

NUMERO 1/2019 ANNO 1

MONÈRE

RIVISTA DEI BENI CULTURALI E DELLE
ISTITUZIONI POLITICHE

Periodicità: annuale

Promotore editoriale

Il Menabò - Associazione Culturale Editoriale

Direzione

Mariano Nuzzo (*Direttore responsabile*)

Comitato editoriale

Mario Anzevino, Giovanni Matteo Centore, Claudia De Biase, Angelo de Lucia, Mariateresa Guadagnuolo, Ludovico Solima

Comitato scientifico

Giovanni Carbonara, Paola Carfora, Giuseppe Cirillo, Riccardo Dalla Negra, Carmine Elefante, Daniela Esposito, Giuseppe Faella, Caterina Frettoloso, Elena Manzo, Luigi Nicolais, Lorenzo Ornaghi, Giuseppe Pignatelli, Francesco Quarta, Alessandra Quarto, Nicola Santopuoli, Ludovico Solima

Comitato di redazione

Antonio De Lucia, Manlio Montuori, Pasquale Mauro Maria Onorati, Ilaria Pontillo, Nicola Ruggieri, Irene Savinelli

Peer review: revisione tra pari a singolo cieco (single blind)

Editore

IL MENABÒ EDIZIONI

Via Appia 108, 81028 Santa Maria a Vico (CE)

E-mail: ilmenaboedizioni@gmail.com

C.F. 93071230614

ISSN: 2704-7806

in copertina: *Massi di marmo pavonazzetto rinvenuti nel foro di Traiano, 1835. ASN, B.155, f.2014.*

MONÈRE

RIVISTA DEI BENI CULTURALI E DELLE
ISTITUZIONI POLITICHE

Nota introduttiva al primo numero

- 5 MARIANO NUZZO
Direttore responsabile della rivista

Contributi

- 7 MARIO ANZEVINO: La tutela dell'ambiente in Costituzione.
Speranze di riforma
- 15 PAOLA CARFORA: Modalità di occupazione e interventi di riedificazione ai margini del territorio abellano in età flavia.
Note per una riflessione topografica
- 25 CATERINA FRETTOLOSO: La fruizione del patrimonio archeologico.
Contesto, utente, bene
- 39 MARIATERESA GUADAGNUOLO: La sicurezza sismica degli opifici industriali.
Metodologie e analisi per la valutazione in un'ottica di recupero del patrimonio esistente
- 55 MARIANO NUZZO: Antichità e le Belle Arti nello Stato Pontificio.
Note della Commissione ausiliaria sulla riedificazione della Basilica ostiense
- 81 GIUSEPPE PIGNATELLI: E le cave continuano a funzionare.
Industria estrattiva, grandi opere e tutela del paesaggio lubrense nel primo dopoguerra
- 95 ILARIA PONTILLO: Palazzo Sansevero in Napoli.
Il progetto di Giovanni Maria Galli Bibiena
- 105 NICOLA RUGGIERI, DAVIDE SERRA: Il complesso Bernardino Telesio a Cosenza.
Note storiche e costruttive

- Recensioni**
- 115 PASQUALE MAURO MARIA ONORATI: L'icona di Santa Maria della Nova nella chiesa di San Nicola Magno.
Tra storia e restauro
- 119 MASSIMO OSANNA (dalla prefazione): Prima di quel giorno a Pompei.
Tecniche costruttive, vulnerabilità sismica, riparazioni e rinforzi al tempo dell'eruzione del 79 d.C. (di Ruggieri, N.)
- 121 IRENE SAVINELLI: La chiesa di San Rufo Martire.
Nota delli beni della chiesa di San Rufo Martire al 1795 (a cura di Venditto, G.)
- 127 **Premi, concorsi e borse di studio**
- 136 **Norme Redazionali**

NOTA INTRODUTTIVA AL PRIMO NUMERO
A CURA DEL DIRETTORE RESPONSABILE DELLA RIVISTA

Mariano Nuzzo

Monère è un progetto editoriale dedicato al tema dei beni culturali visti da diverse angolazioni che si presta ad ospitare punti di vista differenti, anche in antitesi tra loro, al fine di contribuire al dibattito contemporaneo.

La rivista è un periodico annuale ed ospita contributi relativi alla storia dell'architettura, al restauro, al costruito storico e alla storia delle istituzioni politiche nell'ambito della tutela, valorizzazione e gestione del patrimonio culturale.

Si rivolge a tutti i settori scientifici, professionali ed economici interessati: scienziati e ricercatori, docenti e studenti di università, accademie e istituti di formazione, amministratori pubblici, funzionari di musei, soprintendenze, forze di polizia e altre figure che svolgono un ruolo di rilievo nella tutela del patrimonio culturale.

Rientrano nella sfera di interesse editoriale della rivista tutte le tematiche di tutela, conservazione, restauro, valorizzazione e gestione dei beni materiali e immateriali, studiate e praticate in Italia e nel resto del mondo. Monère si propone come luogo indipendente di incontro, confronto ed elaborazione, senza essere legata in modo condizionante ad alcuna istituzione, scuola o realtà politica e territoriale.

La rivista è aperta in particolare alle innovazioni culturali e sociali, intende favorire il dialogo tra i temi della conservazione, tutela, valorizzazione e le politiche culturali, il restauro, l'architettura, la storia delle istituzioni politiche del settore, le ricerche scientifiche, i circuiti museali ed espositivi, l'economia dei beni culturali, in una prospettiva globale di corretta gestione del patrimonio esistente. Essa rivolge particolare attenzione al valore civile del patrimonio storico e artistico, per una cultura della fruizione aperta e volta a tutti i cittadini.

Il periodico intende, inoltre, aprirsi al dibattito sul tema della tutela internazionale del patrimonio culturale, anche in relazione alle devastazioni avvenute nell'era del terrore, e alle catastrofi naturali (terremoti o dissesti geologici) o alle devastazioni dovute a cause antropiche, come incendi e allagamenti, per comprendere quali sono gli strumenti attuali di tutela disponibili utili a contrastare la perdita irrimediabile di ampie porzioni di patrimoni dell'umanità.



Bosco della Tuscia, zona ferriere pontificie (foto dell'A., 2016)

LA TUTELA DELL'AMBIENTE IN COSTITUZIONE. SPERANZE DI RIFORMA

Mario Anzevino

About: Starting from the recent intention of the Italian Prime Minister to include the environmental protection in the Italian Constitution, the article speaks about the lack of environmental protection in the Italian Constitution and analyzes the articles 2, 9 and 32 that – with an extensive interpretation – have guaranteed and guarantee an indirect constitutional protection to the environmental theme. An overview is given of the environmental safeguards present in more recent constitutions than the Italian one and in reformed constitutions of different geographical areas (South America, Africa, India, main European Countries), more in the European Treaties. At the end the text presents an author's proposal to reform the Italian Constitution to insert the environmental protection both in the Fundamental Principles (art. 9) and in the First Part concerning Rights and Duties of citizens (art. 32 and 54).

La Costituzione italiana ha spesso rappresentato un'avanguardia in molti campi del diritto anticipando tutele e sensibilità che poi si sarebbero fatte strada nella nostra società e nel nostro ordinamento. Ma, nonostante questa innegabile meritoria caratteristica, un aspetto tanto fondamentale per una moderna società quale è la tutela dell'ambiente non figura ancora tra i Principi Fondamentali della nostra Costituzione (artt. 1 - 12), né la ritroviamo nella Parte I dedicata ai diritti e ai doveri dei cittadini (artt. 13 - 54). Numerose sono state le riforme costituzionali attuate nel nostro Paese¹, ma nessuna di queste si è occupata di affrontare il tema della tutela

¹ Hanno interessato un totale di 43 articoli. Negli ultimi 28 anni sono state approvate 14 leggi di revisione costituzionale (due di queste sono state poi bocciate con referendum del 25 e 26 giugno 2006 e del 4 dicembre 2016).

dell'ambiente. L'argomento è tornato di prepotente attualità nell'agenda politica e nel dibattito nazionale a seguito delle dichiarazioni programmatiche rese dal Presidente del Consiglio dei Ministri Giuseppe Conte durante il suo discorso per la fiducia al nuovo Governo tenuto alla Camera dei Deputati il 9 settembre scorso. Il Presidente ha riproposto la questione annunciando nel programma di governo un disegno di legge che preveda l'inserimento della tutela dell'ambiente nel nostro testo costituzionale.

Il vuoto normativo è stato storicamente colmato ricavando la tutela dell'ambiente da una interpretazione estensiva del secondo comma dell'art. 9 della Costituzione «La Repubblica (...) tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione» che ha inteso dilatare il termine paesaggio includendovi la tutela dell'ambiente naturale. La formulazione dell'art. 9 trae il proprio fondamento dalla millenaria tradizione e stratificazione storica, artistica e culturale della nostra Penisola e dalla conseguente sensibilità sviluppata sul tema. Sensibilità cristallizzata qualche anno prima dalle fondamentali leggi per la tutela dei beni artistici e storici e per la tutela del paesaggio², sopravvissute fino ai giorni nostri³ e i cui principi ispiratori trovano dignità e tutela costituzionale. La tutela dell'ambiente non poteva certo essere presente nel '47 nel progetto della Costituente poiché assente dalle coscienze e dalla consapevolezza prima di tutto internazionali e poi italiane. Un'ulteriore copertura costituzionale indiretta al diritto all'ambiente è stata individuata nell'art. 2 e nel primo comma dell'art. 32. Nel primo «La Repubblica riconosce e garantisce i diritti inviolabili dell'uomo (...)», tra questi sono riconosciuti e ricompresi il diritto alla vita, alla salute, al cibo, all'acqua che sono inesorabilmente legati alla tutela dell'ambiente; mentre nel secondo «La Repubblica tutela la salute come fondamentale diritto dell'individuo e interesse della collettività (...)» appare chiaro il legame tra salute e ambiente. Nonostante che a partire dagli anni settanta del secolo scorso siano aumentate sensibilità e consapevolezza sul tema e la normativa comunitaria abbia riconosciuto gradualmente la centralità degli aspetti ambientali fino a considerare la politica dell'ambiente una politica comunitaria trasversale, l'ambiente e la sua tutela rimanevano estranei alla nostra Costituzione e, quindi, privi di copertura di rango superiore. La tutela ambientale in Italia si è, pertanto, fondata esclusivamente su numerose disposizioni legislative⁴ emerse nel corso degli anni (in particolare dal 1986).

Il tema ambientale acquista centralità in ambito internazionale a marzo del 1972 con il rapporto «I limiti dello sviluppo» redatto da un gruppo di esperti del M.I.T.⁵ a cui seguì nello stesso anno la Conferenza O.N.U. di Stoccolma⁶. Al termine della Conferenza fu approvata la Dichiarazione delle Nazioni Unite sull'Ambiente Umano che all'art. 1 sancisce il diritto dell'uomo ad avere «(...) condizioni di vita soddisfacenti, in un ambiente che gli consenta di vivere nella dignità e nel benessere»

² Legge n. 1089 del 1 giugno 1939 *Tutela delle cose di interesse artistico e storico*, meglio conosciuta come Legge Bottai e Legge n. 1497 del 29 giugno 1939 *Per la tutela delle bellezze paesistiche*.

³ Confluite nel *Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali* - D.Lgs n. 490/99, poi abrogato dal D.Lgs n. 42/2004 *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.

⁴ Aspetto comune a molti altri ordinamenti che però nel corso degli anni hanno, come vedremo, riparato alla mancanza costituzionale.

⁵ *Massachusetts Institute of Technology*.

⁶ Conferenza delle Nazioni Unite sull'Ambiente Umano svoltosi dal 5 al 16 giugno 1972.

e afferma il «(...) dovere solenne di proteggere e migliorare l'ambiente a favore delle generazioni presenti e future».

A livello europeo è al Vertice dei Capi di Stato e di Governo, svoltosi a Parigi dal 19 al 21 ottobre del 1972, che viene riconosciuta priorità alla tematica ambientale e si conviene di realizzare una politica comune in questo campo⁷: «(...) l'espansione economica non è fine a se stessa, ma deve tradursi in un miglioramento della qualità e del livello della vita (...)»⁸. Da quel momento l'allora Comunità ha adottato oltre 200 atti relativi alla tutela dell'ambiente. La base giuridica per la loro adozione era fondata sull'interpretazione estensiva degli articoli⁹ 100 e 235 del Trattato istitutivo che prevedono rispettivamente un generico potere delle istituzioni comunitarie di emanare «(...) direttive volte al riavvicinamento delle disposizioni legislative, regolamentari e amministrative (...)» e la facoltà di adottare tutte le disposizioni necessarie al funzionamento del mercato comune nell'ipotesi in cui il Trattato nulla preveda al riguardo. Con l'Atto Unico Europeo¹⁰ nel Trattato fu inserito un nuovo Titolo (VII) specificatamente destinato alla tutela dell'ambiente (artt. 130R, 130S, 130T) che sanciva la competenza della Comunità in tale materia e definiva gli obiettivi, i principi e gli strumenti per la politica ambientale comunitaria. L'art. 130R enuncia i principi, l'art. 130S definisce le procedure per l'adozione delle azioni comunitarie, l'art. 130T ribadisce la facoltà per gli Stati membri di adottare provvedimenti e azioni, compatibili con il Trattato, che garantiscano la massima protezione possibile. Nel 1990 il Consiglio Europeo, riunitosi a Dublino dal 28 aprile al 7 maggio, ha approvato un'importante dichiarazione nella quale la Comunità si impegna a «(...) promuovere uno sviluppo sostenibile nel rispetto delle ricchezze naturali comuni (...)». Facendo seguito a questa dichiarazione, il Trattato di Maastricht (Trattato sull'Unione Europea)¹¹ ha attribuito all'ambiente lo status di politica della Comunità (art. 3 lettera K) specificandone obiettivi e principi guida e introducendo il principio dello sviluppo sostenibile fra gli obiettivi: «la Comunità ha il compito di promuovere (...) uno sviluppo armonioso ed equilibrato delle attività economiche (...), una crescita sostenibile, non inflazionistica e che tuteli l'ambiente (...)»¹². Con il Trattato di Amsterdam¹³ la tutela dell'ambiente ha assunto una valenza trasversale nell'ambito delle politiche comunitarie: «la Comunità ha il compito di promuovere (...) uno sviluppo armonioso, equilibrato e sostenibile delle attività economiche (...) un elevato livello di protezione dell'ambiente ed il miglioramento della qualità di quest'ultimo, il miglioramento del tenore e della qualità della vita

⁷ Vennero definiti anche altri nuovi campi di azione relativi alle politiche regionali, sociali, energetiche e industriali.

⁸ Estratto della Dichiarazione finale del Vertice.

⁹ Ora artt. 94 e 308, a seguito della rinumerazione degli articoli dei Trattati previsto dal Trattato di Amsterdam.

¹⁰ Firmato a L'Aia (Den Haag) il 28 febbraio 1986 nell'ambito della Conferenza Intergovernativa ed entrato in vigore il 1 luglio 1987 a seguito della ratifica dei parlamenti degli Stati membri.

¹¹ Firmato dai Ministri degli Affari Esteri e delle Finanze degli Stati membri il 7 febbraio 1992 ed entrato in vigore il 1 novembre 1993.

¹² Art. 2.

¹³ Firmato dai Ministri degli Affari Esteri degli Stati membri il 2 ottobre 1997 ed entrato in vigore il 1 maggio 1999.

(...)»¹⁴, e ancora «Le esigenze connesse con la tutela dell'ambiente devono essere integrate nella definizione e nell'attuazione delle politiche e azioni comunitarie (...) nella prospettiva di promuovere lo sviluppo sostenibile»¹⁵.

Gli obiettivi della politica ambientale comunitaria sono esplicitati nell'art. 174 (già 130 R): Salvaguardia, tutela e miglioramento della qualità dell'ambiente; Protezione della salute umana; Utilizzazione accorta e razionale delle risorse naturali; Promozione sul piano internazionale di misure destinate a risolvere i problemi dell'ambiente a livello regionale o mondiale.

Nell'art. 37 della Carta dei Diritti Fondamentali dell'Unione Europea¹⁶ è, infine, sancito come principio programmatico che: «Un livello elevato di tutela dell'ambiente e il miglioramento della sua qualità devono essere integrati nelle politiche dell'Unione e garantiti conformemente al principio dello sviluppo sostenibile».

Sul versante italiano, invece, l'ambiente compare per la prima volta nella Costituzione solo con la riforma del Titolo V (artt. 114 - 133) del 2001¹⁷, ma lo fa non nella sfera dei principi e dei valori bensì nell'ambito della definizione delle competenze legislative esclusive dello Stato così come definite nel novellato articolo 117, la cui nuova formulazione ribalta completamente l'impostazione precedente. Prima della riforma erano, infatti, indicate tassativamente le materie nella quali le Regioni potevano legiferare, nel nuovo testo, invece, si elencano i settori attribuiti alla legislazione esclusiva dello Stato e si afferma che «Spetta alle Regioni la potestà legislativa in riferimento ad ogni materia non espressamente riservata alla legislazione dello Stato»¹⁸. Il secondo comma lettera s) prevede che lo Stato ha legislazione esclusiva nella «tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali». Si ricava, quindi, in maniera indiretta, perché presente nella sfera delle competenze esclusive, la volontà di tutela del nostro patrimonio naturale da parte dello Stato. Sulla parola ecosistema usata al singolare e non al plurale si aprì un dibattito in dottrina che vide, tra gli altri, Domenico Amirante¹⁹ (posizione espressa durante le lezioni presso la Scuola di Specializzazione in Diritto e Gestione dell'Ambiente) schierato tra i giuristi che lo considerarono un grossolano errore poiché nell'ambiente naturale - e ovviamente anche nell'intero territorio italiano - esistono numerosi e diversi ecosistemi. Qui si propone una diversa personale interpretazione della scelta del sostantivo al singolare²⁰ che considera il termine con il significato di ecosistema degli ecosistemi, e, quindi, della tutela di tutti gli ecosistemi presenti e - in quanto per loro intrinseca natura collegati e interagenti - considerati come un unico grande sistema

¹⁴ Art. 2.

¹⁵ Art. 6.

¹⁶ Proclamata, a margine del Consiglio Europeo di Nizza, il 7 dicembre 2000 dal Parlamento, dal Consiglio e dalla Commissione.

¹⁷ Attuata con Legge Costituzionale approvata dalla Camera dei Deputati il 28 febbraio 2001 e dal Senato della Repubblica l'8 marzo dello stesso anno in seconda deliberazione a maggioranza assoluta, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del 12 marzo 2001 n. 59 ed entrata in vigore dopo il referendum costituzionale del 7 ottobre 2001.

¹⁸ Comma quarto. Principio della residualità della competenza regionale.

¹⁹ Ordinario di Diritto Pubblico Comparato presso il Dipartimento di Scienze Politiche «Jean Monnet» dell'Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli».

²⁰ Già espressa tra il 2003 e il 2004 durante l'esperienza formativa della Scuola di Specializzazione in Diritto e Gestione dell'Ambiente dell'allora Facoltà di Giurisprudenza presso la Seconda Università degli Studi di Napoli.

ecologico nazionale. Dopo questa modifica costituzionale nessuna altra proposta di riforma ha previsto l'inserimento della tutela ambientale in Costituzione, nemmeno l'ultimo ampio progetto di riforma²¹ (naufragato con la vittoria del No al referendum del 4 dicembre 2016), che pure era stato accusato di essere troppo radicale perché interveniva su numerosi articoli e su diversi aspetti della Carta.

Come precedentemente evidenziato, la Costituzione italiana in ambito ambientale paga lo scotto della sua età e dell'epoca in cui è stata redatta; il legislatore più recente ha, invece, tutte le colpe per non aver previsto nessun intervento di modifica che potesse prevedere l'ambiente come valore da tutelare, valorizzare e preservare per le future generazioni. Costituzioni più giovani della nostra o recentemente riformate hanno di contro dato ampio spazio alla protezione della natura come valore costituzionale. Ci sono diversi esempi sia in ambito europeo che in aree geografiche ben più lontane.

Nella Costituzione indiana con il 42° emendamento del 1976 vengono introdotte disposizioni che prevedono un dovere di tutela dell'ambiente sia per lo Stato che per i cittadini. Per gli obblighi dello Stato l'art. 48 stabilisce che «The State shall endeavour to protect and improve the environment and to safeguard the forests and wild life of the country». Per quanto riguarda i doveri dei cittadini è l'art. 51A che individua tra i doveri fondamentali alla lettera g) il dovere di ogni cittadino indiano «(...) to protect and improve the natural environment including forests, lakes, rivers and wild life, and to have compassion for living creatures». Entrambi gli articoli insistono sull'adoperarsi attivamente non solo per la protezione (*protect*), ma anche per il miglioramento (*improve*) dando, infine, una definizione di ambiente molto ampia (*forests, rivers, lakes, wild life*).

Anche se l'esempio può risultare stridente con quello che sta accadendo con crescente impatto negli ultimi anni nella Foresta Amazzonica, la Costituzione brasiliana dedica ampio spazio alla tutela dell'ambiente. L'art. 23 attribuisce ai soggetti pubblici centrali e periferici la competenza a «(...) proteggere l'ambiente e combattere l'inquinamento in tutte le sue forme» (punto VI) e a «(...) preservare le foreste, la fauna e la flora» (punto VII). Il Capitolo VI è interamente dedicato all'ambiente e nell'art. 225 sancisce il diritto per tutti a «un ambiente ecologicamente equilibrato» imponendo all'autorità pubblica e alla collettività «il dovere di difenderlo e preservarlo per le generazioni presenti e future». Per garantire l'effettività di questo diritto si indicano come compiti del Governo: «controllare la produzione, la commercializzazione e l'impiego di tecniche, metodi e sostanze che comportano rischi per la vita, la qualità di vita e l'ambiente» (punto V); «promuovere l'educazione ambientale in tutti i livelli di insegnamento e formare una coscienza pubblica per la preservazione dell'ambiente» (punto VI). Vengono, infine, dichiarati patrimonio nazionale la Foresta Amazzonica brasiliana²², la Foresta Atlantica, la Serra del Mar, il Pantanal Mato-Grossense²³ e la Zona Costiera affermando che il loro utilizzo avverrà «(...) nell'ambito di condizioni che garantiscano la preservazione dell'ambiente, soprattutto per quello che riguarda l'uso delle risorse naturali». Ci sono poi diversi altri articoli (24, 129, 170, 174, 186 e 200) che fanno riferimento all'ambiente e alle

²¹ Approvato il 12 aprile del 2016.

²² La Foresta Amazzonica si estende anche in Bolivia, Colombia, Ecuador, Guyana, Guyana Francese, Perù, Suriname e Venezuela.

²³ La più grande zona umida del pianeta.

risorse naturali relativamente alle attività produttive ed estrattive e in merito alle competenze legislative.

Non è da meno l'Argentina che all'art. 41 della propria Carta²⁴ si concentra sulla tutela ambientale, sullo sviluppo sostenibile, sulla riparazione del danno, sulla biodiversità e sull'educazione e informazione ambientali: «Tutti gli abitanti godono del diritto a un ambiente sano, equilibrato, adatto allo sviluppo umano e a che le attività produttive soddisfino le esigenze del presente senza compromettere le necessità delle generazioni future, con il dovere di tutelarle. Il danno ambientale genererà in primis l'obbligo di ripristinare la situazione precedente, nel rispetto della legge. Le autorità provvederanno alla tutela di tale diritto, all'utilizzo razionale delle risorse naturali, alla conservazione del patrimonio naturale e culturale e della diversità biologica, oltre che all'informazione e all'educazione ambientali».

Anche il continente africano ha riservato attenzione per l'ambiente e ne ha riconosciuto l'importanza. Infatti, l'art. 24 della Carta Africana dei Diritti dell'Uomo e dei Popoli²⁵ sancisce che «tutti i popoli hanno diritto a un ambiente soddisfacente e globale, favorevole al loro sviluppo».

Numerosi Paesi grandi o piccoli del Continente tutelano l'ambiente nei propri testi costituzionali. Tra questi la Costituzione sudafricana²⁶ nell'art. 24 riconosce che «Tutti hanno diritto a: (a) un ambiente che non sia nocivo alla propria salute o al proprio benessere; (b) alla protezione dell'ambiente, a beneficio delle generazioni future, sulla base di ragionevoli misure legislative e di altre misure che i) prevenivano l'inquinamento e il degrado ambientale; ii) promuovano la buona conservazione dell'ambiente; iii) assicurino uno sviluppo sostenibile e un utilizzo delle risorse naturali ecologicamente sostenibile promuovendo nel medesimo tempo un ragionevole sviluppo economico e sociale».

La Namibia, terra di parchi e riserve gestite in maniera sostenibile, nell'art. 95 della sua Costituzione²⁷ prevede che «Lo Stato deve attivamente promuovere e mantenere il benessere delle persone adottando, tra l'altro, politiche finalizzate a: (...) l) mantenimento degli ecosistemi, dei processi ecologici essenziali e della biodiversità della Namibia e all'utilizzo delle risorse naturali in modo sostenibile a beneficio di tutti i namibiani sia presenti che futuri».

Il Cameroon nel Preambolo della sua Costituzione²⁸ sancisce che «(...) ogni persona deve avere il diritto a un ambiente salubre. La protezione dell'ambiente deve essere un dovere di ogni cittadino. Lo Stato deve garantire la protezione e il miglioramento dell'ambiente».

Concentrandoci sul continente europeo, va ricordato l'art. 45 della Costituzione spagnola²⁹ in cui si afferma che «1. Tutti hanno il diritto di utilizzare un ambiente idoneo allo sviluppo della persona, così come il dovere di conservarlo. 2. I poteri pubblici veglieranno sulla utilizzazione razionale di tutte le risorse naturali al fine di

²⁴ Riformata nel 1994.

²⁵ Adottata a Nairobi il 28 giugno 1981 dalla Conferenza dei Capi di Stato e di Governo dell'Organizzazione dell'Unità Africana (O.A.U.) ed entrata in vigore il 21 ottobre 1986.

²⁶ Adottata l'8 maggio 1996 ed emanata l'11 ottobre dall'Assemblea Costituzionale.

²⁷ Adottata nel febbraio del 1990.

²⁸ Riformata il 18 gennaio 1996.

²⁹ Approvata il 6 dicembre 1978, promulgata il 27 dicembre ed entrata in vigore il 29 dicembre dello stesso anno.

proteggere e migliorare la qualità di vita, difendere e ripristinare l'ambiente, appoggiandosi all'indispensabile solidarietà collettiva».

Ben più ampio lo spazio riservato al tema dal Portogallo che all'art. 9 della sua Costituzione³⁰ individua tra i compiti fondamentali dello Stato alla lettera e) quello di «Proteggere e valorizzare il patrimonio culturale del popolo portoghese, difendere la natura e l'ambiente, preservare le risorse naturali e assicurare una corretta utilizzazione del territorio». Mentre nell'art. 66 la tematica ambientale diventa trasversale, investendo anche la politica fiscale, quando si afferma che «1. Tutti hanno il diritto a un ambiente di vita umano, sano ed ecologicamente equilibrato e hanno il dovere di difenderlo. 2. Per assicurare il diritto all'ambiente, nel quadro di uno sviluppo sostenibile, spetta allo Stato, per mezzo di propri organismi e con il coinvolgimento e la partecipazione dei cittadini: a) Prevenire e controllare l'inquinamento e i suoi effetti e le forme pregiudizievoli di erosione; b) Ordinare e promuovere l'ordinamento del territorio, mirando a una corretta localizzazione delle attività, a un equilibrato sviluppo socio-economico e alla valorizzazione del paesaggio; c) Istituire e sviluppare riserve e parchi naturali e di ricreazione, nonché classificare e proteggere paesaggi e luoghi, al fine di garantire la conservazione della natura e la preservazione dei valori culturali di interesse storico o artistico; d) Promuovere lo sfruttamento razionale delle risorse naturali, salvaguardando le loro capacità di rinnovamento e la stabilità ecologica, nel rispetto del principio di solidarietà tra generazioni; e) Promuovere, in collaborazione con le autarchie locali, la qualità ambientale delle popolazioni e della vita urbana, particolarmente sul piano architettonico e nella protezione delle zone storiche; f) Promuovere l'integrazione degli obiettivi ambientali nelle varie politiche di ambito settoriale; g) Promuovere l'educazione ambientale e il rispetto per i valori dell'ambiente; h) Assicurare che la politica fiscale renda compatibile lo sviluppo con la protezione dell'ambiente e la qualità della vita».

Anche la Grecia nell'art. 24 dà rilievo all'ambiente in Costituzione³¹ prevedendo che «La protezione dell'ambiente naturale e culturale costituisce un dovere per lo Stato. Lo Stato è tenuto a prendere delle misure speciali preventive o repressive per la sua conservazione».

Anche i Paesi di nuovo ingresso nell'U.E. (Cipro, Estonia, Lettonia, Lituania, Malta, Polonia, Repubblica Ceca, Slovacchia, Slovenia e Ungheria), dimostrando un *acquis* comunitario avanzato, riservano uno spazio nei propri testi costituzionali al diritto all'ambiente e alla sua tutela.

Per quanto riguarda, infine, i due Paesi più importanti dell'Unione, dal 1995 in Germania il nuovo art. 20a della *Grundgesetz*³² prevede che lo Stato debba tutelare l'ambiente anche in qualità di responsabile verso le future generazioni: «Lo Stato tutela, assumendo con ciò la propria responsabilità nei confronti delle generazioni future, i fondamenti naturali della vita e gli animali mediante l'esercizio del potere legislativo, nel quadro dell'ordinamento costituzionale, e dei poteri esecutivo e giudiziario, in conformità alla legge e al diritto».

³⁰ Approvata il 2 aprile 1976.

³¹ Entrata in vigore nel 1975 e sottoposta a revisione nel 1986, 2001 e 2008.

³² Costituzione tedesca.

La Francia, invece, ha scelto una strada diversa e innovativa approvando nel 2005 la Carta dell'Ambiente³³ che ha modificato per la prima volta nella storia costituzionale d'oltralpe il preambolo della Costituzione conferendo solennità al tema ambientale e ponendolo allo stesso livello dei diritti civili e politici della *Declaration* del 1789 e dei principi economici e sociali della Costituzione del 1946; la Carta ha fatto propri, infine, i principi comunitari in materia di ambiente³⁴. In essa si affermano il diritto a «vivere in un ambiente equilibrato e rispettoso della salute» (art. 1); il dovere «di contribuire alla protezione e al miglioramento dell'ambiente» (art. 2); la centralità delle politiche pubbliche che «devono promuovere uno sviluppo sostenibile. A tal scopo esse conciliano la protezione e la valorizzazione dell'ambiente, lo sviluppo economico e il progresso sociale» (art. 6); il diritto «di accedere alle informazioni relative all'ambiente in possesso delle autorità pubbliche e di partecipare all'elaborazione di decisioni pubbliche che abbiano ripercussioni sull'ambiente» (art. 7); l'importanza dell'educazione e della formazione all'ambiente che «devono contribuire alla formazione dei diritti e dei doveri» contenuti nella Carta (art. 8).

Come risulta evidente, siamo ormai abbastanza soli sul versante della mancata costituzionalizzazione della tutela dell'ambiente. Se le dichiarazioni programmatiche del Presidente Conte si concretizzeranno in un disegno di legge costituzionale, la nuova versione del secondo comma dell'art. 9 della nostra Costituzione potrebbe essere almeno la seguente: «La Repubblica tutela (l'ambiente), il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione». Si tratterebbe del minimo auspicabile, ma sarebbe comunque un grande, seppur tardivo, traguardo. Se si volesse essere più coraggiosi - come dimostrato non mancano le fonti a cui ispirarsi sia in ambito comunitario, che dei singoli Paesi europei, che in ambito internazionale - numerose sarebbero le soluzioni per ampliare il tema allo sviluppo sostenibile e riformare anche la Parte I della Costituzione relativamente ai diritti e ai doveri in campo ambientale. Volendo cogliere questa grande opportunità, il testo dell'art. 9 potrebbe prevedere anche un terzo comma ed essere il seguente: «I. La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura, la ricerca scientifica e tecnica (e l'educazione ambientale in ogni livello di insegnamento). II. Tutela (l'ambiente), il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione. (III. È dovere dello Stato combattere l'inquinamento in tutte le sue forme, occuparsi del mantenimento degli ecosistemi, dei processi ecologici essenziali e della biodiversità al fine di preservare un ambiente integro ed ecologicamente equilibrato per le generazioni presenti e future nell'ottica di uno sviluppo sostenibile e compatibile con le risorse naturali e con la loro capacità di rinnovamento)». Nella Parte I, invece, si potrebbe intervenire sui diritti dei cittadini ampliando l'art. 32 con un terzo comma (Tutti i cittadini hanno il diritto di vivere in un ambiente salubre, equilibrato e adatto allo sviluppo umano) e sui doveri dei cittadini riformando l'art. 54 con un terzo comma (Tutti i cittadini hanno il dovere di contribuire alla protezione e al miglioramento dell'ambiente). Il tempo ci dirà quale strada prenderà il Legislatore e quando vedremo la costituzionalizzazione della tutela dell'ambiente nel nostro Paese.

³³ La *Charte de l'Environnement* è stata approvata con Legge Costituzionale n. 205 del 1 marzo 2005 ed è composta da un preambolo e da 10 articoli.

³⁴ Principio di riparazione del danno (chi inquina paga) negli artt. 3 e 4, principio di precauzione nell'art. 5.

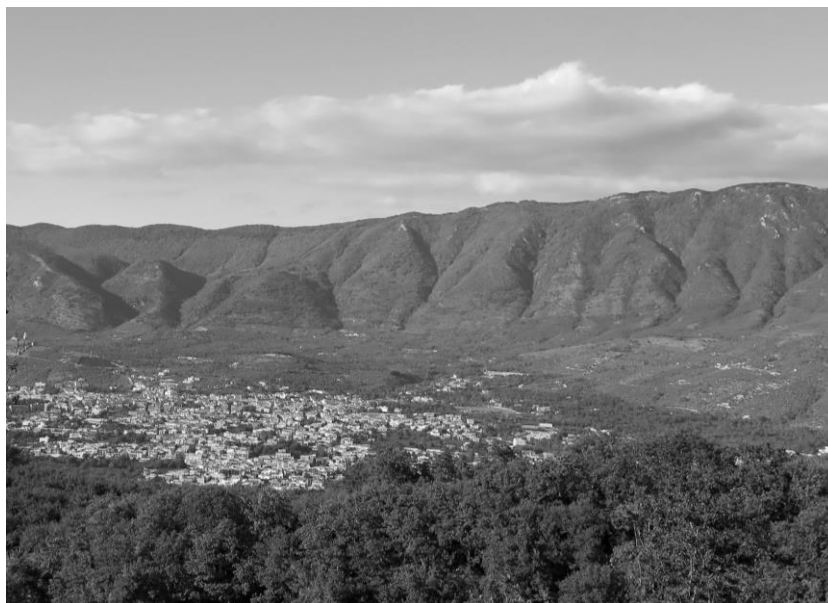


Fig. 1. Il territorio abellano, panoramica da sud (foto di F. Rinaldi, 2015)

MODALITÀ DI OCCUPAZIONE E INTERVENTI DI RIEDIFICAZIONE AI MARGINI DEL TERRITORIO ABELLANO IN ETÀ FLAVIA. NOTE PER UNA RIFLESSIONE TOPOGRAFICA

Paola Carfora

About: The results of a topographical research carried out in the northwestern territory Abella's "agro" show the type of population during the first century AD, the distribution of productive settlements in its "agro". While a first revision of the archaeological data deriving from the ancient Abella's city seems to mark, despite the epigraphic documentation, a lack of historical evidence of the first imperial age, apparently the topographical data collected in the countryside do not seem to suggest the abandonment of the productive sites between the 1st century BC and the early Augustan age, but rather their vitality and persistence over time. Some archaeological data seem to demonstrate not only the continuation of production on the sites, but also a renovation activity of the buildings following the earthquake of 62 AD and of the eruption of 79 AD which certainly struck the territories of Abella as documented epigraphically in the nearby town of Nola.

I risultati delle ricerche di topografia antica condotte, nell'ambito della redazione della Carta Archeologica della Campania settentrionale¹, nei settori

¹ L'iniziativa è coordinata da Lorenzo Quilici e Stefania Quilici Gigli. Essa è condotta secondo le metodologie proprie della ricerca topografica; i risultati sono stati editi in 10 volumi nella Collana editoriale Carta Archeologica e ricerche in Campania, supplementi della rivista scientifica Atlante Tematico di Topografia Antica. Per un'illustrazione dell'iniziativa cfr. QUILICI GIGLI S., *La ricerca per la Carta Archeologica della Campania: continuità e innovazione in un antico progetto*, in «Carta Archeologica e ricerche in Campania. Fascicolo 1: Comuni di

montani a nord ovest e a sud dell'antica città di *Abella*² hanno offerto nuovi dati archeologici utili ad una lettura in chiave diacronica delle modalità di occupazione di questa parte del territorio campano dall'epoca pre-protostorica a quella tardoantica³. A margine di una così ampia ricerca è sembrato opportuno compiere una breve riflessione sulle forme di occupazione e dinamiche di rioccupazione di tale territorio in età flavia sulla scorta dei dati emersi e della revisione di interessanti elementi archeologici editi in vecchi studi che, contestualizzati e riletti nel complesso, sembrerebbero suggestivamente indiziare interventi di riedificazione edilizia operati negli anni in questione.

Il comparto in esame è posto alle falde sud occidentali della catena del Partenio, tra il massiccio del Monte Fellino ad ovest, i monti avellani ad est (attuale territorio del comune di Roccarainola) e il versante settentrionale dei rilievi di Lauro a sud (attuale territorio del comune di Sperone). Dal punto di vista morfologico il contesto territoriale è contraddistinto da un'alternanza di pendii boscosi e collinari, anche fortemente scoscesi, protesi verso valle (Fig. 1). Alcuni passi nelle fonti letterarie nel riferire delle colture ivi praticate, offrono una suggestiva immagine del paesaggio antico: Virgilio ricorda la ricca produzione di frutta (*malifera Abella*)⁴; Plinio quella della famosa *nux Abellana*⁵; Silio Italico, la descrive, con efficacia *pauper sulci cerealis*⁶, "povera di messi", o forse, "povera di campi coltivati"⁷.

Alvignano, Baia e Latina, Caiazzo, Castel Campagnano, Castel di Sasso, Dragoni, Piana di Monte Verna, Ruviano», (Atlante Tematico di Topografia Antica), suppl. XV,1, L'Erma di Bretschneider, Roma 2004, pp. 9-18; per successivi aggiornamenti cfr. QUILICI GIGLI S., *Carta Archeologica della Campania. Ricerche condotte in corso per la promozione del territorio*, in «Carta Archeologica e ricerche in Campania. Fascicolo 9: Comuni di Camigliano, Savignano Irpino, Sperone», (Atlante Tematico di Topografia Antica), suppl. XV, 9, L'Erma di Bretschneider, Roma 2016, pp. 7-15, con bibliografia.

² Sulla città cfr. COLUCCI PESCATORI G., *s.v. Avella*, in *Bibliografia Topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle isole tirreniche*, III, Pisa-Roma 1984, pp. 339-344 (per la raccolta delle fonti); LAFORGIA E., *s.v. Avella*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, I, 1994, pp. 568-570; CINQUANTAQUATTRO T., *Abella, un insediamento della mesogaia campana: note di topografia*, in «Annali di Archeologia e Storia Antica», n.s., 7, 2000, 2003, pp. 61-85; aggiornamenti in CINQUANTAQUATTRO T., *Abella (Avella)*, in «Fana, templa, delubra. Corpus dei luoghi di culto dell'Italia antica (FTD)», 2, Roma 2013, pp. 7-26 e CINQUANTAQUATTRO T., *Sulle tracce di Maio Vestirikiò. L'edilizia pubblica ad Abella tra la tarda età repubblicana e l'età imperiale*, in CICALA L., FERRARA B. (a cura di), «Kithon Lydios. Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco» (Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, 22), Pozzuoli 2017, pp. 769-782.

³ I risultati delle ricerche, condotte da chi scrive nei comuni di Roccarainola e Sperone, sono editi in CARFORA P., *Il territorio di Roccarainola*, in «Carta Archeologica e ricerche in Campania. Fascicolo 7: Comuni di Ailano, Casapesenna, Castelvenere, Pratella, Raviscanina, Roccarainola, San Cipriano d'Aversa» (Atlante Tematico di Topografia Antica), suppl. XV,7, L'Erma di Bretschneider, Roma 2012, pp. 281-375 e CARFORA P., *Nota topografica sul territorio di Sperone*, in «Carta Archeologica e ricerche in Campania. Fascicolo 9: Comuni di Camigliano, Savignano Irpino, Sperone» (Atlante Tematico di Topografia Antica), suppl. XV, 9, L'Erma di Bretschneider, Roma 2016, pp. 171-185.

⁴ VIRG., VII, 740.

⁵ PLIN., *Nat. hist.* XV, 88. Sull'adozione e differente valore assegnato dalle fonti al termine *Abellana* in riferimento alla *nux* si veda REGIS R., *Il tipo corylus: origine, riscontri, fortuna (con particolare riferimento al territorio italiano)*, in «Vox Romanica», 67, 2008, p. 17, il quale osserva anche che «forse Plinio non vede una relazione tra abellana e Avella; egli sembra piuttosto considerare abellana corruzione di un precedente Abellina 'di Avellino'», *Ib.*, nota 22.

Un paesaggio, dunque, nel complesso, a forte vocazione agricola dedicato alla pratica di colture specialistiche che ancora oggi contraddistinguono i luoghi.

La prossimità dell'area indagata alle città antiche di *Abella* e di *Nola*, quest'ultima poco più discosta, fa sì che le letture storiche proposte per tali centri rappresentino un tassello imprescindibile per la comprensione dei fenomeni di popolamento antico e dei cambiamenti che questi hanno subito anche nelle campagne circostanti. In particolare, la città di *Abella* rappresenta topograficamente l'area urbana più prossima al territorio in esame che ad essa doveva fare riferimento, seguendone le vicende storiche⁸. Per cogliere le trasformazioni avvenute nel territorio nei primi decenni del I secolo d.C. è necessario ricostruire, per quanto possibile, sulla scorta dei dati noti, l'organizzazione urbana e l'assetto territoriale extraurbano nei secoli immediatamente precedenti. Tra II-I a.C. ad *Abella* è stato riconosciuto un periodo di sviluppo della città con la creazione di un impianto regolare basato su assi viari ortogonali⁹ e la realizzazione della seconda fase della cinta muraria¹⁰.

Analogamente, anche nel territorio si riconosce, a seguito delle attività di ricognizione diretta, una forte espansione del popolamento: si tratta, per lo più, di insediamenti a carattere produttivo, quasi tutti testimoniati da strutture murarie di un certo impegno, in taluni casi con aree sepolcrali annesse, gravitanti sui versanti pedemontani a più forte vocazione agricola, compresi tra 330 e 210 m s.l.m. (ad esempio Monte Vecchio e Monte Chianola), più prossimi ad *Abella*, certamente in tale fase centro attrattore. Non mancano, inoltre, attestazioni di aree sepolcrali apparentemente isolate rinvenute a quote più elevate alle quali dovrebbero essere associati vicini insediamenti non ancora distintamente ubicati nelle ricerche (Fig. 2)¹¹. La diffusione degli insediamenti rurali registrata sembrerebbe, inoltre, collimare con una probabile *terminatio* del territorio abellano, forse suggerita da due epigrafi inquadrabili nel II secolo a.C.¹².

⁶ SIL. IT. VIII, 543.

⁷ Il più recente tentativo di riconoscere anche in questo territorio un'antica produzione vinicola da riferire a quella più genericamente vesuviana (DE CARLO N., CASTALDO V., *Roccarainola, località Cammarano: una chiesa altomedievale e i resti di una villa romana*, in «ANNALI», I, 2011-2012, 2012, p. 246) sembrerebbe trovare conforto nell'osservazione, in contesti archeologici extraurbani interpretabili come ville, di *dolia defossa*, se riconducibili a celle vinarie (CARFORA 2016, *art. cit.* a nota 3, pp. 174, 180-182).

⁸ In età romana le aree degli attuali comuni di Roccarainola e di Sperone rientravano con ogni probabilità nel territorio di *Abella* esteso a nord sino ai rilievi de Partenio e a est fino al passo di Monteforte Irpino; a ovest e sud, anche se la definizione dei confini amministrativi rispetto alla vicina *Nola* appare problematica, sembra probabile che il confine delle due città fosse ad est dell'attuale comune di Tufino; sul tema cfr. CINQUANTAQUATTRO 2013, *art. cit.* a nota 2, p. 8, con bibliografia.

⁹ CINQUANTAQUATTRO 2003, *art. cit.* a nota 2, p. 73.

¹⁰ EAD., pp. 72-75.

¹¹ Per un esame delle attestazioni riconducibili a questa fase emerse dalle ricognizioni territoriali cfr. CARFORA 2012, *art. cit.* a nota 3, siti 5-8 (pp. 296-315), 14 (pp. 317-320), 19 (pp. 330-331), 28-29 (pp. 334-335), 32-33 (pp. 336-337), 37 (p. 338), 40-41 (pp. 339-340), 48-50 (pp. 347-349), 79 (p. 362), 83 (p. 362), 85 (p. 362), CARFORA 2016, *art. cit.* a nota 3, siti 4-5 (pp. 177-178), 7-10, (pp. 179-185); per un inquadramento storico complessivo dei contesti cfr. CARFORA 2012, *art. cit.* a nota 3, p. 369 e CARFORA 2016, *art. cit.* a nota 3, p. 174.

¹² Si tratta di due iscrizioni rinvenute in territorio abellano connesse alla medesima attività promossa dal magistrato *Maio Vestirikio*, personaggio di spicco nella comunità locale tra fine

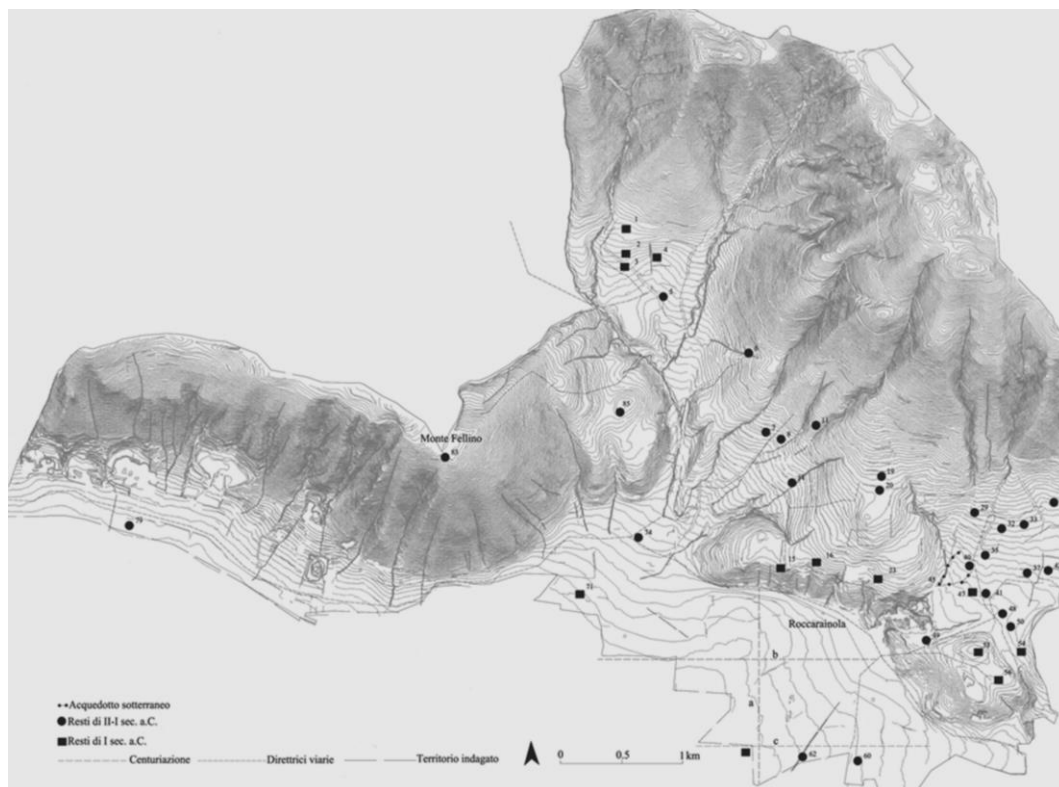


Fig. 2. Il territorio a nord-ovest di Abella: evidenze archeologiche e ricostruzione delle direttrici viarie nei secoli II-I a.C. (elaborazione dell'A.)

Si tratterebbe di un'ipotesi non del tutto incongruente anche alla luce dei dati archeologici che hanno evidenziato la presenza di un sistema di assi viari in terra battuta in diversi settori della necropoli orientale della città, segno di una nuova definizione dello spazio ad est di Abella, avvenuto in concomitanza con il fenomeno di riorganizzazione urbana¹³.

Nel corso del I secolo a.C. si osserva un ulteriore incisivo incremento degli insediamenti rurali nell'area in esame: i dati attestano non solo una continuità di vita di tutti gli insediamenti sorti nel corso del II secolo a.C. ma anche il sorgere di nuove

II inizi I secolo a.C., il cui operato nella città compare a più riprese nella documentazione epigrafica abellana. Come già sottolineato in letteratura, non è chiaro, tuttavia, se l'azione ricordata sia da riferire a una *terminatio* del territorio o, piuttosto, a una riorganizzazione di assi viari; sul tema cfr. CINQUANTAQUATTRO 2017, *art. cit.* a nota 2, p. 769, nota 5 con bibliografia. Per una prima notizia del rinvenimento dell'epigrafe poi dispersa cfr. BELOCH K. J., *Campania. Storia e topografia della Napoli antica e dei suoi dintorni*, Napoli 1989, p. 468, n. 509; ANTONINI R., *s.v. Avella (AV)*, in REI, (Studi Etruschi), 58, 1993, pp. 355-359; sul recente rinvenimento del cippo di confine ad est dell'anfiteatro cfr. GENNARELLI I., ANTONINI R., *Avella. Nuovo documento di Maio Vestirikoi. Notizia preliminare*, in RESCIGNO C., SIRANO F. (a cura di), *Immaginando città. Racconti di fondazioni mitiche, forma e funzioni delle città campane, Catalogo della mostra*, Prismi-Arte'm, Napoli 2014, pp. 2017-209.

¹³ CINQUANTAQUATTRO T., *Organizzazione e uso delle aree funerarie: le necropoli di Avella tra VII e V secolo a.C.*, in BONAUDO R., CERCHIAI L., PELLEGRINO C. (a cura di), *Tra Etruria, Lazio e Magna Grecia: indagini sulle necropoli*, «Tekmeria» 9, Paestum 2009, p. 121, nota 8.

ville e insediamenti rustici, distribuiti su balze pedecollinari leggermente più basse, comprese tra 270 e 215 m s.l.m., poste anche a breve distanza tra loro, infittendosi in modo esponenziale nella zona più prossima alla città di *Abella*¹⁴.

A tale forte incremento nelle campagne ad ovest della città antica fa riscontro un ulteriore sviluppo urbano messo in relazione con la deduzione di una colonia post-sillana¹⁵. A questi stessi anni è stata ricondotta una maglia centuriale riscontrata nel territorio tra Nola e Avella¹⁶: si tratterebbe di una maglia quadrata con modulo di 20 actus di lato ed un orientamento di 0°40' NO, in allineamento con quella riconosciuta nell'*Ager Campanus*, con uno spostamento degli assi rispetto ad essa.

A supporto di tale ipotesi, alcuni scavi condotti nel 1993, nell'area extraurbana di Abella, a sud della città, hanno messo in luce un asse viario in terra battuta, orientato in senso est ovest, allineato con tale schema di centuriazione¹⁷. Rispetto alla maglia proposta, in larga parte riconoscibile nella piana, la zona esaminata ricade ai margini, tuttavia, i risultati delle indagini condotte, la lettura comparata di cartografia storica e moderna e di fotografie aeree, in associazione ai dati emersi dalle ricognizioni e da scavi archeologici, sembra evidenziare, tracce se pur labili, della maglia centuriale altrove riconosciuta.

Nella piana (almeno in riferimento alla porzione territoriale ricadente nel comune di Roccarainola), sembrerebbe, infatti, di scorgere allineamenti riconducibili ad un decumano e due cardini, conformi allo schema proposto in letteratura. Nell'ambito di tali allineamenti, all'incrocio di una centuria (nell'area di San Nicola, lungo la strada provinciale Roccarainola-Cicciano), ricadrebbe un edificio funerario costruito nel I secolo a.C. ed ivi eretto per motivi di visibilità, in ragione della presenza nei pressi di un fondo privato probabilmente di un personaggio benestante¹⁸ (Fig. 3).

Ancora a questo periodo si potrebbe ascrivere la realizzazione di un acquedotto¹⁹, rintracciato per circa 1 chilometro e costituito da diversi rami (Fig. 4).

¹⁴ Per un esame delle attestazioni riconducibili a questa fase emerse dalle ricognizioni dirette cfr. CARFORA 2012, *art. cit.* a nota 3, siti 1-4 (pp. 296-315), 15-16 (pp. 320-330), 23 (pp. 331-332), 47 (pp. 346-347), 53-54 (pp. 350-352), 56 (pp. 352-353), 71 (pp. 357-358), e pp. 369-372 per una lettura storica dei siti; CARFORA 2016, *art. cit.* a nota 3, siti 5 (pp. 177-178), 8-10 (pp. 181-185), e p. 174 per un inquadramento storico dei contesti.

¹⁵ CINQUANTAQUATTRO 2003, *art. cit.* a nota 2, pp. 77-78.

¹⁶ Alcuni riferiscono all'età graccana la divisione agraria tra Nola e Avella (Nola I – Abella), cfr. CASTAGNOLI F., *Tracce di centuriazione nei territori di Nocera, Pompei, Nola, Alife, Equino, Spello*, in *RAL*, s. VIII, 11, 1956, p. 375; CHOUQUER G., CLAVEL-LÉVÊQUE M., FAVORY F., VALLAT J., *Structures agraires en Italie centro-méridionale. Cadastres et paysage ruraux*, Coll'EFR 100, Rome 1987, p. 209, nota 14 e p. 230, nota 402; MONACO M., *L'ager Campanus*, in CLAVEL-LÉVÊQUE M., VIGNOT A. (a cura di), *Atlas historique des cadastres d'Europe* 1998, Dossier IV, pp. 1-10, basandosi sul confronto con la divisione dell'*Ager Campanus* II; sul tema, più di recente, ROSSI A., *Ritornando su J.K. Beloch: riflessioni topografiche su Suessula ed il suo territorio*, in SENATORE F. (a cura di), *Karl Julius Beloch da Sorrento nell'antichità alla Campania. Atti del convegno storiografico in memoria di Claudio Ferone*, (Quaderni di Oebalus, 3) Roma 2011, p. 316.

¹⁷ CINQUANTAQUATTRO 2009, *art. cit.* a nota 13, p. 120, nota 5.

¹⁸ Per uno studio sul mausoleo e sul suo inquadramento topografico cfr. CARFORA P., *Su un edificio funerario nell'agro di Nola*, in «Orizzonti» XIV, Pisa-Roma 2013, pp. 111-116.

¹⁹ CARFORA 2012, *art. cit.* a nota 3, pp. 341-345 (sito 45).



