

NUMERO 2/2020 ANNO 2

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, Anna Luigia De Simone, Mariateresa Guadagnuolo, Michele Mosca, Massimiliano Rendina, Ludovico Solima

Comitato scientifico

Giovanni Carbonara, Paola Carfora, Giuseppe Cirillo, Daniela Covino, Riccardo Dalla Negra, Claudia De Biase, Anna Luigia De Simone, Carmine Elefante, Daniela Esposito, Giuseppe Faella, Caterina Frettoloso, Elena Manzo, Michele Mosca, Luigi Nicolais, Lorenzo Ornaghi, Giuseppe Pignatelli, Francesco Quarta, Alessandra Quarto, Nicola Santopoli, 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 doppio cieco (double blind peer-review)

Editore

IL MENABÒ EDIZIONI

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

E-mail: ilmenaboedizioni@gmail.com

C.F. 93071230614

ISSN: 2704-7806 ISBN: 9788898431182

in copertina: *Pinacoteca di Brera, allestimento di Piero Portaluppi sale XXXV-XXXVI, 1950.*

MONÈRE

RIVISTA DEI BENI CULTURALI E DELLE
ISTITUZIONI POLITICHE

Nota introduttiva

- 5 MARIANO NUZZO
A cura del direttore responsabile della rivista

Contributi

- 7 KEOMA AMBROGIO: Il patrimonio campanario storico e le sfide della tutela.
Approccio alla tutela di un patrimonio complesso
- 21 PAOLA CARFORA: Il paesaggio storico ai margini orientali della piana campana in periodo annibalico.
Osservazioni topografiche dalle ricerche per la carta archeologica della Campania
- 31 RAFFAELA DE MARTINO: L'approccio ecologico alla riqualificazione di contesti antropizzati.
La rete ecologica urbana
- 41 GIUSEPPE FAELLA E MARIATERESA GUADAGNUOLO: Le architetture non finite.
Interventi strutturali per il riuso
- 53 ROSSELLA FRANCHINO E CATERINA FRETTOLOSO: La riqualificazione eco-orientata degli spazi aperti urbani come strumento di salvaguardia.
Il progetto di riuso
- 67 MICHELE MOSCA E GIULIA ZOCCOLILLO: Politiche di sviluppo sostenibile per il Matesino.
Potenzialità economiche e sociali
- 79 MARIANO NUZZO: Evoluzione del servizio di tutela dei monumenti in Italia. Verso il modello Pompei.
Principi di organizzazione per la conservazione del patrimonio culturale

- 105 GIUSEPPE PIGNATELLI: Il nettuno inquieto.
Celebrazione del potere e necessità funzionali nel lento peregrinare di una fontana napoletana
- 121 ALESSANDRA QUARTO: Gli allestimenti museali.
Conservazione e adeguamento nel museo contemporaneo
- 135 MAURIZIO REA: Il monastero di Santa Maria Maddalena de' Pazzi del Santissimo Sacramento di Napoli.
Storia del complesso monastico
- 153 LUDOVICO SOLIMA E PASQUALE SASSO: Insieme per arrivare più lontano.
Musei ed enogastronomia: una relazione virtuosa per lo sviluppo del territorio

Recensioni e comunicazioni

- 167 ELISABETTA CIARMATORI, BEATRICE LORENZI, GUGLIELMO MARIA ZAFFINI:
La salvaguardia dei materiali innovativi nell'architettura del primo Novecento.
L'uso del vetromattone nell'atrio della Casa del Mutilato di Palermo
- 175 ANTONIO MAIO: Il Partenariato Pubblico Privato nei Beni Culturali.
Riflessioni sul caso dei Parchi Archeologici di Pompei e del Colosseo
- 189 MARIO PAGANO: Problematiche della rete museale.
La riforma Franceschini e le prospettive future
- 193 IRENE SAVINELLI: Conoscere i beni culturali attraverso le tecnologie digitali.
Metodi, casi studio e prospettive future

203 Premi, concorsi e borse di studio

211 Norme redazionali



NOTA INTRODUTTIVA ALLA RIVISTA
A CURA DEL DIRETTORE RESPONSABILE

Mariano Nuzzo

Il secondo numero della rivista Monère è dedicato a Mario Anzevino, attivo componente del Comitato editoriale, venuto a mancare tragicamente a causa del covid-19 nel dicembre 2020 a soli 44 anni, durante la redazione della rivista. È doveroso ricordare in questo contesto la sua attività scientifica e la sua dedizione allo studio della tutela ambientale nei rapporti tra la Costituzione e le istituzioni. La sua passione per la materia citata ha consentito l'inclusione del settore delle istituzioni politiche nei temi di interesse editoriale della rivista.

Il ricordo del compianto collega mi consente di esprimere il cordoglio della Redazione alla famiglia Anzevino ed a tutti i familiari delle tante vittime causate dell'infezione da coronavirus nel mondo della cultura.

La ricerca ha subito nel periodo di intensità pandemica notevoli disagi, dovuti alla impossibilità di accedere alle fonti e ai luoghi della ricerca per l'elaborazione dei dati. Tuttavia, molte istituzioni della cultura hanno reagito positivamente, adoperandosi per consentire la consultazione dei libri, degli archivi e la ricerca dei dati. Spesso, il personale in servizio ha provveduto all'esecuzione di scansioni, anche con mezzi di fortuna per la mancanza di attrezzature adeguate, e poi a spedire in modalità telematica la documentazione necessaria richiesta dagli studiosi. A questi uomini pazienti e volenterosi, invece, va la più ampia gratitudine per aver consentito, anche a distanza, la possibilità di accedere alle informazioni necessarie per costruire il nuovo numero della rivista Monère.



Mano salda e in tensione che stringe la corda (foto di Michele Avenali).*

IL PATRIMONIO CAMPANARIO STORICO E LE SFIDE DELLA TUTELA. APPROCCIO ALLA TUTELA DI UN PATRIMONIO COMPLESSO

Keoma Ambrogio

About: Protection of the historical bell heritage is a case that is too often interpreted as only artistic or musicological competence. However, it is a much more complex theme of protection that concerns both material and immaterial aspects, relating to different and multiple skills (architect, historian of art, demo-ethno-anthropologist, historian, musicologist, etc.).

From the experience of the ABAP Superintendency of Bologna with the five Bell Associations in the area of competence, in 2019, a completely innovative process of coordinated protection and in-depth study of the topic was born also on a theoretical and methodological level, up to the writing of shared guidelines of the bell heritage.

* La mano salda e in tensione che stringe la corda nell'atto di avviare la rotazione della campana è stata scelta come foto simbolo di un patrimonio complesso dove la componente antropologica rappresenta il cardine della formazione di questo patrimonio e della sua conservazione.

Difficilmente, nell'immaginario collettivo, si potrebbe trovare un elemento edilizio più iconico del campanile e allo stesso tempo più ignorato dal punto di vista della complessa eredità culturale di cui esso è testimone.

Nel passato, all'interno di organismi urbani storici costituiti da fabbricati sostanzialmente minuti, la configurazione allungata e svettante del campanile rispetto al contesto (talvolta ben più alto delle torri di fortificazioni della città o dei palazzi di rappresentanza), lo rendeva uno dei maggiori elementi di riconoscibilità dal contado. Ma oltre a questa accezione visiva e spaziale, il ruolo sociale e culturale del campanile si è radicato con grande pregnanza all'oggetto, tanto da condizionarne la percezione culturale. Da elemento funzionale – elevare le campane per diffondere il più possibile il suono dalla chiesa verso l'intorno, così da scandire i ritmi della liturgia, dell'attività lavorativa e del riposo – esso si trasforma in portatore di identità localistiche, di tradizioni tipiche e perfino di rivalità culturali che trovano nel sostantivo *campanilismo* la massima espressione di significato esterno alla reale funzione dell'oggetto. Ma, al di là dell'accezione folkloristica attribuita all'oggetto, esso costituisce una testimonianza fondamentale, e oggi purtroppo sostanzialmente dimenticata, di una tradizione culturale tipica dell'Occidente cristiano, costituita da una molteplicità di sfaccettature di usi e di significati. Al di là degli aspetti architettonici in merito all'ubicazione della struttura del campanile nell'ambito di una chiesa (in sovrapposizione, in adiacenza o in distacco) e della sua conformazione compositiva, che ne denotano la qualità costruttiva ed estetica in quanto elemento architettonico; esso è soprattutto uno strumento musicale¹. Uno strumento di grandi dimensioni atto a ospitare una cella campanaria e delle campane che consentono di riprodurre un sistema di suoni. Parlando, quindi, dello strumento musicale in sé, le differenze culturali tradizionali vanno a definire valori identitari molto specifici per ogni zona territoriale di riferimento. Valori che attengono a caratteristiche tanto costruttive, e quindi riscontrabili nella materia, quanto di tradizioni degli operatori, di repertorio musicale e di funzione dello strumento campanario, che attengono alla dimensione così detta immateriale della cultura antropica, al sapere fare dell'uomo e alle modalità di trasmissione di tali tradizioni.

