



Territori della Cultura

Rivista on line Numero 59 Anno 2025

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



Sommario

Comitato di Redazione	5
I Normanni, popolo d'Europa Alfonso Andria	8
Il 2025 celebra i 50 anni dalla nascita del Ministero di Via del Collegio Romano Pietro Graziani	12
Conoscenza del Patrimonio Culturale	
Domenico Caiazza NUMESTRUM Una nuova proposta di ubicazione dell' <i>oppidum</i> dei Numestranzi e del teatro della battaglia in Lucania tra il Console Marcello ed Annibale	18
Cultura come fattore di sviluppo	
Gianni Bulian "Riflessioni" sul Masterplan del Museo Midan el Tahrir del Cairo	28
Metodi e strumenti per le politiche culturali	
Piero Pierotti Letture ideografiche medievali. La pace di marmo	50
Sabrina Mellacqua <i>Le chiese rurali di Conversano (BA)</i>	64
Ferdinando Longobardi, Maira Ammendola Il discorso della memoria nei beni culturali	72
Hamra Zirem <i>Valerie Fortney e Bryan Schneider, promotori del turismo delle radici</i>	82
Rubriche	
EVENTI - Incontro "La tutela dell'agricoltura eroica", 12 aprile 2025	86
CUEBC Attività in corso - Ravello Lab XX edizione "TURISMI&CULTURE per la rigenerazione dei luoghi", 23-25 ottobre 2025	87

Comitato di Redazione



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 Albore 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

QA Editoria e Comunicazione

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 Albore 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, Director Arab Regional Centre for World Heritage

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 Brema

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. Alain Berset

Comune di Ravello

Dott. Paolo Vuilleumier, Sindaco

Università degli Studi di Salerno

Prof. Vincenzo Loia, Rettore Magnifico

Comunità Montana "Monti Lattari"

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

Professore Emerito di Economia politica, Università di Salerno

On. Alfonso Andria

Senatore

Prof. Francesco Caruso

Ambasciatore

Prof. Claudio Cerreti, Presidente

Società Geografica Italiana

Prof. p. Giulio Cipollone, Ordinario di Storia della Chiesa

Medievale

Pontificia Università Gregoriana

M.o Alessio Vlad, 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 Albore Livadie

Relatore del Comitato Scientifico

Revisore Unico

Dr. Alfonso Lucibello



I Normanni, popolo d'Europa

Di recente, il 21 e 22 marzo 2025, ha avuto luogo a Salerno un convegno internazionale sul tema *Donne nella società e nella cultura dei Longobardi*, promosso dall'Università degli Studi di Salerno e coordinato dalla professoressa Chiara Lambert, in collaborazione con l'Associazione Nazionale Interessi del Mezzogiorno d'Italia (ANIMI), presieduta dal professore Giampaolo D'Andrea, e dall'Associazione Longobardia (proponente ufficiale dell'Itinerario culturale europeo *Longobard ways across Europe*) con l'apporto dell'Arcidiocesi di Salerno-Campagna-Acerno.

Utilizzo questo *incipit* non solo per dare atto agli organizzatori della duegiorni di aver realizzato un evento di grande rilievo assicurandosi la partecipazione di studiosi di altissimo profilo, ma anche per evidenziare quel *continuum* tra i periodi longobardo e normanno anche a Salerno come in altri contesti territoriali.

Sulla collina che sovrasta la città di Salerno si erge il Castello di Arechi, che prende il nome dal principe longobardo. La Chiesa di San Pietro a Corte, costruita sui resti di un edificio termale di epoca romana, fu luogo di culto e sepoltura in età paleocristiana. Nella stessa area, e cioè all'interno dell'attuale centro storico della città, Arechi II fece costruire una cappella annessa alla sua grande dimora salernitana, che veniva utilizzata oltre che come cappella di corte anche come aula di rappresentanza. Dopo la conquista normanna l'ipogeo ospitò un oratorio arricchito da affreschi d'influenza bizantina. Per tutto il periodo normanno-svevo l'aula superiore fu utilizzata per le riunioni del parlamento cittadino e successivamente per le cerimonie di consegna delle lauree della Scuola Medica Salernitana. Tra le altre vanno citate almeno due altre importanti preesistenze di epoca longobarda, tra IX e XI secolo: le chiese di Santa Maria de Lama e di Sant'Andrea de Lama, entrambe con pregevoli affreschi.

La dominazione normanna in Italia Meridionale (Sicilia, Calabria, Puglia, Basilicata, Campania) e in alcune realtà dell'Italia centro-settentrionale è testimoniata da importanti tracce non soltanto storiche ma anche architettoniche e monumentali, che tutt'oggi caratterizzano, appunto, l'impianto urbano di alcune città – tra cui Salerno – e naturalmente dal retaggio culturale. Per-

sino un'opera lirica di Temistocle Marzano, che di tanto in tanto viene riproposta al pubblico, s'intitola *I Normanni a Salerno*.

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali è da qualche tempo impegnato nel programma "Les Normands, peuple d'Europe", teso a sviluppare una sorta di gemellaggio culturale con la Regione della Normandia (F) disteso in un lungo arco temporale che culminerà nel 2027/2028 (Anno dei Normanni) con le celebrazioni del millenario della nascita di Guglielmo il Conquistatore (Guillaume le Conquérant).

Desidero aggiungere che, da ex amministratore locale e comunque da cittadino, sono colpito e ammirato per la qualità architettonica del costruito e ugualmente per la razionalità dell'impianto urbano, concepito in modo ordinato e rispettoso delle vocazioni di Salerno e delle funzioni cui assolveva già a quel tempo. E lo affermo in relazione a ciò che ancor oggi è dato apprezzare nel centro storico della mia città, in cui gli stili longobardo e normanno si fondono.

L'antefatto risale al 2001, una sorta di gemellaggio che spaziò dal patrimonio culturale all'artigianato artistico tra la Città di Rouen e la Provincia di Salerno: a Rouen era Assessore (Adjointe) Cathérine Morin-Desailly, oggi *Sénatrice et Présidente de la Commission Culture, Tourisme et Patrimoine du Conseil de la Région Normandie*, che nell'aprile 2024 ha guidato una delegazione della Regione Normandia in varie regioni italiane e, per la Campania, nelle province di Avellino e di Salerno.

Proprio richiamando il presupposto di tanti anni addietro, su richiesta della Senatrice Morin-Desailly ho provveduto volentieri



Salerno, Palazzo di Città. La Senatrice Morin-Desailly tra Alfonso Andria e Vincenzo Napoli, Sindaco di Salerno.



Salerno, San Pietro a Corte. Il Prof. Paolo Peduto con la Senatrice Cathérine Morin-Desailly.



Caen (F). Le professoresse Francesca Dell'Acqua e Chiara Lambert consegnano l'omaggio dell'Università di Salerno al Presidente del Consiglio Regionale della Normandia Hervé Morin.

e con entusiasmo ad organizzare alcune visite istituzionali (Sindaco di Salerno architetto Vincenzo Napoli, Arcivescovo Metropolitana Mons. Andrea Bellandi, Rettore dell'Università degli Studi di Salerno professor Vincenzo Loia, Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Salerno e Avellino dottoressa Raffaella Bonaudo), nonché una rapida escursione nella città antica, impareggiabilmente guidati dal professor Paolo Peduto, già direttore del Laboratorio di Archeologia medievale dell'Università degli Studi di Salerno.

Nel tempo sono nati tra noi anche rapporti umani fondati su sensibilità comuni, sul modo d'intendere il servizio alle Istituzioni locali e alle comunità, sulla necessità di porre al centro della propria azione il cittadino rendendolo protagonista della cultura, secondo il dettato della Convenzione di Faro (P) approvata dal Congresso dei Poteri Locali del Consiglio d'Europa (2005).

Alla *Première rencontre européenne autour du Millenaire de Guillaume*, che ha avuto luogo a Caen dal 30 ottobre al 1 novembre 2024, fui invitato e richiesto di un intervento quale presidente *del Centro di Ravello*. La platea era folta e qualificata, composta da figure istituzionali, *in primis* il Presidente del Consiglio Regionale della Normandia Hervé Morin, e da eminenti studiosi, tra i quali le rappresentanti dell'Ateneo salernitano, professoresse Chiara Lambert, Francesca Dell'Acqua, Rosa Fiorillo.

Evidenziai tra l'altro che, proprio sotto gli auspici del Consiglio d'Europa attraverso l'Assemblea Parlamentare, il 10 febbraio 1983 venne istituito il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, con sede nella Villa Rufolo a Ravello in Costiera Amalfitana, il cui territorio dal 1997 è iscritto nella lista UNESCO del Patrimonio Culturale Materiale dell'Umanità.

E volli concludere l'intervento testualmente così: «Il progetto del quale avete defini-



Caen (F). Alfonso Andria.

to i contorni, le articolazioni e gli obiettivi non è privo di difficoltà ed è perciò ancor più avvincente ed entusiasmante! Anche in ciò rilevo – se mi è consentito – notevoli affinità tra gli uomini (e le donne) del Nord e le donne e gli uomini del Sud, e in particolare del Sud Italia: le cose facili non ci piacciono! Un "Itinerario culturale europeo" non è certo facile da concepire e da realizzare, ma è una grande idea attraverso la quale si potranno consolidare le "reti" che avete già costruito e sviluppato. È un bel modo di evidenziare gli elementi identitari della comunità regionale, di rileggere la storia per scrivere il futuro!».

Alfonso Andria

Sulla presenza dei Normanni a Salerno alcune note di Paolo Peduto, archeologo e medievista

Conquistata Salerno sul volgere del 1076, Roberto il Guiscardo – si era già impossessato delle Puglie e della Sicilia da un paio di decenni – per farsi perdonare delle rovine apportate con la guerra (e giungere ad una pace stabile con il papato) investì un patrimonio nella costruzione della nuova cattedrale, sulla quale appose la propria firma affermando di averla fatta costruire con fondi propri (il titulus dedicatorio sta sulla facciata, sotto il timpano) e costruì il palazzo-castello detto Terracena, a cavallo delle mura est della città, nuova curia dominica (palazzo di governo). Nel Liber ad honorem Augusti (Ruggero II) di Pietro da Eboli sono delle splendide miniature che 'ritraggono' il palazzo-castello. Questo era a cavallo delle mura perché ci si potesse difendere sia dall'esterno che da eventuali sommosse interne. Il palazzo stava – ormai è ben documentato – a sud est del monastero di san Benedetto e risulta quasi del tutto rovinato già sul volgere del secolo XIV. È molto probabile che i resti di quell'edificio – decorato da tarsie nello slargo a sud del monastero di San Michele – siano parte del palazzo scomparso.

Tuttavia, per i due citati complessi (cattedrale romanica e palazzo-castello) le matrici culturali sono differenti. In un certo senso la cattedrale si rifà ad un linguaggio 'romano', mentre il palazzo ad un linguaggio più propriamente mediterraneo, con implicazioni arabe (es. il tipo di decorazione).

Nella cattedrale le uniche implicazioni mediterranee sono costituite dalle rotae e dai motivi geometrici del pavimento musivo, che, comunque, è più tardo rispetto alla costruzione del corpo dell'edificio.

Per i Normanni vanno distinte le costruzioni militari (torri e castelli) dalle costruzioni civili e religiose. Nelle prime essi mostrarono una maturità tecnica fin dai primi momenti della loro occupazione del territorio: significa che erano capaci di costruire possenti torri d'assedio e creare rapidamente motte di controllo delle vie di accesso alle città assediate (lo fecero nell'assedio di Salerno, di Napoli, di Benevento).

Lo fecero anche in Inghilterra, conquistata subito dopo, e precisamente ad Hastings con la costruzione di una motte, mentre negli edifici in muratura italiani mostrarono una capacità che dovevano aver già maturato nei loro stanziamenti in Normandia: basterebbero gli esempi delle chiese di Caen e del castello di Guglielmo il Conquistatore.

Nel centro antico di Salerno sopravvivono molte decorazioni cosiddette 'a tarsia', che indicano un sostanziale rinnovamento della città longobarda dopo la conquista normanna. Fra gli edifici meglio conservati vanno ricordati palazzo Pernigotti e palazzo Fruscione. Il secondo, in particolare, è un raro esempio di edilizia laica abbastanza ben conservato, come ne esistono soltanto in Sicilia.

Per completare questo rapido quadro è necessario ricordare che in Campania e in Basilicata esistono alcune chiese (la cattedrale di Aversa, la cattedrale di Acerenza, la chiesa abaziale della SS. Trinità di Venosa) che nello sviluppo planimetrico denotano una specifica matrice normanna, fino ad allora estranea alla chiesa latina d'Italia, tant'è che François Lenormant, a metà dell'800 nel suo viaggio in Italia affermava con meraviglia che gli sembrava di essere in Normandia.



Il 2025 celebra i 50 anni dalla nascita del Ministero di Via del Collegio Romano

Nel 1974, il 14 dicembre, in pieno periodo pre-natalizio, nasce con decretazione d'urgenza (Decreto Legge n° 657) il **Ministero per i beni culturali e per l'ambiente** che modificherà la sua denominazione, in sede di conversione del decreto con la legge 29 gennaio 1975, n° 5, con la sostituzione del termine ambiente con ambientale, per diventare così il **Ministero per i beni culturali e ambientali**.

In molti allora notarono come la scelta della decretazione d'urgenza poteva apparire incongrua rispetto ad un tema quale quello della nascita di un nuovo ministero. La decisione fu fortemente voluta da Aldo Moro, Presidente del Consiglio e condivisa da Ugo La Malfa, tanto che si parlò della nascita del ministero *consulæ*, il Governo Moro-La Malfa, sull'avvertita, diffusa convinzione, che si trattava di colmare un vuoto che la Commissione d'indagine sullo stato dei beni culturali in Italia dei primi Anni Sessanta (Commissione Franceschini), aveva fortemente auspicato: la nascita appunto di un dicastero deputato alla tutela del patrimonio culturale del Paese (beni culturali e beni paesaggistici).





La legge di conversione confermò le sedi delle direzioni generali già afferenti al Ministero della Pubblica Istruzione – la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, che rimase nella sede di Piazza del Popolo e quella delle Biblioteche pubbliche statali, le Accademie e gli Istituti culturali nel Grattacielo Italia a Piazzale Marconi all'EUR, – aggiunte la Direzione degli Archivi di Stato che rimase nella sede di Via Agostino Depretis, sede del Ministero degli Affari Interni, dove, va ricordato, come nel cosiddetto Conventino, trovò provvisoria sede il Ministro e il primo nucleo operativo del neonato dicastero. La scelta del titolare del nuovo ministero ricadde su una personalità di alto profilo culturale che non ha bisogno di alcuna sottolineatura, Giovanni Spadolini. Il dibattito parlamentare fu particolarmente acceso in sede di conversione in legge del decreto legge, con riunioni serrate e confronti di assoluto rilievo che posero anche l'accento sulla necessità della nascita di un altro ministero, con portafoglio, quello dell'Ecologia, poi dell'Ambiente (da qui anche la sostituzione del termine ambiente con ambientale nella denominazione del nuovo ministero). Questa la cronaca del confronto parlamentare.

La vicenda logistica relativa all'individuazione di una sede degna del ministero non fu meno intensa. Il trasferimento dagli spazi provvisori del Ministero dell'Interno fu uno dei primi problemi da affrontare per dare piena operatività alle neonate strutture ministeriali.

In quei primi mesi del 1975 si era completato il trasferimento della Biblioteca Nazionale Centrale dalla sede del Collegio Romano alla nuova sede di Castro Pretorio. Fu questa circostanza che portò Spadolini ad individuare come sede ministeriale il Collegio Romano. Furono mesi di intenso lavoro di ristrutturazione

e arredo con l'utilizzo anche di mobilio proveniente dalla sede di Palazzo Venezia. I lavori implicarono, per accelerare i tempi, la posa in opera di una tutt'altro che gradevole moquette posta su un pavimento dissestato del secondo piano: si trattava di una scelta provvisoria che si risolse alcuni anni dopo. Va ricordato che è rimasta al Collegio Romano la splendida Biblioteca della "Crociera" dei gesuiti, dalla forma a croce, luogo straordinario per il suo contenuto e per la sua architettura. Anche il Museo preistorico etnografico Luigi Pigorini fu mantenuto per qualche tempo, trasferito poi all'EUR per confluire successivamente nel Museo delle Civiltà durante una delle numerose riorganizzazioni. Insomma furono mesi di grande e intensa attività sia organizzativa che normativa che porterà all'emanazione del Decreto del Presidente della Repubblica, n° 805 del 3 dicembre 1975, recante **"Organizzazione del ministero per i beni culturali e ambientali"** che renderà pienamente operativo il ministero. Voglio solo ricordare come nella normativa che dette vita al nuovo ministero fu espressamente inserita una riserva con la quale



si rinviava ad una fase successiva il trasferimento di altre materie, in particolare lo spettacolo (Teatro, Cinema, Musica, Attività circensi): competenze, che dopo la soppressione a seguito di Referendum abrogativo, furono attribuite prima alla Presidenza del Consiglio dei Ministri e successivamente perverranno, dopo alcuni anni, al nuovo ministero che assumerà la denominazione di **Ministero per i beni e le attività culturali**, che poi ha visto l'aggiunta del **Turismo e lo Sport** per poi divenire oggi Ministero della Cultura, con una diversa e complessa articolazione delle competenze, non sempre agevoli da comprendere. Ma questa è un'altra storia.

Pietro Graziani



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Conoscenza del patrimonio culturale

NUMESTRUM Una nuova proposta di
ubicazione dell'*oppidum* dei Numestriani
e del teatro della battaglia in Lucania
tra il Console Marcello ed Annibale

Domenico Caiazza



NUMESTRUM

Una nuova proposta di ubicazione dell'*oppidum* dei Numestranani e del teatro della battaglia in Lucania tra il Console Marcello ed Annibale

Domenico Caiazza

Studioso di archeologia e di topografia

Plinio il Vecchio¹ descrivendo le genti dell'Italia con le parole *Lucanorum autem Atinates, Bantini, Eburini, Grumentini, Potentini, Sontini, Sirini, Tergilani, Ursentini, Volcentani, quibus Numestranani iunguntur*² menziona tra i popoli della Lucania gli abitanti di *Volcei*, ai quali sono strettamente uniti i *Numestranani*. Plinio georeferenzia, in modo insolito, i *Numestranani* affermando con *iunguntur* che sono 'congiunti' agli abitanti di *Volcei*, oggi Buccino (Salerno). Erano, dunque, tra le rare comunità lucana scampate al genocidio della Guerra Sociale ed al turbinare cruento delle Guerre Civili e in qualche modo collegati a *Volcei*. Infatti non sappiamo se il verbo *iunguntur* abbia un'accezione politica indicando nei *Numestranani* una comunità strutturata ma 'amministrativamente aggregata' ai *Volcentani*³, oppure semplicemente geografica, cioè li indichi 'adiacenti' ai *Volcentani*. Anche optando per la seconda e più riduttiva ipotesi, *iunguntur* dice che la prossimità delle due collettività era tale da 'saldare strettamente' *Volcentani* e *Numestranani*: erano genti di città non semplicemente confinanti, ma assai vicine, forse quasi fuse, la seconda probabilmente esigua e poco conosciuta se occorreva indicarne il sito presso la più nota *Volcei*⁴.

Oltre questa sintetica notizia, a noi è giunto solo un altro e più

¹ Vissuto nel I° sec. d.C.

² N.H., III, 98.

³ Come i *Rupheni Vicani*, (Presenzano, Caserta), gli abitanti di *Rufrium* ridotto a *vicus* di *Teanum Sidicinum*, ma che hanno patroni di rango, ai quali innalzano statue con iscrizioni. Essi rivendicano la titolarità di edifici pubblici (*quorum aedificia sunt*) come l'anfiteatro ancora conservato e l'acquedotto. In qualche modo, pur aggregati a *Teanum*, continuano a costituire una collettività che ha una sua autonomia. Cfr. D. Caiazza, *Rufrium sannitico e romano*, in *Libelli Campano-Sannitici I*, Piedimonte Matese 2005, e *In itinere. Ricerche di archeologia in Campania*, a cura di F. Sirano, Cava dei Tirreni 2007 pp. 267-286.

⁴ Molto meno probabile ma pur sempre possibile che la evidenziata prossimità a *Volcei* servisse a distinguere questo abitato da altro omonimo, del quale peraltro non vi è notizia.

antico cenno su *Numistrum* grazie a Tito Livio che, nel quadro dei combattimenti tra Romani ed Annibale divampati tra Apulia, Sannio e Lucania, rammenta una battaglia di Numistro divampata nel 210 a.C. (Storia di Roma XXII, 2).

Infatti lo Storico narra che il Console Marcello, dopo aver preso *Salapia* per tradimento e con la forza *Marmoreas et Meles de Samnitibus*, città site in destra del Basso Fortore⁵, si portò nel Sannio. Qui lo raggiunsero i pochi malconci soldati romani scampati ad una disfatta presso *Herdonea*, oggi Ortona, (Foggia) che provocò la morte del proconsole Cneo Fulvio, di 11 tribuni e di migliaia di soldati.

Marcello visto che aveva lasciato la terra dei *Samnites Apuli*, e che non aveva motivo di recarsi nel Sannio Pentro, restato sempre fedele a Roma, di certo guidò le sue truppe nel Sannio Irpino che invece si era ribellato passando ad Annibale. E probabilmente risalì dalla regione del Basso Fortore alle fonti del fiume e raggiunse l'Irpinia passando per i territori di *Sicilinum*, *Vercellium*, *Vescellium* già recuperati da Levino nel 215⁶. Aveva in animo di vendicare i caduti di *Herdonea* e, insieme, puntando al cuore dell'Irpinia, di intimorirne le città ribelli e incoraggiare chi cominciava a dubitare di Annibale o era rimasto fedele alleato di Roma. Naturalmente era anche informato sulle mosse di Annibale che dalla Lucania risaliva verso l'Irpinia con l'obiettivo di assicurare le fazioni e città filopuniche.

Avendo conosciuto, o intuito, le intenzioni e la direttrice di marcia di Annibale, Marcello per sbarrargli la strada discese dall'Alta Irpinia in Lucania seguendo il corso del Sele⁷. Qui pose il campo in pianura presso *Numistrum*, di fronte a quello di Annibale posto sull'alto di un colle: *consul ex Samnio in Lucanos transgressus ad Numistrum in conspectu Hannibalis loco plano, cum Poenus collem teneret, posuit castra*.

Il Console fece poi uscire l'esercito dall'accampamento e lo schierò in formazione di battaglia, sfidando Annibale. Questi portò fuori dall'accampamento le sue truppe e le dispose nella piana, con l'ala destra appoggiata alle falde del colle su cui aveva allestito il campo. Marcello lo fronteggiava avendo l'ala sinistra delle sue truppe in pianura, ma "appoggiata" con ogni probabilità all'*oppidum* di *Numistrum*, cioè alle falde del colle sul quale questo sorgeva.

