con un pastore e un'*ecclesia* si adattano bene tutte quelle attività culturali, istituzionali e scientifiche, che richiedono un ampio spazio per lo svolgimento delle manifestazioni, che coinvolgono ogni tipo di pubblico e che sono misurate negli allestimenti e negli impianti tecnologici.

Anche gli eventi espositivi temporanei potrebbero essere presi in considerazione per la grande flessibilità e versatilità dell'ambiente se non addirittura si potrebbe pensare a un centro polifunzionale o plurifunzioni. Queste destinazioni d'uso, opportunamente calibrate nelle necessità scenografiche e tecnologiche, rispondono in primo luogo alla valorizzazione dell'edificio, sfruttano le ottime qualità acustiche assicurate dalla conformazione dell'invaso architettonico e implicano solo strutture esclusivamente appoggiate al suolo. Inoltre, in questi casi la chiesa con la sua nuova funzione, seppur non più connessa con le esigenze di culto, manterrebbe, comunque, il ruolo di punto di riferimento e aggregazione per la comunità locale (fig. 2) come nel caso di destinazione d'uso a colombario con sepolture collettive per le urne cinerarie dei defunti con il beneplacito delle persone in cui si trova l'edificio-chiesa (fig. 3).

Si potrebbero auspicare anche funzioni permanenti per rispon-

Fig. 2 Orvieto, Sant'Agostino: Museo dell'Opera del Duomo (foto di Roberto Nadalin, 2016).

Fig. 3 Aquisgrana (Germania), St. Joseph: colombario (foto di Roberto Nadalin, 2014).

¹⁷ G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997, p. 376.

¹⁸ Vengono inseriti all'esterno i minareti e le vasche per le abluzioni e all'interno il pulpito, la nicchia che indica la direzione della Mecca, i tappeti da preghiera, i pannelli con fregi fitoformi e le scritte sacre.

dere a esigenze sociali ed educative come l'allestimento di una biblioteca, mediateca o archivio. In questo contesto sicuramente troverebbero una loro sede prestigiosa senza stravolgere lo spazio architettonico secondo un progetto di qualità.

Forse in alcune occasioni, in cui l'edificio non presenta particolari valenze artistiche, si potrebbe inserire una funzione ricreativa, anche se solitamente non idonea, senza snaturare la chiesa e sempre seguendo i principi di salvaguardia del bene e del suo significato spirituale. Chi troverebbe inopportuno in favore di una politica sociale ed educativa predisporre in una periferia degradata e impegnata nel recupero dei giovani in difficoltà un ginnasio con attrezzature minimamente invasive? oppure in un piccolo centro isolato un bar-caffetteria che magari potrebbe essere visto più che come punto di distribuzione di alcolici come un luogo di ritrovo per la gente? o una sala da ballo¹⁹? reminiscenza, in alcune chiese extraeuropee, delle contaminazioni con canti e danze della tradizione locale. Certamente queste possibilità rappresentano un'opzione fuori limite. Inoltre dovranno essere valutate in base agli adattamenti tecnologici e alla tutela dell'edificio, inteso come 'memoria' pubblica e ricordo spirituale, senza scadere nel cattivo gusto.

Viceversa in linea di massima non si adattano alle tipologie delle chiese alcune destinazioni d'uso come quella lavorativa o residenziale, che necessitano di tanti spazi autonomi e medio-piccoli, differenti quindi da un unico grande ambiente. In queste circostanze diventa difficile conciliare le caratteristiche dell'edificio con queste funzioni che richiedono partizioni orizzontali, divisioni verticali, allestimenti che non valorizzano gli elementi strutturali e decorativi originari e soprattutto impianti tecnologici più invasivi. Ma chi non sarebbe affascinato dal fruire di un *loft* in una cornice suggestiva, dove il volume primigenio è preso come punto di partenza per l'interpretazione del nuovo spazio lavorativo o abitativo secondo un preciso progetto di qualità, sensibile e rispettoso del 'decoro' della chiesa? Nel primo caso, se necessarie, si potrebbero realizzare delle partizioni trasparenti e di altezza contenuta. Oppure nel secondo si potrebbe avvalersi dell'aula come di una grande zona giorno perché magari è limitrofa con dei vani che si potrebbero destinare alle altre funzioni necessarie per il vivere quotidiano.

Ecco che l'alta qualità progettuale e operativa divengono il tema fondamentale nel ridisegno e nell'allestimento soprattutto degli

¹⁹ Si citano a titolo esemplificativo due approcci differenti. Ad Amsterdam l'ex chiesa evangelica in ghisa del 1879, dopo un periodo di abbandono, dal 1968 è diventata una dei più importanti luoghi di aggregazione giovanile della città e oggi è un locale polifunzionale con il palco nel presbiterio, nell'aula la sala per concerti, discoteca, cinema, teatro, etc. e lungo le navate laterali punto ristoro, libreria e bancarelle. A Milano l'ex chiesa cattolica di San Giuseppe della Pace in stile neorinascimentale dei primi del Novecento, sconsacrata nel 1971 e abbandonata per trent'anni, dal 2001 è una *location* per feste esclusive con la zona bar nel presbiterio, il bancone nella mensa dell'altare, la consolle del dj nel pulpito e, a seconda degli eventi, l'aula che si trasforma in pista da ballo, area salottini o tavoli per le cene.



Fig. 4 Napoli, Santa Maria Donnaregina: auditorium (foto di Roberto Nadalin, 2017).

Fig. 5 Lucca, San Ponziano: biblioteca (foto di Roberto Nadalin, 2022).

ambienti di grande dimensione. Pertanto, anche negli esempi di riuso compatibile la riprogettazione funzionale incide profondamente sulla comprensione dell'organismo architettonico preesistente e sulla definizione dello spazio sacro come mero contenitore, perdendo quello che potenzialmente poteva essere il suo valore culturale. Pertanto, al di là dell'attività stabilita, l'accesso dovrebbe avvenire sempre in asse dal portone centrale e il relativo percorso principale essere percorribile fino alla ex zona presbiteriale (fig. 4). Anche il sistema dei percorsi secondari, longitudinali e trasversali, all'interno dell'aula e all'esterno andrebbero organizzati, divisi, gerarchizzati e soprattutto dimensionati in relazione alla nuova funzione. Il ridisegno degli spazi interni andrebbe caratterizzato mantenendo la 'vista continua' delle altezze diverse, delle prospettive scenografiche, delle decorazioni artistiche, ecc. dando ai fruitori la coscienza di vivere un luogo ri-trovato, ri-plasmato e ri-costruito secondo modalità contemporanee. Inserire volumi e divisioni all'interno di uno spazio, che in origine era a tutt'altezza, significa non avere compreso l'organismo architettonico dell'edificio (fig. 5). L'effetto di frammentazione del volume architettonico di una chiesa tramite nuove partizioni orizzontali e verticali modifica in maniera significativa la lettura e la percezione dello spazio preesistente, che

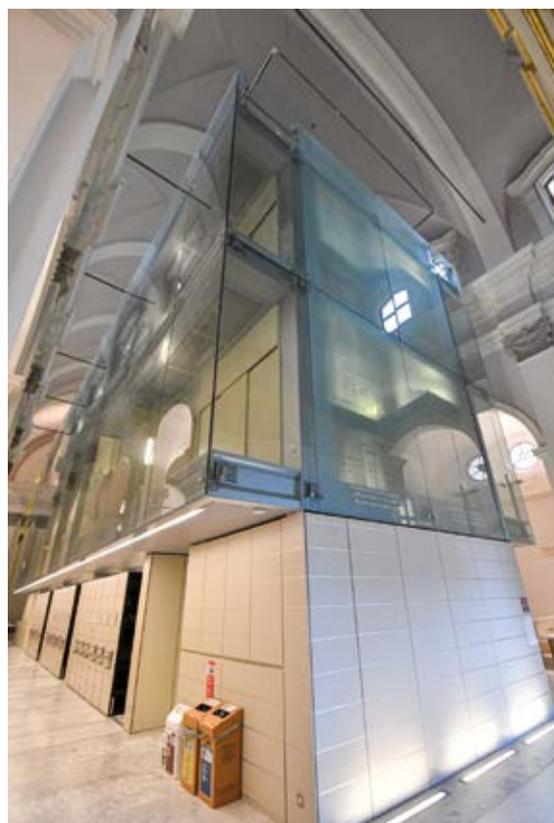


Fig. 6 Roma, Santa Marta: centro culturale (foto di Roberto Nadalin, 2008).



in origine era a tutt'altezza e aperto, e dei suoi valori formali e artistici. Inoltre, essi incidono pesantemente anche nell'immagine delle vetrate nei prospetti dell'edificio per esempio dividendo in due una finestra o trasformandola in porta. Allo stesso modo il progetto di allestimento a sua volta dovrebbe dialogare con l'edificio-chiesa tramite un intervento autenticamente moderno, sensibile, senza licenze d'autore e che trasformi di volta in volta lo spazio preesistente attraverso degli allestimenti calibrati che segnalino una consapevolezza storica dell'esistente ed esaltino la figuratività della preesistenza (fig. 6). Infine, parimenti, tutti gli impianti tecnologici dovrebbero essere scelti tra quelli mobili, smontabili appoggiati alle strutture storiche, di dimensioni contenute e dal design minimale²⁰.

²⁰ Illuminazione, climatizzazione, proiezione video, diffusione sonora, idrico; per approfondimenti sui diversi impianti tecnologici vedasi M. Agostiano, L. Baracco et al. (a c. di), *Linee Guida ...*, cit. nota 13; D. Concas, *Good practices for the improvement of the historic buildings technological equipment*, in AiCARR (a c. di), *Historical buildings: designing the retrofit. An overview from energy performances to indoor air quality*, Milano 2014, pp. 925-938; D. Concas, *Riscaldare gli edifici-chiese: comfort vs conservazione*, in S. Parrinello, D. Besana (a c. di), *ReUSO 2016. Contributi per la documentazione, conservazione e recupero del patrimonio architettonico e per la tutela paesaggistica*, Firenze 2016, pp. 1204-1214; D. Concas, *Impianti d'illuminazione*, in D. Concas, (a cura di), *Conservazione vs innovazione. L'inserimento di elementi tecnologici in contesti storici*, il Prato, Padova 2018, pp. 63-76; D. Concas, *Miglioramento impiantistico e piena accessibilità*, in "Arte cristiana", numero monografico *Continuità di vita e mutamenti nelle chiese, antiche moderne*, M.A. Crippa, G. Carbonara (a c. di), 908 (2018), pp. 364-371; D. Concas, *Accessibilità degli edifici-chiesa: semplice fruizione o sensibile valorizzazione?*, in A. Conte, A. Guida, (a cura di), *ReUSO Matera - Patrimonio in divenire. Conoscere, valorizzare, abitare*, Gangemi Editore International, Roma 2019, pp. 2411-2422; M. Agostiano, D. Concas, *Beni culturali accessibili: una sfida aperta tra conservazione, normative e aspettative sociali*, in S.F. Musso, M. Pretelli, (coordinamento), *RICerca/REStauo*, sez. 5.1 *Tutela, pratica, codici e norme. Normative*, A. Aveta, E. Sorbo, (a cura di), Quasar, Roma 2020, pp. 744-753.



Conclusioni

Non è possibile stabilire una lista di funzioni compatibili e incompatibili in quanto sono le caratteristiche specifiche dell'edificio-chiesa che ne stabiliscono i vincoli e le necessità reali della comunità locale in cui si trova il bene che ne determinano la scelta. La progettazione partecipata sarà la strada per garantire il 'rispetto' della sensibilità culturale, quindi soggettiva, delle persone verso un passato stratificato e 'aperto' e già dotato di una propria fisionomia storico-architettonica che ne sarà la guida. Le valutazioni culturali, formali e materiali e la risoluzione delle problematiche scaturiranno dall'analisi del 'caso per caso' in quanto non possono esistere formule generali tali da normalizzare l'estrema varietà delle chiese. Ricordiamoci, infatti, che non solo la scelta della destinazione d'uso snatura l'architettura religiosa, ma anche alterare lo spazio architettonico preesistente porta alla perdita dei valori, non solo perché è adibita a pizzeria oppure a ristorante.

Pertanto le finalità del progetto di ri-uso sono di assicurare la 'vita' dell'edificio-chiesa sconsecrato e la riprogettazione funzionale, intesa come 'controllata trasformazione', per rispondere alle esigenze del vivere moderno dovrà seguire i criteri del rispetto dell'autenticità del testo originario e della riconoscibilità del nuovo intervento con minime operazioni distinguibili, modificabili, compatibili con la 'materia' storica e durevoli²¹, presupposti per la conservazione delle valenze storico-figurative, simbolico-religiose e spirituali. Ecco che il palinsesto storico, a seguito di una conoscenza approfondita dell'organismo architettonico, sarà allora la guida nelle scelte progettuali della nuova destinazione d'uso e dell'allestimento, mentre la risoluzione delle problematiche discenderà di volta in volta dall'esame dell'edificio specifico.

In conclusione, data la vastità del patrimonio ecclesiastico, la nuova destinazione d'uso sarà sempre comunque preferibile alla perdita definitiva dell'edificio-chiesa o alla sua alienazione. Pertanto in certi casi sarà necessario scendere a compromessi pur di conservare un edificio-chiesa e accettare una destinazione d'uso alternativa, ma davvero necessaria per la comunità locale.

²¹ G. Carbonara, *Avvicinamento ...*, cit. nota 15, pp. 449-451; Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, *Carta sulla destinazione ...*, cit. nota 2, nn. 12-13.



La rinascita del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e la revisione delle leggi di tutela nell'attività del Ministro della Pubblica Istruzione, Pietro Fedele

Cesare Crova
Istituto Centrale per il Restauro

Il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti

Il Consiglio superiore delle antichità e belle arti è quell'organo consultivo del Ministero della Pubblica Istruzione istituito con la Legge 27 giugno 1907, n. 386¹, erede di altri organi consultivi del Ministero della Pubblica Istruzione, quali la *Giunta di Belle Arti* (R.D. 20 ottobre 1867, n. 4088)², voluta dal Ministro Michele Coppino in seno al Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, le cui funzioni erano, tra le altre, quelle di informare "il Ministro sullo stato delle gallerie, dei monumenti, e di tutto quello insomma che riguarda le belle arti" (Art. 9, comma d); la *Giunta consultiva di Storia, Archeologia e Paleografia* (R.D. 4 gennaio 1872, n. 662)³, istituita dal Ministro Cesare Correnti per rispondere all'esigenza di un'azione di guida nel campo archeologico in cui operavano numerose strutture periferiche, preposte alla direzione degli scavi e alla conservazione dei reperti rinvenuti, con una funzione più agile e snella rispetto al mastodontico Consiglio Superiore. Successivamente questi organi furono assorbiti dal *Consiglio Centrale di Archeologia e Belle Arti* (R.D. 7 agosto 1874, n. 2033), che aveva il ruolo di svolgere il coordinamento amministrativo delle strutture periferiche e di indirizzo nell'azione ministeriale, dove il Ministro Girolamo Cantelli, nella relazione che accompagnava il

¹ Legge 27 giugno 1907, n. 386, *Legge sul consiglio superiore, uffici e personale delle antichità e belle arti*, in *Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, v. quarto, (1907), pp. 3308-3324; pp. 3321 artt. 60-64.

² R.D. 20 ottobre 1867, n. 4008, "che approva i Regolamenti del Consiglio Superiore di Pubblica Istruzione, del Provveditorato centrale per gli studi secondari e primari e dell'Amministrazione provinciale scolastica", in *Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, v. 20, (1867), pp. 2027-2048; p. 2031 artt. 8-9.

³ R.D. 4 gennaio 1872, n. 662, "che istituisce presso il Ministero della Pubblica Istruzione una Giunta consultiva di storia, archeologia e paleografia", in *Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, v. 34, (1872), pp. 86-89.