Per tali ragioni si intende definire con la dizione di «patrimonio campanario storico» una notazione complessa e articolata in cui rientrano tanto *componenti materiali* (il campanile, la cella campanaria, le incastellature, le armature e le campane) quanto componenti immateriali (la tradizione orale, portata avanti da generazioni di campanari, attraverso la quale si trasmettono la prassi motoria, gestuale e verbale, oltre che il repertorio musicale, il tutto inteso come forma di linguaggio, come espressione di figure professionali e di tecniche tradizionali), *specifici di un particolare areale territoriale*. Un concetto unitario che cerca di superare i limiti della distinzione tipica, quasi una dicotomia insormontabile, tra i concetti di materiale e d'immateriale. Nel caso specifico, la traduzione fisica di tale cultura, nella composizione del campanile e del castello di campane, trova l'appiglio per garantire anche la conservazione della cultura umana che vi è dietro e che ne determina la specifica matericità².

¹ Sul concetto di strumento musicale affidato alla cella campanaria e, di conseguenza, al campanile non c'è un sostanziale accordo. La tradizione musicale della *campaneria* non prevede l'esistenza di spartiti musicali riconosciuti e tramandati, quanto il passaggio di consegne in versione orale delle sonate previste nelle differenti situazioni religiose e civili. Tuttavia, nel presente contributo si riterrà di adottare il termine di "strumento musicale" per facilitare la comprensione del suono.

² Con questa definizione, contenuta nel preambolo del Protocollo di intesa di cui si dirà più avanti, si è cercato di assumere in un unico concetto, unitario, che raggruppa le testimonianze così dette materiali

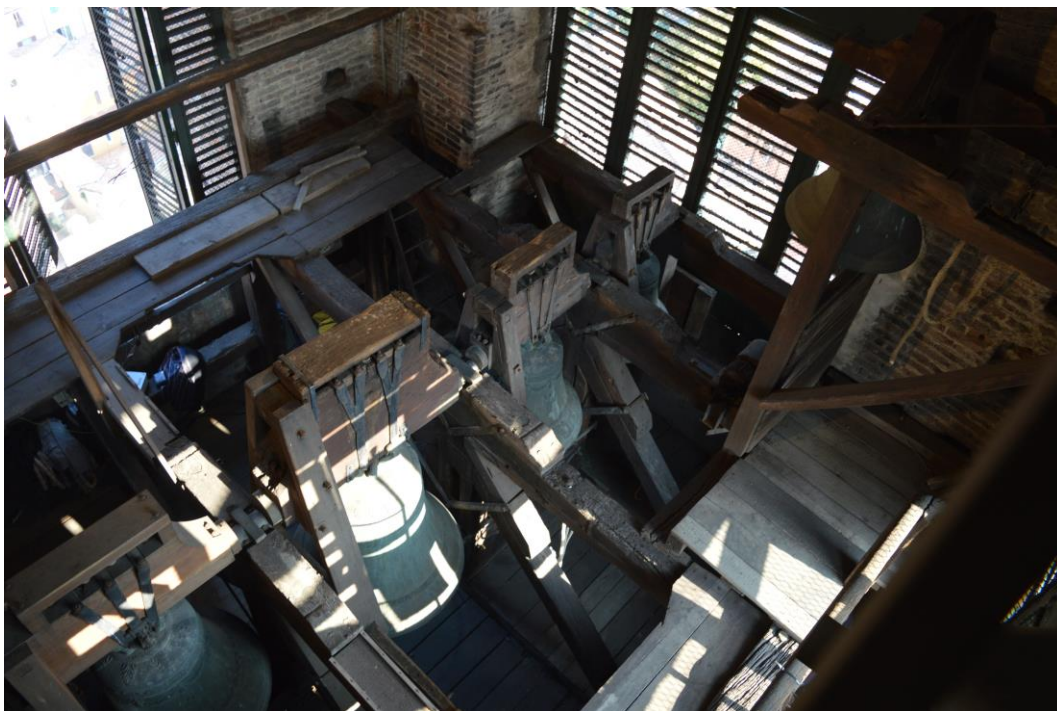


Fig. 1. Il castello di campane di S. Giacomo Maggiore a Bologna. I piani e ogni elemento del castello sono studiati nei minimi particolari per consentire il posizionamento di un gran numero di campanari (due almeno per campane grandi e uno in quella piccola) oltre che per consentire la rotazione completa della campana (foto di Michele Avenali).

Nelle città i campanili avevano un ruolo centrale nella scansione degli eventi liturgici e civili, come testimoniano le lunghe tradizioni campanarie di Bologna, con i campanili di S. Petronio e di S. Pietro, e degli altri capoluoghi e comuni emiliani³.

A partire da un utilizzo maggiormente funzionale e liturgico, progressivamente il fenomeno assume anche una connotazione di «piacere», con l'esecuzione in epoca moderna dei suoni solenni che avevano lo scopo di segnare le feste patronali e cittadine in genere ma anche di mettere in mostra la capacità tecnica dei campanari, sino a diventare un vero e proprio «fenomeno sportivo». Un processo culturale in cui, nell'area emiliano romagnola si struttura la tecnica tradizionale nelle varianti del «doppio bolognese» e del «suono reggiano». Un fenomeno che assume via via sempre più importanza tanto da diffondersi anche nelle frazioni e nelle campagne, fino a sfociare in vere e proprie competizioni tra concerti di campane di località vicine, soprattutto nella seconda metà del XIX sec. Nella pianura padana dove la realtà economica delle frazioni è fortemente connessa alla presenza di possedimenti agricoli

e immateriali connesse alla tradizione campanaria. Si è tentato, come già da tempo da altri prospettato, di superare la scissione presente nella legislazione di tutela dei beni culturali in Italia che non riconosce giuridicamente i così detti beni immateriali, se non allorquando abbiano una traduzione materiale identificabile ai sensi della legislazione (art. 7 bis del D.lgs. 42/2004). Riguardo alla discussione in merito a questo superamento di una dicotomia inefficace al riconoscimento di un valore unitario di una cultura che si esprime attraverso linguaggi differenti, si rinvia a P. BUONINCONTRI ET ALII, "Il patrimonio culturale materiale e immateriale", in *Il futuro dei territori antichi*, C.U.E.B.C. 2013, p. 36, particolarmente il paragrafo di C. Maurano, *Materiale e immateriale: un nuovo paradigma*.

³ Testo di fondamentale riferimento per l'arte campanaria del doppio bolognese è il volume *Campanili e campane di bologna e del bolognese*, a cura di M. Fanti, Cassa di Risparmio di Bologna, Bologna 1982.

in cui sono impiegate famiglie di agricoltori e di braccianti, la chiesa parrocchiale costituiva un elemento cardine della società, non solo per la funzione religiosa, ma anche per il suo ruolo di caposaldo 'pubblico' di realtà così lontane dalle istituzioni cittadine. Il parroco era un riferimento culturale per tutta la microsocietà di quel dato contesto territoriale, una guida spirituale ma anche, nella sostanza, civile. All'interno dello spazio della chiesa parrocchiale sono quasi sempre riconoscibili un campanile (in molti casi di antica pieve, in altri ricostruito in epoca moderna) e una casa del campanaro, posta nelle immediate vicinanze. Questa presenza di un campanaro è un segno interessante della dualità della funzione del campanile, da un lato strumento identificativo della chiesa e utile alla scansione delle diverse funzioni liturgiche; dall'altro strumento musicale utile a garantire la scansione del tempo e dei ritmi della vita lavorativa e delle feste ricorrenti.

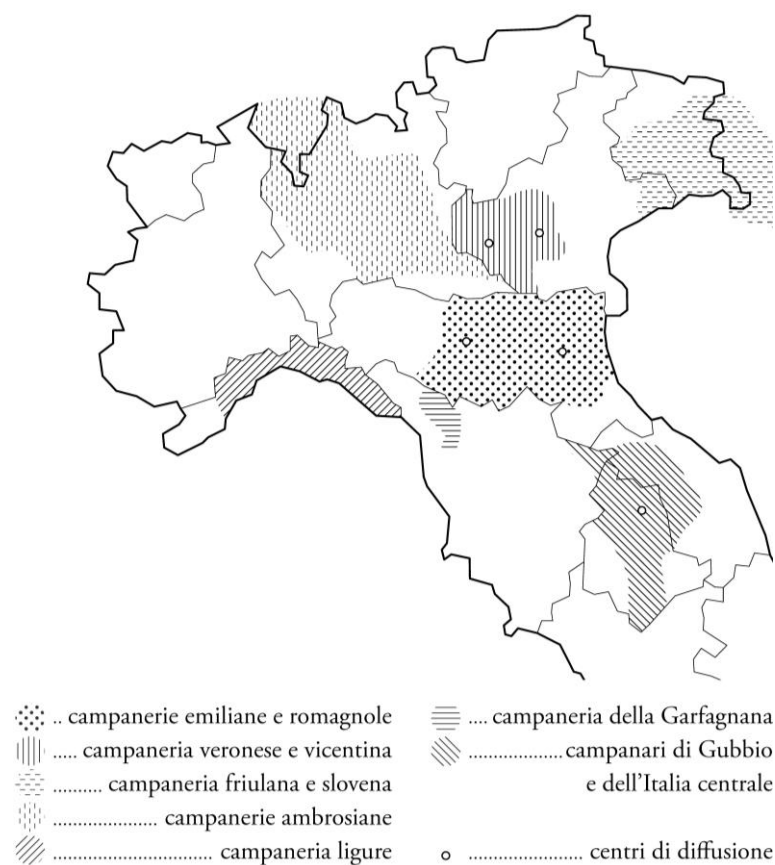
In questo particolare ambito territoriale dell'Emilia, il ruolo del campanaro si è via via specializzato nella cura del campanile e delle campane (oltre che, talvolta, nella cura anche della chiesa) e nell'offerta di un patrimonio culturale di musica che è condotta secondo una modalità operativa consolidatesi nel tempo e diffusasi sui territori di Bologna, Ferrara, Modena, Reggio Emilia e parte della Romagna (in particolare il faentino e il forlivese) nell'arco di diversi secoli. Questa cultura, questa modalità operativa di suonare le campane, ben oltre le semplici esigenze dei suoni eseguiti dal parroco per i richiami delle messe, ha richiesto la definizione di strutture atte a garantire la corretta movimentazione delle campane e al posizionamento degli operatori intorno alle stesse per un'adeguata gestualità. Così sono andate a definirsi, nel tempo, le terminologie tecniche specifiche di questo territorio, gli elementi componenti, le modalità del loro impiego e le composizioni musicali per le diverse occasioni. Tutto ciò che noi leggiamo nelle diverse componenti del campanile e della cella campanaria, e che apprezziamo prevalentemente per l'immediato valore artistico, costituisce, in realtà, la componente materiale di una ricca eredità culturale di tipo immateriale, frutto di tradizioni orali e di insegnamenti pratici di oltre tre secoli di storia locale.