Evidentemente ambedue i Comandanti non temevano lo scontro ma, conoscendo il valore dell'avversario, avevano dispiegato le truppe in modo tale da poter ordinatamente ripiegare in caso di

⁵ D. Caiazza, Secondo contributo alla toponomastica e topografia antica dell'Irpinia, *CoSta* 2023, pp. 80-82.

⁶ D. Caiazza, Terzo contributo alla toponomastica e topografia antica dell'Irpinia, *CoSta* 2024, pp. 70-84.

⁷ Probabilmente seguì la via *Compsa-Volceii* ancora oggi testimoniata dal nome di Porta Consina a Buccino.

mala sorte in battaglia. Annibale poteva facilmente raggiungere il campo trincerato sul colle, il Console alle brutte poteva appoggiarsi al suo campo ed aveva alle spalle l'*oppidum* che vegliava dall'alto, forse filoromano, forse nemico ma bloccato dall'accampamento.

La battaglia divampò per l'intera giornata con esito incerto, sebbene Annibale avesse mandato in battaglia i temibili frombolieri della Baleari e gli elefanti. Infine la notte separò le opposte schiere, che ripiegarono sugli accampamenti. Il dì successivo Marcello dispose di nuovo le sue truppe a battaglia, ma stavolta Annibale non accettò lo scontro, poi nottempo abbandonò il suo campo e raggiunse l'*Apulia* con ogni probabilità attraversando i territori di Buccino, San Gregorio Magno, Balvano, Muro Lucano, Atella, dato che Marcello bloccava la strada per l'Alta Irpinia, la stessa che aveva percorso per scendere in Lucania seguendo il fluire del Sele dalle sue fonti in Irpinia. Marcello, lasciò un piccolo presidio in appoggio ai *Numistrani*, inseguì l'esercito nemico e lo raggiunse presso Venosa.

Dalla narrazione di Tito Livio si evince senza dubbio che lo scontro avvenne sul confine tra Irpinia e Lucania, in una pianura tanto vasta da consentire una battaglia campale, ma bordata da rilievi, visto che Annibale si aggancia col suo schieramento alle falde del colle sul quale aveva posto il campo. Allo stesso modo Marcello dispose nella pianura le sue truppe conservando il collegamento col colle sul quale sorgeva l'*oppidum* di *Numistrum*, probabilmente allo sbocco di una mulattiera che lo collegava alla pianura. Si deduce anche che nella pianura sotto Numistro si congiungevano una strada che scendeva dall'Alta Irpinia, sulla quale marciò l'esercito romano proveniente dall'*Apulia Samnium*, ed una che veniva in senso opposto dalla Lucania, sulla quale avanzò Annibale, che poi la ripercorse in senso contrario per sganciarsi da Marcello e dirigere su Venosa.

Dov'era Numestrum?

Da circa due secoli si è proposto di ubicare Numestro nelle mura megalitiche di Raia San Basile un notevole insediamento fortificato a sud di Muro Lucano, che domina Ponte Giacoia e giace in sinistra della Fiumara di Muro⁸. L'identificazione sostanzialmente si basa sull'ipotesi che sarebbe stato l'abitato lucano⁹ più vicino a *Volcei*-Buccino e per di più posto su una strada tra Lucania ed

8 G. Antonini, *La Lucania - discorsi*, voll. I-II, Napoli 1797; L. Giustiniani, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, Napoli 1797-1805; N. Cianci Di Leo Sanseverino, *Da Castelgrande agli avanzi ciclopici di Muro Lucano*, Napoli 1889; M. Lacava, *Numistrone e sue vicinanze*, Potenza 1890; L. Martuscelli, *Numistrone Muro Lucano*, Napoli 1896.

9 S. Pagliuca, Il territorio di Numistro sistema difensivo e strutture insediative, in *"Basilicata Regione Notizie"*, 1996, dal quale traiamo la seguente bibliografia: F. Ranaldi, Raia di S. Basile (Numistrone) in agro di Muro Lucano, in *Lucania Democratica*, 1975; A. Capano, *Beni culturali nel Marmo Platano*, Agropoli 1987; S. Pagliuca, La valle del Platano dalla preistoria all'età romana attraverso la ricerca archeologica-topografica, in *Rassegna Storica Lucana*, n. 13, Venosa 1991.

Apulia, appunto quella ripercorsa da Annibale dopo la battaglia. Quest'ultima considerazione è tutt'altro che peregrina, mentre la precedente non ha pregio per una serie di motivi. Anzitutto, attorno a Raia San Basile non vi sono pianure idonee ad uno scontro campale tra due eserciti, ma solo strette e ripide valli, percorse da torrenti, sicché manca la possibilità reale di schierare di fronte due eserciti, stante anche l'ostacolo naturale della fiumara di Muro. Inoltre il colle subito a nord di Raia San Basile conserva le mura megalitiche di un altro vasto insediamento fortificato detto Serra dell'Occhiano - Ripa delle Scala. Anche Colle Torrano, sito immediatamente a monte di Raia San Basile era fortificato e probabilmente congiunto da mura ora distrutte a quelle superstiti sul colle di Raia San Basile. Resti di un *castellum* preromano sono anche sul monte Raiaroina sito più ad ovest di colle Torrano- Raia San Basile, mentre a sud e a qualche chilometro da questa sono le mura megalitiche dell'insediamento di Serra Fagato e del suo *castellum* di Monte Raiangilillo¹⁰.

Nessun esercito romano si sarebbe avventurato in un'area così potentemente munita, angusta, perfetta per agguati e per intrappolare colonne in marcia, per di più con l'esercito di Annibale nei paraggi. Non vi sono poi in questa zona un colle ampio in sommità per accogliere il campo di Annibale ed una piana limitrofa dove Marcello potesse porre il campo. La situazione non migliora spostando gli eventi in sinistra della fiumara di Muro, dove i terreni agrari sono in declivio su pendici collinari e non si vedono campi vasti in pianura. E, comunque, anche questa zona era potentemente fortificata dalle mura che circondano Colle Guardiola di Muro e sorvegliata dall'alto da un *castellum* su Cima 1073 di Colle San Pietro Aquilone e da altra su Cima 1234 del Monticello¹¹. Anche l'area attorno all'abitato di Bella era guardata dal centro fortificato di Toppo Castelluccio e priva di piane idonee a una battaglia campale. Sappiamo infatti che le formazioni di frombolieri per lanciare simultaneamente sul nemico la grandinata di proiettili avevano bisogno di spazi vasti, dovendo distanziarsi tra loro di almeno tre metri. Anche gli elefanti per attaccare efficacemente e rompere le linee avversarie dovevano marciare affiancati e necessitavano di ampio spazio di manovra, dunque quella di Numistro fu una battaglia campale su una vasta superficie piana, inesistente presso Muro Lucano. Ed infine, e risolutivamente, gli abitati di Muro Lucano-Bella distano da *Volcei*-Buccino oltre 43 chilometri, fitti di monti aspri, alti e spesso con pareti verticali, come quelle sul torrente Platano, e perciò senza vie di comunicazione agevoli e percorribili in sicurezza da un esercito in marcia. Se questo è vero, com'è vero, ponendo presso Muro i *Numestran*i questi potevano al più essere

¹⁰ Cfr. D. Caiazza, Quarto contributo alla toponomastica e topografia antica dell'Irpinia, in cds.

¹¹ Cfr. D. Caiazza cit. a nota che precede.

confinanti territorialmente con i lontani *Volcentani*, ma certo non 'uniti strettamente' a *Volcentum - Volcei - Buccino*.

Per tali motivi abbiamo cercato attorno a *Volcei-Buccino* una pianura idonea alla battaglia, un colle idoneo ad ospitare l'accampamento di Annibale e un *oppidum* identificabile con *Numistrum*. Sembra opportuno rammentare la definizione di *oppidum* trasmessaci da Isidoro di Siviglia: «*castrum antiqui dicebant oppidum in loco altissimo situm, quasi casam altam ... diminutivum castellum est ... oppidum autem magnitudine et moenibus discrepare a vico et castello et pago...vici et castella et pagi hi sunt qui nulla dignitate civitatis ornantur et pro parvitate sui maioribus civitatibus attribuuntur*¹². Dunque *oppidum* va inteso come un insediamento munito di mura, sito in sommità di un monte, ampio, abitato, sede di funzioni sacre, politiche, amministrative, che si differenzia dal *castrum* e dal *castellum*, pure ubicati in alto e fortificati, ma esigui per dimensione, di esclusivo carattere militare e perciò abitati solo dalla guarnigione. Ancor più netta la differenza tra *oppidum* e *vicus*, un abitato sito in pianura e privo di mura, e *pagus*, circoscrizione amministrativa territoriale ampia ed imperniata su un tempio per il culto e le attività politico-amministrative, categorie insediative ambedue non autocefale ma afferenti a centri urbani più importanti.

Pertanto abbiamo intrapreso lo studio delle cartografie e delle foto satellitari attorno a *Volcei-Buccino* alla ricerca di un sito fortificato ampio e ad alta quota, presso il quale siano realtà geografiche compatibili con le notizie di Livio sulla battaglia. Si è, innanzitutto, rilevato che i colli tra Perazze, Palomonte, Scorzio, Pezzelle sono poco alti, spaziosi in sommità e con versanti morbidi e dunque idonei a uno spartano campo temporaneo, al pari delle vicine Cima 554-Monte Pruno o Cima 607-San Pietro. Dunque su uno di questi poteva accamparsi Annibale.

Ai piedi di questi colli, a nord di Palomonte e Buccino, è una pianura ampia e senza ostacoli, e dunque possibile teatro della battaglia e dell'accampamento romano, delimitata dai rilievi di Monte Castello, alto 1202 m s.l.m., e da Monte Ogna, alto 1361 m s.l.m. Abbiamo così verificato che sul versante nord della vetta del Monte Castello sono evidenti resti di un *oppidum* preromano, ovvero 5 'aggeri' a forma di mezzaluna, cioè 5 semicerchi concentrici, che crescono in ampiezza declinando dalla cima¹³, sorreggendo terrazzi sovrapposti e facilmente difendibili, che potevano anche ospitare abitazioni. Queste strutture¹⁴ spiegano

¹² Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XV, 2, 7, 11 e 13.

¹³ Il semicerchio più basso misura circa 170 m e vi giunge una mulattiera; quello subito sopra misura 140 m circa. Il terzo dal basso è quello meglio conservato e misura circa 118 m, il quarto misura 97 m, il quinto 83 m; il raggio massimo misura circa 60 metri dalla vetta al semicerchio esterno. Vi è poi la prosecuzione 'a raggi' verso il basso, che con la fortezza apicale determina un'area complessiva di quasi 16.000 mq.

¹⁴ Ci riserviamo di verificare in sito se realizzate con massi megalitici o 'aggeri di terra e piccole pietre raccolte in superficie' e la presenza di terracotta e/o ceramica.



Resti di fortificazioni preromane sul Monte Castello, a N. di Palomonte (da Google Heart).



Monte Castello: i 'raggi' che si diramano in basso dal semicerchio più ampio (da Google Heart).

l'appellativo del monte: accade sovente infatti che oronimi come Castello, Castelluccio, Morrone designino apprestamenti difensivi antichi. Inconsueta è invece la scelta insediativa del versante nord, dovuta forse alla troppo ripida pendenza dei fianchi sud ed ovest della cima¹⁵. Ma non manca traccia di qualche struttura sotto la cima a ovest e a sud, come un 'sentiero' in prosecuzione del secondo semicerchio dall'alto e possibili resti di mura antiche, distrutte a causa della forte inclinazione e anche disturbate da terrazzetti di rimboscamento.

Dall'ultimo e più ampio di questi semicerchi si dipartono verso il basso e disposti a raggiera 5, forse 6, allineamenti di vegetazione, all'incirca tra loro 'paralleli', lunghi circa 50 metri e distanti circa 40 m che sembrano arrestarsi in basso sui resti di un distrutto aggere semicircolare, che probabilmente li delimitava e li difendeva.

Non è facile intuire la funzione, magari segnano l'andamento di distrutte mura o di palizzate, forse sentieri perpendicolari tra i quali si disponevano abitazioni o recinti per il bestiame. Occorrono infatti scavi stratigrafici nelle 'mezzelune' dell'acropoli e presso questi raggi per precisarne l'antico uso e la datazione. Per ora possiamo solo dire che il perimetro esterno dell'*oppidum* sul monte Castello è di circa 320 mq e l'area totale di circa 6.000 mq., e che l'acqua necessaria a uomini e armenti poteva essere attinta a qualche chilometro di distanza alla Fontana Canale o al Piano delle Fonti, a Fontana Tediello o a Pozzo Dardano. A Monte Castello salgono un sentiero da est per vallone di Raio, altro a quota superiore per località Faone, da nord altri due per Piano delle Fonti

¹⁵ Allo stesso modo era organizzato *Cingulum* della Regio I sul Monte Cigno presso Cerreto Sannita (BN) cfr. *Cingulum* nella Regio I *Cingulum* dei Piceni e *Cingilia* dei Vestini in "Safinim. Studi in onore di Adriano La Regina per il Premio I Sanniti" a cura di D. Caiazza, Libri Campano-Sannitici Piedimonte Matese, 2004 pp. 261-274.



Monte Ognà a E di Monte Castello: resti di un castellum preromano (da Google Heart).

e Serra di Canale, da ovest lo raggiunge un sentiero per Piano del Corno e altro da Fossato di Raio¹⁶. Tante mulattiere dimostrano l'antica centralità ed importanza dell'*oppidum* apicale.

L'ubicazione su una vetta alta oltre 1000 m., l'ampia dimensione, ad oggi valutabili in circa 16.000 mq e l'articolazione complessa su più linee difensive idonee anche ad ospitare abitazioni, la prossimità a *Volcei*, e il dominio ottico sulla piana idonea alla battaglia ci consentono di ritenere l'insediamento di Monte Castello un *oppidum*, con ogni probabilità quello dei Numestriani. Si aggiunga che, come spesso avviene degli abitati preromani menzionati da Tito Livio, la difesa dell'*oppidum* era potenziata da una fortezza satellite, cioè un *castellum* di esclusivo impiego militare, raso al suolo ma ben evidente sulle foto aeree e satellitari sita sul Monte Ognà, alto 1361 m s.l.m., a circa due chilometri ad est di Monte Castello. Il *castellum* in vetta a Monte Ognà misura sul perimetro esterno m 170 circa, e ha una superficie totale di 1500 mq circa. Sembra probabile che vi fossero due circuiti difensivi concentrici e di certo si trattava di un 'nido d'aquila,' una fortezza osservatorio atta ad ampliare il dominio ottico su monti e piane sottostanti, e a presidiare l'accesso agli altipiani, siti attorno a Piano Dardano, ricchi di fonti, pascoli, rifugio ideale di greggi ed armenti in tempo di guerra. Si aggiunga che oronimo dialettale Ognà, vale 'unghia' e certo deriva dall'impronta ben leggibile sulla vetta di forma ovale, ma curvata a nord a formare una sorta di artiglio. Poiché *Volcei*-Buccino dista appena circa 6 km dal piede di Monte Castello, ammettendo che quest'ultimo coincida con *Numestrum*, acquista senso compiuto l'affermazione di Plinio sulla stretta vici-

¹⁶ *Raio*, vale 'raggio' e tra Acerno e Cilento e Muro Lucano vale struttura (difensiva o naturale) circolare, ovale o ellittica, (cfr. D. Caiazza, Quarto contributo alla toponomastica e topografia antica dell'Irpinia, in cds.), che potrebbe essere stato generato dalla forma ovale della dolina o dalla 'raggiata' in sommità di Monte Castello.



Tavola 1: Ubicazione di Volcei-Buccino, di Numestrum-Monte Castello, di Monte Ognà, e della piana della battaglia (da I.G.M. 1:100.000).

nanza tra le due città, separate solo da un'ampia pianura, che ben può essere quella della battaglia tramandata da Tito Livio.

Inoltre *Numestrum* non poteva essere a ovest di *Volcei-Buccino* dove alle Terme di Contursi erano le *Nares Lucanae*, nome corradicale a *nar* nome sabellico dello zolfo e che vale le "acque sulfuree" della Lucania. Neppure poteva essere a sud o ad est di *Volcei*, area di monti impervi e senza pianure, e tantomeno nel Vallo di Diana, molto più distante del Monte Castello e che conosciamo bene dalle fonti storiche e itinerarie, confermate dalle testimonianze archeologiche di abitati fortificati con mura megalitiche. Tra questi il più prossimo a *Volcei*, quello di Atena Lucana, dista oltre 30 km in linea d'aria e molti di più su strada e conserva il nome antico e dunque non può essere identificato con *Numestrum*.

Infine, sarà forse utile notare che l'etnonimo dei *Numestriani-Numistrani* è di chiaro orizzonte sabellico, essendo corradicale al nome di Numa Pompilio originario della Sabina e famoso re di Roma e a quello del *Numillus Mefitanus* tramandato da un'iscrizione dal tempio di Mefite di Macchia di Rossano di Vaglio. Dunque il nome dell'*oppidum* potrebbe derivare da un antropónimo o forse più probabilmente dal teonimo di un nume della 'famiglia' di *Mefitis*, come i poleonimi di *Ferentinum* o Ferentillo connessi a Feronia, altra epiclesi di Mefite. Infatti i *Numestriani* vivevano presso l'area degli affioramenti solforosi dei Bagni di Contursi dove certo era venerata Mefite, signora delle acque limpide e vitali e di quelle sulfuree, salutari ma anche mortifere¹⁷.

¹⁷ Da studiare la toponomastica a nord Monte Castello, dove sono gli enigmatici nomi di Serra del Dardano, Piano Dardano e Pozzo di Dardano, Monte Saracino, Monte Raistullo, Raia Maurizio su Mefite cfr D. Caiazza, *Mefitis regina Pia Iovia Ceria*, in Idem (a cura di) *Italica Ars*, Piedimonte Matese 2005, pp. 129-218.



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Cultura come fattore di sviluppo

"Riflessioni" sul Masterplan del Museo Midan el Tahrir del Cairo Giuseppe Bulian



“Riflessioni” sul Masterplan del Museo Midan el Tahrir del Cairo *

Gianni Bulian

*Architetto, Professore presso la Scuola di Specializzazione in Restauro
“SAPIENZA” Roma*

*Il progetto del Masterplan è stato elaborato dall'Arch. Gianni Bulian, Arch. Federica Bulian, Ing. Stefano Bulian con il progetto museologico dei Professori Giovanni Pinna e Patrizia Piacentini in collaborazione con la Goppion S.p.A.



Fig. 1 Particolare del Santuario per statua dal Tesoro di Tutankhamon.

Questo articolo segue a distanza di molto tempo il mio contributo pubblicato da “Territori della Cultura” sul numero 11 del 2013 relativo al Masterplan del Museo Midan el Tahrir del Cairo, che descriveva il progetto architettonico e di allestimento museografico elaborato per conto dell'allora Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali coordinato dal professor Giuseppe Proietti.

Questa riproposizione mi è stata suggerita dalla giornata di studio e di confronto organizzata dalla Direzione generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio/Soprintendenza speciale per il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza e dal MAXXI della fine del 2023 intitolata: “Un'occasione per approfondire le potenzialità delle soluzioni innovative, presenti sul mercato e in corso di sperimentazione” che dava conto delle prime esperienze concrete relative a interventi sul patrimonio culturale italiano finalizzati alla sostenibilità energetica.

Il confronto su questi temi è motivato dalla crisi climatica che impone a tutti i soggetti pubblici e privati **la ricerca di un modello di sviluppo sostenibile** ed in particolare è proprio il **patrimonio culturale** che necessita di un attento confronto fra istituzioni, università e progettisti per verificare come il miglioramento energetico degli edifici d'interesse artistico, storico e archeologico possa coniugarsi con la loro tutela e valoriz-

zazione e come le nuove tecnologie possano integrarsi efficacemente nelle strutture storiche e monumentali.

Un altro stimolo a riflettere su questa materia è venuto dalla considerazione che la "sostenibilità" non è un tema molto considerato e praticato, come dimostrato da parecchi casi riscontrabili in molti Musei ed Istituti del nostro paese tra cui quello, eclatante, del **Museo Nazionale Romano** forse il più importante che ha avuto nel corso del 2023 una vera e propria **"debacle" degli impianti sia di riscaldamento che di condizionamento** (dovuto all'estate del 2023, eccezionalmente calda, ma ormai non è più una novità) che ha provocato le proteste del pubblico e del personale del Museo. Tale protesta è stata raccolta in particolare da Italia Nostra che ha inoltrato una nota estremamente preoccupata all'allora Ministro della Cultura Gennaro Sangiuliano, al Direttore generale Luigi La Rocca, nonché naturalmente al Direttore del Museo Nazionale Prof. Stéphane Verger, relativamente alla grave situazione di disservizio degli impianti di condizionamento (e probabilmente di riscaldamento) nelle sedi del Museo Nazionale Romano ed in particolare alle Terme di Diocleziano, Palazzo Massimo alle Terme e palazzo Altemps.

"...In via preliminare ed in estrema sintesi si richiamano alla sua attenzione le problematiche relative ai parametri termoigrometrici, elementi questi necessari alla salvaguardia dei beni mobili e delle stesse strutture monumentali oggi in grave stato di degrado.

In particolare, durante il mese di agosto di quest'anno (2023) le temperature hanno raggiunto dei picchi estremamente elevati causando malessere e crisi respiratorie al pubblico ed al personale del museo dovuti alla totale assenza del condizionamento sia nella sede di Palazzo Massimo che nelle stesse strutture delle Terme di Diocleziano.

Non può sfuggire al riguardo che tale stato delle cose non può non determinare gravi e probabili irreversibili danni al patrimonio culturale ed in particolare, per quanto riguarda Palazzo Massimo, agli affreschi ivi esposti, oltre al disagio provocato ai visitatori ed al personale del Museo.

Si ritiene quindi che, per garantire la salvaguardia del pubblico e delle opere conservate nel Museo, la S.V. debba attivare una estremamente urgente verifica di tale situazione, precipua per i suoi compiti di vigilanza nel territorio di competenza, finalizzata alla verifica dello stato di conservazione e di decoro dei beni culturali.

Non è banale ricordare come il D.L.gs. n.112/98 art.15°, comma 6 _ Atto d'indirizzo sui criteri tecnico scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei _ detti norme cogenti per la conservazione ed il restauro delle collezioni museali, tese a garantire la prevenzione dei rischi di degrado delle collezioni

stesse: se fossero riscontrate le situazioni sopra descritte si dovrebbe procedere alla chiusura del Museo al pubblico e a provvedere al quanto più sollecito intervento per attivare i provvedimenti necessari al raggiungimento delle condizioni ottimali per la conservazione...".

Ma a questi problemi se ne potrebbero aggiungere anche altri legati ai sistemi antincendio e alle relative normative, problemi riscontrabili in moltissimi Istituti del MiC.