3308

LEGGI E DECRETI DEL REGNO D'ITALIA - 1907

N. 386.



N. 386.

LEGGE sul consiglio superiore, uffici e personale delle antichità e belle arti.

27 giugno 1907.

(Pubblicata nella Gazzetta Ufficiale del Regno il 4 luglio 1907, n. 153)

VITTORIO EMANUELE III

PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE
RE D'ITALIA

Il Senato e la Camera dei deputati hanno approvato;
Noi abbiamo sanzionato e promulghiamo quanto segue

CAPO I.

Della divisione degli uffici.

Art. 1.

La tutela degli interessi archeologici e artistici è esercitata, sotto la direzione del Ministero dell'Istruzione, per mezzo dei seguenti uffici:

- 1° soprintendenze ai monumenti;
- 2° soprintendenze agli scavi e ai musei archeologici;
- 3° soprintendenze alle gallerie, ai musei medioevali e moderni e agli oggetti d'arte.

Art. 2.

I profitti e le autorità che ne dipendono, i procuratori del Re e gli ufficiali di polizia giudiziaria, i funzionari e gli agenti della dogana, i sindaci, gli economisti dei benefici vacanti coadiuvano le soprintendenze e gli analoghi uffici più prossimi, dando notizia di qualunque fatto che attenga alla tutela degli interessi archeologici e artistici e intervenendo dovunque lo richieda l'osservanza della legge che regola tale tutela.

La stessa coadiuvazione spetta ai fabbricieri, ai parroci, ai rettori di chiese, ed in generale a tutti i rappresentanti di quegli enti morali che posseggono cose di arte o d'archeologia.

Fig. 1 Regio Decreto 27 giugno 1907, n. 386, che istituisce il Consiglio superiore di antichità e belle arti.

LEGGI E DECRETI DEL REGNO D'ITALIA - 1907

3321

Ai commissari residenti fuori della città dove ha luogo l'adunanza spetta il rimborso della spesa di viaggio.

Art. 59.

Nessun verbale o estratto di verbale delle commissioni provinciali può essere pubblicato nè comunicato a persona estranea senza il permesso del Ministero.

CAPO VI.

Del consiglio superiore di antichità e belle arti.

Art. 60.

È istituito un consiglio superiore per le antichità e belle arti composto di ventun consiglieri.

È ripartito in tre sezioni: la prima per le antichità, la seconda per l'arte medioevale e moderna, la terza per l'arte contemporanea.

A ciascuna sezione sono aggregati due consiglieri supplenti.

Art. 61.

Ciascuna sezione è composta di sette consiglieri. Quelli delle due prime sezioni sono nominati con decreto reale su proposta del ministro della pubblica istruzione. Tre della terza sono eletti dagli artisti italiani, con le norme da stabilire nel regolamento, essendo scelti uno tra gli architetti, uno tra gli scultori e l'altro tra i pittori; gli altri quattro sono nominati con decreto reale.

Art. 62.

Quando nella legge si fa richiamo al consiglio superiore s'intende designata quella sezione che è competente a conoscere per ragioni di materia.

Art. 63.

Una giunta di nove consiglieri scelti dal ministro nel seno del consiglio, dà pareri su tutti gli argomenti d'urgenza i quali non possono essere deferiti, senza danno per l'indugio, alle distinte sezioni.

Art. 64.

Fino a quando non sia costituito il consiglio superiore, le sue funzioni saranno esercitate dalla commissione centrale per i monumenti e le opere di antichità e arte e dalla giunta superiore di belle arti.

CAPO VII.

Disposizioni generali.

Art. 65.

Il ruolo organico del personale dei monumenti, approvato col decreto reale 15 settembre 1895, n. 604, e quello del personale delle gallerie, del

Fig. 2 Regio Decreto 27 giugno 1907, n. 386. Articoli 60-64 che individuano la composizione e i ruoli del Consiglio superiore di antichità e belle arti.

Decreto istitutivo del nuovo Consiglio, sottolineava l'importanza e l'irrinunciabile ruolo di un organo consultivo di natura tecnica, riconoscendogli autorità e competenza, ma anche delle *Commissioni conservatrici dei monumenti e delle opere d'arte* (R.D. 7 agosto 1874, n. 2032)⁴.

La necessità della costituzione di Consigli Superiori si avvertì nel 1885, con Luigi Palma, uno dei costituzionalisti più sensibili ai problemi del rapporto fra politica e società, insegnante di diritto internazionale e costituzionale del principe ereditario Vittorio Emanuele tra il 1884 e il 1886, anno nel quale fu nominato Preside della facoltà di Giurisprudenza di Roma e in seguito Consigliere di Stato⁵. Nel riflettere sulla natura dei Consigli Superiori e

⁴ Il Cantelli fu ministro ad interim per un tempo piuttosto breve (6 febbraio – 27 settembre 1874), essendo titolare del Dicastero delle Finanze, periodo nel quale, però, a differenza dei suoi predecessori, Quintino Sella (18 maggio-5 agosto 1872) e Antonio Scialoja (5 agosto 1872-6 febbraio 1874), smantellò i due organi consultivi riunendoli nel Consiglio generale per l'archeologia e belle arti, cfr. R.D. 7 agosto 1874, n. 2033 "col quale è istituito presso il Ministero della Pubblica Istruzione un Consiglio generale per l'archeologia e belle arti" e n. 2032 "col quale sono nominate le Commissioni conservatrici dei monumenti e delle opere d'arte", in *Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, v. 42, (1874), pp. 1701-1703 (R.D. 2032) e 1703-1708 (R.D. 2033). Per una sintesi sull'attività del Ministero della Pubblica Istruzione nel periodo post unitario, cfr. M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni. Parte I. La nascita del Servizio di tutela dei Monumenti in Italia 1860-1880*, Firenze 1987.

⁵ F. Lanchester, *Palma, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 80 (2014) (https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-palma_%28Dizionario-Biografico%29/ - consultato il 10 febbraio 2024); C. Mozzarelli, *Rappresentanza politica e pubblica amministrazione. I consigli superiori alla fine dello Stato liberale e oltre*, in G. Vecchio, (a cura di), *Il Consiglio Superiore del Lavoro (1903-1923)*, Milano 1988, pp. 428-459: p. 458.

sull'azione da loro esercitata, egli intuiva l'apporto fondamentale di questi organi consultivi di carattere tecnico, sottolineando l'impossibilità per un Ministro, sia pure di profonda cultura, di avere la necessaria competenza per affrontare con la dovuta obiettività tutti i problemi connessi alla sua carica. Affermava, pertanto, l'esigenza che questi fosse sostenuto da un Consiglio, formalmente costituito, garante della sua imparzialità e ponderatezza nei giudizi⁶.

Nel frattempo, in questo periodo erano state costituite la *Giunta di archeologia e belle arti presso il consiglio superiore di istruzione pubblica* (R.D. 28 marzo 1875, n. 2419)⁷, ma soprattutto la *Direzione centrale degli scavi e musei del Regno* (R.D. 28 marzo 1875, n. 2440)⁸, sotto la direzione di Giuseppe Fiorelli, che nel 1881 divenne *Direzione generale per le Antichità e Belle Arti*. Fiorelli, nel ruolo affidatogli, promulgò il 21 luglio 1882, l'importante Decreto Ministeriale «sui restauri degli edifici monumentali», articolato in tre momenti fondamentali: lo studio del monumento, la compilazione dei progetti, l'esecuzione dei lavori⁹, che anticipa il manifesto del restauro filologico che sarà licenziato come documento finale al IV Congresso Nazionale degli Ingegneri e Architetti di Roma del 1883¹⁰. In seguito, il Ministro Pasquale Villari la soppresse (R.D. 28 giugno 1891, n. 392), passandone le competenze a due Divisioni, per l'*Arte Antica* e per l'*Arte Contemporanea*¹¹, cosa che provocò forti preoccupazioni nel mondo culturale, esternate da Camillo Boito, ma ampiamente condivise dalla ristretta cerchia di addetti ai lavori, legate ai rischi dell'assenza di un'autorità centrale che fosse in grado di coordinare e indirizzare l'attività di restauro e di difesa del patrimonio storico-artistico, che porteranno il Ministro Guido Baccelli a rico-

⁶ M. Mercalli, *Il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e l'attività della Sezione II (Arte Medioevale e Moderna) dal 1948 al 1960*, in *Bollettino d'Arte*, 94, (2009), 2, pp. 161-176: p. 161.

⁷ R.D. 28 marzo 1875, n. 2419, "col quale viene istituita una giunta di archeologia e belle arti presso il consiglio superiore di istruzione pubblica", in *Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, v. 44, (1875), pp. 404-406.

⁸ Il Regio Decreto divideva in tre regioni il territorio italiano (Art. 2): settentrionale (Lombardia, Veneto, Emilia e Toscana); centrale (Roma e provincia, Umbria, Marche e Abruzzi), e meridionale (Terra di Lavoro, Napoli e provincia, le Puglie, i Principati e le Calabrie). Inoltre, istituiva la Scuola italiana di archeologia, con sedi a Roma e Atene (Art. 3) e aboliva le Soprintendenze agli scavi e alle antichità di Napoli e Roma, a loro volta istituite con decreti luogotenenziali del 7 dicembre 1860 e 10 novembre 1870, cfr. R.D. 28 marzo 1875, n. 2440, "col quale viene istituita una direzione centrale degli scavi e musei del Regno", in *Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, v. 44, (1875), pp. 502-505.

⁹ Alla legge si associa la circolare 21 luglio 1882 n. 683 bis "sui restauri degli edifici monumentali", dello stesso Fiorelli, indirizzata ai Prefetti Presidenti delle Commissioni conservatrici dei monumenti del Regno con le disposizioni da seguire nel restauro degli edifici monumentali.

¹⁰ *Atti del quarto Congresso degli Ingegneri e Architetti italiani, radunato in Roma nel gennaio 1883*, Roma 1884, pp. 118-127.

¹¹ R.D. 28 giugno 1891, n. 392, "che sopprimendo la direzione generale delle antichità e belle arti, ripartisce i relativi servizi in due divisioni del Ministero dell'istruzione pubblica, e ne approva il regolamento per i servizi di archeologia e belle arti", in *Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, v. terzo, (1891), pp. 2752-2755.

stituirla (D.M. 16 giugno 1895)¹². Sono anni intensi nell'organizzazione della tutela in Italia, che porteranno alla creazione della prima Soprintendenza, a Ravenna (R.D. 2 dicembre 1897, n. 496), a dirigere la quale sarà chiamato Corrado Ricci¹³. Da qui, i primi anni del nuovo secolo vedranno le più importanti modifiche e trasformazioni dell'amministrazione centrale e periferica preposta alla tutela del patrimonio storico, artistico, archeologico e monumentale d'Italia e il varo della Legge 12 giugno 1902, n. 185 su "[...] *la tutela e la conservazione dei monumenti ed aventi pregio d'arte o d'antichità*", la prima norma organica in materia; il suo regolamento attuativo, approvato con R.D. 17 luglio 1904, n. 431, si può considerare l'atto istitutivo delle soprintendenze, nuovi organi periferici della tutela, che sostituirono tutte le precedenti commissioni che avevano operato a livello territoriale a partire dal periodo post-unitario. La loro definizione numerica (quarantasette) e la suddivisione in base alle competenze, che erano state già individuate dalla legge del 1904, sui monumenti, sugli scavi e i musei archeologici, sulle gallerie, musei medioevali e moderni ed oggetti d'arte, saranno fissate con il R.D. del 27 giugno 1907 n. 386 "*Legge sul consiglio superiore, uffici e personale delle antichità e belle arti*", dove in particolare al Capo VI, articoli dal 60 al 64, si definiscono ruoli e compiti

¹² M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni. Parte II. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze 1992, pp. 86-89; M. Musacchio, a cura di, *L'Archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890)*, Roma 1994, pp. 76-82. Il D.M. prevedeva quattro direzioni generali, articolata ognuna in due divisioni: direzione generale per l'istruzione superiore, biblioteche e affari generali; direzione generale per le antichità e belle arti; direzione generale per l'insegnamento secondario classico e tecnico; direzione generale per l'insegnamento primario e normale, cfr. <https://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/guida/IT-ACS-AS0001-0002270>, (consultato il 10 febbraio 2024).

¹³ R.D. 2 dicembre 1897, n. 496, "*che istituisce una speciale soprintendenza per la conservazione e manutenzione dei monumenti di Ravenna*, in *Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, v. III, (1897), pp. 3077-3078. Si veda anche Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni, *Monumenti e Istituzioni. Parte II*, cit. alla nota 12, pp. 156-162.

N. 496.

REGIO DECRETO *che istituisce una speciale soprintendenza per la conservazione e la manutenzione dei monumenti di Ravenna.*

2 dicembre 1897.

(Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del Regno il 11 dicembre 1897, n. 287)

UMBERTO I

PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE
RE D'ITALIA

Veduto il Nostro decreto in data 25 luglio 1885, numero 3323 (serie 3^a), col quale fu approvata la convenzione tra il ministro della pubblica istruzione ed il sindaco di Ravenna per la istituzione di un museo nazionale in quella città ; .

Considerata la convenienza di meglio coordinare le cure dell'amministrazione dello Stato per la tutela delle antichità ravennati, sicchè si abbia sul luogo un'azione costante, che provveda non solo alla conservazione ed all'incremento degli oggetti raccolti nel museo nazionale, ma soprintenda ai lavori per la conservazione e la manutenzione dei monumenti insigni, pei quali la città di Ravenna è giustamente famosa ;

Sulla proposta del Nostro ministro segretario di Stato per la pubblica istruzione ;

Abbiamo decretato e decretiamo : .

Articolo unico.

È istituita una speciale soprintendenza per la conservazione e la manutenzione dei monumenti di Ravenna. Alla soprintendenza medesima è affidata la direzione del museo nazionale di quella città.

Ordiniamo che il presente decreto, munito del sigillo dello Stato, sia inserito nella raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarlo e di farlo osservare.

Dato a Roma, addì 2 dicembre 1897.

UMBERTO

Registrato alla Corte dei conti addì 6 dicembre 1897.
Reg. 213. Atti del Governo a f. 145. G. CAPPIELLO.
Luogo del sigillo. V. Il Guardasigilli E. GIANTURCO.

CODRONCHI.

Fig. 3 Regio Decreto 2 dicembre 1897. Istituzione della prima Soprintendenza, a Ravenna, per la conservazione e manutenzione dei monumenti.

N. 1726

Regio decreto 21 dicembre 1922, che sopprime il Consiglio superiore delle antichità e belle arti e la Commissione permanente per le arti musicale e drammatica, ed istituisce presso il Ministero dell'Istruzione una Commissione centrale per le antichità e belle arti

(pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 10 gennaio 1923 n. 7)

VITTORIO EMANUELE III
per grazia di Dio e per volontà della Nazione
RE D ITALIA

Vista la legge 3 dicembre 1922, n. 1601;
Sentito il Consiglio dei ministri;

Sulla proposta del Nostro Ministro segretario di Stato
per l'istruzione pubblica;

Abbiamo decretato e decretiamo:

Art. 1.

Il Consiglio superiore delle antichità e belle arti istituito con la legge 27 giugno 1907, n. 386, e la Commissione permanente per le arti musicale e drammatica istituita con la legge 6 luglio 1912, n. 734, sono soppressi.

Art. 2.

Presso il Ministero dell'istruzione pubblica è istituita una Commissione centrale per le antichità e belle arti, composta di cinque membri che saranno nominati con decreto Reale, su proposta del Ministro dell'istruzione pubblica, che li sceglierà tra le persone eminenti nelle discipline archeologiche, storiche ed artistiche.

In tutti i casi nei quali, a norma delle leggi e dei regolamenti in vigore, il parere del Consiglio superiore per le antichità e belle arti è obbligatorio, sarà sentito, invece, il parere della Commissione predetta.

del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, il nuovo organo consultivo centrale¹⁴.