La stessa nascita dell'Unione dei Campanari Bolognesi nel 1912 segna un momento fondamentale nel riconoscimento di un ruolo sociale ai gruppi spontanei di campanari allora esistenti nelle diverse zone, intorno ad un'associazione che garantisse la continuità e l'unitarietà della tradizione.

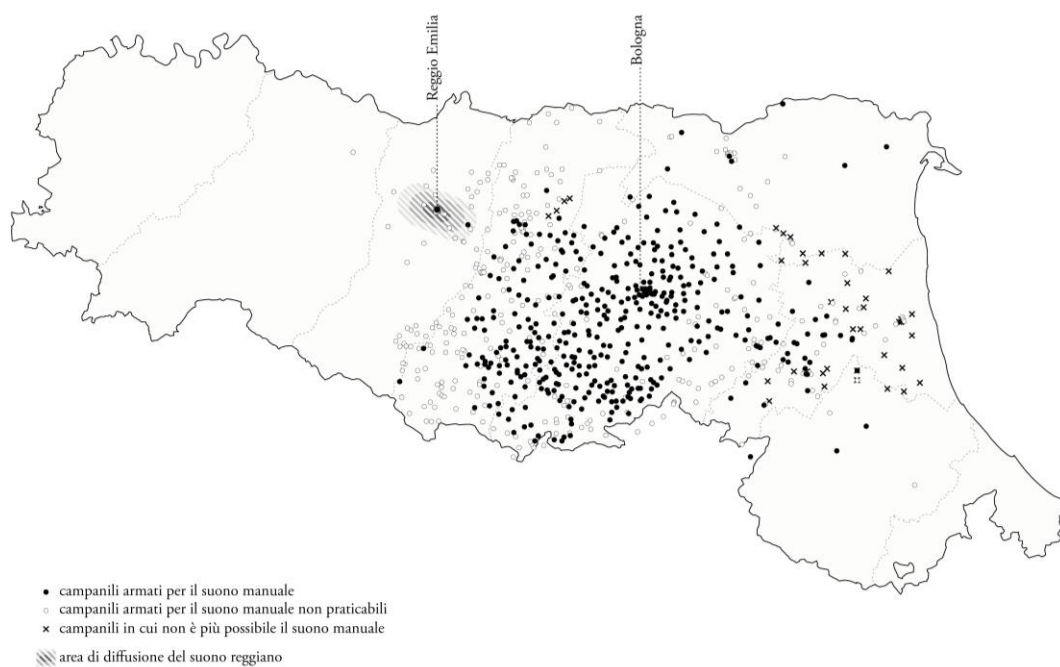
Questo patrimonio, soprattutto nelle sue componenti immateriali, è in pericolo, per tutta una serie di ragioni che, da un lato, sono fisiologiche della moderna società, dall'altro, sono tipiche dei processi di abbandono o di scarsa manutenzione cui sono assoggettati molti dei patrimoni edilizi italiani e particolarmente quelli ecclesiastici:

a. Il progressivo spopolamento delle campagne ha ridotto la presenza di abitanti stanziali nelle piccole frazioni caratterizzate, quasi esclusivamente da due edifici pubblici, la scuola elementare e la chiesa parrocchiale. La scarsa presenza di abitanti in un sito porta alla progressiva perdita di frequentatori nelle chiese e, di conseguenza, di introiti dalle elargizioni e donazioni in genere, utili alla manutenzione delle stesse strutture edilizie;

b. La parallela riduzione di fede o per lo meno di adesione alla religione cattolica, tanto in città quanto in campagna, sta conducendo a una consistente diminuzione dei fedeli praticanti e, quindi, ad accorpamenti delle messe nelle chiese parrocchiali principali, a discapito delle piccole chiese secondarie e delle frazioni minori. In questa logica, si assiste al progressivo declino di quei siti della religiosità dove il campanile svolgeva un ruolo di caposaldo sociale;



Tav. 1. Le campanerie tradizionali in Italia (elaborazione di Michele Avenali).



Tav. 2. La realtà campanaria del doppio alla bolognese e del suono alla reggiana in Emilia Romagna Italia (elaborazione di Michele Avenali).

c. La modifica delle modalità di vita della società urbana e agraria, un tempo saldamente interconnessa al ritmo delle festività sacre e a un'organizzazione patriarcale dei compiti e degli operatori attivi nella conduzione dell'agricoltura e dell'allevamento, ha fatto perdere la necessità della presenza del campanaro. Scandire con il suono delle campane la giornata, le festività e le cerimonie connesse alla vita religiosa e civile non è più una funzione primaria, e forse non è vi più chi sia in grado di comprendere i significati socio-culturali di cui tale musica era intrisa. La gestione del lavoro è organizzata in altro modo, dall'esterno di quello specifico contesto sociale, con manodopera non locale che non sarebbe in grado di decodificare il messaggio del campanaro, perché non gli appartiene per cultura civile e religiosa;

d. L'introduzione di sistemi di elettrificazione del suono delle campane (specificatamente per il richiamo delle messe) che hanno portato, da un lato alla spersonalizzazione del ruolo del campanaro e, dall'altro, all'introduzione di 'suoni non autoctoni', con le relative ricadute sui significati e sulla comprensibilità dei suoni stessi, rispetto alla tradizione. Oltre, naturalmente, all'incidenza che tali sistemi di elettrificazione hanno nel rendere difficoltoso, se non impossibile, l'esecuzione di suoni tradizionali, a causa dell'impedimento che le apparecchiature di elettrificazione introducono nel castello di campane.

Queste diverse motivazioni dietro la perdita di funzionalità del campanile e di chi lo gestiva, costituiscono un fattore significativo nella comprensione delle ragioni che sono dietro all'esigenza e all'urgenza, oggi, di tutelare e di valorizzare consapevolmente tale tradizione. Se una prassi non è più parte integrante e attiva di un dato contesto sociale, gli stessi oggetti che ne costituivano la rappresentazione materiale rischiano di perdere di significato, si tramutano piuttosto in una sola testimonianza artistica di una memoria più complessa, la cui manutenzione diventa necessaria per ragioni differenti dalle esigenze sociali di funzionalità e di uso originarie. È questo un processo tipico e già messo in evidenza per i beni così detti immateriali, così fragili nella loro 'conservazione'. Laddove una tradizione viene riconosciuta come patrimonio, spesso è perché essa non è più parte attiva di una vita vissuta e la sua patrimonializzazione è l'effetto di una mediazione culturale, basata su un valore di memoria, che può anche esulare dalle ragioni della tradizione stessa⁴. Nel caso della campaneria, che l'associazionismo dei campanari sia attestato sin dai primi del Novecento, e che tuttora sussistano diverse associazioni a carattere provinciale sul territorio emiliano-romagnolo, rassicura sul fatto che, per quanto le ragioni civili e religiose per le quali si eseguiva un concerto di campane si siano affievolite, sia comunque sopravvissuta una passione per il suonare le campane e forse si possa fare rientrare pienamente il loro ruolo almeno all'interno del percorso di fede e di religiosità tutt'ora esistente. Inoltre, l'esistenza di una comunità di pratica permette di mantenere viva la tradizione, in un passaggio di consegne, tra adulto e giovane campanaro, che ancora persegue un linguaggio orale e di necessaria condivisione umana.

La stessa impostazione di una linea guida per la tutela del patrimonio campanario, condivisa tra associazioni e organo di tutela, si avvia da un saldo presupposto, perché viene proposta, come esigenza concreta, da parte di quella stessa comunità di eredità (le associazioni campanare) che utilizza le campane e le riconosce come, appunto, un'eredità culturale importante, da salvaguardare e da rendere viva nella società di appartenenza⁵.