Ulteriori spunti di riflessione mi sono stati forniti dal rapporto estremamente stimolante con l'architetto Edoardo Milesi, che è stato più volte ospite nel mio corso di Museografia per la Scuola di Specializzazione in Restauro della Sapienza.

A partire dagli anni della mia attività di Soprintendente delle province di Siena e Grosseto ho avuto l'opportunità di vedere alcuni interventi di Milesi, in particolare **la cantina di Collemassari** in cui il sistema di condizionamento è stato sostituito da sistemi analoghi ai "camini del vento" iraniani, esperienza poi ripresa nel **Convento di Sant'Agostino a Montalcino** in cui il sistema di raffrescamento di un ambiente voltato adiacente agli spazi occupati dal suo studio di architettura ha utilizzato come una vera e propria "Torre del vento" il campanile della chiesa, servendosi opportunamente dell'effetto "Venturi" senza minimamente intaccare l'architettura conventuale o modificarla con l'inserimento di tubazioni e elementi tecnici.

Ricordo che anche nel mio restauro e musealizzazione dell'ex "Planetario" avevo preso a modello i sistemi di riscaldamento utilizzati nelle Terme, rendendo assolutamente non visibile l'impianto di riscaldamento e di ricambio dell'aria: ritengo che questi esempi siano fondamentali per la sostenibilità degli interventi in campo degli edifici monumentali e/o storici.



Fig. 2. Terme di Diocleziano
Sezione Aula Ottagona con schema
dell'impianto di climatizzazione.



Fig. 3 Idem, immagine della sala dall'alto: in evidenza il disegno del pavimento e l'occhio centrale vetrato con ai lati le griglie attraverso cui passa l'aria per il condizionamento del livello inferiore dell'aula.



Fig. 4 Il livello inferiore dell'aula con l'occhio vetrato e la passerella di percorrenza del pubblico che contiene gli impianti (riscaldamento, illuminazione allarme).

L'impianto risulta totalmente "invisibile" in quanto le colonne cave di sostegno alla cupola reticolare vengono utilizzate come canali di immissione dell'aria trattata. Inoltre nella zona centrale il pavimento è riscaldato da un sistema radiante.

Attraverso le griglie dell'occhio centrale a pavimento, l'aria viene aspirata nell'ambiente inferiore per essere poi espulsa attraverso la parete cava realizzata verso la via Parigi.

Queste riflessioni hanno lo scopo di suggerire indispensabili miglioramenti ovvero soluzioni complessive che tengano presenti le necessità di un corretto condizionamento degli spazi espositivi e quindi del miglioramento dei fattori ambientali relativi al comfort dei visitatori e del personale del museo oltre che, naturalmente, per la conservazione delle collezioni.

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

Un ripensamento che, oltre a dare indicazioni rispetto alla nuova esposizione dei materiali e dei capolavori del Museo sia, naturalmente, estremamente attento alla conservazione dei materiali oltre che al comfort dei visitatori e del pubblico.

È importante ricordare la Circolare (10 marzo 2016) della Direzione Generale Belle Arti e Paesaggio relativa alle opere impiantistiche (Francesco Scoppola Direttore) dove si sottolineava come l'intervento su "Beni d'interesse monumentale debba tenere in conside-

razione anche il fatto che **l'intervallo di tempo che intercorre tra un ciclo manutentivo e l'altro sia oculatamente valutato**: è inteso che le manutenzioni degli impianti debbano essere fatte in maniera da mantenerli in efficienza (molte volte l'assenza delle manutenzioni può portare a gravi inconvenienti se non addirittura al rifacimento integrale degli stessi per obsolescenza delle parti). Il Bene su cui si interviene ha bisogno di giusti ritmi tra un ciclo manutentivo ed il successivo per non gravare eccessivamente sulle Casse Pubbliche e quindi sul contribuente. Quindi le scadenze relative alle manutenzioni vanno attentamente valutate e programmate nel tempo, anche attraverso **consulenze qualificate**, in maniera da stabilire **tempi e costi che debbono essere quindi "memorizzati calendarizzandoli** in maniera che vi sia una possibilità di **monitoraggio costante degli impianti non legata ad un singolo responsabile ma assunte dalla struttura dell'Ufficio**.

Non sembra superfluo ricordare che il principio del **minimo intervento possibile** risulta imprescindibile per gli interventi di restauro, ma anche per gli interventi relativi agli impianti, che non devono minimamente modificare le strutture architettoniche od archeologiche, che naturalmente non debbono essere "incise" o modificate: non solo questo, al tempo stesso gli impianti non devono essere invasivi sia come ingombro visivo che come qualità del disegno e dell'esecuzione. Ciò significa anche avere piena conoscenza e padronanza della quantità e qualità delle informazioni che si devono gestire per arrivare alla progettazione e realizzazione dell'intervento. La piena conoscenza del valore del nostro patrimonio culturale, anche non monumentale ed il suo ruolo nella cultura e nella economia del paese sono i presupposti per rendere sostenibile l'intervento di conservazione."

Nella stessa circolare si rammentava come: "...Nel nostro "Codice Urbani", il codice dei beni culturali e del paesaggio, l'azione conservativa è assicurata da una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro, ed in esso è già contenuto in nuce il concetto di sostenibilità. Gli interventi per fermare il degrado, l'alterazione e il dissesto, comprendono anche il **miglioramento antisismico e quello impiantistico** estremamente delicati in caso di interventi finalizzati al riuso. Questi ultimi due interventi devono integrarsi senza che l'uno pregiudichi l'altro. **La sostenibilità consiste nella capacità di "governare" l'intervento, avere cioè chiarezza negli obiettivi dell'intervento...**".

Un'analisi assolutamente condivisibile con indicazioni chiare, che purtroppo non sembra siano opportunamente rispettate.

Come assolutamente interessante è ricordare l'articolo di Gabriele Toneguzzi dell'ormai lontano 2015 dal titolo illuminante "Musei: prima di progettare bisognerebbe programmare (con le idee chiare di ciò che si vuole)": "...ogni intervento imporrebbe

l'esser valutato e soppesato appieno, focalizzando una visione impostata per passi successivi e coerenti, premiante nel lungo periodo. Eppure, nonostante autorevoli raccomandazioni - fra cui quella di ICOM (International Council Of Museums) del 2008 -, non importa a che costo, continua a persistere il fascino degli amministratori pubblici per eventi effimeri, i cosiddetti blockbuster, grazie alla loro attrattività e ai risultati immediati legati al forte impatto mediatico e di pubblico che suscitano. Scelte politiche di questo tipo depotenziano le istituzioni museali locali mortificandone l'attività, talvolta anche paralizzandole temporaneamente o per lunghi periodi dal punto di vista tecnico, prosciugando vieppiù le esangui fonti di finanziamento.

L'istituzione o il rinnovamento di un museo, in quanto attività programmabili, non dovrebbero essere operazioni frettolose e improvvisate: tuttavia nel nostro Paese, in nome di presunte urgenze e indifferibilità, si sono realizzati e si continuano a realizzare troppi costosi pasticci. Molti errori potrebbero essere agevolmente evitati seguendo un flusso di procedure prestabilite e collaudate nel tempo, legando i finanziamenti a inderogabili attività di verifica, non insistendo troppo sui ribassi d'asta in fase di gara..."

Un segnale estremamente positivo sembrerebbe essere contenuto nelle parole del Direttore Generale dei Musei del Ministero della Cultura Massimo Osanna che, in una intervista rilasciata a Repubblica del 31 luglio 2024, afferma che il finanziamento di **300 milioni dovuto al PNRR** sarà fondamentale per la "rimozione delle barriere fisiche e cognitive in musei, biblioteche e archivi italiani". Quindi, rilanciando fortemente il tema della piena accessibilità al nostro patrimonio, prosegue "... Un investimento di dimensioni straordinarie, che entro il 2026 cambierà il volto del nostro patrimonio artistico nel segno dell'inclusività... Soldi che promettono di rendere sempre più strutture accessibili anche alle persone con disabilità. Percorsi tattili e pannelli in Braille: ecco come renderemo i musei davvero inclusivi..."

Si spera che queste intenzioni non siano disattese e che quindi si eserciti un attento controllo sulla piena realizzazione delle opere nel rispetto di questi principi.

Il progetto degli impianti nel Museo Egizio di Midan el Tahrir: concetti generali e linee guida

I concetti generali e le linee guida che hanno indirizzato le progettazioni specialistiche per il Museo del Cairo avevano lo scopo di ridurre al massimo l'impatto che l'inserimento di parti impiantistiche "importanti" avrebbero potuto comportare per l'architettura del Museo e per il progetto di allestimento; inoltre ci si è

posti, come prioritario, il problema della **"luce"** nel museo, vero e proprio **"materiale"** della progettazione sia per quanto riguarda la valorizzazione dei principi architettonici alla base del progetto del museo, che per quanto concerne la corretta percezione e conservazione dei materiali esposti.

Inoltre è diventata l'occasione per eliminare gli interventi incongrui che si sono succeduti nel tempo e che hanno modificato pesantemente l'architettura originale del museo: quindi **restauro, attenzione alla configurazione architettonica originaria e miglioramento delle prestazioni funzionali e conservative del museo stesso.**

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

È stato molto importante individuare chiaramente il tipo di climatizzazione da dover attuare. La semplice **ventilazione naturale**, così come era in quel momento e com'era nel progetto originario, non sembrava soluzione accettabile, visto il problema del forte inquinamento atmosferico presente al Cairo, e della sabbia portata dal vento; anche l'ipotesi di un impianto di condizionamento generalizzato è stata scartata per l'enorme volumetria dell'edificio, che necessita di apparecchiature molto grandi che difficilmente potevano essere collocate al livello delle coperture.

Si è scelta quindi una soluzione intermedia: è stata valutata l'ipotesi, stante la vicinanza del Nilo, di realizzare pozzi per sfruttare l'acqua come scambiatore di calore e dividere le eventuali



Fig. 5 Il Museo di Midan el Tahrir: la zona d'ingresso con i giardini, un vero e proprio museo all'aperto.



Fig. 6 Il Museo e il Nilo; qualche tempo fa il grande edificio adiacente al museo è stato demolito realizzando una nostra proposta che tendeva a riconquistare un rapporto diretto con il grande fiume.

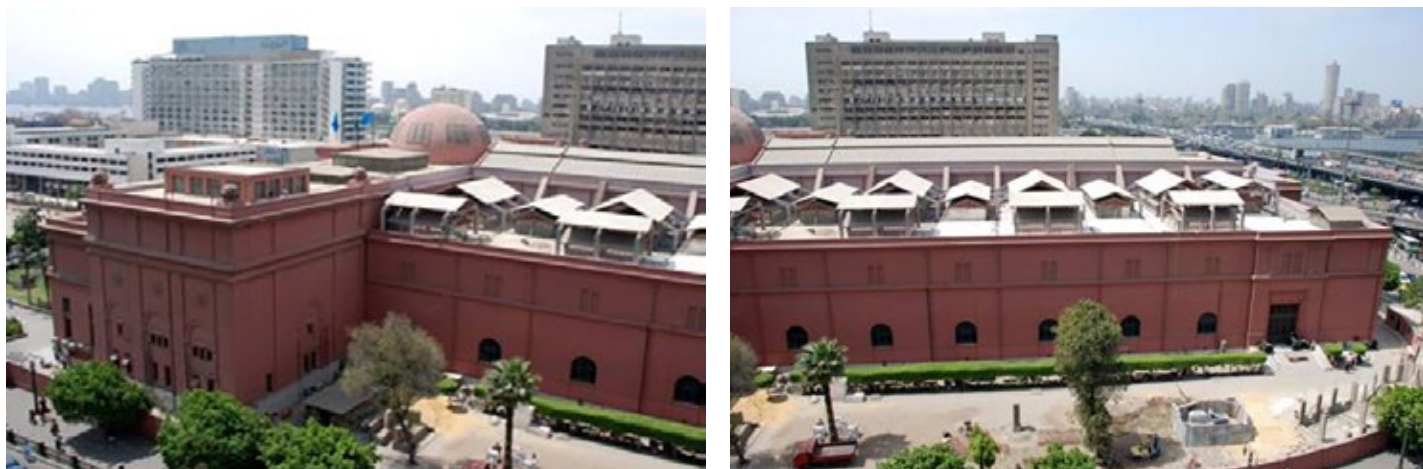


Fig. 7-8 La grande copertura con i lucernai coperti da pesanti strutture in c.a. realizzate per contrastare eventuali possibili attentati; la zona al centro più alta è relativa al grande lucernaio che illumina il grande salone centrale del Museo.

centrali in parte nella zona del seminterrato o in un corpo completamente ipogeo e in parte nella copertura dell'edificio.

Si è pensato quindi ad un impianto di climatizzazione generale del museo e alla conservazione dei singoli oggetti (quelli più deteriorabili) all'interno di vetrine ovvero teche dotate di sistemi passivi per la conservazione preventiva delle opere o a dei veri e propri impianti di climatizzazione nei casi dei reperti più delicati. Si è pensato a elaborare una soluzione avente la caratteristica di essere "**progetto pilota**" e quindi ci si è soffermati su problematiche relative al controllo della qualità dell'aria, al comfort interno e il controllo dell'impatto solare, al controllo della luce naturale: si è progettato in generale un sistema di attenuazione dell'enorme quantità di calore e di luce che entrava nell'edificio soprattutto dal fronte sud pensando a delle vetrate di tipo speciale (vetrate selettive della Saint Gobain o similari) per isolare in maniera opportuna gli spazi interni.

Si è ipotizzato di utilizzare anche nuove tecnologie, quale ad esempio **l'utilizzazione di pannelli fotovoltaici in silicio amorfo a film sottile trasparente**, ovvero un sistema a doppi vetri in cui iniettare un gel trasparente in grado di trasformare ogni supporto vitreo in un pannello fotovoltaico altamente isolante, controllando così la luce diretta e l'irraggiamento solare attraverso una "doppia pelle" che filtra i raggi solari e "seleziona" la quantità di luce diurna negli spazi espositivi.

Si pensava così di ottenere il duplice vantaggio di produrre energia fotovoltaica e nello stesso tempo creare uno schermo in grado di bloccare i raggi UV ed il calore. Questi moduli amorfi garantiscono efficienza anche in condizione di scarsa illuminazione, di cielo nuvoloso e in tutte quelle condizioni in cui la luce diffusa è dominante rispetto alla componente diretta dell'irraggiamento. Anche la grande area centrale del palazzo è illuminata dall'al-



Fig. 9 Il grande salone centrale illuminato dal grande lucernaio zenitale, ma come si può vedere dalla foto le zone laterali dello stesso sono state oscurate.



Fig. 10 La luce, come l'aria satura di smog, entra dalle finestre senza alcun filtro o schermatura creando degli effetti quanto mai fastidiosi (abbagliamento o controlloce) e dannosi per i delicati materiali ospitati nel museo.

to attraverso un grande lucernario, vi sono anche in questo caso delle finestre rettangolari che, pur essendo di modeste dimensioni, fanno penetrare i raggi del sole con effetti piuttosto fastidiosi, oltre che negativi dal punto di vista conservativo.

Per tutta la copertura sono stati studiati dei sistemi modificabili (mini *brize-soleil* orientabili automaticamente, una sorta di iride capace di contrarsi a seconda della luminosità dell'ambiente) per l'attenuazione di calore e di luce, oltre a dei sistemi d'isolamento efficaci in modo da diminuire la quantità di calore che penetra nell'edificio, riducendo così la quantità di frigoriferie necessarie al condizionamento e di conseguenza i consumi energetici complessivi.

Comunque, si era previsto gran parte della superficie della copertura come fotovoltaica in modo da poter fornire almeno in parte l'ingentissima quantità di energia necessaria al funzionamento del museo e dei suoi servizi (cellule Microcrystal di nuova generazione).

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

Per far ciò, una delle richieste fatte ai progettisti dell'impianto di condizionamento è stata, preliminarmente, quella di **ridurre il più possibile la dimensione delle canalizzazioni e delle apparecchiature necessarie utilizzando un sistema di raffreddamento ad acqua.**

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

Anche l'ubicazione delle centrali e delle apparecchiature per il trattamento dell'aria è stata attentamente vagliata in modo da risultare il più possibile non "impattante".

Si è così giunti alla soluzione rappresentata nelle tavole progettuali, in cui la centrale frigorifera completamente interrata è situata nell'area esterna posta ad ovest del museo (vedi foto 11 e 12).

Le unità di trattamento dell'aria erano previste invece in copertura (due relative all'aria primaria e una relativa all'impianto a tutt'aria) e erano collocate in



Fig. 11 Pianta e sezione del museo.



Fig. 12 Pianta con le nuove destinazioni del Museo ai diversi piani.

alcune zone ribassate rispetto alle pareti di ambito del museo, in maniera da non essere visibili dall'esterno.

La soluzione proposta quindi è stata concepita in modo da far sì che il passaggio dei canali dell'aria, nonché le tubazioni dell'acqua refrigerata avvenisse o al livello del "basement" o al livello delle coperture, in modo da interferire il meno possibile con il museo.

Infatti al piano terreno era previsto un impianto misto con trattamento dell'aria primaria (diffusione dal basso) e trattamento dell'aria secondaria in ambiente con terminali ad acqua, che potevano essere integrati con le teche in quasi tutti i casi, rimanendo così praticamente invisibili. Al primo livello espositivo invece si è progettato un **impianto a tutt'aria** (l'aria trattata assolve sia alla funzione di ventilazione che a quella di controllo della temperatura) immessa negli ambienti attraverso i lucernari esistenti opportunamente modificati.

I lucernari e in generale le coperture hanno subito le maggiori trasformazioni nel tempo: infatti da una configurazione iniziale secondo volumi semplici, di forma parallelepipedica, si è passati ad elementi a doppio spiovente, modificando le superfici vetrate e le aperture e soprattutto scegliendo soluzioni disomogenee tra



Fig. 13 I lucernai originari della prima fase di costruzione del museo.



Fig. 14 I lucernai coperti da strutture in c.a. di cui si è prevista la demolizione con il rifacimento di nuove strutture coperte da unità fotovoltaiche e mini brize-soleil per un controllo della quantità di illuminazione naturale all'interno del museo, annullando l'irraggiamento diretto sui materiali esposti.

di loro (vedi foto 13 e 14).

Successivamente, sono state aggiunte delle altre tettoie in cemento armato che non riescono a proteggere le superfici vetrate dall'irraggiamento solare, così come i lucernari attuali consentono all'aria di entrare liberamente. Quindi la soluzione di progetto prevede la demolizione delle strutture in cemento armato e il rifacimento dei lucernari per adeguarli al sistema di condizionamento previsto.

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

Anche la grande copertura corrispondente alla sala centrale del museo ha una funzione importante per l'impianto di condizionamento. Infatti la parte del tetto corrispondente alla parte traslucida

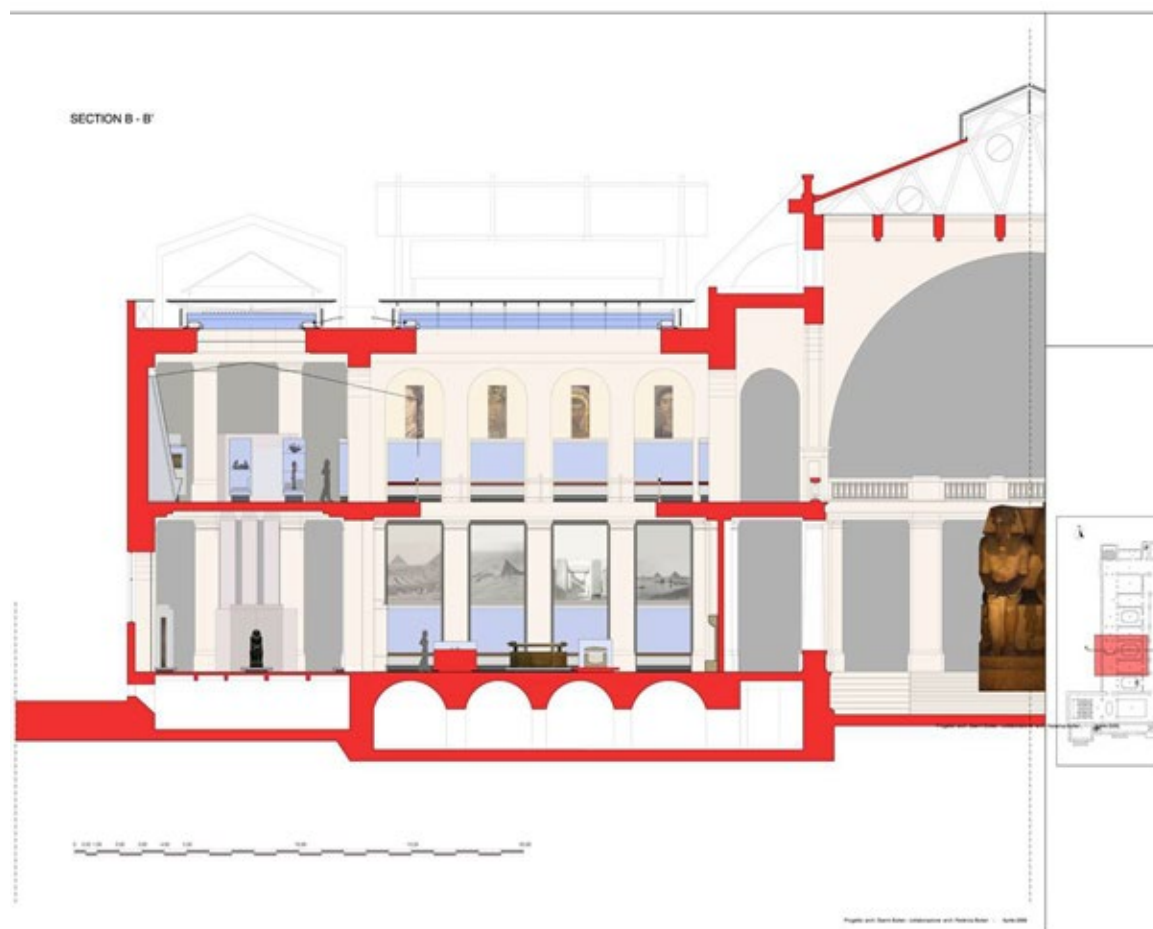


Fig. 15 La sezione sulla zona campione prescelta per l'allestimento: al piano terra sulla sinistra si nota la grande galleria con la statuaria della IV Dinastia Chefren, la Triade di Micerino ecc., sulla destra la zona delle grandi vetrine con gli schermi di proiezione per la contestualizzazione della IV dinastia.

da del grande lucernario orizzontale che sovrasta la grande sala espositiva, potrà avere un sistema di mini *brize-soleil* orientabili come nel caso dei lucernari laterali, disposti secondo l'andamento dell'inclinata delle falde del tetto; al di sotto verrà realizzata una grande vetrata costituita mediante cristalli speciali (capaci di un isolamento molto elevato).