In questa sua nuova articolazione, il Consiglio si legava strettamente all'istituzione, allora recente, del sistema delle Soprintendenze territoriali, gloriosa peculiarità del sistema italiano della tutela, che annoverava fra i suoi membri, tra gli altri, Giacomo Boni, Domenico Comparetti, Camillo Boito, Adolfo Venturi, Gustavo Giovannoni, Gino Chierici.

Si affermava in questo modo il modello di una tutela del patrimonio culturale assegnata sì al Ministero e alle sue strutture periferiche, ma con la vigile collaborazione di competenze ed esperienze della società civile, dell'università e della ricerca e fu non a caso in quegli anni che, Ministro Luigi Rava e direttore generale Corrado Ricci, si giunse alla legge di tutela del 1909.

Il Consiglio era diviso in tre sezioni (antichità, arte medioevale e moderna, arte contemporanea) e costituito da sette consiglieri per ogni sezione (per complessivi ventuno). I consiglieri delle prime due sezioni erano nominati con decreto reale su proposta del Ministro della Pubblica Istruzione, mentre quelli della terza erano in parte nominati da artisti italiani, in parte con decreto reale. A seguito del primo conflitto mondiale, il Consiglio Superiore era stato soppresso con il Regio Decreto 21 dicembre 1922, n. 1726, che contestualmente istituiva la *Commissione centrale per le antichità e le belle arti*, composta da cinque membri nominati con decreto reale e scelti tra le figure eminenti delle discipline archeologiche, storiche ed artistiche (Art. 2)¹⁵.

¹⁴ R.D. 27 giugno 1907, n. 386, *Legge sul consiglio superiore, uffici e personale delle antichità e belle arti*, in *Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, v. IV, (1907), pp. 3308-3326, pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 4 luglio 1907, n. 158 "Legge sul consiglio superiore, uffici e personale delle antichità e belle arti n. 386 (27 giugno 1907)", pp. 3993-3999; si veda anche Mercalli, *Il Consiglio Superiore*, cit. alla nota 6, pp. 162-163.

¹⁵ Nella relazione al progetto di riforma del Consiglio Superiore, il Ministro Giovanni Gentile osservava che l'abolizione avrebbe reso necessaria la creazione di un altro organo consultivo cui delegare tutte le incombenze che al Consiglio erano obbligatoriamente deferite. Per questo sarebbe stato opportuno istituire una Commissione per le Antichità e Belle Arti, che avrebbe potuto chiamarsi "Centrale" per differenziarla dalle Commissioni provinciali conservatrici per i monumenti, create con il R.D. 7 agosto 1874, n. 2032, cfr. Archivio Centrale dello Stato (ACS), Presidenza del Consiglio dei Ministri (PCM), *Atti del Consiglio dei Ministri, 1922 - Istruzione e Lavori Pubblici*, fasc. 164, *Riforma del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, Relazione*. Si veda inoltre *Gazzetta del Regno d'Italia* 10 gennaio 1923, n. 7, *Regio decreto 21 dicembre 1922, n. 1726. Che sopprime il Consiglio superiore delle antichità e belle arti e la Commissione permanente per le arti musicale e drammatica ed istituisce, presso il Ministero dell'Istruzione una commissione centrale per le antichità e le arti*, pp. 164-165.

Fig. 4 Regio Decreto 21 dicembre 1922, n. 1726, che sopprime il Consiglio superiore di antichità e belle arti e istituisce, contestualmente, la Commissione centrale per le antichità e belle arti.

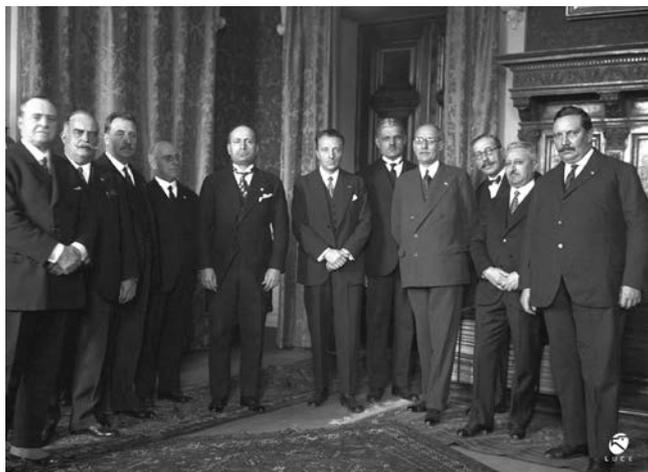


Fig. 5 Pietro Fedele (il primo a destra) con Benito Mussolini posa in una sala del Viminale con gli ingegneri della Commissione per il prosciugamento del lago di Nemi (Archivio Storico Luce, Cod. A00001597).



Fig. 6 Nemi (Roma). Lavori di svuotamento del lago per il recupero delle navi romane di Caligola. La prima nave completamente emersa (da G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, Roma 1950, p. 73, Fig. 75).

La rinascita del Consiglio Superiore delle Belle Arti

Il Ministro Pietro Fedele, nominato alla Pubblica Istruzione il 5 gennaio 1925, ebbe un ruolo centrale nella politica della tutela del patrimonio culturale, che connotò il suo mandato e oltre come vedremo, impegnandolo su diversi fronti. L'animo sensibile alla tutela gli derivava sia dalla sua formazione culturale, in particolare per la storia del Medioevo, che lo vide laurearsi a Roma il 27 giugno 1894 in Lettere con Giovanni Battista Monticolo, successivamente insegnare nelle Università di Torino (1906) e di Roma (1915), sia dai rapporti con eminenti personaggi del mondo culturale dell'epoca, da Marcello Piacentini a Gustavo Giovannoni, da Gino Chierici ad Amedeo Maiuri, che lo porteranno ad imprimere nuovo impulso all'attività della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. In campo archeologico, il sostegno all'attività della Società Italiana per la Ricerca dei Papiri Greci e Latini in Egitto; nel 1927 l'iniziativa più rilevante, con la ripresa degli scavi di Ercolano, per i quali si rapportò con l'allora Soprintendente alle Antichità della Campania, l'archeologo Amedeo Maiuri; la spinta data agli scavi di Pompei; quelli dell'area archeologica di *Minturnae* (1931-33) e le campagne di scavo per riportare alla luce le navi romane del Lago di Nemi. Nel mezzo, una serie importante di attività sul patrimonio architettonico, grazie alla stretta collaborazione con l'architetto Gino Chierici, Soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna della Campania (1924-1935), con i restauri, di molte architetture tra basso Lazio e alta Campania: la Collegiata di S. Pietro (1926) e la chiesa dell'Annunziata (1929-1935), a Minturno; le chiese di S. Giovanni a Mare (1928), S. Domenico (1928) e, quasi sicuramen-

Fig. 7 Gaeta (LT). Chiesa di San Domenico. Una delle epigrafi che ricordano i restauri commessi da Pietro Fedele a Gino Chierici durante il periodo del suo ministero. Si tratta di una documentazione indiretta che ha permesso di risalire alla collaborazione tra il Ministro e il Soprintendente in molti lavori di restauro del patrimonio culturale del territorio basso laziale e alto campano (Foto dell'A.).



te, S. Lucia (1932-37), a Gaeta; la Torre di Paldolfo Capodiferro alla foce del fiume Garigliano (1932), e indirettamente la chiesa dell'Annunziata, nel Comune di Sessa Aurunca (1932).

Le grandi imprese sono legate di solito al nome di colui che le concepisce e le realizza: a lui ne va ascritto il merito; tuttavia molto spesso chi porta a compimento un grandioso progetto riesce a farlo perché trova le condizioni adatte, soprattutto interlocutori preziosi e decisivi. Quelle portate avanti da Pietro Fedele rappresentano lo sforzo del Governo nella ricerca dei resti del passato, come emerge da una lettera da lui indirizzata a Benito Mussolini:

«Il Governo, promuovendo e favorendo le missioni archeologiche italiane, non mira soltanto a soddisfare le esigenze spirituali, ma è animato da un sentimento chiaro e preciso della realtà, ed obbedisce ad un dovere, quello di affermare la nostra missione di civiltà nel mondo. Vi è una profonda differenza fra le esplorazioni archeologiche dell'età nostra e quelle di altri tempi, anche a noi vicini, pur non tenendo conto dei risultati incomparabilmente più cospicui ora ottenuti. Alla rinascita degli edifici dell'età classica noi non assistiamo soltanto come cultori di storia e di archeologia, ma come figliuoli che vedono tornare alla luce le testimonianze dei padri loro e delle opere che essi compirono¹⁶».

Uno dei primi impegni che assunse da Ministro fu quello di far rinascere il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti. Con il Regio Decreto 7 gennaio 1926, n. 137, il Consiglio fu ricostituito, sostituendolo alla suddetta Commissione Centrale delle Antichità e Belle Arti. Questo si rese necessario perché la varietà di argomenti sui quali questa era chiamata a esprimere il parere rendeva

¹⁶ ACS, Segreteria Particolare del Duce (1922-1945), Carteggio Ordinario – b. 839, Lettera di Pietro Fedele a Mussolini, 9.11.1926.

imprescindibile la presenza di competenze specializzate, da qui l'ampliamento del numero dei componenti a nove, con figure che rappresentassero l'arte musicale e della drammatica, di cui si sentiva l'esigenza; contestualmente, le funzioni della Giunta esecutiva, composta da tre membri, il cui numero esiguo ne rendeva difficile il funzionamento, erano conferite alla Commissione, la quale perciò per l'importanza delle funzioni tornava ad assumere nuovamente il nome di Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti. Ulteriore impulso al compito istituzionale che avrebbe dovuto avere la Commissione fu dato con l'individuazione, nel Ministro della Pubblica Istruzione, della figura del Presidente (art. 1)¹⁷.

Nel discorso inaugurale alla prima sessione dei lavori, Pietro Fedele affermando «più che d'inaugurare un nuovo istituto, mi par di riaprire una nuova pagina di un volume ormai vasto per mole e di riprendere un'opera che fu già ammirevole per sapienza tecnica, scientifica ed amministrativa, per efficacia e fecondità di risultati. [...] le Vostre funzioni e la Vostra opera si riconnettono a quel Consiglio Superiore delle Belle Arti che dal 1907, sotto diversi nomi e diversamente composto, ha dato quasi ininterrottamente all'amministrazione un aiuto prezioso di criteri normativi e di pratici raggiungimenti per la risoluzione di molti problemi di alto interesse nella difesa del nostro così spesso minacciato patrimonio monumentale, archeologico ed artistico»¹⁸.

Dopo il primo conflitto mondiale c'era stato un rallentamento in quest'opera assidua, dove tutte le amministrazioni per un'inevitabile necessità di carattere finanziario e una dura disciplina del lavoro, erano state costrette a ridurre i grandi corpi consul-

375.

REGIO DECRETO-LEGGE 7 gennaio 1926, n. 137.

Istituzione del Consiglio superiore delle antichità e belle arti.

(Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale dell'11 febbraio 1926, n. 34)

VITTORIO EMANUELE III

PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE

RE D'ITALIA

Veduti gli articoli 6, lettera b), e 11 del Nostro decreto 16 luglio 1923, n. 1753;

Veduti i Nostri decreti 16 luglio 1923, n. 1753; 21 dicembre 1922, n. 1726; 6 maggio 1923, n. 1040, e 10 luglio 1924, n. 1368;

Udito il Consiglio dei Ministri;

Sulla proposta del Nostro Ministro Segretario di Stato per la pubblica istruzione di concerto con quello per le finanze;

Abbiamo decretato e decretiamo:

Art. 1.

La Commissione centrale per le antichità e belle arti assume la denominazione di Consiglio superiore delle antichità e belle arti.

Il Consiglio è composto di nove membri che sono nominati con decreto Reale e prescelti due fra i cultori d'archeologia; quattro, fra cui un architetto, fra i cultori di arte medioevale e moderna; tre, fra cui un architetto, fra gli artisti o i cultori di arte contemporanea.

Il Ministro per la pubblica istruzione è presidente del Consiglio superiore e nomina un vice-presidente scelto fra i membri del Consiglio.

Il direttore generale delle antichità e belle arti fa parte di diritto del Consiglio, con voto consultivo.

Le funzioni di segretario sono disimpegnate da un funzionario della Direzione generale delle antichità e belle arti.

Fig. 8 Regio Decreto 7 gennaio 1926, n. 137, che istituisce nuovamente il Consiglio superiore di antichità e belle arti.

¹⁷ ACS, PCM, 1924-25, f. 193, Affari del Consiglio dei Ministri, Schema di Regio Decreto legge relativo al Consiglio Superiore di antichità e belle arti, 31 dicembre 1925, Relazione; Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia 11 febbraio 1926, n. 34, Regio Decreto-Legge 7 gennaio 1926, n. 137, Istituzione del Consiglio superiore delle antichità e belle arti, p. 582.

¹⁸ Discorso del Ministro Fedele al Consiglio Superiore delle Belle Arti, in Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, a. VI, (1927), f. VII, pp. 335-336.

tivi¹⁹. Far ripartire il Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti significava dare nuovo vigore alla difesa del patrimonio artistico e alla sua divulgazione, sia agli italiani che agli stranieri. Era necessaria, infatti, una valorizzazione dei ritrovamenti fatti in Italia e bisognava far conoscere i monumenti, le raccolte, le iniziative di scavo e di restauro. Fedele era ben consapevole, come lo possiamo essere ancora noi oggi, che promuovere e valorizzare il patrimonio culturale era necessario per la sua ricchezza ed importanza. In Italia si stava procedendo con gli scavi di Pompei, Ostia, i restauri di Palazzo Ducale e del S. Sebastiano a Mantova, la ri-elevazione per anastilosi delle colonne dei templi di Selinunte e di Girgenti, le magnifiche opere dei monumenti insigni della Campania, di cui pochi erano a conoscenza. Tutte opere che dovevano essere valorizzate com'era giusto che fosse, in particolare se paragonate all'enorme eco che scoperte di minor importanza avevano prodotto per esempio all'estero «tutto questo si confronti con l'enorme rumore abilmente sollevato per le scoperte di ben più scarsa importanza dell'Egitto, s'intende subito quale sia il nostro dovere che ci è additato non soltanto da ideali ragioni, ma anche da intenti pratici»²⁰.

Era perciò necessario dare un nuovo e diverso impulso alla produzione dell'arte, alla formazione degli artisti che fossero apostoli dell'italianità, aprendo a entrambi le porte dell'estero valorizzando l'economia dell'arte. Per far questo era necessario il contributo del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, che suggerisse i mezzi più opportuni per il perseguimento dell'obiettivo. Per tutto ciò era necessario riorganizzare alcuni Istituti dipendenti dalla Direzione Generale Belle Arti, come la Calcografia, il Gabinetto fotografico, l'Officina delle Pietre Dure, al tempo poco produttive, a detta del Ministro, ma che se industrializzate avrebbero potuto avere nuovo vigore e impulso²¹. Nel novero del pensiero del Fedele, anche nel campo della cultura doveva emergere il principio dell'italianità, per evitare che si copiasse dall'estero, perché farlo è «come una spia che fa entrare il nemico dalla postierla»²². Per questo si dovevano incoraggiare, proteggere e difendere gli architetti e gli artisti italiani nei concorsi e nelle grandi manifestazioni internazionali, perché potessero anche all'estero trovare affermazione. Ancora, Fedele riteneva superati i pensionati artistici nazionali, che aveva già riformato,

¹⁹ Sulla riforma dell'ordinamento gerarchico della burocrazia e le implicazioni politiche e le logiche settoriali che governarono gli ordinamenti amministrativi, soprattutto negli anni Venti del secolo scorso, cfr. Mozzarelli, *Rappresentanza politica e pubblica amministrazione*, cit. alla nota 5, pp. 428-459.

²⁰ *Discorso del Ministro Fedele*, cit. alla nota 18, p. 336.