⁴ R. TUCCI, *Beni culturali immateriali, patrimonio immateriale: qualche riflessione fra dicotomie, prassi, valorizzazione e sviluppo*, in *Voci*, X/2013, p. 189.

⁵ Il richiamo ai concetti di "eredità culturale" e di "comunità di eredità", così come espressi dalla Convenzione di Faro del 2005, e alle previsioni della stessa convenzione, trovano in questo caso una



Fig. 3. Le campane della chiesa di San Procolo in posizione capovolta alla fine di un'esecuzione (foto di Michele Avenali).

Il campanile (in quanto componente materiale della tradizione campanaria) in questa sua articolazione di elementi costitutivi e di funzioni, alla stregua di uno strumento musicale complesso, equivale tanto più a un'architettura che a una pura opera artistica, dal punto di vista della tutela dei suoi caratteri di interesse culturale. In esso, infatti, possono essere individuati molteplici tipologie di caratteri che vanno a configurare la sua qualità di *ente*⁶ unico e irripetibile, perché unici e irripetibili sono i successivi atti creativi che lo hanno determinato/trasformato nello stato attuale e tutta la dimensione etnoantropologica che è dietro quegli atti e ai soggetti che li hanno compiuti. La forma del manufatto esprime sia una testimonianza artistica connessa al modo in cui si manifesta all'osservatore l'ente, sia la testimonianza connessa alle tradizioni umane che l'hanno prodotta, ovvero tutte quelle componenti immateriali che nella materia del manufatto trovano il segno più evidente del loro essere o essere state. Pertanto, del bene culturale campanile (in tutte le sue diverse componenti) ci interessa tutelare e attualizzare al presente una molteplicità di aspetti:

- a. le caratteristiche formali e materiche, che ne connotano l'artisticità;
- b. i segni del passaggio nel tempo, che sono sia la patina della materia, sia il segno antropico dell'utilizzo da parte dei campanari e delle innovazioni e trasformazioni che hanno indotto per garantire certe modalità di suono⁷ e che ancora oggi vengono introdotte nella pratica campanaria;

interessante concretizzazione negli intenti delle linee guida, nella struttura del protocollo di intesa e nella sua proposta operatività.

⁶ Una materia grezza sulla quale l'uomo imprima segni che la trasformino in un qualcosa di differente dalla situazione originaria, dal punto di vista ontologico equivale all'acquisizione di una nuova identità, il manufatto creato dall'uomo diventa un *ente* che gode di particolari condizioni di esistenza.

⁷ Alla stregua di un violino si può pensare che l'esecutore del concerto di campane (il campanaro) imprima segni che sono il carattere distintivo del suo agire e incidono profondamente su quella

c. la funzione d'uso, ovvero la necessità che le campane siano suonate, in quanto strumento musicale, concretizzando in un suono tutto quel patrimonio di conoscenze e di tradizioni di cui il campanile è la traduzione materiale.

L'introduzione della funzione d'uso nella valutazione di un bene culturale condiziona fortemente l'attività di conservazione perché richiede attenzione ai segni di questo uso nel tempo e alla possibilità che lo strumento sia realmente e attivamente adoperato e sia in grado di essere suonato secondo le prassi della tradizione campanaria. Bisogna «salvaguardare il valore simbolico connesso all'arte dei suoni», garantendo attraverso il processo di tutela che sia compresa la finalità intrinseca dello strumento musicale, che è quella di produrre musica⁸.

A questo aspetto si aggiunge anche la necessità che di fronte a un prodotto di una cultura attiva e vitale, come quella musicale, anche se connessa a una tradizione che viene quotidianamente resa presente, si possano innescare processi di ulteriore sviluppo delle tecniche e delle modalità operative. Processi che sono connaturati nel fare umano e che possono determinare l'esigenza di modifiche e di trasformazioni che dovranno confrontarsi con il valore culturale della materia da intaccare, garantendo uno sviluppo fisiologico della cultura campanaria nel pieno rispetto del suo passato. Nel restauro, la finalità conservativa è volta al riconoscimento dei segni che costituiscono la memoria di cui quell'oggetto umano è testimone al fine di declinarla nella presenza, quindi nell'attualità della fruizione (sia esso utilizzo o pura contemplazione). Parafrasando un concetto espresso da Maramotti per l'arte della liuteria su questa tematica⁹ del ruolo del restauro, potremmo dire che:

quando un campanaro partecipa della realizzazione di una cella campanaria si concentra sul progetto, quando ha l'occasione di restaurarne una deve porsi al servizio dello strumento.

L'arte del campanaro che compie un restauro, dovrà essere rispettosa di un oggetto che ha una propria specifica esistenza e che «mentre chiede di essere, pretende di fare menzione del suo passato»; un passato «che conferisce significato e valore alla sua attualità»¹⁰.

In tal senso, la tutela del patrimonio campanario è *conservazione* della tradizione campanaria, attraverso il mantenimento in essere delle testimonianze materiali, ma anche *gestione* di eventuali trasformazioni che siano richieste dalle esigenze d'uso dello strumento. Trasformazioni che, seppure ammissibili, non potranno alterare profondamente la testimonianza storica e artistica della materia, quanto garantirne la massima conservazione o una modificazione coerente con le regole costruttive della tradizione campanaria storica, pur garantendo la vitalità dello strumento nell'attualità. La tutela si attua attraverso interventi che partono da un'approfondita conoscenza del

specifico cella campanaria. Cfr. A.L. MARAMOTTI POLITI, "Lo strumento a corde segno della complessità: un'estetica e un'epistemologia per il bene liutario, in margine alla Carta di Cremona", in A.L. MARAMOTTI POLITI, E. RAVINA (a cura di) *Fondamenti per lo studio della Liuteria. Per una metodologia di salvaguardia e restauro dei beni liutari*, Gorizia, 2000, p. 93.

⁸ *Ibidem*, p. 82.

⁹ Maramotti, in merito all'arte della conservazione specifica che l'intervento di Restauro di un violino deve essere condotto evitando soluzioni restitutive e consentendo di non disperdere la memoria di cui l'oggetto è segno. Compito di chi conserva è infatti «declinare la memoria con presenza». In riferimento al mestiere del liutaio Maramotti afferma, quindi, che «se il liutaio quando costruisce si concentra sul suo progetto, quando restaura deve essere al servizio dello strumento», nel senso di conservarne i segni della memoria e attualizzarli al presente, senza atteggiamenti restitutivi. *Ibidem*, p. 89.

¹⁰ *Idem*.

manufatto, ne identificano i caratteri di interesse culturale (nelle più diverse sfaccettature del termine) e individuano, poi, gli interventi ammissibili e inammissibili, rispetto alla specifica tradizione e allo sviluppo fisiologico¹¹ dello strumento. È necessario che, attraverso l'attività conoscitiva, siano riconosciuti i caratteri di interesse culturale della campaneria storica dell'areale emiliano-romagnolo, nelle sue diverse e molteplici sfaccettature, per consentirne la loro conservazione e l'eventuale trasformazione nel rispetto del limite fisiologico che l'oggetto campanile potrà raggiungere rispetto ai diversi valori di cui esso è testimone. Un mestiere, quello della tutela di questo particolare patrimonio campanario, che deve, da un lato, mettere in campo tutta la conoscenza della cultura immateriale che è dietro alla costruzione dei campanili e delle celle campanarie, dall'altro, deve affinare la prassi operativa degli organi di tutela per riuscire a gestire la conservazione, in primis, e la trasformazione compatibile di un patrimonio edilizio a rischio di estinzione.



Fig. 4. Un campanaro (Giovanni Vecchi) intento a praticare la tecnica dello scampanio con quattro campane (foto di M. Avenali).

¹¹ Il concetto di *limite fisiologico di trasformazione*, viene qui utilizzato mutuandolo da un linguaggio sviluppato in ambito di restauro urbano da Dalla Negra. Il concetto è stato definito nell'ambito degli studi sui processi di accrescimento della città di Ferrara, ed è centrale per la comprensione del ruolo della gestione dei processi trasformazione quale garanzia di conservazione dei caratteri di rilievo di un organismo urbano. Un'operazione, questa del governo della trasformazione, che si può basare solo sulla profonda conoscenza dello sviluppo tipologico di un dato organismo e sulla comprensione dei limiti degli sviluppi avvenuti rispetto alle caratteristiche tipologiche dell'immobile. Per approfondimenti si rinvia a R. DALLA NEGRA, "Lo studio dei fenomeni urbani, quale premessa per il governo delle trasformazioni dell'edilizia storica (pre-industriale)", in K. AMBROGIO, M. ZUPPIROLI, *Energia e Restauro. Il miglioramento dell'efficienza energetica in sistemi aggregati di edilizia pre-industriale tra istanze conservative e prestazionali*, Franco Angeli, Milano 2013, pp. 11-16. Ed anche in R. DALLA NEGRA ET ALII, "Ferrara: contributi per la storia urbana", in *Problematiche strutturali dell'edilizia storica in zona sismica*, a cura di M. BONDANELLI, s.l. 2009, p. 106.