Fig. 3. Cicciano, loc. San Nicola, edificio funerario (foto di F. Rinaldi, 2013)

La sua presenza mi sembra possa essere ricondotta ad interventi di captazione e redistribuzione dell'acqua in funzione delle esigenze produttive delle ville rustiche, sorte innumerevoli nella fascia pedemontana e di quelle probabilmente presenti in pianura, di cui potrebbe essere un esempio il caso del fondo sopra ricordato (una unità villa-mausoleo?), legato allo sfruttamento agricolo della zona.

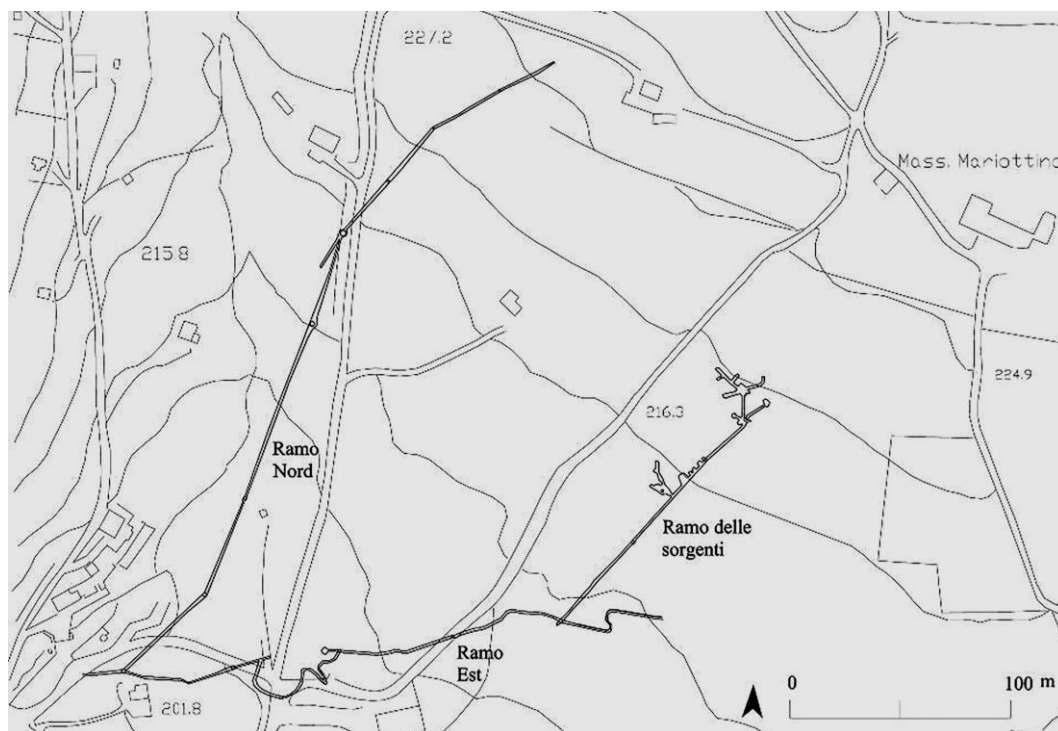


Fig. 4. Roccarainola, località Fontanelle, planimetria dei rami dell'acquedotto su base aerofotogrammetrica (elaborazione dell'A.)

Nel circoscrivere l'analisi dei dati più strettamente all'età flavia, è certo che la catastrofe del 79 d.C. dovette interessare anche questa zona, quinta scenografica settentrionale dell'area vesuviana. La città di *Nola*, poco più a valle di *Abella*, ebbe senza dubbio danni che G. Camodeca ritiene indiziati da alcuni interventi di rifacimento operati con provvedimenti imperiali quali il restauro voluto da Tito nell'81 d.C. del *tetrastylum* dedicato al Genio della Colonia o quello del teatro, di cui si rifecero colonne e decorazioni marmoree²⁰. Per *Abella* è stato sottolineato come pure dovette aver risentito delle conseguenze degli eventi sismici e vulcanici legati all'eruzione del 79 d.C. e di quelli sismici immediatamente precedenti (62 d.C.): non siamo in grado, tuttavia, di valutarne i danni²¹.

Un esame complessivo condotto da T. Cinquantaquattro dei dati raccolti nella città, anche se frammentari, sembrerebbe delineare, a dispetto della documentazione epigrafica, un fenomeno generale di contrazione a partire dalla prima età imperiale²².

²⁰ CAMODECA G., *Nola: vicende sociali e istituzionali di una colonia romana da Silla alla Tetrarchia*, in BERRENDONNER C., CÉBEILLAC-GERVASONI M., LAMOINE L. (ÉD.), «Gérer les Territoires, Les Patrimoines et les crises, Le Quotidien Municipal II», Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont Ferrand, 2012, pp. 312-313. Fu lo stesso Tito, all'indomani della devastante eruzione, a promuovere iniziative per soccorrere tutta l'area vesuviana sostenendo integralmente le spese per la ricostruzione, azione coordinata dai *curatores restituendae Campaniae*, magistrati da lui stesso preposti. Sul tema cfr. SORICELLI G., *La regione vesuviana tra secondo e sesto secolo d.C.*, in LO CASCIO E., STORCHI MARINO A. (a cura di), «Modalità insediative e strutture agrarie nell'Italia meridionale in età romana», Edipuglia, Bari 2001, pp. 457 e ss.

²¹ Cfr. CINQUANTAQUATTRO 2003, *art. cit.* a nota 2, p. 80.

²² CINQUANTAQUATTRO 2003, *art. cit.* a nota 2, *ib.*

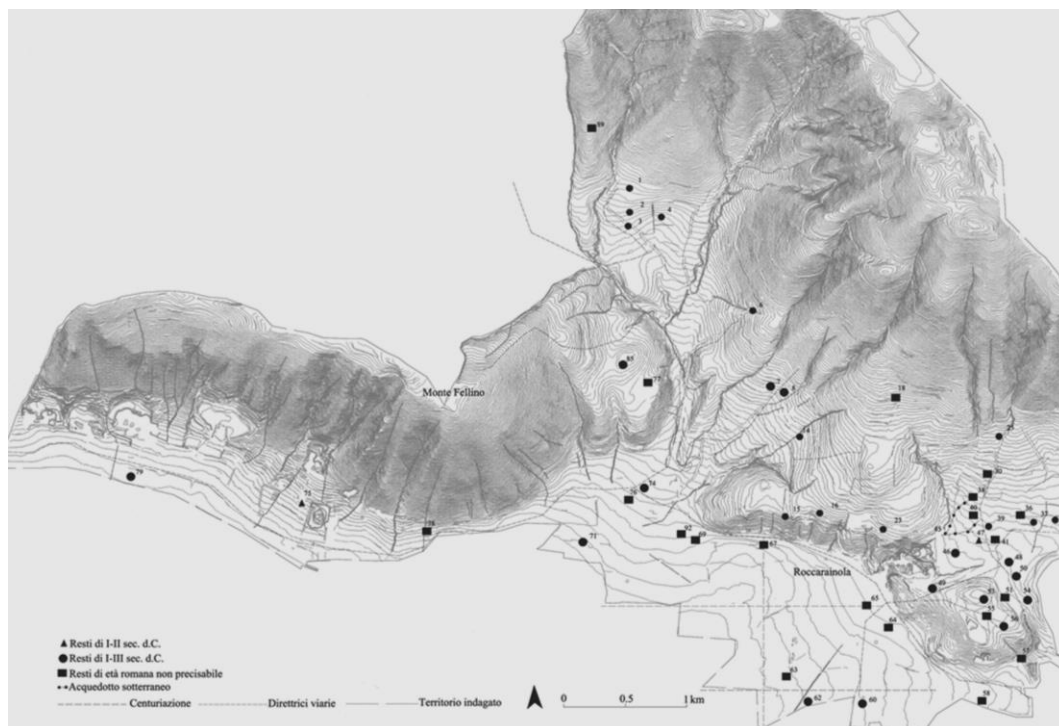


Fig. 5. Il territorio a nord-ovest di Abella: evidenze archeologiche e ricostruzione delle direttrici viarie nei secoli I d.C.-III d.C. (elaborazione dell'A.)

Più di recente, tuttavia, lo scavo di un grande complesso pubblico urbano in località Santissimo, con fasi costruttive comprese tra la tarda età repubblicana e l'età tardo-antica, ha evidenziato una serie di interventi, di modifiche degli spazi e la realizzazione di un imponente colonnato nella prima età imperiale (fine I a.C. - I d.C.)²³. Tali opere potrebbero forse lasciare intravedere anche per *Abella* azioni di risistemazione almeno di alcuni edifici a carattere pubblico.

A livello territoriale sembra di scorgere per queste fasi segnali di una rapida ripresa, ascrivibili agli anni immediatamente successivi agli eventi sismici e vulcanici. Così come alle falde settentrionali del Vesuvio²⁴, dove gli scavi archeologici vanno evidenziando il precoce impianto, entro o poco dopo il 90 a.C., di nuovi edifici produttivi e residenziali anche di notevoli dimensioni²⁵, nelle campagne abellane i dati

²³ CINQUANTAQUATTRO 2017, *art. cit.* a nota 2, p. 772.

²⁴ Per una lettura dei segni di una rapida ripresa della vita almeno nelle campagne nelle aree più prossime al Vesuvio e, dunque, direttamente interessate dagli effetti catastrofici, cfr. SORICELLI 2001, *art. cit.* a nota 20, con bibliografia.

²⁵ Si veda ad esempio il caso di Pollena Trocchia, cfr. SORICELLI 2001, *art. cit.* a nota 20, p. 464; DE SIMONE G. F., *Il territorio nord-vesuviano e un sito dimenticato di Pollena Trocchia*, in «Cronache Ercolanesi», 38, 2008, pp. 329-349; MARTUCCI C. S., BOEMIO G., TROJSI G., DE SIMONE G. F., *Pollena Trocchia (NA), località Masseria De Carolis. L'analisi dei reperti per la ricostruzione del contesto economico e sociale della villa romana*, in ANGELELLI C. (a cura di), «Amenitas», II, 2012, pp. 87-117. Sulle numerose ville e *praedia* in questa zona del Vesuvio, in alcuni casi con rapidi reinsediamenti post 79 d.C., cfr. DE SIMONE G. F., MACFARLANE R.T. (ed.), *Apolline Project, vol. 1. Studies on Vesuvius' north slope and the Bay of Naples*, NAPOLI, 2009, p. 191 ss., con bibliografia precedente.

topografici raccolti sembrerebbero suggerire solo raramente l'abbandono degli insediamenti produttivi tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C. a favore di una loro generale continuità nel tempo, con alcuni casi anche di edifici di nuovo impianto (Fig. 5)²⁶.

Recenti dati di scavo condotti nel territorio, presso la località Carmiano (comune di Roccarainola), sembrano confermare tale generale impressione: la presenza tra i più antichi materiali rinvenuti nella stratigrafia di forme e tipi ceramici tipici di età flavia inducono ad attribuire a questa specifica epoca l'impianto di una villa rustica sulla collina, rioccupata più tardi da una chiesa altomedievale²⁷.

In altri casi sembra di cogliere tracce di probabili attività di ristrutturazione degli edifici privati all'indomani degli eventi sismici del 62 d.C. e/o dell'eruzione del 79 d.C. Un possibile esempio è rappresentato da una villa rustica riconosciuta nelle ricerche topografiche nell'area pedemontana a nord ovest di *Abella*, in località *Veccio*²⁸; a questo contesto pare siano da ricondurre due frammenti di tegole con bollo in cartiglio rettangolare di *C. Cluentius Ampliatus* (C CLUENTI / AMPLIATI) (Fig. 6) e di uno con bollo rettangolare *A. Appuleius Hilario* (A APP / HILAR) (Fig. 7)²⁹; entrambi, molto diffusi nell'area a nord del Vesuvio in contesti di I secolo d.C.³⁰, costituiscono probabile indizio di una precoce fase di ricostruzione della copertura del complesso edilizio.

²⁶ Per un esame delle attestazioni riconducibili a questa fase emerse dalle ricognizioni territoriali cfr. CARFORA 2012, *art. cit.* a nota 3, siti 1-4 (pp. 285-296), 6-8 (pp. 296-315), 14-16 (pp. 317-330), 18 (p. 330), 23 (pp. 331-332), 25 (p. 333), 30 (pp. 335-336), 36-42 (pp. 337-340), 48-51 (pp. 347-350), 54-58 (pp. 351-354), 60 (p. 354), 62-65 (pp. 354-355), 67 (p. 357), 69 (p. 357), 71 (p. 357), 74-79 (pp. 359-362), 85 (p. 362), 89 (p. 363) e p. 373 per una lettura storica territoriale, tra I sec. a.C. e I secolo d.C.; CARFORA 2016, *art. cit.* a nota 3, siti 5, 8-10 (177-185), e p. 174, per un inquadramento storico dei contesti.

²⁷ Per lo scavo e gli elementi cronologici stratigrafici cfr. DE CARLO N., CASTALDO V., *Roccarainola, località Cammarano: una chiesa altomedievale e i resti di una villa romana*, in «ANNALI», I, 2011-2012, 2012, p. 263 e p. 265, fig. 11.

²⁸ CARFORA 2012, *art. cit.* a nota 3, p. 288 (sito 2).

²⁹ I frammenti furono rinvenute negli anni settanta del 1900: sulla scorta delle testimonianze e delle segnalazioni orali attendibili si è potuto contestualizzarli, cfr. CAPOLOGO D., *Del passato di Roccarainola e di antichi itinerari del territorio di Nola*, Roccarainola 1999² (1^a ed. Roma Libreria Editrice Redenzione Napoli - Roma Marigliano -NA-, 1976), pp. 78-79, figg. 25-26; CARFORA 2012, *art. cit.* a nota 3, pp. 392-393.

³⁰ Il primo bollo è noto nel *Corpus Inscriptionum Latinarum* X, 8047, 6a-c; molto diffuso nel I secolo d.C. in contesti vesuviani, sia su tegole (STEINBY E. M., *La produzione laterizia*, in ZEV F. (a cura di), *Pompei 79*, G. Macchiaroli editore, Napoli 1979, p. 269) che su doli; su questi ultimi, in alcuni casi è associato a *signa* laterali a forma di pigna (MAGALHAES M.M., *Stabiae romana. La prosopografia e la documentazione epigrafica: iscrizioni lapidarie e bronzee, bolli laterizi e sigilli*, Longobardi, Napoli 2006, n. 62, p. 158, fig. 113; CONTICELLO DE SPAGNOLIS M., *Una villa del suburbio orientale di Pompei*, in «Bollettino di Archeologia», 19-21, 1993, p. 127, riedito in *L'année Épigraphique* 1995, p. 103; TOCCO SCIARELLI G., *L'Attività della Soprintendenza Archeologica di Salerno, Avellino, e Benevento*, in «Atti del Convegno di Studi Magna Grecia», XXXII, 1993, p. 738, tav. LIX; PALLECCHI S., *I mortaria di produzione centro italiana: corpus dei bolli*, Quasar, Roma 2002, p. 126, nota 207). Il secondo bollo, noto dal *Corpus Inscriptionum Latinarum* X, 8047, 3, sembrerebbe piuttosto diffuso nell'area campana a nord del Vesuvio in contesti di I secolo d.C.: STEINBY 1979, *art. cit.*, p. 269; DE SIMONE G.F., *Il territorio nord-vesuviano e un sito dimenticato di Pollena Trocchia*, in «Cronache Ercolanesi», 38, 2008, p. 337;

Se corretta l'interpretazione del dato materiale in nostro possesso, tale intervento potrebbe ascriversi, dunque, proprio alle attività resesi necessarie in seguito agli eventi sismici del 62 d.C. e all'eruzione del 79 d.C., testimoniando ulteriormente, pur nei limiti imposti dalla documentazione a disposizione, la rapida ripresa della vita nelle ville produttive nell'agro di *Abella* all'indomani dei fenomeni vulcano-tellurici legati all'eruzione pliniana.



Fig. 6. Roccarainola, loc. Veccio, frammento di tegola con bollo C. Cluentius Ampliatus (Carfora 2012)



Fig. 7. Roccarainola, loc. Veccio, frammento di tegola con bollo A. Appuleius Hilario (Carfora 2012)

attestato anche su doli (MAGALHAES 2006, *art.cit.*, n. 60, p. 157, fig. 11; CONTICELLO DE SPAGNOLIS 1993, *art.cit.*, p. 124).



Siracusa, centro storico (foto dell'A., 2013)

LA FRUIZIONE DEL PATRIMONIO ARCHEOLOGICO. CONTESTO, UTENTE, BENE

Caterina Frettoioso

About: A broad and strategic vision of the conservation of cultural heritage implies, on the one hand, the systematisation of assets and, on the other hand, greater integration with the territorial context in which they are located. Both aspects focus on the need to consider cultural heritage as attractive nodes of a network that is based on a system of interrelations not only physical (connections between places) but also immaterial (historical-cultural connections). In this logic, fruition is to be interpreted not only as the "enjoyment" of a good, but rather as the main purpose of the conservation process itself.

This implies, from a design point of view, a constant comparison with the characteristics of the heritage to be presented as well as with the needs and expectations of those who will use it. The present work, sharing this approach, highlights the centrality of a quality fruition project that should, therefore, meet the needs of the user's knowledge in respect of the conservative need for the heritage, activating economic and cultural processes that justify the consumption, although controlled, of the good and its context.

I termini del dibattito

Nel settore dei beni culturali il termine valorizzazione tende ad associare il bene alla produzione di valore, soprattutto in termini economici, attraverso strategie di fruizione in grado di attivare flussi turistici caratterizzati da una, più o meno, espressa esigenza culturale. Ciò che oggi viene definito turismo culturale, ossia un

turismo basato sulla fruizione dei beni culturali, in Italia non deriva tanto da una gestione orientata alla promozione dei beni, quanto piuttosto, da un interesse «spontaneo» dei visitatori attratti dalla quantità e dalla qualità del nostro patrimonio. Affinché tale interesse diventi l'esito di una strategia di valorizzazione appropriata è necessario affrontare il progetto di fruizione a partire da due elementi di fondamentale importanza: le caratteristiche del bene da fruire e le esigenze dell'utenza finale. Una riflessione sulla centralità del visitatore e sulla qualità dei servizi offerti è stata già avviata a livello normativo alla fine degli anni Novanta, e se pure riferita ad entità specifiche quali le strutture museali, credo sia interessante sottolineare quegli aspetti che possono trovare applicazione anche su contesti urbani caratterizzati da un patrimonio storico - artistico diffuso. Tralasciando, solo per il momento, il concetto di museo diffuso è possibile affermare che qualsiasi entità museale, al di là delle sue caratteristiche dimensionali e tipologiche, deve fornire un «servizio di carattere culturale». In particolare, così come descritto all'interno della Norma Tecnica del D.M. 10 maggio 2001¹: «(...) Il museo deve rendere esplicito il quadro esigenziale cui intende riferirsi, dettagliando le esigenze che riguardano l'esposizione, la conservazione nel tempo, la registrazione, la documentazione ed il restauro delle collezioni, nonché i servizi per il pubblico in termini di conoscenza, educazione, ricerca e studio e quelli per il personale impegnato nel mantenimento in esercizio delle strutture museali. Indipendentemente dalla determinazione di standard minimi qualitativi e quantitativi relativi alle strutture adibite a funzioni museali, il museo deve garantire che le sue strutture abbiano le proprietà e le caratteristiche che conferiscono ai servizi da esse forniti la capacità di soddisfare le esigenze delle sue collezioni, del suo personale e del suo pubblico, siano cioè in grado di conseguire specifici obiettivi di qualità.

Il museo deve garantire la disponibilità di strutture adeguate in termini sia tipologici che dimensionali, flessibili (capaci di mutare nel tempo in relazione al mutare delle esigenze), attrezzabili (capaci di soddisfare esigenze diverse) e funzionali (efficaci nel garantire il raggiungimento degli obiettivi). Inoltre tali strutture devono risultare controllabili (con prestazioni modulabili in relazione alle effettive esigenze), manutenibili (tali da poter essere mantenute efficienti nel tempo), accessibili e riconoscibili». La trasposizione di tali indicazioni ad una entità museale più complessa, con una estensione anche urbana, e non delimitata da strutture fisse, bensì caratterizzata da una certa flessibilità e labilità dei margini, manifesta una sua applicabilità e valenza dovuta alla condivisione di un obiettivo: mettere a disposizione dei fruitori il patrimonio culturale di cui si dispone. Un progetto di qualità, dovrebbe pertanto soddisfare le esigenze di conoscenza del fruitore nel rispetto dell'istanza conservativa del bene attivando dei processi economici e culturali tali da giustificare il consumo², se pur controllato, del bene e del suo contesto. Il discorso si sposta pertanto sulla fruizione, non soltanto come «godimento» di un bene, quanto piuttosto, come finalità principale del processo conservativo stesso³.

¹ *Atto di indirizzo sui criteri tecnico- scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (Art. 150, comma 6, del D.l. n. 112 del 1998) G.U. 19 ottobre 2001, n. 244, S.O., Ambito III – Strutture del museo.

² Cfr. FREITOLOSO C., *Dal consumo alla fruizione: tecnologie innovative per il patrimonio archeologico*, Alinea editrice, Firenze, 2010.

³ RANELLUCCI S., *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Opus 5, Carsa Edizioni, Pescara, 1996.

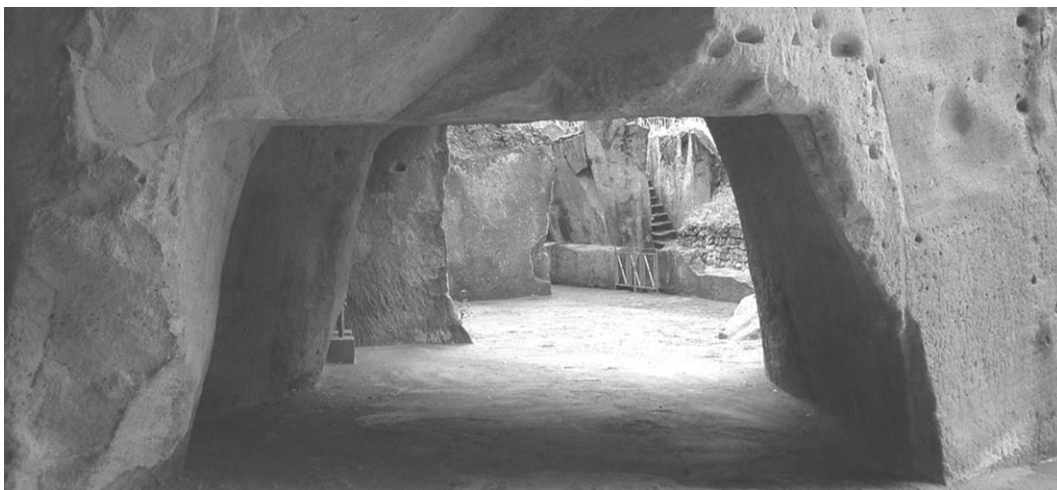


Fig. 1. Parco Archeologico di Cuma, ingresso (foto dell'A., 2010)

Il che implica, da un punto di vista progettuale, un confronto costante da un lato, con le caratteristiche del patrimonio da presentare, dall'altro con le esigenze ed aspettative di chi lo fruirà. A tale proposito, sempre nel citato decreto, affrontando la delicata questione delle relazioni con il pubblico, si legge infatti: «Ogni museo affianca al dovere della conservazione del proprio patrimonio la missione, rivolta a varie e diversificate fasce di utenti, di renderne possibile la fruizione a scopo educativo, culturale, ricreativo e altro ancora. Interpretare il suo patrimonio e renderlo fruibile da parte dei visitatori, specialmente esponendolo, è dunque parte integrante della sua ragion d'essere. In linea generale, il museo è sollecitato a sviluppare, nel rispetto della propria tradizione e cultura, quegli aspetti di orientamento verso il visitatore che mettano quest'ultimo in grado di godere l'accostamento al museo stesso come un evento particolarmente appagante non solo in quanto fattore di crescita culturale, ma anche in quanto momento privilegiato della fruizione del tempo libero, e valido complemento delle più consuete attività ricreative».

Un processo conservativo, affinché produca conoscenza, dovrà necessariamente condividere un progetto culturale, a partire dal quale sarà elaborata la strategia di fruizione.

Una strategia innovativa e personalizzata definita a partire dal concetto di sostenibilità inteso proprio come uso razionale della risorsa culturale. Da un lato, quindi, la centralità dell'utente, dall'altro la necessità di trasferire contenuti informativi, ha indirizzato gli interessi della ricerca soprattutto verso i temi dell'accessibilità del patrimonio culturale nelle sue diverse declinazioni di accessibilità fisica ed accessibilità culturale, relativa cioè, alla divulgazione delle informazioni. Le problematiche relative all'accessibilità diventano uno nodo centrale, determinanti all'interno di un quadro complessivo di gestione dei beni culturali improntati alla «qualità»⁴ nelle sue molteplici sfaccettature di: efficienza, economicità, immagine.

⁴ CALOGGERO I., *La gestione dei beni culturali nell'ottica della tutela e dell'efficienza*, Pagine dal sud, 1999.

Il concetto di patrimonio culturale e l'idea di «condivisione» di un patrimonio comune da preservare inteso come «eredità», diviene oggetto di interesse in ambito Tecnologico a partire dagli Anni '80 (Rapporto Brundtland, 1987) all'interno del più ampio dibattito sulla sfida globale per il mantenimento delle risorse e, quindi, in stretta relazione con la diffusione del concetto di sviluppo sostenibile. Concetto di sostenibilità che, nell'accezione di uso razionale della risorsa culturale, costituisce uno dei cardini degli approfondimenti che di seguito si propongono.

In tale visione, il processo stesso di tutela, può essere interpretato come strategia di uso della risorsa culturale, niente altro che Tecnologia. Risorsa che, anche in virtù delle politiche europee che da tempo hanno posto l'accento sulle potenzialità in termini economici dei beni culturali (Lisbona, 2000), è stata e continua ad essere oggetto di interventi non sempre appropriati alle reali esigenze del bene e di chi lo fruisce. Tale atteggiamento può innescare processi di trasformazione che, difettando per carattere strategico, possono causare l'insorgere di fenomeni di de-qualificazione del bene e del suo contesto.

D'alto canto è vero anche l'inverso. Infatti, «la fitta rete di relazioni che lega ad esempio Pompei al proprio contesto territoriale ha nei fatti riconosciuto (...) le sue potenzialità trainanti nei processi di sviluppo socio economico.

Quanto più tale ruolo centrale viene riconosciuto e posto come fulcro dell'universo programmatico che sta disegnando il futuro assetto dell'area, tanto più acquista rilevanza il tema della durevolezza e sostenibilità di tale sviluppo fondato sul mantenimento in vita delle principali risorse»⁵. Se è vero, come sostiene Omar Calabrese, che «le rovine costituiscono un bene culturale altamente consumabile, e dunque potenzialmente redditizio, la domanda da porsi è: come possiamo far consumare redditiziamente l'archeologia? La rovina in sé non basta.

Occorre che essa venga inserita in un contesto non tanto di sfruttamento come il termine «giacimento» potrebbe suggerire, quanto di massima valorizzazione.

Occorre che l'insieme delle potenziali qualità della rovina vengano esaltate piuttosto che avviliti: le rovine vanno progettate»⁶.

Al fine di prevenire un uso non appropriato della risorsa culturale (risorsa non rinnovabile) è necessario stabilire quali siano le condizioni affinché tale patrimonio venga messo sotto tutela non in maniera puramente istituzionale ma in maniera concreta nel quadro di politiche territoriali di sviluppo sostenibile che armonizzino necessità economiche, spesso stringenti, con la corretta fruizione del bene.

Vanno allora predisposti apparati metodologici in grado di definire esiti che derivino dalla composizione equilibrata di diverse variabili in gioco, variabili che sono strettamente connesse alle peculiarità dell'oggetto da conservare e fruire.

Nel caso specifico, riguardano il patrimonio archeologico, una tipologia di bene che, come ha attentamente osservato Sandro Ranellucci, «è identificabile con un'articolazione monumentale complessa, con un sistema di documenti il quale, secondo le metodologie correnti, scaturisce da una rigorosa indagine stratigrafica;

⁵ LONGOBARDI G., *Pompei sostenibile. Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei* 5, L'Erma di Bretschneider, 2002, pag. 118.

⁶ CALABRESE O., *Renzo Piano. Pompei, progetto per la città del tesoro*, in Eco U., Zeri F., Piano R., Graziani A., *Le isole del tesoro*, Electa, Venezia 1998, pag. 108.



Fig. 2. Urban archaeology_beyond limits (Spiezia G., tesi di laurea 2014)



Fig. 3. Sacello degli Augustali, Baia (foto dell'A., 2007)

con una struttura complessa nella quale non soltanto alle presenze, ma indissolubilmente anche alle assenze risulti affidato il ruolo di una comunicazione rispetto al passato»⁷.

L'approccio sistemico

Il concetto di fruizione sostenibile diventa, quindi, il filo conduttore delle riflessioni che seguono e che illustrano un approccio di tipo integrato alla valorizzazione del patrimonio ambientale e culturale a partire dall'individuazione degli elementi significativi, organizzati in dati territoriali e virtuali, su cui è possibile elaborare una ipotesi di fruizione.

Ipotesi che, già in fase meta-progettuale, pone la delicata questione del rapporto tra città e beni culturali in termini di «margini» e «compatibilità» tra funzioni diverse. Mi riferisco, soprattutto, all'esigenza di allontanare il pericolo del «recinto», ossia della politica della delimitazione, sia fisica sia percettiva, delle aree dedicate alla fruizione turistica nell'intento di attuare una forma di tutela. Strategia che si è dimostrata non vincente e che, ancora più grave, tende ad alzare una barriera tra il visitatore/cittadino e il bene da fruire.

Ad una più un'attenta riflessione, invece, si intuisce che «il problema non è di eliminare le demarcazioni tra archeologia [in generale, i beni culturali] e città (...), ma piuttosto di ridefinirle per potersi situare alla loro frontiera. Una nuova consapevolezza si fa luce tra gli architetti e gli urbanisti: ispirarsi al patrimonio antico, assumerne i temi e le questioni come materiale per il progetto, e non solo come barriera che si oppone ad esso»⁸.

Il museo diffuso, infatti, mettendo a sistema elementi separati in un territorio circoscritto secondo relazioni di tipo gerarchico, attribuisce notevole importanza al contesto, al territorio dove si «concentra l'essenza specifica della struttura museale»⁹, e al sistema dei percorsi che collegano i singoli elementi.

I sistemi di connessione assolvono all'importante ruolo di ristabilire l'apparente confusione in cui si mostra il paesaggio stabilendo una gerarchia che permetta una lettura logica dello stesso mediante «vari aspetti: il *topos*, se il luogo dove sono stati raccolti gli oggetti coincide con quello della comunità; il *kronos*, in quanto la memoria degli eventi individuali si collega a quella degli eventi collettivi; il *genius*, in quanto i processi di formazione delle idee hanno coinvolto l'esistenza della collettività attraverso le sue generazioni»¹⁰.

Il museo diffuso può essere concepito secondo diversi network tematici, realizzando un percorso urbano che costituisce il nodo principale di un sistema di fruizione più ampio che guarda al territorio, condividendo l'idea secondo cui «ogni contesto è parte di un sistema più vasto, ogni momento storico è un frammento di un tempo

⁷ RANELLUCCI S, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Opus 5, Carsa edizioni. Pescara 1996, pag 76.

⁸ MANZIONE L., *Archeologia e città: la trasgressione dei limiti*, 14 maggio 2000, da <http://architettura.it/>

⁹ GENOVESI E., *Simulazioni per un progetto: il museo diffuso e il sistema museale*, in *Musei e Parchi archeologici*, Quaderni del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti sez. archeologica, Università di Siena, Firenze 1999, pag. 112.

¹⁰ Ivi, pag. 121.

più ampio e quindi, seppure dobbiamo porre dei limiti, che questi siano permeabili, provvisori, evidentemente funzionali alle necessità strumentali dettate dall'opportunità di costituire una struttura fisica gestibile»¹¹.

Tale ipotesi organizzativa/museale è fortemente incentrata sull'esigenza di selezionare quei beni che, non solo singolarmente ma, soprattutto messi a sistema all'interno di specifici percorsi tematici, abbiano la capacità di raccontare l'identità storica della città.

Il concetto di selezione è oramai alla base delle logiche museali più innovative. Non è più pensabile di esporre tutto ciò che possiede un museo. Allo stesso modo, in ambito urbano, è necessario lavorare per tematismi, anche quando ciò significa escludere alcuni beni.

I numerosi percorsi che si possono generare in una città stratificata e ricca di elementi di interesse non possono essere percepiti se non in continua evoluzione. Compiere una scelta, quindi, non tanto sul valore assoluto del bene da selezionare, quanto piuttosto sulla sua importanza in relazione al racconto che si intende mettere in scena. Interessanti in merito le considerazioni di Umberto Eco, circa l'opportunità di trovare forme alternative di museo e, in particolare, sull'ipotesi del «museo didattico a sineddoche, incentrato su di una sola opera o oggetto a cui si arriva mediante un percorso che fornisce in vario modo tutte le informazioni necessarie a capire l'opera o l'oggetto in questione»¹².

A seconda dell'esigenza narrativa, costruita anche in relazione ai fruitori, alcune opere del museo saranno «protagoniste» del percorso individuato, altre contribuiranno a definire e potenziare il messaggio.

Il tutto secondo una logica museale di tipo adattiva¹³ e cioè, prendendo in prestito un termine utilizzato in ambito informatico, in grado di codificare i comportamenti dell'utente e di modulare, modalità comunicative e contenuti informativi.

Da un lato la necessità di mettere a sistema entità diverse per tipologia e collocazione fisica in un contesto urbano, dall'altro le rinnovate esigenze in termini di accessibilità sia fisica sia concettuale dell'allestimento museale, suggeriscono modi diversificati di fruire il patrimonio culturale che trovano un'opportunità di realizzazione nell'utilizzo integrato di supporti informativi tradizionali e tecnologici.

Una visione ampia e strategica della conservazione del patrimonio culturale implica necessariamente, da un lato, la messa a sistema dei beni, dall'altro, una maggiore integrazione con il contesto territoriale in cui si trovano. Entrambi gli aspetti pongono l'attenzione sulla necessità di considerare i beni culturali come nodi attrattori di un network che si fonda su un sistema di interrelazioni non solo fisico (collegamenti tra luoghi) ma anche immateriale (collegamenti storico-culturali).

¹¹ GENOVESI E., *Progettare un museo nelle realtà locali*, in ALTARELLI L. (a cura di), *Allestire*, Palombi editori, Roma 2005, pagg. 115-116.

¹² ECO U., *Osservazioni sulla nozione di giacimento culturale*, in Eco U., Zeri F., Piano R. e Graziani A., *Le isole del tesoro*, Electa, 1998, pag. 30.

¹³ «I sistemi adattivi sono caratterizzati dall'assenza di profili predefiniti e dalla capacità di monitorare il comportamento degli utenti e di modificare dinamicamente, in base all'analisi del comportamento stesso, sia l'interfaccia sia il contenuto informativo». Cfr. MIGLIORINI M., PALERMO C., *Iperesti adattivi per i sistemi museali*, in Atti del Museo Civico di Storia Naturale di Trieste, XV Convegno ANMS, *Museo oggi, tra reale e virtuale*, Trieste 23-26 novembre 2005, Supplemento al vol. 51, 2004.



Foto. 4. Parco archeologico di Ercolano (foto di L. Foglia, 2009)

Patrimonio archeologico e contesto ambientale: gli aspetti fruitivi

Tale considerazione è probabilmente ancora più significativa quando si fa riferimento ai siti archeologici che, al di là delle definizioni di tipo normativo, possono essere considerati, prima di tutto, luoghi di condivisione e connessione di spazi, di esperienze e di informazioni. Affinché si concretizzino queste relazioni è necessario, però, renderle manifeste mettendo in atto una serie di strategie ed interventi progettuali che, a partire dalla conservazione e valorizzazione, siano orientate al miglioramento delle condizioni di fruizione del sito. In tal senso, la fruizione può essere intesa come l'insieme delle azioni strategiche finalizzate ad un comune obiettivo: la comprensione del sito e del suo contesto da parte dell'utente.

Le caratteristiche ambientali dell'area in cui si inserisce un bene, insieme ad altri elementi descrittivi, costituiscono fattori qualificanti, positivamente o negativamente, l'attività di gestione in chiave sostenibile del patrimonio archeologico, soprattutto, in termini di capacità di attrarre visitatori e attività economiche. Resta inteso che tale capacità deve essere sempre valutata non in assoluto ma rispetto a quanto il bene può realmente sostenere, sia in riferimento al numero di utenti che può ospitare, sia agli effetti «collaterali» delle attività ad esso connesse. L'esigenza di realizzare un discorso integrato tra sito e contesto si manifesta con maggiore forza quando l'area archeologica si inserisce in un ambiente di particolare pregio naturalistico. La compresenza di reperti archeologici e paesaggi naturali particolarmente suggestivi e di valore, infatti, se da un lato amplifica le capacità attrattive di quel luogo, pone al progettista importanti questioni legate alla fruibilità dell'area e, nello specifico, all'accessibilità e leggibilità, non solo delle rovine ma anche del suo contesto.



Fig. 5. Parco archeologico di Paestum (foto dell'A., 2004)

Va da sé che l'organizzazione di un percorso di visita, che aiuti a capire meglio e a contestualizzare l'ambiente in cui ci si trova, è ampiamente auspicabile, ma è altrettanto vero che in presenza di luoghi di pregio naturalistico tale esigenza diventa particolarmente sentita soprattutto dal visitatore. Infatti, l'utente, se non opportunamente assistito, potrebbe in maniera autonoma andare alla ricerca di affacci e viste con il rischio, non solo di compromettere la corretta fruizione dell'area archeologica ma, soprattutto, di esporsi a condizioni di pericolo.

Tale considerazione è strettamente connessa ad una delle prime questioni da affrontare in ambito fruitivo che riguarda proprio quale grado di «libertà» e «autonomia», si intende concedere all'utente (o a categorie di utenti) durante la visita. Si tratta, operando con estrema sintesi, di individuare il modello di fruizione più appropriato alle esigenze conoscitive dell'utente e alla tipologia di bene e contesto. Non siamo ancora nella fase in cui si valuta la singola soluzione progettuale da adottare, le singole scelte vanno prima affrontate in termini meta progettuali.

Il metaprogetto rappresenta proprio la fase strategica in cui si mettono a sistema gli obiettivi che si vogliono raggiungere, i mezzi di cui si può disporre e le condizioni specifiche del contesto (territoriale e normativo). È in questa fase, ad esempio, che il progettista dovrà valutare come, ed eventualmente se, mettere in relazione il contesto ambientale con il sito archeologico vero e proprio e l'utente stesso. In tale fase del processo progettuale costituisce un importante parametro decisionale, infatti, la tipologia di utente prevista o individuata. Il target utente consente al progettista di costruire un quadro esigenziale più preciso ed articolato, soprattutto in riferimento alle esigenze di sicurezza e di accessibilità, fisica e culturale, del sito, dei reperti/rovine e dell'allestimento.

Il problema della sicurezza, come è facile intuire, è strettamente connesso alla scelta dell'autonomia che l'utente può o meno avere durante la visita: la libertà di decidere dove andare, cosa vedere, magari nell'ordine che si preferisce, si riduce drasticamente in presenza di percorsi strutturati. Concepire i percorsi di visita secondo un sistema di relazioni significa, ad esempio, ragionare in termini di percorsi tematici differenziati (differenziando, ad esempio, tempi della visita, ecc.), oppure secondo una gerarchia o, comunque, secondo una sequenza preordinata.

Naturalmente, tale strategia nasce dall'esigenza di guidare l'utente all'interno della visita affinché possa comprendere al meglio ciò che sta osservando, anche in riferimento al racconto che l'allestitore ha deciso di mettere in atto. Un modello così impostato produce, comunque, numerose e diverse configurazioni progettuali che possono contemplare, a seconda delle numerose variabili in gioco, momenti di autonomia, magari con l'aiuto, ormai acquisito ed accettato, delle nuove tecnologie dell'informazione. Ad ogni modo, al di là degli approcci perseguiti, la stretta relazione che esiste tra utente – contesto – bene archeologico è l'asse strategico che il progettista deve rendere manifesto tenendo conto delle reciproche implicazioni e/o interferenze.

Le tecnologie dell'informazione

I recenti sviluppi nel campo della ricerca sulla valorizzazione dei beni culturali indagano da un lato, sulle modalità innovative ed integrative alle tradizionali logiche di fruizione, dall'altro sull'opportunità di introdurre strumenti informativi tecnologicamente avanzati per realizzare percorsi personalizzati di conoscenza. Percorsi che tengano nella giusta considerazione la componente materiale e immateriale che nel bene convivono e che lo rendono soggetto al degrado e al trascorrere del tempo, ma anche portatore di valori e testimonianze che devono essere trasmesse alle generazioni future nel rispetto della loro autenticità e completezza.

In particolare nel momento in cui il museo si trasforma in un percorso museale urbano con finalità espositive e didattiche, si pone come questione di primaria importanza l'accessibilità fisica, percettiva e culturale dell'allestimento. Nodo che va sviluppato in relazione alla duplice natura dei suoi utenti finali che saranno sia cittadini sia visitatori occasionali, in un delicato equilibrio tra itinerari strutturati e libera frequentazione del museo diffuso. Lavorare sul coinvolgimento dei fruitori, quindi, che «nasce proprio da una dimensione diffusa del museo, con itinerari, installazioni, eventi e allestimenti esterni ma, anche, dalla semplice tutela di tutti quegli aspetti che costituiscono la qualità del luogo»¹⁴.

L'applicazione di tecnologie multimediali e virtuali può offrire interessanti opportunità in tal senso, non ultima la possibilità di creare attese e stupire attraverso la costruzione di scenari andati perduti, o più semplicemente, non accessibili fisicamente. In particolare le tecnologie virtuali, come afferma Maurizio Forte uno dei massimi esponenti in Italia di *Virtual Archaeology*, presentano il vantaggio di operare su due canali di approfondimento: uno scientifico, che fornisce gli strumenti per un'indagine specialistica, l'altro più emozionale, che contempla l'impiego di

¹⁴ GENOVESI E., 2005, op. cit. pag. 30.

soluzioni ad «effetto» per catturare l'attenzione anche di un pubblico distratto. Il canale «emozionale», può essere definito come una chiave universale perché in grado di superare diverse barriere, consentendoci di lavorare su un approccio alla fruizione di tipo «allargato» e, in qualche modo, più «democratico».

L'obiettivo principale di una strategia di fruizione è rendere accessibile un bene alla maggior parte delle persone e pertanto è finalizzata a generare o rafforzare flussi turistici culturali, «il turismo è l'industria dei viaggi, non crea cultura, la usa come materia prima per creare motivazioni di viaggio e può restituire risorse per la gestione dei beni attraverso i flussi turistici»¹⁵. Affinché si attivino tali flussi devono verificarsi almeno due condizioni: la prima, che i visitatori siano motivati, la seconda è che i beni siano accessibili. Le nuove tecnologie dell'informazione possono contribuire a realizzare entrambe queste condizioni perché lavorano su due componenti da cui dipende la riuscita di un processo di apprendimento: «la prima, la componente cognitiva, è la comprensione dell'oggetto di apprendimento: non si può apprendere ciò che non si capisce. La seconda, la componente dinamica, è la motivazione: l'essere interessati, stimolati ad apprendere, il volere sapere; nulla si apprende se non c'è interesse a farlo»¹⁶.

Da diversi anni il mio interesse verso le problematiche finora affrontate mi ha spinto ad indagare gli aspetti critici del tema della fruizione in più dimensioni, quella fisica legata alla materia e alla visita reale, e quella virtuale, legata alla sfera comunicativa ed informativa del bene¹⁷. Approfondendo ciò che Paul Viriliò definisce la terza dimensione della materia, sono state evidenziate soprattutto le potenzialità delle nuove Tecnologie applicate alle diverse fasi del processo conservativo del patrimonio archeologico, dallo scavo alla promozione.

Procedendo con estrema sintesi, le mie ricerche hanno condotto all'elaborazione di un modello di fruizione caratterizzato da una visione sistemica del parco archeologico inteso come «luogo della complessità» sia fisica (natura stratigrafica del bene archeologico; equilibrio eco-sistemico) sia culturale (valori, significati, tradizioni).

Da un punto di vista strettamente metodologico ciò ha significato ragionare sia in termini di sovra – sistema, articolato in contesto ambientale (naturale e costruito) su cui l'area insiste, e contesto spaziale, definito dall'insieme delle relazioni con altre realtà culturali locali; sia di sub – sistemi composti, invece, dalle unità ambientali e dagli elementi spaziali rispetto ai quali è possibile strutturare un parco archeologico (ad esempio: sistema di accessi, di percorsi, di aree di sosta, di supporti informativi, ecc). Tali ambiti spazio-funzionali sono stati oggetto di una precisa ridefinizione prestazionale e che sono alla base del modello di fruizione proposto e definito «percorso aumentato». L'aggettivo «aumentato», che è stato associato al concetto di fruizione, è di chiara derivazione informatica ed indica un aspetto chiave del modello: l'integrazione di tecnologie avanzate (realtà virtuale) come supporto conoscitivo alla

¹⁵ Potenziare l'accessibilità attraverso nuove tecnologie del nord Sardegna: le opportunità per il territorio, intervento a cura del Sistema Turistico Locale Sardegna Nord Ovest al Convegno Lu.Be.C. 2010.

¹⁶ ANTINUCCI F., *Musei Virtuali*, Editori Laterza, Bari, 2007, pagg. 7 – 8.

¹⁷ Per approfondimenti: FRETTOLOSO C., *Dal consumo alla fruizione. Tecnologie innovative per il patrimonio archeologico*, Alinea, Firenze 2010.

visita diretta, in grado di orientare il visitatore e rendere più piacevole e costruttiva l'esperienza conoscitiva della visita.

Andando oltre il dibattito tra fautori della realtà virtuale e tenaci oppositori che investe i termini reale/virtuale, si precisa che l'interesse per queste tecnologie presuppone l'ideazione di un progetto scientifico che guidi gli aspetti operativi/tecnologici e, soprattutto, si prevede un ruolo attivo dell'utente nell'interazione con tali strumenti. Si condivide l'idea sostenuta da Tomas Maldonado del ruolo di «regia» che l'utente può assumere nel dialogare con queste forme evolute di tecnologie dell'informazione e comunicazione, «dipenderà quindi da noi se, nel futuro, vorremo fare di questi mezzi, in nome di una ideologia della dematerializzazione universale, un uso alienante, oppure farne invece, come io ritengo che si dovrebbe, un uso che sfrutti al massimo il formidabile potenziale di interfaccia conoscitiva, progettuale e creativa dell'uomo con il mondo. Non un *fuga mundi*, ma una *creatio mundi*»¹⁸.

Partecipare alla conservazione

Lavorare su modelli di sviluppo e di crescita che siano innovativi significa non solo occuparsi di promuovere strategie sostenibili nei diversi settori di interesse ma avviare forme di coinvolgimento dei soggetti, a diverso titolo interessanti, in tali processi di cambiamento. Già il programma *Horizon 2020* sottolinea al punto 2 proprio questo aspetto introducendo il concetto di ricerca responsabile e, soprattutto, spostando il problema sul ruolo della società nei processi di crescita e di trasformazione. Termini come integrazione e partecipazione acquistano un ruolo strategico per la concreta realizzazione dei programmi di sviluppo sostenibile.

L'adozione di strategie partecipative ha un riscontro positivo su diversi fronti. Prima di tutto, aumentando il grado di conoscenza e comprensione dei cittadini rispetto a fenomeni e processi spesso subiti, senza comprenderne realmente il significato e la portata. Ma significa anche costruire tali strategie sulle reali esigenze di chi dovrà poi beneficiare dei cambiamenti e della relativa innovazione.

La condivisione da parte degli utenti, in alcuni casi anche cittadini, dei processi di trasformazione su contesti sensibili, quali sono i siti archeologici, è certamente ancora un nodo critico. Forme di partecipazione degli stakeholder sono già sperimentate e praticate per progetti che investono settori di città, come centri antichi, parchi e giardini storici, ma sarebbe opportuno ragionare su una collaborazione specifica sulle problematiche connesse alla fruizione e comprensione dei beni archeologici e del suo contesto.

Sia che si tratti di parchi archeologici urbani, per cui è più semplice immaginare forme di partecipazione e ambiti tematici di discussione, sia nel caso di realtà archeologiche extraurbane ed isolate, è comunque possibile individuare forme di coinvolgimento dei cittadini che, ad esempio, risentono maggiormente della presenza del bene archeologico sia da un punto di vista economico che più specificamente fruitivo – percettivo.

¹⁸ MALDONADO T., *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 2007, pag. 78.

Probabilmente uno degli aspetti in cui l'utente dovrebbe avere un ruolo più rilevante riguarda il comfort di visita. Affinché l'utente trasformi una «passeggiata» archeologica in un momento di conoscenza concreta, è necessario che si realizzino una serie di condizioni esterne tali da ridurre sia le interferenze all'interno dei processi comunicativi (utente-bene-contesto) sia eventuali disagi/ostacoli riconducibili prevalentemente ai fattori microclimatici, morfologici e percettivi dell'area che si sta visitando. Ai fini progettuali sarà di estremo interesse, integrare alle indagini condotte sul campo, gli esiti dell'attività partecipativa degli utenti soprattutto qualora si operi su un sito già aperto al pubblico.

Si avverte, in sintesi, la necessità di operare secondo un approccio non di tipo «negazionale» quanto piuttosto progettuale. Orientato, cioè, ad elaborare modelli di uso del bene archeologico compatibili con la precarietà del supporto materico del bene stesso e senza dimenticare che una delle finalità della conservazione è la fruizione del bene come riappropriazione del patrimonio comune.



Opificio campano (rielaborazione dell'A., 2019)

LA SICUREZZA SISMICA DEGLI OPIFICI INDUSTRIALI. METODOLOGIE E ANALISI PER LA VALUTAZIONE IN UN'OTTICA DI RECUPERO DEL PATRIMONIO ESISTENTE

Mariateresa Guadagnuolo

About: In recent years, the growing attention to the conservation of cultural heritage has led to the development of numerous theoretical and experimental research on masonry constructions, a few of which, however, have concerned the typical structures of the factories, present in considerable numbers on the national territory. There are also many complexes built about a century ago and intended for different types of processing (tobacco, sugar, hemp, silk, etc..) and now disused. From a structural point of view, these buildings, although different in type and construction techniques, are generally characterized by large lounges room spaces, with high walls where vertically extended openings identify slender partitions, or where there are large horizontal windows and almost always lack intermediate floors. Currently, the need for conservation and protection is spreading, which translates into guaranteeing the architectural, formal and material integrity of these buildings, through interventions that are, as far as possible, aimed at preserving the original structural role of the elements and that use materials that are compatible with those in place. The work describes the possible methods of modeling and analysis that allow to achieve this goal.

Premessa

Nella prima metà degli anni cinquanta del secolo scorso, nasce in Inghilterra l'Archeologia Industriale come attività di identificazione, conoscenza e tutela della fisionomia di un determinato territorio attraverso lo studio dei resti dell'industrializzazione e delle trasformazioni dello spazio di lavoro e degli impianti produttivi. Il suo nome, associando l'aggettivo industriale alla tradizionale disciplina che ha come proprio oggetto di studio il mondo antico, raggiunge una particolare efficacia perché connota come «antica» una realtà non molto distante da noi temporalmente, ma di fatto spesso superata.

In Italia l'introduzione ufficiale della nozione di archeologia industriale, coincide con il Convegno internazionale di Milano tenutosi alla Rotonda della Besana nel 1977, nell'ambito della mostra *San Leucio: archeologia, storia, progetto* organizzata da Eugenio Battisti, lo storico dell'arte che per primo ha portato questa nuova «non disciplina» nel nostro paese. Alla luce di questa nozione sono state realizzate numerose esperienze soprattutto di conoscenza e conservazione della memoria, si sono costituiti importanti repertori fotografici d'autore, sono stati realizzati molti eventi nei luoghi dell'archeologia industriale, che sono diventati sfondo a presentazioni commerciali di prodotti vari, a manifestazioni artistiche o esposizioni fotografiche. Questa raccolta di informazioni sull'Archeologia industriale si occupa oltre che dei problemi di carattere generale quali la catalogazione, lo studio dei manufatti, la conservazione, anche di quelli inerenti il recupero e, per quanto difficile ammetterlo, il riciclaggio dei monumenti della prima epoca industriale. Anche il cinema ha spesso adottato i siti industriali come scenario di emozioni e vicende più o meno drammatiche: da *Caccia tragica* di Giuseppe De Sanctis a *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti al *Grido e al Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni, fino a film più recenti che invece hanno come sfondo siti industriali dismessi, come *Maledetti vi amerò* di Marco Tullio Giordana o *Nirvana* di Gabriele Salvatores.

Eppure ancora oggi, per il pubblico più ampio, l'archeologia industriale è un interesse specialistico che si rivolge a siti, opifici e macchinari risalenti per lo più al XIX secolo e caratterizzati dalle medie o grandi dimensioni. Naturalmente questa tipologia di oggetti di studio non manca in Italia, dove l'industrializzazione del Novecento ha lasciato tracce importanti, talora estremamente visibili e a tutti note per il riuso prestigioso che ne è stato operato, come lo stabilimento Fiat Lingotto di Torino, diventato centro fieristico e culturale, la Centrale elettrica Montemartini di Roma, che ospita una serie di sculture provenienti dai Musei Capitolini, la Raffineria di zolfo a Catania, oggi centro fieristico Le Ciminiere, siti ed edifici ai quali è ormai universalmente concessa la patente di «bene culturale», che si visitano con lo stesso interesse tributato ai più prestigiosi luoghi della cultura. In area campana, il *Reale Opificio Borbonico di Pietrarsa* divenuto Museo Nazionale ferroviario e Centro eventi e congressi ed il Real Borgo di San Leucio, che ospitava le Seterie, oggi Museo e Centro per eventi, nonché sede di Officina Vanvitelli, centro per la formazione post laurea in design per la moda.

Moltissimi sono anche i complessi in disuso, costituiti da opifici realizzati in muratura circa un secolo fa e destinati a diversi tipi di lavorazione (del tabacco, dello zucchero, della canapa, della seta). Dal punto di vista strutturale, queste costruzioni, sebbene diverse per tipologia e tecniche costruttive, sono generalmente caratterizzate da grandi aule, con pareti alte in cui aperture ad estensione verticale individuano setti snelli, o in cui sono presenti ampie finestrature orizzontali. Nelle costruzioni più recenti, la continuità delle pareti è talvolta interrotta da cordoli in c.a. Sono, inoltre, spesso presenti sistemi ad arco, grandi coperture a volta o in capriate, o con *shed* spesso in c.a., mentre quasi sempre mancano impalcati intermedi.

Molte di queste costruzioni presentano una vulnerabilità sismica intrinseca, dovuta a schemi strutturali frequentemente non idonei a fronteggiare eventi sismici. La tradizione costruttiva e l'esperienza hanno, infatti, portato alla realizzazione di strutture caratterizzate da soluzioni tecnologiche in grado di sostenere con efficienza i carichi verticali e di rispondere alle esigenze funzionali (industriali) per cui queste

costruzioni erano realizzate (locali singoli ad ampia estensione planimetrica con altezze non propriamente tipiche delle costruzioni murarie).