²¹ Sull'Opificio (Officina) delle Pietre Dure c'era già stato nel 1924 un parere della Commissione preposta a dare indicazioni sulla sua riorganizzazione, per risollevarlo «dallo scadimento a cui l'aveva condotta il cattivo gusto degli ultimi cent'anni», cfr. *Relazione a S.E. il ministro della Commissione nominata per dar parere sul riordinamento del R. Opificio delle Pietre Dure*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, a. IV, (1924), f. III, pp. 141-144.

²² *Discorso del Ministro Fedele*, cit. in nota 18, p. 336.

C R O N A C A

NORME PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI

Il Consiglio superiore per le antichità e le Belle Arti nelle recenti sedute a sezioni riunite ha inteso stabilire i principi che debbono regolare i restauri dei monumenti in Italia, recando ad essi unità di procedura e di metodo e consacrando in norme generali, che quasi potrebbero definirsi la "Carta dei restauri dei Monumenti", quei principi che da oltre un trentennio costituiscono nella materia ardua e complessa la giurisprudenza quasi costante del Consiglio superiore e del Ministero dell'Educazione Nazionale.

Non estraneo a questa formulazione di principi è stato il convegno recentemente tenutosi ad Atene, quale conferenza internazionale di esperti per gli studi sulla protezione e sul restauro dei Monumenti. In esso il nostro paese ha potuto mostrare non solo una massa imponente di lavoro compiuto per la salvezza, la reintegrazione, la valorizzazione del suo meraviglioso patrimonio d'arte, ma insieme una elevatezza di criteri scientifici ed artistici ed una organicità di provvidenze legislative che precedono quelle di ogni altra nazione.

Appunto perciò è sembrato questo il momento più opportuno per consolidare in principi precisi le dottrine controllate ormai da sì larga esperienza di risultati, per proseguire nell'opera intensa e prudente che ha per oggetto il grandioso complesso dei monumenti italiani.

IL CONSIGLIO portando il suo studio sulle norme che debbono reggere il restauro dei monumenti, il quale in Italia si eleva al grado di una grande questione nazionale, e edotto della necessità di mantenere e di perfezionare sempre più il primato incontestabile che in tale attività, fatta di scienza, di arte e di tecnica, il nostro paese detiene;

convinto della multipla e gravissima responsabilità che ogni opera di restauro coinvolge

(sia che si accompagni o no a quella dello scavo) con l'assicurare la stabilità di elementi fatiscenti; col conservare o riportare il monumento a funzione d'arte; col porre le mani su di un complesso di documenti di storia e d'arte tradotti in pietra, non meno preziosi di quelli che si conservano nei musei o negli archivi; col consentire studi anatomici che possono aver per risultato nuove impreviste determinazioni nella storia dell'arte e della costruzione;

convinto perciò che nessuna ragione di fretta, di utilità pratica, di personale suscettibilità possa imporre in tale tema manifestazioni che non siano perfette, che non abbiano un controllo continuo e sicuro, che non corrispondano ad una ben affermata unità di criteri, e stabilito come evidente che tali principi debbono applicarsi sia ai restauri eseguiti dai privati, sia a quelli dei pubblici enti, a cominciare dalle stesse Soprintendenze preposte alla conservazione ed all'indagine dei monumenti;

considerando che nell'opera di restauro debbono unirsi ma non elidersi, neanche in parte, vari criteri di diverso ordine: cioè le ragioni storiche che non vogliono cancellata nessuna delle fasi attraverso cui s'è composto il monumento, nè falsata la sua conoscenza con aggiunte che inducano in errore gli studiosi, nè disperso il materiale che le ricerche analitiche pongono in luce; il concetto architettonico che intende riportare il monumento ad una funzione d'arte e, quando sia possibile, ad una unità di linea (da non confondersi con la unità di stile); il criterio che deriva dal sentimento stesso dei cittadini, dallo spirito della città, coi suoi ricordi e le sue nostalgie; e, infine, quello spesso indispensabile che fa capo alle necessità amministrative attinenti ai mezzi occorrenti ed alla pratica utilizzazione;

ritiene che dopo oltre un trentennio di attività in questo campo svoltasi nel suo complesso

325

Fig. 9 Norme per il restauro dei monumenti, nota come Carta del restauro 1932, emanata dal Consiglio superiore di antichità e belle arti (da *Bollettino d'Arte*, a. XXV, (1932), f. VII, pp. 325-327).

ma per i quali riteneva più logico si trasformassero in borse di studio e di viaggio, proprio per dare maggiore impulso all'arte e per la necessità di arricchire il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti con rappresentanti dell'arte musicale e della drammatica, per dare una spinta maggiore all'insegnamento musicale per il quale era già in atto una riforma dei programmi di studio e dell'ordinamento dei Conservatori di musica.

La revisione delle leggi di tutela

Per tutto questo Pietro Fedele aveva predisposto una nuova proposta di legge, con lungo studio da parte del Ministero della Pubblica Istruzione, sulla tutela delle antichità, dei monumenti e delle opere d'arte, che avrebbe voluto sottoporre all'esame del Consiglio. La sua decadenza da Ministro il 9 luglio 1928 non fermò ini-

zialmente i lavori della Commissione di studio, che proseguirono, ottenendo l'approvazione da parte del Consiglio dei Ministri nella seduta del 5 dicembre 1928, ma lo stesso giorno, in seno alla Commissione nominata dal Presidente della Camera era maturata una corrente contraria a cui aveva aderito lo stesso Fedele, con sorpresa di tutti considerato che le linee direttive del progetto coincidevano con quanto da lui predisposto preliminarmente. Ciò fece rinviare la discussione della proposta di Legge e l'allora Ministro, Giuseppe Belluzzo chiese un intervento del Capo del Governo, per il timore che questo atteggiamento potesse portare al naufragio di un provvedimento di cui era sentita la necessità e l'urgenza²³. La proposta di Legge non ebbe il seguito sperato, almeno nell'immediato, e il progetto di Pietro Fedele venne accantonato; di lì a breve si pubblicheranno la Carta di Atene, esito della Conferenza tenutasi nella città greca dal 21 al 31 ottobre 1931, con un taglio indirizzato prevalentemente ai monumenti di architettura e, subito dopo, il Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti promulgò la "Carta del Restauro dei Monumenti" nel gennaio 1932, influenzata da Gustavo Giovannoni, anch'essa con un taglio sui monumenti²⁴.

L'aggiornamento della legislazione sulla tutela del patrimonio culturale si avrà solo più tardi, preceduta dal primo Congresso dei Soprintendenti italiani, tenuto a Roma dal 4 al 6 luglio 1938, dove era stata affrontata una serie di problemi che riguardavano l'attività di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e dove emergeva, tra l'altro, il concetto della giustificazione storicistica del restauro dei monumenti e delle opere d'arte, espressi da Carlo Calzecchi e Giulio Carlo Argan, o la tutela del paesaggio nel suo continuo mutamento, che andava valorizzato e non imbalsamato come altri, tra cui Ruskin, pensavano²⁵. Questo fu la premessa alle Leggi 1° giugno 1939, n. 1089, "*Tutela delle cose di interesse artistico e storico*", e 29 giugno 1939, n. 1497 "*Protezione delle bellezze naturali*", promulgate dal ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, anch'egli molto sensibile, come Fedele, alle problematiche della tutela e della valorizzazione del patrimonio culturale, fin dalla sua nomina (15 novembre 1936). A queste si somma il lavoro svolto da Giulio Carlo Argan

²³ Già nel 1927 Pietro Fedele aveva aggiornato la Legge 20 giugno 1909, n. 364, "*Per le antichità e belle arti*", cfr. R.D. Legge 24 novembre 1927, n. 2461, "*Modificazioni alla Legge 20 giugno 1909 n. 364 per le antichità e belle arti*", in Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia, v. I, (1928), pp. 102-103. Sulla proposta di una nuova legge di tutela del patrimonio culturale, cfr. ACS, PCM, anni 1928-30, fasc. 1.1.26, n. 5167, "*Disegno di Legge sulla tutela delle Antichità, dei Monumenti e delle Opere d'Arte in Italia. Appunto per il Capo del Governo*", 6 dicembre 1928. Allo stato attuale non sono stati trovati i documenti successivi a questa fase dei lavori sulla proposta di legge, che di fatto furono bloccati.

²⁴ *Norme per il restauro dei monumenti*, in *Bollettino d'Arte*, (1932), fasc. VII, pp. 325-327, dove sono richiamati quei principi che da oltre un trentennio costituiscono "nella materia ardua e complessa la giurisprudenza quasi costante del Consiglio Superiore e del Ministero dell'Educazione Nazionale" (p. 325).

²⁵ M. Lazzari, *Conclusioni al Convegno (Dichiarazioni del Direttore Generale)*, in *Le Arti*, (1938), 2, pp. 161-169.



e Cesare Brandi, che porterà, poche settimane dopo, alla fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro (Legge 22 luglio 1939, n. 1240)²⁶.

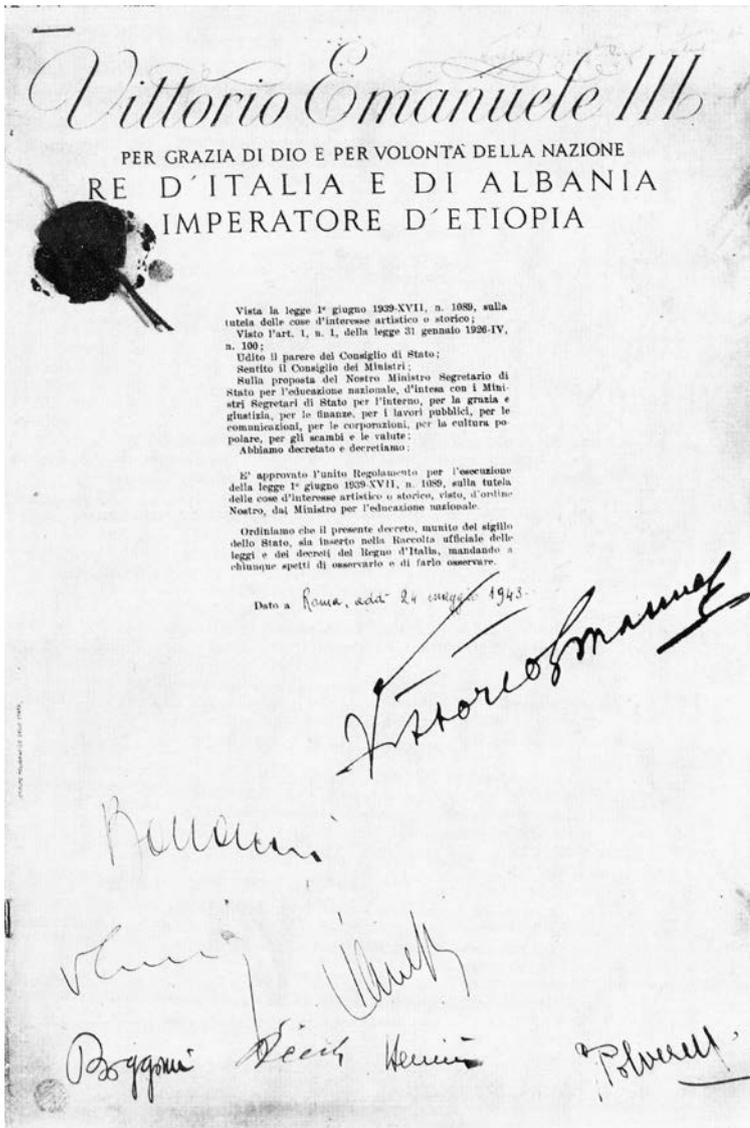
In tutto questo fermento culturale, Pietro Fedele non mancò di avere un ruolo di primo piano, dovuto ai rapporti che anche come Senatore e Ministro dello Stato rimasero vivi. A lui resta la paternità morale di aver stimolato l'opinione pubblica sulla necessità di adottare un nuovo strumento legislativo, che aggiornasse la Norma allora vigente, la Legge 9 giugno 1909, n. 364 (aggiornata dalla Legge 23 giugno 1912, n. 688), che porterà Giuseppe Bottai a chiamarlo a presiedere la Commissione, istituita il 6 giugno 1939, appena cinque giorni dopo la promulgazione della Legge 1089, con l'incarico di studiare e compilarne lo schema del regolamento. Il 25 novembre 1941 Fedele presentò al Ministro Bottai il testo elaborato dalla Commissione ed iniziò l'iter per avere il nulla osta dai Ministeri interessati e dalla Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche. La corrispondenza con i Ministeri interessati riguardava questioni meramente formali e di precisazione e coordinamento delle rispettive competenze. Sulla base delle osservazioni formulate dalle varie Amministrazioni e dall'autorità ecclesiastica e delle intese intervenute, lo schema subì lievi modifiche, che sostanzialmente non ne alteravano la struttura originaria²⁷. Nel frattempo Pietro Fedele, minato dal male, si spegneva il 9 gennaio 1943, ma l'iter del Regolamento proseguì, venne rimesso con relazione del 6 febbraio al Consiglio di Stato per il parere, che fu licenziato il successivo 15 aprile, cui seguì l'approvazione del Consiglio dei Ministri nella seduta dell'8 maggio seguente²⁸, ed essere firmato dal Re Vittorio Emanuele III, il successivo 24 maggio²⁹. Il 12 luglio, il documento, con le firme del Re, Vittorio Emanuele, e dei referenti dei ministeri interessati, Giacomo Acerbo (Finanze), Zenone Benini (Lavori Pubblici), Carlo Alberto Biggini (Educazione Nazionale), Oreste Bonomi (Scambi e Valute), Tullio Cianetti (Corporazioni), Vittorio Cini (Comunicazioni), e Gaetano Polverelli (Cultura popolare), venne inviato al Gabinetto del Ministero dell'Educazione Nazionale e al Ministero di Grazia e Giustizia, perché, completato con le firme del Capo del Governo e del Ministro Guardasigilli (Alfredo De Marsico), fosse poi trasmesso per la pubblicazione.

²⁶ ACS, PCM, 1942-43, b. 45, f. 66, Ministero dell'Educazione Nazionale, *Schema di decreto che approva il regolamento dei corsi annuali e triennali per l'insegnamento del restauro*.

²⁷ M. Serio, *Un Regio Decreto del 1943: il Regolamento della Legge 1° giugno 1939, n. 1089 sulla tutela delle cose di interesse artistico o storico*, in *Bollettino d'Arte*, (1980), 6, pp. 85-109: p. 91. Il decreto è ripubblicato sulla copertina del volume di P. Graziani, *Il patrimonio culturale in Italia, sua organizzazione e tutela*, Roma 2017 (Collana *Nuovi strumenti*, 1).

²⁸ ACS, PCM, Atti (1942-1943), Ministero dell'Educazione Nazionale, b. 45, f. 72, Schema di R. Decreto che approva il regolamento per l'esecuzione della legge 1° giugno 1939 - XVII, n. 1089 sulla tutela delle cose di interesse artistico o storico.

²⁹ Serio, *Un Regio Decreto del 1943*, cit. alla nota 27, p. 93.



Gli eventi del 25 luglio 1943, con l'arresto di Benito Mussolini, impedirono l'atto conclusivo con la raccolta delle ultime due firme. Il 9 agosto il documento fu restituito al Ministero dell'Educazione Nazionale, dove il neo Ministro Leonardo Severi ritenne che, con le opportune rettifiche, fosse sottoposto nuovamente alla delibera del Consiglio dei Ministri. Gli avvenimenti dell'8 settembre 1943 travolsero definitivamente la proposta, che non fu più ripresa, anche perché nel dopoguerra prevalse l'ipotesi della revisione delle leggi di tutela³⁰.

Fig. 10 Copia del Regolamento di attuazione della Legge 1° giugno 1939, n. 1089, con le firme del Re d'Italia, Vittorio Emanuele III, e di sette Ministri (Roma, 24 maggio 1943) (da P. Graziani, *Il patrimonio culturale in Italia, sua organizzazione e tutela*, Roma 2017 (Collana Nuovi strumenti, 1).