Fig. 5. Un orinatoio per i campanari introdotto nella cella del campanile di S Pietro a Bologna. Un chiaro indizio della trasformazione antropica di questi luoghi come spazi di vita (foto di Michele Avenali).

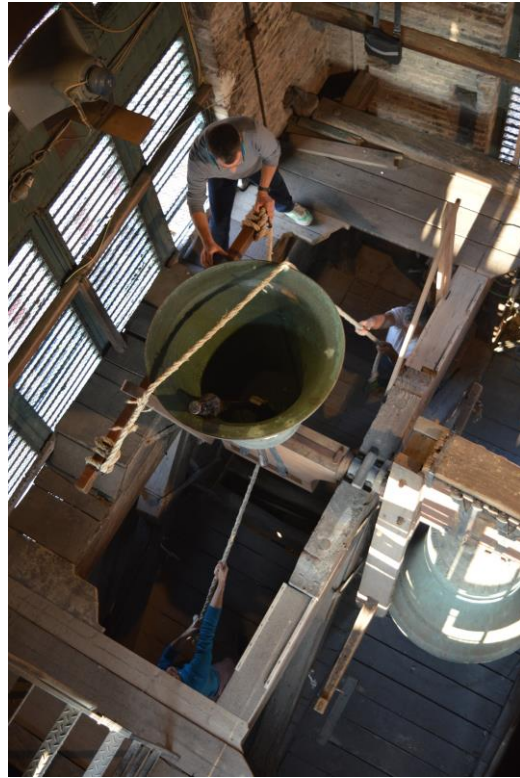


Fig. 6. Le campane di S. Giacomo Maggiore (Bologna) durante la rotazione in verticale. Due campanari generano il movimento e il terzo stabilizza la campana sul finale (foto di Michele Avenali).

Da un lato, le Associazioni Campanarie sono portatrici dei valori e delle prassi della tradizione, dall'altro la Soprintendenza, in qualità di organo preposto alla tutela, necessita di un approfondimento conoscitivo e di individuare modalità operative adeguate all'intervento su testimonianze così complesse. Inoltre, all'interno delle proprie competenze demoetnoantropologiche, la Soprintendenza ritiene importante farsi carico del compito di facilitare la conoscenza anche della componente di cultura immateriale che è dietro a testimonianze storiche così rilevanti per il territorio.

Il protocollo d'intesa come un 'patto' per la tutela e la valorizzazione

All'interno di questo quadro teorico e nel rispetto delle finalità di garantire idonei strumenti di tutela e di valorizzazione così come previsti dall'art. 9 della Costituzione Italiana e dalla legislazione in materia di beni culturali, la Soprintendenza ABAP di Bologna e le cinque Associazioni dei Campanari presenti sui territori delle quattro province di competenza¹², hanno impostato un protocollo

¹² Unione dei Campanari Bolognesi, Gruppo Campanari Padre Stanislao Mattei (Bologna), Associazione Campanari Ferraresi, Unione Campanari Modenesi «Alberto Corni» e Unione Campanari Reggiani.

d'intesa, siglato il 27/02/2019¹³. Si tratta di uno strumento assolutamente unico e innovativo nel panorama nazionale. Da un lato perché nasce per una diretta volontà di quella comunità di eredità che garantisce la sostanza e la sopravvivenza stessa della tradizione campanaria, avendo trovato nella Soprintendenza l'istituto competente in grado di tradurre le loro istanze in una prassi operativa e in accordi validi nel pieno rispetto della normativa di tutela. D'altro canto perché questo accordo si sviluppa in un momento storico per l'Emilia Romagna molto importante, la rinascita post Sisma 2012, quando i campanili tacquero all'improvviso e per molti anni, e laddove negli interventi di consolidamento si stava rischiando di perdere la possibilità di proseguire la vita di questa tradizione. I consolidamenti, infatti, introducono elementi di irrigidimento che possono andare in contrasto con le movimentazioni dei campanari e con la vibrazione stessa del campanile, da queste osservazioni nacque il primo grido d'allarme delle Associazioni campanarie, da cui poi scaturirono i primi dialoghi con l'istituzione preposta alla tutela.

Il protocollo d'intesa prevede una serie di attività di collaborazione finalizzate principalmente a:

- a. definire le linee guida per la tutela del patrimonio campanaro, quale strumento di conoscenza e di divulgazione verso la committenza, i tecnici della Soprintendenza e i professionisti coinvolti in progetti di restauro, oltre che il vasto pubblico;
- b. adottare, da parte della Soprintendenza, le linee guida quale strumento di indirizzo per l'attività di tutela;
- c. supportare, da parte delle Associazioni, la Soprintendenza nel segnalare eventuali danni o deperimenti di campanili nel territorio e nel collaborare nella valutazione di progetti di restauro del patrimonio campanario da parte dei funzionari e nelle attività ispettive che si rendessero necessarie;
- d. svolgere attività di studio e di catalogazione dei beni del patrimonio campanario;
- e. definire attività di divulgazione e di valorizzazione congiunta.

Prima tappa di questo lavoro congiunto sono state le Linee guida per la tutela del *patrimonio campanario*¹⁴, con l'obiettivo di offrire un agile strumento utile a:

- a. delineare un *quadro conoscitivo* sintetico dei diversi elementi componenti il sistema del patrimonio campanario storico;
- b. descrivere le *trasformazioni inammissibili*, in quanto non rispettose della materia e della tradizione musicale dei campanili storici;
- c. descrivere le *trasformazioni ammissibili* e talvolta *necessarie*, ad esempio alla riproposizione di una cella campanaria alterata da interventi pregressi. Trasformazioni che sono ammissibili in quanto desunte dalla tradizione costruttiva di riferimento, o comunque concepite secondo le finalità conservative dei principi operativi del restauro modernamente inteso, ovvero il minimo intervento, il rispetto dell'autenticità del testo, la compatibilità chimico fisica e d'uso, la distinguibilità e la reversibilità. Nell'impossibilità di tradurre in poche pagine sintetiche la complessità del patrimonio campanario, nei suoi aspetti materiali ma, soprattutto, immateriali, queste *Linee Guida* vanno intese quale punto di partenza per l'avvicinamento a un tema così complesso e variegato, e quale agile strumento per comprendere che un

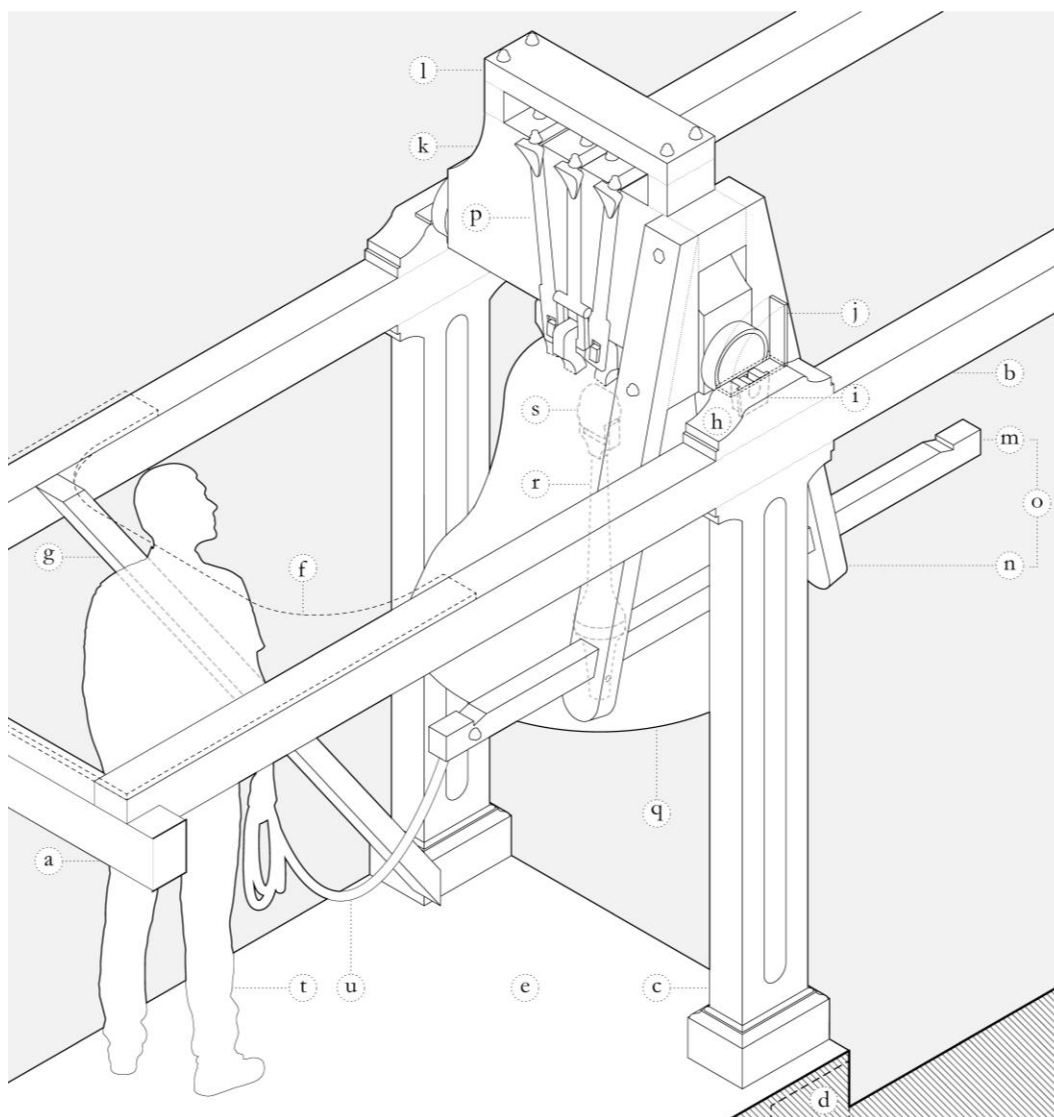
¹³ Il protocollo d'intesa è riportato all'interno del testo delle linee guida, scaricabili on line come indicato alla nota successiva.