Attualmente si sta diffondendo l'esigenza della conservazione e della tutela delle realizzazioni più rilevanti, che si traduce nel garantirne l'integrità architettonica, formale e materiale, attraverso interventi che siano, per quanto possibile, mirati a preservare il ruolo strutturale originale degli elementi e che utilizzino materiali compatibili con quelli in opera.

Esiste, anche, un problema di sicurezza, dato che occorre garantire alle strutture una capacità di resistere all'azione sismica sia per la salvaguardia dell'incolumità pubblica, sia per il mantenimento del bene, in genere dotato di valenze economiche. La valutazione della sicurezza sismica di tali complessi può essere effettuata a vari livelli di approfondimento che variano in funzione dell'ambito e della finalità. Può essere infatti necessario eseguire valutazioni a scala territoriale oppure valutazioni accurate di interi complessi o di specifiche costruzioni.

Gli opifici in muratura

Gran parte degli opifici in muratura è stata realizzata in epoca relativamente recente (seconda metà del 1800 ed inizio del 1900). L'esame di molte di queste costruzioni rivela la presenza di caratteristiche comuni, sia geometriche sia costruttive, che accomunano fabbriche spesso geograficamente molto distanti tra loro. Ciò comporta che lo studio di alcune di queste costruzioni può condurre a risultati validi in campi applicativi più vasti. Nella maggior parte dei casi le pareti perimetrali presentano una sequenza di aperture ad estensione verticale, che individuano setti snelli, o finestrature a nastro che interrompono la continuità in verticale della muratura. Altra caratteristica comune è la generale assenza di pareti interne di spina. In alcuni casi, è invece presente un cordolo in c.a. a circa metà altezza delle pareti perimetrali, che si sviluppa per tutta la lunghezza della parete, interrompendo la continuità sia dei setti murari sia delle aperture. La copertura è generalmente in capriate metalliche o in voltine in c.a. con cordolo di estremità e tiranti, essendo quindi assente una componente spingente sulle pareti perimetrali¹.

La tipologia strutturale di queste costruzioni ha un comportamento profondamente diverso da quello degli edifici ordinari, e quindi necessita di una metodologia specifica per l'analisi della vulnerabilità sismica. Per gli opifici in muratura non esistono, inoltre, significativi studi sui danni osservati, come disponibili per altre tipologie costruttive in muratura (per esempio le chiese), per le quali è stato mostrato² che esistono forti correlazioni tra tipi di danno e l'individuazione di porzioni con comportamento sismico indipendente definite macroelementi. Tale corrispondenza, sebbene non sia biunivoca, limita il numero dei possibili meccanismi associati a ciascun macroelemento, sia dovuti ad azioni nel piano delle pareti, sia ascrivibili alla risposta fuori piano.

¹ GUADAGNUOLO M., *La verifica sismica di opifici in muratura*, Tesi di Dottorato, Seconda Università degli Studi di Napoli, 2008.

² DOGLIONI F., MORETTI A., PETRINI V., *Le chiese e il terremoto*, Edizioni LINT, Trieste, 1994, LAGOMARSINO S., PODESTÀ S., RESEMINI S., *Observational and mechanical models for the vulnerability assessment of monumental buildings*, Proc. of the 13th World Conference on Earthquake Engineering, Vancouver, B.C., Canada, August 2004.

Gli opifici campani

Dall'indagine condotta su numerosi opifici dislocati sul territorio campano (Fig. 1), è stato possibile riconoscere che questi, sebbene diversi per tipologia e tecniche costruttive, hanno caratteri ripetitivi, caratterizzati da ricorrenti regolarità e simmetrie. In corrispondenza degli angoli non sempre sono presenti efficaci ammorsature tra le pareti ortogonali.



Fig. 1. Opifici campani. I, II, III fila Frattamaggiore (NA), IV Casoria NA, V fila Sant'Arpino (CE)

La maggior parte degli opifici ha, infatti, una pianta rettangolare ed è generalmente contraddistinta da grandi aule, con il lato corto compreso tra i dieci ed i venti metri (in taluni casi può raggiungere anche gli ottanta metri, ma sono presenti pareti longitudinali che individuano luci strutturali trasversali inferiori a venti metri). L'altra dimensione è più variabile, oscillando dai quaranta ai cento metri e sono pressoché assenti le pareti trasversali di spina. L'altezza è invece per lo più compresa tra sei e dieci metri e sono assenti impalcati intermedi. La tessitura muraria è in genere regolare ed a orditura piena, ovvero con presenza di listature orizzontali.

Le pareti perimetrali, quando non sono cieche, hanno aperture ripetitive ad estensione verticale che individuano setti snelli, o ampie finestrate orizzontali. Sono, inoltre, frequentemente presenti cordoli in c.a. che lasciano la costruzione sia a quota intermedia sia in sommità.

Le coperture sono costituite da capriate (metalliche o lignee), da *shed* o da voltine in cemento armato con spinte assorbite. La struttura o è del tutto in muratura o è di tipo misto con pareti perimetrali in muratura e strutture interne intelaiate in cemento armato. In molti manufatti è, infine, presente l'elemento ciminiera che in passato serviva per alcune fasi della produzione e che oggi diventa un elemento caratterizzante.

La valutazione della sicurezza sismica degli opifici

La valutazione della sicurezza degli edifici esistenti, per quanto possibile, deve essere effettuata in rapporto a quella richiesta per gli edifici nuovi. A tale scopo, le Norme tecniche per le costruzioni [d'ora in poi] NTC 2018³ introducono due nuovi parametri che costituiscono fattori indicativi per un rapido confronto tra l'azione sopportabile da una struttura esistente e quella richiesta per il nuovo.

$$\zeta_E = \frac{\text{l'azione sismica massima sopportabile dalla struttura}}{\text{l'azione sismica massima che si utilizzerebbe nel progetto della nuova}} \quad \frac{[\text{capacità}]}{[\text{domanda}]}$$

L'azione sismica massima sopportabile è comunque valutata a seguito di una conoscenza qualitativa e quantitativa della costruzione.

Il confronto può essere eseguito a diversi livelli di approfondimento, a seconda che si debba eseguire un'analisi su scala territoriale (e quindi su numerosi manufatti) o su singoli complessi.

La valutazione della capacità della struttura, dipende anche dal livello di approfondimento conseguito nella conoscenza della costruzione (analisi storica ed evoluzione della fabbrica, rilievo geometrico-dimensionale, rilievo di spostamenti e stati fessurativi, rilievo materico e dei dettagli costruttivi, proprietà meccaniche dei materiali, indagini sul sottosuolo e sulle fondazioni, identificazione del contesto circostante).

In relazione al livello di conoscenza, le NTC 2018 definiscono opportuni fattori di confidenza, che sono utilizzati per la riduzione dei valori dei parametri meccanici dei materiali e variano tra 1.35 per il livello di conoscenza LC1 ed 1 per il livello di conoscenza LC3.

³ MIT, *Norme Tecniche per le Costruzioni*, DM 17.01.2018, Official Bulletin n. 42, 20.02.2018.

L'accelerazione sismica di riferimento a_g (domanda) dipende, attraverso un fattore correttivo, anche esso tabellato in norma, da un livello di protezione differenziato in funzione della rilevanza della costruzione (limitata, media, elevata), secondo definizioni proprie del MiBACT, e della categoria d'uso (saltuario o non utilizzato, frequente, molto frequente). La valutazione della sicurezza sismica deve essere effettuata sia a livello globale, controllando la capacità resistente dell'intero sistema strutturale, sia a livello locale, controllando la vulnerabilità di singole porzioni murarie nei confronti delle azioni nel proprio piano e fuori dal piano.

Il percorso della conoscenza

Il livello di approfondimento dipende dal livello di conoscenza della costruzione storica, è necessario conoscere le caratteristiche originarie della fabbrica, le modifiche intercorse nel tempo dovute ai fenomeni di danneggiamento derivanti dalle trasformazioni antropiche, all'invecchiamento dei materiali e agli eventi calamitosi.

Tale conoscenza può essere conseguita attraverso l'esecuzione di una completa campagna di indagini sperimentali che può essere, in funzione dell'importanza della costruzione, distruttiva, semi-distruttiva oppure non distruttiva.

Tali operazioni saranno funzione degli obiettivi preposti ed andranno ad interessare tutto o in parte l'edificio, a seconda della tipologia dell'intervento previsto.

Lo studio delle caratteristiche della fabbrica è teso alla definizione di un modello interpretativo che consenta, nelle diverse fasi della sua calibrazione, sia un'interpretazione qualitativa del funzionamento strutturale, sia l'analisi strutturale per una valutazione quantitativa. Il grado di attendibilità del modello sarà strettamente legato al livello di approfondimento ed ai dati disponibili.

Il modello sarà diverso in funzione del tipo di analisi per si dovrà condurre e successivamente degli interventi necessari.

Il percorso della conoscenza può essere ricondotto alle seguenti attività:

- l'analisi storica per comprendere le vicende costruttive, i dissesti, i fenomeni di degrado, l'individuazione della evoluzione della fabbrica, intesa come sequenza delle fasi di trasformazione edilizia. In tal senso l'indagine storica diventa indagine critica e fonte, per eccellenza, di documentazione e conoscenza finalizzate all'interpretazione del comportamento strutturale.
- il rilievo geometrico della costruzione nello stato attuale, compresi gli eventuali fenomeni fessurativi e deformativi, l'individuazione degli elementi costituenti l'organismo resistente, nell'accezione materica e costruttiva, con una particolare attenzione rivolta alle tecniche di realizzazione, ai dettagli costruttivi ed alle connessioni tra gli elementi;
- l'identificazione dei materiali, del loro stato di degrado, delle loro proprietà meccaniche.

L'indicatore numerico del livello di conoscenza raggiunto è il fattore di confidenza che è utilizzato per la riduzione dei valori dei parametri meccanici dei materiali.

Nella Tabella 1 sono riportate le specifiche relative ai diversi livelli di conoscenza (LC).

Livelli di conoscenza

Livello di Conoscenza	Rilievo	Materiali	Fattore di Confidenza
LC1	Rilievo geometrico completo Indagini limitate sui dettagli costruttivi	Prove limitate sulle caratteristiche meccaniche dei materiali	FC = 1.35
LC2	Rilievo geometrico completo Indagini estese sui dettagli costruttivi	Prove estese sulle caratteristiche meccaniche dei materiali Indagini sperimentali limitate	FC = 1.20
LC3	Rilievo geometrico completo ed accurato Indagini esaustive sui dettagli costruttivi	Prove esaustive sulle caratteristiche meccaniche dei materiali Indagini sperimentali estese	FC = 1.00

Tabella 1. Definizione dei livelli di approfondimento delle indagini sui diversi aspetti della conoscenza e relativi fattori parziali di confidenza

Livelli di valutazione

La valutazione della sicurezza sismica di edifici tutelati, in cui dovrebbero rientrare di diritto gli opifici, può essere conseguita con tre livelli distinti (LV) come riportato nel documento «Linee Guida per la valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle norme tecniche per le costruzioni» - DPCM 2011 [d'ora in poi] Direttiva 2011⁴.

Il primo livello di valutazione LV1 consente di calcolare un indice di sicurezza attraverso un'analisi qualitativa e modelli meccanici semplificati, considerando le categorie d'uso e la rilevanza della costruzione.

La finalità di questo tipo di valutazione è quella di acquisire in tempi brevi ed a scala territoriale una conoscenza del livello di sicurezza sismica di una specifica tipologia di costruzioni.

Per la valutazione LV1 sono disponibili modelli diversificati per tipologia strutturale, strutture con pareti di spina ed orizzontamenti intermedi, strutture con grandi aule e assenza di orizzontamenti intermedi, strutture a prevalente sviluppo verticale, strutture ad arco.

Gli opifici non ricadono pienamente né nella prima tipologia, tarata sugli edifici, né nella seconda, la cui procedura di valutazione della sicurezza è stata tarata su strutture quali le chiese. Entrambe potrebbero quindi condurre a risultati non attendibili.

Per i beni culturali tutelati è necessario attenersi ad interventi di miglioramento, a riparazioni o ad interventi locali, per la cui progettazione vengono quindi introdotti due diversi livelli di valutazione.

⁴ DPCM 9 FEBBRAIO 2011. *Valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale* con riferimento alle Norme tecniche per le costruzioni di cui al decreto del Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti del 14 gennaio 2008, G.U. n. 54.

Il secondo livello LV2 mira alla valutazione della sicurezza di zone limitate del manufatto, ed all'eventuale progetto di interventi che non alterino in modo significativo il comportamento strutturale. In tal caso si utilizzano metodi di analisi locale, in particolare analisi cinematiche lineari e non lineari, al variare dei meccanismi che si possono attivare sotto sisma, fondate sull'approccio per macro elementi, si calcola il moltiplicatore di collasso e si effettuano le relative verifiche di sicurezza.

Per gli opifici, date le similitudini costruttive illustrate in precedenza, sono facilmente individuabili i macroelementi ed i relativi meccanismi di collasso.

Il livello di valutazione accurata consente di determinare la sicurezza e, se necessario, di definire gli interventi, utilizzando modelli locali applicati in modo generalizzato sui diversi componenti della struttura, ovvero modelli globali ad elementi finiti o modelli semplificati ad aste, in grado di riprodurre il comportamento d'insieme della costruzione. I modelli semplificati non sono sempre utilizzabili per gli opifici⁵. Mediante confronti tra i risultati ottenuti con diverse modellazioni numeriche, si è pervenuti alla taratura di un appropriato modello numerico da utilizzare per l'analisi strutturale dei complessi in esame, definendone, in particolare, le modalità ed i campi di impiego.

Nelle Tabelle 2 e 3 sono indicati i livelli di valutazione in funzione della finalità delle analisi ed i relativi modelli di calcolo da utilizzare per il patrimonio culturale, sia per l'analisi sismica sia per la progettazione degli interventi di miglioramento.

Finalità dell'analisi	Livello di valutazione minimo	Modello di calcolo
Valutazione a scala territoriale dell'indice di sicurezza sismica	LV1	Modelli semplificati (a base meccanica, statistica o qualitativa)
Accertamento di dettaglio della sicurezza sismica sul singolo manufatto	LV3	Meccanismi locali di collasso esaustivi. Modello globale

Tabella 2. Analisi del rischio sismico del patrimonio culturale

Finalità dell'analisi	Livello di valutazione minimo	Modello di calcolo
Interventi locali o di riparazione su zone limitate del manufatto	LV2	Meccanismi locali di collasso su singole porzioni di manufatto
Interventi di miglioramento che coinvolgono il funzionamento sismico dell'intero manufatto	LV3	Meccanismi locali di collasso esaustivi. Modello globale

Tabella 3. Progettazione di interventi di miglioramento sismico

⁵ FAELLA G., GIORDANO A., GUADAGNUOLO M., *Modelli semplificati per la valutazione della sicurezza sismica di opifici in muratura*, Atti del 2° Workshop on Design for Rehabilitation of Masonry Structures, Ischia, ottobre 2007; FAELLA G., GUADAGNUOLO M., *La sicurezza sismica degli opifici mediterranei in muratura*, Atti del V Forum Internazionale di Studi "Le Vie dei Mercanti" - Rappresentare il Mediterraneo, Capri, giugno, 2007.

Negli opifici si possano riscontrare delle caratteristiche comuni, sia geometriche che costruttive, che accomunano fabbriche spesso a prima vista distanti tra loro: ciò permette di usare un certo numero di casi studio per ottenere dei parametri validi poi in un ambito applicativo più vasto, permettendoci di creare delle classi di comportamento, dei gruppi tipologici.

Per una analisi LV1 degli opifici si può fare riferimento ai modelli di calcolo riportati nella Direttiva 2011, in cui il patrimonio culturale è diviso in quattro categorie:

1. Palazzi, ville ed altre strutture con pareti di spina ed orizzontamenti intermedi
2. Chiese, luoghi di culto e strutture con grandi aule, senza orizzontamenti intermedi
3. Torri, campanili ed altre strutture a prevalente sviluppo verticale
4. Ponti in muratura, archi trionfali ed altre strutture ad arco.

La categoria degli opifici, che ha delle peculiarità leggermente diverse sia dalle chiese e dai luoghi di culto che dalle altre strutture, con grandi aule e senza orizzontamenti intermedi, non è annoverata in questo elenco. La gran parte del patrimonio esistente di opifici è stata edificata in epoca relativamente recente (fine 1800, inizio 1900); nonostante ciò, la rapida industrializzazione e l'affermazione della tecnologia ha reso inadeguati i luoghi dedicati originariamente a tali attività. Tutto questo ha comportato delle trasformazioni e degli interventi di consolidamento, che, in assenza di metodologie operative scientifiche, hanno spesso prodotto effetti peggiori di quelli che si volevano contrastare. Per la tipologia palazzi la Direttiva 2011 fornisce delle schede con le quali è possibile valutare la capacità e nel rispetto delle NTC 2018 calcolare l'indice di sicurezza della struttura. Viene fornito un modello meccanico semplificato, che consente una valutazione della capacità in funzione della resistenza a taglio dell'edificio.

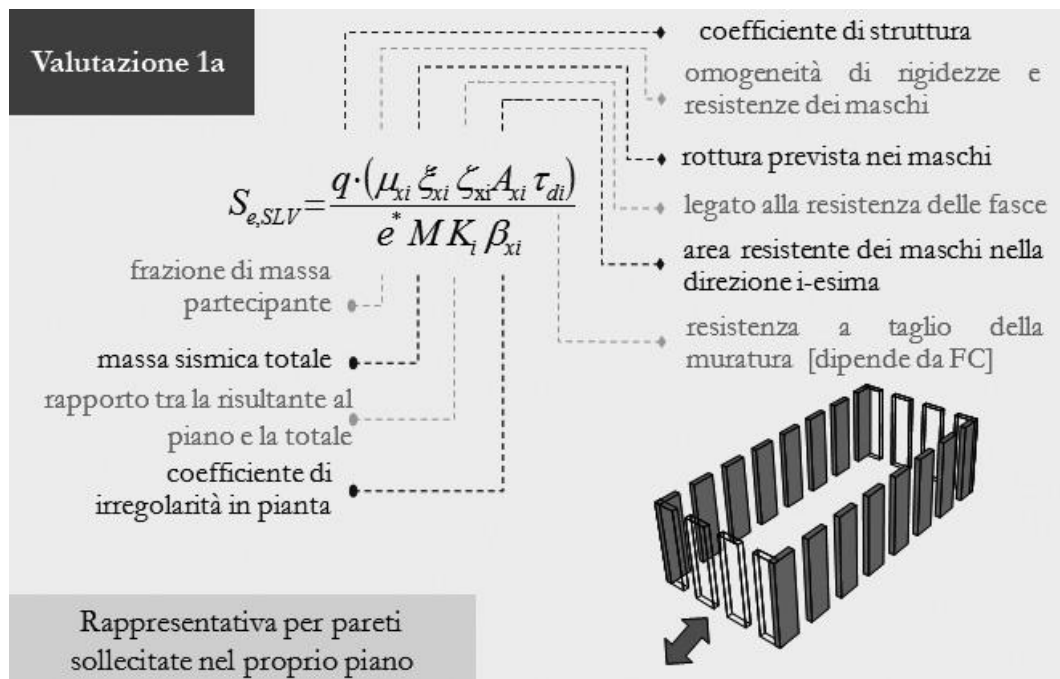


Fig. 2a. Valutazione LV1 - 1a (prima categoria)

Valutazione 1b



$$I_V = \frac{1}{2} + \frac{1}{6} \cdot \frac{\sum_{k=1}^m \rho_k (\nu_{ki} - \nu_{kp})}{\sum_{k=1}^m \rho_k}$$

$$a_{SLD} = 0.025 \cdot 1.8^{2.75-3.44i_s}$$

$$a_{SLV} = 0.025 \cdot 1.8^{5.1-3.44i_s}$$

ρ_k peso attribuito a ciascun meccanismo

ν_{ki} punteggio indicatori di vulnerabilità

ν_{kp} punteggio presidi antisismici

Rappresentativa dell'attivazione di
cinematismi locali

Fig. 2b. Valutazione LV1 - 1b (seconda categoria)

La resistenza a taglio dell'edificio viene ottenuta come la minore tra quelle valutate secondo due direzioni perpendicolari, scelte in genere secondo gli assi prevalenti dei muri portanti, prendendo in esame l'eventualità del collasso ai diversi piani della costruzione. Il modello consiste nel considerare, per ciascuna direzione, i pannelli murari portanti verticali e nell'ipotizzare che il collasso avvenga quando la tensione tangenziale media raggiunge un'opportuna quota parte della resistenza a taglio del materiale muratura (Fig. 2a).

Per la tipologia chiese la Direttiva 2011 fornisce delle schede con le quali, in funzione dei macroelementi presenti, è possibile valutare la vulnerabilità e nel rispetto delle NTC 2018 calcolare l'indice di sicurezza della struttura. La metodologia considera 28 meccanismi di danno, associati ai diversi macro elementi che possono essere presenti in una chiesa. È necessario verificare se tutti i macroelementi siano presenti, ovvero quali meccanismi si potrebbero verificare nella chiesa a seguito di un sisma, ed a questi assegnare un valore ρ_k , in relazione all'importanza dell'elemento nel contesto della costruzione. Per ogni meccanismo devono essere riportati gli elementi di presidio antisismico e gli indicatori di vulnerabilità presenti e significativi per la valutazione del comportamento sismico della chiesa. A ciascun presidio o indicatore di vulnerabilità deve essere attribuito, rispettivamente, un grado di efficacia o di gravità, con un punteggio da 1 a 3 (Fig. 2b).

In alcuni territori, come la Campania, la forte concentrazione di opifici potrebbe condurre a politiche di recupero tematiche per la promozione culturale e turistica. In questa ottica sarebbero necessarie analisi a scala territoriale LV1.

Analisi locale degli opifici industriali

Dall'analisi dei danni riscontrati dopo ogni evento sismico che ha colpito il nostro territorio si è visto che gli edifici in muratura sono caratterizzati da crolli, totali o più spesso parziali. Questo è dovuto in parte alle caratteristiche proprie del materiale, in parte alla conformazione geometrica. L'edilizia storica presenta, in generale, una vulnerabilità intrinseca e una vulnerabilità aggiunta. La prima è dovuta a

più fattori: da un lato le caratteristiche dei materiali disponibili all'epoca della costruzione, dall'altro l'organizzazione strutturale, che presenta spesso schemi statici molto articolati, talvolta resisi necessari per ovviare alle caratteristiche della muratura, e qualche volta non del tutto idonei a sopportare azioni sismiche. La seconda è connessa al naturale degrado dei materiali, aggravato dalla scarsa manutenzione, e ai dissesti, i cui effetti vanno spesso a sommarsi nel tempo se non opportunamente contrastati. Inoltre, le trasformazioni e gli interventi di consolidamento che sono stati eseguiti in assenza di metodologie operative scientifiche, spesso hanno peggiorato l'assetto statico della costruzione⁶.

I primi studi sugli effetti prodotti da un evento sismico sulle costruzioni in muratura e su come limitare i danni risalgono agli anni immediatamente successivi al terremoto che distrusse Lisbona nel 1755. Il comportamento delle pareti murarie fu indagato nel 1802 da Rondelet⁷, il quale individuò per il semplice pannello murario tre possibili meccanismi di collasso. Il primo riguarda un muro libero, il secondo e il terzo invece, riguardano pannelli il cui movimento è condizionato dalla presenza di uno o due pannelli disposti ortogonalmente. La valutazione della sicurezza sismica degli opifici richiede procedure specifiche in quanto la loro risposta sismica differisce in maniera sostanziale da quella degli edifici ordinari. È necessario, in particolare, disporre di modelli e metodi che consentano di analizzare tutti i possibili meccanismi locali che si possono attivare, con l'obiettivo di stimare il livello di intensità sismica che causa prefissati danni e di predire il più probabile meccanismo di collasso.

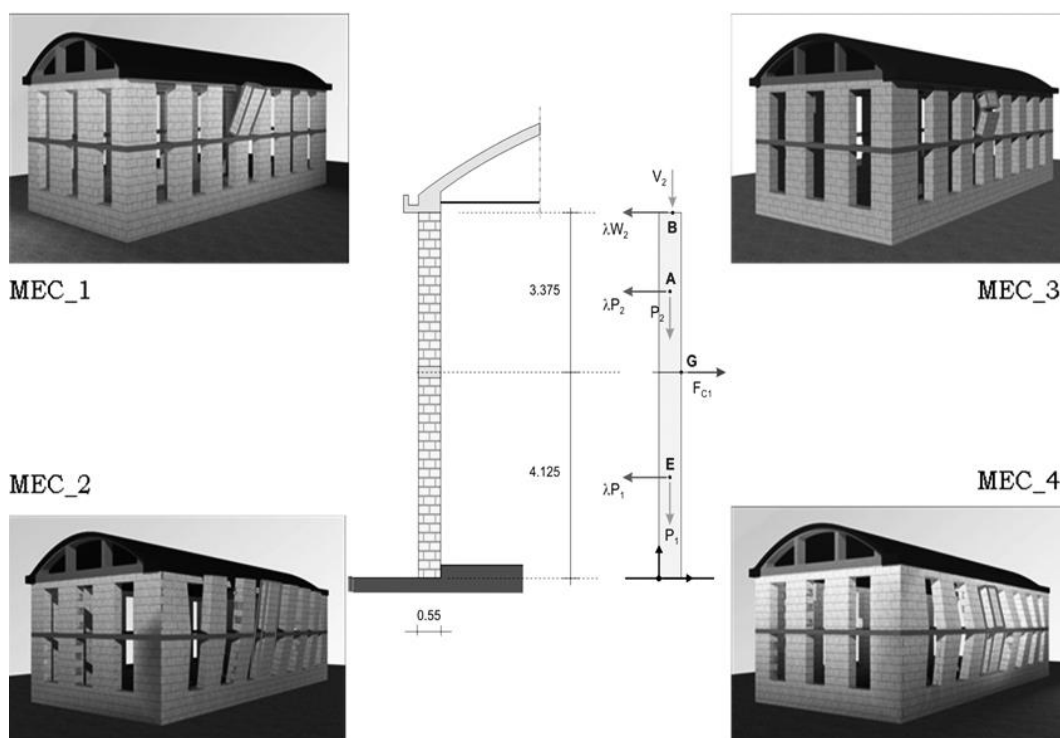


Fig. 3. Meccanismi locali di possibile attivazione per un opificio

⁶ GIUFFRÈ A., *Sicurezza e conservazione dei centri storici in zona sismica Il caso di Ortigia*, Laterza, Bari, 1993.

⁷ SORESINA B., *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*, Mantova, 1834 (1^a ed. RONDELET J., *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, Paris, 1802).

Gli opifici sono spesso costituiti da un insieme di corpi di fabbrica per cui risulta complessa la valutazione della sicurezza sismica attraverso un'analisi globale. Inoltre, le caratteristiche strutturali degli opifici suggeriscono che sia più rappresentativa, ai fini della sicurezza, la verifica nei confronti di cinematismi fuori piano.

Per la tipologia in esame sono stati individuati i macroelementi cui è possibile attribuire un comportamento unitario⁸. I macroelementi da esaminare ed i relativi cinematismi dipendono, oltre che dai vincoli esterni, dalla qualità delle connessioni tra le pareti, tra le pareti e gli impalcati, dalla presenza di tiranti, dalla tessitura muraria (orditura piena o in cortine).

In Figura 3 è schematizzata la tipologia degli opifici e sono individuati alcuni dei meccanismi locali possibili, due di ribaltamento semplice e tre di flessione verticale. A questi meccanismi potrebbero aggiungersene altri, come quelli di flessione orizzontale, di ribaltamento composto e quelli relativi al macroelemento ciminiera.

I meccanismi di ribaltamento semplice riguardano la sola porzione superiore della muratura (MEC-1), con la creazione quindi di una cerniera cilindrica localizzata in corrispondenza della quota del cordolo intermedio, oppure il ribaltamento, contrastato dal cordolo, dell'intero setto murario rispetto alla quota di fondazione (MEC-2), nei meccanismi di flessione verticale si ipotizza la formazione di cerniere intermedie in posizione incognita o determinata, con conseguente creazione di catene cinematiche composte da due blocchi rigidi. Questi meccanismi potrebbero riguardare sia la porzione inferiore del setto (MEC-3i), sia quella superiore (MEC-3s), sia l'intero setto murario (MEC-4), come riportato nella (Fig. 3).

Sul setto murario si considerano agenti la forza peso applicata nel baricentro di ogni blocco P_i , il carico trasmesso dalla copertura sul blocco superiore V_2 , e la forza orizzontale F_c dovuta alla presenza del cordolo intermedio (Fig. 4).

Il moltiplicatore λ dei carichi orizzontali amplifica le forze peso P_i e il carico V_2 , anche se per questo ultimo si potrebbero ipotizzare percentuali di amplificazione in relazione alla connessione tetto parete. Anche per la forza dovuta al cordolo sono necessari approfondimenti al fine di poter portare nel giusto conto il contributo resistente, in funzione del tipo di comportamento dell'elemento. Così come per le altre forze resistenti dovute ad esempio ad un eventuale tirante superiore.

Diverso ragionamento andrebbe fatto per considerare l'attrito tra il setto e il cordolo di coronamento, o nei meccanismi complessi come il ribaltamento del setto d'angolo, l'attrito tra due pareti/setti ortogonali. Per questo tipo di contributo resistente, il nuovo codice NTC 2018 fornisce indicazioni su come calcolare la relativa forza.

La normativa vigente, NTC 2018, propone due metodi di analisi, denominati rispettivamente cinematica lineare e cinematica non lineare. La procedura si basa sulle ipotesi di resistenza nulla a trazione della muratura, di assenza di scorrimento tra i blocchi (che può tuttavia essere considerato inserendo una resistenza attiva), di resistenza a compressione infinita della muratura (una resistenza limitata può essere portata in conto arretrando la posizione delle cerniere intorno alle quali ruotano i blocchi).

⁸ GUADAGNUOLO M., GIORDANO A., FAELLA G., *La verifica sismica delle pareti perimetrali di opifici in muratura*, Atti del XII Convegno Nazionale "L'Ingegneria Sismica in Italia", Pisa, giugno 2007.

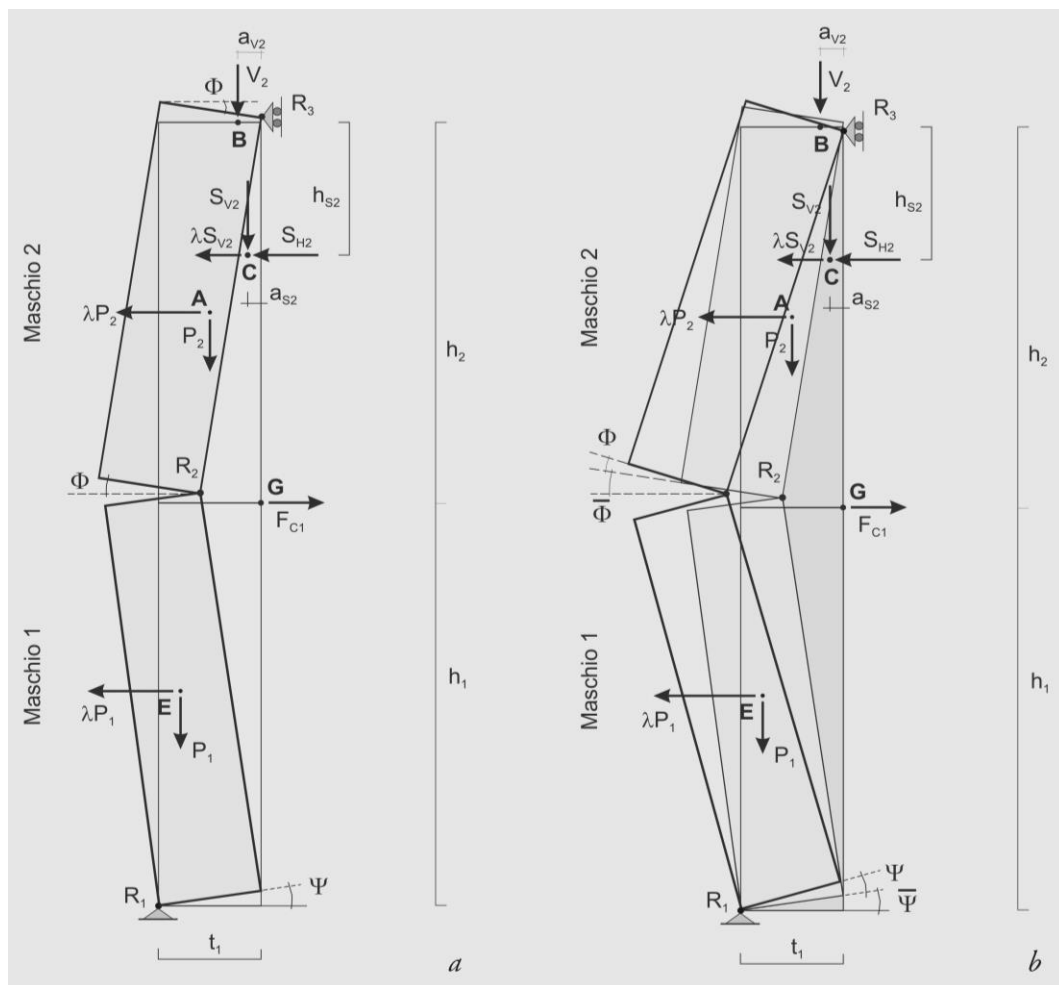


Fig. 4. Modello per analisi cinematica del meccanismo di flessione verticale MEC-4: a) lineare, b) non lineare

In cinematica lineare, il setto viene trasformato in un sistema labile (catena cinematica), con l'individuazione di corpi rigidi in grado di ruotare al variare del meccanismo considerato. Viene quindi assegnato un parametro di spostamento virtuale, generalmente una rotazione Ψ , e sono valutati, in funzione di questa e della geometria del setto, gli spostamenti dei diversi punti di applicazione delle forze agenti. Attraverso la scrittura del Principio dei Lavori Virtuali, utilizzato in questo caso come condizione di equilibrio, si ottiene il moltiplicatore λ dei carichi orizzontali oltre il quale le azioni instabilizzanti non possono più essere equilibrate da quelle stabilizzanti; λ si configura pertanto come moltiplicatore di collasso. Per la verifica è necessario valutare l'accelerazione al suolo $a_{g,SLD}$ dalla quale si ottiene un λ che attiva il cinematismo e confrontarla con l'accelerazione di riferimento al suolo a_g valutata per la probabilità di superamento corrispondente allo stato limite di danno (SLD) o di salvaguardia della vita (SLV) per la struttura oggetto di verifica.

La procedura denominata cinematica non lineare consente di calcolare la capacità di spostamento del macroelemento fino al collasso secondo i diversi meccanismi presi in considerazione. Si assegna, a partire dalla configurazione iniziale, una successione di configurazioni variare caratterizzate da spostamenti incrementali, che simula

l'evoluzione del cinematismo. Per ciascuna configurazione variata, univocamente determinata da un unico parametro lagrangiano Ψ_i , viene calcolato, con la procedura già richiamata per la cinematica lineare, il moltiplicatore dei carichi orizzontali tale che sussista l'equilibrio. Ad ogni passo, il moltiplicatore λ_i , che resta funzione del solo Ψ_i , varia fino al raggiungimento del valore nullo, circostanza alla quale corrisponde l'annullamento di ogni capacità del macroelemento di sopportare azioni orizzontali. Si costruisce quindi una curva λ - d_k che rappresenta l'evoluzione del moltiplicatore orizzontale dei carichi λ al crescere dello spostamento d_k di un punto di controllo del sistema. La curva è poi convertita nella curva di capacità a-d di un sistema ad un grado di libertà.

La verifica è effettuata in termini di spostamento, e si esegue calcolando l'accelerazione al suolo che produce una domanda di spostamento sul meccanismo locale pari al 40% di quello per cui si annulla λ oppure a quello corrispondente a situazioni critiche, come corrispondente al raggiungimento dello stato limite di salvaguardia della vita (SLV) o di prevenzione del collasso (SLC). Per quanto diversificati per tipologia e tecniche costruttive, gli opifici si prestano molto bene ad essere analizzati mediante un LV2 ai fini della progettazione di interventi locali.

Analisi globale degli opifici industriali

L'analisi del comportamento globale delle costruzioni in muratura può essere effettuata sia utilizzando modelli più raffinati quali quelli ad elementi finiti sia impiegando modelli semplificati⁹ tra i quali, gli ormai diffusi modelli ad aste. Il metodo degli elementi finiti è stato largamente impiegato per lo studio di strutture murarie¹⁰, confermando la sua validità nella rappresentazione alquanto prossima del loro reale comportamento sotto diverse azioni esterne (Fig. 5a). La modellazione matematica delle murature presenta, comunque, numerose difficoltà che nascono dall'esigenza di tener conto del comportamento non lineare dei materiali e del conseguente degrado progressivo della rigidità al crescere delle deformazioni.

⁹ LOURENÇO P. B., *Computations on historic masonry structures*, Prog. Struct. Engng Mater., 2002, John Wiley & Sons; GALASCO A., LAGOMARSINO S., PENNA A., RISEMINI S., *Non linear seismic analysis of masonry structures*, 13th World Conference on Earthquake Engineering, Vancouver, Canada, 2004; LAGOMARSINO S., PODESTÀ S., RESEMINI S., *Observational and mechanical models for the vulnerability assessment of monumental buildings*, Proc. of the 13th World Conference on Earthquake Engineering, Vancouver, B.C., Canada, August 1-6-2004; MAGENES G., *Masonry building design in seismic areas: recent experiences and prospects from a european standpoint*, Proc. of the First European Conference on Earthquake Engineering and Seismology (13th ECEE and 30th General Assembly of the ESC), Geneva, Switzerland, September 3-8-2006.

¹⁰ BRENCICH A., GAMBAROTTA L., LAGOMARSINO S., *A macroelement approach to the 3-dimensional seismic analysis of masonry buildings*, 11th European Conference on Earthquake Engineering, Rotterdam, 1998; GAMBAROTTA L., LAGOMARSINO S., *Damage models for the seismic response of brick masonry shear walls*, Earth. Engng. Struct. Dynamics, 1997; GIORDANO A., MELE E., DE LUCA A., *Modelling of historical masonry structures: comparison of different approaches through a case study*, Engineering Structures, 24, Elsevier, 2002; LUCIANO R., SACCO E., *Homogenization technique and damage model for old masonry material*, Int. J. Solids and Structures, 1997.

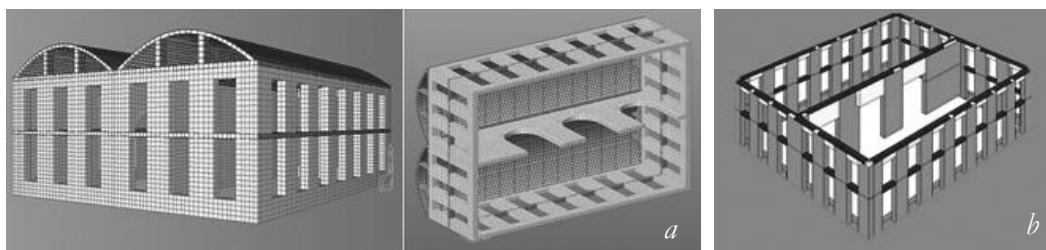


Fig. 5. Modello per analisi: a) ad elementi finiti, b) ad aste

Nel caso delle vecchie murature si aggiungono le irregolarità delle pietre sia nelle dimensioni che nella dislocazione, la rilevante disomogeneità delle malte, la forte dispersione delle caratteristiche meccaniche degli elementi e le incertezze sul funzionamento dell'organismo strutturale.

I modelli cosiddetti semplificati, cioè quelli che operano nell'ambito della macro-modellazione, consentono l'analisi di intere costruzioni con un onere computazionale ridotto. Tutto questo a scapito di una lettura precisa dei meccanismi di deformazione e di danneggiamento della struttura muraria. All'interno di questa categoria si ritrovano sia modelli che operano con schemi bidimensionali dei pannelli murari, sia modelli che utilizzano solo elementi monodimensionali.

Il metodo semplificato ad aste, o meglio noto come metodo a telaio equivalente (Figura 5b), è stato proposto per la verifica sismica di edifici ordinari in muratura, cioè caratterizzati da pareti portanti verticali ed orizzontamenti. L'osservazione dei danni subiti da queste costruzioni in occasione degli eventi sismici ha infatti mostrato che i fenomeni di danneggiamento sono per lo più localizzati nei maschi murari e nelle fasce di piano soprastanti le aperture, mentre le porzioni di muratura che li collegano sono spesso poco cementate.

Questa evidenza empirica ha portato allo sviluppo di diversi modelli semplificati che schematizzano le pareti murarie come un assemblaggio di maschi verticali e fasce orizzontali, assumendo come altamente resistenti le porzioni di muratura che li collegano. In numerosi casi, gli elementi non sono trattati come macro elementi bidimensionali bensì come elementi monodimensionali equivalenti dotati di tratti rigidi alle estremità che riproducono l'elevata rigidezza e resistenza dei pannelli di intersezione¹¹.

La regolarità e simmetria planimetrica di molti opifici in muratura, unita alla snellezza dei maschi e la presenza di fasce di modesta altezza con sovrastanti cordoli in c.a., che sostituiscono o integrano la loro tradizionale funzione, suggeriscono l'idoneità della modellazione ad aste per l'analisi di tali costruzioni.

D'altro canto, il notevole sviluppo planimetrico senza murature di spina e la frequente presenza di coperture non rigide nel piano condurrebbero a supporre che non siano adatte all'impiego di tali modelli. I risultati di analisi statiche non lineari ottenuti mediante un modello ad aste sono comparati con quelli ottenuti mediante

¹¹ KAPPOS A. J., PENELIS G. G., DRAKOPOULOS C. G., *Evaluation of simplified models for lateral load analysis of unreinforced masonry buildings*, J. of Structural Engineering, Vol. 128(7), pp. 890 - 897, 2002.

due diversi modelli agli elementi finiti, al fine di valutarne l'attendibilità¹². Attraverso il confronto con i risultati di analisi effettuate utilizzando due diverse modellazioni agli elementi finiti, è stato mostrato che la specifica tipologia degli opifici ha alcune peculiarità strutturali tali da renderli particolarmente idonei all'impiego di una modellazione ad aste soprattutto nello studio delle singole pareti murarie.

Il comportamento globale è, invece, sensibilmente dipendente dalla qualità e tipologia della copertura, e specificamente della sua rigidità nel piano orizzontale. Il modello ad aste, inoltre, non è capace di riprodurre la risposta sismica quando la costruzione ha pareti di significativa lunghezza, non interrotte da muri di spina. Ne consegue che il comportamento globale è adeguatamente riprodotto solo in alcune circostanze.

Conclusioni

La valutazione della sicurezza sismica dei complessi di archeologia industriale è un tema molto attuale. Queste costruzioni molto spesso rappresentano un momento storico della città in cui sono collocati, sono la «memoria storica» del nostro Paese più in generale. La trasformazione più ovvia che si può pensare per queste strutture è quella legata alla sfera museale. Oggi anche la visione del museo è profondamente cambiata e forse questo patrimonio costruito potrebbe costituire lo scenario perfetto per tanti nuovi spazi destinati alla fruizione. Esistono due diversi scenari possibili in funzione del grado di manutenzione, il primo in cui sono ancora presenti gli impianti che hanno caratterizzato l'attività produttiva, e questi possono chiamarsi «opifici», e per questi la funzione museale non può prescindere dal ricordo dell'attività produttiva a cui erano destinati. Il secondo invece riguarda la tipologia degli «ex opifici» in quanto sono pervenute solo le strutture murarie, e per questi le possibilità di riutilizzo sono molteplici.

La volontà di conservare queste strutture è fortemente legata alla sicurezza sismica essendo alto ma soprattutto diffuso il rischio sismico nel nostro territorio.

Gli opifici rientrano in una tipologia strutturale caratterizzata da regolarità e simmetria, in cui grandi aule sono delimitate da pareti perimetrali di significativa lunghezza, dove aperture ripetitive individuano setti murari spesso snelli. Sono inoltre pressoché assenti pareti di spina, coperture e strutture spingenti, mentre sono frequentemente presenti cordoli in calcestruzzo armato che fasciano la costruzione sia a quota intermedia sia in sommità. La valutazione della sicurezza sismica deve essere fatta sia a livello globale che locale perché queste caratteristiche geometrico-strutturali mostrano la necessità di controllare oltre alla capacità resistente dell'intero sistema strutturale anche la vulnerabilità delle pareti perimetrali alle azioni fuori piano.

Questo lavoro raccoglie metodologie ed analisi per la valutazione della sicurezza sismica dei complessi industriali frutto di anni di ricerca scientifica dell'autore sugli opifici, una tipologia edilizia non contemplata nello specifico nelle attuali normative sismiche e però dotata di ampio valore socio-culturale. In un'ottica di recupero del patrimonio esistente il lavoro svolto trova piena applicazione.

¹² GUADAGNUOLO M., FAELLA G., *Comparative seismic response of masonry buildings modelled by beam and solid elements*, Proc.16th World Conference on Earthquake, 16WCEE 2017, Santiago Chile, January, 2017.

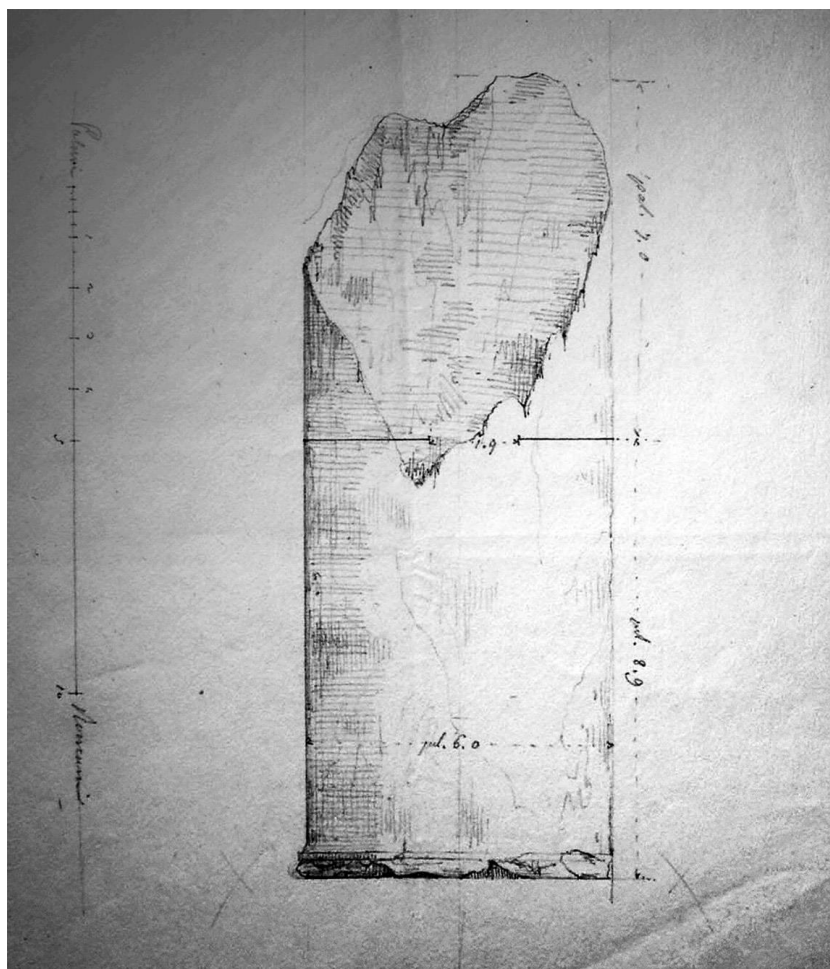


Fig. 1. Luigi Poletti, Resto di colonna della Basilica di San Paolo 8 aprile 1837 in ASR, B155 fasc. 204

ANTICHITÀ E BELLE ARTI NELLO STATO PONTIFICIO. NOTE DELLA COMMISSIONE AUSILIARIA DI BELLE ARTI SULLA RIEDIFICAZIONE DELLA BASILICA OSTIENSE

Mariano Nuzzo

About: The reconstruction of the Basilica of St. Paolo Fuori le Mura has been extensively addressed by renowned scholars, to whom we refer for a more complete understanding of its events over time. The essay proposes a framing of the story within the activity of the bodies for the protection of the historical-artistic heritage of the former Italian states. Among these organizations of particular interest, for the significant institutional organization that the Papal State had given itself, are the Auxiliary Commissions of Fine Arts established by the Edict of Cardinal Pacca of 1820 in all provinces of the State, in direct dependence with the Commission of Central Fine Arts in Rome. The documentary body is kept in the State Archives of Rome. The fund has vast proportions and the time relocation of the events described is complex, since the cards are not chronologically stored.

La ricostruzione della Basilica di San Paolo fuori le mura è stata ampiamente affrontata da noti studiosi del settore, ai quali si rimanda per una comprensione più completa delle vicende nel tempo¹. Il saggio traccia un inquadramento della vicenda della Basilica ostiense nell'ambito dell'attività degli organismi di tutela del patrimonio storico-artistico degli ex-stati italiani², negli anni che vanno dal 1825 al 1831. Tra questi organismi, di particolare interesse per la significativa organizzazione istituzionale che lo Stato Pontificio si era dato, vi sono le Commissioni ausiliarie di Belle Arti, istituite dall'Editto del Cardinal Pacca del 1820 in tutte le province dello Stato, in diretta dipendenza dalla Commissione Centrale di Belle Arti di Roma. Dall'analisi delle vicende storiche della ricostruzione della Basilica, trattate dalla Commissione speciale per la ricostruzione e dalla Commissione di Centrale di Belle Arti, che ne rivendica il suo ruolo per la competenza nella specifica materia, si sviluppa un dibattito, particolarmente vivo in quegli anni, tra architetti ed archeologi. L'alternarsi delle varie posizioni influenza in maniera spesso significativa le determinazioni degli organi dello Stato, che non fanno attendere il loro intervento e agiscono, anche su questioni costruttive, con gli strumenti autoritativi di cui dispongono.

Gli organismi di tutela delle belle arti nello Stato Pontificio

Le Commissioni ausiliarie svolsero un'attività negli anni compresi tra il 1820 e il 1860, confluendo poi, pressoché integralmente, nella rete istituzionale delle Commissioni conservatrici del nuovo stato italiano. Il corpo documentario più rilevante è conservato presso l'Archivio di Stato di Roma. Il fondo ha vastissime

¹ Cfr. MARCONI P., *Giuseppe Valadier*, Roma 1964, pp. 137 e 216-235. Per tutta la vicenda si veda CESCHI C., *Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961*, Bologna 1963, pp. 57-65, 90-93, 126, 139 e 182. S. MARANI, *Intorno alla ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le mura a Roma*, in «Storia dell'architettura», II, 1975, 3, pp. 23-36, con trascrizione di alcuni documenti. CESCHI C., *Teoria e storia del restauro*, Roma 1970, pp. 59-63. Per aggiornamenti critici si veda, POLETTI L. *architetto* (1792-1869), Catalogo della mostra (Modena, 25 ottobre – 6 dicembre 1992), Capri 1992. PALLOTTINO E., *La nuova architettura paleocristiana nella ricostruzione della basilica di S. Paolo fuori le mura a Roma (1823-1847)*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1995, 56, pp. 30-59. GIOVANNONI G., *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma 1929, pp. 94-95. M. P. SETTE, «*Restauri*» romani di Pasquale Belli, in «Saggi in onore di Guglielmo De Angelis D'Ossat», a cura di BENEDETTI S., MIARELLI MARIANI G., (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, n.s., 1983.87, 1-10), Roma 1987, pp. 497-493. CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997, pp. 95-100. PALLOTTINO E., *La ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le mura (1823-1854)*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, a cura di PINTO S., BARRONEO L. E MAZZOCCA F., Roma 2003; DOCCI M., *San Paolo fuori le mura. Dalle origini alla basilica delle origini*, Roma 2006, SERMATTEI I. F. (Catalogo a cura di), 1823, *L'incendio della Basilica di San Paolo. Leone XII e l'avvio della ricostruzione*, in Quaderni del Consiglio Regionale della Marche, Genga 2013.

² Per un approfondimento sulla nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia si veda: BENCIVENNI M.; DALLA NEGRA R.; GRIFONI P. *Monumenti e Istituzioni*, Volume I, Alinea, 1987, si segnala il capitolo primo «L'eredità pre-unitaria (1815-1859)» e il capitolo secondo «Il nuovo Stato unitario fra l'eredità del passato ed i primi provvedimenti (1860-1865)».

proporzioni e la ricollocazione temporale degli eventi descritti è complessa, in quanto le carte risultano non cronologicamente archiviate. Tuttavia, lo studio della documentazione di maggiore interesse ha consentito di ricostruire la storia della Commissione Centrale e di quelle ausiliarie che furono istituite nelle varie delegazioni pontificie, delineando, seppure per grandi linee, il ruolo dei personaggi più rilevanti che le animarono. Ne emerge un panorama eterogeneo ma anche un carattere fortemente condizionante della Commissione Centrale, rispetto alle realtà locali, con personaggi del calibro di Carlo Fea, Antonio Nibby e Giuseppe Valadier.

L'attività delle Commissioni si rileva dall'esame di molti casi studio, che consentono di descrivere e comprendere sia la prassi operativa, sia il dibattito culturale che fu alla base degli interventi realizzati in quegli anni³. I principali interventi si collocano tra il 1821 ed il 1847, dunque, negli anni centrali di attività delle Commissioni, prima che risentissero della nuova ristrutturazione amministrativa voluta da Pio IX.

L'operosità della Commissione trova un primo riscontro in una nota del 8 ottobre 1823, firmata dal Camerlengo e indirizzata a Valadier, architetto e consigliere della Commissione Generale di Belle Arti, al quale viene richiesto il preventivo per le «riparazioni necessarie a tutti gli antichi monumenti di Belle Arti esistenti in Roma o sue adiacenze»⁴, limitato ai soli lavori più urgenti.

L'architetto fornisce un'immediata risposta al Cardinale Pacca e consegna copia del preventivo già presentato al Tesoriere Generale, per i «riattamenti degli antichi monumenti» che devono essere eseguiti nel 1823. Egli, inoltre, precisa che non era stato possibile eseguire tutti i lavori indicati per l'esiguità dei fondi messi a disposizione e di aver dato precedenza ai lavori dell'Arco di Tito e di alcune parti del Colosseo.

Il Camerlengo ritiene la Commissione organica alla tutela dei beni dello Stato e per questo motivo la incarica della redazione annuale del programma delle opere di restauro dei monumenti antichi. Nel 1825 Valadier viene incaricato di presentare i progetti dei lavori da farsi ai Monumenti di Roma, anno per anno, in base alle somme stabilite dal Camerlengo, per il restauro dei «monumenti antichi»⁵.

Con un biglietto datato 1825 si sollecita il Valadier all'invio dei «progetti» relativi alle riparazioni necessarie ai monumenti per quell'anno. Più che progetti in sostanza si tratta di osservazioni di carattere generale sui lavori da eseguirsi, mentre i progetti vengono eseguiti successivamente per ogni singolo monumento. Tra i vari lavori viene citato l'Arco di Tito, cominciato nel 1818, che si conclude nel luglio del 1824 con un esborso parziale di 6.510,65 scudi⁶. Si apprende, sempre dalla corrispondenza della Commissione, che i lavori dal 1824 proseguono nell'intorno del monumento. Infatti, con biglietto datato 1826 Valadier scrive al Camerlengo sulla necessità di acquistare la porzione di terreno che avrebbe occupato un tratto di strada che deturpava la vista dell'Arco di Tito⁷.