Il Decreto, datato 24 maggio 1943, riportava le firme del re, Vittorio Emanuele III, e di quasi tutti i ministri interessati. Mancavano solo quelle del Ministro Guardasigilli, Alfredo De Marsico, e del Presidente del Consiglio, Benito Mussolini.

³⁰ Ivi, p. 91. La promulgazione del Regolamento era stata anticipata dall'emanazione da parte del Ministero dell'Educazione Nazionale della Circolare n. 7 del 4 febbraio 1943, con la quale si invitavano tutte le Soprintendenze a inviare al Ministero gli elenchi delle cose mobili di proprietà privata di cui fosse stato notificato l'interesse particolarmente importante, come prescritto dalla Legge 1089 del 1° giugno 1939, al fine di compilare un elenco unico per tutto il Regno, da inviare successivamente alle Regie Prefetture, cfr. ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA.BB.AA., Divisione II, 1940-45, b. 82, *Circolare 7 del 4 febbraio 1943* (Fig. 12).

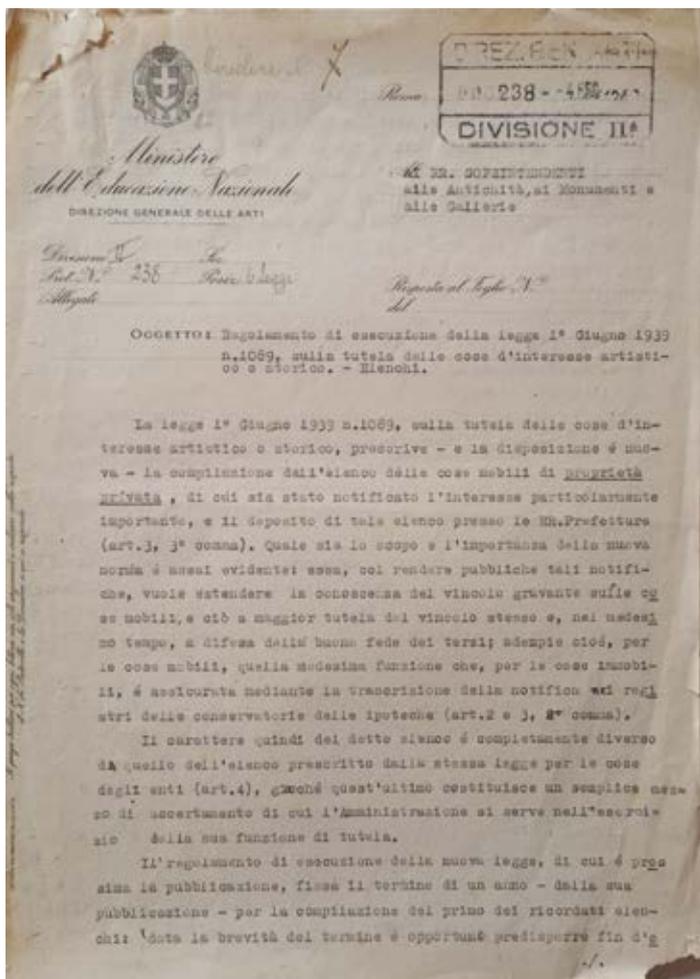


Fig. 11 Circolare 7 del 4 febbraio 1943 della Direzione Generale delle Arti del Ministero dell'Educazione Nazionale, con la quale, anticipando il Decreto, si prescrive la compilazione degli elenchi delle cose mobili di "proprietà privata" e il loro deposito presso le Prefetture.



Fig. 12 Prima pagina del Regolamento per l'esecuzione della Legge 1 giugno 1939, n. 1089, sulla tutela delle cose di interesse artistico e storico. Il documento è composto da 30 pagine e diviso in 122 articoli, accompagnato da una relazione descrittiva.



Venanzo Crocetti. Scultore, mecenate e punto di riferimento per le nuove generazioni

Carla Ortolani
Presidente Fondazione Venanzo Crocetti

Poco dopo l'incrocio tra la Cassia antica e la Cassia nuova, al numero civico 492, si trova il Museo Venanzo Crocetti, uno spazio sospeso tra il silenzio dei sentimenti e la luce dell'ispirazione in cui, ancora oggi come allora, si respira un'atmosfera quieta e armoniosa favorevole alla creatività artistica nonostante la sua vicinanza alla trafficata arteria romana. *«Quando chiudo i cancelli e lascio fuori il tumulto e la confusione della vita moderna, riacquisto la capacità di lavorare e di creare. Qui dentro mi muovo con una gioia e una levità che non riesco ad avere in altri ambienti»*. Così il Maestro Venanzo Crocetti scrive nei suoi appunti, descrivendo le motivazioni che lo spingeranno a concepire, disegnare e progettare personalmente ogni elemento del puzzle che poi si trasformerà in un quadro dove vita personale e attività artistica saranno scandite dallo stesso tempo e nello stesso spazio.



Atelier del Maestro.



Porta dei Sacramenti, Basilica Vaticana.



Monumento ai Caduti di tutte le guerre, Teramo. Foto di Marco Divitini

L'acquisto del terreno dove costruire il suo mondo risale agli inizi degli anni Cinquanta quando, dopo aver vinto il concorso di idee per la Porta in bronzo della Basilica Vaticana, si rese conto che necessitava di uno spazio ampio. Lavorò alla *Porta dei Sacramenti* per quindici anni e fu inaugurata da Paolo VI nel 1965.

Nello stesso periodo, inoltre, gli fu commissionata dalla Città di Teramo la creazione dell'opera il *Monumento ai Caduti di tutte le guerre*, anch'essa altrettanto impegnativa e di grandi dimensioni, che però gli ha dato grandi soddisfazioni: basti pensare che è citata nella pubblicazione *Sculptures in public places* (Tokio 1983) con introduzione di Henry Moore e foto di Osamu Murai, come unica opera di importante rilievo artistico in Italia tra quelle esposte negli spazi pubblici.

Prima di raccontare come diventa uno dei più grandi scultori italiani del XX secolo e costruisce non solo la sua attività artistica ma anche quella di didatta, mecenate e punto di riferimento per le nuove generazioni, è necessario partire da una pur minima conoscenza della sua vita.

Venanzo Crocetti nasce a Giulianova nel 1913, cittadina sul mare adriatico in provincia di Teramo, in una famiglia di umili origini: il padre Luigi era mastro muratore, la madre, Elisa Braga, sorella di Gaetano Braga il celebre violoncellista, considerato uno dei maggiori interpreti di quel tempo. Completavano la famiglia la sorella Vittoria, due anni più piccola di lui, e una sorellina nata nel 1922 ma della quale parla veramente poco nei suoi ricordi perché fu trasferita sin dalla nascita da parenti che potevano prendersene cura a causa delle precarie condizioni di salute della madre



Venanzo Crocetti.

che nel 1923, morì a soli 40 anni. L'anno successivo cessò di vivere la sorellina e nel 1925 venne a mancare anche il padre Luigi. Il totale cambio di rotta nella sua vita, ovvero il suo trasferimento a Roma nel 1928, avviene grazie all'intercessione dell'artista Biagio Biagetti, portorecanatese conosciuto nei soggiorni estivi di Crocetti bambino ospite di uno zio durante le vacanze estive per essere allontanato dalla povertà familiare. A Roma inizia la sua

formazione di autodidatta. Biagetti risulta una figura chiave, un mentore provvidenziale che, intuì fin da subito le potenzialità di quel bimbetto, lo portò con sé a Roma dove rivestiva l'incarico di Direttore dei Musei Vaticani oltre che essere stato fondatore del primo Laboratorio Vaticano per il restauro di opere d'arte. Proprio grazie a questi suoi ruoli, Biagetti introdusse il giovanissimo Crocetti negli ambienti vaticani dove partecipò al restauro del *Giudizio Universale* di Michelangelo e con lo stupore e l'entusiasmo del piccolo ragazzo d'Abruzzo di quei giorni racconta *«come avrei potuto immaginare che sarei rimasto per ben quattro anni proprio sui ponteggi montati nella Cappella Sistina, forse per la prima volta dopo le impalcature usate da Michelangelo?»*

Durante i primi anni di vita a Roma, Crocetti lavora per guadagnarsi da vivere e dedica tutto il tempo libero al disegno e allo studio. A ben vedere, egli restò sempre, in sostanza, un autodidatta di genio, lui che in seguito avrebbe invece svolto una prestigiosa attività di docente, subentrando dapprima all'Accademia di Venezia nella cattedra che era stata di Arturo Martini, e poi trasferendosi in quelle di Firenze e della Capitale. Da quella emigrazione ha inizio il grande volo del nostro Artista: oltre a occasioni di lavoro incomparabili rispetto a quelle offerte dall'Abruzzo, Roma, tra memorie dell'antico e testimonianze di una modernità nient'affatto inerte e provinciale, era in grado di offrirgli un repertorio illimitato di spunti e referenti. Del resto, la città era in procinto di rivendicare il primato nazionale nell'ambito dell'arte, primazia che sarebbe stata sanzionata, di lì a poco, con la *Quadriennale* del 1935.

La sua presenza non sfuggì agli osservatori più attenti e, da questo punto e per parecchi anni, si aprì per Crocetti tutto un serratissimo, sorprendente partecipare ai più importanti eventi espositivi nazionali e internazionali.

Nel 1931/32 vince il Concorso dell'Accademia Nazionale di San Luca; l'anno seguente (come poi nel '37 e nel '41) espone alla Mostra Sindacale Nazionale, partecipazione che gli apre, nel 1934, le porte della XIX Biennale di Venezia: conseguito a vent'anni, quello che si poteva anche considerare il traguardo di un'intera vita di artista. Alla Biennale, Crocetti propone ben cinque opere e

sempre nello stesso anno partecipa a Roma alla Mostra Internazionale di Arte Sacra, allestita presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Nel 1935 espone alla seconda Quadriennale, partecipa al concorso di scultura dei Premi San Remo, dove è prescelto per la gara di secondo grado, ed espone a Parigi nel Jeau de Paume nell'ambito della mostra organizzata dal Sindacato Italiano Belle Arti. Nel 1936 espone tre opere alla XX Biennale di Venezia (il bronzo *San Giovannino*, appartenente all'architetto Gio Ponti e le due terrecotte *Fanciulla al fiume* e *Il concerto*). Nel 1938 è invitato alla XXI Biennale con una sala personale con la scultura in pietra *Giovane con cane*, il *David*, *Le lavandaie*, *La bella addormentata* (bronzi), *Giovane ammantato*, *Fanciulla che si pettina*, *Bagnante*. Questa presenza si trasforma per l'artista abruzzese in un autentico trionfo: gli viene, infatti, assegnato il Gran premio per la scultura e questo gli apre le porte di una notorietà internazionale e delle mostre all'estero: espone, infatti, a Bruxelles, Parigi, Berna, Zurigo.

L'anno seguente è la volta della Terza Quadriennale, cui partecipa con tre bronzi (*Pastore*, *Giovane ammantata* e *San Michele*). Nel 1940 torna alla Biennale ed esegue, in marmo, il *Ritratto di d'Annunzio* per la Casa Madre dei Mutilati, a Roma; nel 1942 è ancora presente a Venezia alla XXIII Biennale dove espone il bronzo *Il vento* e nel 1943 partecipa alla IV Quadriennale con otto bronzi (*La fanciulla del frutteto*, *La vendita della vacca*, *Tacchino*, *Ritratto di uomo*, *Vacca*, *Leonessa ferita*, *Vitellino* e il già citato *Giovane con l'agnello*).

A questo punto la sua carriera, già costellata di premi e commissioni importanti, si apre a un'incredibile avventura con la creazione del *Giovane Cavaliere della pace*. La genesi dell'opera è ricca di studi preparatori (disegni, bozzetti in bronzo, varianti), concludendosi con la fusione definitiva del 1989. Un'opera nata nel cuore del Maestro come messaggio universale all'animo umano affinché riesca a dominare l'odio, a vivere nel sentimento della fratellanza, senza dogmi o divisioni. Il viaggio del *Giovane Cavaliere della Pace* inizia in Giappone, nel Museo d'Arte Contemporanea di Hiroshima – assistono all'inaugurazione il Presidente della Repubblica Francesco Cossiga e il Segretario Generale – per poi raggiungere New York (Palazzo dell'ONU), Mosca, Budapest e Strasburgo nel Palazzo del Parlamento Europeo. Riscuote grande successo: scrivono testimonianze su di lui Giulio



Giovane Cavaliere della Pace, Giappone, Museo d'Arte Contemporanea di Hiroshima.



Museo Venanzo Crocetti.

Andreotti, Carlo Rubbia, Carlo Bo, Fortunato Bellonzi, Mario De Micheli, Carlo Ragghianti, Enzo Carli, James Beck e tanti altri uomini politici, critici e scrittori. Quando il *Cavaliere* raggiunge San Pietroburgo e viene esposto all'Ermitage, il direttore Piotrovskij fu talmente conquistato dall'arte di Crocetti che decise di dedicare a Lui un'intera sala nel dipartimento della scultura italiana che ospita 9 bronzi e 10 disegni.

Premi, recensioni, riconoscimenti accademici ... nulla di tutto ciò muta la natura umile di Crocetti che sa bene da dov'è partito e dove è arrivato, da solo, con il suo talento, le sue forze e la sua determinazione.

Nonostante oltre settant'anni di imponente attività creativa, Crocetti decide di attuare un progetto dedicato al "dopo di Lui": con grande lungimiranza nel 1972 costituisce la Fondazione Venanzo Crocetti, nominata nel testamento erede universale del suo patrimonio materiale, immateriale e morale. L'Ente non sarà solo una intuizione sulla carta, ma ne definisce e costruisce anche gli spazi. Nel giro di qualche decennio al fabbricato iniziale, la casa e il laboratorio, si aggiungono altri ambienti fino ad assumere l'attuale compagine.

Nella metà degli anni Settanta edifica un secondo villino da destinarsi a sede della Fondazione per poi avviare la costruzione del museo, inaugurato nel 2002, dove avrebbe collocato "i suoi figli", come egli usava chiamare le sue opere.

La particolarità è che ogni elemento che compone il tutto è stato concepito, disegnato e progettato dal Maestro nonché realizzato interamente con la collaborazione di maestranze esterne ma anche con la sua partecipazione in prima persona e, cosa non meno importante, con i soli suoi risparmi. Una sorta di *feng shui ante litteram*, dove la figura dell'abitante coincide con quella dell'architetto.

La Fondazione Crocetti, oggi, oltre a conservare, tutelare e promuovere la sua ricca produzione scultorea, in osservanza alle volontà testamentali del Maestro, incentiva e sostiene l'arte moderna e contemporanea attraverso ricerca, innovazione, laboratori, mostre, concorsi e borse di studio: una piccola città dell'arte. Per il raggiungimento di questi obiettivi la Fondazione nell'ultimo decennio si è dedicata, oltre all'aspetto espositivo, alla riorganizzazione interna dal punto di vista documentale, strutturale ed educativo. In essa, infatti, convivono il Museo, la Casa museo, l'Atelier d'artista, la Sala espositiva, la Biblioteca d'arte

“Antonio Tancredi”, l’Archivio “Venanzo Crocetti” e la Mediateca, realtà distinte ma complementari che unitamente concorrono a definire un percorso dove si manifestano centralità inedite e si incrociano i flussi delle persone, delle generazioni, delle idee e delle esperienze.

Tutto ciò è stato reso possibile anche grazie all’apertura dei cancelli ad altre entità pubbliche e private, affini e differenti, vicine e lontane, nella sommessima convinzione che mai come oggi dialogo e confronto, relazioni e collaborazioni siano indispensabili in un’ottica dove un ecosistema culturale – con le sue reti, le sue connessioni e i suoi protagonisti – possa rappresentare la forza futura della cultura.