¹⁴ Le linee guida sono scaricabili in file pdf nel sito internet della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Bologna e per le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara, al seguente link:

http://www.archeobologna.beniculturali.it/promozione/patrimonio_campanario_2019.htm.

campanile è un'eredità culturale portatrice di una memoria complessa che ha profonde radici nella storia ma che, per sopravvivere con coerenza, necessita di essere rispettosamente declinata nel presente.

Nel 2020 sarebbe dovuto partire un lungo percorso di formazione, come previsto del protocollo, dedicato alla diffusione della conoscenza sia del protocollo d'intesa che delle linee guida, quali strumenti da utilizzare compiutamente nelle attività di restauro. Ad aprile 2020 sarebbe dovuta partire un'articolata offerta di incontri in collaborazione con le Associazioni Campanarie con gli ordini professionali di architetti, ingegneri e i colleghi dei geometri delle quattro province del territorio di competenza della Soprintendenza. Tuttavia, il progetto è sfumato per la nota emergenza SARS Covid-19 emersa in quel periodo.



Tav. 3. Schema assonometrico di una singola postazione di suono tipo: a) trave di testa; b) 'catena'; c) 'candela'; d) trave di banco; e) piano della postazione del campanaro che suona a doppio; f) piano della postazione del campanaro che suona a trave; g) spalliera; h) modiglione; i) bronzina; j) coperchio apribile a chiusura della bronzina; k) mozzo; l) scranello; m) stanga; n) orecchie; o) capra o capretta; p) ferramenti del mozzo; q) campana; r) battaglio; s) legatura; t) campanaro che suona a ciappo; u) ciappo. (Disegno di Michele Avenali).

E pur tuttavia, il lungo momento di stasi nazionale, il «grande silenzio», ha permesso in molte città e borghi di riscoprire il suono delle campane che imperterriti ha continuato ad esistere e a scandire le vuote giornate di molti di noi, anche se sovente nel formato elettrificato o registrato per ovvie ragioni di non possibilità dei campanari di suonare.

Da questa semplice osservazione, nel settembre 2020, cercando di riprendere il filo del discorso interrotto, nell'ambito delle Giornate Europee del Patrimonio Culturale è stato presentato, in modalità streaming, il protocollo d'intesa e si è dato il via a un progetto di «ascolto guidato» a cura delle Associazioni Campanarie, con un programma di sonate campanarie in tutto il territorio. In questi momenti di valorizzazione, il focus è stato incentrato sulla conoscenza del patrimonio campanario da parte della popolazione attraverso un ascolto guidato da parte dei campanari¹⁵.

Questo progetto, partito con molto entusiasmo, si è anch'esso interrotto con i nuovi blocchi di ottobre 2020, dovrà quindi essere ripreso con il nuovo anno. Ma l'attività comunque non si interrompe e, in virtù degli accordi del protocollo, funzionari di Soprintendenza e Campanari interagiscono quotidianamente per confrontarsi sui progetti e sui lavori in corso di manutenzione e restauro di campanili, con il fine di garantire una tutela consapevole di questo complesso patrimonio culturale.



Fig. 7. Le campane di S. Giacomo Maggiore (Bologna) durante le prove di rotazione (foto di Michele Avenali).

¹⁵ Il progetto è stato elaborato e mediato culturalmente dalla dott.ssa Patrizia Cimino (funzionario demoetnoantropologo della Direzione Regionale Musei Emilia Romagna) che entrata da inizio 2020 nel progetto apportando le competenze demoetnoantropologiche che sono mancanti nella struttura organizzativa della Soprintendenza ABABP di Bologna.



Fig. 8. Le campane di S. Giacomo Maggiore (Bologna) durante la collocazione sulla struttura campanaria (foto di Michele Avenali).



Fig. 1. Il territorio ai margini orientali della piana campana, panoramica a bassa quota da ovest (foto di F. Rinaldi, 2017).

IL PAESAGGIO STORICO AI MARGINI ORIENTALI DELLA PIANA CAMPANA IN PERIODO ANNIBALICO. OSSERVAZIONI TOPOGRAFICHE DALLE RICERCHE PER LA CARTA ARCHEOLOGICA DELLA CAMPANIA

Paola Carfora

About: The paper focuses on the territories on the est margins of the piana campana in the years of the annibal wars, in particular during the Second Punic War. The results of a topographic research carried out in this area show useful data for the reconstruction of the historical landscape in those years and the ancient road system that crosses the area. The author by employing archaeological data, analyze also the role of Suessola mountains quoted from Livius during the attempts of conquest of Nola by Hannibal in 216-214 BC.

La rilettura dei passi liviani connessi alle azioni e agli spostamenti di Annibale in Campania, mi ha offerto l'occasione di compiere una riflessione sulla consistenza archeologica dei dati validi alla ricostruzione del paesaggio storico del settore geografico ad est di Capua, tra la catena tifatina e quella del Partenio, allo scorcio del III secolo a.C.

Ricerche topografiche per la redazione della Carta Archeologica della Campania¹ condotte nel territorio ai margini nord-orientali della piana campana, porta d'ingresso al Sannio Caudino, prossimo alle aree amministrate in epoca romana da centri quali *Calatia*, ai margini della piana campana, *Suessula* e *Abella* a sud est, alle pendici della

¹ Sull'iniziativa Carta Archeologica della Campania rimando a quanto già illustrato in CARFORA P., *Modalità di occupazione e interventi di riedificazione ai margini del territorio abellano in età flavia*, in «Monè» 1, 2019, pp. 15-16, nota 1 con bibliografia.

catena del Partenio, hanno consentito di raccogliere utili elementi alla comprensione delle dinamiche insediative e degli assetti viari di questo comparto territoriale tra IV-III secolo a.C., entro le quali rileggere anche talune testimonianze letterarie relative, più nello specifico, agli anni 214-216 a.C.² (fig. 1).

Per il ruolo strategico che la zona in esame rivestì nel quadro delle guerre sannitiche e nell'ambito dei sistemi di controllo della valle caudina, calatina e suessolana, l'area, posta com'era all'imbocco del territorio più strettamente caudino, fu al centro di conflitti e, probabilmente, teatro degli scontri almeno nella seconda guerra sannitica, tra il 326 e il 304 a.C.

Senza riesaminare le problematiche connesse all'identificazione, nella stretta valle, dei luoghi descritti da Livio³ delle *Furcule* e della nota sconfitta dei romani ad opera dei sanniti, questione sulla quale tanto si è spesa la letteratura⁴, va sottolineata la massiccia presenza nella zona per questo ambito cronologico di luoghi d'altura, emersa dalle ricognizioni dirette, che in modo oramai indiscutibile testimonia l'interesse per il controllo di questa naturale via di transito (fig. 2).



Fig. 2. Inquadramento topografico dell'area su DTM da LiDAR in rapporto ai principali centri antichi e ai siti d'altura individuati (elaborazione dell'A.).

² Per le evidenze di IV-III secolo a.C. utili a tale disamina rimando a CARFORA P., *La valle di Ad Novas e i moti soprastanti*, in «Carta Archeologica e ricerche in Campania. Fascicolo 3: Comuni di Airola, Arienzo, Arpaia, Castel di Sasso, Cervino, Durazzano, Forchia, Formicola, Liberi, Maddaloni, Pontelatone, Roccarainola, S. Felice a Cancelli, S. Maria a Vico» (Atlante Tematico di Topografia Antica), suppl. XV, 3, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006, pp. 231-376; 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; CARFORA P., *Modalità di occupazione delle alture in area caudina: nuovi dati e osservazioni topografiche*, in «Archeologia Aerea», 12-2018, Grenzi Editore, Foggia 2020, pp. 25-37.

³ L'episodio più volte citato nelle fonti (DIO. XVI, 1-4; DION. CASS. XXXVI, 9-14; APP. *Samm.* IV, 1-6; ZON. VII, 26), trova nel passo di Livio una esposizione dei fatti e dei luoghi dell'accerchiamento LIV. IX, II, 6-10.

⁴ Per una rassegna bibliografica sul tema cfr. CARFORA 2006, *art. cit.* a nota 2, p. 236, note 11 e 12.