Le zone cieche delle due falde potranno essere riprogettate per sostenere a loro volta pannelli fotovoltaici che impegneranno gran parte delle superfici dei lucernari di copertura (copertura metallica con film in silice amorfo a tripla giunzione). La grande cupola (compatibilmente con le esigenze di restauro dell'edificio) e le altre superfici potrebbero a loro volta essere trattate con speciali vernici fotovoltaiche (Bleiner ag). Il museo quindi è stato considerato come un importante campo di sperimentazione delle energie alternative.

Tornando all'impianto di condizionamento, le capriate metalliche di sostegno della copertura, opportunamente rinforzate conterranno le grandi canalizzazioni di sezione circolare di mandata e

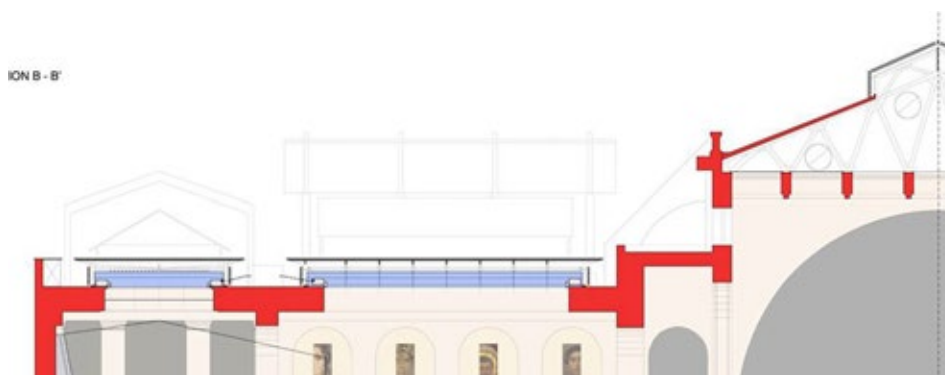


Fig. 16 Il museo come campo di sperimentazione di energie alternative e sostenibilità con i lucernari e la zona di copertura della sala centrale utilizzati come zone tecnologiche di servizio.

ripresa dell'impianto, disposte nella zona del sottotetto corrispondente alle parti cieche del lucernario orizzontale o nella parte più alta del tetto, in modo da non creare delle ombre nella zona espositiva. Questo sottotetto diventa così una zona tecnologica di servizi (spazio servente di Kahniana memoria), impianti di condizionamento e d'illuminazione relativi alla sala principale, accessibile per le manutenzioni, ispezionabile facilmente (vedi foto 16).

Un altro problema che si è affrontato sono i passaggi verticali delle tubazioni (colonne montanti) e delle canalizzazioni di grandi dimensioni che si sono individuati nella zona nord del museo, adiacenti alle strutture degli ascensori, realizzando dei rivestimenti leggeri e quindi "ispessendo" le pareti esistenti.

La luce, come detto precedentemente, è stata considerata come un vero e proprio "materiale" dell'architettura: plasmata, filtrata, drammatizzata proprio per esaltare l'impatto emozionale sul pubblico dei visitatori e comunque "regolata/controllata" in modo da poterla utilizzare secondo le necessità dell'allestimento.

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

Il progetto museografico e l'allestimento delle zone campione

Dalla "confusione visiva" attuale alla valorizzazione del singolo reperto: il problema del mantenimento dell'"aura del Museo" comunque è stato uno degli elementi che è sembrato fondamentale nel nostro percorso progettuale. La direzione del Museo insieme all'allora Ministro delle Antichità Egizie Zahi Hawass hanno deciso di affidare al gruppo di progettazione l'allestimento di alcune zone campione.

Sala Monumentale - Atrio Centrale

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

A questo scopo la proposta avanzata è quella di ripensare con quest'ottica la grande sala monumentale: una prima ipotesi prevedeva la realizzazione di un pavimento "sensibile" per ricreare l'effetto dell'acqua (una *living surface*, cioè una superficie interattiva resa tale da proiezioni di immagini sulla superficie dell'"acqua").

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

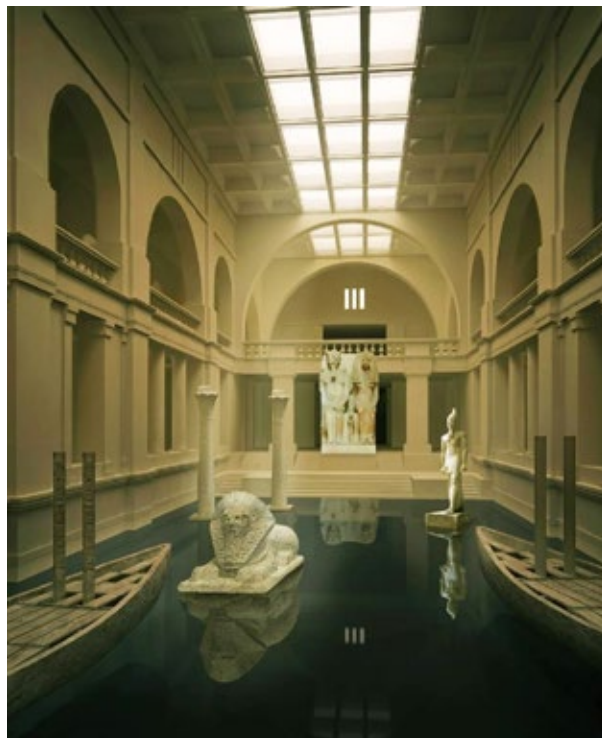


Fig. 17 Render della grande sala centrale: il grande pavimento in granito nero riflettente vuole rappresentare il Nilo su cui sono poste le grandi barche e divinità fluviali in modo da valorizzare al massimo le grandi statue, fondale dell'aula, di Amenhotep e Teye.

La zona campione al livello inferiore

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

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

Nelle sale adiacenti verrà ospitato il contesto storico archeologi-

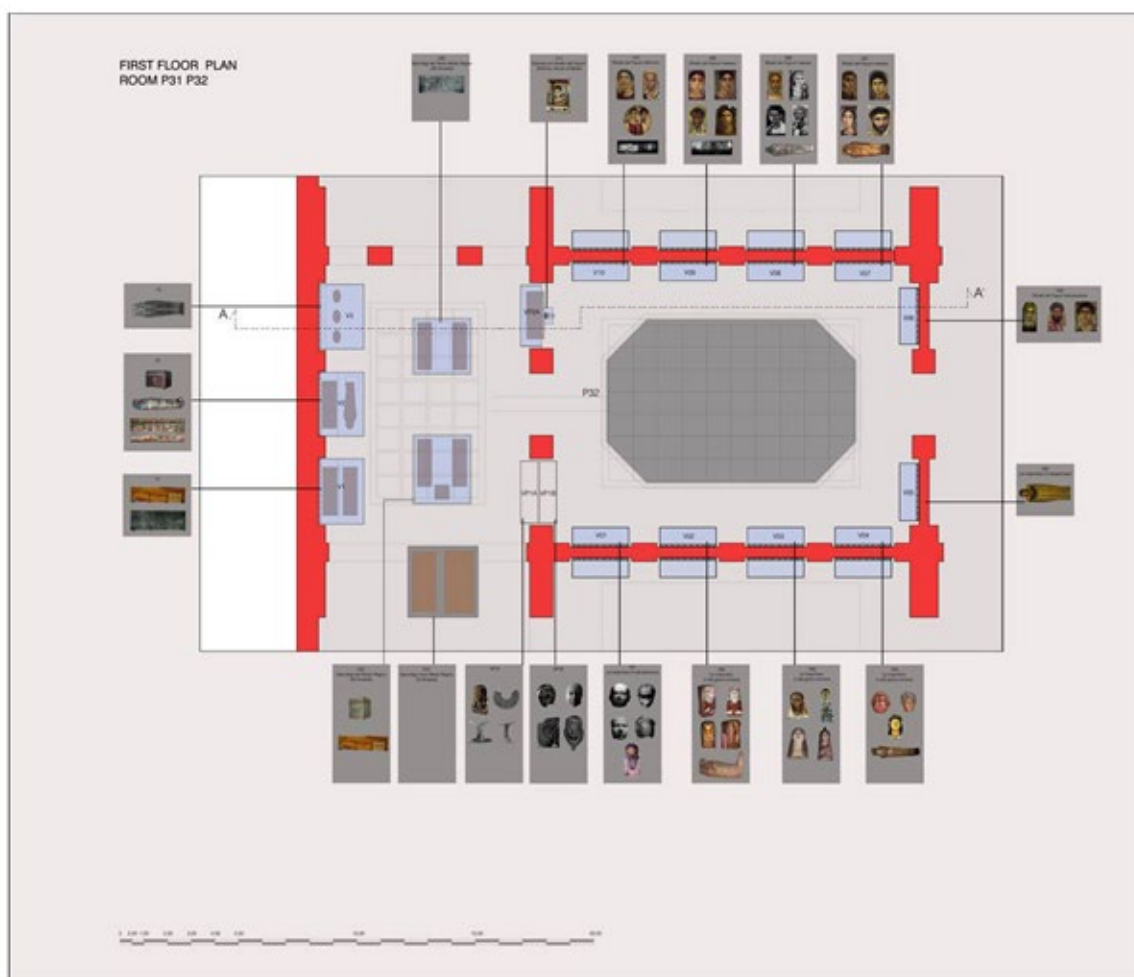


Fig. 18 Pianta della zona campione con i principali materiali in esposizione.

co: sono quindi delle vere e proprie aree tematiche storico/archeologiche che integrano il percorso dei "capolavori" inserendo le emergenze artistiche nel loro contesto storico, spiegandone l'origine, i collegamenti storici e culturali, consentendo di ampliare il discorso mediante riferimenti più ampi e approfonditi a oggetti, personaggi, storie dello stesso periodo o comunque connessi. La storia delle ricerche archeologiche in Egitto, costituita da una successione di vetrine ognuna dedicata a un momento particolare della storia dell'archeologia, sarà ubicata nella balconata est prospiciente alla sala Monumentale/Atrio Centrale.

La soluzione allestitiva che si è proposta prevede la creazione, attraverso la realizzazione di diaframmi traslucidi, opalini, **di ambienti che accolgano i "masterpiece" o che fungano da fondale agli stessi isolandoli nella spazio** (vedi foto 19).

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



Fig. 19 I capolavori della statuaria si scoprono progressivamente attraverso trasparenze e sovrapposizioni con diaframmi di cristallo o metacrilato sabbiato.

Questa scelta enfatizza il rapporto del visitatore con il singolo "capolavoro" evitando l'attuale sovrapposizione e confusione di immagini che non consentono di apprezzare le incredibili qualità dei reperti: **isolare per percepire appieno**, per creare un giusto "spazio" che consenta la contemplazione dell'opera mantenendo la fluidità del percorso. L'altezza di tali elementi/diaframmi è comunque tale da consentire la "lettura" degli spazi architettonici originali.

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

Il cristallo, il cristallo acidato o il metacrilato opalino diventano materiali che caratterizzano tutto l'allestimento, elementi unificanti dello stesso: infatti sono impiegati anche per filtrare la luce naturale proveniente dalle grandi finestre.

Gli stessi materiali vengono inoltre utilizzati per un sistema di pannelli posti sul soffitto degli ambienti, che seguono un andamento longitudinale e contengono al loro interno i sistemi di illuminazione e altri impianti; si ottiene così uno spazio più controllato dimensionalmente, un maggiore "raccolgimento" sulle



Fig. 20 I capolavori della statuaria si scoprono progressivamente attraverso trasparenze e sovrapposizioni con diaframmi di cristallo o metacrilato sabbiato.

opere, consentendo nel contempo la lettura corretta dell'architettura del Museo.

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

I **masterpieces** posti al centro della galleria proseguono con quattro statue di Chephren poste su un basamento unico (la base è costituita da una lastra di marmo dello stesso tipo di

quello del pavimento, sollevata anzi "sospesa" da terra) cui fanno da fondale i "diaframmi" sopra descritti.

Quindi, isolata al centro, delimitato da "quinte" traslucide, la statua di Chephren e il dio-falco Horus su una grande base (vedi foto 21-22).

Chiuderanno l'allestimento di questa parte le tre triadi di Micerino, che avranno come "fondale" tre pannelli che non sono nient'altro che la prosecuzione a terra del sistema dei pannelli di copertura della sala (vedi foto 23).

Nella sala interna verranno esposti alcuni sarcofagi le cui decorazioni dipinte sul coperchio saranno visibili anche dall'alto.



Fig. 21 -22 La statua in diorite di Chephren, IV Dinastia con i diaframmi di fondale e con i "nastri".



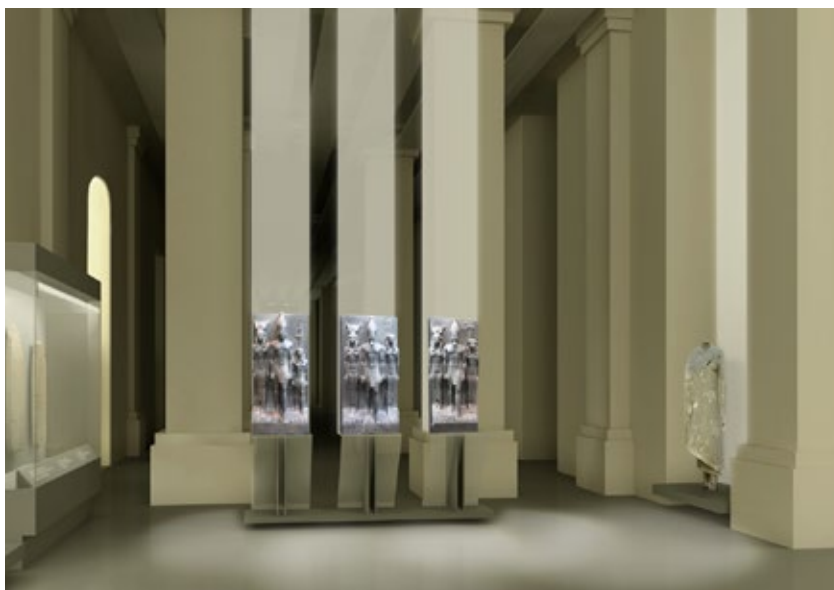


Fig. 23 La Triade di Micerino, capolavoro assoluto della IV Dinastia.

Per tre lati gli spazi tra i pilastri quadrati saranno “riempiti” da vetrine che “accentueranno” la metrica architettonica, semplice ma efficace; nel caso dei lati maggiori lo spazio sopra le vetrine, quasi la prosecuzione delle stesse, diverrà spazio dedicato alla documentazione, alla “contestualizzazione” dei complessi attraverso immagini antiche e moderne

È interessante notare come le vetrine, sui lati longitudinali della sala, abbiano uno spazio di intercapedine tra di loro necessario all’impianto di condizionamento degli ambienti (vedi foto 23).

La zona campione al primo livello

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

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

Data la grande quantità, i sarcofagi della collezione saranno esposti sovrapposti su due o tre livelli, in modo però da consentirne la migliore e completa visibilità, curando particolarmente l'illuminazione: anche per questo si è pensato alla soluzione di questa sorta di “pelle” quasi continua, in modo da poter accogliere il maggior numero di sarcofagi possibile; questa soluzione consentirà comunque la lettura dell'architettura delle pareti,

costituita da lesene e leggere arcate che scandiscono lo spazio della Galleria, fornendo però un'immagine più unitaria e controllata.

Va sottolineato come nella grande vetrina lineare che contiene i sarcofagi siano previste delle zone (nell'immagine le parti satiniate) che, grazie all'applicazione di un particolare pannello tecnologico collegato ad un computer, diventano dei grandi schermi "touch screen" che il pubblico può attivare per ottenere descrizioni, particolari, dettagli, confronti che arricchiscono l'apparato di comunicazione a disposizione dei visitatori del museo (vedi foto 22 e 25).

Conclusioni

Ciò che si voleva ottenere, oltre allo studio di una "zona campione", era appunto un inquadramento delle problematiche di tipo generale, oltre naturalmente alla definizione dei contenuti di tipo culturale e scientifico precisi del museo del Cairo, in maniera da presentare un ventaglio di soluzioni in risposta a quelli che abbiamo considerato i "punti critici" dell'attuale sistemazione, a partire dai problemi più generali legati all'architettura del museo, alle sue modificazioni nel tempo e quindi ad un suo restauro corretto, alle carenze legate all'arretratezza tecnologica del contenitore-museo, ai rapporti con il tessuto urbano che lo circonda. Da questi temi più generali e complessi si è quindi affrontato il problema dell'allestimento del museo cercando di valorizzare i magnifici materiali, rendendoli attrattivi e soprattutto comuni-



Fig. 24 L'allestimento della sala interna con sarcofagi dipinti visibili anche dalla "balconata" superiore; lo spazio sopra alle grandi vetrine è costituito da grandi schermi su cui sono retroproiettate immagini di contestualizzazione.



Fig. 25 La grande vetrina continua che ospita i meravigliosi sarcofagi dipinti: le zone opaline sono dei grandi "touch-screen" innovativi che si possono interrogare sui simboli e significati contenuti in essi. Al centro due vetrine a "campana" in cui sono esposte truppe i soldati nubiani ed egizi in legno dipinto. In alto i lucernari al cui interno sono poste, non visibili, le bocchette di mandata dell'impianto di condizionamento.



Fig. 26 -27- 28 Alcuni dei materiali lapidei esposti nei giardini.

canti per il pubblico, all'interno di un'architettura resa più funzionale sia per i visitatori che per la conservazione delle opere anche attraverso la proposta di una sperimentazione di nuove tecnologie, nell'ambito di una "sostenibilità" che dovrà diventare il nuovo imperativo del nostro millennio.

Il progetto fu approvato da Zahi Hawass in persona nelle sue linee generali, per cui il passo successivo doveva essere la consegna ufficiale al Consiglio supremo delle antichità egizie da parte del Ministero per i Beni Architettonici e Ambientali per il tramite del Ministero degli Affari Esteri: una serie di ritardi fece sì che la procedura incappasse nei problemi legati alla "Primavera Araba" e alla difficile situazione politica che ne scaturì causando, purtroppo, la definitiva cancellazione del progetto.



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

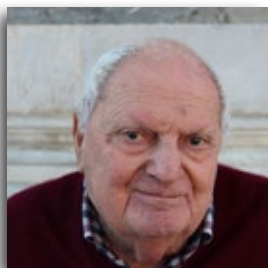
Metodi e strumenti per le politiche culturali

Lecture ideografiche medievali. La pace di marmo Piero Pierotti

Le chiese rurali di Conversano (BA) Sabrina Mellacqua

Il discorso della memoria nei beni culturali Ferdinando Longobardi,
Maria Ammendola

Valerie Fortney e Bryan Schneider, promotori
del turismo delle radici Hamra Zirem



Lecture ideografiche medievali. La pace di marmo

Piero Pierotti

È stato professore di Storia dell'architettura presso l'Università di Pisa, dove ha insegnato ininterrottamente da quando vi si laureò. È specialista di storia dell'urbanistica e di storia dell'architettura medievale. Ha all'attivo un centinaio di pubblicazioni a stampa, tra cui 20 monografie e due video.

Sommario

La massima parte della popolazione medievale non sapeva né leggere né scrivere tramite l'alfabeto. Comunicava invece molto con le immagini, che avevano un senso realistico o simbolico. Di fronte agli ideogrammi noi abbiamo lo stesso imbarazzo che essi provavano di fronte alla parola scritta. La decifrazione degli ideogrammi ci può invece fornire informazioni su oggetti e argomenti insufficientemente conosciuti. Tale è il caso di una formella inserita nel rivestimento marmoreo della Torre di Pisa che, ricontestualizzato, ci rivela un importante accordo di pace sul mare sottoscritto fra Normanni e Pisani.

Si sapeva bene come sarebbe stata costruita la Torre (torre, appunto, non campanile) quando si prese la decisione di realizzarla. Il lavoro era impegnativo ma altrettanto forte era la volontà politica di crearla in quel modo e con quei significati. Non avrebbe avuto confronti con altre opere simili ma non perché si cercava un primato culturale: erano effettivamente molto diverse dal consueto le motivazioni che vi si volevano rappresentare. Il progetto di base fu essenzialmente politico.

La fase tecnica ed esecutiva sarebbe stata affidata come di consueto all'Opera di Santa Maria Maggiore, ossia della Cattedrale, che era un organismo autonomo, con struttura amministrativa e funzionale propria. C'era la possibilità che, nel trascorrere del tempo che si prevedeva necessario per portare i lavori a compimento, qualcuno, a un cambio di rappresentanza, si rivelasse di parere contrario e il progetto fosse abbandonato o stravolto: questo era un rischio che, date le premesse, non si voleva assolutamente correre. Perciò si decise di blindarlo e un espediente amministrativo lo consentiva.

Berta Bernardi era probabilmente una di quelle vedove di mare che il sistema sociale tutelava. Fu scelta come attrice dell'ope-

razione, che consisteva in un lascito testamentario finalizzato. Il lascito, una volta accettato da chi ne beneficiava, diveniva vincolante. L'Opera che lo riceveva come istituzione e coloro che, singolarmente, si sarebbero trovati a rappresentarla erano tenuti a rispettare il patto: il contributo in denaro che si riceveva doveva essere destinato alle finalità stabilite e queste dovevano essere perseguite fino a compimento. La consistenza del lascito non faceva regola: sicuramente nessuno immaginava che un'impresa del genere si potesse costruire con l'impegno finanziario di tre lire (tale era l'importo che donna Berta legava per iniziare ad acquistare i marmi destinati alla Torre) ma ciò che interessava nel primo momento era l'atto in sé. Una volta formalizzato e ricevuto il dono, scattava l'obbligo di adempiere. E così in effetti fu: a ogni cambio di responsabile il nuovo presidente dell'Opera della Cattedrale giurava d'impegnarsi a completare la Torre (tali Benenato del fu Gerardo Bottici 1233, Guido Speziale 1260, Ranieri Vallecchia 1270, Orlando Sardella 1271), per un secolo.