Tra le collaborazioni attuate nei tempi più recenti si cita il progetto “L’Allieva di danza di Venanzo Crocetti. Il ritorno” promosso e organizzato da Roma Capitale, Assessorato alla Cultura; Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali; Ministero della Cultura-Istituto Centrale per il Restauro; Università La Sapienza e Fondazione Venanzo Crocetti, enti e istituzioni che in perfetta sinergia hanno collaborato per rendere nuovamente fruibile al pubblico un’opera dello scultore danneggiata e non più esposta dal 1963, dopo oltre tre anni di un accurato e specialistico restauro.

Ulteriore iniziativa nata da comunione d’intenti è la mostra “SCUOLA ROMANA. Opere dalla Collezione Fondazione Malvina Menegaz” realizzata in maniera congiunta dalle due Fondazioni. L’esposizione, che si è tenuta nei mesi di febbraio e marzo con la curatela della prof.ssa Francesca Romana Morelli, è stata positivamente accolta dal pubblico e dalla critica e ha rappresentato un ennesimo virtuoso esempio dialogico tra operatori culturali idealmente e concretamente connessi. In questa esposizione, che raccoglie le opere collezionate da Osvaldo Menegaz nell’arco di una vita, le relazioni hanno anche esperienze oggettive: la comune origine regionale e il successivo trasferimento nella città eterna per lasciare il segno del passaggio senza dimenticare origini e tradizioni alle quali entrambe le istituzioni sono dedicate: Malvina Menegaz e Venanzo Crocetti.



Allieva di danza.



Mostra “SCUOLA ROMANA. Opere dalla Collezione Fondazione Malvina Menegaz”.



Le opere dell'artista giapponese Kumiko Hashizume

Hamza Zirem

Scrittore e poeta italo-algerino, nonché membro del Comitato Scientifico del CUEBC

Ho avuto la grandissima fortuna di conoscere l'artista giapponese Kumiko Hashizume, ci siamo incontrati qualche anno fa durante un pranzo tra amici. È laureata all'università di Belle Arti di Saga (Kyoto). Si è trasferita in Italia nel 1990, ha studiato prima all'università per stranieri di Siena e poi si è iscritta all'Accademia di Belle Arti di Firenze dove si è laureata. La sua tesi tratta le tecniche della pittura italiana e quelle della pittura giapponese del Trecento, una ricerca del globalismo attraverso lo scambio culturale fra occidente e oriente. Ha partecipato a diverse mostre collettive e personali in Giappone, Italia, Francia, Spagna. Usa particolarmente tecniche della pittura giapponese tradizionale. C'è tanta poesia visiva nella sua arte, riesce sempre ad esprimere degli effetti straordinari, le sue opere trasmettono serenità e tranquillità. Gli elementi che arricchiscono i suoi dipinti esplorano gli aspetti dell'animo umano. L'architettura rinascimentale sintonizza con il suo stile pittorico, usa delle colorazioni raffinate e intonate. Il bianco, il rosso, il blu, l'argento e l'oro sono i suoi colori principali. L'artista ascolta attentamente la voce dell'universo e coniuga la realtà esistenziale con la rappresentazione cosmica, esprime una emozionalità trascendentale. È accomunata da un'espressività originale basata sui concetti della filosofia orientale. Kumiko Hashizume è portatrice di messaggi interpretativi, la sua arte è piena di energia spirituale. Dipinge ininterrottamente le persone, gli animali, i palazzi, le stelle, la luna, il sole, il mare ecc. La Pace è il suo credo, esprime un'armonia nella quale la natura, il cosmo e gli uomini sono tutti collegati.

Le opere di Kumiko Hashizume recensite da alcuni esperti d'arte

Il critico d'arte Massimo Bignardi scrive: *"Ci sono i dipinti di Kumiko Hashizume carichi di atmosfere e di un antico valore della pittura. La scelta di un linguaggio pittorico così formato, con chiari richiami ad impianti del quattrocento toscano,*



La luna sorse.

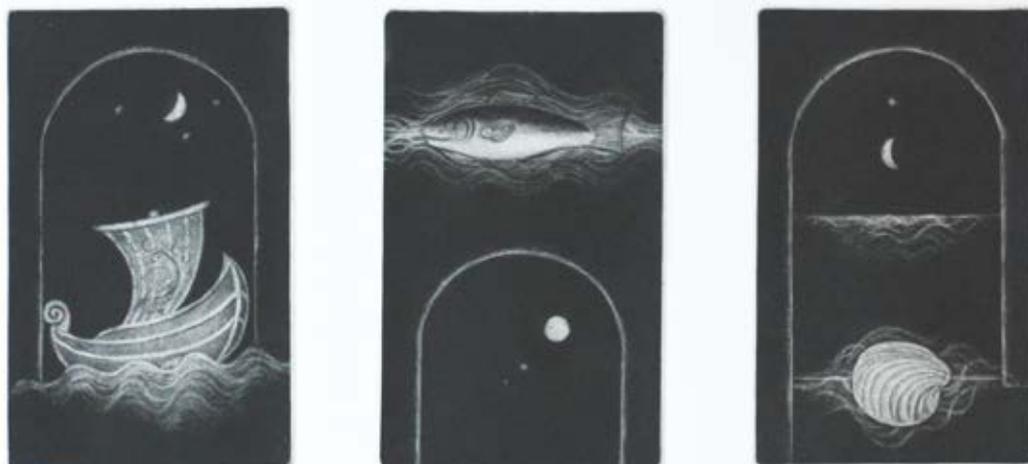
oppure alle silenziose prospettive proprie della metafisica dechirichiana scanditi da oggetti dipinti a trompe-l'œil, sembra anacronistico, potremmo dire un "orientamento" che "disorienta". Eppure esso testimonia quanto vi sia ancora la necessità di parlare di pittura, ovvero di quanto essa sollecitata la fantasia di chi, dall'Oriente, pensa ad uno dei miti della cultura artistica occidentale. Un mito (il Rinascimento) che per Hashizume acquista la luminosità dei suoi fondi metallici, in argento o in oro, proprio come li avrebbe serigrafati Andy Warhol".

Il critico d'arte Giada Caliendo scrive: "Kumiko Hashizume, pittrice giapponese, dopo aver studiato all'università di Kyoto e all'Accademia di Belle Arti di Firenze si muove negli spazi di una ricerca che unisca le tecniche pittoriche italiane e giapponesi, basata su concetti della filosofia orientale. Le sue opere ritraggono elementi della natura come cielo, alberi, nuvole, ma anche elementi architettonici come chiese e palazzi toscani, ma tutte indissolubilmente volgono ad un'armonia. L'artista sembrerebbe, in alcuni casi, toccata dalla mano carezzevole del surrealismo, da un surrealismo che è trascrizione di un sogno, bagliore d'una veglia. Non è guidata dal colore come forza espressiva ma dall'essenza del proprio pensiero. Nel trittico "La luna sorse" la colonna convive perfettamente con la sabbia, le conchiglie con gli archi, l'ipotetico mare e cielo si uniscono in un'avvolgente nube e sulla sinistra, in fondo dietro la linea dell'orizzonte appare una piccola luna, come un sussurro, una



Con la luna.

Nel sogno.

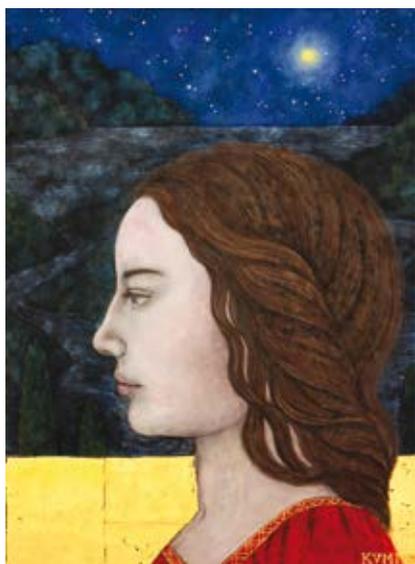


parola detta tra i denti, appena accennata sulle labbra. Giocando con le parole e la fantasia immagino che i quadri di Kumiko Hashizume siano accompagnati da un bicchiere di Est Est Est e dal preludio di Debussy "La Fille aux cheveux de lin".

Stile pittorico

Kumiko Hashizume utilizza principalmente una tecnica della pittura a tempera lavorando gli impasti cromatici e unendo pigmenti colorati con sostanze collanti solubili in acqua. Le pitture a tempera più antiche di cui c'è traccia in Italia sono quelle risalenti alle decorazioni delle tombe etrusche. L'artista giapponese usa come supporto delle sue opere la carta Giappone. Le colle dei leganti adoperati si diluiscono con l'acqua e splendono sulle superficie del quadro. Per usare bene i materiali ci vuole una conoscenza approfondita di questa tecnica per riuscire a regolare i colori scuri, chiari o brillanti. Le altre tecniche utilizzate sono l'incisione alla maniera nera, all'acquaforte o all'acquatinta.

Le esperienze giapponesi ed italiane di Kumiko Hashizume si mescolano in una perfetta armonia. L'artista adopera tradizionali tecniche esprimendo soggetti contemporanei, nel segno di una magnificenza immutabile nel tempo. Esprimere l'anima delle cose e delle creature cogliendo il mondo nella sua singolarità e creando situazioni immortali. Rappresenta e simbolizza l'unità degli oggetti o degli esseri viventi con un modo mistico. Utilizza una varietà di colori vivaci e produce componenti di una raffinatezza singolare. Le sue opere lasciano un grande margine all'immaginazione creativa dell'osservatore. La sua abilissima arte è uno stimolo che ci suggerisce il senso dell'incantevole.



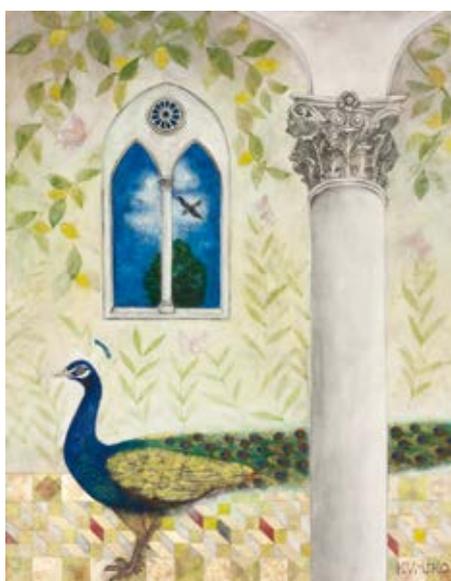
Dama.

Era il mare.

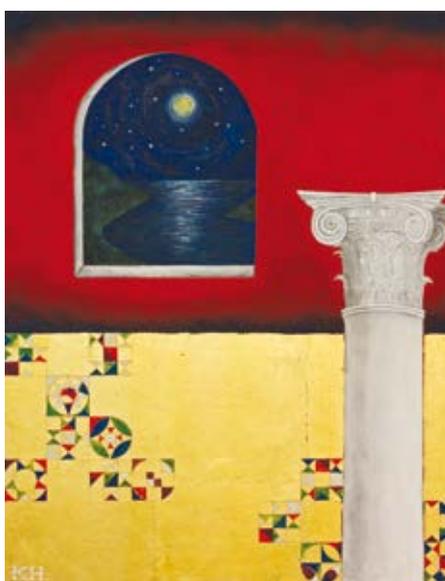
L'artista ricerca un'intima corrispondenza tra uno stato d'animo e la natura. I simboli ricorrono alla spiritualità e assumono aspetti particolari secondo le norme di una tradizione millenaria.

Raffigurazione e ispirazione delle opere

Il concepimento delle opere di Kumiko Hashizume nasce da diverse situazioni. Visitando le chiese barocche di Roma, l'artista crea "La musica della notte". Le stelle, il cielo e gli angeli incarnano la voce dell'universo. Gli scavi di Pompei le ispirano "Il vento soffia dolcemente". Le conchiglie nel quadro intitolato



Il vento soffia dolcemente.



La melodia della luna.



La musica della notte.



"Era il mare" rappresentano, fra l'altro, l'eternità. Attraverso "La melodia della luna", l'artista esprime il ritmo dell'universo e la dignità della vita. Il pavone, che impone la sua bellezza, ricorre in diverse opere e rappresenta soprattutto l'immortalità. L' "Unicorno", vicino a un'antica colonna e ai mosaici, è tra gli animali fantastici della storia dell'arte, ha un ruolo di rilievo nella pittura medievale e rinascimentale. Il quadro intitolato "Dama" è realizzato con la tecnica della pittura a tempera giapponese su foglia d'oro. La dama, splendente e misteriosa, dà il senso squisito della sua presenza. Pare saggia e forte come la millenaria civiltà della sua terra. Il suo aspetto si confonde con il cielo notturno, la luna e le stelle. Il paesaggio incantevole le concede la serenità. "Tanzaku" rappresenta i desideri. "Nike di Samotracia" è un semplice disegno di inchiostro cinese che riproduce una scultura in marmo conservata al Museo Le Louvre di Parigi. L'artista abbina frequentemente diversi elementi per creare una ricchezza artistica unica e affascinante.

Tanzaku.

Memorie intrecciati

Kumiko Hashizume ci propone un accesso a un mondo emozionante che non finisce di meravigliarci. Raccoglie trame di pensieri. Il riflesso delle sue emozioni attraversa il tempo e oltrepassa i confini. Traduce poeticamente le impressioni in tratti vibranti. È riuscita a svelarci frammenti nascosti nel cuore del mondo. La sua arte si muove tra linee e colori proponendo un dialogo intimo che svela le meraviglie celate dell'ordinario. Afferra l'infinito con le sue pennellate e lascia un'impronta indelebile tracciando l'immortalità della bellezza. L'artista rompe gli schemi e le convenzioni, la sua opera è un canto di libertà che rivela visioni autenti-

*Unicorno.*

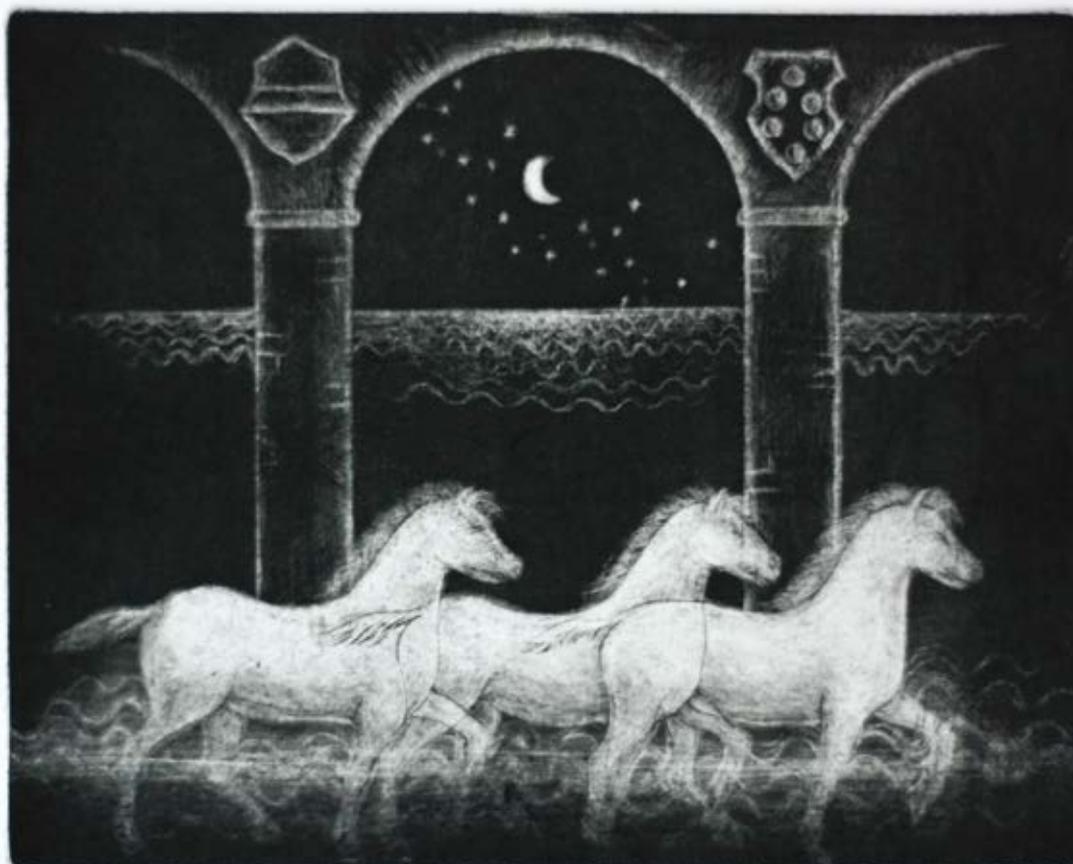
che. Le tele testimoniano la passione di un'anima che sussurra al mondo. L'artista innovatrice trascende le espressioni e le sue visioni ci regalano un universo di bellezza. I quadri sono una voce che risuona tanta serenità. Kumiko Hashizume celebra la natura mutevole dell'esistenza. La sua espressione raffigura la simbiosi armoniosa tra natura e umanità, percepisce tutto con sensibilità. Eccella per la profondità delle rappresentazioni espresse e delle tematiche suggerite. Crea una logica tra il finito e l'infinito, ovvero il sentimento umano ottenuto dall'ascolto della natura e del respiro del cosmo. Con una raffinatezza della tecnica pittorica e un'audacia stilistica, l'artista libera una saggezza assoluta affermando l'essenza della vita.