³ Cfr. NUZZO M., *La tutela del patrimonio artistico nello Stato Pontificio (1821-1847). Le Commissioni Ausiliarie dei Belle Arti*, Limena 2010;

⁴ ASR, *Camerlengato, Preventivo delle riparazioni necessarie agli antichi monumenti*, titolo IV, p. I, b. 45, f. 357.

⁵ ASR, *Camerlengato, Sollecitazioni a Valadier sui restauri da eseguirsi*, tit. IV, p. I, b. 146, f. 21.

⁶ Anche se i documenti relativi alle richieste di pagamento dei lavori eseguiti arrivano fino al 1829, senza giungere a conclusione.

⁷ ASR, *Camerlengato, Preventivo* (cit), tit. IV, p. I, b. 45, f. 357 «(...) non mancò il sottoscritto di dimostrare a Sua Em.za R.ma Monsignor Tesoriere G.le le giuste premure dell'Em.za V.ra

Quest'ultimo episodio prende in considerazione il tema della tutela del monumento nel suo contesto e consente di avere prova dell'attenzione posta già in quegli anni ad una problematica che, ancora oggi, richiede particolare cura e lungimiranza per essere attuata. Nella sua nota Valadier evidenzia, quindi, la necessità di espropriare un tratto di strada per «valorizzare l'arco trionfale simbolo di lustro per la Chiesa».

La vicenda si apre nell'agosto del 1824 con tre comunicazioni del Cardinale Camerlengo che, non avendo ricevuto il preventivo richiesto per l'anno 1825 dei «ristauri dei monumenti antichi di Roma», dispone di scrivere al Valadier, per esortarlo a presentare «nel più breve tempo» il rendiconto dei «progetti dei lavori da farsi ai monumenti antichi di Roma nell'anno corrente nei limiti delle somme ai medesimi preferiti nel parziale preventivo prestabilito con il dispaccio del 26 aprile 1824 mancante (...) riscontro».

Il solo ritardo nella consegna del programma indigna il Cardinale Pacca ed evidenzia il conflitto tra due culture affini, ma diverse, che non tardano a manifestarsi. Nei suoi biglietti al Camerlengo, Valadier fornisce risposte persino ironiche, consigliando l'intervento dell'Avvocato Carlo Fea «per avere delle altre meravigliose idee», oppure di qualche saggio e sapiente antiquario «per meglio conoscere quali di questi monumenti possano meritar preferenza di essere risarciti» e aggiunge in chiusura, che tutto il necessario era stato già da lui «avvertito nelle osservazioni», pertanto non avrebbe avuto necessità di aggiungere altro.

Il contrasto tra antiquari di scuola winckelmanniana, come Carlo Fea ed Antonio Nibby e architetti come Raffaele Stern e Giuseppe Valadier, non stenta a trattenersi nel corso della prima metà dell'800. Sia gli uni che altri sostengono con forza i propri convincimenti⁸: i primi sono più conservatori, perché legati al mito dell'archeologia classica; i secondi, invece proiettati verso un più moderno concetto di restauro, definito dalla «nuova coscienza storica, come atto distinto e storicamente autonomo dall'opera sulla quale interviene»⁹.

Gli scontri sono vivi ed animano il dibattito sul tema del restauro, occupando l'intera vita della Commissione, e producendo, senza dubbio, un avanzamento teorico della disciplina, coinvolgendo anche altri Stati dell'Italia pre-unitaria. Lo Stato Pontificio è visto come luogo universale della cultura nel campo delle arti, al punto che il Regno delle Due Sicilie nel 1842 consente a giovani studiosi dell'istituto delle Belle Arti di Napoli soggiorni presso Roma per lo studio dei monumenti antichi¹⁰.

L'architetto Valadier nei suoi rapporti annuali indica l'elenco delle «Fabbriche di Monumenti Antichi di Roma»¹¹, che nel dettaglio sono: le Terme di Tito, il Colosseo, l'Arco di Giano, l'Arco di Costantino, l'Arco di Settimio Severo, il Tempio di Vesta, il Tempio della Fortuna Virile, l'Arco di Tito, il Tempio della Pace, il Foro Romano,

Roma, ed egli ne rinnovò le istanze a Monsignor Presidente delle Strade il quale aveva aperto trattativa con sua Em.za il Sig. Principe Barberini per la vendita del terreno che occupar dovrebbe quella porzione di strada troppo necessaria ad alienare quel tratto, che veramente deforma il prezioso Monumento dell'Arco di Tito; che principalmente è il decoro della nostra Sacrosanta Religione (...).

⁸ Cfr. MARCONI P., *Roma 1806-1829: un momento critico per la formazione della metodologia del restauro architettonico*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1978-79, 8, pp. 63-65.

⁹ CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997, p. 73.

¹⁰ NUZZO M., *Tutela dei Monumenti nel Regno di Napoli. Gestione e politiche di tutela tra Settecento e Ottocento*, Caserta, 2019, pp.177-190.

¹¹ ASR, *Camerlengato, Riparazioni* (Cit.), tit. IV, P. I, B. 45, f. 357.

il Tempio di Antonio e Faustina, il Tempio di Minerva Medica, il Tempio della Fortuna Muliebre fuori Porta S. Giovanni, l'Anfiteatro sugli avanzi del Mausoleo di Augusto, i ponti di Roma, le colonne e gli obelischi eretti nella città, la Fortuna Innocenziana alle falde del Gianicolo. Per ciascuno vengono indicati i fondi richiesti per i lavori di manutenzione ordinaria, per nuovi lavori di maggiore e di minore urgenza, per imprevisti e la relativa spesa accordata. Seguono le «Osservazioni dell'ispettore delle Fabbriche Camerali e del Consiglio Amministrativo».

L'importanza di Carlo Fea¹² nella Commissione Generale di Belle Arti è determinante e deriva dalla carica, già ricoperta, di Commissario di Antichità, ricevuta negli anni della prima restaurazione, che gli consentì di avere una profonda conoscenza e una lunga esperienza nel settore, al punto che vengono a lui attribuiti i principi ispiratori del Chirografo del 1801 e la stesura del «regolamento sulla pulizia dei monumenti antichi» richiesta per intercessione del Camerlengo il 15 marzo 1826¹³.

Lo scritto inviato al Camerlengo Galleffi, col titolo «Perizia dei Monumenti Antichi», il successivo 25 maggio è una vera e propria dichiarazione di paternità del Chirografo Doria Pamphilj. In esso si legge: «Fin dal 1800 vedendo i pubblici monumenti abbandonati, coperti di erbe e di spini, pregai che trovandosi l'erario esausto, si rispettasse una imposizione sugli oggetti di antichità, marmi e quasi tanto nella estrazione, che nella introduzione; sulla massima, che inneggianti di tali generi dovessero contribuire coi loro enormi profitti alla protezione che il governo accordò; e alla spese che il medesimo fa per le antichità a beneficio pubblico: tanto più, che in sostanza per il loro negozio gli speculatori ci spogliano di marmi antichi e di lavori pure antichi; sovente bene o male acquistati, con pregiudizio ancora di chiese e di gallerie»¹⁴. Egli ricorda di aver cominciato a pensare alla pulizia dei monumenti antichi, inculcatagli dalle antiche leggi e poi ancor più rafforzata col Chirografo del 1801, dove si richiedeva ai Commissari di Antichità ed ai «conservatori del popolo romano» di vigilare sull'osservanza delle prescrizioni dell'editto e fare in modo che le antiche fabbriche venissero restaurate, ripulite e conservate nel miglior modo. Il Commissario di Antichità aveva il compito di soprintendere ai musei pubblici ed ai restauri dei monumenti.

Gli scontri tra architetti ed archeologi continuano e coinvolgono gli organi dello Stato, determinando significative variazioni alla gestione dei fondi dedicati ai restauri. Monsignor Agostino Rivarola¹⁵, delegato apostolico di Perugia, interviene a favore degli architetti per consentire che tutti i monumenti posti lungo la passeggiata del

¹²Cfr. *Wikipedia*, <[https:// it.wikipedia.org / wiki / Carlo_Fea](https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Fea)> [20.05.2019]. Originario di Buggio, frazione di Pigna (IM), si laureò in legge alla Sapienza, ma ben presto cominciò ad essere sempre più affascinato dall'archeologia: allo scopo di ottenere migliori opportunità per le sue ricerche, prese gli ordini sacri nel 1798; nei suoi scritti, tuttavia, non si qualificò mai come abate, ma sempre come avvocato.

¹³ ASR, *Camerlengato, Commissione Generale di Belle Arti, Carlo Fea sulla pulizia dei monumenti antichi*, tit. IV, B. 159, f. 299.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Cfr. *Treccani*, <[http:// www.treccani.it/enciclopedia/agostino-rivarola](http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-rivarola)> [18.06.2019]. Ecclesiastico (Genova 1758 - Roma 1842). Di famiglia marchionale, prese, molto giovane, gli ordini sacri, fu governatore di San Severino Marche (1793-97), protonotario apostolico al conclave di Venezia (1800), delegato a Perugia, prolegato a Macerata (1802). Perseguitato dai Francesi, alla restaurazione del potere temporale fu creato governatore di Roma (1814), cardinale (1817) e, quale legato a latere a Ravenna (1824-26), impersonò nelle forme più

Pincio venissero assegnati alle cure degli stessi. Il Fea reclama a tale assegnazione e coinvolge anche il Tesoriere monsignore Cristalli, che, accettate le sue osservazioni, sottrae 200 scudi annui all'appaltatore Cantucci con l'accusa di negligenza e di pessima esecuzione dei lavori. Quest'ultimo, infatti, aveva il compito di mantenere i monumenti a favore della Camera Apostolica, ma, a dire dell'avvocato Fea, si sarebbe limitato ad estirpare l'erba dal piano del Colosseo, dal Torso Traiano, dall'Arco di Settimio Severo, dall'Arco di Costantino ed altri due monumenti non menzionati nel biglietto. Le nuove indicazioni sulla «pulizia degli antichi monumenti» prevedevano la pulitura «in alto ed in basso tutti i monumenti, compresi gli obelischi, le colonne e altri meno vistosi ancora» e qualche piccola opera di restauro con l'utilizzo della calce. Il Tesoriere conviene col Fea la necessità di destinare tutte le somme così recuperate per pagare «a giornata» ogni singola operazione di pulitura. L'importo disponibile sarebbe ammontato a circa 1000 scudi annui. Tutte le somme residue sarebbero state destinate alle riparazioni più vistose, previo esame del Tesoriere, come per gli interventi imminenti al tempio della Sibilla a Tivoli e per Sant'Andrea fuori la Porta del Popolo.

Restauri delle Pitture

Le professionalità e le competenze coinvolte sono molteplici. Il Cardinal Pacca, dai rapporti ricevuti dall'ispettore delle pitture pubbliche di Roma, Vincenzo Camuccini¹⁶, si rende conto che la maggior parte delle opere, ornamento della «Capitale e dei suoi Stati», sono ridotte ad «uno stato di deposizione» a cui hanno contribuito le infelici circostanze dei tempi passati. Il Camerlengo affida all'ispettore Camuccini l'incarico di visitare con frequenza i siti dove erano conservati i monumenti d'arte e di vigilare perché fossero ben custoditi. In caso di necessità, l'ispettore avrebbe potuto disporre per essi immediati restauri. Il pittore, messosi subito al lavoro, invia nel 1824 al Cardinale Camerlengo un elenco contenente la «Descrizione delle pitture restaurate per conto del Governo dal 1814 al 1824»¹⁷. Di fatto l'elencazione comprende opere situate in diverse chiese di Roma restaurate tra il 1818 e il 1828, che risultano accorpate per «epoca di riparazione». L'elenco è

rigorose il reazionarismo pontificio: la sua opera culminò nel processo anticarbonaro del 1825, che si concluse con 513 condanne, di cui 7 alla pena capitale, poi condonata. Richiamato a Roma (1826), fu nominato prefetto della Congregazione delle acque e strade.

¹⁶ Cfr. *Wikipedia*, <[https:// it.wikipedia.org / wiki / Vincenzo_Camuccini](https://it.wikipedia.org/wiki/Vincenzo_Camuccini)> [18.06.2019]. Vincenzi Camuccini, fu tra i più importanti pittori del Neoclassicismo italiano, benché fosse vissuto in un periodo storico, il XIX secolo, in cui la cultura romantica aveva preso piede all'interno del panorama artistico-letterario europeo. Giovanissimo, aveva sposato Maddalena Devoti, figlia di Carlo, eminente medico alla corte pontificia e nipote dell'arcivescovo Giovanni Devoti, massimo esperto di diritto canonico. La sorella di Maddalena, Caterina, aveva sposato il ricco banchiere romano, Emilio Bracci, figlio di Virginio, principe del consiglio del Buon Governo e nipote di Pietro Bracci, scultore. Era fratello di Pietro Camuccini, divenuto famoso per la pulitura del Giudizio universale di Michelangelo nel 1824-25. Tra gli artisti che frequentarono il suo studio si ricorda il pittore e scultore Giuseppe Meli, che lo raggiunse durante il suo soggiorno a Napoli e successivamente a Roma.

¹⁷ ASR, *Camerlengato, Descrizione delle pitture restaurate dal 1814 al 1824 sotto la direzione del cav. Vincenzo Camuccini*, tit. IV, P. I, B. 43, f. 281.

accompagnato da un biglietto firmato dal Camuccini, recante indicazioni ed avvertenze sui restauri da compiersi; egli suggerisce di evitare ritocchi per il restauro delle parti che hanno perso il colore, perché avrebbero potuto pregiudicare l'opera e suggerisce di conservare le parti che mancano nello stato originario, evitando che si notino successivi interventi di «una mano moderna». L'ispettore invita, quindi, i detentori delle pitture di età classica a recarsi presso l'Accademia di San Luca per essere consigliati sui metodi da utilizzarsi per il restauro.

Dal primo ottobre 1820 al 29 settembre 1821 viene restaurato con una somma di 650 scudi¹⁸, nella chiesa di Santa Maria Sopra Minerva, il quadro d'altare dipinto da Fra Filippo Lippi, assieme ai quadri della volta e della parete destra esistenti nella cappella, per opera del restauratore Giuseppe Candida. Lo stesso restaura nella chiesa di Santa Maria del Popolo, il quadro del Domenichino rappresentante l'assunzione di Maria Vergine, posto nella cappella dipinta dal Pinturicchio e un quadro d'altare dipinto da Pietro Perugino, situato nella prima cappella a destra, e un altro nella terza, sempre sullo stesso lato; nella chiesa di Santa Maria della Pace viene riparato il quadro rappresentante la natività di Gesù Cristo, dipinto da Siciolante da Sermoneta¹⁹ per opera del restauratore Getano Palmaroli²⁰.

Dal 30 settembre 1821 al 22 luglio 1822 vengono restaurati nella chiesa di Sant'Andrea della Valle, con la somma annua di 600 scudi, il quadro posto nel mezzo della tribuna, rappresentante la crocifissione di Sant'Andrea e un altro raffigurante il Santo quando viene portato al sepolcro, entrambi per mano del restauratore Palmaroli. Altri due quadri, posti sotto il catino absidale della stessa chiesa, dove sono le pitture del Domenichino, raffiguranti uno Sant'Andrea condotto avanti a un tiranno e l'altro un cardinale che porta il teschio dello stesso in un'urna, vengono

¹⁸ I fondi annui assegnati dal Governo per risarcire le pubbliche pitture sono pari a 600 scudi, ai quali si aggiungono le somme dell'anno precedente se non tutte esaurite.

¹⁹ Cfr. *Treccani*, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/siciolante-girolamo-detto-da-sermoneta>> [23.05.2019]. Siciolante, Girolamo detto da Sermoneta. Pittore (Sermoneta 1521 - Roma 1575). Allievo di Leonardo da Pistoia, lavorò in seguito con Perin del Vaga (Castel S. Angelo, loggia di Paolo III, 1543). Pur risentendo dell'influsso di Perin, lo stile di S. fu sempre più caratterizzato da una ricerca di volumetria e solidità nelle figure e dalla semplificazione dell'impianto compositivo. A Roma lavorò nella Sala Paolina in Castel S. Angelo (1547-49), in S. Luigi dei Francesi (1549-50), in palazzo Capodiferro - Spada (1550 circa); di poco successivi gli affreschi di S. Maria dell'Anima, dove si evidenziano suggestioni michelangiolesche mediate attraverso Daniele da Volterra e B. Franco. Dagli anni Sessanta è intensa la sua produzione di pale d'altare, nelle quali la composizione solenne e semplificata si unisce a un dichiarato intento devozionale, in una sintesi perfettamente aderente ai nuovi dettami della Controriforma (*Martirio di s. Caterina*, 1567 circa, S. Maria Maggiore; *Crocifissione*, 1573, S. Giovanni in Laterano; *Madonna e santi*, 1575, S. Tommaso in Formis).

²⁰ Cfr. Wikipedia, <https://it.wikipedia.org/wiki/Gaetano_Palmaroli> [05.06.2019]. Gaetano Palmaroli (Fermo, 31 luglio 1800 – Madrid, 4 dicembre 1853) è stato un pittore e incisore italiano di soggetti storici, trasferitosi in Spagna dove fu più noto come litografo. Gaetano Palmaroli, alias Cayetano Palmaroli, dopo aver iniziato la sua carriera come incisore di pietre dure fu allievo di Tommaso Minardi all'Accademia di San Luca di Roma. È stato pittore di soggetti storici, ritrattista, più noto in Spagna per la sua attività di litografo, dove soggiornò una prima volta dal 1829 al 1841 a Madrid. Dopo un breve rientro in Italia tornò definitivamente in Spagna dove morì di tifo il 4 dicembre 1853 all'età di 53 anni.

restaurati da Giuseppe Candida²¹; in San Pietro in Montorio i due quadri laterali della cappella dipinta da Dirk Van Baburen²², rappresentanti uno la Veronica che asciuga il volto di Cristo e l'altro quando il Messia è incoronato dalle spine e beffeggiato, vengono rifoderati per mano del restauratore Lorenzo Principe; nel Palazzo della Cancelleria, si restaurano tutte le pitture affrescate da Giorgio Vasari rappresentanti episodi relativi a Papa Paolo III.

Segue un nuovo elenco relativo alle riparazioni che vengono eseguite con la stessa somma di 600 scudi, stanziata negli anni precedenti. In questo, a differenza di quello precedente sono distinte le «chiese ove sono posizionati i quadri a fianco ed in alto» da quelle «chiese ove sono stati rimossi i quadri a fresco ed in olio».

Dal mese di agosto 1818 a tutto luglio 1819 nella chiesa di San Tommaso si restaura il quadro dell'altare, rappresentante la crocifissione di Cristo, nella cappella dipinta dal Masaccio e tutte le pitture della volta e quelle che sono sotto l'arco della cappella.

²¹ Cfr. *Treccani*, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-candida_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-candida_(Dizionario-Biografico)/>) [23.05.2019]. Giuseppe Candida nacque nel 1777 circa a Molfetta. Nel settembre 1794 lasciò Molfetta per recarsi a Roma dove giunse nel gennaio del 1795 dopo un soggiorno di circa tre mesi a Napoli; stabilitosi definitivamente a Roma, nel 1798 si unì in matrimonio con Maria Costanza Sideri, romana. Salvemini, suo biografo, ci informa che Candida, venuto a Roma per perfezionarsi nell'arte del dipingere e del restaurare, si affermò nell'ambiente artistico dove godeva il primato come restauratore. Da documenti rinvenuti (Corbo) risulta che il C. negli anni 1818-1822, durante il pontificato di Pio VII, intervenne, sotto il controllo del pittore Vincenzo Camuccini, allora «ispettore alla conservazione delle pubbliche pitture», su alcuni dei più importanti cicli pittorici e tele delle chiese di Roma; ma a causa degli ulteriori restauri subiti dalle opere stesse è oggi impossibile giudicare l'opera del Candida. A S. Maria del Popolo restaurò nella cappella Cerasi la tela dell'altare con l'*Assunzione* di Annibale Carracci e i due dipinti del Caravaggio: la *Crocifissione di S. Pietro* e la *Conversione di S. Paolo*, inoltre l'*Assunzione* (affresco) sulla parete sinistra della cappella dipinta dal Pinturicchio. Sempre nel periodo 1818-1822 il C. fece restauri nelle chiese di S. Pietro in Montorio e di S. Andrea della Valle; nella prima restaurò nella cappella della Pietà l'affresco di una lunetta rappresentante *Cristo deriso*, probabile opera di pittore fiammingo; a S. Andrea della Valle furono da lui restaurati i due dipinti sopra le porte laterali del presbiterio rappresentanti, a sinistra, il *Martirio di S. Andrea* e, a destra, il *Cardinale Bessarione* che consegna l'urna con la reliquia del santo al cardinale di Ancona, eseguiti da C. Cignani e da E. Taruffi intorno al 1660. Questo periodo di intensa attività del C., il solo documentato, si concluse con i restauri degli affreschi vasariani della sala dei Cento giorni nel palazzo della Cancelleria, rappresentanti episodi della *Vita del pontefice Paolo III*. Dal Moroni apprendiamo che intorno al 1833, durante il pontificato di Gregorio XVI, il C., del cui operato non restano altre tracce, eseguì restauri nel palazzo del Laterano e precisamente negli appartamenti posti al terzo piano (sale degli Imperatori, degli Apostoli e di Costantino). Come asserisce il Salvemini, il pittore morì a Roma, colto da apoplezia, agli inizi del 1835.

²² Cfr. *Treccani*, <[http://www.treccani.it / enciclopedia / giuseppe-candida_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it / enciclopedia / giuseppe-candida_(Dizionario-Biografico)/>) [23.05.2019]. Baburen Theodoor o Dirk van. Pittore olandese, nato a Utrecht, dove nel 1611 era scolaro di Paulus Moreelse. In compagnia di David de Haen, pittore da Rotterdam, lo troviamo nel 1619-20 a Roma, dove nella chiesa di S. Pietro in Montorio dipinse per l'altare della terza cappella a sinistra una *Deposizione*. Il quadro laterale di destra nella stessa cappella, *Cristo che porta la Croce*, è del De Haen. I due pittori erano fra i più vigorosi seguaci del Caravaggio. De Haen morì a Roma nel 1622 e Baburen fece ritorno in patria. Quadri firmati di lui si trovano a Oslo (1622), Amsterdam (1623), Mainz (1623). L'anno della sua morte è sconosciuto.

Nella cappella della Madonna le pitture del Domenichino, raffiguranti le stimmate di S. Tommaso e S. Carlo Borromeo.

Dal mese di settembre 1819 al settembre 1820 si ripara nella chiesa di San Onofrio al Monte Fabio il quadro di Leonardo da Vinci rappresentante la Madonna, il Bambino e un devoto. Nella chiesa di Santa Maria Aracoeli i quattro quadri raffiguranti gli evangelisti e tutti i partiti architettonici della cappella, compreso la zoccolatura che era stata rimossa, perché sotto erano stati trovati motivi ornamentali con putti dipinti.

Dal febbraio 1822 al giugno 1823 viene restaurato nella chiesa di Santa Maria degli Angeli il quadro di Domenichino rappresentante il martirio di San Sebastiano e quello rappresentante San Girolamo; nella chiesa di Santa Maria Sopra Minerva si ripara il grande quadro laterale, posto nell'ultima cappella a mano destra, dipinto da Fra Filippo Lippi e rappresentante San Tommaso che confonde gli eretici; nella chiesa di San Gregorio al Monte si restaura la volta della cappella di Santa Silvia dove è rappresentato il Padre Celeste tra un coro di angeli e il quadro del Domenichino raffigurante Sant'Andrea. Sulla parete opposta si restaura il Sant'Andrea condotto al martirio di Guido Rossi; nella chiesa di Santa Maria d'Aracoeli si restaurano i quadri del Pinturicchio rappresentanti diversi soggetti di santi, nelle pareti laterali della prima cappella a destra, che erano in uno stato di degrado avanzato e il dipinto nella cappella anzidetta dello stesso autore rappresentante «Nostro Signore tra diversi angeli e santi». Dall'ottobre 1820 al ottobre 1823 si restaurano nella chiesa di San Tommaso i quadri esistenti nella cappella dipinta dal Masaccio, raffiguranti la vita di Santa Caterina e San Clemente.

Dal 13 agosto 1825 al 15 marzo 1827 si restaurano in Santa Maria della Pace i quadri rappresentanti le Sibille di Raffaello, quelli del Rosso Fiorentino e il quadro di Baldassarre Peruzzi, presso l'altare maggiore; in Santa Maria del Popolo il quadro di Annibale Caracci sull'altare maggiore raffigurante l'Assunta e i Santi Apostoli e i due quadri laterali di Michelangelo da Caravaggio raffiguranti la crocifissione di San Pietro; in Sant'Agostino si restaura un'opera di Raffaello; in Santa Maria Sopra Minerva, invece, il quadro d'altare dell'ultima cappella dipinto da Fra Filippo Lippi, raffigurante l'Annunciazione di Maria Vergine. Dal mese di aprile 1825 al giugno 1828 si restaurano le pitture della cappella Aldobrandini. In Santa Maria del Popolo il quadro d'altare della cappella, opera di Pietro Perugino, raffigurante il presepe e nella cappella Chigi il dipinto della Madonna, opera di Fra Sebastiano. Nella stessa chiesa si recupera il quadro d'altare della terza cappella posta sulla destra, dipinta da Pietro Perugino, raffigurante la Madonna, il Bambino e diversi santi e il quadro laterale dipinto dal Pinturicchio, rappresentante l'Assunzione del Cristo.

Vari richieste di restauro alle chiese

L'attività dello Stato Pontificio nel recupero dei monumenti è ampia e complessa in quegli anni. Molti biglietti vengono indirizzati al Camerlengo, provenienti da parroci di diverse città, per le chiese da restaurare. Le lettere, contenenti richieste di sopralluogo e riparazioni, sono state raccolte in un unico

fascicolo solo per l'anno 1824 del mese di ottobre²³ e forniscono un quadro delle vicende trattate dalla commissione.

Il parroco Tiburii, della chiesa parrocchiale di Santa Maria in Publicolis, riferisce al Camerlengo il 9 ottobre 1824, che dopo aver terminato i restauri, tre commissari si erano recati in quel luogo per verificare i lavori eseguiti e visitare alcuni locali adibiti a deposito che dovevano essere ripuliti. Egli, inoltre, fa presente al Cardinale che i lavori dovevano essere completati per la porta e la balaustra dell'altare maggiore della chiesa.

Il 16 ottobre la Madre superiora del Monastero dell'Umiltà di Roma indirizza una lettera al Camuccini chiedendo il sopralluogo della Commissione di Belle Arti per verificare la conformità dei lavori fatti in facciata con «l'intenzione della Santa Visita Apostolica».

Il 19 ottobre la Compagnia dei Macellari comunica alla Commissione di Belle Arti di aver terminato i lavori di stuccatura ed imbiancatura per la facciata della chiesa della Madonna della Quercia. Il sacerdote Giacchio Moretti, rettore della chiesa anzidetta, rassicura il Camerlengo di aver imbiancato «la facciata senza alcuna varietà di colori».

Il 20 ottobre si richiede la visita del Segretario della Commissione Visconti e dell'architetto Valadier per avere informazioni sul rispetto delle «regole di ornato sul detto restauro».

Il 22 ottobre i padri Barnabiti del collegio di San Carlo ed i confratelli di Santa Cecilia chiedono un sopralluogo per i lavori che stanno eseguendo alla loro chiesa e alla cappella di proprietà della confraternita. Al sopralluogo parteciperanno Valadier e Camuccini. Il ruolo decisivo della Commissione è riconosciuto in tutto lo Stato, infatti, molte richieste di sopralluogo giungono all'attenzione del Valadier per la verifica delle «regole dell'ornato» durante l'esecuzione dei lavori e ricevono indicazioni, spesso verbali nell'ambito delle visite.

L'Archivio di Stato di Roma conserva un ulteriore fascicolo contenente le descrizioni dei restauri eseguiti alle «Chiese Superiori di Roma» dal 1824 al 1829 ed in particolare alla chiesa di San Martino ai Monti, Santa Lucia alle Botteghe Oscure, Santa Maria in Vallicella, Santa Maria degli Angeli della Certosa di Roma²⁴.

I Padri Carmelitani del Convento di San Martino il 26 novembre 1824 inviano un biglietto al Presidente della Commissione Generale di Belle Arti Monsignor Marini, col quale esprimono la necessità di restaurare le facciate delle loro chiesa e chiedono di destinare un Commissario di Belle Arti per la direzione degli «Artisti del convento nel lavoro da eseguirsi». Ulteriore attenzione viene richiesta per un monumento sepolcrale posto nei pressi della chiesa, per il quale non essendo stati individuati i proprietari, venivano richieste le cure del governo. Filippo Aurelio Visconti²⁵, Segretario della Commissione Generale, riferisce del sopralluogo eseguito dal Valadier presso la chiesa. L'architetto, analizzato lo stato in cui l'edificio versava, dichiara che la facciata grande era in corso di pulitura e di tinteggiatura; invece, la parte della tribuna, in precedenza dipinta a chiaroscuro, si presentava priva di ogni ornamento e, pertanto, si richiedeva competenza dell'esecutore perché, altrimenti, sarebbe stato utile eseguire il lavoro «a mezza tinta, nel modo indicato loro dal

²³ ASR, *Camerlengato, Roma, Chiese da Restaurare*, tit. IV, B. 150, f. 115.

²⁴ ASR, *Camerlengato, Roma. Superiori Chiese, Restauri*, tit. IV, B. 153, f. 150.

²⁵ Cfr. *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Filippo_Aurelio_Visconti>, 11/06/2019. Figlio del Commissario delle Antichità Giovanni Battista Visconti. Dal 1784 al 1799 fu successore di suo padre Commissario delle Antichità.

Valadier»²⁶. Si affidano alla direzione del Camuccini i restauri dei paesaggi del Passino²⁷, riconosciuti come opere di grande pregio, tali da godere della cura del Governo per le necessarie riparazioni. Dalla descrizione degli interventi si evince l'approccio dell'architetto nel condurre i suoi restauri, in particolare l'attenzione che pone nel differenziare il nuovo dell'antico, anche con l'uso di toni e colori. L'atteggiamento di rispetto per la conservazione delle parti antiche ed autentiche del monumento e la possibilità di intervenire su quelle mancanti, ma necessarie alla composizione architettonica, anche in maniera semplificata, apre ad una visione «nuova» del restauro che caratterizzerà il dibattito dell'epoca.

Nella sua relazione Valadier descrive i danni prodotti dall'umidità alla parete della chiesa, dove sono le pitture, proveniente dall'intercapedine esterna, posta tra il suo muro e quello ricoperto da una macchia intricata di «pruni e sterpi dell'orto annesso al convento». Si legge nella relazione, che gli affreschi appena puliti, avrebbero rischiato di ripresentare gli stessi effetti del degrado per infiltrazioni d'acqua, perché la parete esterna esposta a levante non era adeguatamente protetta da intonaco. La condizione, inoltre, era aggravata dalla perdita dal canale di raccolta delle acque piovane. I danni del tetto erano causa non solo del degrado delle pitture eseguite da tali «valenti artisti», ma minacciavano anche la stabilità della volta.

La soluzione proposta al problema dell'umidità della parete interna della chiesa è l'intonacatura «con calce grassa e quindi con colla e polvere di marmo buonissimo» e la riparazione del tetto, sottotetto e della gronda «con nuovi ferri e stocchi»²⁸. Si ricopre l'intercapedine con un tetto poggiato su pilastri, per evitare che le acque piovane potessero ristagnare sul piano selciato adiacente alla parete²⁹. Agli interventi

²⁶ Cfr. BILANCIA F., *Vicende storiche dal diciassettesimo secolo alla fine dello Stato Pontificio*, pag. 67, in DOCCI M., TURCO M.G. (a cura di) «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura» n. 45-52, Anni 2008-2015, Gangemi Editore Napoli, 2015.

²⁷ Gaspare Duget detto Gaspare Passino (1613-1675), paesaggista. Viene citato da Antonio Nibby nel 1838 all'interno del suo libro *Itinerari di Roma e sue vicinanze*, che reca un'appendice contenente l'elencazione degli artisti incontrati nel suo itinerario.

²⁸ VALADIER G., ASR, *Camerlengato, Superiori chiese (Cit.)*, tit. IV, B. 153, f. 150. Nel suo biglietto indirizzato alla Commissione Generale di Belle Arti Valadier scrive: «Per tagliare l'umido che tramanda in tempo di piogge il muro rustico esterno di detta intercapedine alla parete interna della chiesa dovrà intonacarsi il muro stesso raschiato rustico e mattoni con ricciuto, e colla turf. f. 186 alt. pal. 34 tagl. senza l'aumento della spicch. di un pezzo d'intonaco vecchio lungo palmi 180 alt. p. 9 = rappezzo di rincoccio in canne quad. 6. da lavorarsi con pontate a tre ranghi di mozziconi e piane lu. p. 540 assieme, larg. p. 5, con sotto piede di cavalletti e piane lung. p. 186, larg. p. 5; e murat. di tutti i buchi antichi e lasciati in detto muro dei mozziconi nella quantità di canne cube 7 circa tesa da lavorarsi con scomodo a pirolì 65.34».

²⁹ Ibidem. Segue la descrizione della realizzazione del tetto: «(...) Questi pilastri su di una base solida hanno bisogno di avere perpendicolarmente un rinfiacco che poggia sul muro di fratta dell'orto ne modo seguente cioè: n. 12 pilastri d'addossarsi al muro di fratta dalla parte dell'orto, che formano base ai piastrelli da (...) sopra il med. muro per (...) e per formare i vani come si è detto di sopra, lung. l'uno p. 4 alt. compreso il fond. (...), p. 2 larg. con il legat. Nel muro vecchio, stabilit. attorno, con cavi di terra in ciascuno nel fondamento e su pontate di cavalletti a piane, e sotto piede di cavalletti a piane. Segue simile il muro di piastrelli larg. l'uno p. 4 app. p. 4 alt, p. 3 lung. (...). Detto da farsi di nuovo per coprire detta intercapedine e prima in paradossi di arcaroni lung. l'uno p. 14 compreso la presa del muro, con fatt. nel del bugo e murat di una destra nel vecchio, ed altra nelli piastrelli. Sempre il detto composti

di natura tecnica si aggiungono le indicazioni del Camerlengo relative «all'apertura di una nuova finestra nella facciata della piccola nave della suddetta chiesa, dirimpetto a quella esistente dalla parte dell'altare maggiore» che avrebbe dovuto creare una corrente d'aria ed asciugare le macchie di umidità, rendendole in tal modo non più visibili. L'importo dei restauri previsti per il tetto ammontava ad un totale di 797,78 scudi. Il Camerlengo interviene anche in questioni di natura architettonica, fornendo spesso puntuali indicazioni operative.

Eseguiti i lavori di restauro dei paesaggi del Passino, restava da imbiancare nel 1826 la facciata della chiesa posta ad oriente sulla via delle Sette Sale, che viene, poi, affidata a «quello stesso muratore che aveva fatta quella della chiesa della Maddalena, proposta dal nostro Pittore Fabroni la cui facciata dimostrava, come lo è, un esattissimo lavoro».

Il 15 novembre 1824 i primiceri della Congregazione dei Sacerdoti Secolari in Santa Lucia delle Botteghe Oscure, in esecuzione dell'art. 7 dell'Editto 7 aprile 1820³⁰, indirizzano una richiesta di sopralluogo al Cardinal Camerlengo Pacca, da effettuarsi presso la loro chiesa, per avere le osservazioni dei commissari e il «permesso» di pulire il quadro posto sull'altare maggiore³¹.

Il Camuccini e il Visconti eseguono congiuntamente il sopralluogo ed inviano al presidente della Commissione Generale di Belle Arti le loro osservazioni, dalle quali si evince che l'opera non ha bisogno di particolari indicazioni per il restauro e, pertanto, la Congregazione avrebbe potuto «liberamente farle risarcire da abile persona». Il Camerlengo raccomanda, comunque, la cura e la cautela nell'eseguire i restauri di quelle pitture esposte al pubblico.

di arcarecci, sette pannelle, tegole, canali, gronde mutata, e calce a scarpa lung p. 180, larg. spes. p.15 copreso la gronda; con canale di latta attraverso dalla parte dell'orto lung. p.180 inverniciato dentro e fuori con due mani di vernice, ferri, e legature doppie, con sei sbocchi di cannoni di latta simili saldati, ed inverniciati lung. l'uno p. 4 scudi 306.90».

³⁰ Cfr. Antologia legislativa di EMILIANI A., *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, [1978], II edizione ampliata con nuovi commenti, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1996. *Editto del Cardinale Bartolomeo Pacca Sopra le Antichità e gli scavi*, 7 aprile 1820, Art.7: «Qualunque Superiore, Amministratore, e Rettore, o che abbia comunque direzione di pubblici Stabilimenti, e Locali tanto Ecclesiastici, che Secolari, comprese le Chiese, Oratorj, e Conventi, ove si conservano raccolte di Statue e di Pitture, Musei di Antichità sacre e profane, e anche uno o più Oggetti preziosi di Belle Arti in Roma e nello Stato, niuna persona eccettuata, sebbene privilegiata e privilegiatissima dovranno presentare una esattissima, e distinta Nota degli Articoli sopra espressi in duplo sottoscritta, con distinzione di cadaun pezzo, assegnando il termine di un mese in Roma, presso l'Ufficio dell'infrascritto Segretario e Cancelliere della Rev. Camera Apostolica, e nello Stato presso la Segreteria Generale della Legazione, o Delegazione entro il termine due Mesi da computarsi dalla pubblicazione del presente; e queste assegni saranno ricevute gratuitamente. Una di tali Note rimarrà sempre nel suddetto Ufficio e Segretarie Generali diligentemente conservata, e l'altra confrontata coll'Originale dalla Commissione di Roma, o dalle Commissioni ausiliarie delle Provincie, sarà senza spesa alcuna restituita al Proprietario, ambedue corredate di quelle avvertenze e considerazioni, che si reputerà espediente di farvi. Dalle Provincie inoltre si dovrà rimettere a Noi anche una terza Copia legale di queste Note, per conservarsi nel suddetto Ufficio di Camera. Chiunque non darà nel termine stabilito questa descrizione o la darà mancante, od inesatta, sarà condannato ad un'ammenda di Scudi Cento per ciaschedun'Oggetto non assegnato, alla qual pena soggiacerà del proprio».

³¹ ASR, *Camerlengato, Superiori chiese (Cit.)*, tit. IV, B. 153, f. 150.

Lo stesso fascicolo conserva un biglietto, datato 8 novembre 1824, contenente una richiesta dei Conti Girand, «*guispatroni*» della cappella dello Spirito Santo posta nella chiesa di Santa Maria della Vallicella, o Chiesa Nuova, indirizzato alla Commissione Generale e in particolare al Segretario Visconti e all'ispettore Camuccini, per ricevere l'approvazione dei restauri dei dipinti posti nel catino della cappella e del quadro d'altare, che essi intendono eseguire per mano dell'artista Pietro Gagliardi.

Il Segretario, eseguito il sopralluogo, precisa all'impresario incaricato dei lavori il 22 novembre 1824, che le pitture della cappella rappresentanti la venuta dello Spirito Santo erano state trovate in ottimo stato. Tuttavia, su parere dell'ispettore Camuccini, la Commissione Generale concede il suo parere favorevole, affinché il pittore Gagliardi possa eseguire i restauri programmati dal committente.

Nel gennaio del 1825 il padre superiore dei monaci della Certosa di Roma chiede alla Commissione il permesso di restaurare l'immagine di Cristo posta nella facciata, per opera del pittore Giuseppe Tedeschi, in occasione dei lavori di imbiancatura della facciata. Egli si mostra molto meravigliato di aver dovuto chiedere il permesso per eseguire «un restauro di poca importanza, quando se ne erano eseguiti molti nell'interno della chiesa senza alcuna approvazione»³².

Altri episodi descritti lasciano percepire le debolezze intrinseche del sistema di tutela, non molto diverso da quello attuale per la scarsità di personale impiegato, che fonda l'efficacia dell'azione condotta sul presupposto indispensabile della collaborazione col committente. Molti interventi non dichiarati restavano fuori dal sistema di controllo delle commissioni locali, che spesso erano prive di veri poteri ispettivi, con un numero di componenti variabile da tre a cinque per legazione o delegazione, e in alcuni anni totalmente sprovviste di componenti per mancanza di nomina³³.

La riedificazione della Basilica Ostiense di San Paolo fuori le mura a Roma

Il questo contesto storico e amministrativo si colloca la vicenda della Basilica Ostiense di San Paolo fuori le mura. Si tratta di un caso complesso, che ha interessato molte personalità e confermato la figura di rilievo del Camerlengo.

La rilettura dei documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Roma, consente di comprendere meglio il contesto storico legato alla ricostruzione della fabbrica di San Paolo in relazione all'attività svolta della Commissione di Belle Arti che seguì l'intera vicenda. La documentazione si compone di un fascicolo³⁴ contenente biglietti indirizzati dalla Congregazione dei Cardinali e Prelati, nominata per la riedificazione della Basilica, al Camerlengo e alla Commissione Generale ed altri documenti inviati dalla stessa agli architetti esecutori del progetto.

Il fascicolo contiene alcuni documenti a stampa, tra cui, il «Chirografo di Papa Leone XII in data 18 settembre 1825 sulla riedificazione delle Basilica di San Paolo» (Fig. 1), la «Dimostrazione dello stato generale delle offerte, e dell'Amministrazione degli introiti, e pagamenti per la riedificazione suddetta da marzo 1825 a tutto dicembre 1830» (Figg. 5, 6) e la «Relazione de' principali acquisti, e lavorazioni eseguite per la riedificazione della Basilica di S. Paolo nella via Ostiense» (Fig. 2).

³² ASR, *Camerlengato, Superiori chiese (Cit.)*, tit. IV, B. 153, f. 150.

³³ Cfr. NUZZO M., *La tutela* (Cit.), pp.70-75.

³⁴ ASR, *Camerlengato, Restauro della Basilica Ostiense*, tit. IV, p. II, B. 155, f. 204.

Inoltre, sono conservati appunti di studio e note di cantiere per il rendiconto economico delle opere. Il periodo temporale interessato copre circa ventisei anni, dal 12 marzo 1825 al 30 giugno 1851. La documentazione si apre con la richiesta del Cardinale Camerlengo al Segretario di Stato e Presidente della Commissione Cardinale Giulio Maria della Somaglia³⁵ di entrare a far parte della Commissione nominata per la ricostruzione della Basilica con il «CHIROGRAFO DELLA SANTITÀ DI NOSTRO SIGNORE PAPA LEONE XII³⁶, in data 18 settembre 1825, sulla riedificazione della Basilica di S. Paolo nella via Ostiense. Esibito per gli atti del Farinetti Notaro e Cancelliere della R.C.A. il giorno 22 del mese ed anno suddetto. Roma MDCCCXXV». Quella richiesta di prendere parte alla Commissione Speciale è motivata dal fatto che il Camerlengo era già «Capo e Protettore delle Belle Arti, per le antiche Costituzioni apostoliche (...) e di antichi monumenti sacri e profani» e perché aveva alle sue dipendenze la Commissione di Belle Arti «composta dei più illustri artisti di Roma, i quali servono gratuitamente il governo in tutto ciò che riguarda la conservazione e il decoro di quelle e possono meglio di ogni altro fornire i lumi a tal uopo necessari ed opportuni»³⁷.

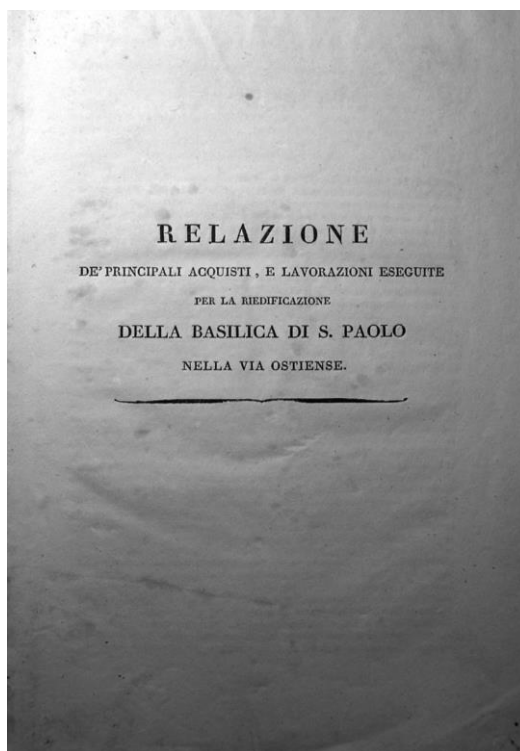
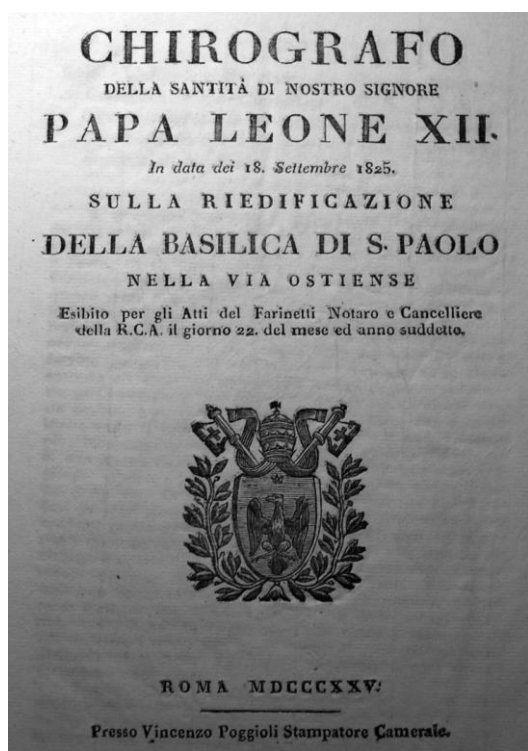


Fig. 1. Prima pagina del Chirografo, Fig. 2. Prima pagina della relazione, ASR., B. 155, f. 204

³⁵ Cfr. *Wikipedia*, <[https:// it.wikipedia.org / wiki / Giulio_Maria_della_Somaglia](https://it.wikipedia.org/wiki/Giulio_Maria_della_Somaglia)>, [21/05/2019]. In quegli anni Giulio Maria della Somaglia, malgrado fosse già ottantenne, fu nominato Cardinale Segretario di Stato da Papa Leone XII in sostituzione dell'espertissimo Ercole Consalvi, dei cui consigli il Cavazzi della Somaglia avrebbe tuttavia continuato ad avvalersi se il predecessore - nel frattempo nominato prefetto di Propaganda fide - non fosse morto il 24 gennaio 1824.

³⁶ *Chirografo della Santità di Nostro Signore, 1825 LEO PP. XXII* (Cit.), in ASR, *Camerlengato, Riedificazione* (Cit.), tit. IV, p.II, B. 155, f. 204.

³⁷ ASR, *Camerlengato, Riedificazione* (Cit.), tit. IV, p. II, B. 155, f. 204.

Il Chirografo³⁸ si apre con una premessa, che Papa Leone XII indirizza al Presidente della Commissione Giulio Maria della Somaglia, precisando la necessità di differire l'esecuzione degli interventi, fino a che ogni dubbio non fosse stato dileguato in merito al modo di coordinare gli interventi e i mezzi di cui si disponeva, benché fosse forte il desiderio della Chiesa di vedere restituita al pubblico la Basilica.

In seguito ad una vera e propria campagna di sensibilizzazione, molte offerte volontarie giunsero alla casse vaticane per la ricostruzione della fabbrica. Il Papa emise, a tale proposito, un'enciclica nel giorno in cui la Chiesa festeggia la conversione di San Paolo, il 25 gennaio, indirizzata ai tutti i prelati, appellandosi alla generosità dei fedeli e indirizzando lettere circolari a tutti i diplomatici accreditati presso la Santa Sede, tutti i nunzi apostolici ed a tutti i dipendenti del Vaticano residenti anche in altri Stati, chiedendo un impegno a collaborare per compiere un'opera utile, tanto quanto sono le azioni realizzate per lo spirito dell'uomo.

L'effetto positivo delle richieste consentì, quindi, la programmazione di ulteriori interventi oltre quelli previsti con i soli mezzi economici dello Stato.

Per onorare l'impegno profuso e avere garanzia della spesa, il Papa decise di nominare una commissione di «saggi» composta da cardinali e prelati di varie nazioni, avente come segretario una personalità dotata di «cognizioni antiquarie, ed architettoniche, la quale vegliasse sull'amministrazione delle somme destinate in qualunque modo alla restaurazione della Basilica e presiedesse al miglior andamento possibile dell'opera, dopo che Ci avrebbe proposto le norme che intendesse seguirvi». Il Papa precisa, inoltre, che le somme ricevute dovevano essere depositate in un conto separato per evitare il rischio di usarle diversamente.

Dopo la premessa, il Pontefice chiarisce la sua volontà di rispettare il desiderio degli eruditi e di quanti auspicavano la conservazione del monumento «nello stato in cui sorse». Egli evidenzia la volontà di conservare le forme, le proporzioni architettoniche, gli ornamenti ed eliminare solo le aggiunte eseguite dopo la «primitiva costruzione». Le indicazioni sembrano essere abbastanza chiare, era necessario tornare alla costruzione originaria, conservando tutto quello che era possibile recuperare. In ogni caso, sarebbe stato necessario fare riferimento all'Accademia di San Luca per decidere in merito ai marmi da usare per le colonne, per il pavimento e definire le forme della copertura.

Per rendere più celeri le opere, il Papa si preoccupa di rendere i fondi necessari immediatamente utilizzabili, autorizzando il Presidente della Commissione speciale a prendere contatti col Tesoriere Generale, perché rendesse disponibile ogni anno, fino alla conclusione del lavoro, un adeguato importo economico nel resoconto di previsione delle spese pubbliche. La somma non poteva essere inferiore a cinquanta scudi.

Inoltre, Leone XII, manifesta la necessità di invitare tutti gli abitati di Roma e delle Province dello Stato a contribuire liberamente alle spese per la realizzazione dell'opera di ricostruzione. Egli, poi, ribadisce la necessità, che la commissione coinvolgesse nelle elargizioni liberali anche le Segreterie, Cancellerie, Computisterie pubbliche, tutti i Tribunali ed in generale a tutti i corpi di impiegati pubblici, evidenziando il «particolare gradimento del Papa nell'assecondare la richiesta». Il noto chirografo si chiude con l'auspicio del pontefice di vedere le opere terminate in pochi

³⁸ Documento autografo di Papa Leone XII.

anni «nella sua antica maestà a gloria della Nostra Santa Religione, e decoro di quest'alma Metropoli».

Il 19 dicembre 1825 il Segretario della suddetta Commissione, Angiolo Uggeri³⁹, propone di sostituire alcune colonne della navata centrale della Basilica con quelle del Tempio di Venere e Roma, ormai ridotto allo stato di rovina, che giacevano sparse in terra semisepolte e di portarle nei pressi della fabbrica affinché potessero metterle in opera per sostenere e consolidare il muro che divideva la navata principale nella sua estensione longitudinale⁴⁰. Giunge il giorno successivo la risposta del Camerlengo, che concede al richiedente la possibilità di utilizzare le «colonne di granitello»⁴¹ del Tempio di Vesta (Fig. 3), purché, nel rispetto del citato Chirografo, si tenesse conto delle indicazioni dell'Accademia di San Luca, che avrebbe dovuto esaminare le dimensioni dei rocchi e decidere se fossero state adeguate alla navata della Basilica.

Il 20 dicembre 1825, interviene nel dibattito ed esprime le sue perplessità in merito alla riedificazione della Basilica, il «Verificatore e Soprintende agli Scavamenti di Antichità» Vincenzo Rossignani⁴², che riceve puntuale risposta dal segretario della Commissione di Belle Arti, Filippo Tomassini⁴³.

Quest'ultimo chiarisce la volontà del Camerlengo, contraria alla sua, e ricorda che per le «cose d'ornato» sarebbe stato necessario chiedere parere all'Accademia.

La risposta, quindi, è netta e non lascia spazio ad osservazioni. Il Segretario Uggeri, il successivo 30 dicembre, scrive al Camerlengo Galleffi per chiedere il permesso di estrarre le colonne di «granitello» dai resti del Tempio di Venere e Roma, affinché gli accademici di San Luca potessero meglio esprimere il loro voto circa il progetto elaborato dalla Commissione per la riedificazione della Basilica.

La Commissione opera «per il regolare restauro della grande Basilica Ostiense di San Paolo conviene maturamente riflettere alla solidità e magnificenza di sì importante

³⁹ Cfr. *Storiaememoriadibologna*, <<https://www.storiaememoriadibologna.it/journee-pittoresque-des-edifices-antiques-dans-les-1067-opera>>, [12/06/2019]. Angelo Uggeri (1754-1837), fu un abate di Milano, architetto e amante delle antichità. Nel 1788 Uggeri, osservando i monumenti della via Appia, decise di studiarli e descriverli per coloro che amano le antichità di Roma; abbandonò poi il progetto per dedicarsi agli edifici più importanti e celebri che si trovano all'interno della Roma antica, con le cosiddette «Giornate pittoriche». I suoi testi scritti, a noi noti, sono «Monuments des environs», «Edifices antiques», di cui ce ne sono due su tre «Monumens de Rome», di cui ce ne sono quattro su sei, e infine «Edifices de Rome de blacies par Pie VII», in <https://www.storiaememoriadibologna.it/journee-pittoresque-des-edifices-antiques-dans-les-1067-opera>, giugno 2019.

⁴⁰ Per una rapida consultazione delle stampe raffiguranti la Basilica dopo l'incendio del 1823 e dei suoi rilievi si rimanda a: CESCHI C., op cit., Roma 1970, pp. 59-63; CARBONARA G., op. cit., Napoli 1997, figg. 43-48.

⁴¹ Si tratta di un marmo proveniente dalle cave di Aurisina. Una roccia sedimentaria calcarea di colore di fondo grigio, caratterizzata da particolare durezza, compattezza e resistenza. Molto utilizzata in epoca romana.

⁴² La biografia di Vincenzo Rossignani deve essere ancora ricostruita. Di lui si hanno varie notizie, tratte indirettamente dai documenti d'archivio. Egli fu assunto dal papato ed entrò in contatto con Thorvaldsen attraverso la Commissione Generale Consultiva di Belle Arti, di cui Thorvaldsen era membro. Il suo nome compare negli annuari pontifici tra il 1823 e il 1828.

⁴³ Di Filippo Tomassini non si hanno molte notizie, dai documenti si apprende che fu a servizio dello Stato Pontificio come segretario del Camerlengo e facente parte della Commissione Generale Consultiva di Belle Arti tra il 1824 e il 1833.

sacro edificio, definire ogni vertenza che nascere potesse nella esecuzione della opera magna fra quelle persone che debbono avervi influenza a prestarvi le opere loro ed invigilare con la più costante esattezza e fedeltà all'incasso deposito ed erogazione di tutte le elargizioni»⁴⁴.