Il 5 gennaio 1172 l'atto fu rogato nell'abitazione di donna Berta Bernardi, vedova di Calvo, che risiedeva in Ponte nelle case della stessa Opera. Vi provvide il notaio Ugone, che professava di agire in nome dell'imperatore Federico. Donna Berta era creditrice di quattordici lire e mezzo che doveva ricevere da Uguccione Familiato. Di queste quattordici lire e mezzo, che si faceva restituire, centodieci soldi venivano suddivisi tra i figli Uguccione, Ildebrando e Ranieri e sessanta soldi, cioè tre lire, erano assegnati all'Opera di Santa Maria Maggiore per l'acquisto delle pietre del campanile. Ricevevano solennemente tale lascito l'arciprete dei canonici della Cattedrale Villano, il prete officiante Guidone Sostanza, il maestro di pietra dell'Opera Marignano e Benetto, l'Operaio. Il notaio Ugone, una volta stilato e letto il documento, raccolse seduta stante i "signa manus" di testimoni e attori e il lascito divenne effettivo. Il 9 agosto 1174 si dette inizio ai lavori¹. Marignano, maestro di muro dell'Opera di santa Maria Maggiore che riceveva in prima persona la donazione, è il maggiore indiziato come autore materiale del progetto esecutivo (il compito era suo). Cancella cioè tutte le illazioni più o meno credibili che la fantasia dei commentatori ha costruito intorno a questo argomento, a cominciare da quelle espresse da Giorgio Vasari quattro secoli dopo l'evento. Incredibilmente creduto, ma si deve aggiungere che anche la domanda potrebbe essere mal posta. Il progetto della Torre, come vedremo, è di tale complessità e ricchezza di contenuti da escludere che esso fosse stato concepito da una persona sola e, soprattutto, definito nella sua veste to-

¹ Ho ampliato in questo articolo un tema che avevo enunciato nel volume "*I veri miracoli della Piazza dei Miracoli*", Pisa, Pacini Editore, 2024, che non era la sede in cui lo potevo sviluppare per intero. Nel medesimo volume si possono trovare, all'occorrenza, le informazioni di contorno agli eventi che qui sono ricordati. L'articolo presente è anche l'anticipazione dello studio metodologico che sto portando avanti nel tentativo di leggere brani di storia medievale anche per ideogrammi.

tale senza la partecipazione diretta degli organi amministrativi e la partecipazione della comunità dei pisani. In altre parole, il progetto della Torre fu in partenza un progetto multiculturale di iniziativa politica, collegialmente condiviso.

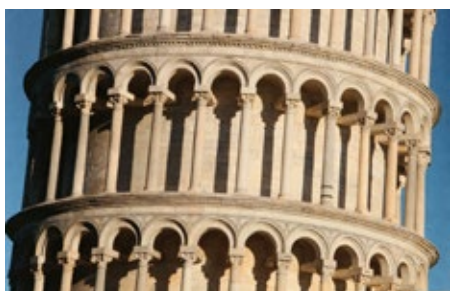
Il progetto tecnico è ricostruibile. Ne ricaviamo dall'opera finita le caratteristiche fisiche principali, rilevate col sistema metrico decimale e convertite in misure pisane. Come allora si usava esso era numerico, non disegnato: tutti lo potevano intendere e immaginarlo finito, nelle sue dimensioni. L'altezza, misurata dal piano

di fondazione al piano di sommità della cella campanaria, è pari a 100 braccia pisane (o 120 piedi o 20 pertiche: 58,36 metri); la circonferenza è di 100 piedi (48,66 metri); il diametro delle fondazioni è di 40 piedi (19,46 metri), ossia un terzo dell'altezza; ognuna delle 180 colonnine dei 6 loggiati è alta una pertica, cioè 5 braccia (quasi 3 metri), e la possiamo considerare il modulo della costruzione. Ogni loggiato ha 30 colonne: se si sommano pieni e vuoti fa 60 e questo numero ricorre spesso perché è il minimo comune multiplo della Piazza.

Il 60 è un numero d'interesse antico, mesopotamico. Riesce a legare insieme la misura del tempo con quella dello spazio (basta disporre di un orologio analogico per averne la dimostrazione). Il raggio del cerchio riportato sulla circonferenza la divide in sei parti eguali e genera l'esagono regolare, che era una delle figure più ricorrenti nella geometria abitudinaria. La numerologia della Torre è talmente rigorosa e le caratteristiche tipologiche sono così legate al loro insieme da non consentire altre letture. Per un popolo di naviganti la conoscenza delle leggi dei numeri era vitale e non deve stupire se di queste conoscenze si faceva simbolo. Del valore numerico di queste misure siamo certi perché il matematico Leonardo Fibonacci le riporta nella *Practica Geometrie* (1220), indicandole espressamente come "misure pisane".

L'armonia degli edifici sulla Piazza è dovuta comunque non solo al loro impiego regolare ma soprattutto al ricorrere insistito del rapporto aureo: quello più diffuso in natura che, anche secondo la tradizione classica, per l'occhio è il più familiare e accettato. La Torre però ha anche regole sue e questo ci aiuta a intendere meglio i significati particolari che s'intendeva attribuirgli.

Una specificità formale che distingue tutta l'architettura medievale pisana è l'impiego esteso delle loggette praticabili. Esso,



Pisa, Cattedrale: loggette praticabili sulla facciata.

Le loggette praticabili all'esterno della torre ne ribaltano l'aspetto originariamente aggressivo in un messaggio di accoglienza.



come modello, deriva con tutta probabilità dall'esemplare classico, ossia dal peristilio che avvolge i templi greci. Non è una sorpresa perché la struttura generale della Piazza è quella di un tempio. Il modello delle arcate esterne non si ritrova al piano terreno, dove è riprodotto per memoria nelle arcate cieche, ma ai piani superiori, dove le loggette si ripetono a livelli diversi, esterne, tutte percorribili. Non fu una scelta occasionale: sulla Piazza si elevano in tutto 338 colonne. Sono alte all'incirca 3 metri l'una e distribuite lungo le pareti esterne degli edifici principali (Cattedrale, Battistero e Torre, che di livelli così congegnati ne ha sei). Una ragione importante per tale scelta, tanto impegnativa dal punto di vista costruttivo, la dobbiamo necessariamente immaginare anche perché la Piazza, così estesamente arredata, è un *unicum* nella sua laboriosità.

Proprio la Torre ci mette sulla strada per intenderne il significato. Circolare, fallica, impenetrabile, non scalabile, una torre è in origine un edificio ostile, nell'aspetto e nella funzione. Se invece la rivestiamo esternamente di loggette, circondata di affacci e penetrabile in ogni punto, non respinge ma anzi accoglie. Appunto il mascheramento della sua aggressività originaria la fa recepire come il suo contrario ossia come un messaggio di pace.

Difficilmente ci inganniamo nell'interpretarne in questo modo la simbologia perché troviamo un riscontro compatibile nello stemma di Pisa medievale, che riporta una grande croce alabardata bianca in campo rosso (il rosso porpora, preziosissimo perché ricavato dal murice, era il colore dei mercanti ma anche del martirio). L'alabarda è un'arma tremenda: inastata, può colpire di punta e di taglio. Tuttavia sui dodici spigoli aguzzi che l'oggetto forma nello stemma sono rappresentate altrettante sferette in funzione di messa in sicura: "potrei colpirti ma non ne ho l'intenzione, non mi temere ma non mi aggredire". Se si mettono insieme tutti questi riferimenti simbolici si compone l'ideogramma di una comunità forte che ci teneva a praticare i suoi traffici in tranquillità e quindi in condizioni di pace. La Torre ne era il simbolo, il modello. Il richiamo alla pace non era una scelta etica astratta. Aderiva alle condizioni della vita di mare. A fare burrasche ci pensa la natura e quando l'equipaggio litiga la nave va a fondo. Per chi naviga le condizioni di pace sono una scelta primaria, non solo ideologica.

Vi era stato nel frattempo, storicamente parlando, un cambiamento notevole in fatto di costume urbano. La città romana si denotava per enormi opere ludiche, come gli anfiteatri, o lascive, come le terme, tutte costruite dal potere centrale e godute gratuitamente dalla generalità dei cittadini. Nella città medievale europea ogni comunità urbana, in autonomia ma in consonanza, preferì caratterizzarsi con le guglie o i campanili delle sue chiese: finanziate, gestite in maniera partecipata, di fatto progettate dai

suoi stessi abitanti. Il salto culturale ed etico fu considerevole e l'Europa delle cattedrali ne fu la manifestazione visibile.

La cattedrale pisana rappresenta una porzione del fenomeno, è una voce singola in un grande coro; partecipa però in maniera decisa di questa epopea di rinnovamento. Le storiografie pregresse si ostinavano a chiamarlo "buio" medioevo, che magari era tale solo per chi non vi sapeva vedere. Le testimonianze architettoniche del periodo sono invece luminosissime, altamente percepibili: più numerose e più condivise di quelle letterarie, che erano destinate necessariamente a un'élite minoritaria. Non è priva di significato la concentrazione di risorse che vi fu fatta confluire dai cittadini.

Le chiese più importanti erano architetture scolpite, parlanti, arricchite di immagini, nei portali e in altre figurazioni esterne, nei pulpiti all'interno. Le superfici acquisivano una funzione narrativa coinvolgente, che integrava la catechesi orale dei religiosi. Prendeva forma uno specifico linguaggio parlato e visivo che, fra persone non alfabetizzate, aveva diffusa efficacia relazionale e fungeva da accumulo di memoria. Probabilmente proprio la difficoltà di recuperare la quotidianità di tale linguaggio ha limitato la capacità nostra di cogliere in pieno il grande rinnovamento culturale ed economico dell'intera Europa che, a partire dall'anno Mille, si espresse così, praticamente per ideogrammi. La vera "rinascita" fu oggettivamente questa.

Le donazioni alla Chiesa erano una consuetudine antica, che si accompagnava di regola con la formula "*pro remedio anime*" (per la salvezza dell'anima). Era un lascito d'interesse assolutamente personale, non materializzabile e non verificabile nei suoi esiti. Nella sovrabbondanza di spesa dedicata a queste opere collettive si può riconoscere una volontà ulteriore: contenere l'accumulo di ricchezza privata, in quanto causa potenziale di conflittualità urbana. Nella tradizione ebraica si chiamava "giubileo" la remissione di tutti i debiti che si compieva ogni cinquant'anni con questa medesima finalità (ne è rimasta memoria anche nel Pater Noster cristiano). Nella ricchezza dell'architettura religiosa medievale la tradizione del giubileo ebraico, assunta come consuetudine non cadenzata ma permanente, faceva sì che il surplus della comunità si traducesse nell'abbellimento continuo dei suoi edifici rappresentativi e non diventasse uno strumento politico potenzialmente aggressivo.

Jean Jimpel² offriva una lettura interessante di questo "medioevo fantastico" che prese vita fra gli anni 1050 e 1350 in Francia. Vi trovava episodi "sbalorditivi", considerati i numeri della popolazione di allora (calcolava cinquemila o diecimila abitanti per nucleo). La superficie della cattedrale di Amiens, che copre 7700 metri quadri, era tale da poter accogliere simultaneamente tutta

² *Les bâtisseurs des cathédrales*, Paris, Seuil 1980, p. 5.

la popolazione alla medesima cerimonia. Anche le altezze erano volutamente esuberanti. Nel coro della cattedrale di Beauvais – riferisce Jimpel – si potrebbe costruire un edificio di quattordici piani prima di toccare la volta a 48 metri dal suolo. La cattedrale di Chartres con la *flèche* (la guglia) raggiungeva 105 metri di altezza, quella di Strasburgo 142 metri. Era una sfida consapevole tra comunità, costosissima e talora perfino pericolosa, ma non era conflitto armato.

Nella varietà e diversità di un fatto così esteso, benché omogeneo, una certezza possiamo trovarla: la consapevolezza generale del momento culturale e sociale che si stava attraversando. "Kunstwollen", la volontà artistica: il termine fu coniato da Alois Riegl, uno dei maggiori esponenti della Scuola viennese di Storia dell'arte (fine '800-inizi '900). Quello di Riegl fu il massimo tentativo teorico di legare un fenomeno artistico alle peculiarità di un periodo storico, pur preservandone l'originalità e l'autonomia dei singoli episodi. Qui, nel caso della costruzione delle cattedrali, in questa sorta di giubileo della bellezza, il termine si adatta alla perfezione. Non è banale il fatto che l'evento avesse la sua espressione e la sua manifestazione nelle chiese, che erano edifici di comune accesso, perché valeva il principio che la bellezza è di tutti. In effetti la bellezza è comunicativa: se si impedisce tale rapporto la bellezza non è più tale. Molto impropriamente fu poi chiamato "Rinascimento" (ma non da Giorgio Vasari!) il fenomeno in cui prese a manifestarsi il comportamento opposto, ossia la sua privatizzazione, e ancora più impropriamente si continuò a pensare che gli uomini del nord non avessero elaborato in proprio un sistema di conoscenze degno di essere esportato nel Mediterraneo.

Comunque sia il sistema delle conoscenze maturava e possiamo tranquillamente cancellare ogni ipotesi di ritardo culturale a carico degli uomini del nord (i normanni). Ne abbiamo una dimostrazione singolare e potentissima: la "Tapisserie de Bayeux". Si tratta di una striscia in tessuto di lino lunga quasi 70 metri e alta 50 centimetri, illustrata con un fumetto di 58 scene ricamate a lana di otto colori e legende in latino. Risale alla seconda



Navi normanne dalla Tapisserie de Bayeux (seconda metà del secolo undicesimo). Vi si riconoscono gli elementi nautici caratteristici: la grande vela a strascico, il remo maggiorato fuori scalmò che fa da timone, la prua arricciata. Sono navi da carico (non da guerra) che si apprestano ad attraversare la Manica in vista della battaglia contro i Sassoni.

metà del secolo XI (lo stesso periodo in cui esplose il fenomeno dell'Europa delle cattedrali). Bayeux è una città sul canale della Manica in territorio oggi francese, ha anch'essa una splendida cattedrale e il museo in cui appunto si conserva la Tapisserie. Vi è descritta e illustrata, con ricchezza di dettagli, la vittoria sui Sassoni da parte del normanno Guglielmo il Conquistatore (battaglia di Hastings, 14 ottobre 1066). La striscia fu eseguita molto probabilmente pochi anni dopo, nel monastero di Saint Augustine di Canterbury. La descrizione figurata dei preparativi per la battaglia comprende anche la costruzione della flotta navale che avrebbe consentito l'attraversamento dello Stretto con uomini, cavalli, armi e botti di vino. Il disegno è molto preciso e permette di vedere, praticamente nel cantiere, come venivano costruite le imbarcazioni normanne nell'XI secolo. La cosa è molto importante perché queste imbarcazioni non temevano le Colonne d'Ercole. Erano cioè capaci di affrontare consuetudinariamente l'onda lunga dell'oceano che le navi fenice, greche e romane invece tradizionalmente avevano temuto.

Consente anche di riconoscere fino ai dettagli le navi vichinghe ed è appunto ciò che particolarmente qui interessa. Erano tutte navi da carico, non da combattimento. Avevano una sola grande vela che riceveva il vento da poppa, agganciata in alto a un'antenna, lasciata lasca sul ponte e manovrata a mano all'estremità inferiore. Un remo maggiorato posto fuori scalmo su una fiancata era il timone, la prua arricciata consentiva di tagliare meglio le onde più impegnative e rendeva aggraziata l'imbarcazione. L'albero che sosteneva in alto l'unica grande vela aveva un solo pennone. Questi sono i segni distintivi macroscopici che ci consentono di riconoscere le navi normanne con sicurezza nelle riproduzioni della Tapisserie e altrove.

Quelli che si spostarono dalla Norvegia fino alla Sicilia erano portatori di conoscenze, cristiani, scrivevano in latino e nel secolo undicesimo erano capaci di produrre opere raffinate e ric-



"Questi portano armi alle navi e qui tirano un carro con vino e armi", dalla Tapisserie de Bayeux. Le armi sembrano essere spadoni, cotte di maglia di ferro integrali, scudi grandi da assedio.

che di cultura grafica come appunto la "Tapisserie". Tale livello di maturazione era già del tutto acquisito nel pieno dell'espansione del fenomeno dell'Europa delle cattedrali. Se ci spostiamo nel campo della carpenteria navale, per intendere la ragione tecnica tramite cui le loro navi erano in grado di affrontare le onde dell'Atlantico, troviamo la risposta in un oggetto semplicissimo: il rivetto. I rivetti erano piccoli cilindri di legno che venivano infilati a forza in fori scavati a misura nelle doghe della carena sovrapposte per congiungerle. Niente colla, niente chiodi ma solo rivetti per tenerle insieme. In questo tipo di saldatura, solidissimo ma non rigido, residua un minimo di gioco che consente alle imbarcazioni di adeguarsi morbidamente a ogni tipo di onda. Gli scafi dal comportamento flessuoso erano il "segreto" che conferiva alle navi normanne la capacità di adattarsi all'onda lunga dell'oceano e, *a fortiori*, a quella dei mari interni come il Mediterraneo e il Baltico. Il sistema delle acque (mari, fiumi, laghi, canali) fu il dato fisico che in larga misura favorì il fiorire dell'Europa delle cattedrali, quando cessò la glaciazione e si stabilizzò l'"optimum climatico". La diffusione del cristianesimo in tutta questa area ne configurò la struttura etica e la grande architettura gli dette la forma.

Quale fu dunque all'interno di tale lungo e diffuso evento il ruolo della repubblica pisana? E quale il peso politico? La risposta non è agevole, perché il contesto di relazione è molto dinamico ma, proprio grazie ad alcune caratteristiche della Torre, siamo in grado di sostenere che esso non fu secondario. Purtroppo la tradizione storiografica ha creato un falsa categoria di riferimento: le repubbliche marinare. Non erano omogenee fra loro, erano attive in situazioni non confrontabili, avevano ruoli politici ed economici indipendenti, non si limitavano come numero alle quattro rappresentate nella bandiera della marina militare italiana. Marsiglia, ad esempio, era una delle comunità di mare più attive e potenti. Legatissima con Pisa perché, non avendo arsenali propri, navigava di preferenza con scafi di costruzione pisana (abbiamo i contratti). Gestiva in larga misura il traffico dei pellegrini per la Terrasanta. Venezia, invece, non era neppure una repubblica: faceva ancora parte dell'impero romano di Oriente e dipendeva politicamente da Bisanzio. Tale restò fino alla vicenda orribile del sacco di Costantinopoli (cosiddetta quarta Crociata, 1204).

Il conflitto reale non fu propriamente una guerra di religione (cristiani contro musulmani): questa fu casomai la "profasis", cioè la copertura. Il conflitto reale, che anche si manifestò in più occasioni come appunto il sacco di Costantinopoli, fu la lotta intestina fra cristiani per il controllo dei luoghi santi (Chiesa di Roma contro gli ortodossi, sostanzialmente). I pisani portavano avanti, anche ideologicamente, politiche di pace, delle quali abbiamo scarsa traccia nei testi tradizionali perché la pace non è un

evento. Fortunatamente proprio la Torre ce ne lascia una testimonianza importante, del tutto particolare perché memorizzata nei suoi marmi in termini non verbali.

L'espressione "pax pisana" per dire il vero nei testi di storia già l'avevamo: in quelli di storia còrsa³. Si riferiva a una consuetudine specifica: nei territori che frequentavano o controllavano, i pisani non costruivano presidi militari ma chiese, cioè luoghi di aggregazione sociale. Lo abbiamo verificato direttamente andando a misurare sul campo le chiese medievali della Castagniccia, del Nebbio, della Balagna, a cominciare dalla più importante, ossia da quella detta La Canonica di Mariana⁴. Le misure medievali degli edifici religiosi, segno inequivocabile della presenza di maestranze pisane, vi sono impiegate esclusivamente. La pax pisana durò in Corsica almeno due secoli, dal dodicesimo al quattordicesimo; poi subentrarono i genovesi, che attivarono una politica di sfruttamento all'osso dei residenti e infine, stanchi delle loro ribellioni, vendettero l'isola alla corona francese per due milioni di lire (trattato di Versailles, 1768, che rese i còrsi stranieri in patria).

Per dare migliore ordine agli eventi conviene mettere a confronto



Corsica, La Canonica di Mariana: abside con scavi romani.

la figura di due protagonisti: Daiberto, arcivescovo di Pisa, e Baldovino, re di Gerusalemme dopo Goffredo di Buglione. Il secondo si sentiva un re senza regno. Aveva il titolo ma non il territorio: la città di Gerusalemme, da sola, non glielo configurava. Questa fu la ragione principale per cui entrò immediatamente in conflitto con Daiberto, nominato dal papa patriarca di Gerusalemme, che gestiva gli oboli dei fedeli. Baldovino aveva bisogno di quell'entrata per le sue guerre di annessione e riteneva di averne diritto. Lo scontro personale fu duro e combattuto con mezzi estremi. Daiberto fu addirittura accusato di essersi

impossessato dell'obolo dei fedeli e si dovette difendere. Tornò in Italia, il papa Pasquale II lo assolse interamente da quelle accuse ma, durante il non facile viaggio di rientro a Gerusalemme, Daiberto morì, a Messina, il 15 giugno 1107.

Le ragioni per cui egli aveva potuto ottenere questo importante incarico non ci sono del tutto note. Si può pensare che Daiberto si fosse segnalato come uomo di mediazione e che quindi su questa sua capacità i pontefici contassero per mettere un po' di ordine nei conflitti di potere che si erano subito creati fra i signorotti cristiani, dopo la conquista di Gerusalemme (ma è solo

³ Vedi gli studi di Geneviève Moracchini Mazel e Silio Scalfati, fra i più completi.

⁴ Tesi di Laura del Piero, Università di Pisa, anno accademico 2003-2004, consultabile presso la biblioteca della Fondazione Ragghianti (Lucca).

un'ipotesi). Con la morte di Daiberto si modificarono i rapporti fra le persone, a tutto vantaggio dei francofoni. Cambiato il patriarca, Baldovino poté usare l'obolo dei fedeli per mettere insieme fisicamente il territorio del suo regno, sottomettendo una a una pacifiche città costiere: palesemente una guerra di conquista.

Vi fu la reazione. Il Saladino (salah al din yusuf ibn ayyub, sultano curdo di Egitto, Siria, Yemen e Hijaz) militarizzò i musulmani e inflisse ai cristiani una severa sconfitta nella battaglia di Hattin (1187). Essa comportò la perdita del controllo sulle città costiere e su Gerusalemme. Nel 1191, in una ulteriore crociata, fu riconquistata dai cristiani solo la città portuale di Akko, che divenne la nuova capitale estraterritoriale del Regno, sede del patriarcato e di vari ordini cavallereschi come i templari, gli ospitalieri, i teutonici. Vi facevano capo anche i frati francescani e le principali città di mare: Pisa, che gestiva il porto e vi teneva due consoli, Marsiglia con Montpellier, Venezia, Genova. Tale restò la situazione per un secolo, ossia fino al 1291, quando Akko fu riconquistata definitivamente dai mamelucchi e il Regno di Gerusalemme cancellato del tutto.

Il ruolo effettivo dei pisani non è facile da definire, se ci muoviamo solo in questo contesto conflittuale. Militarmente i pisani parteciparono alle crociate con le loro navi e costruendo macchine da assedio che si dimostrarono molto efficaci ma conviene fermarci qui. I testi di cui disponiamo non appaiono molto oggettivi, se non faziosi. Più facile è tracciare alcuni aspetti della figura di Daiberto, decisamente orientata verso provvedimenti di pace. I più significativi sono due lodi di analogo contenuto (1088, 1092), pronunciati già a Pisa, entrambi tendenti a limitare l'altezza delle torri a 36 braccia (21 metri) e con essa – esplicitamente – la “superbia” dei cittadini pisani che poteva provocare conflitti interni. Questa preoccupazione di Daiberto era anticipatrice di un quadro politico che si stava delineando in città, perché divenne norma di legge. Nel capitolo XXVII degli Statuti inediti della città di Pisa del 1286 si legge (traduco dal latino): “Di non consentire che il Comune o il Popolo pisano entrino in guerra. Non saremo dell'intenzione né nel fatto che il Comune o il popolo pisano possano entrare in guerra o che si costituisca un'armata o un esercito per terra o per mare pubblicamente o per mandato senza la volontà di tutto il Maggior Consiglio o di tre quarti del medesimo Consiglio. E cureremo, fatto salvo l'onore della città di Pisa, che la città di Pisa stia in pace dentro la città e fuori...”