Mostre e partecipazioni di Kumiko Hashizume

- 1985 - Concorso "Kan-ten", (Osaka).
- 1986 - Concorso "Nitten", (Tokyo, Osaka).
- 1987 - Concorso "Nishun-ten", (Tokyo, Osaka).

- 1988 - Concorso "Kyo-ten", (Kyoto).
- 1989 - Concorso "Dai San Bunmei-ten", (Tokyo, Shizuoka).
- 1990 - Concorso "Nisshun-ten", (Tokyo, Osaka).
- 1995 - Concorso "Hommage aux quatre Saisons", (Parigi).
- Mostra "Tre per tre", (Firenze).
- 1998 - Mostra "Mini Print Internacional", (Cadaquès – Spagna).
- Mostra personale, Hachi Ban Kan Gallery (Osaka).
- 2000 - Mostra "HIC ET NUNC", (Guardia Sanframondi – Benevento).
- 2002 - Mostra "TEMPI DI POSA", (Baronissi – Salerno). *Testi di Massimo Bignardi.*
- 2003 - Mostra, "Giallo Mimosa" (Baronissi – Salerno).
- Mostra "OLTRE", (Cava dè Tirreni – Salerno). *Testi di Giada Caliendo.*
- 2005 - Mostra personale, Kaede Gallery (Osaka).
- 2007 - Mostra personale, Tokyo American Club (Tokyo).
Articoli pubblicati su: INTOUCH (Ott.2007), Seikyo Shimbun (15 Nov. 2007).
- 2010 - Mostra personale Gekkoso Gallery (Tokyo).
- 2011 - Mostra "Orizzonti Differenti" (Museo Città Creativa – Salerno).

Un pomeriggio.





- Mostra personale, Kaede Gallery (Osaka). *Articoli pubblicati su: Sankei Shimbun (19 Lug. 2011).*
- 2012 - Mostra personale, World Collezione (Tokyo).
- 2015 - Mostra personale, Galerie Copain d`art (Tokyo).
- 2017 - Mostra personale, Galerie Copain d'art (Tokyo).
- 2018 - Mostra personale, FlipFlop (Kobe).
- Japanese Charity Christmas Bazaar (Roma).
- 2019 - Mostra personale, Galerie Copain d'art (Tokyo).
- 2021 - Mostra personale, Kintestu Uehonmachi Art Gallery (Osaka).
- 2023 - Mostra personale, Galerie Copain d'art (Tokyo).
- Mostra collettiva, Hanshin Hello Culture 3 (Osaka).



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Appendice

Patrimoni Viventi 2024 Il Bando



CENTRO UNIVERSITARIO EUROPEO
PER I BENI CULTURALI

Premio Nazionale

PATRIMONI VIVENTI 2024

azioni innovative
per la valorizzazione
del patrimonio culturale
materiale ed immateriale



LA LOGICA DEL BANDO

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

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

La partecipazione alla procedura di selezione sarà supportata da una campagna di pubblicizzazione e di sollecitazione degli stakeholder e degli advisor, i quali potranno a loro volta sollecitare gli enti che abbiano realizzato iniziative di valorizzazione del patrimonio culturale materiale ed immateriale alla presentazione della propria candidatura. È necessario che da tali azioni siano scaturite politiche sostenibili di sviluppo economico ed etico volte all'affermazione delle identità locali e nel contempo capaci di favorire il confronto e l'integrazione con nuove culture.

Premio Patrimoni Viventi 2024

La commissione giudicatrice, costituita da 5 componenti del Comitato Scientifico del Centro – due dei quali stranieri – valuterà le candidature pervenute secondo i criteri qui di seguito elencati:

1. *Impatto territoriale* – valutazione degli effetti che l'intervento di valorizzazione ha prodotto sul territorio in cui è venuto a realizzarsi, avendo cura di analizzarne i benefici tanto per la comunità locale, quanto per altri fruitori.
2. *Rispetto dei principi dello sviluppo sostenibile* – valutazione della sostenibilità dell'intervento di valorizzazione in termini di impatto ambientale; di accertamento del valore culturale della risorsa in coerenza con la matrice identitaria del territorio interessato; di ricadute diffuse per la comunità locale in relazione al miglioramento delle condizioni di fruibilità da parte dei residenti e delle categorie svantaggiate.
3. *Innovatività dell'intervento di valorizzazione* – valutazione del livello di innovazione dell'intervento di valorizzazione nel panorama nazionale e internazionale.
4. *Coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale* – valutazione del livello di coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale nella definizione e quindi nella realizzazione dell'intervento di valorizzazione.
5. *Economicità dell'intervento di valorizzazione* – valutazione dell'economicità dell'intervento di valorizzazione, attraverso la comparazione costi/benefici.

I risultati della selezione saranno pubblicati sul sito del CUEBC in apposito spazio dedicato.

Per ciascuna sezione verranno individuate le iniziative più significative e la loro descrizione verrà inserita in un numero speciale di "Territori della Cultura", la rivista on-line del Centro.

La Giuria potrà anche decidere di attribuire premi a persone che per la loro attività vengano riconosciute meritevoli dell'appellativo di "**Patrimonio vivente**".

Quale riconoscimento al significato esemplare dell'azione realizzata, al progetto risultato vincitore tra quelli partecipanti alla sezione "Pubblico", verrà assegnato il **Premio «PATRIMONI VIVENTI»** consistente in **un oggetto di artigianato artistico**; al progetto risultato vincitore tra quelli partecipanti alla sezione "Privato", verrà assegnato anche **un premio in danaro (3.000 euro)**. La cerimonia di consegna avrà luogo in occasione della XIX edizione di "RAVELLO LAB - Colloqui Internazionali (24-26 ottobre 2024).

BANDO

1. Finalità del premio

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, con sede in Ravello, indice la VII edizione del “PREMIO PATRIMONI VIVENTI”, rivolto ad azioni di valorizzazione delle risorse culturali materiali e immateriali realizzate da enti pubblici e da organismi privati sul territorio nazionale italiano nel corso del 2023. Il Premio si articola in due sezioni:

- la “Sezione Pubblico” aperta a candidature provenienti da Amministrazioni locali e regionali (inclusi Enti territoriali, Enti Parco, Istituzioni museali, ecc.);
- la “Sezione Privato” aperta a candidature provenienti da Associazioni culturali, del Terzo Settore, anche costituite in forma di consorzi, ONG (organizzazioni non governative).

2. Requisiti di ammissione

“Sezione Pubblico” – Sono ammessi a partecipare le amministrazioni pubbliche locali e regionali, i loro raggruppamenti in quanto soggetti proponenti e attuatori o sostenitori, in tutto o in parte, di interventi di valorizzazione del patrimonio culturale materiale e/o immateriale. I progetti sono candidabili se divenuti fruibili nel corso del 2023.

“Sezione Privato” – Sono ammesse a partecipare le Associazioni culturali, del Terzo Settore, anche organizzate in forma di consorzi, le ONG, in quanto soggetti proponenti e attuatori o sostenitori, in tutto o in parte, di interventi di valorizzazione del patrimonio culturale materiale e/o immateriale. I progetti sono candidabili se divenuti fruibili nel corso del 2023.

3. Modalità di partecipazione.

La partecipazione alla selezione è gratuita e implica la piena e totale accettazione di quanto contenuto nel presente bando e nella sua premessa.

L’iscrizione si effettua attraverso l’inoltro, a mezzo posta certificata, di un formulario in formato digitale, debitamente compilato, recante i dati e le informazioni relativi al progetto candidato (di seguito si riporta il fac-simile).

Indirizzo della Segreteria tecnica del Premio: univeur@pec.it.

4. Termini per la trasmissione della documentazione

L’invio telematico del formulario, compilato in ogni sua parte e corredato della documentazione richiesta, ai sensi e con i criteri indicati nell’art. 5, dovrà avvenire entro e non oltre il giorno **31 luglio 2024**, al suddetto indirizzo pec.

Insieme con il formulario occorre inviare – anche per via email ordinaria all’indirizzo univeur@univeur.org – documentazione fotografica illustrativa del progetto candidato, nei modi indicati nel formulario.

Contestualmente dovrà essere trasmessa una liberatoria a beneficio del CUEBC per l’utilizzo della documentazione trasmessa (il format della liberatoria è accluso al bando) ai fini della diffusione, divulgazione e pubblicizzazione delle candidature. È altresì necessario manifestare il consenso alla raccolta e al trattamento dei dati personali per le finalità di gestione delle attività inerenti il Premio. I candidati sono tenuti, infine, con propria dichiarazione a garantire in ordine alla veridicità dei materiali inviati e ad assicurare che gli stessi non ledano diritti di terzi (il format della dichiarazione è accluso al bando). Il CUEBC non risponde di eventuali dichiarazioni mendaci.

5. Criteri di valutazione

La Commissione esaminatrice valuterà i progetti pervenuti in relazione agli effetti prodotti dagli stessi nel territorio italiano, secondo i criteri qui di seguito elencati:

1. **Impatto territoriale** – valutazione degli effetti che l’intervento di valorizzazione ha prodotto sul territorio in cui è venuto a realizzarsi, avendo cura di analizzarne i benefici tanto per la comunità locale, quanto per altri fruitori (fino a 20 punti).

2. Rispetto dei principi dello sviluppo sostenibile – valutazione della sostenibilità dell'intervento di valorizzazione in termini di impatto ambientale; di accertamento del valore culturale della risorsa in coerenza con la matrice identitaria del territorio interessato; di ricadute diffuse per la comunità locale in relazione al miglioramento delle condizioni di fruibilità da parte dei residenti e delle categorie svantaggiate (fino a 20 punti).
3. Innovatività dell'intervento di valorizzazione – valutazione del livello di innovazione dell'intervento di valorizzazione nel panorama nazionale e internazionale (fino a 25 punti).
4. Coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale – valutazione del livello di coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale nella definizione e quindi nella realizzazione dell'intervento di valorizzazione (fino a 25 punti).
5. Economicità dell'intervento di valorizzazione – valutazione dell'economicità dell'intervento di valorizzazione, attraverso la comparazione costi/benefici (fino a 10 punti).

6. Commissione esaminatrice

La Commissione esaminatrice delle proposte pervenute è nominata dal Presidente del CUEBC ed è composta da 5 membri (3 italiani e 2 stranieri), scelti tra i componenti del Comitato Scientifico del CUEBC medesimo, verificato che non abbiano alcun rapporto con i soggetti che avranno presentato la propria candidatura ai fini del bando in oggetto.

La selezione sarà operata sulla base dei criteri evidenziati in premessa e sarà articolata in due fasi: nella prima si esamineranno le proposte pervenute e verranno espresse fino a dieci preferenze ed eventuali menzioni e segnalazioni in relazione agli obiettivi elencati in premessa. Nella fase successiva si individuerà, tra le preferenze selezionate, la candidatura vincitrice.

La metodologia di lavoro e le decisioni della Commissione sono inappellabili e insindacabili.

7. Adempimenti dei concorrenti vincitori.

Il Centro darà tempestiva comunicazione dell'avvenuta selezione della candidatura agli interessati attraverso il sito internet www.univeur.org.

I candidati vincitori dovranno fornire un video della durata massima di otto minuti in formato mpeg da rendere disponibile per la cerimonia di premiazione. Gli oneri economici relativi alla produzione del video sono a carico dei candidati.

8. Condizioni relative al materiale inviato.

La titolarità intellettuale degli elaborati resta in capo ai candidati.

Tutti i materiali inviati non verranno restituiti.

Il Centro si riserva il diritto di esporre gli elaborati, nonché di pubblicarli (anche su siti internet istituzionali) per scopi di promozione culturale, avendo cura di indicarne i relativi autori ai quali nulla sarà dovuto.

9. Trattamento dei dati personali

Con riferimento alle disposizioni del Decreto Legislativo 30 giugno 2003 n. 196, i dati personali forniti dai partecipanti saranno registrati e trattati esclusivamente per le finalità di gestione delle attività inerenti al Premio. Ai sensi dell'art.7 del suddetto D. Lgs, ciascun candidato ha diritto di accesso ai propri dati e può richiedere rettifiche, aggiornamenti, cancellazione dei dati erronei, incompleti o raccolti in termini non conformi alla legge.

Il titolare del trattamento dei dati è il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali con sede a Ravello (SA) nella Villa Rufolo.

INFORMATIVA PER IL TRATTAMENTO DEI DATI PERSONALI

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, con sede legale in Ravello (SA) – P.za Duomo, Villa Rufolo, snc., nella persona del suo legale rappresentante *pro tempore*, nella qualità di Titolare del trattamento dei dati personali da lei comunicati, le fornisce ai sensi dell'art. 13 del Regolamento Europeo 679/2016 (di seguito: GDPR) l'informativa che segue.

1. Titolare del trattamento dei dati

Titolare del Trattamento dei dati da lei forniti è il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, P.za Duomo – Villa Rufolo, snc
E-mail: univeur@univeur.org
Tel. 089 858195

2. Responsabile della Protezione dei Dati (RPD)

Responsabile della Protezione dei Dati da lei forniti è la dott.ssa Eugenia Apicella
E-mail: univeur@univeur.org
Tel. 089 858195

3. Finalità del trattamento cui sono destinati i dati personali e relativa base giuridica

I Suoi dati personali sono raccolti e trattati dal CUEBC esclusivamente per gestire la Sua partecipazione al Concorso nonché per finalità amministrative.

4. Categorie di destinatari dei dati personali

I suoi dati potranno, quindi, essere comunicati ad altri soggetti, pubblici o privati, che per legge o regolamento sono tenuti a conoscerli ovvero per l'esecuzione delle finalità di cui al punto 3).

5. Conservazione e trasferimento di dati personali all'estero

I dati sono conservati per il periodo strettamente necessario alle finalità di cui al punto 3) e comunque per il termine imposto dalla legge. I dati non saranno trasferiti a Paesi esterni all'Unione europea

6. Diritti esercitabili

In conformità a quanto previsto dagli articoli da 15 a 21 del GDPR, lei può esercitare i diritti ivi indicati ed in particolare:

- *Diritto di accesso* - Ottenere conferma che sia o meno in corso un trattamento di dati personali che la riguardano e, in tal caso, ricevere informazioni relative, in particolare, a: finalità del trattamento, categorie di dati personali trattati e periodo di conservazione, destinatari ai quali questi possono essere comunicati (art. 15 GDPR),
- *Diritto di rettifica* - Ottenere, senza ingiustificato ritardo, la rettifica dei dati personali inesatti che la riguardano e l'integrazione dei dati personali incompleti (art. 16 GDPR),
- *Diritto alla cancellazione* - Ottenere, senza ingiustificato ritardo, la cancellazione dei dati personali che la riguardano, nei casi previsti dal GDPR (art. 17 GDPR),
- *Diritto di limitazione* - Ottenere la limitazione del trattamento, nei casi previsti dal GDPR (art. 18 GDPR)
- *Diritto alla portabilità* - Ricevere in un formato strutturato, di uso comune e leggibile da un dispositivo automatico, i dati personali che la riguardano, nonché ottenere che gli stessi siano trasmessi, senza impedimenti, ad altro titolare, nei casi previsti dal GDPR (art. 20 GDPR)

Premio PATRIMONI VIVENTI 2024 – FORMULARIO DI CANDIDATURA

- *Diritto di opposizione* - Opporsi al trattamento dei dati personali che la riguardano, salvo che sussistano motivi legittimi per continuare il trattamento (art. 21 GDPR)
- *Diritto di proporre reclamo all'autorità di controllo* - Proporre reclamo all'Autorità Garante per la protezione dei dati personali.