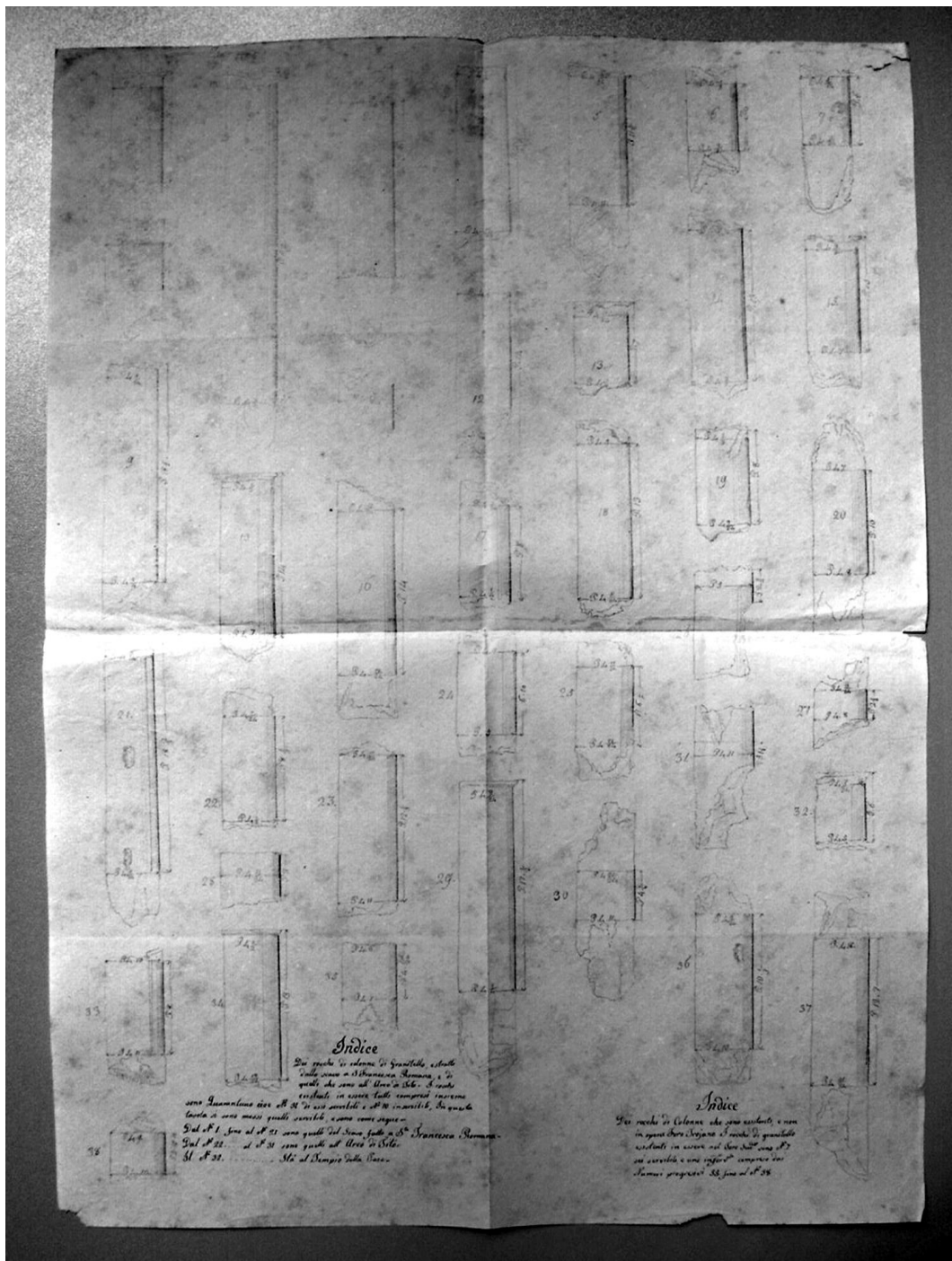


Fig. 3. Massi di marmo pavonazzetto rinvenuti nel recinto del foro di Traiano, 19 giugno 1835. In ASR, Camerlengato, Riedificazione (Cit.), Tit. IV, p. II, B. 155, f. 204

⁴⁴ ASR, Camerlengato, Riedificazione (Cit.), tit. IV, p. II, B. 155, f. 204.

Alla congregazione giungono fondi provenienti dal Vescovo di Arezzo, che invia 500 scudi; dal Duca di Bracciano, che ne invia 10.000; dal signor Vitelli, che ne invia 1.500. Le somme vengono depositate presso la Depositeria Camerale. La stessa ha il compito di incoraggiare tutti «i corpi e dicasteri» ad elargire ulteriori somme.

Per questo motivo viene incaricato Uggeri a prendere contatti con il Sacro Collegio; il Tesoriere con i Camerali; i Cardinali Arcipreti con i Capitoli; il Camerlengo con banchieri, negozianti e mercanti, il Senatore di Roma con principi, cavalieri e «persone di distinzione» residenti in Roma.

L'intera Commissione viene poi incaricata di verificare che i lavori della riedificazione fossero corrispondenti alla volontà espressa dall'Accademia di San Luca e dagli ecclesiastici.

Al fine di ricostruire le colonne del tempio calcinate dall'incendio, si affida ai capi mastri scalpellini Luigi Bavagli e Cavillo Foscardi il compito di trovare nello Stato Pontificio le cave che avrebbero prodotto la pietra maggiormente adeguata alla loro costruzione.

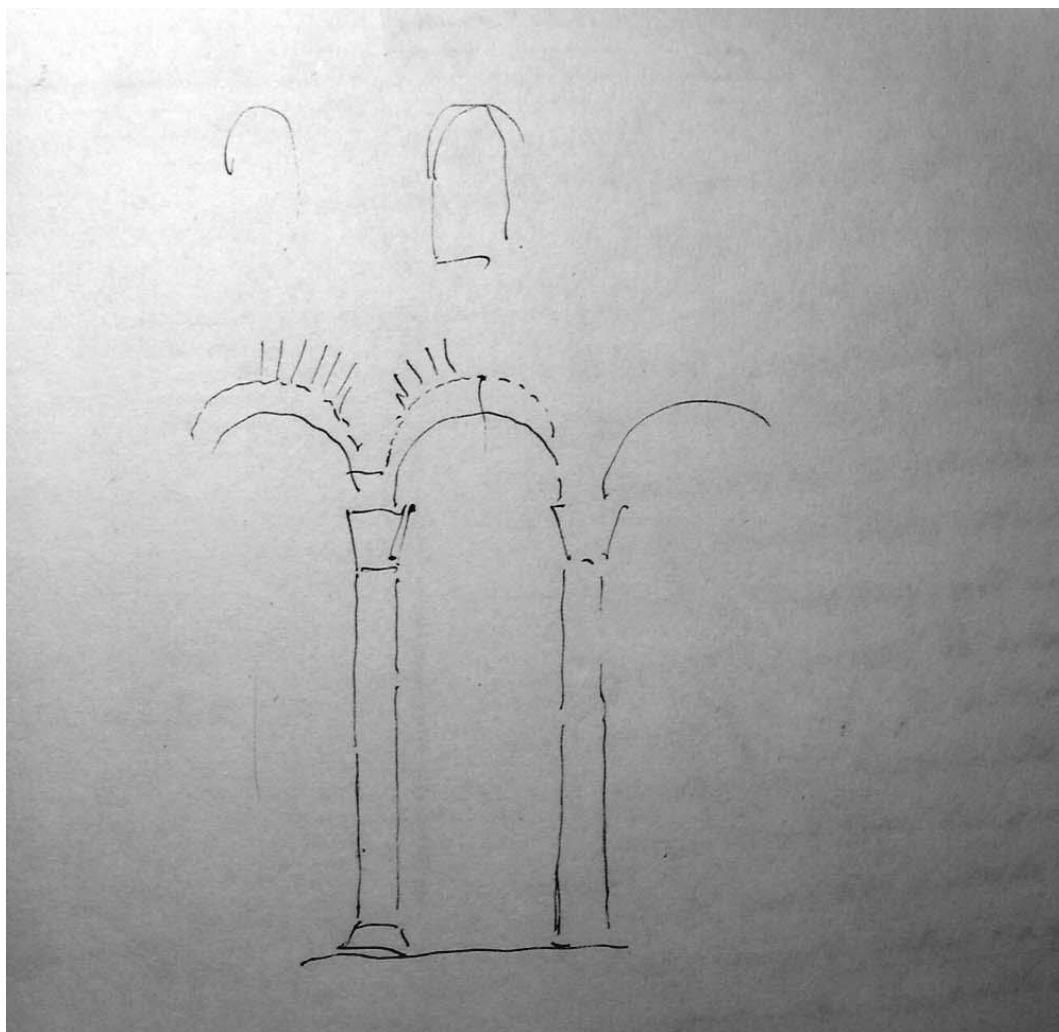


Fig. 4. Bozzetto della ricomposizione delle colonne con piano inclinato, 1831. In ASR, Camerlengato, Riedificazione (Cit.), Tit. IV, p. II, B. 155, f. 204

Questi ultimi rinvennero cave di pietra a Cori, Civitavecchia e Cottanello. I «mastri», inoltre, propongono alcune ipotesi costruttive. Nella prima ipotizzano di realizzare le colonne di marmo bianco di Carrara, divise in tre pezzi ad un costo di 2.700 scudi, la base attica a 1.500 scudi e il capitello corinzio «intagliato e grappato a foglia d'ulivo, simile a quello del Patheon» a 1.200 scudi.

La seconda ipotesi prevede la realizzazione di colonne in pietra di Civitavecchia da costruirsi in due o in un solo pezzo, con base e capitello, il tutto per la somma di 2.700 scudi. Nella terza ipotizzano la costruzione delle colonne in marmo pavonazzetto, analogo a quello distrutto dall'incendio, per un importo di 2.700 scudi, compresa la base e il capitello. Nella quarta prevedono la realizzazione delle colonne con pietra di Cottanello, realizzata in tre pezzi a un costo di 3.000 scudi, compresa la base attica di marmo e il capitello corinzio, il tutto cavato, lavorato, lustrato, perfezionato e portato alla Basilica. Il costo della sola colonna ammonta a 1800 scudi, di conseguenza la base e capitello al costo di 1.200 scudi.

Successivamente Guglielmo Closse, cavatore di marmi, suggerisce al Segretario di Stato Cardinale della Somaglia, che sostituisce il defunto Cardinale Consalvi, di usare il marmo di granito nella realizzazione delle colonne per motivi estetici, maggiore sicurezza statica e per il suo costo inferiore rispetto al marmo pavonazzetto. Quest'ultimo poteva essere tagliato con la sega ad acqua e utilizzato per il nuovo pavimento della Basilica.

Il Closse esprime il suo parere favorevole in merito al ripristino della Basilica nel suo stato originario ed a tale scopo osserva che il peso della stessa non poteva essere retto da colonne male assemblate, perché avrebbe finito col determinarne un nuovo crollo. Egli sostiene che la pietra di Cottanello «si apre con facilità e schizza, [quindi] non mai capace di sostenere il peso (...)», inoltre l'alabastro di Civitavecchia e le altre pietre non sarebbero adeguate all'importanza del tempio. Dunque, propone di utilizzare colonne di granito in un unico elemento, che egli stesso avrebbe fornito ad un minor costo, come le colonne che aveva prodotto e destinato ad «abbellire Piazza del Popolo a Roma». Suggerisce, inoltre, di rimettere in opera le colonne di marmo pavonazzetto non calcinate dal fuoco, come documento e memoria del passato, mentre quelle rotte, invece, potevano essere segate e riutilizzate per il pavimento della chiesa secondo le indicazioni dell'architetto (Fig. 4).

Il Closse dichiara, tuttavia, di comprendere il dolore dell'abate Uggeri per aver perso le colonne di marmo di Placidia, provenienti dal monte Imete, che reggevano l'arco trionfale e propone, in loro sostituzione, due colonne di granito rosso della stessa lunghezza per reggere l'arco, simile a quello orientale delle colonne esistenti nella Basilica.

La cultura della conservazione dei monumenti antichi nella prima metà dell'Ottocento sembra essere piuttosto sviluppata. Questo trova conferma nell'atteggiamento di molti, non solo addetti del settore, nei confronti delle opere danneggiate da recuperare. Nel Settecento i ritrovamenti archeologici di Ercolano e Pompei, per opera dei Borbone, hanno dato impulso ad una nuova considerazione dell'antico ed alla necessità di conservare quei valori testimonianza del passato. Questo atteggiamento è confermato, in particolare, a partire dal 1823 nel caso dell'incendio della Basilica Ostiense di San Paolo, che coinvolge tutto lo Stato grazie all'intervento di Leone XII. Questi scrive a tutti i collaboratori e dipendenti del Vaticano, perché partecipassero alla spesa della ricostruzione della Basilica, che ritiene importante alla pari della cura delle anime. Un simbolo, quindi, che merita di essere

riproposto per affermare la presenza della Chiesa Cristiana. Questo sentimento è ampiamente diffuso e riesce ad appassionare l'intera popolazione dello Stato. Le proposte del Closse sono un chiaro riscontro di questo sentimento così penetrante, tale da indurre un tagliatore di marmi ad esprimere per iscritto, con dovizia di particolari le sue proposte costruttive, legate a una visione del restauro, che mira al recupero del tempio nel suo stato originario, frutto di un sentimento popolare tanto diffuso.



Fig. 5. Rendiconto delle offerte pervenute per la riedificazione della Basilica, dal 1825 al 1830. In ASR, Camerlengato, *Riedificazione (Cit.)*, Tit. IV, p. II, B. 155, f. 204

(10) RAPPORTO DEGLI INTROITI COME A TERGO — P 414017 41 5 SOMMANO IN TUTTO GLI INTROITI — P 414017 41 5 RESTANO IN CASSA A TUTTO IL DI 31 DICEMBRE 1830 — RIST	(11) RAPPORTO DEI PAGAMENTI COME A VERGO — P 205599 50 5 SOMMANO IN TUTTO I PAGAMENTI — P 205599 50 5 RETTO IL COMPUTISTA GENERALE DELLA R. C. A. ANGELO GALLI IL COMPUTISTA DELLA FABBRICA ANTONIO SCARONI
---	---

Fig. 6. Il quadro economico complessivo delle voci ammonta a 414.017,41 scudi. In ASR, Camerlengato, *Riedificazione (Cit.)*, Tit. IV, p. II, B. 155, f. 204

Il 14 febbraio 1826 Angiolo Uggeri comunica al Camerlengo la notizia dell'estrazione dei blocchi di pietra dalle rovine del Tempio di Venere e Roma, voluta dagli architetti della Basilica per avvalorare le loro «solide opinioni» e quelle degli archeologi relative al suo restauro. Si comincia dalla parte dell'Esquilino e del Colosseo, verso il Tempio della Pace. Tra i ritrovamenti più importanti si menziona una testa di leone «scolpita in una cimasa della cornice». I rocchi delle colonne di «granitello» rinvenuti vengono deposti, con il parere favorevole di Vincenzo Rossignani, nella cella del Tempio.

Carlo Fea il 18 settembre 1826 esprime il suo parere in merito alla riedificazione della Basilica e fa notare che erano trascorsi tre anni dall'incendio, ma mancava ancora la scelta del marmo da utilizzare per le colonne della navata maggiore, che avrebbero dovuto sostenere il peso dell'intera Basilica.

Egli ritiene ripugnante utilizzare il granito, perché male si sarebbe abbinato alle altre quattro colonne superstiti di marmo bianco e perché in quel modo non sarebbe stato rispettato il decreto di Papa Leone XII del 1825, secondo il quale la «Basilica deve essere ricostruita così com'era».

Oltre all'utilizzo improprio del granito, sarebbe difficile anche il trasporto delle colonne intere attraverso il fiume. A questo punto, Fea si dichiara favorevole all'uso del «marmo mischio di Carrara e di quello dell'Isola d'Elba economicamente più conveniente».

Le consultazioni per l'avvio dei lavori procedono e l'Accademia di San Luca scrive all'abate Uggeri in merito al parere che deve esprimere sulla sostituzione dei rocchi delle colonne di San Paolo con quelle poste tra i resti del tempio di Venere e Roma.

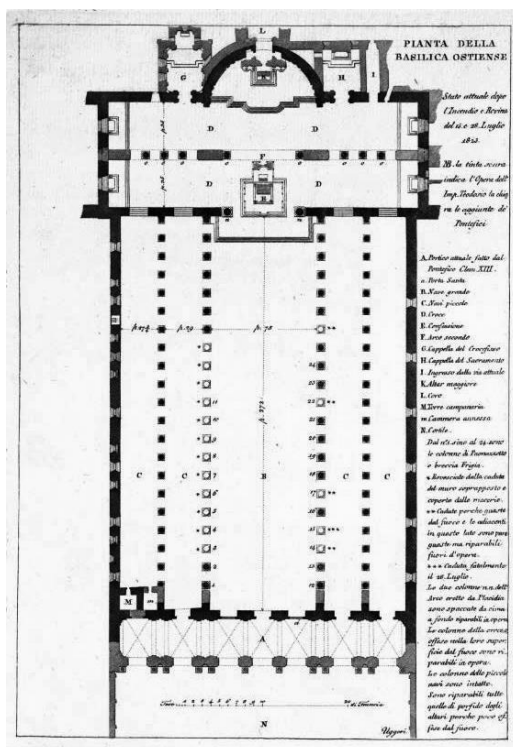


Fig. 7. Pianta della Basilica (1823)

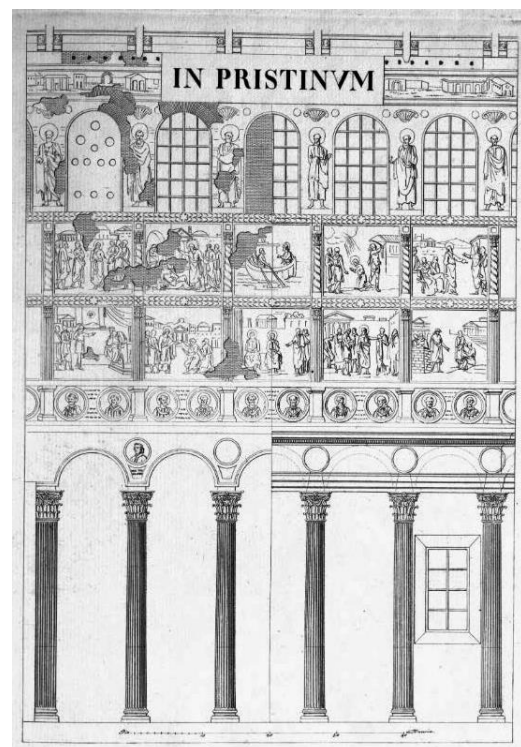


Fig. 8. Architettura della gran Nave. Stato Primitivo. Ristaurazione (1823)

In tale comunicazione gli accademici esprimono la necessità di vedere le condizioni e le dimensioni delle colonne per decidere se fosse opportuno l'uso indicato, per questo motivo chiedono di estrarre tutti i rocchi di «granitello» dal terreno, affinché gli stessi, valutati, potessero essere utilizzati⁴⁵.

I documenti del 1831 sono relativi alla scelta delle tegole da utilizzare per la copertura e ad alcune proposte dell'architetto Pasquale Belli di rimuovere i riquadri sotto le finestre e le nicchie per abbassarle.

L'entità dell'intervento richiama nuovamente il voto dell'Accademia di San Luca, che si esprime anche in merito alle decorazioni delle nicchie, ritenendo che le stesse dovevano essere a mosaico, piuttosto che realizzate ad olio o ad affresco. L'architetto propone, inoltre, di rialzare il piano delle cinque navate per fare fronte alle continue inondazioni del Tevere.

Gli accademici di San Luca, d'altro canto, sono preoccupati dal fatto che alzando il pavimento, le colonne superstiti delle navate sarebbero state coperte di tre palmi e il piano originario non sarebbe stato mantenuto «(...) togliendo dignità alle tribune e a tutte le altre parti della Basilica», non rispettando le indicazioni del Chirografo di Leone XII.

L'architetto sostiene, a suo favore, che le colonne «superstiti non meritano alcun riguardo per la loro irregolarità; che l'arco di Placidia e la tribuna restano nella loro proporzione e che l'alzamento del piano non si oppone al Pontificio Chirografo» perché riedificando l'intera navata si manterrebbero tutte le forme e le proporzioni richieste.

Per quanto riguarda l'avvio dei lavori, gli accademici indicano come prioritaria l'ultimazione della navata trasversale, perché contenente le reliquie sacre e perché era destinata all'esercizio del culto, principale funzione da restituire alla chiesa.

Il 25 novembre 1831 giungono alla Commissione speciale deputata alla ricostruzione della Basilica le *osservazioni dell'architetto intorno al nuovo piano della Basilica*⁴⁶, che riescono a «convincere della ragionevolezza e necessità di portare il nuovo piano del risorgente edificio ad un livello superiore all'antico», come viene rappresentato nel progetto di prospetto della Basilica, per preservarla dall'invasione delle acque del Tevere, dall'umidità e dai danni che le stesse possono arrecare.

L'architetto sostiene che per riparare le problematiche indicate dalla Commissione, che rendevano la Basilica poco praticabile già prima dell'incendio, fu necessario allontanarsi solo in parte dal Chirografo di Leone II, considerando che le innovazioni non avrebbero alterato le forme e le proporzioni dell'antica Basilica.

Egli propose nel progetto di alzare di tre palmi il piano della «nave retta dell'antica Basilica» per allontanare le acque del Tevere nel momento dello straripamento, che ancora minacciavano di allagare la navata principale della chiesa. Questo avrebbe risolto i problemi di umidità che rendevano la navata impraticabile al culto e arrecavano considerevoli danni al pavimento, alle basi delle colonne e alle murature.

Quella modifica proposta, non avrebbe alterato, a suo parere, le forme e le proporzioni della fabbrica perché non sarebbe stata alterata la «pianta, oggetto

⁴⁵ Cfr. UGGERI A., *Della Basilica di S. Paolo sulla via ostiense, nota dell'abate Angelo Uggeri*, testo a stampa risalente al 30 luglio 1823, solo 15 giorni dopo l'incendio del 15 luglio. Le figure 7 e 8 mostrano le tavole 2 e 3 tratte dal volumetto.

⁴⁶ *Osservazioni e riflessioni dell'architetto Direttore della Basilica di San Paolo, intorno alla livellazione del nuovo piano di essa Basilica*, in ASR, *Camerlengato, Riedificazione* (Cit.), Tit. IV, p. II, B. 155, f. 204.

principale in sì maestosa Basilica». Le stesse argomentazioni erano state già date dallo stesso nella relazione del progetto presentato⁴⁷.

Sull'argomento l'architetto Belli riprende le parole dei «Professori della classe di Architettura» che si erano espressi in merito al progetto di sopraelevazione della «nave media: avendo l'Architetto Direttore progettato di alzare l'antico pavimento delle cinque navate rette, si è ciò trovato lodevolmente immaginato; perciocché per tal modo preservasi la Basilica non solo dalle ordinarie inondazioni del Tevere vicino, ma anche dalla conseguente umidità ed assicurasi inoltre per molto più tempo la durata del pavimento medesimo. Anzi i Professori Congregati stimano che quanto più possa alzarsi, tanto più sia meglio e considerano, questo partito essere da preferirsi ad ogni altro».

Il Belli dichiara di ritenere i suddetti professori «persone dell'arte», capaci, quindi, di comprendere la necessità di conservare l'antico «con la decenza e maestà» del sacro edificio. Le incertezze della Commissione speciale in merito all'idea progettuale da porre in esecuzione vedono protagoniste due linee di pensiero: una legata ai professori della sezione di architettura, favorevoli all'innalzamento del piano della chiesa; l'altra dei professori della sezione di pittura e scultura, i quali pur giudicando lodevole il progetto, preferirono non sostenerlo perché ritenuto in conflitto con il Chirografo del Papa. In questo clima di incertezza si preferì tendere per la posizione più conservatrice, che riproponeva di mantenere il piano del 1823.

L'architetto nella sua relazione osserva che, dovendo ricollocare le basi delle colonne nella loro posizione originaria, sarebbe stato utile evitare altri problemi di umidità alla Basilica, già causati dalle acque del Tevere, che in passato avevano arrecato gravi danni alle basi delle colonne. Nella ricostruzione storica che egli propone, osserva che la fabbrica ostiense era stata costruita su un piano orizzontale, che poneva allo stesso livello la navata centrale e il transetto. Successivamente Papa Sisto V, volendo evitare la vista dell'umidità sulle colonne del tempio, avrebbe fatto alzare di cinque palmi il transetto e realizzare un numero di gradini necessari per rendere accessibili i due livelli.

Lo stesso intervento di sopraelevazione non fu, invece, possibile eseguirlo per la navata principale e quelle laterali perché avrebbe dovuto coprire tutte le basi delle colonne e «porzione delle numerose colonne dei cinque peristili che formavano la nave suddetta, fra le quali erano le 24 bellissime di marmo frigio, detto pavonazzetto». Tuttavia, la navata centrale della chiesa fu dotata di un piano, a partire dall'arco trionfale di Galla Placidia⁴⁸ verso l'ingresso, «in palmi 1.2/3 in declivio».

⁴⁷ ASR «in sostegno di esso progetto io aveva esposto, e nella relazione unita per allegato al sommario N° IV lettera B pag. 46, e nei rilievi. Sommario suddetto Lettera G pag. 60 e seguente».

⁴⁸ Cfr. *Wikipedia*, <https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_San_Paolo_fuori_le_mura#/Arco_di_Galla_PlacidiaL'arco>, 01/07/2019. L'arco trionfale è detto di Galla Placidia, dal nome della committente dell'opera, che fece realizzare la decorazione musiva, che lo ricopre tuttora, durante il pontificato di Leone I. In esso vi sono due iscrizioni: la prima recita «Teodosio iniziò, Onorio compì / l'aula consacrata al corpo di Paolo dottore del mondo» e fu ricollocata nella parte sommitale dell'arco dopo la demolizione e ricostruzione del XIX secolo; la seconda recita «La pia mente di (Galla) Placidia gioisce del decoro dell'opera paterna in tutto lo splendore dovuto alla cura del pontefice Leone». Alcuni restauri furono attuati durante il pontificato di Clemente XII (1731-1740). Dopo l'incendio del 1823, il mosaico venne staccato e sottoposto ad un intervento di restauro.

Questa soluzione condusse il pontefice a risolvere il problema delle acque della navata principale, ma determinò che il plinto e parte della base della colonna più vicina all'arco trionfale venissero sottoposti al piano del pavimento, come tutte altre 19 basi delle colonne che ebbero un'altezza decrescente fino all'ingresso del tempio.

Questa premessa avrebbe dovuto indirizzare la Commissione a riflettere sulla soluzione migliore da adottare, perché se fosse stato ripristinato il piano originario, ovvero quello orizzontale, bisognava accettare i noti problemi di umidità e il rischio delle inondazioni del Tevere, con l'aggravio del ristagno fango, difficile da rimuovere, che avrebbe reso impraticabile parte della chiesa. Egli ricorda che, in quella condizione, già prima dell'incendio, le pareti erano ricoperte dai muschi e l'erba cresceva tra le fughe del pavimento.

Questo scenario sarebbe diventato molto più chiaro nel momento in cui tutti avrebbero visto la base della colonna interrata quasi un terzo della sua altezza nei pressi dell'arco di Galla Placida e tutte le altre basi «mutilate in diverse parti secondo la inclinazione del piano di tutta la nave grande della Basilica». Diversamente da quanto detto, si poteva ripristinare il piano inclinato del 1823, secondo le indicazioni che aveva fornito Sisto V.

Belli vincola, quindi, l'avvio delle opere di riedificazione della Basilica Ostiense alla definizione del livello del piano di posa delle colonne, che avrebbe inciso sul decoro e la grandezza della partizione architettonica. In sintesi, a suo parere, non sarebbe stato vantaggioso riportare il piano della navata centrale allo stesso livello di quello originario, perché non sarebbe stato possibile allontanare le acque, inoltre, sarebbe stato comunque inopportuno collocare le colonne sul piano inclinato perché l'effetto ottico le avrebbe fatte apparire inclinate verso la parte più bassa del piano⁴⁹.

L'architetto conclude la sua relazione alla Commissione esprimendo il suo parere sulla soluzione da adottare, indicando l'opportunità di alzare il piano di tre palmi dall'antico livello. Questo non avrebbe mutato le proporzioni della Basilica, anche considerando il fatto che sull'arco di Galla Placidia si poteva diminuire lo spazio posto tra il mosaico e la cornice superiore. Tale modifica avrebbe giovato alla stabilità degli archi e alla composizione architettonica, tenendo in proporzione l'altezza degli intercolunni e il muro sovrapposto fino alla trabeazione e alla copertura.

Solo nel 1832, sotto Gregorio XVI (1830-1846), si cominciò a montare l'impalcatura del transetto, nel 1834 si alzarono 34 delle 40 colonne della navata centrale, nel 1840 si consacrò il transetto e nel 1854 l'intera Basilica⁵⁰. Succedette al Belli, morto nel 1833, Luigi Poletti che diresse i lavori fino al 1869.

I lavori della facciata furono condotti dal Vespignani fino al 1882 e dal Calderini 1890, anno in cui viene posta la prima pietra del quadriportico, fino al 1930. L'attuale aspetto della chiesa, tuttavia, si può attribuire all'opera di Poletti⁵¹.

Nella prima metà dell'Ottocento si riteneva legittimo interpretare e migliorare l'opera del passato, pertanto, solo con tale visione storiografica l'attività degli architetti che

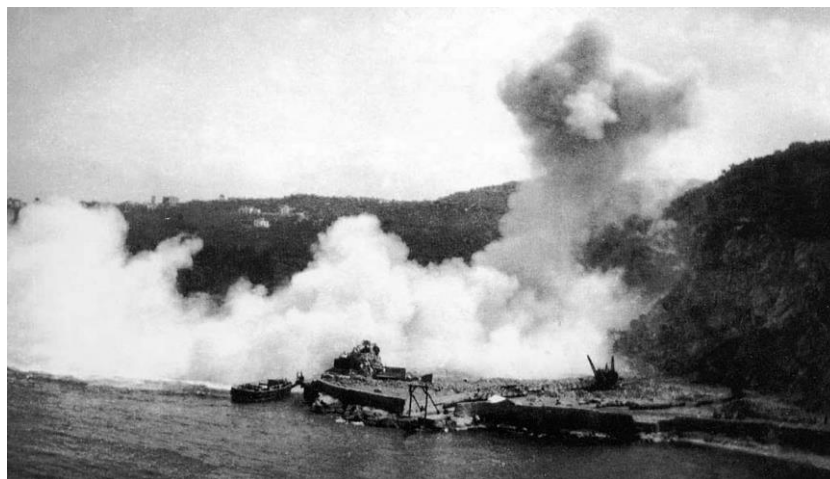
⁴⁹ Cfr. UGGERI A., *Della Basilica di San Paolo sulla Via Ostiense. Nota dell'Abate Angelo Uggeri, Roma 1823*. Testo a stampa. Le Tav. n. 2-3, figg. 7-8, sono tratte dallo stesso testo citato.

⁵⁰ Cfr. CARBONARA G., op. cit., Napoli 1997; MARANI S., *Intorno alla ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le mura a Roma*, in «Storia d'architettura», II, 1975, 3, pp. 23-26.

⁵¹ Cfr. POLETTI L. *Architetto (1792-1869), Catalogo della mostra*. Modena 25 ottobre – 6 dicembre 1992, Capri 1992.

operarono su San Paolo è perfettamente coerente⁵². La vicenda della ricostruzione della Basilica, nei documenti della Commissione, evidenzia la vivacità del dibattito tra archeologi e architetti. I primi legati al principio della conservazione integrale dell'autentico, i secondi tendenti più alla funzionalizzazione, nel rispetto dell'antico. Si tratta di una dialettica, che continuerà nel corso di quel secolo, fino alla prima metà del Novecento, alimentando l'avanzamento delle teorie del restauro architettonico.

⁵² Cfr. SETTE M. P., «*Restauri*» romani di Pasquale Belli, in *Saggi in Onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*, a cura di BENEDETTI S., MIARELLI MARIANI G., (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, n.s., 1983-1987, 1-10), Roma 1987, pp. 497-493.



Esplosione nella cava Vitali a Puolo, 1915 ca (collezione privata)

E LE CAVE CONTINUANO A FUNZIONARE. INDUSTRIA ESTRATTIVA, GRANDI OPERE E TUTELA DEL PAESAGGIO LUBRENSE NEL PRIMO DOPOGUERRA

Giuseppe Pignatelli

About: From the early 20th century, and for fifty years over, the Massa Lubrense coast – at the far end of the Sorrento peninsula – hosted many limestone quarries that have quickly taken the place of the traditional extractive activities. Pushed by the growing demand for raw materials, necessary for the great public works envisaged by the law regarding the Economical Development of Naples (1904), and those financed by the Neapolitan High Commission (1925-'36), the quarry industries have irreparably modified the morphology of large portions of the coast between the bays of Puolo and Recommone. Therefore, it is not a coincidence that the first oppositions into the destruction of this extraordinary natural context will arise from Capri, where in July 1922 was organized the first Landscape Conference by the island mayor, Edwin Cerio. The conference, a local and national extraordinary event at the same time, allowed to reflect on the recent Italian law regarding the Protection of Natural Beauty, laying the foundations for the development of a true 'national landscape conscience'. Thanks above all to Cerio and to the Massa Lubrense mayor, Salvatore Cerulli, in the following years will be at last listened the condemnations by Norman Douglas, Gino Doria and, later, Roberto Pane, contributing so to the progressive closure of the lubrense quarries by the mid-century.

L'affermazione di nuovi modelli di sviluppo industriale e l'assenza di un'adeguata legislazione hanno portato, sin dalla prima metà del secolo scorso, al graduale degrado del paesaggio italiano, irrimediabilmente alterato non solo nelle sue forme visibili ma anche nei suoi più intimi valori identitari; tra le attività antropiche maggiormente responsabili di questo processo, quelle estrattive occupano in quest'ottica un ruolo rilevante, incidendo in maniera diretta sulla stessa struttura

morfologica che del paesaggio costituisce l'ossatura essenziale¹. Il fenomeno appare particolarmente evidente lungo la fascia costiera lubrense, estrema propaggine della penisola sorrentina oggetto già dai primissimi anni del Novecento dell'apertura di numerose cave per l'estrazione del calcare che hanno modificato un contesto ambientale dalle straordinarie valenze paesaggistiche.

Dal punto di vista geologico, dominano sulla costa vaste formazioni calcareo-dolomitiche, mentre l'interno è caratterizzato da banchi di arenaria ricoperti da coltri piroclastiche di spessore estremamente variabile formate da tufi, pomici, lapilli e pozzolane di origine flegrea o vesuviana².

Dalla varietà dei materiali che costituiscono l'impalcatura stessa del territorio, è ben evidente il ruolo che questi hanno ricoperto fin dall'antichità nell'economia locale, oggetto di un fiorente mercato legato all'estrazione e alla lavorazione del calcare, della cosiddetta 'pietra di Massa', del tufo grigio e del lapillo; il commercio della calce 'forte' proveniente dalle calcare costiere di Puolo, delle Fontane, di Mitigliano e del Cantone, ha rappresentato in particolare una valida alternativa alle tradizionali industrie lubrensi sino ai primi decenni del secolo scorso, quando la concorrenza delle nuove fornaci stabiesi ne avrebbe decretato un rapido declino³. Il progressivo subentro delle compagnie minerarie nazionali alle piccole imprese locali deve leggersi nell'opportunità di riconvertire nella ben più redditizia estrazione di massi calcarei quegli stessi siti precedentemente destinati alla produzione della calce, strategicamente localizzati in piccole insenature adatte all'attracco delle imbarcazioni da carico.

Il graduale ampliamento dell'area portuale di Napoli, avviato alla fine dell'Ottocento grazie alla legge per il *Risanamento* e ulteriormente agevolato dalla legge del 1904 sul *Risorgimento economico della città*, avrebbe infatti gettato le basi per lo sfruttamento intensivo dei costoni calcarei massesi, luogo di estrazione privilegiato della gran parte del materiale necessario alle colmate, alle barriere frangiflutti, ai moli e alle dighe foranee che contribuiranno a dare un volto nuovo al *waterfront* partenopeo nei primi decenni del Novecento⁴. Se nel 1897 erano attive nella provincia di Napoli solo quattro cave di calcare localizzate tra Castellammare e la marina di Equa, sfruttate unicamente per «la fabbricazione della pietra da calce e del brecciamme per le vie inghiaiate»⁵, nell'arco di neppure un ventennio si sarebbero aggiunti ad esse i nuovi siti industriali aperti lungo le oltre dieci miglia della costa lubrense (Fig. 1), tutti gestiti

¹ MAUTONE M. (a cura di), *I beni culturali risorse per l'organizzazione del territorio*, Pàtron, Bologna 2001, p. 12; LAURETI L., *Appropriazione dello spazio e attività economiche: cave e discariche nel territorio italiano*, in *La Geografia per un mondo in transizione*, atti del XXIV Congresso Geografico Italiano (Torino, 26-31 maggio 1986), II, Pàtron, Bologna 1988, p. 330.

² Nella vasta bibliografia sull'argomento, cfr. DAINELLI G., *Guida della escursione alla Penisola Sorrentina*, atti dell'XI Congresso Geografico Italiano (Napoli, 22-29 aprile 1930), estratto del vol. IV, Giannini, Napoli 1930, pp. 24 ss.; CASTALDI F., *La penisola sorrentina*, Cymba, Napoli 1968, pp. 11 ss.; RUOCCO D. (a cura di), *Guida della escursione nella Penisola Sorrentina*, in *Guide delle escursioni congressuali*, atti del XXII Congresso Geografico Italiano (Salerno, 18-22 aprile 1975), vol. IV, Istituto Grafico Italiano, Cercola 1982, pp. 175 ss.

³ Per l'analisi dei materiali da costruzione locali e dell'attività estrattiva tradizionale, si rimanda a PIGNATELLI G., *L'attività estrattiva tradizionale in penisola sorrentina: dai tagliamonte alle cave industriali nel territorio lubrense*, in «Geografia», 3/4, 2006, pp. 74-89, con ampia bibliografia.

⁴ Cfr. *Napoli. Le opere del regime dal settembre 1925 al giugno 1930*, Napoli 1930, pp. 9-14.

⁵ «La rassegna agraria, industriale, commerciale, letteraria, politica, artistica», X, 6, 1901, p. 427.

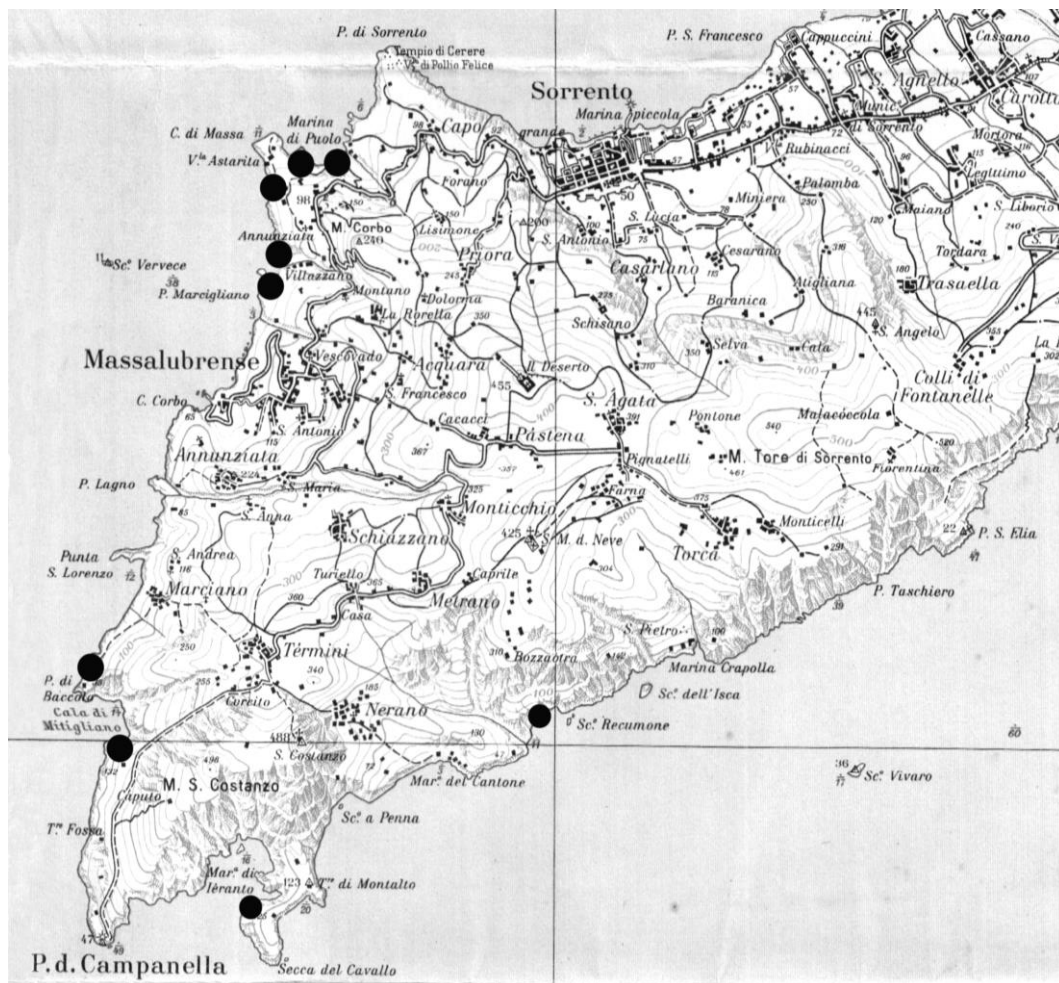


Fig. 1. Carta delle zone turistiche d'Italia. Penisola sorrentina, 1928. Particolare con l'indicazione delle cave costiere in territorio lubrense

da quelle stesse imprese protagoniste dell'infrastrutturazione del litorale flegreo, napoletano e vesuviano.

Già alla fine dell'Ottocento, in luogo delle antiche calcare di Puolo furono impiantati dall'astigiano Battista Fernez e dall'aronese Giovanni Fogliotti due moderni forni per la lavorazione della calce; da tempo proprietaria di una cava di pozzolana lungo la costa flegrea, nel 1898 l'impresa Fogliotti avrebbe in particolare ottenuto l'appalto per la costruzione del nuovo bacino di carenaggio di Napoli, allargando i propri interessi nel Golfo alla realizzazione di opere portuali⁶.

Tra il 1907 e il decennio successivo, il costone sovrastante la spiaggia verrà inoltre sfruttato dall'Ilva per estrarre il calcare necessario alla neonata acciaieria di Bagnoli⁷, primo passo verso la coltivazione intensiva di tutta la cala che porterà, tra l'altro, alla

⁶ ARAMU L., *La Camera sul porto. Napoli 1860-1940*, Colonnese, Napoli 2009, p. 174.

⁷ «L'Ilva conduce per proprio conto una cava di Calcare posta nella baia di Puolo, a qualche chilometro da Sorrento, che ha una produzione media giornaliera di circa 400 tonnellate, trasportate a Bagnoli con apposito servizio marittimo (*«La metallurgia italiana»*, 1, I, 1909, p. 42).

scomparsa della villa romana del Portiglione: «Ora queste coste sono sconsigliatamente sventrate dall'industria delle pietre – ricorderà Riccardo Filangieri nel 1916, al termine di quella breve ma intensa parentesi produttiva – e i ruderi venerandi insieme alle rocce ardite che li sostengono soccombono alla devastazione della dinamite, che fa del bel paesaggio litorale un orribile cumulo di rovine»⁸.

Dalla metà degli anni Venti, cessata definitivamente la produzione di calce, all'impresa Fogliotti si affiancherà la ditta Merlino, anch'essa specializzata nell'«estrazione, e posa di macigni» e appaltatrice di numerosi lavori lungo i litorali flegrei e vesuviani⁹; progressivamente estesa al capo Croce e al costone della Montagna, anch'essi sventrati dall'incessante azione delle cariche di dinamite, nell'arco di neppure un lustro la cava di Puolo assumerà un ruolo dominante nella fornitura di massi necessari alle grandi opere finanziate dall'Alto Commissariato di Napoli tra il 1925 e il 1936¹⁰, arrivando ad occupare nel 1942 una settantina di operai specializzati¹¹. (Fig. 2)

Attiva da decenni nella realizzazione di massicciate ferroviarie e di lavori portuali, nel 1904 la ditta Domenico Vitali acquistò un suolo in località Villazzano per estrarre i massi necessari alla realizzazione a Napoli della scogliera frangiflutti di via Caracciolo, della nuova diga alla bocca del porto e dei pontili dei Granili e di Vigliena¹²: «la colossale cava sulla solitaria marina di Marcigliano estrae a migliaia le tonnellate di pietre sulla grande frattura trasversale del Monte Corbo»¹³, come ancora ricordato dal Filangieri nel 1910, arrivando ad occupare dopo appena quattro anni di esercizio dozzine di operai che estenderanno progressivamente l'area di scavo sino alla costa di San Montano¹⁴. (Fig. 3)

A dimostrazione dei molteplici interessi in gioco, nel 1909 la vicina punta della Chianella fu acquistata dal metese Tommaso Astarita, già proprietario della Società Anonima per la Produzione di Calce e Gesso e presidente della Società Anonima

⁸ FILANGIERI DI CANDIDA R., *Sorrento e la sua penisola*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1916, p. 59. Sui danni al patrimonio archeologico di Puolo, segnalo in particolare MINGAZZINI P., PFISTER F., *Surrentum*, Sansoni, Firenze 1946, pp. 28-29; MAIURI A., *Giardini e forre di Sorrento*, in ID., *Passeggiate Campane*, Sansoni, Firenze 1950, pp. 296-304; ID., *Nella villa di Pollio Felice*, in ID., *Vita di archeologo. Cronache dell'archeologia napoletana*, Montanino, Napoli 1959, pp. 141-145. «Purtroppo, sia la Calcarella che il successivo promontorio del Capo di Massa sono stati, in epoca recente, deturpati dalle cave di pietra, e sembra davvero incredibile che nessun impedimento si sia saputo o voluto opporre ad una simile barbarie; che cioè sia stato possibile, non tanto sciupare l'insieme paesistico di uno dei tratti più belli della penisola, ma anche distruggere numerosi ruderi di notevole interesse» (PANE R., *Sorrento e la costa*, ESI, Napoli 1955, p. 74).

⁹ Cfr. «Annuario industriale della Provincia di Napoli», 1924, p. 145.

¹⁰ Cfr. *Napoli. Le opere 1930*, pp. 14-22.

¹¹ *Impresa Giuseppe Merlino. Cava di Puolo. Elenco degli operai*, settembre 1942 (Archivio Storico del Comune di Massa Lubrense, d'ora in poi ASCML, *doc. varia*). Ringrazio sinceramente Stefano Ruocco per avermi permesso la consultazione del prezioso materiale documentario conservato presso la sede locale dell'Archeoclub e l'Archivio Storico del Comune, in fase di riorganizzazione e catalogazione.

¹² «Rivista del Servizio minerario. Pubblicazione del Corpo Reale delle Miniere», 1907, p. 340.

¹³ FILANGIERI DI CANDIDA R., *Storia di Massa Lubrense*, Pierro, Napoli 1910, p. 555.

¹⁴ «Sindacato e corporazione. Bollettino del lavoro e della previdenza sociale», 9, 1909, p. 208. Nel luglio del 1942, anno dell'ultima comunicazione al Comune di Massalubrense, gli occupati specializzati erano 53 (ASCML, *doc. varia*).

Bacini e Scali Napoletani¹⁵; unico imprenditore locale a gestire, seppur per pochi anni, una cava costiera in concorrenza con le ben più strutturate compagnie nazionali, intorno al 1920 egli ne affiderà la conduzione alla Società Anonima Calcare Calce ed Industrie Affini, aggiudicataria in quegli stessi anni di numerosi lavori lungo la costa napoletana¹⁶.



Fig. 2. La cava di Puolo, 1930 ca. (collezione privata)

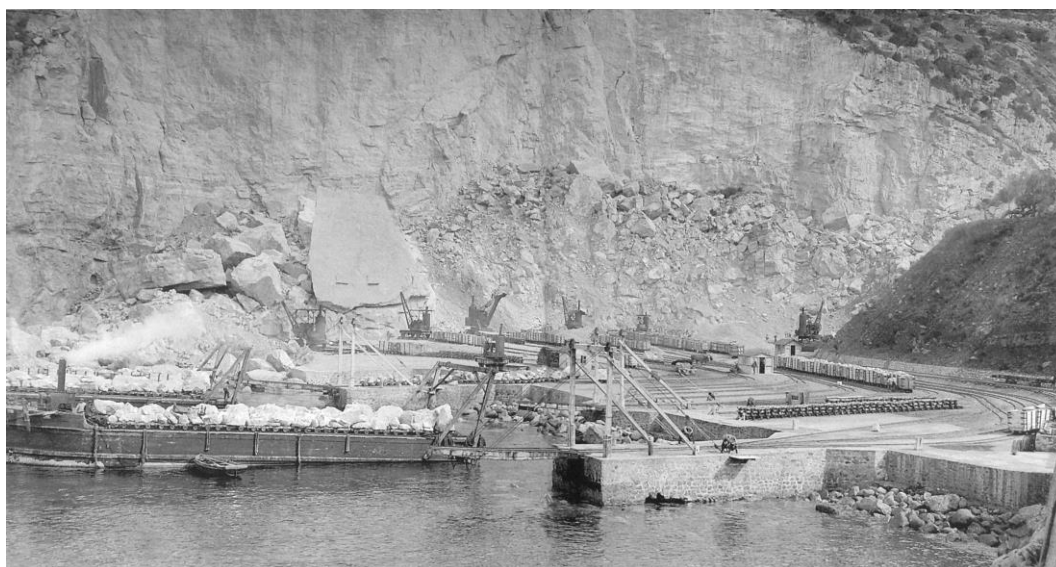


Fig. 3. La cava di Villazano, 1910 ca. (da FILANGIERI DI CANDIDA B., *Nell'arco del golfo. Da Napoli a Massa Lubrese. Fotografie 1890-1910*, a cura di FILANGIERI DI CANDIDA A., RUOCCO S., Nicola Longobardi editore, Castellammare di Stabia 2006)

¹⁵ ASTARITA R., D'ESPOSITO F., *Tommaso Astarita (1862-1923). L'orizzonte europeo di un imprenditore metese*, Giannini, Napoli 2004, pp. 34-35 e 67.

¹⁶ La società fu fondata a Savona nel 1902. Cfr. *Napoli. Le opere* 1930, p. 14.



Fig. 4. La punta di Baccoli sventrata dall'attività estrattiva, 1928 ca. (per gentile concessione dell'Archeoclub d'Italia, sede di Massa Lubrense)

Sfruttata per quasi un quindicennio per la produzione di calce e di massi di piccole dimensioni, la cava cesserà ogni attività nel 1924¹⁷. In previsione di un sostanziale aumento delle commesse, la stessa Società Anonima aveva d'altra parte acquistato nel 1921 l'intera cala del Cenito, tra la marina della Lobra e la punta della Campanella, avviando anche qui un'intensa attività estrattiva che porterà alla scomparsa del promontorio della punta di Baccoli¹⁸; nel 1924 la cava, che occupava già decine di addetti, sarebbe passata sotto il controllo della Società Anonima Italiana Fondazioni, per essere poi assorbita, un lustro più tardi, dal Sindacato Italiano Costruzioni Appalti Marittimi, tra le imprese più attive nell'infrastrutturazione portuale in Italia e nelle colonie d'Oltremare¹⁹. (Fig. 4)

Da segnalare, infine, le più modeste cave aperte intorno al 1928 nelle cale di Mitigliano (legata, forse, a quella dell'adiacente Cenito) e di Recommone, sul versante amalfitano della penisola, attive sino ai primi anni Cinquanta²⁰. (Fig. 5)

Un diverso utilizzo della materia prima contraddistinguerà invece la produzione della grande cava aperta nel 1918 nella baia di Ieranto, acquistata dall'Ilva intorno al 1915 per rifornire di calcare gli altoforni dello stabilimento di Bagnoli in alternativa alla

¹⁷ Alle prime operazioni «per l'estrazione di materiali da servire all'industria siderurgica» è riferibile il ritrovamento dei resti di una serie di ambienti di epoca imperiale (cfr. LEVI A., *Bassorilievi di marmo rinvenuti fra i ruderi di una villa romana in contrada Villazano*, in «Notizie di Scavi di antichità», 44, 1918, pp. 246-252, p. 246).

¹⁸ *Verbale di apertura di cava di pietra calcare*, 7 giugno 1921 (ASCML, XI 5/1).

¹⁹ La S.A.I.F. venne costituita a Roma nel 1924 in seguito all'esclusione della Società Anonima Calcare Calce dall'esecuzione del IV lotto di opere nel porto di Napoli. La S.I.C.A.M. fu invece fondata a Roma nel 1920.

²⁰ Sui resti dell'attività di cava nelle cale di Mitigliano e di Recommone, cfr. VISETTI G., *Le Coste di Sorrento e di Amalfi*, Editoriale Scientifica, Napoli 1991, pp. 106 e 114.

pietra cavata a Puolo²¹. Caratterizzata dalle grandi tramogge ancora oggi visibili ai margini della spianata, già nel 1924 vi trovavano lavoro oltre ottanta operai, accresciuti a ben 172 nel 1942²². (Fig. 6)

Fino all'entrata in vigore, alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, delle diverse normative regionali²³, l'apertura e la coltivazione delle cave italiane non prevedeva alcun parere sui danni all'assetto idrogeologico dei luoghi, né tantomeno su quelli al contesto ambientale.

Se non stupisce affatto che la Legge 184/1893 – con la quale vennero per la prima volta stabilite «tutte le norme concernenti la polizia delle miniere, cave e torbiere, ed enumerati gli obblighi degli esercenti» – manchi di qualunque riferimento alla tutela e al ripristino dei luoghi, sorprende invece che nel successivo Regio Decreto 1443/1927 si faccia solo un vago accenno al risarcimento economico dovuto ai proprietari dei suoli, pubblici o privati, in caso di «danno derivante dall'esercizio della miniera»²⁴, nel totale spregio dei valori storici e paesaggistici delle aree interessate dall'attività estrattiva.

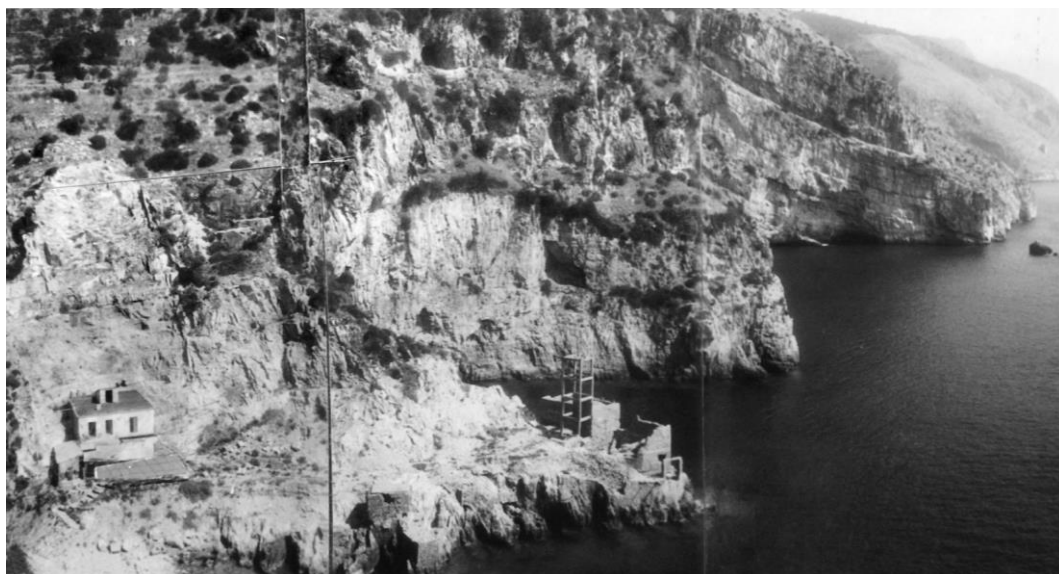


Fig. 5. I resti della cava di Recommone, 1955 ca. (per gentile concessione dell'Archeoclub d'Italia, sede di Massa Lubrense)

²¹ Nella vasta bibliografia sullo stabilimento dell'Ilva si simanda *in primis* a DELLA PORTA G., PRISCO M., *Bagnoli anni cinquanta. 1911-1961*, Ed. Italsider, Genova 1961, pp. 58-64; ANDRIELLO V., BELLI A., LEPORE D., *Il luogo e la fabbrica. L'impianto siderurgico di Bagnoli e l'espansione occidentale di Napoli*, Graphotronic, Napoli 1991, pp. 105-133. Intorno al 1920, per soddisfare anche il fabbisogno di materia prima dell'impianto siderurgico di Torre Annunziata, fu aperta dall'Ilva la cava di dolomia ad Erchie, lungo la costa amalfitana.