Già nel V, e con maggiore evidenza, nel corso del IV secolo a.C. i dati archeologici indicano la presenza di un sistema “strutturato”, composito e articolato di centri di altura che, posti sulle cime principali delle catene del Tifata e del Partenio, circondano le valli sottostanti costituendo nell’insieme una stretta, una «forca»⁵.

Ad eccezione di taluni contesti di maggiore rilievo dalla veste particolarmente imponente⁶, la maggior parte della documentazione archeologica è da riferire non a vere e proprie cinte fortificate ma a più semplici insediamenti d’altura probabilmente con funzione di avvistamento⁷, delimitati, da terrapieni e murature in calcare, che privilegiano le sommità collinari comprese tra 400-500 metri⁸, disposti secondo schemi di controllo visivo delle valli (fig. 3). Si osserva, infatti, una rete lineare di rapporti di intervisibilità⁹ funzionale a un sistema di difesa altrove opportunamente

⁵ Numerosi i casi individuati in questi anni all’imbocco della valle caudina per i quali rimando a CARFORA 2006, *art. cit.* a nota 2, pp. 275-278 (sito 31, Monte Burrano); pp. 259-263 (sito 9, Monte Decoro); pp. 319-320 (sito 67, Monte Orni); pp. 339-351 (sito 92, Monte S. Angelo Palomba); CARFORA 2020, *art. cit.* a nota 2, pp. 25-37 (Monte San Michele, Monte Calvi, Monte Airola e Monte Longano).

⁶ È bella testimonianza l’insediamento di Monte S. Angelo Palomba, dove i dati dei saggi di scavo prospettano già nel V secolo a.C. l’impianto di una monumentale opera di terrazzamento in opera quadrata di tufo che circoscrive la sommità dell’area e che doveva accogliere nel proprio interno edifici imponenti, forse anche un luogo di culto come sembrerebbero documentare alcuni materiali architettonici e votivi fittili recuperati, proiettando a questa precoce fase l’intera pianificazione edilizia della sommità. Non è da escludere che i sistemi di terrazzamento in opera pseudo-polygonale rilevati sulla fronte settentrionale, non ancora oggetto di scavi, possano essere ricondotti, invece, ad una fase di poco successiva, che prevedeva la chiusura dell’area su tale lato a scopi difensivi. Per questo contesto, oltre alla bibliografia citata a nota 5, si veda anche CARFORA P., *Nuove acquisizioni in area caudina: Monte S. Angelo Palomba*, in «Atlante Tematico di Topografia Antica» 9, L’Erma di Bretschneider, Roma 2000, pp. 171-178; DE CARO S., *L’attività archeologica della Soprintendenza di Napoli e Caserta nel 2000*, in «Atti del Convegno di Studi sulla Magna Grecia», Taranto 2001, pp. 873-874; CARFORA P., *Monte S. Angelo Palomba*, in GUAITOLI M. (a cura di), «Lo sguardo di Icaro. Le collezioni dell’Aerofototeca Nazionale per la conoscenza del territorio», Campisano Editore, Roma 2003, pp. 296-297; CARFORA P., *Monte S. Angelo Palomba*, in CERAUDO G., PICCARRETA F. (a cura di), «Archeologia Aerea I. Studi di Aerotopografia Archeologica», Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004, pp. 72-77.

⁷ Oltre al sito d’altura di Monte Sant’Angelo Palomba, il cui rilevante significato è stato già evidenziato alla nota precedente, che si distingue per le dimensioni (5 ettari circa) e complessità delle strutture, e a quello di Monte Decoro (5,5 ettari), coesistevano luoghi d’altura di dimensioni circoscritte, inferiori ad un ettaro: Monte San Michele (7500 mq), Monte Longano (9000 mq), Monte Airola (7824 mq), e ancor più piccoli luoghi d’altura quali, ad esempio, Monte Calvi (650 mq circa), Monte Burrano (2000 mq circa) e Monte Orni (600 mq circa), questi ultimi forse con funzione esclusivamente di guardiana, riconducibili, per posizione topografica, adatta all’osservazione di vaste aree, e caratteri costruttivi, singolo o doppio terrapieno approssimativamente di forma circolare, a postazioni “turre” (tipologia descritta altrove come “osservatori fortificati” da CONTA HALLER G., *Ricerche su alcuni centri fortificati in opera polygonale in area Campano-Sannitica*, Arte Tipografica, Napoli 1978, p. 97). Per tali contesti minori il dato materiale è più sfuggente, ridotto spesso ai soli resti ceramici visibili in superficie, tuttavia essi traspaiono nel paesaggio grazie all’analisi aerotopografica condotta anche su scatti aerofotografici, scene satellitari e dati LiDAR. Esemplificativi in tal senso il caso di Monte Longano, dove doppi circuiti e terrapieni recingono la sommità (fig. 3), e quello di Monte Calvi, dove su entrambe le sommità, connesse da un passo montano di crinale di un chilometro, si osservano terrapieni di forma pseudo circolare, funzionali, per rispettive posizioni di versante, al controllo simultaneo delle due aree vallive sottostanti. Su entrambi i casi cfr. Carfora 2020, *art. cit.* a nota 2.

⁸ Fanno eccezione Montedecoro, poco meno di 300 m s.l.m.; Monte Sant’Angelo Palomba, 676 m s.l.m.; Monte Burrano, 765 m s.l.m.; Monte Orni, 832 m s.l.m.

⁹ Sulle analisi digitali delle reti di visibilità e inter-visibilità cfr. ACCONCIA V., FERRERI S.L., *Una proposta di analisi GIS per la lettura degli assetti insediativi nell’Abruzzo interno tra l’età del Ferro e la romanizzazione*, in «Archeologia e Calcolatori», 27, 2016, pp. 179-195.

definito «coordinato», volto forse anche al controllo delle risorse territoriali, riconducibile cronologicamente anche ad un momento precedente allo scoppio delle ostilità con Roma¹⁰, e che prefigura la successiva militarizzazione del Sannio. Si potrebbe supporre, cioè nel corso del IV secolo a.C., una trasformazione di alcuni siti d'altura preesistenti in sistemi di difesa e una comparsa di nuovi, in connessione con le guerre sannitiche¹¹. Tale sistema strutturato di controllo territoriale sembra spegnersi in buona sostanza all'inizio del III secolo a.C., all'indomani della conclusione della terza guerra sannitica. Sembra emergere, tuttavia, per alcuni luoghi d'altura, una continuità di vita ancora nel corso del III con labili tracce addirittura nel II secolo a.C. in forme e funzioni ancora da indagare: è questo il caso, ad esempio, dell'insediamento riconosciuto sulla sommità di Montedecoro, sulla catena tifatina orientale, e quello di Monte Fellino, sulla catena del Partenio. In effetti, sebbene i romani fossero riusciti ad inserirsi nel territorio sannitico, esso restava ancora sostanzialmente indiviso; è infatti, solo dopo l'arrivo di Pirro in Italia, e la sua sconfitta nel 275 a.C. che i romani provvidero allo smembramento del territorio caudino, quando *Caudium* fu espugnata ed il territorio confiscato. Mentre, dunque, perdurano tracce di frequentazione su alcuni luoghi d'altura, altri insediamenti sembrerebbero subire leggeri slittamenti da aree propriamente d'altura a vicine terrazze montuose-collinari. Nel corso del III secolo a.C., si osserva una rinnovata frequentazione a chiara vocazione agricola da parte di piccoli insediamenti a volte con area di sepolture, che risponde a quell'incremento di insediamenti sparsi, perlopiù di piccole dimensioni, a volte con annessa necropoli, che si localizzano in aree pedemontane, più raramente in pianura, che sottendono l'affermarsi di un'attività agricola incentivata, puntualmente registrata dalle ricerche topografiche condotte nella Campania settentrionale.

Le scelte insediative che caratterizzano questa fase risentono fortemente delle caratteristiche geomorfologiche: si prediligono terrazzi collinari ben esposti ed ospitali, protetti dai venti da cime collinari soprastanti, collocate lungo il percorso di direttrici viarie con zone a più alta densità nell'approssimarsi a centri di rilievo (fig. 4). I segnali di una trasformazione nello sfruttamento e organizzazione agraria del territorio sin qui riscontrati potrebbero forse combinarsi con le tracce di un sistema catastale inquadrato tra le fine del IV-inizi III secolo a.C., orientato N 28°W, riconosciuto nell'agro acerrano, sulla scorta di elementi archeologici, e ipotizzato da alcuni anche per il territorio di *Suessula*, sulla base di taluni allineamenti¹².

¹⁰ Sulle riflessioni socio-politiche in chiave di aggregazione e strutturazione che ne derivano cfr. TAGLIAMONTE G., *Processi di strutturazione e di autoidentificazione etnica. Il caso dei sanniti*, in CAIAZZA D. (a cura di), «SAFINIM. Studi in onore di Adriano La Regina per il premio I Sanniti», Arti Grafiche Grillo, Piedimonte Matese 2004, pp. 133-145, in particolare p. 144, e QUILICI GIGLI S., *Lettura topografica dei dati archeologici dall'età sannitica all'epoca imperiale*, in «Carta archeologica e ricerche in Campania. Fascicolo 10: comuni di Melizzano e di Frasso Telesino» (Atlante Tematico di Topografia Antica), suppl. XV,10, L'Erma di Bretschneider, Roma 2017, p. 139, con bibliografia.