I diritti sopra indicati potranno essere esercitati mediante l'invio di una richiesta al Responsabile della Protezione dei Dati ai recapiti sopra indicati al punto 2)

7. Modalità del trattamento

Il trattamento dei suoi dati personali è realizzato, con o senza l'ausilio di sistemi informatici, mediante le seguenti operazioni: raccolta, registrazione, organizzazione, strutturazione, aggiornamento, conservazione, adattamento o modifica, estrazione ed analisi, consultazione, uso, comunicazione mediante trasmissione, raffronto, interconnessione, limitazione, cancellazione o distruzione. In ogni caso, sarà garantita la sicurezza dei suoi dati e, in generale, la riservatezza, l'integrità e la disponibilità dei dati personali trattati, mettendo in atto tutte le necessarie misure tecniche e organizzative adeguate.

Il sottoscritto _____ **dichiara di avere ricevuto**

l'informativa che precede ed esprime consenso al trattamento dei propri dati personali, ivi compresi quelli rientranti nella categoria di dati personali particolari.

Data _____

Firma _____

(si allega documento di identità)

(carta intestata del candidato)

Allegato 2

Fac-simile – **DICHIARAZIONE LIBERATORIA**

OGGETTO: Dichiarazione liberatoria per Premio “Patrimoni Viventi”

Il sottoscritto _____, in qualità di legale rappresentante dell’Ente/Associazione _____, con sede in Via _____, città _____,

AUTORIZZA

il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali di Ravello a utilizzare la documentazione trasmessa a corredo della candidatura al Premio “Patrimoni Viventi”, ai fini della diffusione, divulgazione e pubblicizzazione della candidatura stessa.

Luogo e data

TIMBRO E FIRMA DEL CANDIDATO

(carta intestata del candidato)

Allegato 3

Fac-simile – **DICHIARAZIONE**

OGGETTO: Dichiarazione per Premio “Patrimoni Viventi” su veridicità materiali inviati

Il sottoscritto _____, in qualità di legale rappresentante dell’Ente/Associazione
_____, con sede in Via _____, città _____,

DICHIARA

che i materiali inviati per la candidatura al Premio “Patrimoni Viventi” sono veritieri e non ledono diritti di terzi.

Luogo e data

TIMBRO E FIRMA DEL CANDIDATO

FORMULARIO DI CANDIDATURA

(FAC-SIMILE)

*** tutti i campi sono obbligatori, anche la presentazione discorsiva in Word****I. PRESENTAZIONE DEL PROPONENTE**ENTE PUBBLICO ORGANISMO PRIVATO

DENOMINAZIONE DELL'ENTE PROPONENTE O DEGLI ENTI PROPONENTI IN CASO DI CANDIDATURE CONGIUNTE

RAPPRESENTANTE LEGALE DELL'ENTE PROPONENTE O DELL'ENTE DELEGATO A RAPPRESENTARE IL GRUPPO DEGLI ENTI PROPONENTI

INDIRIZZO DEL PROPONENTE

RECAPITI TELEFONICI

INDIRIZZO E-MAIL

II. PRESENTAZIONE DEL PROGETTO

1. TITOLO DEL PROGETTO

2. TIMING DELL'INTERVENTO

Inizio e conclusione dell'intervento di valorizzazione: ___/___/20___ – ___/___/20___

Inaugurazione dell'intervento* ___/___/20___

* Per tale si intende la data in cui l'intervento di valorizzazione ha incominciato a produrre i propri effetti.

3. LOCALIZZAZIONE DEL PROGETTO**4. DESCRIZIONE DEL PROGETTO (MAX 5.000 CARATTERI SPAZI INCLUSI)****5. RISPONDENZA AI CRITERI (MAX 1.000 CARATTERI SPAZI INCLUSI PER CRITERIO)**

Criterio 1 – Impatto diretto ed indiretto dell'intervento di valorizzazione

Criterio 2 – Rispetto dei principi dello sviluppo sostenibile

Criterio 3 – Innovatività dell'intervento di valorizzazione

Criterio 4 – Coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale

Criterio 5 – Costo complessivo dell'intervento di valorizzazione

ALLEGATI

6. DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA DEL PROGETTO (IN ALTA DEFINIZIONE – JPEG 350 DPI): INDICARE DIDASCALIA E NOME DELL'AUTORE DELLE FOTO (NON PIÙ DI 10), DA ALLEGARE ALLA EMAIL DI INVIO IN FORMATO IMMAGINE **ATTENZIONE: fornire didascalie delle foto**

7. PRESENTAZIONE DISCORSIVA IN WORD O ALTRO FORMATO EDITABILE PER EVENTUALE PUBBLICAZIONE (MAX 10.000 CARATTERI SPAZI INCLUSI) **OBBLIGATORIO**



Eventi

Tour «André Gide à Ravello» Venerdì 3 maggio – Ore 14.30

PERCORSO AD ANELLO

L'itinerario inizia percorrendo le scale di Via dell'Annunziata per poi congiungersi con Via Orso Papice dov'è possibile ammirare la rimodernata Chiesa di Sant'Andrea del Pendolo.

La prima parte del tragitto è tutto in discesa fino alla frazione di San Cosma, immortalata da un altro personaggio di rilievo del Grand Tour: M.C. Escher. Da qui ci si incammina per un percorso rurale di circa 500 metri in prevalenza pianeggiante a metà del quale ci sarà un momento di relax in località Petraro, proprio dove Gide amava soffermarsi e godere della tranquillità del luogo (lettura brano da L'Immoralista).

Dalla località Santa Barbara si sale per circa 200 gradini fino all'ingresso di Villa Cimbrone per poi percorrere Via San Francesco, una delle stradine di Ravello più caratteristiche che collega la famosa Villa al centro storico.

PARTENZA E ARRIVO: INGRESSO VILLA RUFOLÒ

DURATA: 1 h circa

Lunghezza 1,7 km

Dislivello: 360-320-390



Comune di Ravello





CUEBC - Attività in corso

Tavola Rotonda "Patrimonio immateriale e cambiamenti climatici" 12-13 Aprile 2024

I cambiamenti climatici rappresentano una delle sfide più urgenti e complesse del nostro tempo, con impatti che si estendono ben oltre le sfere ambientale ed economica e che riguardano, invece, l'insieme dei fattori che sottendono il benessere delle comunità locali e la sopravvivenza degli ecosistemi. Se per l'agenda politica globale l'obiettivo precipuo è la mitigazione dei cambiamenti climatici, i territori sono invece chiamati a definire strategie di adattamento agli effetti che i cambiamenti climatici direttamente o indirettamente determinano, chiamando in causa anche la capacità di resilienza dello stesso sistema territoriale.

Tale nuova e più complessa prospettiva riguarda anche le strategie di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale, materiale e immateriale, che è parte del combinato identitario di un territorio ed è intrinsecamente legato tanto alla dimensione percettivo-simbolica, quanto a quella performativa delle comunità locali, contribuendo a definire il contesto socio-spaziale in cui si sviluppano i paesaggi e le pratiche culturali.

Il progetto *GreenHeritage*, che intende sviluppare un approccio olistico, innovativo e inclusivo all'impatto diretto e indiretto dei cambiamenti climatici (CC) sul patrimonio culturale immateriale (ICH),

conta su una rete di partner distribuiti in cinque Paesi europei. L'obiettivo è quello di elaborare strumenti e metodologie innovative in grado di promuovere approcci adattivi e sistemici ai rischi derivanti dai cambiamenti climatici al patrimonio culturale immateriale.

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali – partner del progetto *GreenHeritage* – organizza a Ravello la tavola rotonda su Patrimonio immateriale e cambiamenti climatici, venerdì 12 e sabato 13 Aprile 2024: a partire dalla discussione su casi di studio afferenti al contesto italiano, si rifletterà sulle possibili forme di vulnerabilità dei patrimoni culturali immateriali di fronte ai cambiamenti climatici, sulle strategie di mitigazione del rischio e prima ancora sulle azioni utili a generare consapevolezza e proattività presso le comunità.

Questi i casi di studio su cui si svilupperà la discussione:

Celebrazione in onore della Madonna Avvocata

Festa dei Ceri di Gubbio

L'arte dei muretti a secco della Costiera Amalfitana.





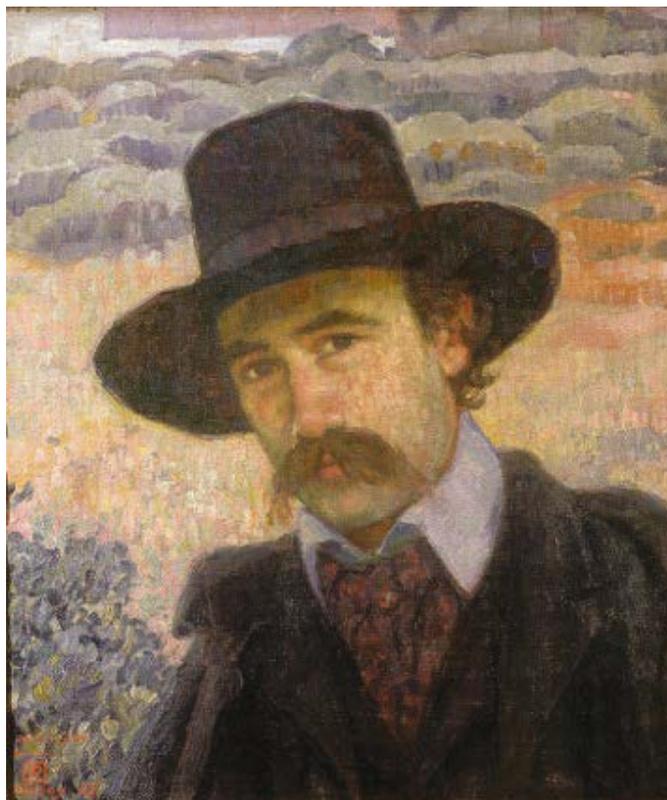
CUEBC - Attività in corso

Convegno "Gide e la gioia"
Ravello 2-3 maggio 2024

L'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", l'Università degli Studi della Basilicata e il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, organizzano il Convegno internazionale "Gide e la gioia", che si terrà a Ravello, nell'Auditorium di Villa Rufolo, il 2 e il 3 maggio 2024.

La gioia occupa nella vita e nell'opera di André Gide un ruolo centrale, al pari del fervore o della disponibilità che ne sono strettamente associati. È sotto il sole mediterraneo che Gide l'ha scoperta e ha deciso di coltivarla, a partire dal suo soggiorno in Algeria e dal successivo viaggio di ritorno in Italia. Alla fine della sua vita, dichiara al pubblico italiano venuto ad ascoltare la sua conferenza all'Istituto francese di Napoli: quello che mi insegna soprattutto la vostra cultura è la gioia, è il valore dell'uomo, è il suo attaccamento alla vita" (*À Naples*). Già ne *L'Immoraliste*, il personaggio di Michel, che somiglia molto al Gide che ritornava dall'Algeria attraverso l'Italia, alla metà degli anni 1890, evoca la gioia che gli procura la bellezza della Campania e di Ravello in particolare, insieme agli slanci che questa gli ispira: "Là, l'aria più viva, il fascino della costa piena di luoghi appartati e scorci sorprendenti, la profondità sconosciuta dei valloni, stimolando la mia forza, la mia gioia, favorirono i miei slanci" (*L'Immoraliste*).

Nessun luogo è quindi più indicato di Ravello per ritornare sul ruolo che la gioia ha giocato nella scrittura del grande scrittore francese.





CUEBC - Attività in corso

Convegno "Gide e la gioia" PROGRAMMA

Giovedì 2 maggio – Auditorium di Villa Rufolo

9h45 Accoglienza dei partecipanti

10h00 Saluti istituzionali

Paolo Vuilleumier | Sindaco di Ravello

Luigi Mansi | Assessore alla Cultura Comune di Ravello,
Alfonso Andria | Presidente del Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Aldo Antonio Cobianchi | Segretario generale S.I.DE.F. *Gide
et la joie*

10h30 Ouverture

Ferruccio Ferrigni (Università degli Studi di Napoli
"Federico II" e Centro Universitario Europeo per i Beni
Culturali) *La Côte d'Amalfi et ses paysages joyeux*

11h15-12h45 Les paysages de la joie/I paesaggi della gioia

Pierre Masson (Université de Nantes), *L'art de la joie: André
Gide et l'Italie*

Fabio Libasci (Università degli Studi dell'Insubria), « *Que
viens-je encore chercher ici ?* » *La joie du voyage entre
légitimation, souvenir et ascèse*

Angelo Zotti (Università degli Studi della Campania Luigi
Vanvitelli), *La joie de voyager. Action et système dans
L'Immoraliste d'André Gide*

14h00-15h30 La joie entre éthique et esthétique/La gioia tra etica ed estetica

Jean-Michel Wittmann (Université de Lorraine), *Entre
immoralisme et sainteté, la « religion de la Vie et de la
Joie » comme morale de l'artiste*

Marco Longo (Université de Lorraine), *La joie de Candaule et
de Fleurissoire : ferveur, bonheur, plaisir ?*

Marine Parra (Utrecht University), *La « joie implacable ». Gide,
lecteur de Montaigne*

15h45-17h15 L'écriture de la joie/La scrittura della gioia

Vincenzo Mazza (Université Paris-Nanterre), *Le théâtre de
Gide ou le bannissement du bonheur ?*

Marion Moll (Université de Lorraine), *Le saugrenu,
«plaisanterie particulière» de Gide*

Paola Viviani (Università degli Studi della Campania Luigi
Vanvitelli), *Taha Husein traduttore di André Gide: Edipo e
Teseo*

17h15 - 17:45 Discussione

Venerdì 3 maggio – Auditorium di Villa Rufolo

9h30 Accoglienza dei partecipanti

9h45-11h15 L'écriture de la joie et ses émotions/La scrittura della gioia e le sue emozioni

Emilia Surmonte (Università degli Studi della Basilicata), *La
joie des corps dans L'Immoraliste et son revers*

Carmen Saggiomo (Università degli Studi della Campania
Luigi Vanvitelli), « Or ce que j'aime en toi, c'est la joie » : le
Thésée de Gide et le dédale de ses émotions

Michele Costagliola d'Abele (Università degli Studi di Napoli
"L'Orientale"), *Un hommage à la joie du partage: André
Gide, À Naples de Giovannella Fusco Girard*

11h30-12h15 Tavola rotonda Autour d'André Gide

Presentazione delle ultime pubblicazioni moderata da Peter
Schnyder (Université de Haute-Alsace):

André Gide, *Théâtre complet*, Tome I, Édition critique par
Vincenzo Mazza, Classiques Garnier, Paris, 2024, 770 pp.

Marco Longo, *L'écriture d'André Gide à la lumière de Luigi
Pirandello*, Classiques Garnier, Paris, 2024, 584 pp.

12h15-12h30 Alessio Amato (Centro di Cultura e Storia Amalfitana) Écrivains et artistes à Ravello

12h30-12h45 : Chiusura e prospettive



ISSN 2280-9376