²² *Elenco degli operai in servizio presso la cava di Jeranto al 23 luglio 1942* (ASCML, doc. varia).

²³ La coltivazione delle cave campane è attualmente regolamentata dalla LR 54/1985; con la LR 13/1995 è stato istituito il Piano Regionale delle Attività Estrattive, orientato alla «salvaguardia dell'ambiente e il rilancio dello sviluppo, in modo compatibile con esso, del settore estrattivo» (DEL GAUDIO A., VALLARIO A., *Attività estrattive: cave, recuperi, pianificazione*, Liguori, Napoli 2007, pp. 225-253).

²⁴ «Norme di carattere legislativo per disciplinare la ricerca e la coltivazione delle miniere nel Regno», in particolare agli articoli 10 e 19.



Fig. 6. La baia di Ieranto poco prima dell'apertura della cava dell'Iwa, 1910 ca. (da FILANGIERI DI CANDIDA, RUOCCO 2006)

Eppure sarà proprio nei primi anni del Novecento che inizierà a formarsi in Italia una piena coscienza del concetto di 'paesaggio', immagine assai duttile e difficilmente normalizzabile che, a partire dall'idea crociana di 'bellezza naturale' identificabile con la 'bellezza artistica', vedrà affiancarsi la nozione di 'ambiente' come insieme di particolare interesse storico-testimoniale, per arricchirsi poi di un'infinità di nuovi significati che ne avrebbero progressivamente ampliato lo spettro d'interesse²⁵. Quella della tutela del paesaggio italiano è, come è noto, una storia lunga e travagliata che affonda le proprie radici nelle numerose associazioni variamente protezionistiche nate a cavallo dei due secoli sulla falsariga di quelle d'Oltralpe, dal Touring Club Italiano (1894) all'Associazione Nazionale per i Monumenti Pittoreschi (1906) sino alla Lega Nazionale per la protezione dei monumenti naturali (1914)²⁶. Il Regio Decreto 411/1905 *Per la conservazione della pineta di Ravenna*, prima legge 'paesistica' fortemente voluta da Corrado Ricci, legittimava d'altra parte il vincolo sulla storia – antichissima e densissima insieme – del sito, rappresentando la necessaria premessa al ben più articolato disegno di legge presentato nel 1906 da Luigi Rava con il contributo dello stesso Ricci e di Giovanni Rosadi, approvato nel 1909 anche se snaturato proprio nella mancata estensione della tutela ai «giardini, foreste, paesaggi, acque, e tutti quei luoghi ed oggetti naturali»²⁷. Già un anno più tardi, forte di un

²⁵ Su questi temi cfr. GAMBINO R., *Maniere di intendere il paesaggio*, in CLEMENTI A. (a cura di), *Interpretazioni di paesaggi*, Meltemi, Roma 2002, p. 54; VENTURA F., *Alle origini della tutela delle 'bellezze naturali' in Italia*, in «Storia Urbana», 40, 1987, pp. 3-41, pp. 3 ss.; Benedetto Croce ministro e la prima legge sulla tutela del paesaggio, 2011 <www.unive.it/media/allegato/infoscari-pdf/Croce-Ca_Foscari1.pdf> [24.4.2019].

²⁶ Cfr. RAGUSA A., *Alle origini dello Stato contemporaneo. Politiche di gestione dei beni culturali e ambientali fra Ottocento e Novecento*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 170 ss.

²⁷ Relazione di Giovanni Rosadi, 19 maggio 1906 (*Atti Parlamentari della Camera dei Deputati*, 1904-1909). Cfr. BALZANI R., *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 12 ss.

crescente seguito popolare, Rosadi avrebbe riformulato la proposta nell'«imporre obblighi di rispetto alla bellezza che non si crea», allargando la tutela a «tutti quei luoghi che hanno un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della loro particolare relazione con la storia e con la letteratura»²⁸.

Nonostante le premesse, solo nell'istituzione del Sottosegretariato alle Antichità e Belle Arti, e nella successiva nomina di una commissione incaricata di «preparare uno schema di iniziativa legislativa per la difesa e il rispetto delle bellezze naturali d'Italia», deve tuttavia riconoscersi, nel 1919, quell'impulso da più parti auspicato alla stesura della prima vera legge italiana sul paesaggio, «una legge che ponga finalmente un argine – come sottolineato da Benedetto Croce nella presentazione in Senato nel settembre del 1920 – alle ingiustificate devastazioni che si van consumando contro le caratteristiche più note e amate del nostro suolo».

Il paesaggio codificato da quella che, dopo un estenuante *iter* parlamentare, sarà la Legge 148/1922, fu così riconosciuto nella «rappresentazione materiale e visibile della Patria, coi suoi caratteri fisici particolari, con le sue montagne, le sue foreste, le sue pianure, i suoi fiumi, le sue rive, con gli aspetti molteplici e vari del suo suolo», e proprio in questo senso si sarebbe dovuto scongiurare «che il godimento delle bellezze naturali e panoramiche sia impedito, che la vista ne sia ostacolata, che la prospettiva ne venga alterata, che nuove opere possano elevare come un sipario dinanzi alla bella scena paesistica»²⁹.

Ben sintetizzati nel primo articolo, gli obiettivi della nuova direttiva avrebbero tuttavia dovuto fare i conti con la non semplice distinzione fra 'bellezza naturale' e 'bellezza panoramica', oltre che con il corretto riconoscimento del carattere 'notevole' e 'pubblico', tutti aspetti che ne avrebbero resa particolarmente complessa l'interpretazione e l'applicazione. È proprio in un panorama normativo ancora inadeguato che fu d'altra parte consentita per quasi un ottantennio (la cava di Puolo, ultima tra quelle massesi, cesserà la sua attività alla metà degli anni Settanta) la devastazione di vaste porzioni della costa lubrense, alterandone per sempre l'aspetto e la fruizione³⁰.

E non è certo un caso se le prime voci contro lo scempio che si andava perpetrando in quegli stessi anni si leveranno proprio da Capri, protagonista 'altra' del panorama sorrentino che nel luglio del 1922 ospiterà il Convegno del Paesaggio fortemente voluto dal sindaco Edwin Cerio: «La salvezza del paesaggio di Capri – aveva anticipato l'anno precedente – deve essere la salvezza del suo carattere edilizio e la preservazione dei monti»³¹, e in quest'ottica il Convegno andrebbe letto come un evento dal respiro al tempo stesso locale e nazionale, specchio delle istanze,

²⁸ Relazione di Giovanni Rosadi, 11 maggio 1910 (*Atti Parlamentari della Camera dei Deputati*, 6, 1910, p. 6702).

²⁹ Relazione di Benedetto Croce, 25 settembre 1920 (*Atti Parlamentari del Senato del Regno*, 1921, p. 375).

³⁰ Cfr. PIGNATELLI G., *Le cave dismesse sulla costa sorrentina tra storia locale, danni ambientali e forme di riuso*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», s. XIII, VII, 2014, pp. 604-608; BERTOLI B., *L'immagine della costa Lubrense, tra incanto e alterazione del paesaggio*, in BELLÌ G., CAPANO F., PASCARIELLO M. I. (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, CIRICE, Napoli 2017, pp. 1389-1394.

³¹ CERIO E., *La Casa nel paesaggio di Capri*, Alfieri & Lacroix, Roma-Milano-Firenze-Napoli 1921, p. 13.

fortissime, del luogo, e delle tante problematiche innescate dalla legge promulgata appena un mese prima.

Se all'iniziativa di Cerio va riconosciuto il merito di aver formato «una vera coscienza del paesaggio, il costituirsi di nuclei di persone le quali considerino questi problemi, che finora gli uomini pratici trascuravano e schermirono, come essenziali nella vita nazionale e come elementi di studio»³², la 'sua' Capri diventa il terreno ideale per la sperimentazione dei termini della futura e ben più accorta tutela paesaggistica prevista nella Legge 1497/1939³³.

Alla necessità di «illustrare la recente legge sulle bellezze naturali» si assocerà, infatti, quello di «mettere in valore l'isola di Capri considerandone il suo avvenire dal punto di vista paesistico, architettonico, culturale»³⁴, tutti aspetti strettamente connessi al paesaggio nazionale ma soprattutto a quello caprese e della vicina costa di Sorrento, quella stessa «contrada delle Sirene» chiamata adesso a condividere l'«opera di difesa di un patrimonio che è bene comune (...), tesoro di bellezze che devono imporsi a noi stessi, all'Italia, al mondo»³⁵, ma già da tempo elevata a mito sovranazionale grazie a quei valori estetici unici dei quali pittori, letterati e fotografi si fecero portatori tra Otto e Novecento³⁶.

Mi riferisco, ad esempio, alla brulla e solitaria punta Campanella raffigurata nel 1857 da Jules-Élie Delaunay (Fig. 7), o agli scogli «incolti, senz'alberi (...), incandescenti come rubini dopo che la costa è rientrata nell'ombra della sera» abilmente descritti da Norman Douglas³⁷, quelle stesse rocce per le quali Cerio chiedeva ora rispetto e tutela, «perenne miracolo della natura naturata e naturante (...), traccia della modellazione titanica, segno potente della virtù divina, orma intellegibile di un Dio che si confonde con l'essenza stessa della terra»³⁸.

Nella difesa delle «bellissime marine del nostro Golfo (...) dalle contaminazioni di un industrialismo livello e beota»³⁹, da più parti emersa dal dibattito caprese, deve dunque riconoscersi, a mio avviso, l'elemento aggregante di punti di vista,

³² PANTALEO V., *Notiziario. Il Convegno di Capri per la bellezza paesistica*, in «Architettura e Arti decorative», II, 1923, p. 48.

³³ Legge 1497/1939 «Protezione delle bellezze naturali». Cfr. GALASSO G., *Dal Convegno del paesaggio alle leggi per il paesaggio*, in GALASSO G., WHITE A. G., MAZZARELLI V. (a cura di), 1923-1993. *Contributi a settanta anni dalla pubblicazione degli atti del Convegno del Paesaggio*, La Conchiglia, Capri 1993, p. 9; MANGONE F., *Il paesaggio di Capri: immaginari e tutela tra Ottocento e Novecento*, in AVETA A., MARINO B. G., AMORE R. (a cura di), *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, Artstudiopaparo, Napoli 2017, p. 226.

³⁴ CERIO E. (a cura di), *Il Convegno del Paesaggio*, Casella, Napoli 1923a, p. 11.

³⁵ CERIO E., *I Comuni della Contrada delle Sirene ed il Comune di Capri*, in ID. (a cura di), *Il Convegno del Paesaggio*, Casella, Napoli 1923, p. 85.

³⁶ Cfr. MANGONE F., *Il Convegno di Capri: architettura e paesaggio nel primo dopoguerra*, in ADORNO S. (a cura di), *Professionisti città e territorio. Percorsi di ricerca tra storia dell'urbanistica e storia della città*, atti della giornata di studio (Reggio Calabria, 24 settembre 1999), Gangemi, Roma 2002, pp. 171-178; ID. 2017, p. 226.

³⁷ DOUGLAS N., *La terra delle Sirene*, La Conchiglia, Capri 2002, p. 60 (I ed. *Siren Land*, Penguin, Harmondsworth 1911).

³⁸ CERIO E., *Il messaggio del Comune di Capri al Convegno del paesaggio*, in ID. (a cura di), *Il Convegno del Paesaggio*, Casella, Napoli 1923, p. 34.

³⁹ PORZIO G., *L'orazione della bellezza di Capri*, in CERIO E. (a cura di), *Il Convegno del Paesaggio*, Casella, Napoli 1923, p. 36.

interpretazioni e approcci al tema del paesaggio assai diversi fra di loro, e proprio in quest'ottica assume uno straordinario valore – non solo testimoniale – l'appassionato discorso di Salvatore Cerulli (sindaco di Massa Lubrense e unico amministratore sorrentino a prendere la parola durante il convegno) sulla colpevole distruzione di quelle stesse «plaghe ridentissime» ricordate da Cerio, «dai ruderi della villa di Pollio al Delubrum Minervae, e via via alla Punta di S. Lorenzo fino alla torre di Baccoli, tutti siti dove oggi si produce lavoro con la fertilità del suolo, ma purtroppo straziati dalla macchina divoratrice che rovina e infrange il lido ridente che dovrebbe invece essere percorso da strade comunicanti ed apportanti i sistemi moderni della civiltà e del progresso»⁴⁰.

Nonostante il pieno apprezzamento per quanto espresso dal sindaco «in seno di quel Congresso, a nome di questa cittadinanza»⁴¹, l'amministrazione comunale lubrense avrebbe da allora mantenuto un atteggiamento alquanto ambiguo nei riguardi dell'industria mineraria, ben consapevole del peso che questa aveva oramai assunto nella fragile economia locale: se appena un mese più tardi fu deliberato di tassare «fino alla cifra massima di lire 4000 (...) le cinque cave di pietre di grandissima importanza, le quali sono oggi gravate per non oltre lire 300», riconoscendo in quello stesso «odioso negozio» un'irrinunciabile opportunità «per sollevare in parte la finanza del Comune»⁴², la paventata cessazione di ogni attività estrattiva sarebbe stata vissuta, tre anni più tardi, come una vera e propria catastrofe, e non solo per le centinaia di minatori e lavoratori stagionali che avrebbero perso ogni forma di sostentamento.

Nel dicembre del 1925 fu infatti ordinato dal Sottoprefetto di Castellammare di Stabia di «sospendere definitivamente la rottura di pietre mediante nuove mine (...) per l'esecuzione della legge 1922, relativa alla conservazione artistica della costiera sorrentina e bellezze del panorama»⁴³, disponendo la chiusura *ad horas* delle cave di Puolo, di Villazzano e di Ieranto.

«L'applicazione di tale legge porta in questo Comune una seria conseguenza – questa l'immediata risposta del sindaco Cerulli – perché crea un numero vistoso di disoccupati (...). Attualmente le cave Vitali e Fogliotti non lavorano direttamente a preparare nuove massicciate di pietre da rompere, ma invece internamente sul materiale già precipitato per la fornitura delle pietre occorrevoli al porto di Napoli; in quanto alla Ditta Ilva che lavora alla marina di Ieranto del Cantone, per quanto amministrativamente la località dipenda da questo Comune, i lavori si eseguono sul golfo di Salerno, che non sembra compreso nel territorio di cui alla legge in parola», chiedendo pertanto «di limitare l'ordinanza alla semplice proibizione di nuove mine, lasciando compiere il lavoro in corso, in attesa di nuove disposizioni»⁴⁴.

⁴⁰ CERULLI S., *Il paesaggio di Massalubrense*, in CERIO E. (a cura di), *Il Convegno del Paesaggio*, Casella, Napoli 1923, p. 73. La relazione fu pubblicata dal Comune poche settimane dopo la conclusione del Convegno (*Protezione del Paesaggio. Congresso di Capri. Voto detto nella seduta del 10-7-1922 dal Cav. Salvatore Cerulli, Sindaco di Massalubrense*, D'Onofrio, Sant'Agnello 1922).

⁴¹ *Registro delle deliberazioni del Consiglio Comunale*, 11 luglio 1922 (ASCML).

⁴² Ivi, 14 agosto 1922.

⁴³ ASCML, XI 5/1, *Comunicazione del Sottoprefetto al sindaco di Massalubrense*, 17 dicembre 1925.

⁴⁴ Ivi, *Comunicazione del sindaco Cerulli al Sottoprefetto*, 22 dicembre 1925. La richiesta fu avanzata anche al Segretario Provinciale del Partito Nazionale Fascista e all'Alto Commissario di Napoli.

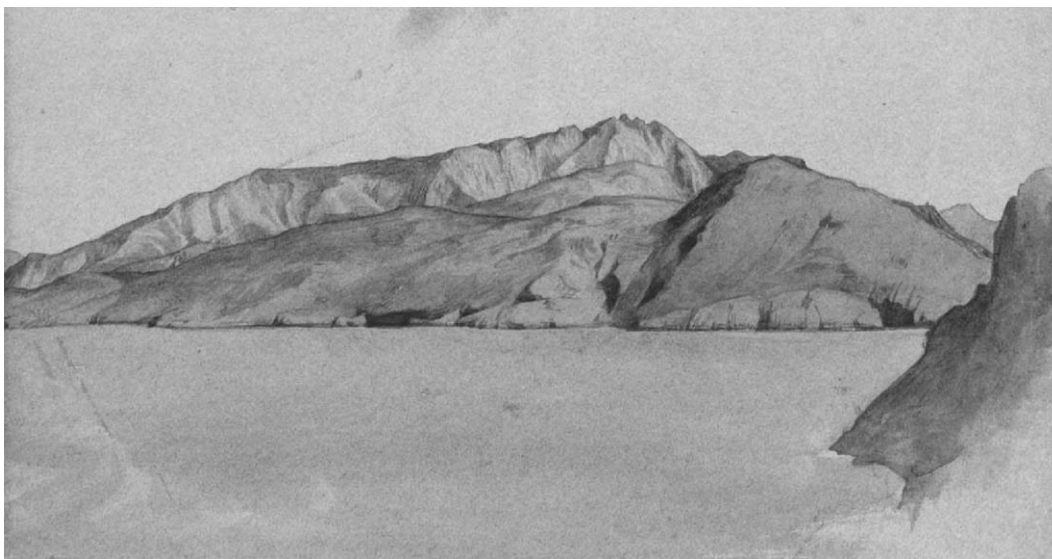


Fig. 7. Jules-Élie Delaunay, *Veduta della punta della Campanella da Capri*, 1857. Nantes, Musée d'Arts

A dimostrazione dei molteplici interessi in gioco, appena due giorni più tardi il Sottoprefetto sarebbe ritornato sui propri passi, autorizzando le imprese «alla prosecuzione dei lavori di dimezzamento e trasporto delle pietre già cadute»⁴⁵ per poi revocare, poche settimane dopo, l'intero provvedimento.

Sulla decisione, è inutile dirlo, influì in maniera determinante l'Alto Commissariato⁴⁶, organo governativo istituito l'anno precedente per gestire gli oltre 200 milioni di lire destinati alla realizzazione di quelle stesse opere portuali delle quali proprio la ditta Vitali e la Società Anonima Calcare erano tra le esclusive concessionarie⁴⁷.

Con l'avallò delle stesse autorità comunali e provinciali, l'attività di cava proseguirà così senza sosta, portando in neppure un decennio al raddoppio del materiale estratto⁴⁸: «I calcari che affiorano lungo il versante Nord della penisola Sorrentina – come orgogliosamente sottolineato nel 1926 nell'annuale rapporto del Reale Servizio Minerario – vengono quasi interamente sfruttati mediante le numerose cave disposte sulla costa (...). Le enormi cave sono ubicate nei comuni di Castellammare, Vico Equense, Sorrento e Massalubrense, ove lavorano circa 400 operai, di cui 200

⁴⁵ Ivi, *Comunicazione del Sottoprefetto al sindaco di Massalubrense*, 24 dicembre 1925.

⁴⁶ Ivi, *Comunicazione dell'Ufficio per le Opere Pubbliche dell'Alto Commissariato al sindaco di Massalubrense*, 30 dicembre 1925.

⁴⁷ Cfr. *Napoli. Le opere* 1930, pp. 1-3 e 14.

⁴⁸ «Rivista» 1926, p. 282; «Rivista» 1931, p. 278. L'esponenziale aumento dell'attività mineraria italiana avrebbe portato alla promulgazione dei Regi Decreti 1443/1927 «Norme di carattere legislativo per disciplinare la ricerca e la coltivazione delle miniere nel regno», e 2717/1927 «Obbligatorietà della denuncia dei dati statistici relativi alla produzione delle miniere e cave». Relativa a quest'ultimo è la comunicazione del sindaco di Massalubrense al Real Corpo delle Miniere il 23 ottobre 1927: «Le cave esistenti in questo Comune (...) sono: 1. Cava di pietra calcare alla Marina di Puolo, gestita da Fogliotti Giovanni; 2. *Idem* in contrada Villazzano, gestita dall'Impresa Vitali Domenico; 3. *Idem* in contrada Marciano, gestita dalla Soc. An. I. Fondazioni; 4. *Idem* in contrada Jeranto, gestita dalla Società Ilva; 5. Cava per estrazione di pietra di tufo in contrada Turro, gestita da Persico Antonio e Giuseppe» (ASCML, *doc. varia*).

minatori, con una produzione media giornaliera di circa mc. 600»⁴⁹, una vera e propria aggressione legalizzata all'identità stessa, fortissima, dei luoghi, di fronte alla quale si leveranno, tuttavia, ben poche proteste.

Solo quattro anni dopo il Convegno di Capri, Gino Doria avrebbe infatti denunciato sulle pagine del *Il Giornio* lo «strazio inflitto alla costiera dai valorosi cavatori di pietre (...). Qui, come più innanzi alla punta di Bacoli e alla Marina di Jeranto, i tagli sono orrendi, mostruosi, di una crudeltà incomparabile (...). La punta di Bacoli è quasi sparita: non ne resta che un moncone, con una vecchia torre in bilico su una roccia sottile (...). La marina di Jeranto ha già perduto la purezza classica del suo contorno, e sempre più le mine scavano i fianchi della montagna come un tarlo inesorabile (...). Ogni qualvolta è proposta, timidamente, la sospensione di una cava, si minaccia di telegrafare a Roma, alle superiori autorità. E allora tutti zitti, con la coda fra le gambe, e le cave continuano a funzionare, magari con un aumento nel dosaggio delle cariche di dinamite»⁵⁰.

Un'attività, dunque, dall'oramai evidentissimo impatto ambientale, che nell'impedimento della piena godibilità e fruibilità del paesaggio costiero *in primis* avrebbe mostrato tutta la sua violenza. Eppure, proprio nella promozione di un «panorama così suggestivo e stupefacente per le sue bellezze naturali, per la dolcezza del suo clima saluberrimo e rigeneratore, per la varietà scenica del suo vasto territorio», lo stesso sindaco Cerulli aveva riconosciuto in quegli anni una straordinaria occasione per «ottenere il vero miglioramento, la vera valorizzazione di Massalubrense»⁵¹, come rimarcato in sede consiliare ancora nel marzo del 1926; l'anno seguente, è bene ricordarlo, il Comune avrebbe ottenuto lo *status* di Stazione di cura, soggiorno e turismo con Sorrento (che comprendeva allora Sant'Agnello, Meta e Piano), Vico Equense, Castellammare e Capri⁵² (Fig. 8), esito ultimo di una politica nazionale da tempo indirizzata al sostegno di quelle località nelle quali l'industria turistica poteva vantare un ruolo prevalente nell'economia locale⁵³.

Alle «vie di medio e piccolo turismo, come la strada, ad esempio, di turismo addirittura miserrimo che all'estremità della Penisola Sorrentina segue l'itinerario mitico e classico traversante il cuore stesso della Regione delle Sirene», Edwin Cerio dedicherà dieci anni più tardi un ultimo, malinconico pensiero poco prima che gli avvenimenti bellici condannassero la quasi totalità delle cave lubrensi ad un repentino

⁴⁹ «Rivista del Servizio minerario. Pubblicazione del Corpo Reale delle Miniere», 1926, p. 282.

⁵⁰ L'articolo fu ripubblicato, tre anni più tardi, in DORIA G., *Omero e le Sirene*, in ID., *Del colore locale e altre interpretazioni napoletane*, Laterza, Bari 1930, pp. 118-123.

⁵¹ *Registro delle deliberazioni del Consiglio Comunale*, 12 marzo 1926 (ASCML), poi pubblicato in CERULLI S., *Massalubrense stazione balneare, di cura climatica e di turismo. Memorandum*, D'Onofrio, Sant'Agnello 1926, p. 3.

⁵² *I Comuni di cura, soggiorno e turismo della Provincia di Napoli*, in «Bollettino del Comune di Napoli. Rassegna illustrata di storia, arte, topografia e statistica napoletana», 53, VI, 1927, pp. 24-32 (cfr. la Legge 1380/1926 «Provvedimenti per la tutela e lo sviluppo dei luoghi di cura, di soggiorno o di turismo»). Dell'anno seguente è la proposta del Consorzio Nazionale delle Stazioni di Cura per l'istituzione di un'Azienda Unica delle Stazioni di cura, soggiorno e turismo del Golfo di Napoli (Castellammare, Sorrento, Massalubrense, Capri, Ischia, Casamicciola, Procida e Pozzuoli) in un'ottica di «armonica valorizzazione delle bellezze naturali» (Archivio di Stato di Napoli, *Prefettura di Napoli*, 453).

⁵³ Sull'argomento, ricco di spunti di riflessione, si rimanda a BERRINO A., *La nascita delle Aziende autonome e le politiche di sviluppo territoriale in Italia tra le due guerre*, in EAD. (a cura di), *Storia del turismo. Annale* 2004, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 37-39.

quanto inaspettato ridimensionamento⁵⁴: «Nel Seno di Jeranto echeggia forse l'ultima voce ancora consacrata al culto di Minerva, ma già essa è sommersa dal rimbombo delle mine esplodenti per lacerare il promontorio ch'è l'ultimo lembo di bellezza d'una regione devastata, più che dalla furia degli elementi, dalla rabbia distruttrice degli uomini. Esplodono le mine, e la montagna si deve lacerare, perché occorre il pietrame per le massicciate delle strade, occorrono i blocchi per le opere portuali (...). Strano destino delle plaghe più amene: quante ignobili cicatrici sulla costiera stanno a testimoniare lo sfregio! La serie comincia con la Conca, alla marina d'Alimuri, continua con le cave del Capo di Sorrento, della Marina di Puolo; ora è la volta di Jeranto, oltre la quale sono ancora due gemme – la marina del Cantone e la Marina di Crapolla – alle quale i cavatori di pietra non hanno ancora pensato. Ma ci penseranno certamente, se non ci pensa qualche altro prima – a sottrarle alla sorte cui sembrano destinati i luoghi più incantevoli della leggendaria contrada»⁵⁵.



Fig. 8. Massa Lubrese (Stazione Climatica R.D. 8-3-1927-V), 1930 ca. Sullo sfondo, le cave della Chianella e di Villazzano

⁵⁴ Incapace di reggere la sempre crescente domanda di materiale calcareo per l'aumento di produzione dello stabilimento di Bagnoli, la cava di Jeranto sarà rimpiazzata dalle cave casertane di Maddaloni, cessando ogni attività nel dicembre del 1954 (cfr. RUOCCO D., *La geografia industriale della Campania*, Libreria Scientifica, Napoli 1964, p. 54). A proposito della chiusura del sito, «vero è che la cava non è più sfruttata, ma vi restano le arrugginite attrezzature metalliche, i pilastri in cemento; tutte le brutture di un cantiere fuori uso che, non facendosi obbligo a nessuno di portar via, restano a testimonianza della irresponsabilità civile del nostro paese» (PANE 1955, p. 49). Non funzionalmente legata alle opere finanziate dall'Alto Commissariato, la cava Merlino di Puolo sopravvivrà fra alterne vicende sino alla metà degli anni Settanta.

⁵⁵ CERIO E., *Il Seno di Jeranto*, in «Il Mattino», 5 marzo 1937, p. 5. Gli risponderà, il 12 marzo, Norman Douglas: «Mio caro Cerio, la ringrazio infinitamente per il Mattino, contenente la sua meritevole denuncia contro lo sfacelo di Jeranto. Spero che porterà i suoi frutti!» (DEL SAVIO M., FIORENTINO C. (a cura di), *Carteggio Ignazio Cerio ed Edwin Cerio - Norman Douglas*, in *Le pagine dell'Isola*. 2, Giannini, Napoli 2003, p. 40).



Francesco Galli Bibiena, Tempio di Bacco (da Lenzi Bentini, 2000)

PALAZZO SANSEVERO IN NAPOLI. IL PROGETTO DI GIOVANNI MARIA GALLI BIBIENA

Ilaria Pontillo

About: Paper focuses on the 18th-century project by the architect Giovanni Maria Galli Bibiena the Younger (1694-1777) for the Sansevero Palace in Naples. Giovanni Maria, second-born son of the famous set designer Ferdinando Galli Bibiena, worked in the Kingdom of Naples since 1743 as set designer, architect and professor of architecture during the Charles and Ferdinand IV of Bourbon eras. Unpublished documents have helped to discover the Neapolitan works of Giovanni Maria and his important clients in the city, such as the Pignatelli family and the Prince of Sansevero, Raimondo di Sangro. In particular, he was «Architetto della Casa» Sansevero for several years and supervisor of the restyling project of the palace in San Domenico Maggiore Square since 1760. The Sansevero Palace, built in the early years of the 16th century by the architect Giovanni Merliano from Nola, was radically remade by Bibiena since the second half of the 18th century. Thanks to the study of important documentary sources it has been possible to recreate the original project, based on restyling stables, garages, atrium, grand staircase and the Prince apartment.

Palazzo Sansevero, costruito nei primi anni del XVI secolo su disegno di Giovanni Merliano da Nola per volere di Paolo di Sangro, marchese di Torremaggiore, si erge in piazza San Domenico Maggiore insieme al palazzo dei duchi di Vietri, oggi noto come Palazzo Corigliano, e a quello dei duchi di Casacalenda, entrambi dimore appartenenti alla famiglia patrizia dei di Sangro. Le opere di ripristino, apertura e pavimentazione delle strade in piazza San Domenico, avviate nel 1565 e accelerate dopo le due terribili alluvioni del 1568 e del 1569, spingono Giovan Francesco di Sangro (1524-1604), figlio di Paolo e primo principe di Sansevero, ad acquistare alcune proprietà nelle “strade nove”. Nel 1593 i suoi figli

Paolo (1569-1624), secondo principe di Sansevero, e Alessandro (?-1633), detto «il Patriarca», iniziano i lavori per la costruzione della cappella di famiglia Santa Maria della Pietà o Pietatella, poi ampliata negli anni successivi fino alla celebrazione della prima messa nell'agosto del 1608. Nel 1613 viene costruito un ponte coperto di collegamento «dalla casa di S. Domenico alla cappella (...) della Santissima Pietà» e finalmente, tra il 1620 e il 1621, l'architettura originale di Palazzo Sansevero subisce i primi consistenti rimaneggiamenti. In particolare, per volere di Paolo viene realizzato un portale sorretto da colonne bugnate in granito e marmi bianchi e sormontato dallo stemma della casata di Sangro e tosone d'oro, opera dello scultore Vitale Finelli, «conforme la misura et apprezzo fatto dall'ingegnere maggiore Bartolomeo Picchiatti»; mentre per volere di Alessandro, nel 1626, il pittore Belisario Corenzio affresca le pareti e la volta degli ambienti del piano nobile¹.

La più radicale sistemazione del palazzo si ha, però, a partire dalla prima metà del XVIII secolo, quando Geronima Loffredo - vedova di Paolo, sesto principe di Sansevero - avvia opere di ristrutturazione sotto la direzione dell'ingegnere Costantino Manni, nel 1726, e dell'ingegnere Gennaro Principato, nel 1728.

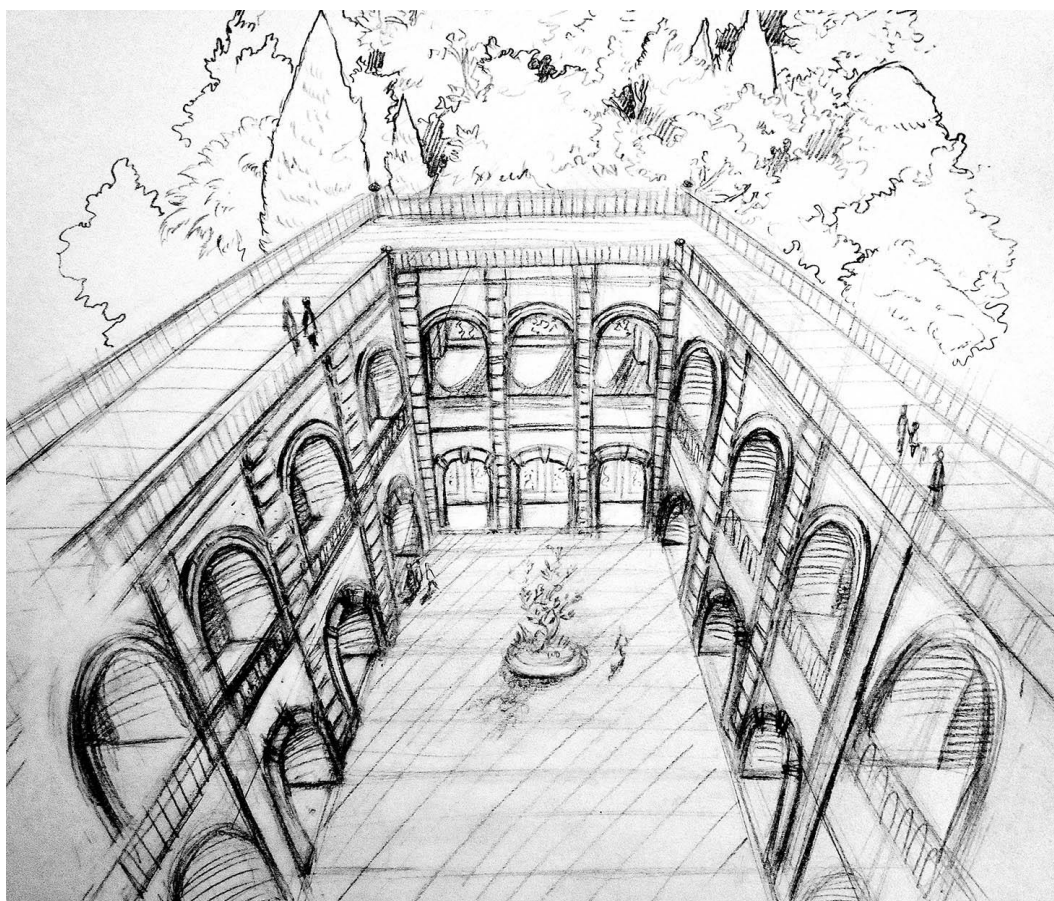


Fig. 1. Ipotesi ricostruttiva dello schema progettuale elaborato da Giovanni Maria Galli Bibiena

¹ I documenti relativi alle trasformazioni del palazzo tra il XVI e i primi anni del XVIII secolo sono custoditi presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli [d'ora in poi ASBN] e trascritti in NAPPI E., *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la cappella dei Sansevero*, Alós, Napoli 2010, pp. 56, 67, 68-71.

I lavori di ammodernamento del palazzo e completamento della cappella si susseguono con andamento frammentario fin oltre la metà del Settecento per volere di Raimondo di Sangro (1710-1771), settimo principe di Sansevero e tra i più affascinanti e mitizzati protagonisti della Napoli del tempo². Raimondo avvia la ristrutturazione del palazzo nel 1735 e lascia proseguire i lavori speditamente sotto la direzione dell'ingegnere Gennaro Carola fino al 1740³. Solo tra il 1750 e il 1754 il regio ingegnere Ignazio Cuomo esegue nuove opere di sistemazione delle cantine e dei locali sotterranei per destinarli a laboratorio e fonderia di cristalli e smalti⁴.

Finalmente, a partire dal 1758 la progettazione e la direzione delle opere di completamento e rinnovamento di Palazzo Sansevero vengono affidate a Giovanni Maria Galli Bibiena il Giovane (1694-1777). Architetto e scenografo di origini emiliane, è secondogenito del celebre Ferdinando e membro dell'illustre famiglia di artisti che, nell'arco di ben quattro generazioni, furono attivi in tutta Europa apportando significativi contributi in campo culturale⁵. Recenti studi hanno ricostruito un esaustivo profilo professionale di questo membro della dinastia dei Galli Bibiena rimasto a lungo poco indagato e hanno contribuito a gettare nuova luce su una personalità qualificata nel campo specifico dell'architettura e della scenografia, al servizio attivo di illustri committenze tra la prima e la seconda metà del XVIII secolo⁶. Formatosi giovanissimo nella bottega del padre e al fianco dei fratelli, tra gli

² Giunto in città ventenne, Raimondo di Sangro si distingue fin da subito dall'incolta aristocrazia napoletana per formazione e bagaglio culturale, assicurandosi la stima e la protezione del re Carlo. Per approfondimenti sulla vita e sulla figura del principe, cfr. LAMBERTINI L., *Il Principe di Sansevero. L'opera favolosa di Raimondo di Sangro*, Colonnese, Napoli 1981; MICCINELLI C., *Il tesoro del principe di Sansevero. Luce nei sotterranei*, E.C.I.G., Genova 1985; DE SANGRO O., *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Bulzoni, Roma 1991; CALIENDO N., *Raimondo di Sangro, principe di Sansevero; profilo, storia e leggenda di un uomo di statura eccezionale*, Boopen, Pozzuoli 2009.

³ NAPPI 2010, pp. 74-75.

⁴ *Ivi*, pp. 76-78.

⁵ Sui Galli Bibiena architetti e scenografi si vedano, tra gli altri, RICCI C., *I Bibiena architetti teatrali*, Alfieri e Lacroix, Milano 1915; PROTA GIURLEO U., *I Bibiena a Napoli*, in «Partenope», 1960, 3, pp. 175-190; HADAMOWSKY F., *Die Familie Galli Bibiena in Wien: Leben und Werke für das Theater*, Prachner, Vienna 1962; OECHSLIN W., *Il contributo dei Bibiena: nuove attività architettoniche*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 1975, 17, pp. 131-159; LENZI D., *Profili biografici*, in BEAUMONT M. A., LENZI D. (a cura di), *Meravigliose scene, piacevoli inganni. Galli Bibiena*, catalogo della mostra (Bibbiena, 28 marzo–23 maggio 1992), Grafiche Badiali, Arezzo 1992, pp. 101-112; EADEM, BENTINI J. (a cura di), *I Bibiena. Una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000–7 gennaio 2001), Marsilio, Venezia 2000; VIALE FERRERO M., *Another great dynasty, the Bibienas: sets and theaters*, in BIANCONI L., PESTELLI G. (a cura di), *Opera on stage*, University of Chicago Press, Chicago 2002, pp. 65-68.

⁶ L'individuazione di una copia di un trattato inedito, attribuito a Giovanni Maria Galli Bibiena il Giovane da Maria Gabriella Pezone, ha sollecitato la necessità di ricerche sistematiche su questo artefice, che ha lasciato nel capoluogo campano alcune delle più significative testimonianze del suo operato. Nello specifico, l'attività dell'architetto in Europa e a Napoli è stata oggetto della tesi di Dottorato di Ricerca dell'autore, che, attraverso l'esplorazione di fonti archivistiche inedite, ha contribuito a ricomporre in un quadro unitario la frammentata biografia del personaggio. Per approfondimenti si veda PONTILLO I., *Giovanni Maria Galli Bibiena tra Napoli e l'Europa (1694-1777)*, Tesi di Dottorato in Storia e tecnologia dell'architettura e dell'ambiente, Dipartimento di Architettura e disegno

anni Trenta e Quaranta Giovanni Maria Galli Bibiena tenta di avviare la sua personale carriera in Europa, fin quando, nel 1743, si trasferisce a Napoli, dove vivrà e lavorerà quasi ininterrottamente per circa trent'anni. In quell'anno re Carlo di Borbone avvia le procedure per conferirgli la «Patente de Ingeniero Civil y Cameral»⁷, poi ufficialmente consegnata «con Dispaccio a lui stesso diretto in data 4 settembre 1746»⁸.

La poliedrica personalità di Raimondo di Sangro promuove largamente l'attività del Bibiena, che diviene «Architetto della Casa del Principe di San Severo» negli anni in cui questi avvia le più consistenti opere di ristrutturazione della sua dimora, tra il 1758 e il 1765. Non è da escludere che il nome del Bibiena sia stato segnalato al principe anni prima dallo scultore Antonio Corradini (1688-1752), incaricato nel 1750 di decorare la cappella gentilizia dei Sansevero⁹. Prima di giungere a Napoli nell'autunno del 1749, infatti, Corradini era già stato Hofstatuarius dell'imperatore viennese Carlo VI e durante il suo lungo soggiorno a Vienna aveva conosciuto Giuseppe e Antonio Galli Bibiena, fratelli di Giovanni Maria. Con quest'ultimo, in particolare, aveva collaborato alla costruzione e alla gestione dell'Hetztheater, un teatro in legno e stucchi per spettacoli di combattimento tra animali, poi smantellato nel 1749¹⁰. Tramite i fratelli lo scultore potrebbe aver conosciuto personalmente Giovanni Maria durante la sua permanenza a Vienna nel giugno del 1737¹¹. La tesi secondo cui il principe di Sansevero abbia avuto modo di conoscere i Bibiena, e Giovanni Maria, già prima del 1758 è affascinante, nonostante l'effettiva mancanza di fonti documentarie. A sostegno, però, si consideri che già nel secolo scorso è stata avanzata l'ipotesi che gli affreschi della volta della cappella Sansevero non siano opera di un artista napoletano¹² e si è intravisto in tutto il suo apparato pittorico e decorativo un'impostazione «alla Bibiena»¹³.

industriale, Seconda Università degli Studi di Napoli (ora Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli), 2015, tutor M. G. Pezone. Sulla sua attività di trattatista e teorico dell'architettura si veda PEZONE M. G., *Giovanni Maria Galli Bibiena (1693-1777) «Maestro e Professore di architettura» a Napoli. Prime riflessioni a margine di un trattato inedito*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 64, 2016, pp. 63-78.

⁷ Archivio di Stato di Napoli [d'ora in poi ASNa], *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Affari diversi, ff. 787, 788; cfr. PONTILLO 2015, pp. 134, 136, 137.

⁸ ASNa, *Sommatoria Consultationum*, vol. 261, f. 147; *ivi*, *Archivio farnesiano*, 1567, 4 settembre 1746; cfr. PONTILLO 2015, p. 140.

⁹ Cfr. CAUSA PICONE M., *La cappella Sansevero*, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, Napoli 1959, p. 31; COLAPIETRA R., *Raimondo di Sangro e il templum sepolcrale della cappella Sansevero*, in «Napoli Nobilissima», XXV, 1986, 1-2, p. 73; CIOFFI R., *La Cappella Sansevero: arte barocca e ideologia massonica*, Edizioni 10/17, Salerno 1987, pp. 13-14; DE SANGRO 1991, p. 34; COGO B., *Antonio Corradini scultore veneziano 1688-1752*, Libreria Gregoriana Estense, Este 1996, p. 124; ATTANASIO S., *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Alós, Napoli 2011, pp. 42-43.

¹⁰ FRANK M., *I Bibiena a Vienna: la corte e altri committenti*, in LENZI D., BENTINI J. 2000, p. 116; Archiv der Stadt Wien, *Alte Registratur 55/1735*, 1735, 24.VII, «Majestätsgesuch von Antonio Galli-Bibiena und Antonio Corradini», trascritto in HADAMOWSKY 1962, p. 16.

¹¹ Archivio di Stato di Bologna, *Archivio Pepoli*, serie V, Carteggi. Lettere a Sicinio Pepoli, 157, «Giovanni Maria Galli Bibiena da Vienna il 19 giugno 1737»; cfr. LENZI D., BENTINI J. 2000, p. 435; PONTILLO 2015, pp. 132-133.

¹² CAUSA PICONE 1959, p. 65.

¹³ CIOFFI 1987, pp. 65-68.



Fig. 2. Napoli, Palazzo Sansevero, vista sul cortile (foto dell'A. 2015)

Ancora, non si è mancato di sottolineare l'attenzione del principe per le opere dei Bibiena e la perplessità nell'attribuire «ad un artista così modesto come il Russo» il progetto della tomba del principe, ove, invece, è possibile intravedere un chiaro riferimento a un'incisione di Giuseppe Galli Bibiena presente in *Architetture e Prospettive dedicate alla Maestà di Carlo Sesto Imperador de' Romani*, opera pubblicata nel 1740¹⁴.

Qualunque sia il modo in cui architetto e committente siano venuti in contatto, certo è che l'appartenenza di Giovanni Maria Galli Bibiena alla famiglia di scenografi e architetti teatrali noti in tutta Europa non può non aver attirato l'attenzione del principe di Sansevero, che negli anni si era dilettrato in scenotecnica, allestimenti di spettacoli e progettazione di teatri pirotecnici, fino a far costruire nel suo palazzo un teatrino per commedie di dilettanti¹⁵. L'ulteriore interesse del di Sangro per le artificiose macchine orarie porta i due protagonisti a collaborare, nell'ambito del programma complessivo di ammodernamento del palazzo, alla realizzazione di uno straordinario carillon da posizionare sul seicentesco ponte aereo di collegamento tra la dimora Sansevero e la cappella gentilizia annessa. Il progetto prevede di rinforzare

¹⁴ *Ivi*, p. 68. Si osserva che nell'opera attribuita al Russo «pressoché identici risultano il disegno della cornice, della lapide, della chiave dell'arco e dei trofei militari posti al di sopra della lapide» e si ipotizza che il disegno della tomba sia stato pensato dallo stesso principe e solo realizzato da Russo.

¹⁵ DI SANGRO R., *Lettera apologetica dell'Esercitato Accademico della Crusca*, con licenza de' superiori, Napoli 1750, p. 214. *Ivi*, pp. 214-217, il principe di Sansevero descrive meravigliosi ingegni pirotecnici da lui inventati negli anni Quaranta del XVIII secolo. Cfr. anche MANCINI F., *Appunti per una storia della scenografia napoletana del Settecento. I teatri minori e le case private*, in «Napoli Nobilissima», III, 1963, 1, p. 18.

le strutture che sorreggono il ponte per costruire una macchina inventata dal principe Raimondo, costituita da un orologio a due quadranti con un grosso carillon provvisto di campane in grado di suonare una prescelta melodia¹⁶. Si tratta, con ogni probabilità, del congegno con «ruote dentate, rocchetti, assi, clochea e palle» descritto nel contratto stipulato il 20 settembre 1757 con i mastri svizzeri Giovan Pietro Racine e Pietro Sandoz, rispettivamente ebanista e orologiaio, e poi ancora affidato, a partire dal 1758 e fino al 1760, a diverse maestranze impegnate¹⁷. Tra queste, al falegname Nicola Raimo viene affidato il compito di costruire un «corpo di legname a guisa di Tempio antico, dove debbano essere situate le Campane del nuovo Cariglione (...) consistente in un telaro di travi il quale (...) deve sostenere i piedistalli e le Colonne ammicciate nel detto telaro, e sostenere altresì l'architravi, Freggio, Cornice, e tutto il Copolino, e suo armaggio (...)», con l'accordo che «tutto il lavoro suddetto debba essere diretto, ed a tutto gusto del Signor Don Giovanni Bibiena»¹⁸.

Nel 1758 il Bibiena è, dunque, alle dipendenze del principe di Sansevero in qualità di direttore dei lavori per l'ammodernamento del collegamento aereo tra il palazzo e la cappella gentilizia e la costruzione di una struttura effimera in legno, forgiata a mo' di tempio antico, da collocare al di sopra dell'orologio a carillon, secondo un ben preciso e complesso schema compositivo che vede la figura dell'architetto-scenografo e quella del principe-inventore di macchine orarie concorrere alla definizione di un congegno in grado di esaltare la magnificenza del palazzo e destare meraviglia nei passanti. Per il disegno del tempio ligneo Giovanni Maria attinge sicuramente, oltre che dal mondo classico, dal vasto repertorio dei modelli proposti dal Bibiena per catafalchi e scenografie teatrali.

Il progetto di Giovanni Maria Galli Bibiena, di cui purtroppo non sono state rinvenute testimonianze grafiche, si struttura su tre differenti piani. Dal ponte una «comoda e vistosa scala» conduce a un ambiente organizzato a mo' di grotta, ove, per mezzo di una «capricciosa scala» mimetizzata nella scenografia della grotta stessa, si collocano l'orologio e la macchina tramite cui si azionano le campane del carillon. Un ultimo livello ospita un piccolo tempio rotondo ottastilo coperto da volta, al cui interno vi sono le ventisei campane del carillon¹⁹. Qui vi è anche una balconata sostenuta da mensole «solamente contornate con quadratura fondata, punti di

¹⁶ La notizia che Raimondo di Sangro sia l'ideatore della macchina oraria si apprende anche in Archivio Notarile di Napoli [d'ora in poi ANN], *Francesco de Maggio*, 1757, f. 210, ove si legge che si è «avvaluto nell'inventar questa macchina delle certissime regole, e potenze della meccanica». Molto probabilmente il principe aveva avuto modo di vedere esempi di carillon con campane nelle città di Lione, Venezia, Praga e durante il suo viaggio nelle Fiandre intrapreso per visitare alcune proprietà della moglie. Già nel 1750 il Sansevero esprime il suo interesse per le macchine orarie denunciando l'intenzione di costruire nel cortile del palazzo un grande orologio, progetto destinato a rimanere incompiuto. Si cfr. CROCCO A. (a cura di), *Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero D. Raimondo di Sangro nella Città di Napoli*, Centro Clipeologico Partenopeo, Napoli 1974 (1ª ed. senza autore, Napoli 1767), p. 20; DE SANGRO 1991, pp. 63-76; MICCINELLI 1985, pp. 145-147.

¹⁷ ANN, *Francesco de Maggio*, 1757, f. 210; ASBN, *Banco del Salvatore*, giornale di cassa matr. 1378, partita di ducati 15 estinta il 26 settembre 1757; cfr. NAPPI 2010, pp. 78-81.

¹⁸ ANN, *Francesco de Maggio*, 1758, ff. 116-119; cit. in CRIMALDI B. (a cura di), *Chartulae desangriane. Il Principe committente*, catalogo della mostra (Napoli, marzo 2006), Alòs, Napoli 2006, pp. 41-43.

¹⁹ DE SANGRO 1991, p. 140.

Diamanti, ed altri ornamenti»²⁰. L'osservazione secondo cui già dopo la morte del principe, «temendo che l'eccessivo peso della costruzione avrebbe potuto compromettere la staticità delle due costruzioni, palazzo e chiesa, le apparecchiature foniche vennero smontate ed il tempietto fu smantellato»²¹ non trova conferma nella notizia della distruzione del ponte aereo durante il crollo di un'intera ala del palazzo avvenuto nella notte tra il 22 e il 23 settembre del 1889 per infiltrazioni d'acqua nelle fondamenta²².

Pochi anni dopo il progetto del tempietto e del carillon, nell'agosto del 1760, «dovendo esso Eccellentissimo Signor Principe di San Severo rimodernare, perfezionare, et abbellire la sua Casa Magnatizia Palaziata», viene firmata una convenzione notarile per definire i lavori da realizzarsi «colla direzione del Regio Architetto Signor Don Giovanni Bibiena»: «rifare tutte le Stalle, con farvi nuove calate in esse, far di pianta in testa al Cortile nuove Rimesse con Loggia coperta sopra, e Loggia scoperta, che gira su piano l'Appartam[ent]o Nobile (...) far di pianta il prolungamento dell'Atrio del (...) Cortile, sopra del quale farvi le nuove sale dell'Appartam[ent]o Nobile, abbellire la grata principale, come pure rimodernare l'intero Appartam[ent]o Nobile per ridurlo abitabile (...)»²³.

Evidentemente il progetto viene impostato sulla configurazione preesistente del piano terra, ove, oltre il portale di Bartolomeo Picchiatti, vi era già un cortile con grandi arconi sul fondo sovrastati da una loggia scoperta e affacciata su un giardino²⁴. L'intervento di ammodernamento riguarda, dunque, principalmente il piano del cortile e in parte quello nobile, soprattutto in relazione alle trasformazioni sottostanti. Al piano terra vengono rifatte tutte le stalle con le rispettive scale di accesso e costruite nuove rimesse «in testa del Cortile» con porte «cantunate sopra, a manico di panaro, opure quare» e «finistrini di tutta qualità, e perfezione»²⁵. Al di sopra delle rimesse viene realizzata una loggia, coperta da una seconda «Loggia scoperta che gira in piano l'Appartamento Nobile» e prospettante sul giardino posteriore²⁶.

²⁰ Per una descrizione di quel che doveva essere di fatto la macchina teatrale fatta erigere sul ponte di transito, di cui a oggi non sono pervenuti disegni né incisioni, si veda CROCCO 1974, pp. 18-20. Il legame natura-artificio proposto nello spazio a mo' di grotta si riallaccia in qualche modo alla tradizione delle ricercate soluzioni scenografiche adottate in territorio piacentino nei giardini dei palazzi nobiliari per dare nuova spazialità a luoghi angusti mediante la costruzione di strutture ipogee organizzate come grotte e ninfei, per cui si cfr. COCCIOLO MASTROVITI A., *Grotte e ninfei nei giardini di villa del territorio piacentino*, in LAPI BALLERINI I., MEDRI L. M. (a cura di), *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, Atti del V convegno internazionale sui parchi e giardini storici (Firenze, 16-17 settembre 1998; Lucca, 18-19 settembre 1998), Centro Di, Firenze 1999, pp. 369-378.

²¹ DE SANGRO 1991, p. 141.

²² *Il disastro di "San Severo"*, «Corriere di Napoli», 256, 24-25 settembre 1889.

²³ ANN, *Francesco de Maggio*, 1760, ff. 103-104. La convenzione comprende i ff. 103-124, cit. in CRIMALDI 2006, pp. 47-48, trascritta in PONTILLO 2015, pp. 268-281.

²⁴ Cfr. PETRINI P., *Facciate delli Palazzj più Cospicui della Città di Napoli con le brevi descrizioni delle cose più magnifiche, che in essi si osservano per curiosità, e soddisfazione de Forastieri*, nella sua stamperia in via S. Biagio dei Librai, Napoli 1718, *Facciata del Palazzo del Principe di S. Severo Sangro. Qui si vedono due gallerie ben dipinte con vaghe logge all'intorno*.

²⁵ ANN, *Francesco de Maggio*, 1760, f. 119.

²⁶ Le configurazioni planimetriche e altimetriche settecentesche dei piani su cui è impostato il progetto delle logge sono oggi alterate dal frazionamento del palazzo in diversi appartamenti e dalle sopraelevazioni otto-novecentesche.



Fig. 3. Napoli, Palazzo Sansevero, pilastri bugnati nell'atrio d'ingresso (foto dell'A. 2015)

Non sono in nostro possesso disegni in grado di fornire indicazioni sulle altezze e sull'impianto originario della facciata sul cortile progettata dal Bibiena ma la parte più straordinaria del suo progetto è ancora oggi visibile nell'atrio del palazzo, prolungato verso il cortile, abbellito con bugnati e decorazioni in stucco e raccordato alla scala principale.