Le crociate introducevano una forma di ostilità particolare. La guerra di religione lascia immaginare una divinità che consente ai suoi fedeli di uccidere i presunti infedeli: niente a che vedere con l'etica cristiana. La pax pisana, che confluiva con l'ideologia delle crociate, politicamente in quel momento non appariva vincente. Anche la Torre, con tutta la piazza, definiva orien-

tamenti diversi, dei quali però possiamo rigenerare i significati. Da qui si può partire per scoprire il vero ruolo di Pisa nell'evento dell'Europa delle cattedrali. L'unica condizione è che ci si metta in grado di leggere il linguaggio delle pietre perché in questo caso il requisito conoscitivo si ribalta: gli studi solo letterari incontrano difficoltà a intendere gli idiomi in uso fra gli illetterati. La bellezza, qualunque sia il ruolo che le si vuole assegnare, è appunto uno di questi elementi comunicativi ma per essere ravvisabile ha bisogno di manifestarsi. La corallità del fenomeno dell'Europa delle cattedrali aveva dato luogo alla produzione diffusa di opere visive e conseguentemente al formarsi di operatori capaci di produrle. Maestri di muro in primo luogo ma anche scultori, pittori, illustratori: su carta (le miniature) e, come abbiamo visto, su stoffa. In tutte queste attività a Pisa si erano formati gruppi di operatori strutturati, che lavoravano spesso per fuori (così per esempio Bonanno, per la porta bronzea di Monreale realizzata su commissione del normanno Guglielmo II di Altavilla: fu il primo a sottoscrivere con l'attributo "Pisanus civis", 1185). Appunto tramite questo genere di attività Pisa s'inserisce e si lega all'Europa delle cattedrali, che è un tema dominante, non secondario.

Sicuramente almeno in area toscana nessun'altra città aveva sviluppato una così densa e assidua partecipazione alla produzione della bellezza. I rapporti politici fra le comunità, anche o soprattutto conflittuali, non avevano riflessi estemporanei sugli scambi culturali. Un esempio nitido viene proprio dai rapporti politici fra Pisa e Firenze, decisamente feroci. Dante, fiorentino, lanciò quel famoso anatema contro Pisa "vituperio delle genti", auspicando che i pisani perissero tutti, affogati dalle acque dell'Arno. Siamo al limite dello scontro politico, o piuttosto oltre. Ebbene: in quel medesimo periodo Arnolfo di Cambio, senese di Colle di Valdelsa ma allievo di Nicola Pisano, fu chiamato a Firenze come architetto. Vi progettò e costruì la nuova cattedrale (Santa Maria del Fiore, capace di trentamila persone), l'altra grande chiesa di Santa Croce (monaci francescani) e adeguò il Palazzo dei Priori con la torre che porta il suo nome: Torre di Arnolfo. In sostanza progettò tutti gli edifici più rappresentativi della Firenze che si rinnovava. Andrea Pisano, anch'egli come scultore e architetto, avviò la serie delle nuove porte bronzee per il Battistero fiorentino e collaborò ai lavori del Campanile. Genova, altra nemica tradizionale di Pisa, chiamò Giovanni Pisano per realizzare il monumento funebre a Margherita di Brabante, moglie di Arrigo VII, morta di peste in quella città. Pisa per parte sua chiamò Buonamico Buffalmacco, fiorentino, per affrescare nel Campo Santo il ciclo del Trionfo della Morte: un capolavoro assoluto della pittura d'ispirazione tomistica, fortemente voluto dai monaci domenicani della scuola teologica di Domenico Cavalca. Non erano episodi isolati: la produzione di bellezza era

un'aspirazione comune e superava le conflittualità politiche. I due livelli erano mantenuti distinti. Soprattutto in quello culturale dobbiamo cercare di ricostruire il vero ruolo di Pisa, che vi primeggiava decisamente.

Dei più noti architetti pisani conosciamo i nomi (Buscheto, Deotisalvi) e le opere ma registriamo anche la quantità enorme di interventi cosiddetti minori realizzati nelle campagne pisane, lucchesi, còrse e in buona misura anche sarde: una vera scuola, dove Giovanni Pisano poté emergere ai massimi livelli. Nel campo della scultura i pisani produssero un diluvio di capolavori, con i più noti Nicola e Giovanni ma anche con Bonanno (bronzista) e poi Biduino, Guglielmo, Tino di Camaino, Arnolfo, Andrea Pisano, Lupo di Francesco, Nino Pisano, Tomaso Pisano. Per la pittura emerse naturalmente Giunta Pisano ma conviene vedere nel museo nazionale di San Matteo la sezione delle croci dipinte (veramente da brividi) per averne un saggio. Vi si devono anche considerare i mosaicisti: nell'abside di entrambe le cattedrali di Pisa e di Monreale troneggia il Pantocratore musivo e non è probabilmente un caso.

A tutto ciò si devono aggiungere i fonditori di campane, che lavoravano a destinazione (da Verona a Roma e altrove, per quello che sappiamo) perché le campane maggiori, pesantissime, non potevano essere trasportate sulle carrette. Per esercitare questa attività occorre alta professionalità perché ogni campana, fusa sul posto, doveva essere accordata con la tonalità giusta per farsi riconoscere ma anche per inserire la sua voce negli eventuali concerti di campane. Conosciamo i nomi di Bartolomeo, Lotteringio, Guidotto, Andreotto, Giovanni e Bencivenni di Gherardo, Iacopo, un secondo Bartolomeo, Marco (sicuramente attivi fra il 1215 e il 1280) e Nanni. Anch'essi aggiungevano l'aggettivo "Pisano" al loro nome, per indicare che appartenevano a questa scuola. In tema di spazi acustici si deve infine considerare anche il riverbero del battistero (un riverbero modulato) che apre un altro campo molto raffinato nel quadro delle conoscenze musicali⁵.

Dunque: Pisa medievale come sede riconosciuta di produzione della bellezza e la Piazza come sua migliore espressione. La Torre intanto cresceva, sia pure con qualche traversia, e fu conclusa agli inizi del XIV secolo con la cella campanaria di Giovanni Pisano (abbiamo il documento)⁶. Subì una piccola modifica tecnica in questa occasione, con il restringimento dell'ultimo anello, ma

⁵ Vedi gli studi di Leonello Tarabella, autore di computer music e ricercatore del CNR. Ha condotto uno studio sull'acustica del Battistero di Pisa realizzando la composizione elettro-acustica "Siderisvox" che considera strumento musicale il Battistero stesso.

⁶ Fu pubblicato da Vincenzo Biagi nel 1930 in *La Torre pendente di Pisa nella leggenda, nella storia nell'arte*, Pisa, Emilio Pacini Stampatore, pag. 117. Giovanni Pisano, calcolata con gli scandagli la pendenza davanti a un notaio, la fece segnare sulla superficie della Torre e prese formalmente in mano i lavori, come capomaestro, il 15 marzo 1297: si presume per portarli a termine. L'ipotesi Tomaso Pisano (Giorgio Vasari) non ha riscontri documentari di nessun genere.



Formella sulla Torre: particolare con la velatura normanna evidenziata.

continuò a rispettare il progetto di origine con i suoi significati. Resta da definire chi sottoscrisse il progetto politico che le dette la forma, iniziale e definitiva.

Poco sopra all'ingresso della Torre una formella di marmo ci racconta tutto: è un ideogramma, cioè un messaggio ripetibile, e dobbiamo leggerlo come tale⁷. Fino a non molti anni fa si riteneva che quella formella fosse un reperto romano portato casualmente a Pisa come zavorra di una nave e s'interpretava il soggetto come il porto di Ostia. Fantasie in libertà. Vi si vedono distintamente due navi che escono dal porto ma i dettagli, a occhio nudo, possono effettivamente sfuggire. Per averne una lettura più consapevole è preferibile osservarla con il binocolo oppure fare una fotografia e ingrandirla. Si scopre che vi sono riprodotti nitidamente due tipi diversi di velature e altre caratteristiche più minute che tolgono ogni dubbio.

I due tipi di velatura sono inconfondibili: quella pisana (albero maestro con vele non ancora dispiegate avvolte intorno ai pennoni) e un grande unico drappo a strascico legato in alto, che è senza errore possibile la velatura normanna (quella rappresentata ripetutamente e in dettaglio nella Tapisserie de Bayeux). Ingrandendo ancora escono fuori, a conferma, altri particolari identificabili: il remo maggiorato sulla fiancata che fa da timone e la prua arricciata. Vi sono dunque rappresentate, simbolica-

⁷ La figurazione non è realistica. I due tipi di velatura sono rappresentati sulla medesima nave ma nell'uso sarebbero stati incompatibili. La velatura normanna fu abbandonata, forse proprio perché la sua manovra imbarazzava il ponte. Il rivetto (di metallo) ha invece continuato a essere usato con efficacia nelle costruzioni navali e aeronautiche.



Formella sulla Torre: due navi che escono dal porto. Vi si riconoscono entrambi i tipi di velatura (atlantica e mediterranea). La doppia velatura sulla medesima nave, non realistica, ci conferma che si tratta di un ideogramma.

mente, due tipologie di naviglio di sicura riconoscibilità: quella mediterranea e quella atlantica.

Probabilmente la formella fu inserita nella muratura della Torre in corso d'opera: la sua posizione può coincidere con il livello a cui era arrivata la costruzione in quel momento. La sua superficie segue la curvatura degli altri blocchi: che fosse destinata a quella posizione non è in dubbio. Al di sopra inizia su sei livelli il ripetersi delle loggette praticabili, come le vediamo, e si rende esplicito il messaggio originario che raccoglieva gli intendimenti dei due più importanti popoli navigatori del tempo: i normanni e i pisani. Ne abbiamo la firma, resa esplicita proprio in quell'ideogramma di marmo: oceano e mari dell'intera Europa che si sottoscrivono nella Torre in un comune impegno di pace.



Le chiese rurali di Conversano (BA)

Sabrina Mellacqua

Architetto specialista in Beni architettonici e del paesaggio

Introduzione

Tra le emergenze architettoniche disseminate nel territorio rurale di Conversano (BA) si individuano numerosi edifici di culto realizzati in un ampio periodo che va dal X al XIX sec.¹. Tali chiese, sebbene contraddistinte da caratteristiche architettoniche variegata, presentano numerosi elementi in comune riconducibili a specifiche epoche di riferimento; inoltre, nonostante oggi non risultino più far parte di una rete comune, esse manifestano ancora uno stretto legame con il territorio rurale circostante e, in particolare, con i cosiddetti 'laghi', distinguendosi dagli ulteriori edifici rurali di culto di pertinenza dei complessi masserizi.

Lo studio di tali emergenze, avviato attraverso la consultazione della documentazione bibliografica ed archivistica a disposizione, ampliato mediante la lettura dei Catastali di impianto di fine Ottocento e completato attraverso l'analisi diretta sul posto, ha permesso di ripercorrere il processo costruttivo ed evolutivo di tali edifici nei secoli e, dunque, di comprendere la consistenza del fenomeno di cristianizzazione delle campagne conversanesi per poi, ponendo l'attenzione sulla situazione attuale, valutare lo stato di conservazione degli edifici di culto superstiti, al fine della successiva elaborazione di una proposta di restauro e valorizzazione.

Conversano: inquadramento storico-territoriale

Il fenomeno di costruzione delle chiese rurali è stato analizzato all'interno del territorio di pertinenza di Conversano individuandone, attraverso uno studio storico-territoriale, caratteristiche e

¹ Il presente articolo illustra una prima parte della ricerca svolta per la Tesi di Specializzazione in *Beni Architettonici e del Paesaggio* di 'Sapienza' Università di Roma elaborata dall'Autore e discussa nel luglio 2024 dal titolo 'Le chiese rurali di Conversano' – Relatori: proff. D. Esposito, D. Concas – Correlatori: proff. E. Chiavoni, P. Graziani, G. Marchesi, F. Porfiri, C. Tocci.



fattori che giustifichino la sua peculiarità rispetto ai Comuni limitrofi del sud-est barese.

Il centro abitato sorge su una collina a circa 219 m s.l.m. ed è posto a breve distanza dai vicini centri di Mola, Cozze, Polignano, Castellana, Putignano, Turi e Rutigliano che si sviluppano a raggiera attorno allo stesso.

Conversano ha origini remote, come testimoniato dai resti delle mura 'ciclopiche'² – in parte ancora visibili ed in parte inglobate in alcuni edifici di costruzione successiva – e dalle fonti storiche pervenute³. In particolare, la città sarebbe sorta sui resti dell'antico centro denominato Norba Apula, posto lungo la via Minucia tra *Azetium* e *Ad Veneris*, circondato da un circuito murario in parte ancora visibile. Risorta come Casale *Cupersanum* al termine del governo bizantino, sarebbe divenuta uno dei luoghi strategici del territorio grazie alla posizione topografica, alla localizzazione lungo un importante tracciato di collegamento territoriale ed alla vicinanza alla costa adriatica.

A partire dal X secolo, all'interno del territorio di propria pertinenza, avrebbe avuto avvio un processo di potenziamento dell'utilizzazione agraria e d'incremento delle colture (vigneto, uliveto e a seguire il frutteto). Tale modificazione del paesaggio rurale ha accompagnato la costruzione degli edifici di culto, la cui funzionalità è sempre stata intimamente legata allo svolgimento della vita campestre. L'evolversi di tali trasformazioni – dapprima con l'intensificazione e la specializzazione delle colture, poi con la diffusione di un ceto artigianale, amministrativo e commerciale, successivamente con la dotazione alle chiese di possesi, ed infine con il mutamento dei rapporti tra campagna e città – ha comportato nei secoli una profonda modificazione del paesaggio, come testimoniato dalla riduzione delle superfici boscate e dalla proliferazione di complessi masserizi e di edifici destinati a ricovero. Tali vicende hanno inevitabilmente condizionato il fenomeno di costruzione e demolizione delle chiese nel tempo.

Le dinamiche di popolamento del territorio, inoltre, sono state influenzate dalle caratteristiche idrogeomorfologiche dello stesso. Il sud-est barese, ed in particolare il territorio conversanese, è contraddistinto dalla presenza di numerose doline che, per loro naturale conformazione, raccolgono al loro interno le acque meteoriche. Tali elementi avrebbero contribuito, sin da tempi remoti, a soddisfare le esigenze idriche degli abitanti locali, favorendo l'organizzazione dei primitivi insediamenti,

² S. Simone, *Norba e Ad Veneris ossia Conversano e Castiglione*, Tipo-Litografia Frat. Maizzani, Trani 1887, pp. 11, 14, 20.

³ P. A. Di Tarsia, *Storia di Conversano*, s.n., s.l. 1806; G. A. Di Tarsia Morisco, *Memorie storiche della città di Conversano*, Tipografia di Benedetto Favia, Conversano 1881; S. Simone, *Norba e Ad Veneris*, op. cit.; D. De Jatta, *Storia di Conversano fino al 1865*, s.n., s.l. 1990; G. Bolognini, *Storia di Conversano: dai tempi più remoti al 1865: corredata di documenti e di tavole genealogiche*, Tipografia editrice Canfora & C., Bari 1935.



Fig. 1 'Lago' di Sassano in Conversano [Foto dell'Autore, marzo 2024].

Fig. 2 Struttura emergente della cisterna di uno dei 'laghi' di Conversano, oggi prosciugato [Foto dell'Autore, marzo 2024].

come testimoniato dai rinvenimenti archeologici⁴. In particolare, alcune doline, presumibilmente per conformazione e posizione assunta, sono state modificate dall'uomo sin dal Medioevo costruendovi sul fondo delle cisterne volte ad assicurare un approvvigionamento idrico costante nel corso delle stagioni, determinando la nascita dei cosiddetti 'laghi'⁵ (Figg. 1-2). Si è potuto verificare come proprio lungo i tracciati di collegamento con gli stessi siano state progressivamente costruite le chiese rurali.

Il fenomeno costitutivo ed evolutivo delle chiese rurali

Gli edifici rurali di culto, oggi in parte declassati a ricovero agricolo, rappresentano un'importante testimonianza della religiosità e della devozione popolare contadina tramandatasi dall'Alto Medioevo ai secoli successivi. L'affermazione e la rapida diffusione di tale fenomeno la si può ascrivere al più ampio processo di iniziativa privata, direttamente riconducibile all'intensificarsi dell'attività agricola, di strutturazione di piccoli 'villaggi' produttivi e residenziali dotati di un luogo di raccolta e di preghiera; questi insediamenti, sebbene di natura privata, erano posti sotto il controllo dell'autorità ecclesiastica che, per mezzo dei sacerdoti locali, si assicurava la loro conservazione e funzionalità, provvedendo alla *cura animarum*. Presso le chiese, in particolare, potevano svolgersi celebrazioni religiose in occasione di particolari festività le quali, consolidandosi nel tempo, hanno

⁴ V. L'Abbate, *Norba: il centro apulo di Conversano*, s.n., Conversano 1972; A. Ciancio, V. L'Abbate, *Norba-Conversano. Archeologia e storia della città e del territorio*, Adda Editore, Bari 2013.

⁵ Il primo documento conversanese che fa riferimento ad un 'lago' risale al 915 d.C. S'ipotizza, dunque, che a partire dal X sec. circa abbia avuto inizio la trasformazione di alcune delle doline esistenti mediante la costruzione di cisterne. A. Fanizzi, *Conversano: il secolare problema dell'acqua: i laghi* in «Umanesimo della Pietra», luglio 1984, Ed. Umanesimo della Pietra, Martina Franca 1984, pp.20-24.



Fig. 3 Veduta di Conversano nel XVIII sec. in cui si scorgono il nucleo medievale (C), il Casalvecchio (E) ed il Casalnuovo (D). [Immagine tratta da: G. B. Pacichelli, *Del Regno di Napoli in prospettiva*, Muzio, Napoli 1703].

determinato un'attiva frequentazione di questi luoghi da parte della popolazione⁶.

L'evoluzione parallela del centro urbano, testimoniata dalla strutturazione del Casalvecchio nel XV sec. e del Casalnuovo nel XVI sec. (Fig.3), poi intensificatasi nella seconda metà dell'Ottocento con l'abbattimento delle mura urbane, ha determinato una progressiva migrazione degli abitanti verso la città, con conseguente abbandono degli edifici di culto più distanti.

Attualmente, le chiese rurali superstiti di Conversano sono venti, variamente collocate rispetto al centro abitato (Fig.4); alcune di esse, sebbene originariamente contraddistinte da uno stretto rapporto con la campagna circostante, sono state gradualmente coinvolte nel processo di espansione della città divenendo parte integrante della stessa⁷ (Fig.5).

Ulteriormente, la loro condizione attuale è il risultato del progressivo processo di abbandono, e dunque di crollo o demolizione, di numerosi edifici di culto un tempo esistenti, collocabile principalmente nel periodo compreso tra Settecento e Ottocento. Tale fenomeno può essere in buona parte ricondotto al mutato rap-

⁶ Sante Simone (1823-1894), cittadino ed architetto conversanese, ci racconta di come al suo tempo alcune delle festività religiose caratteristiche delle chiese rurali sopravvissero ancora: ad esempio, la Chiesa della Madonna di Padula ospitava una celebrazione durante la domenica *in albis*, la Chiesa di S. Rocco, invece, in occasione della festività del Santo diveniva tappa di una solenne processione, mentre la Chiesa di S. Giacomo nel mese di maggio era sede di una celebrazione in onore dei preti morti di peste. S. Simone, *I ricordi della mia fanciullezza. Le feste religiose di Conversano* in «Rassegna Pugliese di scienze, lettere ed arti», V.XI, nn.9-10, Editore della Rassegna Pugliese, Trani-Bari, Settembre-Ottobre 1984, pp. 273-280.

⁷ Sono un esempio la Chiesa della Madonna della Stella, la Chiesa di S. Rocco e la Chiesa di S. Leonardo, gradualmente inglobate all'interno del centro abitato.

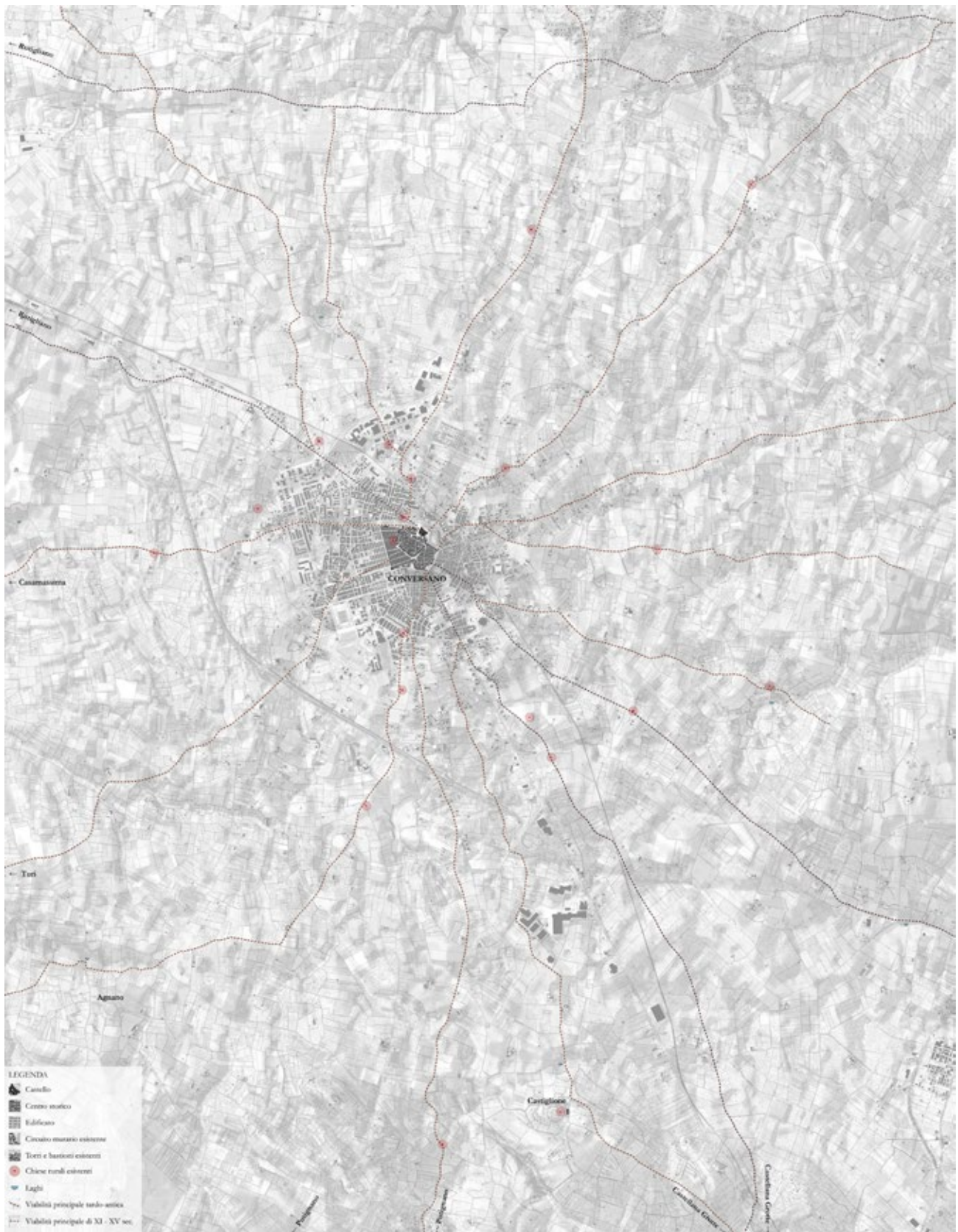


Fig. 4 Localizzazione delle chiese rurali superstiti nel territorio di Conversano [Elaborazione dell'Autore, luglio 2024].