In particolare, i «pilastroni» e le «mura dell'atrio coperto del Portone, facciata nel Cortile, fino al Piano calpestatojo dell'Appartam[ent]o Nobile, e degli archi in testa» sono ornati con «pugne» scure di «stucco impastato con negro carbone», mentre le scale e le logge nell'androne sono di stucco «compartito di riquadrature e cassonetto, con cornici»²⁷.

La decorazione del maestoso atrio è completata con bassorilievi a stucco, alcuni dei quali attribuiti a Sanmartino e a Celebrano, altri sicuramente opere dal maestro stuccatore Gerardo Soliffrano²⁸. Le «imbasolate nuove» nel cortile, nelle stalle e nelle rimesse sono realizzate «ad uso di città», lavorate «a squatro» e spianate «al di sopra con il puntiello». Gli ornamenti nelle stanze della scala principale e nella facciata interna sono realizzate con «tonache lisce di stucco bianco di tutta qualità, misturate con polvere di marmo»²⁹. Di fatto gli interventi nel cortile, nell'androne d'ingresso e nell'area destinata alla scala principale sono quelli che maggiormente rivelano la mano dell'architetto-scenografo Bibiena. Già Roberto Pane aveva osservato che nel XVIII

²⁷ ANN, *Francesco de Maggio*, 1760, f. 118.

²⁸ ASBN, *Banco del Popolo*, giornale di cassa matr. 1511, partita di ducati 30 estinta il 5 ottobre 1758; *Ivi*, giornale di cassa matr. 1542, partita di ducati 60 estinta il 12 settembre 1759; cit. in NAPPI 2010, pp. 81-82.

²⁹ ANN, *Francesco de Maggio*, 1760, ff. 117-118.

secolo il palazzo viene «scenograficamente restaurato con l'aggiunta di quei motivi di bugnato, nei pilastri e nelle arcate del cortile, che gli conferiscono il tenebroso carattere di una carcere piranesiana» e, in mancanza di documenti, aveva attribuito l'atrio al Picchiatti, già autore del portale³⁰. In quel richiamo alle carceri d'invenzione del Piranesi, che in età giovanile si era ispirato agli atri magnifici e alle carceri di Ferdinando e Francesco Bibiena, lo studioso aveva inconsapevolmente suggerito l'ipotesi di un progetto d'insieme formalmente "bibienesco", preannunciando quanto le ricerche d'archivio avrebbero confermato negli anni a venire. Gli elementi a bugnato di palazzo Sansevero richiamano, infatti, il repertorio figurativo e stilistico proprio dei Galli Bibiena: sia nei disegni di prospettive di carceri e spazi architettonici sia nelle opere civili realizzate essi sono espressione della ricerca di una «soda architettura» presente nella poetica di quasi tutti i membri della famiglia e alla quale Ferdinando e Francesco avevano dato per la prima volta forma in territorio piacentino ricorrendo proprio all'uso di pilastri bugnati lisci e di colonne cerchiate negli atri e nei cortili di palazzi nobiliari, estranei fino a quel momento all'architettura locale³¹.

Il piano nobile di Palazzo Sansevero viene invece reso abitabile «con permutare l'antica sala in Galleria», che, posizionata in corrispondenza del prolungamento dell'androne d'ingresso, di fatto diventa la nuova sala principale, e con il rimodernare tutti gli ambienti «fin stanze di letto, e Gabinetto, con rifare l'anticamera, ed ogn'altro».

Si ha testimonianza dell'incarico a Giovanni Maria Galli Bibiena di direttore dei lavori almeno fino all'aprile del 1761, quando Vincenzo di Sangro, figlio di Raimondo, autorizza in suo favore il pagamento di 25 ducati, «in conto de suoi incomodi (...) per l'assistenza nella fabbrica del palazzo dell'eccellentissimo Signor Principe di San Severo»³².

³⁰ PANE R., *Architettura del Rinascimento in Napoli*, E.P.S.A., Napoli 1937, p. 137.

³¹ Cfr. MATTEUCCI A. M., *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*, Istituto Bancario San Paolo, Torino 1979, pp. 111-113.

³² ASBN, *Banco dello Spirito Santo*, voll. di bancali estinte l'1 aprile 1761; cfr. PONTILLO 2015, p. 281.



Fig. 1. Aerofotografia del fronte nord (elaborazione degli AA., 2019)

IL COMPLESSO BERNARDINO TELESIO A COSENZA. NOTE STORICHE E COSTRUTTIVE

Nicola Ruggieri, Davide Serra

About: The Bernardino Telesio's Complex, dating back to the end of the sixteenth century, is of particular importance for the historical and constructive evolution of the city of Cosenza. It represents a palimpsest in which numerous functions came in succession over the centuries. In fact, the ancient church of the Gesù designed by the Jesuit Fathers Provedi and De Rosis was transformed, in the early nineteenth century following the expulsion of the Jesuits according to the will of Pope Clement XIV, in the Napoleonic College of Education. In 1819 the Borbone's government decreed the construction of a theatre on the same site and it was inaugurated in 1826. Then the complex was transformed in the aftermath of the unification of Italy into Liceo Ginnasio, a function that it still maintains. The complex historical events that characterized the Bernardino Telesio's building find correspondence in the various construction techniques, analysed in the contribution, used for the execution of transformations and expansion works. The building, therefore, represents a paradigm for the stratifications that distinguish the historic centre of Cosenza and provides a valuable contribution in the interpretation of the advancement of knowledge around the construction in the South of Italy.

Il Complesso Bernardino Telesio è uno degli edifici di maggior pregio architettonico e storico-culturale della città di Cosenza e ha da sempre rivestito un ruolo da protagonista nel palinsesto delle stratificazioni che caratterizzano la città bruzia. È ubicato nell'area più prestigiosa riservata ai palazzi nobiliari e agli edifici di rappresentanza ecclesiastica che si affacciano su Corso Telesio con alle spalle una moltitudine di vicende umane e calamitose che si sono susseguite nel corso dei secoli e che hanno portato ad una vera stratificazione di strutture e repentini cambi di destinazione d'uso. Il Complesso nasceva, nel 1599, come convento e collegio di Sant'Ignazio voluto dai padri Gesuiti che in quegli anni svolgevano, all'interno della

città, una funzione importante di elargizione dell'istruzione e quindi, a differenza di altri ordini come i domenicani e i francescani che avevano costruito i loro conventi fuori dall'agglomerato urbano, loro si stabilirono nel cuore della città per propagandare il loro operato. Dal punto di vista architettonico può considerarsi un unicum di grande rilievo in cui l'impianto seicentesco di una chiesa a navata unica e cappelle laterali si intreccia con l'impianto di un teatro di matrice ottocentesca e neoclassica realizzato nella prima metà del XIX secolo. Dalle ricerche archivistiche e bibliografiche sono state rinvenute interessanti testimonianze che ci permettono di capire e studiare non solo l'evoluzione della fabbrica, ma anche quella del contesto urbanistico e culturale in cui il complesso era stato progettato. (Cfr. Fig. 1)

Sul finire del XVI secolo la città di Cosenza si presentava già delineata da un fitto tessuto urbanistico in cui molti dei monumenti che oggi si possono ammirare erano già presenti anche se con forme del tutto o in parte diverse, oltre ad avere, in alcuni casi, altre intitolazioni sia per lo stratificarsi di devozioni popolari per quanto concerne l'architettura religiosa, sia per il succedersi di casate per quanto riguarda l'architettura civile. Inoltre a cambiare i connotati alla città di Cosenza furono anche diversi eventi calamitosi¹ più o meno distruttivi che allo stesso tempo hanno costituito importanti momenti di svolta dal punto di vista artistico ed architettonico; uno stratificato cambio di linguaggi tuttora rintracciabile in alcuni segmenti dello stesso centro storico.

Già nella seconda metà del 1500 è testimoniata la presenza dell'ordine dei gesuiti all'interno della città di Cosenza; probabilmente, e da quanto si evince dai documenti, risiedevano in via temporanea in palazzi gentilizi ed abitazioni private concesse in locazione nei pressi dell'attuale largo intitolato a Florindo Antoniozzi. Infatti, quello dei gesuiti era un ordine particolarmente impegnato nelle missioni e nell'educazione e per queste ragioni aveva necessità di erigere la propria casa conventuaria con l'annesso collegio proprio all'interno della città mirando ad occupare spazi di privilegio all'interno dei quartieri più abbienti.

Nel 1595 arrivò in città P.P. Giovanni Camerota, inviato dal Generale dell'ordine per studiarne la conformazione ed effettuare i sopralluoghi necessari per la scelta del sito più adeguato alla realizzazione della chiesa e collegio di S. Ignazio. (Fig. 2, Fig. 3)

Quanto elaborato dal Camerota è da considerarsi un vero e proprio inquadramento urbano che, insieme al documento grafico, di cui ne costituisce un allegato, rappresentano un rilievo meticoloso condotto considerando principalmente 3 fattori: - assetto morfologico ed orografico; - assetto idrologico; - assetto urbanistico; fornendo una raffigurazione schematica della città che ci illustra la sua conformazione nell'anno 1595.

Padre Camerota individuò sin da subito il quartiere più adatto ad ospitare il convento attraverso fondate riflessioni di carattere urbanistico-ambientale di cui non mancarono considerazioni in merito alla salubrità dell'aria e dei luoghi.

Si riporta di seguito la trascrizione di queste considerazioni: (Fig.2) *«Noi habbiamo nel semicircolo occidentale nella parte ACM, ciò è in questa parte doue hora stiamo, siti, et luoghi prefissi et più commodi et per noi et per la città. (...) Onde riguardando il comodo della città, tanto*

¹ Cosenza è caratterizzata da una lunga storia sismica, di seguito gli eventi catastrofici più rilevanti 1184, 1638, 1835, 1854. In particolare l'ultimo evento catastrofico del 12 febbraio 1854 di magnitudo 6.2 con epicentro Piane Crati, incise molto sui connotati della città che fu ricostruita introducendo, soprattutto nelle architetture civili, una marcata componente neoclassica.

stimo io pigliar per sito per Coll.o (Collegio), la Giostra, come Santa Chiara, et come questo luogo doue hora stiamo, et qualsivoglia altro del quartiere AMC.» (.....) tutti vengono verso questo quartiere et in particolare alla Giostra (...) senza discrepanza di niun consultore che i migliori luoghi che poteuamo proporre a V. P.ta (Vostra Paternità) e che douemmo trattare erano primo Santa Chiara, appresso questo doue hora stiamo e la giostra. (...) 15 giorni addietro mi sottoposero Monsignore et il Sindaco della Città: quel largo del S.or Vincenzo Bombino che nella descrizione del sito particolare è disegnato per la lettera N.

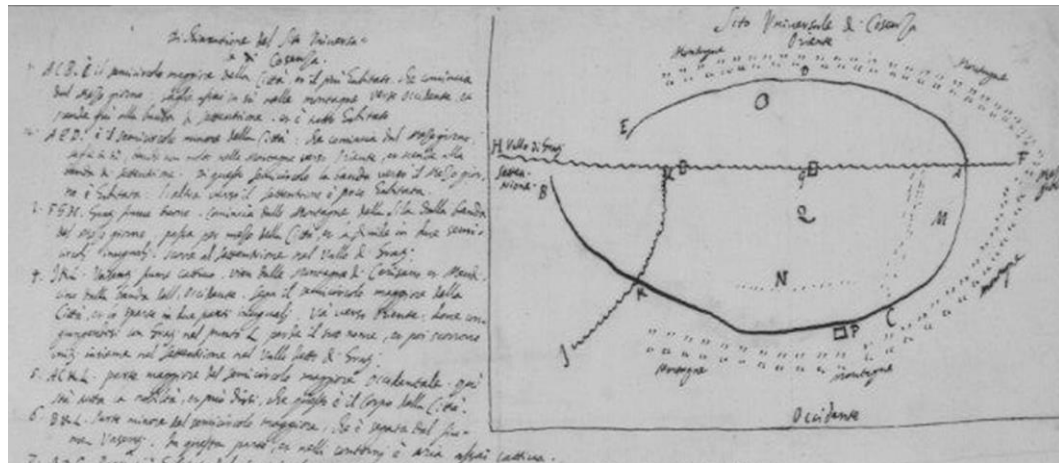


Fig.2. CAMEROTA G., grafico planimetrico con didascalie del sito universale della città, 1595 (rielaborazione degli AA., 2019)

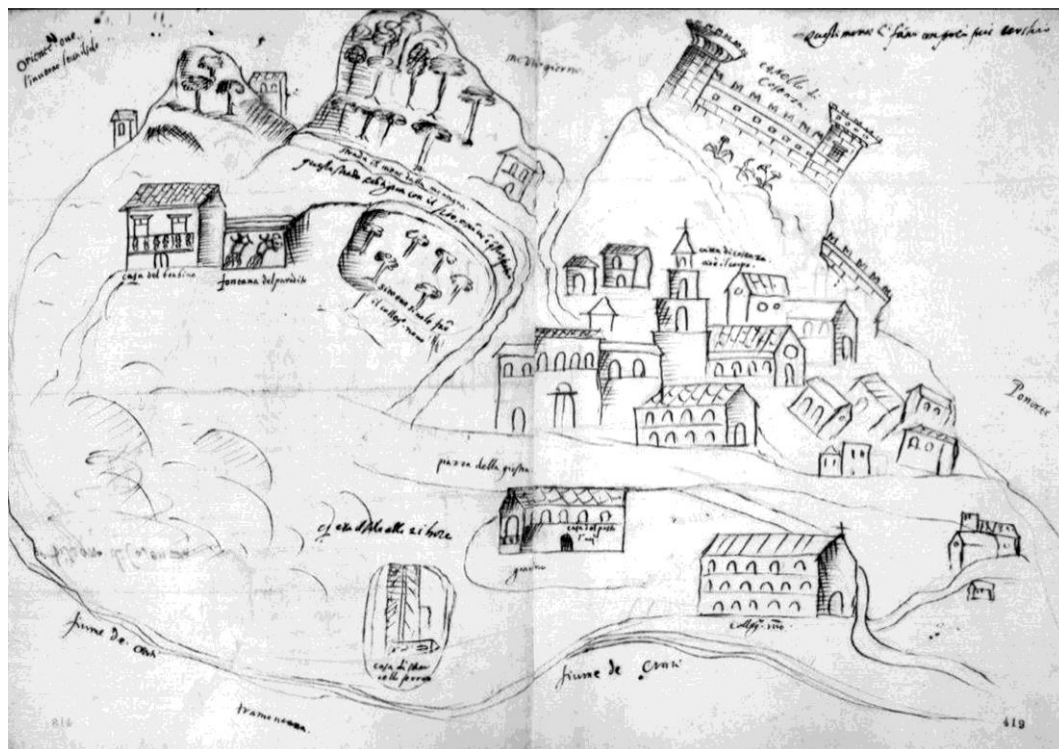


Fig.3. CAMEROTA G., 1595 (rielaborazione degli AA., 2019)

Dai dettagli che emergono dalla scelta del sito si capisce che il quartiere più indicato ad ospitare la chiesa ed il collegio è contrassegnato da un semiciclo denominato *AMC* coincidente con l'attuale parte superiore di C.so Telesio in cui sono ubicati la cattedrale e molti dei palazzi più importanti di Cosenza. All'interno dello stesso quartiere *AMC* vennero quindi analizzati tre diverse opzioni ricadenti: 1) nella scelta di acquisire la vecchia chiesa di S. Chiara e d'effettuare delle trasformazioni; 2) di rimanere nel palazzo *dove ora stiamo* per modificarlo ed adibirlo a chiesa e collegio; 3) considerare la proposta del Vescovo e del Sindaco di occupare lo slargo del Sig. Bombino. (Cfr. Fig. 4)

Alla fine venne poi dichiarato dal Camerota che la terza ipotesi in realtà fosse la più perseguibile considerando i vari vincoli di natura economica e sociale che gli erano stati imposti dall'ordine.

Nello specifico per ognuna delle tre soluzioni individuate venne condotta un'analisi che oggi chiameremo costi-benefici, una vera valutazione economica che teneva in conto delle risorse necessarie per l'acquisto del sito e per i lavori da eseguirsi inoltre non mancano considerazioni relative all'assetto logistico e funzionale che ipotizzavano un eventuale adeguamento e riconversione delle preesistenze in virtù della chiesa e del collegio che si sarebbero dovuti realizzare. Entriamo ora nello specifico delle tre ipotesi prese in considerazione ossia: (fig.4) «*Santa Chiara, Dove hora stiamo e Largo S.or Vincenzo Bombino*»:

Prima ipotesi: «*Quella Chiesuola vecchia et Monisterio et giardino, et chiesiola nuova di Santa Chiara costerà in circa 3500 ducati che poi bisognerà ogni cosa buttare a terra et Hanco hora il nuovo, poichè non vi è cosa a proposito per noi: nel chè ci andrà qualche centinaio di d.ti, et via 200. Noi al più con 200 d.ti habbiamo tutto quel largo del Bombino, doue non bisogna buttare niente: dunque rispetto a Santa Chiara auanziamo 3000 ducati in circa.*»

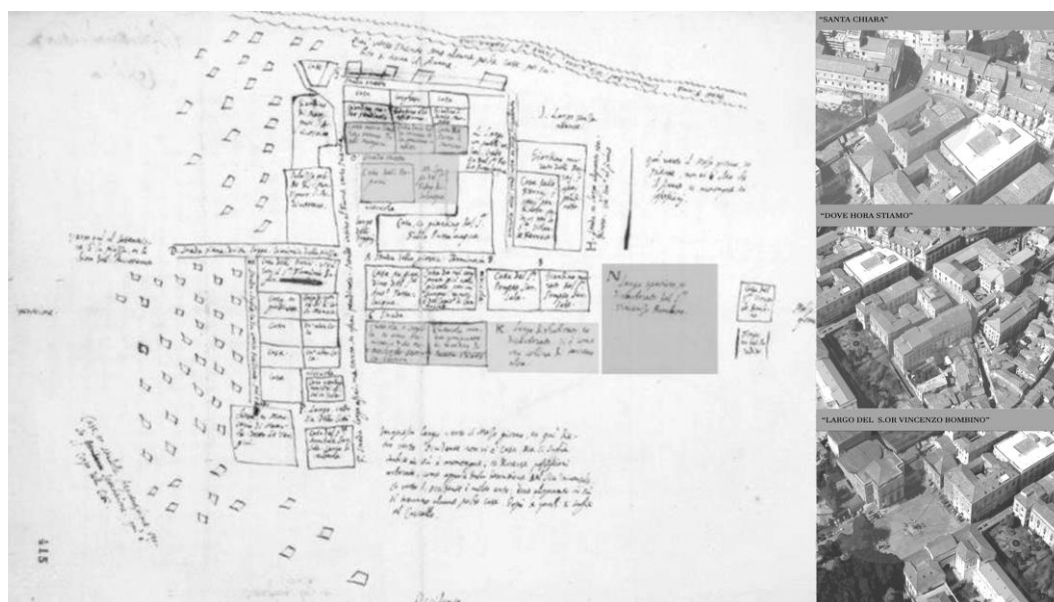


Fig.4. CAMEROTA G., grafico planimetrico di un comparto urbano della città, 1595 (rielaborazione degli AA., 2019). Questo grafico ripropone una sorta di mappa catastale di quello che in precedenza è identificato come "quartiere AMC" ed è direttamente connesso alle varie ipotesi formulate per l'acquisizione del sito nel quale edificare chiesa e collegio

Seconda ipotesi: «Rispetto al luogo doue hora stiamo che dopo Santa Chiara cresimo essere il migliore, auanziamo da 7000 d.ti in circa. Perchè questa casa dei Mangoni doue hora stiamo la comprassimo 2000-1800 d.ti l'intera che noi veniamo in affitto col giardino, non ci coprirà meno di 1500. Quella dei Pagani che ci sta innanzi non ci costerà meno di 2500 d.ti. Bisognerà anco per forza, et per buona voglia pigliar la casa (di Santo di Martino) che saranno altri 1500. Tutta questa somma fatta a buon mercato saglie a 7500. Di più bisognerà pigliare tutto o in parte il largo M del S.or Fabio Passalacqua. di più bisognerà poi buttare a terra tutte le case comprate, et toglier via la terraccia per buttarla al fiume, doue da qui bisognerà andare per vie et viocciole, il che non si farà con 500 d.ti. (...)»

Terza ipotesi: «All'incontro noi (...) settecento d.ti compriamo tutto il largo N del Bombino: non bisognerà voltare archi, non bisognerà buttare via terraccia, et se bisognerà buttare via qualche cosa, la butteremo nella strada, et largo H, vicino due o tre passi, doue sono certi fossi, che ci portiamo con beneficio, et ornamento alla città. Et poi con meno di sette, ò otto mila d.ti, quanti et più ne bisognauano solo per comprare il sito tutto doue hora stiamo, noi facciamo Chiesa, et Collegio, dunque è auanzo notabilissimo.(...)»

Alla luce di ciò appare evidente come la terza scelta risultasse essere quella economicamente più vantaggiosa oltre che più opportuna per evitare costi aggiuntivi di demolizione e trasporto di detriti. Venne stabilito quindi che proprio nel Largo del Signor Bombino, oggi Piazza XV Marzo, si sarebbe dovuto realizzare l'opera.

Padre Giovanni Camerota, dopo avere individuato il sito dove far sorgere il nuovo complesso, scendendo di scala, si dedicò anche all'«avvertimento» da consegnare all'architetto, in realtà si tratta di uno schizzo in cui vengono specificate, esplicitandone anche i valori dimensionali², alcune caratteristiche planimetrico-distributive tra cui quelle della facciata e dell'orientamento.

Tutti gli schemi elaborati dal Camerota durante la permanenza a Cosenza vennero poi spediti al Generale dell'ordine Padre Claudio Acquaviva per essere approvati e successivamente fatti recapitare all'architetto Giuseppe Valeriano³ per curare la progettazione del nuovo collegio⁴. Che però, dopo la posa della prima pietra, venne a

² «Disegno-1 la strada A resta al (...) de fora stà solo addrizzandola alquanto perchè in alcuni luoghi è storta. 2 l'affacciata et piazza principale della chiesa viene dal punto C, al punto J e sarà di larghezza palmi 50. Ha innanzi di se il largo B della città per ornamento e commodità di cavalli eccetera. 3 l'affacciata, et porta sua principale della chiesa viene dal punto C al punto F, che sarà la lunghezza della chiesa palmi 120 ò quanto più parrà all'architetto. Et tutta la chiesa è in piano, che non bisogna sterrare niente. 4 l'affacciata principale del collegio, et cortiglio di schuole vine dal punto I, al punto G, che sono palmi 75 et di più ci restano 15 palmi per farvi la strada. 5 l'affacciata meno principale del collegio et copia di camere viene dal punto G al punto H che sono palmi 1000 C perchè, 20 se ne pigliano le strade dell'affacciata IG. et (...) di questi 100 palmi potrà l'architetto pigliare dal punto K doue comincia il pendinoso sino al punto E, tanto quanto sarà di bisogno per lo collegio, che vi sono più di 300 et forse 400 palmi, et altrettanti dal punto F sino al punto K. 6 dal punto C, sino al punto G bisognerà fare una strada lunga più di 400 palmi e larga palmi 15 li quali 15 il collegio dona alla città per farvi strada, et largo innanzi la fontana nuova, et per porre il collegio in isola. 7 quel che sarà soverchio alla fabbrica della Chiesa o del Collegio del largo FKEN servirà per giardino».

³ Giuseppe Valeriano fu pittore ed architetto dell'ordine dei gesuiti ed entro nella Compagnia del Gesù intorno al 1572. Lavoro come architetto nel Collegio Romano e diresse i lavori della Cappella della Madonna della Strada e lavoro a Napoli al Gesù Nuovo.

⁴ ARSI NEAP. 181 f. 302 «(...) il disegno della chiesa si farà subito dal P. Valeriano, et si manderà a Vostra Paternità (...)».

manca lasciando realizzato soltanto un pilastro. A prendere le redini della fabbrica furono quindi due architetti appartenenti allo stesso ordine religioso che stravolsero completamente il cantiere progettando una nuova soluzione che si atteneva più fedelmente ai canoni dell'architettura gesuitica ed all'iconografico Gesù di Roma⁵.

Dal punto di vista architettonico quanto era stato progettato dal Valeriano risentiva della corrente manierista che già aveva esordito nelle architetture religiose in molte parti d'Italia. Quella disegnata da Giuseppe Valeriano era infatti una chiesa di forma pentagonale che rispondeva perfettamente alle esigenze legate allo spazio del sito in quanto si incastrava perfettamente tra i due monasteri esistenti delle Clarisse e delle Vergini. Dopo la posa della prima pietra avvenuta nel 1599, i lavori purtroppo vennero interrotti dopo breve tempo a causa della morte del progettista. Subentrarono quindi i celebri padri appartenenti allo stesso ordine Pietro Provedi e Giovanni De Rosis che rielaborarono il progetto attenendosi più fedelmente ai canoni dell'architettura gesuitica nel pieno rispetto dei nuovi dettami tridentini, progettando un impianto a forma di *T* che ospitava a destra il cortile delle scuole e a sinistra quello più ampio della comunità di frati in cui svolgevano le attività legate alla vita del convento. Ai due cortili se ne aggiungeva un terzo più piccolo dedicato invece alla meditazione. Dei tre elementi che caratterizzano ogni convento gesuitico e cioè: La chiesa, un cortile dedicato alle attività didattiche e uno a quelle religiose, oggi, dell'antico complesso cosentino rimangono solo alcune tracce.

Per quanto riguarda l'antica chiesa possiamo dire che la navata principale attualmente costituisce il cortile d'ingresso adiacente al pronao del liceo Telesio mentre abbiamo un cortile/chiostro sulla destra che inizialmente costituiva le *scholae* e che fu realizzando inglobando la Casa del Signor Annibale Sersale, e un grande giardino privo di delimitazioni architettoniche sul versante est che, oltre al prospetto ottocentesco dal quale si accede al convitto nazionale, non presenta gli altri corpi di fabbrica che invece, dal rilievo del 1616, risultavano essere in avanzato stato di costruzione; a causa del rovinoso sisma del 1638 probabilmente quanto costruito subì ulteriori modifiche comportando l'ultimazione dei lavori intorno al 1645-47.

Con la soppressione dell'ordine dei Gesuiti nella seconda metà del XVIII secolo, da papa Clemente XIV, nel 1773, i Gesuiti vennero espulsi da Cosenza e il complesso divenne Collegio di Istruzione Napoleonica nel 1808. Nel 1810 Gioacchino Murat con Regio decreto dell'8 giugno, dispose che l'amministrazione cittadina realizzasse la costruzione di un teatro in sostituzione della ormai dismessa chiesa del Gesù ma soltanto nel 1819 Re Ferdinando di Borbone ne decretò ufficialmente la costruzione. Il Teatro fu inaugurato nel 1826 e le attività teatrali proseguirono fino al 1852 quando rientrarono in città i gesuiti e ne pretesero la demolizione per la riedificazione della loro chiesa. (Cfr. Fig. 5)

Attualmente il complesso si articola in una serie di spazi ed elementi architettonici che caratterizzano la struttura rendendola significativa nella memoria e nel sentire comune dei cosentini. I due prospetti principali sono individuati a nord dal pronao neoclassico che domina la salita antistante e ad est dal lungo prospetto ottocentesco che costituisce la «stecca» che si affaccia sulla piazza XV Marzo.

⁵ CECCARELLI A., *Giuseppe Valeriano padre gesuita Architetto progettista della Chiesa e Collegio di Sant'Ignazio a Cosenza* in «Bollettino d'Arte notizie delle Gallerie dei Musei e dei Monumenti», anno LXIV n°1-2, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, pag. 37.

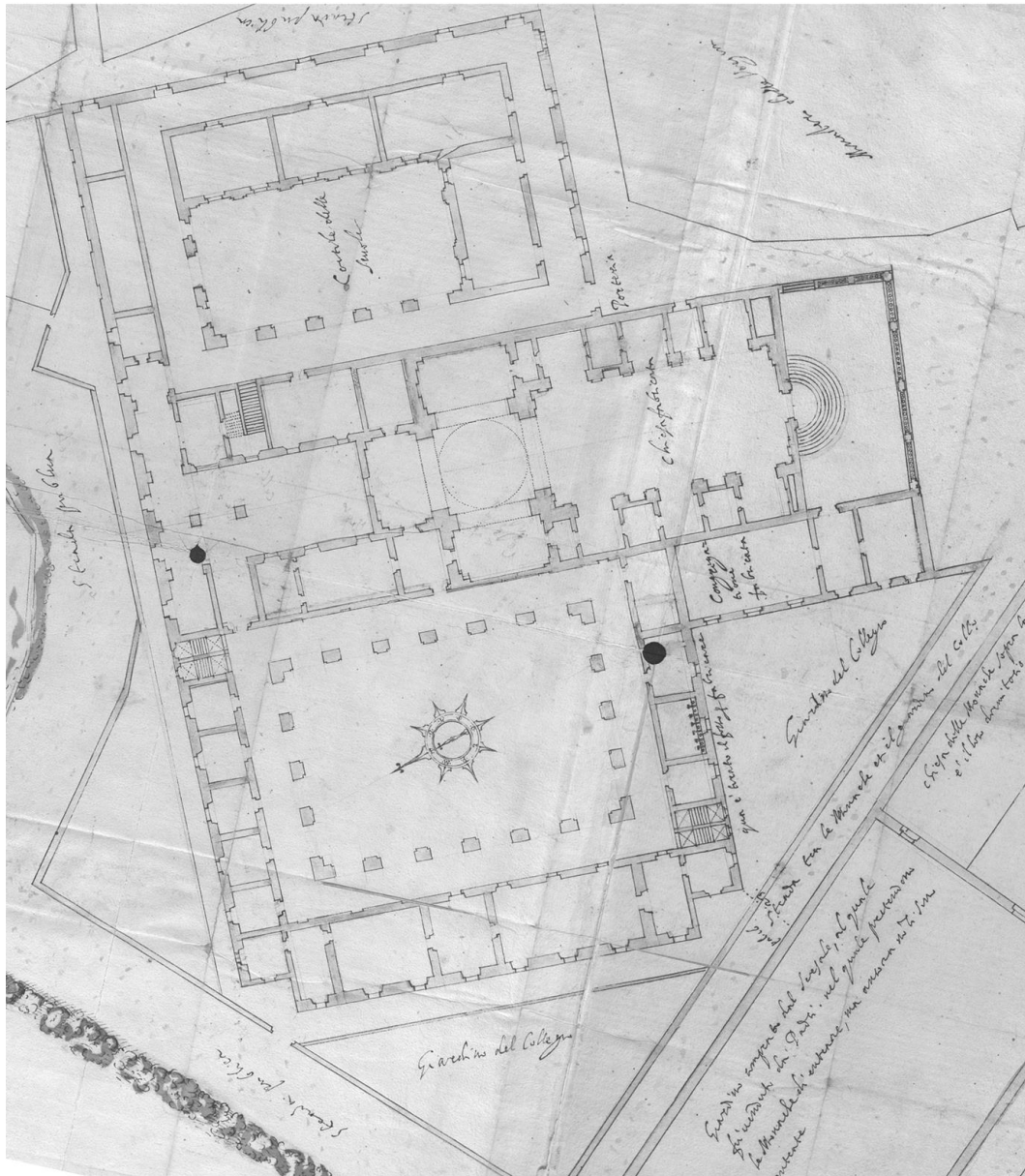


Fig.5. Rilievo della fabbrica di sant'Ignazio a Cosenza, disegno eseguito dopo il 1616, durante la costruzione (rielaborazione degli AA., 2019)

Sul lato nord, al di là del colonnato si accede, attraverso quello che era l'accesso al teatro Real Ferdinando e ancora prima alla chiesa del Gesù, ad un cortile aperto che fungeva da ingresso allo storico liceo classico Bernardino Telesio. Ancora in pianta si possono rintracciare quelli che erano i setti della navata e dell'antica chiesa del Gesù progettata dai Padri gesuiti Provedi e De Rosi. Sullo stesso lato nord, leggermente indietreggiata rispetto al pronao, vi è poi l'ingresso al chiostro del complesso da cui si accede ad una piccola cappella realizzata nella prima metà del XX secolo. Accedendo da est invece ci si trova in un lungo corridoio voltato, in cui si aprono le aule, che connette il fronte est con gli altri spazi importanti del complesso quali il cortile che occupa lo spazio dell'ex navata della chiesa seicentesca, il chiostro e un giardino

interno che presenta una scansione geometrica tipicamente all'italiana con dei parterre in cotto ed essenze vegetali che rimandano ad altri importanti giardini storici che si trovano in prossimità del complesso.

Dal punto di vista costruttivo si può leggere la morfologia dell'apparecchio murario, visibile nelle zone della fabbrica attualmente prive di intonaco. Emerge un quadro complesso che può essere schematizzato in diverse tipologie murarie relative ai cantieri che nel corso della storia hanno caratterizzato il complesso oggetto del presente contributo. Attualmente si possono rintracciare murature risalenti alla fondazione del complesso e nello specifico quelle relative ai resti della casa del *Signor Annibale Sersale* (ante 1595) che fu acquistata dai Padri gesuiti e fu trasformata ed inglobata nel complesso (Fig. 6a). Si tratta di una muratura costituita da regolari ricorsi di conci di calcare di dimensioni circa 60 cm x 20 cm, intervallati da due o tre filari di laterizi di altezza modesta. (Cfr. Fig. 6a)

Le murature emerse durante il cantiere di scavo che costituiscono l'ossatura di sottofondazione delle cappelle laterali dell'antica chiesa, risalenti ai primissimi anni del 1600, sono caratterizzate da un apparecchio in opera caotica con ampi giunti di malta, la cui pezzatura della pietra, in genere tondeggiante verosimilmente approvvigionata nel vicino fiume Crati, varia dai 15 ai 30 cm. Si rinvennero inoltre, tessiture murarie in regolare opera in conci ben squadrate, afferenti ai pilastri di realizzazione successiva al terremoto del 1638, che caratterizzano il chiostro (Fig. 7).

Interessante è l'organizzazione che contraddistingue la fase costruttiva della seconda metà dell'Ottocento presente lungo il prospetto est. Simile all'apparecchio Cinquecentesco, è composta da conci in pietra alternati, diversamente da quella di XVI secolo, da scaglie di laterizio e, in generale, da materiale di *spolio* (Fig. 6b).

Per completare la disamina è necessario fare riferimento alle murature degli anni '20/'30 del XX secolo eseguite sugli stessi setti di fondazione delle cappelle laterali dell'ex chiesa trasformate poi in aule dell'allora Liceo Ginnasio, caratterizzate da una organizzazione riconducibile all'opera incerta.

L'analisi storica e costruttiva dell'edificio presentata ha mostrato l'estrema complessità sia delle vicende storiche che delle fasi della costruzione che si sono avvicendate nella lunga vita che caratterizza il complesso del Bernardino Telesio.



Fig. 6a. Tessitura muraria riconducibile alla fase cinquecentesca del complesso (foto degli AA., 2019)

Fig. 6b. Tessitura muraria riconducibile alla seconda metà dell'Ottocento (foto degli AA., 2019)

Si tratta di un vero e proprio palinsesto, di riferimento per la storia delle tecniche costruttive locali, utile, con le dovute cautele, anche nell'interpretazione diacronica delle tecniche costruttive in un ambito culturale più esteso geograficamente quale quello dell'intera Italia meridionale. L'edificio riveste dunque estrema importanza in quanto fornisce dettagli utili a meglio delineare la storia delle tecniche costruttive.



Fig.7. Parte del chiostro realizzato successivamente al terremoto del 1638 (foto degli AA., 2019)

RECENSIONI



L'icona di Santa Maria della Nova nella chiesa di San Nicola Magno. Tra storia e restauro.

Fig. 1. Madonna con il bambino che accarezza Sant'Antonio da Padova, tra i santi Gioacchino ed Anna (foto dell'A. 2019)

About: In the parish of San Nicola Magno of Santa Maria a Vico (CE) there are numerous Marian icons reproduced on canvas or carved in different materials that testify to the great cult of the Mother of God of the first inhabitants of the ancient "Casale del Figliarino". In 1627, the parish priests Fr Flavio Cioffi and Fr Marcello Vellaccio erected to the right of the high altar the chapel of Santa Maria della Nova, in which the following year a confraternity with the same name was founded; moreover, towards 1644 the chapel was embellished by a golden icon depicting the Madonna holding the Child among the saints Anna, Gioacchino and Antonio da Padova. This painting, restored in 2015, turned out to be the only known autograph work of the Spanish Juan Do (Giovanni Dose), one of the students of Ribera, active in Naples until 1656.

Entrando in San Nicola Magno, chiesa madre di Santa Maria a Vico, piccolo comune della provincia di Caserta, si rimane stupiti dal cospicuo numero di icone mariane riprodotte su tela o scolpite in diversi materiali. Le statue dell'Immacolata ovvero dell'Addolorata, quest'ultima effigiata anche in una tela del Settecento recentemente restaurata, o quella del Cuore Immacolato di Maria sono solo alcune delle effigi della Vergine che adornano questa chiesa e testimoniano il grande culto per la Madre di Dio che i primi abitanti dell'antico «casale del Figliarino» hanno tramandato nei secoli ai loro lontani discendenti. Un culto molto antico, la cui storia oggi è possibile ricostruire, grazie all'incessante lavoro di ricerca di Francesco Maria Perrotta¹ che ha ritrovato e pubblicato importanti documenti d'archivio.

¹ Cfr. in *Valle di Suessola, Sanfelice Oggi* (mensile), a. XXXII n. 04, aprile 2013, p. 3.

L'argentino Giovanni Domenico Migliarese, tornato trionfante dal grande assedio di Malta del 1565, «subito edificò una cappella sotto il titolo di Santa Maria della Nova» in un terreno di sua proprietà, la masseria del Migliarese appunto, nei pressi della «strada regia», l'attuale Appia². Successivamente Gaspare Puoti, che nel 1593 aveva acquistato l'intera masseria, donò insieme al figlio Alfonso la cappella con un pezzo di terreno circostante alla Chiesa, affinché la fabbrica venisse ampliata per ospitarvi la parrocchia di San Nicola che dalla Terra Murata di Arienzo fu spostata nel casale del Figliarino nel 1601, anno in cui furono terminati i lavori³.

La memoria della Madonna del Migliarese, tuttavia, non si perse; fu preservata non solo grazie al culto dei fedeli, ma anche in virtù del titolo dell'ampliato edificio di culto, la «Chiesa parrocchiale curata di Santa Maria della Nova e di San Nicola»⁴, che era ad una sola navata, a forma di croce con cupola e fiancheggiava «la strada Regia con la Porta verso l'Occidente»⁵.

In sostanza si trovava all'incirca dove è ubicato attualmente il Circolo Cittadino di Santa Maria a Vico e vi si accedeva non dalla piazza Roma, ma dal vicoletto esistente tuttora a lato dell'ingresso del sodalizio. Nel 1627, con assenso vescovile, i parroci don Flavio Cioffi e don Marcello Vellaccio eressero a sinistra dell'altare maggiore la cappella di Santa Maria della Nova, nella quale l'anno dopo fu fondata una confraternita con lo stesso nome, aperta agli uomini ed alle donne e dedicata alle opere di misericordia⁶, a comprova della crescente devozione per la nostra Madonna.



Fig. 2. *La Madonna col Bambino e Sant'Antonio da Padova* (1628-1632) opera di Antoon van Dyck, Pinacoteca di Brera (foto dell'A. 2019)

² PERROTTA F. M., *Memorie delle Monache Lateranensi o Rocchettine. Manoscritto inedito di Giovanni Andrea Buffolino 1672*, Arienzo 2003, p. 95;

³ ASAG, *Visite Pastorali* (poi *Vis. Past.*), vol. VI, ff. 105 v. ss.; ADA, *Pro parochiali ecclesia S. Nicolai Argentii*, f. 15;

⁴ ASAG, *Vis. Past.*, vol. VI, f. 222;

⁵ Ivi, *Miscellanea Antica* (poi *MM. AA.*), vol. 187, ff. 140 r. – 178 r.;

⁶ Ivi, *Vis. Past.*, vol. VIII, f. 169 v.;

Probabilmente, alla morte dei due parroci fondatori, scomparsi rispettivamente nel 1633 e nel 1635, la cappella divenne di proprietà dell'Università dei due casali del *Figliarino* e di Santa Maria a Vico, l'attuale ente locale, che tra il 1576 e il 1579 era divenuto autonomo dall'Università di Arienzo⁷. Santa Maria della Nova, a quei tempi, veniva retta da due economi secolari ed era dotata di sepoltura propria; inoltre, verso il 1644 fu abbellita da una icona ben indorata⁸, la cui decorazione esteriore andò arricchendosi nel tempo di nuovi e preziosi elementi grazie alle donazioni in aumento e al numero sempre crescente di legati di messe⁹.

Da un inventario stilato nel 1701 il lettore può farsi un'idea della bellezza di questa cappella, sul cui altare campeggiava «un quadro alto palmi undici e largo palmi nove, dove si vede effigiata sopra tela la Beatissima Vergine col suo Figliolo in seno, a man destra della quale vi è depinto il glorioso confessore S. Gioacchino Padre di Maria, et a mano sinistra la Gloriosa S. Anna et avanti l'immagine di Maria vi è genoflesso il glorioso confessore S. Antonio de Padua, che così genoflesso viene carezzato dal Bambino Giesù». Sia la Madonna sia il Bambino portavano una corona di argento sulla testa e una collana d'oro con pendagli al collo e il dipinto aveva una cornice di legno dorato e intagliato con ben diciotto puttini. Ai lati della cornice, due alte colonne, sempre con puttini, reggevano una complessa macchina decorativa ricca di intagli, dorature e angeli scolpiti, al centro della quale era effigiato Dio Padre e, sotto di lui, una colomba di legno dorato rappresentante lo Spirito Santo¹⁰. Una decorazione molto ricca e imponente, dunque, di impianto tipicamente barocco che non poteva certo trovare posto nella nuova parrocchia di San Nicola Magno, edificata come sappiamo a partire dal 1763 in un più sobrio stile neoclassico. Un altare della nuova chiesa fu comunque dedicato a Santa Maria della Neve o ad Nives, storpiatura tardo seicentesca del titolo originario di Santa Maria della Nova, che ricordava l'antica *Mutatio ad Novas* sorta in epoca romana sulla via consolare Appia. L'altare è quello che ancora oggi si trova nel braccio destro (sinistro per chi guarda) del transetto¹¹ e la grossa tela che lo sovrasta è proprio quella descritta nella relazione del 1701, una Madonna con il bambino che accarezza Sant'Antonio da Padova, tra i santi Gioacchino ed Anna. (Fig. 1)

Il quadro, come vedremo, è proprio quell'icona ben indorata menzionata più sopra e realizzata poco prima del 1644. Riguardo al suo autore, lo stesso sembra essersi ispirato alla *Visione di Sant'Antonio da Padova* (1628 – 1632) del fiammingo Antoon van Dyck, ora alla Pinacoteca di Brera (Fig. 2), in cui si riscontrano alcuni elementi in comune con la parte centrale della nostra tela, quali le tonalità di colore dello sfondo e delle vesti della Vergine, la resa del piede di quest'ultima e la postura del Bambino e di Sant'Antonio. Il dipinto nel 2015 è stato oggetto di restauro, dal quale è emerso che la tela è l'unica opera autografa, fino a questo momento nota, dello spagnolo Juan Do (Giovanni Dose), uno degli allievi del Ribera, attivo a Napoli fino al 1656, anno in cui il Dose morì a seguito dell'epidemia di peste. L'artista firmò il suo quadro su un segnalibro uscente dal volume aperto posizionato davanti ai piedi di Sant'Antonio.

⁷ ASN, *Regia Camera della Sommaria, Segreteria. Partium*, Inv. 6, ff. 7r., 11v.;

⁸ ASAG, *Vis. Past.*, vol. IX, f. 195;

⁹ Ibidem, f. 276;

¹⁰ Ibidem, f. 347v.;

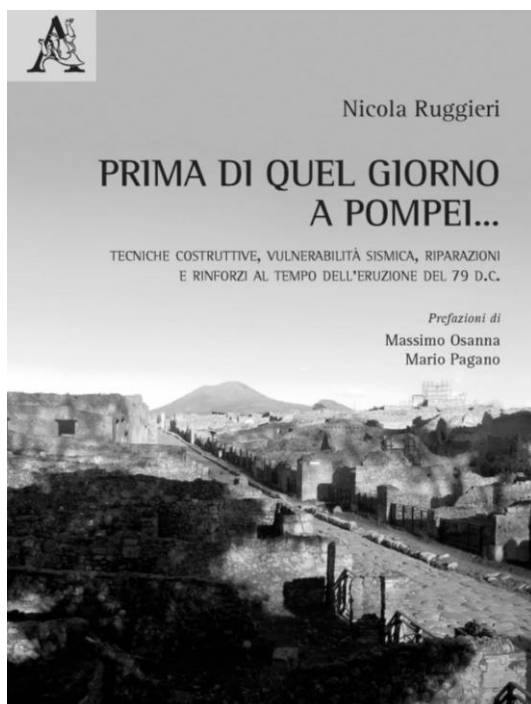
¹¹ Ivi *MM. AA.* vol. 187, ff. 134 r. ss.;

Dal punto di vista specialistico è risultato che il dipinto in origine fu realizzato su tavola e misurava 2,7 per 2,15 metri, ovvero proprio 11 palmi di altezza e 9 di larghezza, come indicato nell'inventario del 1701; inoltre, le pesanti stuccature rinvenute intorno al capo della Vergine e del Bambino hanno confermato che le stesse erano contornate da aureole in rilievo. Quando il dipinto fu posizionato nella nuova chiesa fu trasferito sull'attuale tela molto più grande¹², misura infatti 4 per 2,5 metri. Siamo di fronte, dunque, a un vero capolavoro della storia dell'arte che non disperso, come ritenuto fino ad oggi, confondendolo con un altro dipinto della fine del Settecento, raffigurante l'Immacolata e attribuibile ad Angelo Mozzillo, fu trafugato dopo il sisma del 1980, che era collocato dove ora si trova il gruppo scultoreo del Corpus Domini e di Santa Maria Margherita Alacoque. Si tratta, quindi, di un'opera d'arte e di fede molto importante, quasi dimenticata per decenni, che col restauro ha ritrovato la dimensione che aveva all'epoca in cui tutto il popolo era solito dire «*Santa Maria della Nova si degni per sua misericordia intercedere sempre per noi Peccatori*»¹³.

PASQUALE MAURO MARIA ONORATI

¹² TILLIO S., *S. Maria a Vico ieri e oggi*, Napoli 1966, p. 27 s.;

¹³ GUIDA A., *Un dipinto firmato di Juan Do in Santa Maria a Vico e il suo restauro* in *Rivista di Terra di Lavoro*, a. 11 n. 1, aprile 2016, p. 61 ss.;



Ruggieri, N., *Prima di quel giorno a Pompei. Tecniche costruttive, vulnerabilità sismica, riparazioni e rinforzi al tempo dell'eruzione del 79 d.C.*, Firenze, 2019. Prefazione di Osanna M., Pagano M.,

Copertina del libro

About: The burial of Pompeii and the Vesuvian centers following the Plinian eruption of 79 AD gave the scientific community an enormous amount of data on Roman civilization, including aspects of seismology and seismic engineering. The book, based on the text The last building phase of Pompei by Amadeo Maiuri, investigates the constructive culture in Pompeii, with particular regard to the technical and technological response put in place following the damage caused by the earthquakes of the 1st century AD (testo dell'A.)

Il volume “Prima di quel giorno a Pompei. Tecniche costruttive, vulnerabilità sismica, riparazioni e rinforzi al tempo dell'eruzione del 79 d.C.” di Nicola Ruggieri è significativa espressione della fervida stagione di attività e ricerche avviate nella città vesuviana grazie al Grande Progetto Pompei. Il Progetto ha visto all'opera nella città antica un articolato team interdisciplinare animato dallo scopo di studiare, monitorare e mettere in sicurezza l'intero tessuto urbano pompeiano. Un intervento che prendeva dunque avvio dalla necessità di salvare Pompei, intervenendo con una gigantesca opera di manutenzione straordinaria e di restauro, che è stato contrassegnato sin dalle prime fasi operative - nel 2014 - dalla volontà di rendere Pompei un cantiere di ricerca e sperimentazione, volto alla conoscenza della città antica e alla elaborazione di tecniche diagnostiche di intervento sul patrimonio. L'approccio seguito era e rimane innovativo, non solo per aver distolto l'attenzione dalla singola casa o dalla singola insula per portare l'attenzione all'intero tessuto urbano, ma anche per la globalità dell'approccio impiegato: dalla sistematizzazione e digitalizzazione degli archivi, alla creazione di un web-gis contenitore di tutta la documentazione grafica realizzata ex novo (a partire dalla nuova pianta in scala 1:50) per arrivare ai progetti di messa in sicurezza e di restauro delle domus.

La documentazione capillare e tecnologicamente avanzata di tutto il patrimonio architettonico pompeiano, è la realizzazione di un connesso Sistema informativo, per l'archiviazione, informatizzazione e gestione dei dati è stato uno dei pilastri in cui si articolava il Grande Progetto Pompei (il piano della conoscenza, accanto al piano

della sicurezza, delle opere, della capacity building, della comunicazione e della fruizione). Questo nuovo Sistema Informativo è in grado di coniugare il dato topografico con l'evidenza archeologica e la mappatura del degrado, attraverso l'impiego di nuove tecnologie diagnostiche. Tale enorme banca dati permette di disporre di dati analitici sullo stato di conservazione di ogni singola muratura e rappresenta il presupposto tecnico e scientifico per attuare la manutenzione programmata, la vera sfida dei prossimi anni per irreggimentare i grandi sforzi e lavori fatti. Superato il periodo delle emergenze grazie al Grande Progetto, si è posta la necessità di elaborare un piano di manutenzione programmata che sappia rispondere con continuità e in modo globale alle molteplici esigenze conservative del sito. Dopo la straordinarietà del Grande Progetto e mano a mano che intere strade, insule e case si riaprono al pubblico è cominciata così la manutenzione programmata, grazie alla costituzione di una apposita équipe interdisciplinare (formata da archeologi, architetti, restauratori e operai specializzati).

Ma accanto alle fondamentali opere di documentazione, tutela e conservazione si è sviluppata all'interno dell'Istituzione pompeiana una intensa attività di ricerca declinata in molteplici direzioni, dallo scavo archeologico allo studio degli elevati e del loro stato conservativo. Nuove, intense ricerche vedono protagonista il Parco Archeologico, concepito ora come vero e proprio istituto di ricerca, nella consapevolezza che non esistono tutela e valorizzazione senza ricerca e conoscenza.

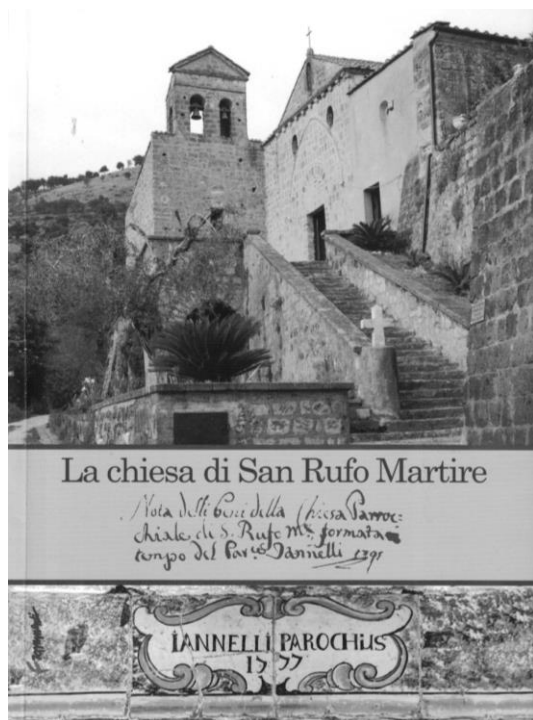
Questo volume che porta l'attenzione su un tema cruciale per Pompei, le tecniche costruttive e l'ingegneria sismica messe in opera all'indomani del grande terremoto del 63 d.C., è figlio di questa nuova stagione di impegno su Pompei. Un libro nato all'interno dell'Istituzione pompeiana in un momento in cui la ricerca interna è stata fortemente potenziata. Una ricerca puntuale che realizza un vero e proprio manuale, utilissimo per chiunque approcci la città antica per conoscerla e per conservarla.

L'autore, impegnato per un triennio nella Segreteria tecnica che ha affiancato i funzionari della allora Soprintendenza speciale di Pompei e il team appositamente costituito del Grande Progetto (guidato allora dal Generale Giovanni Nistri), si è impegnato sul campo nella progettazione e nella conduzione di vari progetti di conservazione e valorizzazione; al contempo ha potuto approfondire le sue conoscenze sul contesto pompeiano, che confluiscono in questa significativa messa a punto. Ricerca e impegno sul campo sono del resto due facce della stessa medaglia che devono essere sempre compresenti nell'impegno professionale di funzionari impegnati nella gestione del nostro straordinario patrimonio.

Non si può che esprimere soddisfazione per la pubblicazione di questo studio che approfondisce tematiche fondamentali per una conoscenza del costruito pompeiano nell'epoca cruciale vissuta dalla città in seguito al sisma del 63 d.C., un tema caro ad un grande soprintendente come Amedeo Maiuri, che ha suscitato già un intenso dibattito accademico (a partire dall'importante contributo di J. Andreau). Nicola Ruggieri, riparte dall'ispezione puntuale dei contesti dispiegando le sue ampie conoscenze tecniche - da architetto specialista nelle tecniche di costruzione (e di ingegneria sismica) tradizionali - per approdare ad una nuova messa a punto aggiornata e metodologicamente consapevole.

MASSIMO OSANNA*

* Estratto dalla prefazione al volume, Napoli 12 giugno 2019, pp. 9-12.



AA.VV., *La chiesa di San Rufo Martire. «Nota delli beni della chiesa parrocchiale di San Rufo Martire formata al tempo del Parroco Nicola Iannelli 1795»*, a cura di Venditto G., Caserta 2018.

Copertina del libro

About: The book edited by Giuseppe Venditto tells of the transcription of an official and important document, written in the XVIII century by the parish priest Nicola Iannelli, for the history of the church of San Rufo Martire. The Church is an interesting architectural testimony, the date of foundation is not known but the original structure can be traced back to the century. XI, with a single nave, the central one, only during the sec. XVI-XVIII the side chapels were added, two on the right side and one on the left side. At the XVIII century dates back to the building of the coven and the bell tower.