Fig. 5 Chiesa della Madonna della Stella in Conversano, oggi inglobata all'interno della città [Foto dell'Autore, marzo 2023].

porto tra campagna e città e, dunque, alle nuove dinamiche economiche del territorio, così come al progressivo indebolimento dei rapporti reciproci tra gli edifici rurali di culto, in parte scomparsi o riconvertiti ad altri usi, determinando una condizione di isolamento di quelli superstiti.

Le chiese oggi individuabili, dunque, rappresentano solo una parte del patrimonio ecclesiastico rurale esistente in passato, come testimoniato dalle fonti documentarie a disposizione. Tuttavia, l'individuazione e la localizzazione dei numerosi edifici scomparsi attualmente risulta ancora problematica a causa delle lacune della documentazione scritta e cartografica superstita. Nonostante ciò, è noto che le chiese, al momento della fondazione, avrebbero assegnato il nome alle rispettive contrade, alcune delle quali sopravvivono ancora oggi; pertanto, incrociando le fonti documentarie con le informazioni contenute nelle cartografie attuali e storiche, è possibile ipotizzare una localizzazione di massima di alcune di esse.

Lo studio diretto delle chiese rurali superstiti

Il censimento e la localizzazione degli edifici superstiti, congiuntamente con la verifica della loro condizione giuridica, ha consentito di avviare uno studio diretto mediante sopralluoghi e rilievi. I venti edifici sono stati analizzati singolarmente in base a localizzazione, posizione, caratteristiche architettoniche e tipologie murarie, per poi elaborare apposite schede descrittive e fotografiche. Tale studio analitico ha permesso una lettura più approfondita degli edifici di culto e del loro rapporto con la viabilità ed il territorio circostante, ponendo le basi per il successivo



Fig. 6 Chiesa di Santa Lucia in Conversano [Foto dell'Autore, dicembre 2022].



Fig. 7 Chiesa della Madonna dei Tetti in Conversano [Foto dell'Autore, gennaio 2024].

studio comparativo; in questa fase, infatti, è emerso come ciascuna delle chiese rurali, sebbene rappresenti un caso peculiare, condivide alcuni caratteri con altri edifici di culto, giustificando l'esistenza di reciproci rapporti tra gli stessi.

Nell'effettuare tale comparazione, inevitabilmente, si è tenuto conto della natura di palinsesto di ciascuna emergenza; quasi tutte le chiese, infatti, hanno subito un processo di trasformazione – e talvolta di sovrascrittura – nei secoli, dettata da esigenze funzionali e/o devozionali⁸ (Fig.6); ciò ha reso necessaria una preliminare comprensione della loro evoluzione, effettuata mediante uno studio diretto, utilizzando come supporto la documentazione storica ed archivistica a disposizione.

I risultati dello studio analitico e comparativo delle chiese rurali di Conversano sono stati successivamente ampliati prendendo in esame ulteriori edifici di culto del sud-est barese, selezionando alcuni casi documentati e databili, permettendo di verificare la sussistenza di caratteri architettonici comuni riconducibili a specifiche epoche di riferimento.

I risultati ottenuti, inoltre, hanno così permesso di elaborare un'ipotesi di datazione delle venti chiese rurali superstiti di Conversano, riconducendole dapprima a tre macro-periodi e, successivamente, ad orizzonti temporali più ristretti.

Infine, lo studio effettuato a scala sovra-comunale, in parte ancora in fase di ampliamento, ha permesso di mettere in luce le peculiarità del fenomeno conversanese: rispetto a quanto accaduto in altri Comuni, infatti, è stata rilevata la sopravvivenza di un più elevato numero di edifici a testimonianza del riconoscimento, per lungo tempo, del loro importante ruolo di educazione ed incontro; ciò risulta ulteriormente confermato dal continuo processo di modifica e/o sovrascrittura degli stessi, pur mantenen-

⁸ Un caso emblematico è rappresentato dalla Chiesa di S. Lucia, costituita da un piccolo edificio d'impianto medievale cui si è addossato, presumibilmente nel Settecento, un corpo di fabbrica più ampio con orientamento nord-sud.



do a lungo la loro destinazione d'uso iniziale⁹, fatti salvi i casi di conversione a deposito agricolo da imputare a repentini processi di degrado ed alla mancanza di risorse economiche per condurre degli interventi di restauro o ricostruzione (Fig.7).

Ulteriormente, la storia costruttiva delle chiese rurali di Conversano, diversamente da quanto accaduto nei Comuni limitrofi, si è intrecciata con quella dei 'laghi', i quali hanno condizionato la loro localizzazione nel territorio e, talvolta, la loro denominazione¹⁰.

Conclusioni

Lo scopo della seguente ricerca è stato quello d'inquadrare, indagare e descrivere il fenomeno costruttivo ed evolutivo delle chiese rurali di Conversano, incrociando la lettura del territorio con lo studio puntuale delle emergenze architettoniche ed associando la raccolta delle informazioni storiche allo studio diretto sul posto.

Inoltre, la comparazione effettuata con ulteriori edifici di culto del sud-est barese ha offerto la possibilità di cogliere, al di là delle singolarità proprie di ciascun caso, caratteri e tipologie costruttive ed architettoniche comuni, orientando la datazione delle chiese nel tempo, superando le limitazioni dettate dalla scarsa documentazione storica a disposizione.

L'auspicio è che questo studio, in parte ancora aperto ed in fase di aggiornamento, possa portare ad una più ampia conoscenza del territorio, consentendo un futuro intervento di recupero delle chiese e del paesaggio rurale.

Riferimenti

- P. A. Di Tarsia, *Storia di Conversano*, s.n., s.l. 1806.
- G. A. Di Tarsia Morisco, *Memorie storiche della città di Conversano*, Tipografia di Benedetto Favia, Conversano 1881.
- S. Simone, *Norba e Ad Veneris ossia Conversano e Castiglione*, Tipo-Litografia Frat. Maizzani, Trani 1887, pp. 11, 14, 20.
- G. Bolognini, *Storia di Conversano: dai tempi più remoti al 1865: corredata di documenti e di tavole genealogiche*, Tipografia editrice Canfora & C., Bari 1935.
- V. L'Abbate, *Norba: il centro apulo di Conversano*, s.n., Conversano 1972.
- A. Fanizzi, *Conversano: il secolare problema dell'acqua: i laghi* in «Umanesimo della Pietra», luglio 1984, Ed. Umanesimo della Pietra, Martina Franca 1984, pp.20-24.
- S. Simone, *I ricordi della mia fanciullezza. Le feste religiose di Conversano* in «Rassegna Pugliese di scienze, lettere ed arti», V.XI, nn.9-10, Editore della Rassegna Pugliese, Trani-Bari, Settembre-Ottobre 1984, pp. 273-280.
- D. De Jatta, *Storia di Conversano fino al 1865*, s.n., s.l. 1990.
- A. Ciancio, V. L'Abbate, *Norba-Conversano. Archeologia e storia della città e del territorio*, Adda Editore, Bari 2013.

⁹ La Chiesa della Madonna dei Tetti, ad esempio, è l'esito di una ricostruzione di XVII sec. di un precedente edificio di culto con medesima dedicazione che versava in condizioni di degrado.

¹⁰ La Chiesa della Madonna di Padula, ad esempio, condivide la medesima intitolazione del vicino 'Lago' di Padula, alludendo alla localizzazione in un'area particolarmente umida (palude). Inoltre, in questo caso, il rapporto tra le due emergenze è ulteriormente rimarcato dalla raffigurazione del 'Lago' sulla controfacciata della Chiesa.



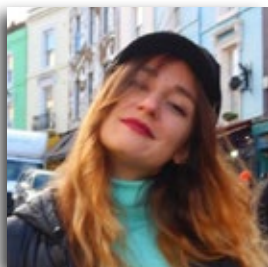
Il discorso della memoria nei beni culturali

Ferdinando Longobardi

Docente di Linguistica Generale all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Maira Ammendola

Mediatrice Linguistica e Culturale



1. Introduzione

Nel 1978, Roland Barthes scrive nel Diario del lutto che il Monumento è una necessità, non per la propria memoria ma come resistenza alla soverchiante forza dell'oblio che si preannuncia *absolu*, 'assoluto'.

Quasi vent'anni dopo, Derrida problematizza nell'opera *Mal d'archivio* (1995) l'impulso all'archiviazione evidenziando tanto sul piano individuale quanto collettivo le forze che si scontrano: da un lato, l'impulso all'archiviazione estensiva, dall'altro l'angoscia della consapevolezza di non poter mai costruire un archivio realmente onnicomprensivo.

Ma, soprattutto, il grande problema di un archivio collettivo: se esso non può, per definizione, contenere ogni cosa e catalogare ogni cosa, ciò che Derrida investiga è il processo di selezione (e cancellazione) delle memorie, e chi sia incaricato di portare a termine questo processo – cioè, in altre parole, chi sia incaricato di decidere cosa influirà e comporrà la memoria collettiva di una comunità.

La conclusione principale in questo senso è che l'archiviazione è strettamente connessa al potere, e in quanto tale non consente mai un accesso davvero trasparente al passato condiviso ma costituisce sulla base delle cancellazioni e delle riscritture un'identità comune e una narrazione egemonica del passato – che non è per forza accettata e condivisa da tutti i membri della comunità o da tutti i riceventi.

Gli studi sull'archivio che hanno preceduto e seguito il testo di Derrida hanno riguardato una varietà importante di oggetti di osservazione, dagli archivi storici e digitali fino alle biblioteche, i musei e le collezioni private, confermando così il ruolo delle sfere del potere e dell'autorità nella memoria collettiva, ed è entro questi luoghi che ogni elemento si carica di significati potenzial-



mente nuovi, potenzialmente contestabili, ma a tutti gli effetti eloquenti e posizionati storicamente.

Al netto della compresenza di numerosi testi multimodali, i testi più largamente e direttamente pedagogici e didascalici restano quelli linguistici, che fungono da voce narrante di una storia che si dispiega nelle sue contraddizioni e riscritture: a questo punto, dunque, è lecito chiedersi che ruolo abbia il linguaggio nel gioco più grande dell'archiviazione, e in che modo esso riesca a farsi largo negli spazi di manovra riuscendo a produrre narrazioni e a riadattarle allo scorrere del tempo e al ricalcolo delle posizioni condivise o condivisibili.

I beni culturali, nella forma specifica qui considerata dei musei o dei monumenti, rappresentano un punto di riferimento incontestato per un pubblico di fruitori sempre più ampio, e questa larga accettazione del loro status di enti o entità *super partes* votate alla registrazione neutrale del passato e del presente non risolve ma semmai rende ancora più profonda la questione del linguaggio, del discorso e della narrazione che intorno ad essi si crea.

Questo lavoro non mira a fornire una teoria organica del linguaggio della memoria, ma ad osservare il modo in cui il patrimonio museale soprattutto europeo – nella forma di due casi specifici – gestisca e si confronti con il problema delle “memorie scomode” dal punto di vista linguistico e discorsivo, analizzare i cambiamenti che il tempo ha portato con sé e il loro precipitato, soffermandosi sulle caratteristiche simili e interrogandosi, parimenti, sulle scelte in apparente rottura con la tendenza (e su come, piuttosto, la confermino).

2. Le memorie scomode: il linguaggio nella codificazione della memoria collettiva

Quello dell'archivio e della memoria collettiva è un discorso che necessita di trovare radici teoriche solide per mantenere un punto di vista critico nel suo sviluppo. In entrambi i casi, innanzitutto, parliamo di concetti contestualmente astratti e dotati di un'immanenza materiale. Questa immanenza è data dalla presenza nel mondo di oggetti ed eventi che non solo tengono in vita ma creano e plasmano ciò che altrimenti resterebbe sottoposto alla sola memoria e ricostruzione individuale, e cioè la storia nel suo divenire. Parlare di archivio e di memoria collettiva non vuol dire però parlare di storia: vuol dire parlare delle modalità della sua narrazione e catalogazione. Sia Derrida (1995) che Halbwachs (1950) chiariscono a più riprese la non neutralità delle rispettive idee: l'archivio, lungi dall'essere un deposito passivo di ciò che fu, è un luogo intrinsecamente proteso verso il passato quanto lo è verso il futuro, ancorato nei luoghi dell'autorità e del potere.

D'altro canto, la memoria collettiva, più che una galleria pubblica, è un pensiero, una rappresentazione che abita le coscienze senza mai corrispondere limpidamente a verità – e cioè anche se ognuno ricorda 'una' storia, nessuno ricorda 'la' Storia.

E, per assurdo paradosso, parlare di archivio e di memoria non vuol dire nemmeno parlare di qualcosa che è occulto ai più, conservato dietro le quinte dei palcoscenici sociali: archivio e memoria si compongono di luoghi, oggetti ed eventi più che mai visibili, esperibili, ma soprattutto più che mai pubblici.

Le narrazioni che compongono l'archivio trovano spesso spazio nel tessuto del panorama urbano, e, mentre la memoria collettiva si espande ben oltre i confini del potere, l'archivio è per definizione una forma di memoria istituzionale. Ne consegue che, se è possibile che più memorie collettive esistano per un solo evento, per ogni congiuntura temporale starà all'archivio collocarsi in via egemonica da un lato o dall'altro della Storia – e, dunque, trovarsi a fare i conti con la sua eredità.

I beni culturali di una nazione sono il luogo per eccellenza in cui la memoria archiviale prende forma, e dove avvengono i processi di cancellazione e di selezione di ciò che può essere ammesso a far parte dell'auto-narrazione di un popolo, ben oltre il piano (già semioticamente carico) degli oggetti e del loro posizionamento nello spazio: come lo stesso Derrida sottolineava, il linguaggio è parte attiva della creazione dei discorsi culturali, e pertanto la modalità più diretta di occultare e plasmare la narrazione.

Esempi significativi del ruolo del linguaggio nel discorso della memoria e nei beni culturali ci vengono dalla questione dell'eredità coloniale: costellata di esposizioni di artefatti e monumenti coloniali, l'Europa ha dovuto e tutt'ora deve fare i conti non solo con l'esperienza storica della colonizzazione ma anche – e, nel contesto di questo lavoro, soprattutto – con la narrazione di quella che di fatto è stata un'espropriazione su grande scala di quegli stessi artefatti e monumenti coloniali. L'archivio dell'esperienza coloniale, cioè, non si deve solo confrontare con il problema più generale dell'occupazione e della violenza, ma anche con altri più specifici, tra cui quello della spoliazione delle popolazioni indigene che è alla base del patrimonio culturale di molte delle nazioni coinvolte nell'esperienza coloniale stessa, sistematicamente attenuato o cancellato nella dimensione linguistica.

Il linguaggio è, dunque, uno dei campi di battaglia più incidenti nella formazione di una memoria collettiva o di un archivio, re-sosi peraltro un importante luogo di realizzazione identitaria – si considerino le questioni poste da Chinua Achebe (1975) e Ngũgĩ wa Thiong'o (1986) sul dovere degli scrittori africani di usare la propria lingua per difenderla o la lingua del colonizzatore per liberarsi delle barriere linguistiche. Tuttavia, le questioni identitarie e narrative non si presentano solo nell'incontro tra più lingue e memorie collettive, ma anche all'interno di un medesimo



AfricaMuseum, <https://diplomatie.belgium.be/en/policy/policyareas/highlighted/africamuseum-core-player-decolonisation>

gruppo linguistico, in un codice linguistico più univocamente e comunemente riconosciuto (ad esempio, la varietà standard della lingua ufficiale).

A riprova della centralità del linguaggio in ciò che abbiamo qui chiamato il discorso della memoria intervengono vicende come la ridenominazione del Museo Reale dell'Africa Centrale in Belgio in AfricaMuseum: nato nel 1898 come Museo del Congo, il monumento aveva il non troppo singolare proposito di legittimare agli occhi della nazione il violento dominio della colonia (possedimento personale del re, e non statale) promuovendo la missione civilizzatrice di cui l'Occidente si reputò portatore (Bobineau, 2017).

L'esibizione permanente era composta da manufatti raccolti nella violenza e nel saccheggio, asserviti ad una narrazione dicotomica della 'bianchezza' come civilizzatrice ed eroica, e della 'nerezza' come primitiva ed esotizzata. Negli anni Sessanta, la Repubblica democratica del Congo conquista l'indipendenza, e il Museo prende il suo nome più conosciuto, Museo Reale dell'Africa Centrale. Al netto di un'esibizione che mantenne grossomodo il *concept* iniziale, il messaggio subì un leggero spostamento: in occasione di un intervento in materia per *The Conversation*, Bobineau parla di «cultural "nostalgia"»¹, e nel 2001 Rahier scrive che, entrando nel museo, «si potrebbe quasi pensare che il Congo sia ancora una colonia belga». Nel 2013, il museo viene chiu-

¹ Bobineau, *Belgium's AfricaMuseum has a dark colonial past – it's making slow progress in confronting this history*, *The Conversation*: <https://theconversation.com/belgiums-africamuseum-has-a-dark-colonial-past-its-making-slow-progress-in-confronting-this-history-208327>



Van Schuylenbergh P. (2018), *Du terrain au Musée. Du Musée au terrain*, in *Le spécimen et le collecteur*, Leblan, Juhé-Beaulaton, Paris, Publications scientifiques du Muséum.

so per lavori durati cinque anni e riapre nel 2018 sotto il nuovo nome di AfricaMuseum con una missione specifica che, benché suoni come un'ammissione di colpa da parte belga (si considerino le dichiarazioni dell'allora direttore Guido Gryseels), non si sposa coerentemente con ciò che Bobineau ha chiamato la *Restitutionsdebatte*, il 'dibattito sulla restituzione' che coinvolge ancora il Belgio e la Repubblica congolese (Bobineau, 2019).

Dal punto di vista linguistico, ciascuna delle ridenominazioni è ricca di significato, sia nel confronto tra il nome di partenza e quello di arrivo, che (soprattutto) nelle implicazioni dello spostamento che li separa. Se "Museo del Congo" può passare i controlli alla frontiera dell'attenzione, la ridenominazione in "Museo Reale dell'Africa Centrale" inserisce nell'equazione nuove variabili significative. Innanzitutto, il "Museo del Congo" diviene "Reale" – trova spazio dichiarato, cioè, nei luoghi del potere (ove avviene la costruzione dell'archivio), acquisisce legittimità istituzionale. Parlando in termini pragmatici, l'aggiunta di questo solo aggettivo non è dissimile a forme più aperte di ricorso al principio di autorità o di credibilità; e nel discorso dell'archivio e della memoria, ciò significa favorire la percezione dell'oggetto o dell'evento come fuori dalle dinamiche di lotta politica in senso aperto, e piuttosto promuoverla come resoconto filantropico e oggettivo: un museo nazionale non può mentire. La sostituzione di "Con-

go" con "Africa Centrale", corrispondente all'acquisizione dell'indipendenza, allenta la presa coloniale attraverso un processo assimilabile ad un allargamento di campo cinematografico: un "Museo Reale del Congo" pretende ancora di tirare il guinzaglio, stringere in seno alla corona un ascendente ormai rigettato e contestato – eppure, ancora politicamente possibile: è solo negli anni recenti che la *Restitutionsdebatte* ha posto il museo in una posizione di rivisitazione seria e strutturale tanto dei contenuti del proprio patrimonio quanto della propria partecipazione nella costruzione di una memoria glorificata dell'esperienza coloniale e di una narrazione razzializzata dell'Africa centrale². "Africa-Museum" è il nome con cui il museo riemerge sulla scena dal 2018: il ricorso all'inglese (e non più all'olandese, come per i precedenti nomi), l'ulteriore allargamento da "Africa Centrale" alla globalità del continente, e – inversione di rotta – il distacco dalla corona. Anche in questo caso, in termini pragmatici, ciò che ci interessa è esattamente lo spostamento: se l'aggiunta dell'aggettivo ha permesso, nel primo caso, di saldare un legame istituzionale tra i contenuti e gli emittenti (e cioè di consolidare quel rapporto con il potere costitutivo delle sorgenti dell'archivio), il processo di cancellazione portato a termine dalla scelta di un nome nuovo *in toto* è più profondo di una semplice omissione. Un "Africa-Museum" non è un "museo dell'Africa" (*Museum of Africa*) né un "museo africano" (*African Museum*): l'anteponizione del semplice nome ha l'effetto, coerentemente con la sintassi nominale dell'inglese, di tematizzare la componente museale e porre in una posizione ibrida l'altra, che pur occupando la posizione di un aggettivo resta un sostantivo.

A rigore, l'inglese prevede l'esistenza di strutture composte dalla giustapposizione di sostantivi e ugualmente traducibili in italiano come N_1 di N_2 – il *Natural History Museum* di Londra è, in italiano, il "museo di storia naturale". Eppure esistono casi in cui questa corrispondenza non sussiste, e sono i casi in cui la struttura inglese $N_2 N_1$ non può essere correttamente rimodellata come N_1 of N_2 : si consideri un altro museo londinese, il *Victoria & Albert Museum*. Se il *Natural History Museum* può essere il *Museum of Natural History*, il *Victoria & Albert Museum* non è il *Museum of Victoria & Albert* – parimenti, il primo è il "museo di storia naturale", ma il secondo è sempre il "museo Victoria & Albert", e non il "museo di Victoria & Albert". Ciò che si osserva, sul piano linguistico e con particolare focus sull'ambito museale, è che la corrispondenza tra le due strutture inglesi vige solo quando a N_2 corrisponde il contenuto, il tema o l'oggetto di N_1 . Se N_2 rappresenta piuttosto una forma di titolo del museo, ecco che la corrispondenza cade e questo viene in qualche modo, sottil-

² È opportuno sottolineare che l'allargamento di campo di cui si scrive in questa sezione è reso possibile anche dal governo coloniale che il Belgio ha a lungo esercitato anche sui territori del Ruanda e del Burundi.

mente, 'soggettivato', e cioè rimosso dalla posizione (passiva) di oggetto. Un esempio conclusivo, sempre nel Regno Unito: il *Tate Museum of Modern Art*, dove entrambe le strutture coesistono, palesando le differenti funzioni sintattiche. Il rilievo di tutto ciò nell'osservazione della ridenominazione dell'AfricaMuseum è, dunque, esattamente questo: l'Africa, da oggetto di narrazione, diviene un soggetto ibrido. Il museo dell'Africa diviene il "Museo Africa".