Il libro raccoglie gli studi di vari autori che focalizzano l'attenzione su un momento particolare della chiesa di San Rufo Martire a Piedimonte di Casolla, frazione del Comune di Caserta. Il testo apre con la trascrizione di un documento molto importante per comprendere l'evoluzione delle fasi storiche della chiesa. Il manoscritto fu redatto nel Settecento dal Parroco Nicola Iannelli, lo stesso che, come vedremo, diede un nuovo volto alla chiesa, rifacendo gli interni in stile settecentesco. Giuseppe Venditto, curatore del volume, evidenzia nella sua nota di ringraziamento agli autori che la trascrizione della *Nota delli beni* del Parroco Iannelli 1795, curata da Maria Rosaria Iacono, è stata effettuata su una copia anastatica pubblicata a Caserta nel 1986 dal Laboratorio di Ricerche sociali, che così motiva l'operazione: «In primo luogo ci sarebbe da obiettare che la suddetta platea non riveste tutto sommato un'importanza storica particolare, in secondo luogo il presentarla sotto forma di manoscritto può sembrare un ostacolo verso la divulgazione delle informazioni in essa contenute. Se allarghiamo, però, l'orizzonte di interesse sino a comprendere una prospettiva storico-sociale ecco allora che l'elencazione dei beni immobili posseduta dalla parrocchia di Piedimonte e dei beni d'uso sacrali ci offre uno spaccato della vita quotidiana nella zona nel '700»¹⁴.

¹⁴ Cfr. VENDITTO G., *La chiesa di San Rufo Martire*, Caserta 2018.

Gli autori hanno accertato testimonianze dell'esistenza della chiesa sin dal Medioevo e dimostrato che la stessa, nel corso tempo, assunse un importante ruolo, come simbolo di fede cristiana per l'intero territorio. La prima notizia certa¹⁵, secondo gli autori, risale al 1113, quando la Chiesa viene citata nella *Bolla Sennete*¹⁶, indirizzata a Rainulfo, primo Vescovo di Caserta. Notizie della chiesa vengono riportate anche nel Privilegio di Papa Alessandro III. In entrambi i documenti la chiesa viene solo citata con la dicitura *ecclesiam Sancti Rufi de Pedemontis*.

L'edificio sorge in posizione elevata rispetto alle campagne sottostanti, costruita con l'abside rivolto ad oriente, in modo che il sacerdote e i fedeli pregassero nella stessa direzione. L'impianto originario, databile intoro al secolo XI, era costituito da una sola navata, quella centrale, e solo nel corso dei secoli XVI-XVIII vennero aggiunte le cappelle laterali, due sul lato destro ed una sul lato sinistro. Al XVIII secolo risale l'ampliamento dell'ultimo ambiente adibito a congrega e il campanile.

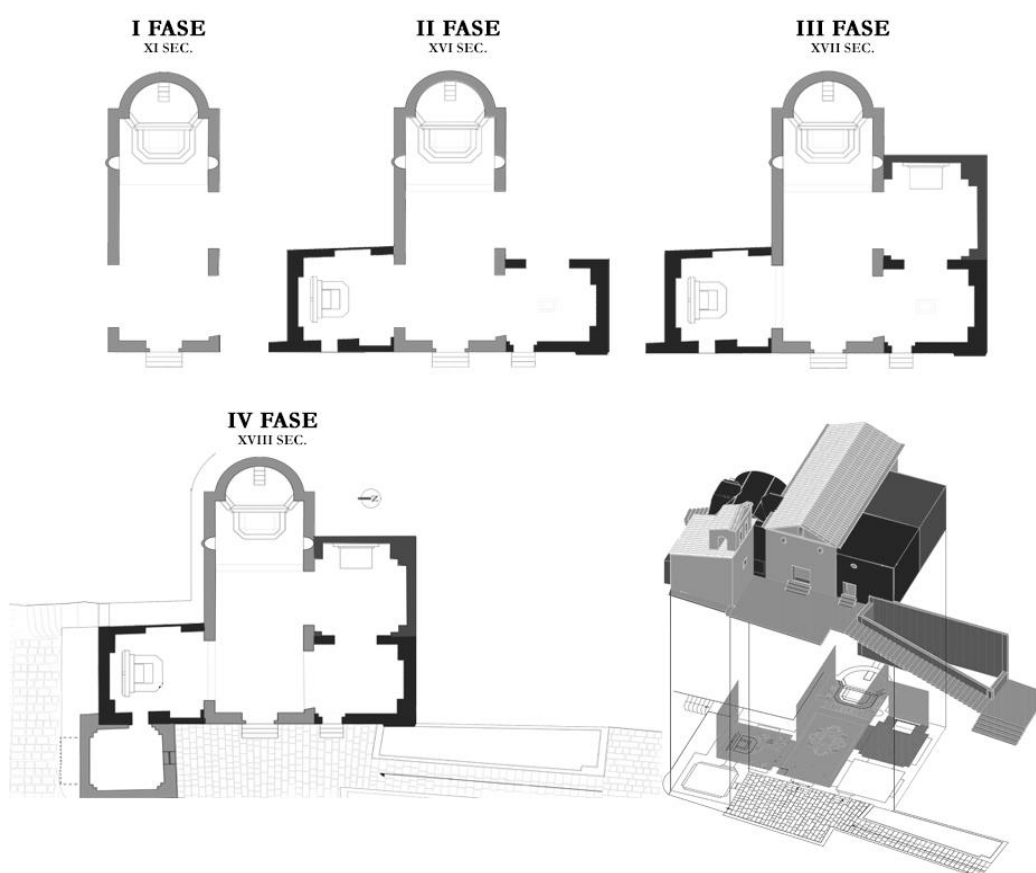


Fig. 1. Ipotesi evolutiva della stratificazione storica della chiesa di San Rufo (elaborazione dell'A.).

¹⁵ Cfr. LAUDANDO T., *Storia dei Vescovi della Diocesi di Caserta*, in Bollettino Ufficiale della Diocesi, Caserta 1925, p.8.

¹⁶ «Il Vescovo Metropolita di Capua, Senne, emanò la Bolla di concessione perpetua di 133 chiese del territorio casertano al vescovo suffraganeo Rainulfo (1100? -1129). In realtà, l'atto di Senne è una convalida formale di una prassi già consolidata nel tempo e segna un significativo riconoscimento dell'accresciuta importanza del territorio casertano e della maturità della chiesa locale: vengono riconosciuti i confini tra la Chiesa metropolitana di Capua e la Diocesi di Caserta». AA.VV., *Progetto. La Bolla di Senne: 900 anni della Diocesi di Caserta*, Caserta 2013, pag. 5.



Fig. 2. Particolare dei peducci in marmo e decoro in tufo aggiunto nel 2009 (foto dell'A.).

L'esterno molto semplice, presenta un richiamo all'arte romanica con il tetto tipico a capanna. La facciata viene scandita dalle aperture di due ingressi. Quello principale più grande, si apre sulla navata, e quello laterale, di dimensioni ridotte, dà accesso alla cappella laterale. In alto tre monofore ovoidali consentono l'ingresso della luce. Il timpano semplice conserva elementi decorativi, i peducci in marmo scolpito che sorreggono il cornicione e un elemento di supporto alla base del crocifisso.

In facciata compare un finto arco in tufo sporgente, realizzato in epoca recente, da maestranze anonime, riconducibile probabilmente alla stessa mano che ha privato l'esterno della chiesa degli strati di intonaco originari. La versione autentica della facciata, intonacata, è oggi riscontrabile in testi editi¹⁷.

Il campanile posto lateralmente alla chiesa termina anch'esso con una chiusura a timpano triangolare, in affinità con la chiesa, è segnato da due aperture ad arco nelle quali sono collocate le campane¹⁸.

La chiesa, riconducibile al XI secolo si sviluppa lungo la navata centrale e termina con un'abside semicircolare. Le cappelle laterali vennero costruite in epoche successive e durante la realizzazione furono tamponate quattro delle cinque monofore presenti sul lato destro della navata. Le prime due cappelle risalgono al XVI secolo, quella del Rosario (lato sinistro), alla quale il parroco Iannelli nel settecento dà un nuovo volto rifacendo l'apparato decorativo in stucco e la pavimentazione maiolicata, e quella di destra, delle Anime Purganti, al cui interno viene conservata la lastra Tombale della Famiglia Alojs, che ne era benefattrice. Successivamente, sul lato destro, venne eretta una seconda cappella, risalente al

¹⁷ AA.VV., *Caserta. I casali storici*, con contributi di Jolanda Capriglione et al., Napoli 2000, foto di copertina raffigurante la facciata;

¹⁸ Cfr.: ¹⁸ AA.VV., *Caserta. I casali storici*, Cit., p. 80-83.

1683, voluta dal benefattore D. Gaetano Rossi dentro la quale era sistemato l'Altare della Croce e il crocifisso, quest'ultimo è conservato presso la chiesa di San Nicola di Bari a Santa Barbara, altro borgo di Caserta.

Al XVIII secolo risalgono il campanile e la sottostante sagrestia. L'edificazione di quest'ultima ha portato a tamponare il terzo accesso presente sulla facciata, che consentiva di entrare dal sagrato nella cappella del SS. Rosario.

L'interno è caratterizzato da elementi artistici di notevole fattura quali: un ciclo di affreschi, gli stucchi, l'altare marmoreo, la cantoria con l'organo ligneo, la pavimentazione maiolicata¹⁹.

Prima di una fase di abbandono, la chiesa era caratterizzata da cinque altari, oggi ne restano solo tre, l'altare principale, del Rosario e dei Santi Cosimo e Damiana. Il catino absidale decorato in stucco, opera commissionata dal Parroco Nicola Iannelli verso la fine del XVIII secolo, copre l'affresco del Cristo Pantocratore, databile alla fine del XI secolo. Allo stesso periodo sono riconducibili altre tracce pittoriche presenti nella navata e in controfacciata. Siffatti lacerti di affreschi, che raffigurano *San Giorgio, il Drago e la figura di una Santa*, sono la testimonianza di una produzione pittorica basso-medievale, i cui modelli, secondo l'autore, sono riconducibili al ciclo di affreschi della Basilica di Sant'Angelo in Formis. Sul retro dell'altare principale vi è una botola per l'accesso all'antico ipogeo posta sotto il pavimento della navata. L'ambiente è caratterizzato da nicchie e sedili in pietra.

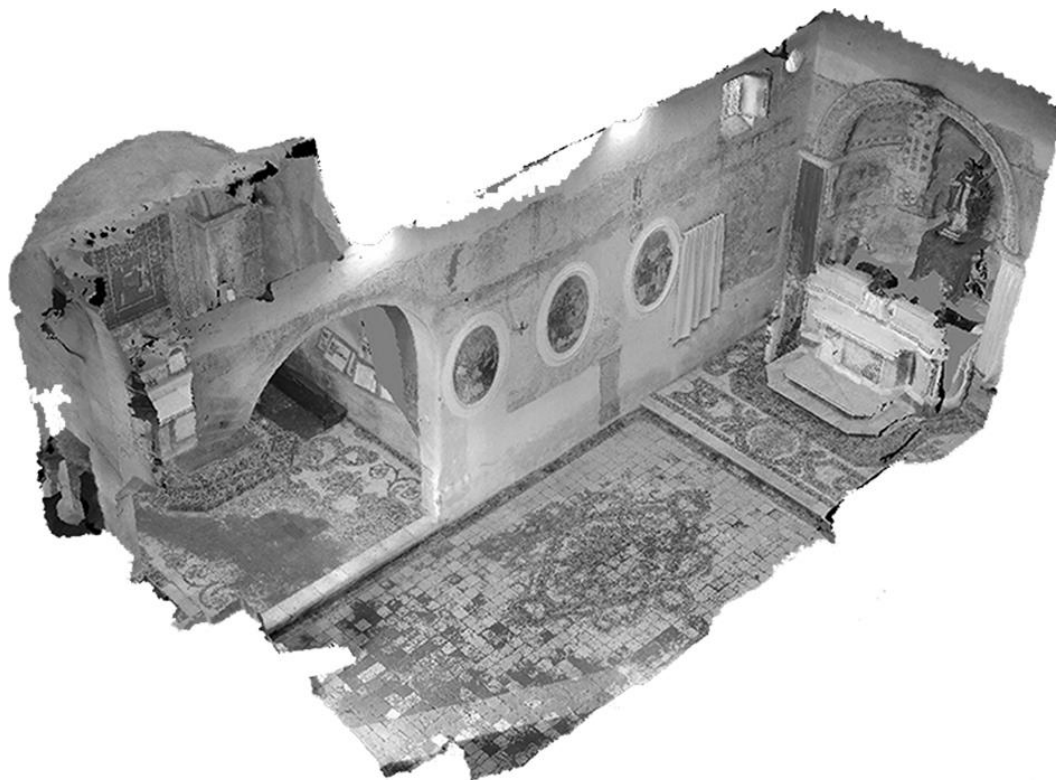


Fig. 3. Modellazione 3D dell'interno della chiesa con tecnica della fotogrammetria (elaborazione dell'A.).

¹⁹ Cfr.: «Emergenze e Territorio: San Rufo» Laboratorio ricerche sociali, 1986 Caserta.

Il contributo del parroco Lombardi spazia dai problemi legati alla conformazione urbanistica del borgo di Piedimonte di Casolla allo studio della storia del Santo martire «Rufo».

Nel testo, il parroco, ci porta a riflettere su come la Città di Caserta ha teso ad isolare il centro dai 24 borghi storici, nonostante «lo statuto comunale preveda la suddivisione della città in borghi storici e frazioni»²⁰. Si sofferma poi sul nome del borgo «Piedimonte di Casolla o Piedimonte di Caserta» facendo notare che nei documenti storici intitolati *Bolla di Senne e il Privilegio di Papa Alessandro III* il borgo viene citato con il toponimo di *Pedemontis*, mentre in pergamene successive troviamo la denominazione di *Pedemontis Caserte o Pedemonte Caserte*. Inoltre, in tutte le fonti iconografiche il borgo è sempre indicato col nome Piedimonte e l'uso del toponimo di «Piedimonte di Casolla» appare un uso recente, forse per la vicinanza al borgo di Casolla.

Il saggio pone attenzione, attraverso un'analisi dettagliata, alla storia del Santo protettore della chiesa, individuando quello maggiormente probabile che sarebbe San Rufo martire «Vescovo di San Biagio, Diacono di San Lorenzo o semplicemente un cristiano». Innumerevoli chiese e cappelle furono erette in suo onore sia dai longobardi, che ne avevano particolare cura, sia dai capuani che erano fortemente legati al suo culto. Tutte le principali chiese medievali, presenti sul territorio pedemontano di Caserta, erano affidate a «santi martiri molto noti: S. Lorenzo, diacono e martire, a Casolla; Santo Stefano, diacono e martire, a Tuoro; S. Vincenzo, diacono e martire, a Briano. Anche il borgo di Piedimonte, tra i più antichi del territorio, è stato messo sotto la protezione di un martire cristiano San Rufo»²¹.

Nel suo saggio Vito Vozza pone attenzione alla presenza della figura del *Cristo Pantocratore* all'interno della chiesa di San Rufo e sviluppa uno studio sulla rappresentazione, significato e similitudini con altri affreschi nel territorio campano.

Chiude il volume e apre una riflessione al futuro un ultimo capitolo di Mariano Nuzzo, autore del progetto di restauro della chiesa, che nel suo saggio intitolato «Per un restauro partecipato» ricostruisce, con acume critico, il tormentato iter storico della costruzione, descrivendo il progetto con cura di particolari e fornendo precise illustrazioni grafiche e fotografiche. L'autore fornisce nel testo un'interessante definizione di progetto di restauro, che «rappresenta solo una parte dell'intervento, che si completa con l'avvio delle opere, vero momento di confronto con la materia e le sue forme plasmate dal tempo»²². Il testo offre al lettore una carrellata storica di avvenimenti e la lettura dei vari mutamenti che ha subito la chiesa nel tempo, fino all'attuale configurazione. Con spirito investigativo, egli indaga alcuni episodi, che hanno minacciato di snaturare il valore e la testimonianza storica del manufatto.

Il libro appare, quindi, nel suo insieme di notevole interesse anche in considerazione del fatto che nasce a margine di un lavoro molto più complesso di progettazione del «Restauro e consolidamento della chiesa di San Rufo», realizzato tra il 2014 e il 2016, che ha visto coinvolta la popolazione locale, professionalità del settore, enti e associazioni. Si è trattato, quindi, di un progetto costruito nel tempo, che si è arricchito di osservazioni critiche e suggerimenti pervenuti dai cultori del luogo a vario titolo.

²⁰ VENDITTO G., *La chiesa (Cit.)*, Caserta 2018, p.14

²¹ *Ivi*, p. 34

²² NUZZO M., *Per un restauro partecipato*, in AA.VV., *La chiesa di San Rufo*, Caserta, 2018, p.175.



Fig. 4. Rappresentazione del rilievo architettonico della chiesa.

Nel saggio di Nuzzo vengono, inoltre, esaminate le condizioni in cui l'opera oggi versa, a causa di un periodo di abbandono, di manomissioni e atti di sciacallaggio. Egli evidenzia il legame indissolubile tra i mutamenti e le condizioni spaziali, temporali, sociali nei quali sono state concepiti e realizzati gli interventi.

La conservazione, il restauro e la valorizzazione della chiesa di San Rufo è materia complessa, che si presta a molteplici interpretazioni e chiavi di lettura che l'autore, non tralascia di esporre. La realizzazione del progetto, come preannunciato dal parroco Lombardi nella conferenza sul restauro della chiesa dell'aprile 2018, sarà portata avanti «includendo il pensiero della locale popolazione», attraverso dibattiti e visite guidate in cantiere, per riflettere sul tema della conservazione dei valori architettonici, artistici, sociali e culturali della chiesa.

Il luogo costituisce una testimonianza culturale senza tempo, insieme alle tradizioni locali come la distribuzione dell'acqua sorgiva²³.

IRENE SAVINELLI

²³ La tradizione consistente nel benedire l'acqua proveniente dall'Acquedotto Carolino e arriva fino ai piedi della chiesa, prelevata durante il giorno dell'Ascensione dal pozzo accanto allo scalone di accesso al sagrato. Dopo la benedizione della prima acqua tutti possono attingere al pozzo, il rito risale ad un culto pre-cristiano.

PREMI, CONCORSI E BORSE DI STUDIO

PREMIO INTERNAZIONALE DI RESTAURO ARCHITETTONICO «DOMUS RESTAURO E CONSERVAZIONE FASSA BORTOLO» VII EDIZIONE - BANDO 2019/2020

Art. 1 - ISTITUZIONE DEL PREMIO

Il Premio Internazionale di Restauro Architettonico denominato «Domus restauro e conservazione Fassa Bortolo», ideato e promosso nel 2010 da Fassa S.r.l., titolare del marchio «Fassa Bortolo», e dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara, in occasione del Ventennale della propria fondazione, nasce dalla volontà di premiare e far conoscere ad un ampio pubblico restauri architettonici che abbiano saputo interpretare in modo consapevole i principi conservativi nei quali la comunità scientifica si riconosce, anche ricorrendo a forme espressive contemporanee.

Art. 2 - IL PREMIO

Il Premio è indirizzato ad individuare non solo i progettisti, ma anche le imprese specializzate che hanno realizzato i lavori di restauro per l'importanza che in questo settore rivestono le specifiche competenze imprenditoriali. Il premio ha cadenza annuale ed è suddiviso in due sezioni che si alternano ogni biennio:

- sezione «Opere realizzate»: verranno premiati con medaglie d'oro e d'argento i progettisti del settore privato o pubblico e le Ditte di restauro che hanno realizzato le opere;
- sezione «Progetti elaborati come Tesi»: saranno assegnate medaglie d'oro e d'argento ai progetti risultati di Tesi di Laurea, Master, Dottorato, Scuole di Specializzazione, ritenuti, a giudizio della giuria, meritevoli per aspetti particolari. In questa Settima edizione, per l'anno 2019, la categoria in concorso sarà quella definita come «Opere realizzate». Per l'anno 2020, il montepremi complessivo della categoria «Opere realizzate», sarà di 10.000,00 Euro così distribuito:
 - un premio (e medaglia d'oro) al vincitore del Premio «Domus Restauro e Conservazione Fassa Bortolo» pari a 5.000,00 Euro;
 - due premi (e medaglie d'argento) ai secondi classificati pari a 2.500,00 Euro ciascuno.

La Giuria, se lo riterrà opportuno, potrà individuare ulteriori Menzioni Speciali e definire in maniera diversa la distribuzione del montepremi. La Giuria ha inoltre la facoltà di costituire una Shortlist del Premio per evidenziare quei progetti che, seppure meritevoli, non sono rientrati nella rosa dei premiati e dei menzionati.

Art. 3 - IL PREMIO SPECIALE FASSA BORTOLO

Dalla Quinta edizione è stato introdotto il Premio Speciale Fassa Bortolo, un riconoscimento che verrà assegnato a coloro che nel rispetto dei principi conservativi, della sostenibilità e della qualità architettonica abbiano saputo utilizzare le soluzioni appartenenti al Sistema Integrato Fassa Bortolo ovvero ai principali Sistemi a esso connessi. Sarà possibile candidare un progetto al Premio Speciale e entrare quindi nella lista dei progetti selezionabili presentando la relativa documentazione (vedi art. 6 punto h). Il montepremi per il progetto vincitore è definito in € 3.000,00.

Art. 4 - CONDIZIONI DI PARTECIPAZIONE

Per l'anno 2019 le candidature al Premio come «Opere realizzate» possono essere presentate da singoli professionisti o in raggruppamento temporaneo, da studi di architettura-ingegneria e dalle imprese di costruzione che hanno realizzato i lavori di restauro. Ogni singolo candidato, impresa o raggruppamento potrà prendere parte alla

competizione con un solo progetto realizzato. L'opera dovrà essere stata ultimata entro 10 anni dalla data di pubblicazione del presente bando.

Art. 5 - MODALITÀ D'ISCRIZIONE

La candidatura al Premio può avvenire compilando l'apposito form elettronico presente nel sito www.premiorestauro.it entro il 15/11/2019.

Art. 6 - DOCUMENTAZIONE DA PRESENTARE Per partecipare alla competizione dovranno essere inoltrati gli elaborati di tre tipologie:

- Due tavole in formato A1 (verticale) nelle quali saranno contenute le informazioni e gli elaborati di seguito elencati, salvate in formati *.pdf e *.jpg a 300 dpi di risoluzione (come da template scaricabile sul sito);
- Una tavola di dimensioni 100x70 cm (orizzontale) salvata in formato *.pdf e *.jpg a 150 dpi di risoluzione (come da template scaricabile sul sito) dove inserire, adattandoli, i due pannelli richiesti al punto precedente;
- Tutti i files relativi agli elaborati utilizzati per comporre le due tavole A1 suddivisi in cartelle.

I candidati per la Sezione «Opere realizzate» dovranno consegnare i seguenti materiali suddivisi in cartelle dal codice alfanumerico (a, b, c, d, e, f, g, h, i):

- a) breve curriculum del/i concorrente/i di massimo 2.000 battute di testo, spazi compresi, in italiano ed inglese (la traduzione è esclusa dal calcolo delle battute), precisando la sede dello studio di progettazione e allegando foto del candidato o del raggruppamento di progettazione in formato JPEG (risoluzione 300 dpi, lato corto 5 cm minimo);
- b) breve curriculum dell'Impresa esecutrice dei lavori di massimo 2.000 battute di testo, spazi compresi, in italiano ed inglese (la traduzione è esclusa dal calcolo delle battute);
- c) scheda con i dati di identificazione del progetto realizzato (nome del Progetto, luogo (comprensivo di Nazione e Città), committente, paternità dell'opera, collaboratori, cronologia dell'intervento);
- d) relazione sintetica (massimo 2.000 battute di testo, spazi compresi, in italiano ed inglese, la traduzione è esclusa dal calcolo delle battute);
- e) relazione tecnico-descrittiva del progetto e dell'intervento (massimo 15.000 battute di testo, spazi compresi, in italiano e inglese, la traduzione è esclusa dal calcolo delle battute), in cui sia possibile evincere con chiarezza i principi alla base del progetto, e la descrizione delle metodologie scelte per l'intervento;
- f) descrizione dell'opera prima dei lavori e dopo i lavori di restauro (piante, prospetti e sezioni, schizzi di progetto, schemi concettuali, eventuali foto del plastico, eventuali immagini rendering, eccetera, in file separati in formato PDF per i file vettoriali e JPEG per i raster);
- g) un minimo di 12 immagini (JPEG con risoluzione a 300 dpi, lato corto minimo 15 cm) fotografiche significative: minimo 3 dello stato precedente ai lavori; minimo 6 dell'opera realizzata; minimo 3 delle fasi di cantiere maggiormente significative;
- h) solo per chi abbia intenzione di competere anche per il Premio Speciale Fassa Bortolo: dichiarazione firmata dal responsabile del progetto necessaria a certificare l'utilizzo nel cantiere di soluzioni appartenenti al Sistema Integrato Fassa Bortolo ovvero ai principali Sistemi a esso connessi (Cartongesso, Posa, Intonaci e Ripristino, Sistema Colore, Cappotto e Rivestimenti etc. vedi www.fassabortolo.com) con specifica della ditta/applicatore di cui ci si è avvalsi nelle fasi di cantiere e relativa documentazione fotografica (di particolari esecutivi minimo 3 in formato JPEG con risoluzione a 300 dpi, lato corto minimo 15 cm e foto di cantiere minimo 3 in formato JPEG con risoluzione a 300 dpi, lato corto minimo 15 cm).
- i) - 2 tavole di formato A1 (verticale) con testi esclusivamente in lingua inglese composte utilizzando il materiale inserito nelle cartelle a),b),c),d),f),g), con salvataggio in formato *.pdf e *.jpg a 300 dpi (si veda template A1 scaricabile dalla home page del sito).

- 1 tavola di dimensione 100x70 (orizzontale) salvata in formato *.pdf e *.jpg a 150 dpi dove inserire le due tavole A1, adattandole, nel template scaricabile sempre dalla home page del sito.

Tutti gli elaborati indicati ai punti a), b), c), d), f), g) del presente articolo riferiti alla sezione «Opere realizzate» dovranno essere inseriti nelle 2 tavole di concorso (cartella i), che saranno principale oggetto di valutazione da parte della Giuria.

Art. 7 - CONSEGNA DEGLI ELABORATI

Per eliminare i carichi ambientali legati all'imballaggio e al trasporto del materiale di partecipazione e per evitare disagi (specialmente nei transiti doganali con paesi extra europei e Svizzera) che frequentemente hanno portato ad alti costi nelle spedizioni, gli elaborati sopraelencati all'art. 6 dovranno pervenire tramite invio digitale utilizzando sistemi di spedizione di posta elettronica di grande formato entro e non oltre il 11/12/2019 all'indirizzo: premiorestauro@unife.it.

Il mancato rispetto dei tempi di consegna degli elaborati, l'assenza dei requisiti di partecipazione richiesti, la difformità degli elaborati rispetto a quanto previsto all'art. 6 del presente bando costituiscono motivo di esclusione dalla selezione da parte della commissione giudicatrice. L'adesione al Premio prevede il pagamento di una quota d'iscrizione necessaria per consentire all'ente banditore di sostenere le spese tecniche di gestione dei file e della stampa su carta fotografica ad alta risoluzione con montaggio su supporto rigido delle tavole per esposizioni anche internazionali. La quota è definita in €120,00. Il pagamento della quota dovrà essere effettuato entro il 11/12/2019 con le modalità indicate sul sito ufficiale del Premio (www.premiorestauro.it) nella sezione dedicata all'iscrizione.

Art. 8 - GIURIA

Il giudizio della giuria sarà inappellabile e insindacabile. Nel 2018 il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara ha nominato l'apposita giuria che resta in carica per l'intero biennio della specifica edizione, essendo stata chiamata ad esprimersi sia sulla categoria «Progetti elaborati come Tesi» nel 2018 che su quella relativa al presente concorso «Opere realizzate» nel 2019.

Art. 9 - COMUNICAZIONE DEGLI ESITI

Gli esiti della selezione con l'individuazione dei vincitori e l'assegnazione dei riconoscimenti speciali della settima edizione, anno 2019, saranno comunicati a tutti i partecipanti entro il mese di marzo 2020; il verbale dell'aggiudicazione e la motivazione del premio e dei riconoscimenti assegnati saranno inoltre divulgati attraverso il sito ufficiale del Premio (www.premiorestauro.it) e quello aziendale della Fassa S.r.l. (www.fassabortolo.com), nonché sulla stampa specializzata. I promotori del Premio si impegnano inoltre a valorizzare i risultati del Premio e a divulgare i progetti selezionati e presentati con il più ampio spettro di iniziative convegnistiche ed editoriali per confermare l'importanza del dibattito e del confronto di idee e di metodologie.

Art. 10 - PUBBLICAZIONE DELLE OPERE PREMIATE

I progetti vincitori insieme a tutti quelli ritenuti onorevoli di una speciale menzione e gli shortlisted saranno pubblicati in un fascicolo dedicato all'edizione del Premio; le immagini ed i disegni relativi a tutti i progetti contenuti nella shortlist finale saranno inoltre disponibili per consultazione sul sito internet del Premio.

Art. 11 - ADESIONE AL BANDO

Con l'invio della documentazione necessaria per l'ammissione al concorso, i partecipanti al Premio: - dichiarano sotto la propria responsabilità di essere gli esclusivi titolari dei diritti d'autore dei progetti presentati; - accettano e aderiscono a tutte le norme stabilite

dal presente bando; - acconsentono alla non restituzione del materiale inviato; - autorizzano il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara e Fassa S.r.l., promotori del Premio, a utilizzare e divulgare la documentazione di cui all'art. 6 (che precede tavole, elenco materiali utilizzati, nonché quanto previsto come contenuto delle cartelle da lett. a) a h) relativa ai progetti elaborati) al fine della loro pubblicazione totale o parziale sia in formato cartaceo che digitale, per qualunque fine, anche indipendente dal Premio oggetto del presente bando, nonché per finalità promozionali e pubblicitarie, fermo l'obbligo di citazione dell'autore. Resta espressamente inteso che a fronte di tale autorizzazione non è previsto alcun compenso e, pertanto, i partecipanti non avranno nulla a pretendere a qualunque titolo, ivi compreso i diritti d'autore, nonché a fronte degli utilizzi che l'Università degli Studi di Ferrara e/o Fassa S.r.l. potranno fare della documentazione sopra indicata; si impegnano a tenere indenni il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara e Fassa S.r.l. da eventuali contestazioni, pretese o giudizi relativi ai contenuti dei progetti utilizzati e divulgati per le pubblicazioni indicate al punto precedente. La direzione del Premio si riserva ogni variazione che si renda necessaria per la migliore realizzazione, nonché ogni richiesta di integrazione del materiale ricevuto.

Art. 12 - SEGRETERIA DEL PREMIO Per informazioni e chiarimenti l'indirizzo della segreteria del Premio è il seguente:

Università degli Studi di Ferrara

Dipartimento di Architettura Via Quartieri 8, 44121 Ferrara

e-mail: premiorestauro@unife.it www.premiorestauro.it

BANDO DEVISING CARDITELLO

FONDAZIONE REAL SITO DI CARDITELLO

Bando di concorso per l'assegnazione di n. 4 borse di studio per progetti di restauro, finanziate dall'AREC Campania

La Fondazione Real Sito di Carditello, su iniziativa e con i fondi messi a disposizione dall'AREC - Associazione Ex Consiglieri Regionali Campania, bandisce un concorso per l'assegnazione di borse di studio «Devising Carditello» per n. 4 laureandi le cui tesi saranno dedicate alla formulazione di progetti di restauro inerenti ai seguenti elementi architettonici afferenti al Real Sito di Carditello: a) Tempio a pianta centrale situato nell'area antistante la palazzina centrale; b) Fontane con obelischi situate nell'area antistante la palazzina centrale; c) Muro perimetrale interno con gradonate; d) Abbeveratoio esterno. Il candidato, sulla base della ricognizione della documentazione e in seguito alle opportune indagini, dovrà produrre un progetto di restauro, nuovo e originale, i cui risultati potranno essere utilizzati dalla Fondazione per eventuali interventi conservativi. L'importo di ogni borsa di studio è di € 500,00.

La cerimonia di conferimento della borsa di studio avverrà alla presenza del Presidente dell'AREC - Associazione ex Consiglieri Regionali, Vincenzo Cappello, e del Presidente della Fondazione Real Sito di Carditello, Luigi Nicolais, presso la sede istituzionale dell'Ufficio Regionale della Campania, Centro Direzionale, Isola F13 - 80143 Napoli.

La domanda di partecipazione è consultabile dal sito www.fondazionecarditello.org e dovrà pervenire entro e non oltre il 31 maggio 2019, ore 12.00, secondo le seguenti modalità Assegnazione di n. 4 borse di studio per progetti di restauro, finanziate dall'AREC-Campania.

Le borse di studio sono state attribuite dalla Commissione giudicatrice, suddivise per tema, ai seguenti candidati:

- a. Tempio nell'area antistante la palazzina centrale - Crisci Vincenzo;
- b. Fontane con obelischi nell'area antistante la palazzina centrale - Diglio Enza;
- c. Muro perimetrale interno con gradonate - Balletta Antonio;
- d. Abbeveratoio esterno - Papa Pietro.

1° CONCORSO DI IDEE "REAL WOOD" FONDAZIONE REAL SITO DI CARDITELLO

1. OGGETTO DEL CONCORSO

La Fondazione Real Sito di Carditello ha avviato, per ragioni di tutela e salvaguardia dell'incolumità dei visitatori del Real Sito, l'abbattimento degli esemplari di pino marittimo ubicati all'interno del perimetro del complesso monumentale. Si tratta di una ventina di esemplari, per i quali è stato previsto non il mero smaltimento ma una loro valorizzazione, sotto il profilo artistico e/o funzionale, attraverso l'ideazione e progettazione di oggetti in legno quali gadget, souvenir, giochi, utensili, accessori, etc.

A tale scopo viene promosso il 1° concorso di idee "REAL WOOD", che prevede la raccolta di proposte progettuali concernenti l'impiego del legno ottenuto dall'abbattimento del pino marittimo, per gli scopi sopra specificati, coniugando qualità artistica e funzionale. L'obiettivo è coinvolgere prioritariamente, anche se non esclusivamente, la comunità locale, e in particolare le sue energie più fresche e creative, quali studenti, artigiani, artisti, nella realizzazione di proposte innovative, in una di logica di economia circolare coerente con le risorse ambientali e culturali del Real Sito.

2. CONDIZIONI DI PARTECIPAZIONE AL CONCORSO

Al fine di favorire la partecipazione, il concorso è organizzato in tre categorie:

- Categoria 1: aperta alle proposte provenienti da *studenti delle Scuole Secondarie di Secondo Grado*;
- Categoria 2: aperta alle proposte provenienti da *tutti i cittadini maggiorenni* (non è necessario un titolo di studio specifico);
- Categoria 3: aperta alle proposte provenienti da *studenti e laureati appartenenti alle Università di Architettura, Design, Scuole o Istituti di Design e Accademie di Belle Arti* (o istituti affini ed equipollenti).

Per tutte le categorie è possibile partecipare come singolo concorrente oppure in gruppo. Ogni partecipante, in qualità di singolo o di gruppo, può presentare un solo ed unico progetto. Non sarà dunque ammesso che un candidato, singolo o gruppo, presenti due progetti. Nel caso di partecipazione in gruppo, è necessaria la designazione di un capogruppo ed è richiesta la compilazione di un'apposita dichiarazione firmata da ciascun partecipante. Il Capogruppo sarà responsabile a tutti gli effetti nei confronti della Fondazione. Non possono partecipare al concorso: gli amministratori, i dipendenti, i consulenti, i collaboratori della Fondazione Real Sito di Carditello, della Regione Campania e del Comune di San Tammaro, inclusi i loro coniugi, parenti ed affini sino al secondo grado; coloro che sono inibiti per legge o per provvedimento disciplinare a contrarre con la pubblica amministrazione oppure all'esercizio della libera professione.

3. ELABORATI RICHIESTI

Il progetto presentato dovrà essere originale ed inedito, pena l'esclusione dal Concorso. Qualora la non originalità dovesse emergere successivamente, vi sarà l'annullamento dei riconoscimenti assegnati con l'obbligo di restituire quanto percepito.

Ciascun partecipante dovrà presentare:

1. Una tavola di “Anteprima del progetto”, come presentazione del concept generale. Sarà la prima tavola visionata dai giudici e potrà corrispondere ad un render o ad un’immagine del progetto. La tavola dovrà riportare il nome del progetto e la classe di appartenenza.
2. Una tavola in formato A3 contenente render e/o immagini rappresentanti il solo oggetto e/o l’applicazione/posizionamento in adeguati contesti. La tavola dovrà riportare il nome del progetto e la classe di appartenenza.
3. Una tavola in formato A3 dei disegni tecnici del progetto, riportando piante, prospetti, sezioni, misure e materiali utilizzati. La tavola dovrà riportare il nome del progetto e la classe di appartenenza.
4. Una relazione tecnico-descrittiva in formato A4 in cui sia descritto il progetto, partendo dal concept fino alla sua forma finale, la funzionalità nonché la fattibilità e realizzabilità dell’oggetto.
5. Dichiarazione di partecipazione quale singolo o gruppo, come da modello A allegato. In caso di gruppo la dichiarazione dovrà essere firmata dal capogruppo e ad essa dovrà essere allegata una dichiarazione riportante per ciascun componente del gruppo nome, cognome, indirizzo, titolo e firma (modello C).
6. Documento di riconoscimento valido del partecipante e, in caso di gruppo, di ciascun componente.

Inoltre:

- solo per i concorrenti appartenenti alla categoria 3, dovrà essere fornita autocertificazione utilizzando il modello B allegato. In caso di aggiudicazione del premio verrà richiesto di fornire una copia del certificato di laurea/diploma o del certificato di regolare iscrizione al corso di laurea/diploma;
- solo per i concorrenti partecipanti in gruppo, dovrà essere fornita autocertificazione utilizzando il modello C allegato, con l’elencazione di tutti i componenti del gruppo, corredata da nome, cognome, indirizzo di residenza, titolo e firma;
- il progetto potrà essere corredato da un campione (non obbligatorio), da spedire via posta entro la data stabilita. Si precisa che, una volta ricevuto, il campione non verrà restituito nemmeno in caso di mancata vincita.

Si precisa altresì che le tavole potranno essere realizzate in formato digitale oppure cartaceo, a scelta dei concorrenti.

4. TERMINI DI CONSEGNA

I partecipanti dovranno far pervenire la documentazione indicata al precedente articolo entro le ore

12.00 del 31/01/2020, secondo le modalità di seguito riportate.

a) Consegna diretta a mano in n. 1 busta chiusa.

Sulla busta dovrà essere apposta la dicitura: “CONCORSO REAL WOOD” e la categoria di partecipazione.

La consegna potrà essere fatta dal lunedì al mercoledì dalle ore 9.30 alle ore 16.30; l’ufficio rilascerà ricevuta di presentazione della domanda.

b) Spedizione a mezzo servizio postale con raccomandata A/R in n. 1 busta chiusa, all’indirizzo: Real Sito di Carditello, via Carditello s.n.c. – 81050 San Tammaro (CE),

Sulla busta dovrà essere apposta la dicitura: “CONCORSO REAL WOOD” e la categoria di partecipazione.

Si evidenzia che per le domande spedite a mezzo servizio postale con raccomandata A/R non farà fede la data del timbro dell’ufficio Postale accettante, ma quella di arrivo presso la Fondazione RSC. L’Ente non si assume alcuna responsabilità per la mancata ricezione della domanda dovuta a disguidi postali o problematiche inerenti al recapito con ditte private ed altre cause non imputabili all’Ente, né per la dispersione di comunicazioni dipendenti da inesatta indicazione del recapito da parte del candidato.

c) Per via telematica a mezzo posta certificata PEC all’indirizzo: fondazionecarditello@legalmail.it

Nell'oggetto della PEC dovrà essere inserita la dicitura: "CONCORSO REAL WOOD" e la categoria di partecipazione. Con riferimento a tale sistema di trasmissione si precisa che la domanda sarà valida e verrà accettata soltanto in caso di invio da una casella di posta elettronica certificata.

5. DISPONIBILITA' DI SEZIONI DI LEGNO

Per coloro che ne faranno richiesta, sarà messa a disposizione dalla Fondazione Real Sito di Carditello una sezione di legname di circa 10 cm di spessore, eventualmente utilizzabile per la realizzazione di un prototipo di cui al punto "7" del precedente art. 3.

La sezione dovrà essere prenotata attraverso mail inviata a ufficiotecnico@fondazionecarditello.org entro le ore 12.00 del 13/12/2019, inserendo la dicitura: "CONCORSO REAL WOOD" - *Richiesta sezione*.

Potrà successivamente essere prelevata presso il Real Sito di Carditello, via Carditello s.n.c. – 81050 San Tammaro (CE) secondo le modalità definite nella mail di risposta.

Si precisa che è disponibile un numero limitato di sezioni, dunque verrà assicurata la loro disponibilità secondo l'ordine cronologico di richiesta attraverso la mail.

Al termine dell'esaurimento delle scorte, anche prima della scadenza sopra specificata, non potranno essere soddisfatte ulteriori richieste.

6. GIURIA

La Commissione Esaminatrice valuterà gli elaborati pervenuti e conformi al regolamento del presente bando di Concorso sulla base dell'originalità e dei valori estetico - funzionali dell'oggetto proposto, senza tuttavia escludere la qualità della comunicazione e di presentazione del progetto. La Commissione Giudicatrice delibererà a maggioranza. Le sue valutazioni e i giudizi saranno insindacabili ed inappellabili.

7. PREMI

Saranno complessivamente selezionati 3 (tre) progetti per ciascuna categoria di partecipazione, per un totale di 9 (nove) progetti, che saranno premiati come di seguito riportato.

1° classificato della Categoria 1: euro 300,00

1° classificato della Categoria 2: euro 500,00

1° classificato della Categoria 3: euro 800,00

Ai secondi e ai terzi classificati verranno assegnate delle targhe personalizzate con i ringraziamenti della Fondazione. La Fondazione si riserva di non procedere all'assegnazione di uno o più dei premi, per ciascuna categoria, in assenza di proposte ritenute valide.

8. MOTIVI DI ESCLUSIONE

Non saranno considerate valide le domande:

- trasmesse con mezzi diversi da quelli sopra indicati;
- prive di uno dei documenti richiesti;
- mancanti della sottoscrizione (firma) del partecipante nella dichiarazione di partecipazione;
- mancanti della fotocopia di un valido documento di identità;
- trasmissione oltre il termine perentorio delle ore 12.00 del 31/01/2020.

Si precisa che qualora la domanda di candidatura, a fronte dell'istruttoria, risulti incompleta per mancanza di irregolarità sanabili (non rientranti tassativamente tra i motivi di esclusione sopra elencati), il candidato sarà invitato, a mezzo comunicazione trasmessa all'indirizzo indicato dallo stesso candidato, a provvedere, entro un congruo termine, alle integrazioni necessarie, così da sanare tali eventuali irregolarità.

9. PROPRIETÀ DEGLI ELABORATI INVIATI

Con la consegna degli elaborati i soggetti partecipanti, senza pretendere alcun corrispettivo fatta salva la corresponsione dei premi in caso di utile qualificazione in graduatoria finale,

autorizzano la Fondazione Real Sito di Carditello ad utilizzare tutti i documenti e gli elaborati allegati alla proposta progettuale per finalità di promozione e comunicazione.

A titolo esemplificativo e non esaustivo sono ricomprese: promozione pubblica dell'iniziativa, comunicazione istituzionale, fini divulgativi e didattici, esposizioni ed eventi, pubblicazioni e web poste in essere da Fondazione Real Sito di Carditello.

Gli elaborati resteranno di proprietà della Fondazione Real Sito di Carditello, fatti salvi i diritti sulla proprietà intellettuale così come regolati dalla normativa vigente, e potranno essere esposti in mostra e/o eventi promossi da Fondazione Real Sito di Carditello.

La partecipazione al concorso implica il consenso e la delega alla Fondazione Real Sito di Carditello a pubblicizzare e divulgare i contenuti dei lavori inviati, nelle forme che l'Ente riterrà più opportune, sia a mezzo stampa che a mezzo internet.

10. MODALITA' DI PUBBLICAZIONE

Il presente Concorso verrà pubblicato sul sito web della Fondazione, della Regione Campania, del Comune di San Tammaro e del MiBACT.

11. INFORMAZIONI COMPLEMENTARI E DIVULGAZIONE DEI RISULTATI

Eventuali richieste, informazioni complementari e/o chiarimenti circa la partecipazione al concorso possono essere inoltrate alla seguente e-mail: ufficiotecnico@fondazionecarditello.org, riportando in oggetto la dicitura "Informazioni concorso REAL WOOD".

Le risposte ai chiarimenti saranno pubblicate sul sito Web della Fondazione Real Sito di Carditello nella sezione "amministrazione trasparente" sotto la sezione "bandi e avvisi".

La Fondazione Real Sito di Carditello si riserva la facoltà di organizzare un evento durante il quale avverrà la proclamazione e la premiazione dei vincitori.

I risultati del concorso verranno poi pubblicati sul sito www.fondazionecarditello.org nei giorni immediatamente successivi alla premiazione.

12. NORME FINALI

12.1. La partecipazione al presente concorso implica da parte di ogni concorrente l'accettazione incondizionata di tutte le norme del presente bando.

12.2. Nulla potrà essere preteso, nei riguardi di Fondazione Real Sito di Carditello, dai soggetti che presenteranno le proprie proposte creative - qualunque sia l'esito del presente bando - in termini di risarcimento, rimborso (anche se a titolo di mero rimborso delle spese sostenute), indennizzo o mancato guadagno o altro qualsivoglia preteso titolo.

12.3. Qualora la Fondazione Real Sito di Carditello, a suo insindacabile giudizio, ritenesse le proposte pervenute non adeguate rispetto alle finalità perseguite dal presente bando, la stessa si riserva di non procedere, in tutto o in parte, nell'assegnazione dei premi indicati al precedente art. 6.

12.4. Ai sensi dell'art. 6 comma 1 lett. a) del D.P.R. 430 del 26/10/2010 il presente concorso non è da considerarsi concorso o operazione a premio e, conseguentemente, non necessita di autorizzazione ministeriale.

12.5. La Fondazione Real Sito di Carditello si riserva di apportare al presente bando modifiche utili alla migliore riuscita del concorso. Il presente bando potrà quindi essere modificato o revocato, senza che gli interessati possano vantare diritti o pretese di sorta.

12.6. Gli elaborati relativi alle proposte di idee pervenute non verranno restituiti e resteranno di proprietà della Fondazione Real Sito di Carditello.

12.7. Il presente bando non costituisce gara di affidamento né offerta al pubblico né promessa al pubblico. Per quanto non previsto si applicano le leggi e le consuetudini riconosciute in campo nazionale.

12.8. Per eventuali controversie non risolte in via bonaria il Foro competente è quello di Santa Maria Capua Vetere.

13. TRATTAMENTO DEI DATI PERSONALI

Ai sensi dell'art. 7 del D.Lgs. 30.06.2003, n. 196, si precisa che i dati personali acquisiti saranno utilizzati ai soli fini del presente bando e dei rapporti ad esso connessi. L'interessato gode dei diritti di cui alla citata normativa. Titolare del trattamento dei dati è Fondazione Real Sito di Carditello nella persona del suo legale rappresentante. Responsabile del trattamento è l'Ing. Roberto Formato. San Tammaro, 15/11/2019.

NORME REDAZIONALI

Consegna del materiale

L'autore è tenuto a inviare all'indirizzo ilmenaboedizioni@gmail.com in forma integrale e definitiva il seguente materiale:

- copia del testo in formato digitale .doc (word) su unica colonna con note a piè di pagina (sistema abbreviato), bibliografia (citazione bibliografica completa) e didascalie. Il testo, le note, la bibliografia finale e le didascalie dovranno essere compresi nei 35.000 caratteri, spazi inclusi;
- immagini, al massimo otto.

I. Testo

Deve riportare il nome per esteso e il cognome dell'autore o degli autori.

Nel testo:

- le citazioni in lingua latina sono sempre riportate in corsivo senza virgolette;
- le citazioni in lingue moderne sono rese in tondo e tra virgolette basse o caporali («»);
- l'omissione di parti di testo all'interno di una citazione è indicata con tre puntini tra parentesi tonde (...);
- le eventuali integrazioni al testo citato saranno segnalate tra parentesi quadre (es.: «da figura [di A. Cederna] è ...»);
- indicare il riferimento all'immagine (fig.1).

Per quanto riguarda la punteggiatura i segni di interpunzione dovranno sempre seguire le parentesi, le virgolette o i numeri di nota.

II. Indicazioni bibliografiche (in nota)

Le note devono essere segnalate nel testo con numerazione progressiva e inserite a piè di pagina.

Gli esponenti di nota vanno in apice, senza parentesi, prima del segno di interpunzione ma dopo le virgolette e le eventuali parentesi. Ogni nota si conclude con un punto.

Per la citazione bibliografica di un volume indicare:

cognome (maiuscoletto) e, non separato da virgola, nome puntato dell'autore/i, virgola, titolo del testo in corsivo, virgola, editore, luogo di pubblicazione nella lingua del testo seguito dalla data senza punteggiatura interposta e punto finale.

Edizioni successive alla prima si indicano ponendo il numero dell'edizione in esponente e riportando in parentesi tonda i dati riferiti alla prima edizione.

Es. edizione successiva alla prima (stesso editore): BOSCARINO S., *Sul restauro dei monumenti*, Franco Angeli editore, Milano 1987² (1^a ed. Milano 1985).

Es. edizione per tipi editoriali diversi rispetto alla prima pubblicazione:

CHOISY A., *Histoire de l'Architecture*, Editions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1964 (1^a ed. Gauthier-Villars, Paris 1899), vol. II, pp. 163-181.

BRANDI C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977 (1^a ed. Edizioni di storia e letteratura, Roma 1963).

Per opera curata da uno o più autori, dopo il nome del/dei curatore/i, aggiungere "a cura di" (in parentesi tonde) nella lingua dell'edizione (italiano: a cura di; latino: ed./edd.; inglese: ed./eds.; francese: éd.; tedesco: hrsg. von/vom), segue virgola, titolo dell'opera in corsivo, virgola, eventuale numero dei volumi, virgola, editore, luogo di pubblicazione nella lingua del testo seguito dalla data senza punteggiatura interposta, e punto finale.

Per atti di convegno, giornate di studi in onore e cataloghi di mostre indicare anche il titolo della pubblicazione. Es.:

GUIDOBALDI F., GUIGLIA A. (a cura di), *Ecclesiae Urbis*, Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma IV-IX secolo (Roma, 4-10 settembre 2000), 2 voll., Pontificio istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano 2002.

Es. voce di Enciclopedia:

BENEDETTI S., voce *Architettura*, in *Enciclopedia Italiana*, 5 appendice (1979-1992), tomo A-D, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1991, pp. 203-205.

Se il volume appartiene a una collana il titolo di questa e il numero del volume vanno riportati in parentesi tonde separati da una virgola, dopo l'indicazione dell'editore.

Segue esempio di citazione bibliografica di articolo pubblicato in un volume di una collana:

ESCH Arnold, *Nobiltà, comune e papato nella prima metà del Quattrocento. Le conseguenze della fine del libero comune nel 1398*, in CAROCCI S. (a cura di), *La nobiltà romana nel medioevo*, Atti del convegno (Roma, 20-22 novembre 2003), École française de Rome (Collection de l'École française de Rome, 359) Roma 2006, pp. 95-113.

Per un articolo all'interno di una rivista, dopo l'autore, il titolo in corsivo e la virgola, mettere il nome della rivista in tondo tra virgolette basse (« »), dopo la virgola mettere "in", virgola, in numero romano l'annata, virgola, eventuale numero di serie (in numero romano preceduto da s. o n. s. per nuova serie), virgola, anno di stampa, virgola, il numero del fascicolo in numeri arabi, virgola, le pagine iniziali e finali dell'articolo e punto finale.

Es.:

PICA A., in «Costruzioni Casabella», XVI, 1943, 182, pp. 3-6.

CARBONARA G., *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in «Palladio», n.s., III, 1990, 6, pp. 43-76.

III. Abbreviazioni

Di seguito sono elencate alcune abbreviazioni ricorrenti.

cfr. = confronta vd. = vedi

p. pp. = pagina/pagine

s. ss. = seguente i

fig. figg. = figura/figure tav. tavv. = tavola/e

n. nn. = numero/i cit. = opera citata vol. voll. = volume/i

ms. mss. = manoscritto/i

f. ff. = foglio/i l. ll. = linea/ee v. vv. = verso/i

col. = colonna/e cap. capp. = capitolo/i

ID. = IDEM (stesso autore precedentemente citato) EAD. = EADEM (stessa autrice precedentemente citata)

Ib. = *Ibidem* quando si cita la stessa opera alla stessa pagina (non va indicato il n. della pagina)

Ivi = quando si cita la stessa opera a una pagina diversa (dopo la virgola va indicato il n. della pagina)

Infra = per rimando a pagine successive dell'articolo *Supra* = per rimando a pagine precedenti dell'articolo AL. = ALII

AAVV = AUTORI VARI

cat. = catalogo es. = esemplare inv. = inventario ca. = circa

s.v. = *sub voce*

m = metri

cm = centimetri nota = nota

IV. Citazioni da siti web

Cognome (maiuscoletto) e nome per esteso dell'autore, titolo del sito (corsivo), URL completo tra parentesi angolari (< >) e data della consultazione tra parentesi quadre.

V. Citazioni di manoscritti e documenti

Gli elementi per la citazione di manoscritti (abbr. ms./mss.) e di documenti (abbr. doc./docc.) sono: autore/i, eventuale titolo, data topica (come espressa nel documento), data cronica (ricondotta al sistema moderno) e segnatrice.

Si scrive l'eventuale cognome (in maiuscoletto) e il nome dell'autore per esteso nella lingua del manoscritto (se greco o latino, al nominativo) con versione in volgare fra parentesi tonde, dopo la virgola segue l'eventuale titolo in corsivo e/o l'indicazione del tipo di documento, virgola, data topica e cronica, segue la segnatrice.

La segnatrice, in parentesi tonde, comprende: nome della città dove ha sede l'istituto di conservazione del documento, fondo d'appartenenza e sottoripartizioni: serie, buste, fascicoli, c./cc. (con *r* per recto e *v* per verso in corsivo senza punto). Dopo la prima citazione è ammesso l'uso di sigle purché si scriva la formula "d'ora in poi" tra parentesi quadre. Es.:

VALADIER G., *Il piano di esecuzione delli lavori urgenti da farsi nella chiesa di S. Cesareo in Roma*, Roma 1821 (Roma, Archivio di Stato, *Camerali III, Roma: chiese e monasteri*, b. 1899, fasc. 28, cc. 2r-12v).

VI. Didascalie

Le didascalie riportano tutte le indicazioni relative alle immagini dell'articolo.

Es.:

Fig. 1. Eraclea Minoa, teatro greco, situazione odierna (foto dell'A., maggio 2011).

Fig. 2. Roma, Planimetria di P. R. G. con indicazione della variante al tracciato di Corso Vittorio Emanuele II (1887), scala originale 1:2000, part. (Archivio di Stato di Roma, *Fondo Piano Regolatore Generale*, b. 24, fasc. 21).

VII. Immagini

Le immagini (fotografie, disegni, tabelle, ecc.), al massimo 8 in tutto, dovranno essere prive del diritto d'autore o accompagnate da una certificazione che ne attesti il permesso di stampa.

Saranno accettate solo immagini in formato JPG o TIFF (è richiesta una base minima di cm 8).

Le immagini devono essere a risoluzione 300 dpi.



IL MENABÒ EDIZIONI

Via Appia 108, 81028 S. Maria a Vico (CE)

E-mail: ilmenaboedizioni@gmail.com

C.F. 93071230614

Monère

Periodico annuale

ISSN 2704-7806

Stampato presso Pressup, Viterbo (VT)

Dicembre 2019