Ma il colonialismo non è l'unica esperienza storica dolorosa con cui l'Europa ha dovuto in qualche modo confrontarsi, e Judt affermava con cinica precisione che la soluzione preferita dell'Occidente alle "memorie scomode" è quella di "scolpirle nella pietra" (Judt, 2005), servendosi di un'immagine che poggia sull'espressione idiomatica *carved in stone*, da cui il doppio livello interpretativo. In particolare, attorno ai monumenti *in memoriam* sembra ragionevole affermare che si è delineata una specifica serie di convenzioni d'uso linguistico, che si rendono manifeste soprattutto sul piano lessicale e pragmatico. Un perfetto esempio, circondato dall'alone della problematicità identitaria e politica causata dal *pacto del olvido* ('patto dell'oblio'), è tutto ciò che riguarda da vicino la complessa vicenda del *Valle de los Caídos*, la 'valle dei caduti'.

Per delinearne un brevissimo quadro storico, il *Valle* è un complesso monumentale voluto da Francisco Franco con un decreto dell'aprile 1940, un anno dopo la vittoria della guerra civile. L'obiettivo era «*perpetuar la memoria de los caídos en nuestra*

Gloriosa Cruzada», 'perpetuare la memoria dei caduti nella nostra Gloriosa Crociata', con riferimento alla guerra appena terminata. La commistione di elementi di cattolicesimo e politica non è insolita nella semiotica franchista, ma rendere un golpe come "Gloriosa Crociata" porta con sé una serie di significati pragmatici profondi e importanti – in primo luogo, perché una crociata è una guerra santa, intrinsecamente orientata verso un bene supremo, e in secondo luogo perché l'implicazione fondamentale è che il bene supremo della lotta franchista si contrapporrebbe così alla resistenza repubblicana. L'esaltazione misticheggiante dei caduti falangisti, di stampo quasi epico, prosegue lungo tutto il decreto, ricorrendo a più riprese al tema della «gloria», è accompagnata da una descrizione del monumento altrettanto



Valle de Cuelgamuros, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SPA-2014-San_Lorenzo_de_EL_Escorial-Valley_of_the_Fallen_\(Valle_de_los_Ca%C3%ADdos\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SPA-2014-San_Lorenzo_de_EL_Escorial-Valley_of_the_Fallen_(Valle_de_los_Ca%C3%ADdos).jpg)

Gloriosa Cruzada», 'perpetuare la memoria dei caduti nella nostra Gloriosa Crociata', con riferimento alla guerra appena terminata. La commistione di elementi di cattolicesimo e politica non è insolita nella semiotica franchista, ma rendere un golpe come "Gloriosa Crociata" porta con sé una serie di significati pragmatici profondi e importanti – in primo luogo, perché una crociata è una guerra santa, intrinsecamente orientata verso un bene supremo, e in secondo luogo perché l'implicazione fondamentale è che il bene supremo della lotta franchista si contrapporrebbe così alla resistenza repubblicana. L'esaltazione misticheggiante dei caduti falangisti, di stampo quasi epico, prosegue lungo tutto il decreto, ricorrendo a più riprese al tema della «gloria», è accompagnata da una descrizione del monumento altrettanto



Iscrizione con motto franchista, in *El País*, https://elpais.com/elpais/2011/05/04/actualidad/1304497059_850215.html

grandiosa: un monumento che ricordi «la grandezza dei monumenti antichi, che sfidano il tempo e l'oblio». In definitiva, nel decreto si fa già uso, in qualche misura, di un linguaggio monumentale e memoriale: la glorificazione della battaglia, del sacrificio, della memoria. Non a caso, in realtà, lo stesso motto franchista riprendeva questi temi – *caídos por Dios y por España*, 'caduti per Dio e per la Spagna' – e la stessa base ideologica e politica franchista passava per il culto della morte (Sevillano-Calero, 2017). Negli anni in cui il complesso veniva costruito, complice la Seconda guerra mondiale, il memoriale ai crociati franchisti divenne necessariamente un memoriale dedicato a tutti i caduti spagnoli in guerra: l'opera di risemantizzazione fu perlopiù discorsiva, come testimoniano il permanere dell'iscrizione del motto franchista e l'ancora aperta controversia legata al ruolo dei prigionieri repubblicani nella costruzione del complesso.

Al di là dei pur complessi e rilevanti discorsi sul ruolo politico oggi rivestito dal *Valle*, è l'esperienza linguistica di un passato solo in apparenza superato ad interessarci: anche quando il discorso franchista si intrise di *Paz*, 'pace', l'allargamento forzato del discorso eroico non ha soddisfatto la necessità postuma di trovare un compromesso e una soluzione di continuità con una "memoria scomoda" quale quella della dittatura franchista e del suo ruolo nel conflitto mondiale e nell'Olocausto – solo in ap-

parenza secondario (Pasetti, 2017). Ciononostante, la versatilità linguistica di questa tipologia di uso della lingua (e cioè la capacità di queste espressioni e scelte lessicali precise di adattarsi all'inquadramento linguistico di più vicende e più memorie relative alla guerra e al trauma collettivo, al netto delle vicende più strettamente storiche e politiche che ne hanno influenzato la ricezione sociale) evidenzia nella sua globalità la presenza stessa delle caratteristiche stilistiche e lessicali.

Due sono le principali tendenze: la prima consiste nella glorificazione lessicale della morte (cioè quello a cui abbiamo fin qui fatto riferimento in più modi, tra cui il richiamo al linguaggio dell'epica), propria soprattutto dei traumi positivi – esperienze di resistenza, esperienze di guerra. La seconda, invece, è la controtendente censura dei traumi negativi attraverso l'uso di attenuanti linguistici e retorici – su tutte, la più notevole è l'uso di eufemismi.

3. Conclusioni

In una gerarchia percettiva delle aree di studio linguistiche, il lessico è sicuramente una delle più vicine alla superficie del sensibile.

Ciononostante, l'idea che il cambiamento rilevante sia solo quello più drastico annebbia la sottigliezza delle manovre compiute nella sfera pubblica – nel senso in cui Arendt in *Vita activa* (1958) la intendeva, e cioè visibile a tutti, fruibile e (dunque) contestabile.

Tuttavia, se è vero che anche nelle piccole oscillazioni linguistiche possono nascondersi spunti di rilievo, è altrettanto vero che l'inversione di rotta ha degli effetti comunicativi importanti: rompere la tendenza all'eufemismo impiegando termini e richiamando significati più violenti, in qualche modo, conferma la tendenza e la legittima opponendovisi.

Il discorso della memoria è innanzitutto un discorso fatto di parole. Arendt scrive che l'azione è il modo che l'uomo ha di comparire davanti agli altri, di affermare la sua singolarità e, come Dante direbbe, "rivelare il suo sé latente". Il problema dell'agire, però, è che nessuno è padrone della propria azione al punto di controllarne o conoscerne le conseguenze, per cui l'unico modo che si ha di ricostruire la storia di un'azione è guardarla a posteriori, tempo dopo la sua fine, e spesso dopo la morte di tutti i suoi attori. E, per i greci, l'azione era strettamente imparentata con il discorso: non con il pensiero, ma con la facoltà umana capace di narrarla e di firmarla, di darle un autore e completare quel processo di cominciamento e ingresso nella pluralità del mondo umano. Non solo, dunque, il discorso dell'attore, ma quello degli



attori – contemporanei e postumi, in difesa e in opposizione, per divulgazione e per archiviazione. Per ricordare a se stessi, o per *nécessité du Monument*.

Bibliografia e sitografia

- Arendt H. (1958), *On Human Condition*, Chicago, The University of Chicago, trad. it. *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani.
- Bobineau J. (2017), *The historical taboo: colonial discourses and postcolonial identities in Belgium*, in *Werkwinkel*, v. 12, n. 1, pp. 107-123.
- Bobineau J. (2019), *Koloniale Diskurse, afrikanische Epistemologien und das AfricaMuseum in Belgien: Zum Potential einer postkolonialen Interkulturalität bei Felwine Sarr und Bénédicte Savoy*, in *interculture journal: Online-Zeitschrift für interkulturelle Studien*, v. 18, n. 32, pp. 87-102.
- Bobineau J. (2023), *Belgium's AfricaMuseum has a dark colonial past – it's making slow progress in confronting this history*, in *The Conversation*, <https://theconversation.com/belgiums-africamuseum-has-a-dark-colonial-past-its-making-slow-progress-in-confronting-this-history-208327>.
- Derrida J. (1995), *Mal d'archive: Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema.
- Halbwachs M. (1950), *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, trad. it. *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli.
- Judt A. (2005), *Postwar: A History of Europe Since 1945*, New York City, Penguin Press, trad. it. *Dopoguerra. Com'è cambiata l'Europa dal 1945 ad oggi*, Milano, Mondadori.
- Pasetti M. (2017), *Memoriali iberici post-dittatoriali: la Valle de los Caídos e il Museo do Aljube*, in *Storicamente.org Laboratorio di Storia*, n. 13, pp. 1-24.
- Sevillano-Calero F. (2017), *Caídos por Dios y por España. El culto a la muerte en la fundación de la dictadura franquista*, in *Historia Contemporánea*, n. 55, pp. 609-635.



Valerie Fortney e Bryan Schneider, promotori del turismo delle radici

Hamza Zirem

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

Gli americani Valerie Fortney e Bryan Schneider sono cresciuti nell'Ohio e sei mesi dopo il loro matrimonio si sono trasferiti nel Nuovo Messico. La giornalista e scrittrice freelance Valerie si è laureata in storia e ha lavorato come agente di viaggio, consulente aziendale, organizzatrice e guida turistica. Bryan Schneider ha due lauree, in geologia ed economia, ha fatto il perito per una società di assicurazione poi ha cambiato professione diventando insegnante d'inglese ed esperto nella ricerca genealogica. I due coniugi sono affascinati dall'Italia e dai suoi abitanti. Hanno venduto la loro casa in America e sono venuti in Italia.

Hanno fatto una ricerca genealogica per scoprire i paesi della nonna di Valerie: *"Ho chiesto a dei parenti in America che non conoscevo ma che mio nonno mi aveva indicato, come i più informati della famiglia, e abbiamo fatto dei viaggi in Basilicata, dopo aver scoperto i paesi di origine. È stata una bellissima*



esperienza, perché abbiamo trovato la parentela nei paesi di Anzi e Laurenzana. La famiglia di mia nonna è arrivata negli Stati Uniti dalla Basilicata durante il primo decennio del XX secolo. Mio marito ed io abbiamo visitato per la prima volta la Lucania nel 2003 con mia madre e mia sorella. Siamo rimasti sbalorditi dalla bellezza. Siamo tornati diverse volte e ne siamo rimasti affascinati. Con mio marito Bryan, abbiamo deciso di rimanere, abbiamo comprato una casa a Trivigno nel 2010. Questa avventura è stata ripresa in America da un programma televisivo (House Hunters International). All'inizio, i Trivignesi si sono meravigliati che una coppia di americani avesse comprato una casa nel loro paese. Siamo stati veramente fortunati di aver trovato un'ottima accoglienza, abbiamo partecipato alla vita sociale del paese e abbiamo avuto rapporti di amicizia con tutti" dichiarava Valerie. Con la loro simpatia unica e il loro carattere solare, la saggezza risplende sul loro volto sorridente, le parole di Valerie e Bryan ci trasmettono forti emozioni. Apprezzano la bellezza della regione e le tradizioni dei suoi abitanti. Hanno abbracciato la cultura e imparato perfettamente la lingua per osservare tutti i borghi lucani "dall'interno". Hanno apprezzato tantissimo la storia, l'architettura, l'artigianato tradizionale, i diversi festival e tutto ciò che rende la Basilicata interessante ed unica.

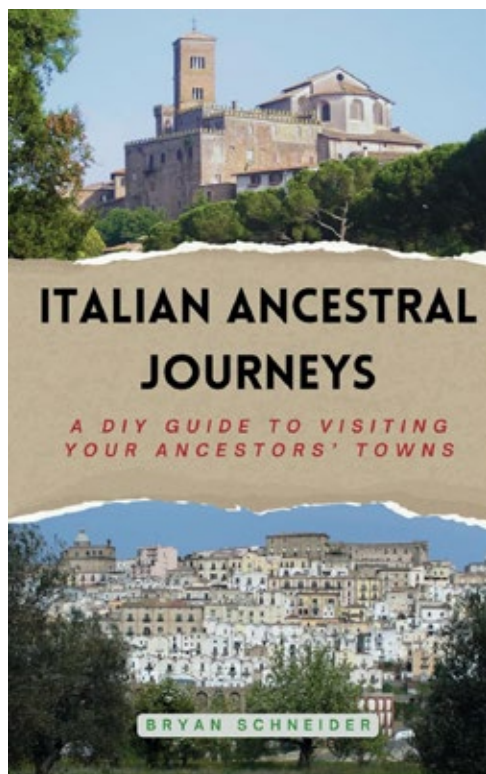
Come giornalista freelance e scrittrice, Valerie si occupa da anni dei viaggi e del turismo. Ha scritto sulla Lucania centinaia di articoli per i suoi blog, per diversi siti web e per i giornali americani, facendo una effettiva promozione turistica: "Penso che la Basilicata possieda tante cose positive e molte risorse per poter sviluppare il mercato turistico alternativo, cioè non quello dei grandi gruppi, ma un turismo più sostenibile, che può aiutare i piccoli paesi. È necessario gestire queste risorse e diffondere le informazioni, per rendere più facile l'accesso e i collegamenti per i turisti stranieri. In Lucania ci sono ancora belle e autentiche tradizioni, da valorizzare e da non perdere. Ciò che attira i turisti è proprio il senso di autenticità. Spero che i Lucani possano vedere la loro terra, con gli occhi degli stranieri che vengono in questa regione, fermandosi un attimino e dichiarando: Ma io mi trovo in un posto stupendo!" Valerie ha pubblicato un libro intitolato "52 Things to See and Do in Basilicata" (My Bella Vacanza Press, 2020). È la prima guida in inglese dedicata esclusivamente alla Basilicata. Nella prefazione del volume, l'autrice scrive: "Ci siamo innamorati delle persone e dei paesaggi, delle tradizioni secolari, dell'unicità e del senso del luogo".



52 THINGS
TO SEE AND DO
in Basilicata
BY VALERIE FORTNEY



Il turismo delle radici, un motore per lo sviluppo del sistema turistico italiano



"Italian Ancestral Journeys. A Diy Guide to Visiting Your Ancestor's Towns" (Viaggi ancestrali italiani. Una guida fai da te per visitare le città dei tuoi antenati) di Bryan Schneider è un libro edito da My Bella Vacanza Press nel 2025. L'autore è un genealogista professionista, ricercatore e docente che vive in Italia da tantissimi anni. Ha una vasta esperienza di ricerca utilizzando varie fonti. Aiutare le persone a trovare i legami con la loro casa ancestrale. Fare ricerche locali che spesso forniscono risultati che non possono essere ottenuti tramite internet. Trovare un legame con la propria famiglia può sembrare un compito arduo, ma è possibile. Ci sono degli esperti che forniscono servizi di ricerca genealogica mettendo insieme un pacchetto di ricerca adatto ad ogni esigenza. Valerie e Bryan hanno una vasta esperienza in questo ambito e sono membri dell'Associazione di Genealogisti Professionisti (Association of Professional Genealogists). La loro disponibilità in tutta Italia, le loro competenze linguistiche e le

loro conoscenze sono una grande risorsa. La guida pratica di Bryan Schneider è rivolta per chi sogna di visitare le città dei suoi antenati, l'aiuta a trasformare quel viaggio da sogno in realtà! Con spunti e passaggi pratici per ottenere il massimo, il libro lo prepara alla ricerca genealogica prima del viaggio, alla pianificazione dell'itinerario e a cosa fare e cercare una volta arrivato in Italia. Rintracciare i depositi di registri disponibili degli antenati italiani. Fornire un albero genealogico, un rapporto dettagliato della ricerca e copie digitali di tutti i registri. I consigli illuminanti di un esperto membro dell'Associazione dei genealogisti profes-



sionisti che ha già guidato centinaia di clienti nelle loro città ancestrali in Italia dimostra una professionalità certa. Per più di un decennio, Bryan e sua moglie Valerie hanno aiutato le persone a scoprire di più sulle loro origini e a pianificare e vivere un'esperienza davvero unica durante la visita delle loro città ancestrali. Amano rivedere le fotografie dei loro clienti, è una cosa che gli procura un'immensa gioia. Per le persone venute da lontano c'è qualcosa di molto speciale, quasi mistico, nell'essere lì, nel vedere i luoghi dei loro antenati, nel camminare per le strade che hanno calpestato ogni giorno e nell'essere dentro le chiese dove sono stati battezzati, sposati e dove potrebbero aver pregato settimanalmente con i loro familiari e cittadini. Visitare le città ancestrali può essere davvero gratificante e una delle esperienze più toccanti nella vita. Si rivolgono a Bryan e Valerie anche delle persone famose, è il

caso per esempio dell'attrice e produttrice Angie De Grazia che ha radici a Trivigno e a Brindisi di Montagna; o anche sua zia, la storica d'arte Diane De Grazia. Il turismo delle radici è un'offerta turistica strutturata attraverso appropriate strategie. Con grande passione, Valerie e Bryan continuano a lavorare per le persone che vogliono ritrovare le loro origini italiane, organizzando per loro un percorso straordinario alla scoperta dei luoghi, costumi, cultura e sapori del paese dei loro avi. Propongono tutti i dettagli sulle attività, eventi ed itinerari dedicati a loro. Come esperti, suggeriscono un itinerario personalizzato per esplorare i luoghi che hanno foggato le loro origini. Rendono unici i loro viaggi in Italia. Questo tipo di turismo rivolto ai discendenti di persone emigrate, che ritornano a visitare i luoghi in cui sono vissuti i propri antenati è diventato un importante motore per lo sviluppo del sistema turistico italiano.





Eventi

**Incontro "La tutela dell'agricoltura eroica"
Ravello, 12 aprile 2025**



L'urgenza di tutelare l'agricoltura eroica, tema particolarmente importante per la Costiera Amalfitana, sarà il focus di un incontro promosso dal 'Gruppo AVS Camera dei Deputati ed Europa Verde' in collaborazione con il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, che si svolgerà il 12 aprile prossimo nella Villa Rufolo di Ravello.

La proposta di legge "Norme per la tutela dell'architettura eroica" mira a tutelare e valorizzare la straordinaria ricchezza di forme di agricoltura rurale tradizionale in ambienti naturali difficili, in particolare quello caratterizzato dalla limonicoltura, inestimabile patrimonio della Costiera.

Il carattere multifunzionale di questa tipologia di agricoltura la rende oggi più che mai preziosa e imperdibile. Si tratta non solo di sostenere un'attività produttiva d'eccellenza ed un filone occupazionale 'green', ma di riconoscere anche il valore culturale ed identitario, il ruolo di contrasto al dissesto idrogeologico, alla perdita di biodiversità, agli effetti ormai devastanti del cambiamento climatico nonché il contributo alla conservazione di un paesaggio unico al mondo.

La proposta di legge si propone dunque di promuovere un nuovo sviluppo economico-territoriale, duraturo e sostenibile, ma soprattutto di favorire un salto di qualità culturale della coscienza collettiva, senza il quale nessuna 'conversione ecologica' potrà essere realizzata.

Saranno presenti all'incontro: Luana Zanella, capogruppo AVS alla Camera e prima firmataria della Proposta di Legge; Fiorella Zabatta, co-portavoce Nazionale di Europa Verde; Francesco Borrelli, deputato AVS, membro Commissione Agricoltura; Franco Mari, deputato di Sinistra Italiana; Grazia Francescato, già presidente dei Verdi italiani e già Portavoce dei Verdi Europei; Salvatore Aceto, Responsabile Limonicoltura Confagricoltura Salerno; Secondo Squizzato, Presidente Associazione L'Innesto; Vincenzo Peretti, Ordinario Veterinaria Università Federico II di Napoli; Ferruccio Ferrigni, curatore del Piano di Gestione del sito Unesco Costa d'Amalfi e Alfonso Andria, Presidente del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali.



CUEBC - Attività in corso

Ravello Lab XX TURISMI&CULTURE per la rigenerazione dei luoghi



Ravello, Villa Rufolo
23-25 ottobre 2025

Panel 1

L'Italia dei piccoli borghi e delle aree interne

Panel 2

Le produzioni culturali per le trasformazioni

Panel 3

Capitali Italiane della Cultura: pratiche e impatti a dieci anni dall'istituzione del titolo

Nel suo discorso di inaugurazione di "Agrigento: capitale italiana della cultura 2025", il Capo dello Stato è tornato a sottolineare come la grande varietà del patrimonio culturale italiano e la straordinaria pluralità di manifestazioni artistiche che contraddistinguono il nostro Paese siano l'elemento che meglio esprime l'identità della nazione.

Nel corso dei secoli, dai pellegrini di età medievale, fino ai turisti del 21° secolo, tutti coloro che hanno attraversato e ammirato il "Bel Paese", raccontano l'immagine di un'Italia scrigno di cultura e meta ineguagliabile per chiunque cerchi la bellezza del paesaggio, dell'arte e della creatività. Un mosaico di torri e campanili, castelli, fiumi e laghi, isole e montagne, città, affreschi, sculture amalgamato da musica colta e

popolare, feste, riti e piatti unici. Ecco allora che il tema individuato per l'edizione 2025 di Ravello Lab – **TURISMI&CULTURA per la rigenerazione dei luoghi** – ha l'obiettivo di mettere meglio a fuoco questa interrelazione nelle sue proiezioni attuali, provando ad indagare anche l'indotto economico che può derivare, l'impatto sociale (positivo o negativo) prodotto dagli investimenti nel settore e come tali elementi possano e debbano coniugarsi con le esigenze di tutela del contesto (culturale e sociale).

Sono questi alcuni dei temi che saranno al centro del dibattito della XX edizione di Ravello Lab-Colloqui internazionali, dove, per tre giorni consecutivi, esperti e decisori politici internazionali intervengono per analizzare, discutere e proporre approfondimenti sul rapporto tra cultura e sviluppo.





ISSN 2280-9376