¹¹ Su questa problematica si tenga conto anche delle considerazioni di LA REGINA A., *I Sanniti*, in PUGLIESE CARRATELLI G. (a cura di), «Italia Omnium Terrarum Parens», Ed. Lusso Sheiwiller, Milano 1989, pp. 300-432; IDEM, *Safinim. Dal conflitto con Roma alla tota Italia*, in PAONE N. (a cura di), «Il Molise. Arte, cultura, paesaggi», F.lli Palombi editori, Roma 1990, pp. 43-44, ripreso anche da DE BENEDITTIS G., *Gli insediamenti italici nell'area della Tavola di Agnone: il punto della situazione*, in DEL TUTTO PALMA L. (a cura di), «La Tavola di Agnone nel contesto italico. Atti del Convegno di Studio (Agnone 1994)», Iannone, Firenze 1996, pp. 73-74 e RAININI I., *Modelli, forme e strutture nel mondo sannitico*, in «Studi sull'Italia dei Sanniti», Electa, Napoli 2000, p. 238, con considerazioni sull'incidenza di fattori bellici sulla nascita o trasformazione dei centri fortificati.

¹² Cfr. ROSSI A., *Ritornando su K.J. Beloch: riflessioni topografiche su Suessula e il suo territorio*, in SENATORE F. (a cura di), «Karl Julius Beloch da Sorrento nell'antichità alla Campania, Atti del Convegno

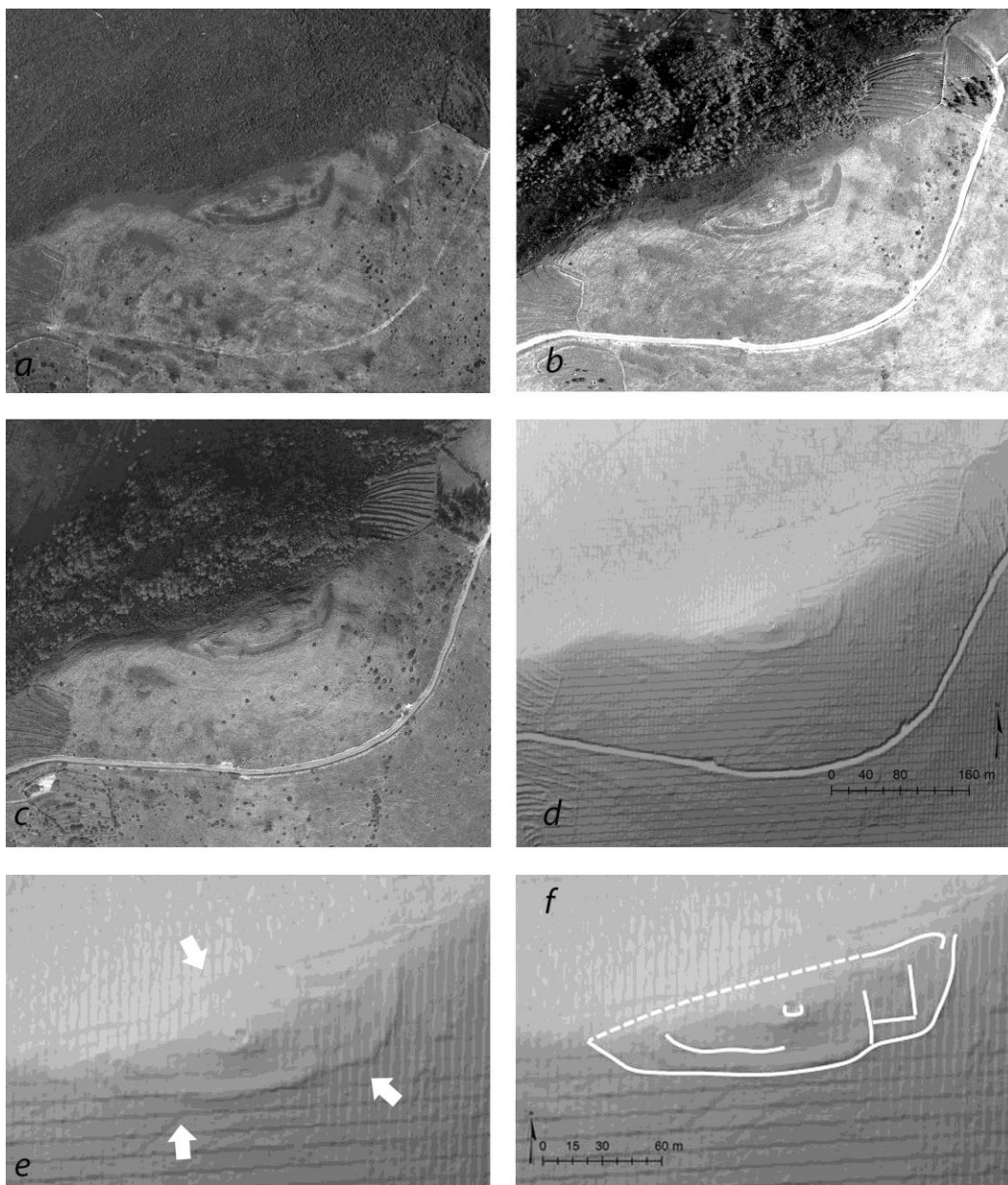


Fig. 3. Esempio di analisi aerofotografica delle alture.

Monte Longano: analisi comparata della visibilità delle tracce archeologiche da microrilievo e da vegetazione tra la fotografia aerea verticale del 1974 (IGM 1974, F.172, str. VA, fotogram. nn. 407-408) (a); scena satellitare RGB QuickBird, aprile 2008 (GoogleEarth) (b); scena satellitare RGB QuickBird, aprile 2015 (GoogleEarth Pro) (c); DTM da LiDAR con risoluzione a terra 1 m (GeoportaleNazionale) (d). Ingrandimento del DTM da LiDAR: le frecce indicano il contesto archeologico (e). Schema interpretativo sul DTM tratto dal rilievo LIDAR (f) (elaborazioni dell'A.).

Storiografico in memoria di Claudio Ferone (Piano di Sorrento, 2009)», (I Quaderni di *Oebalus*), 3, Roma 2011, p. 319; ROSSI A., *Suessula e il suo paesaggio. Persistenza e discontinuità attraverso le indagini di aerotopografia archeologica*, in «ArcheologiaAerea», 11-2017, Grenzi Editore, Foggia 2019, p. 143.

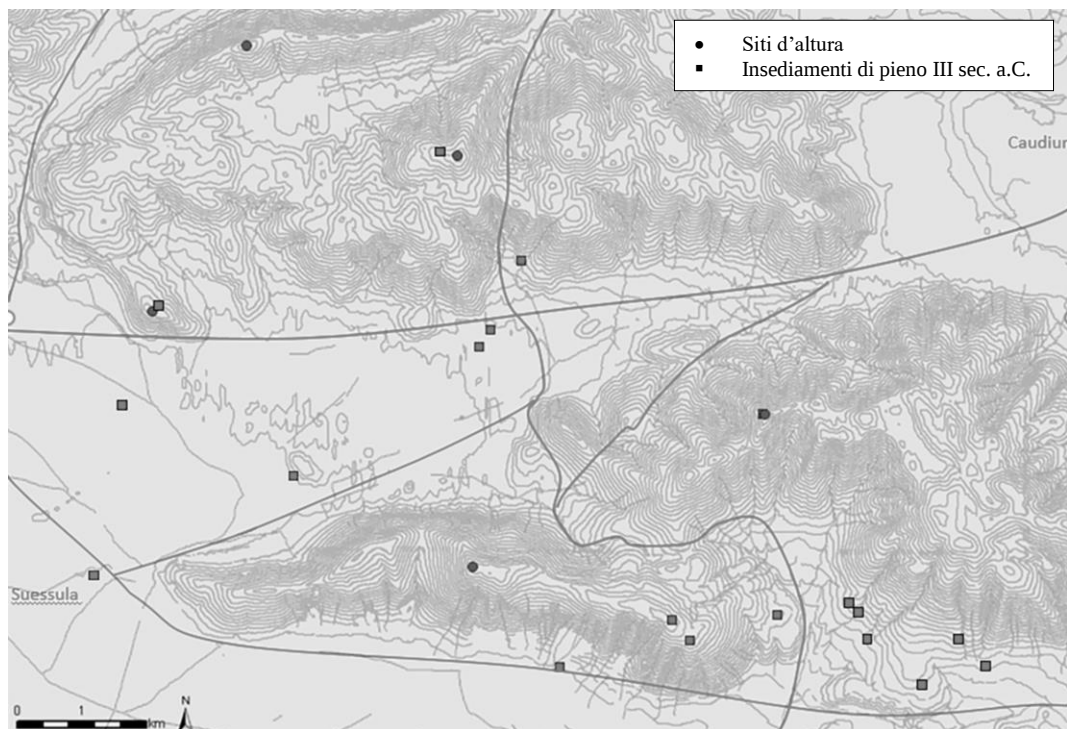


Fig. 4. Carta della distribuzione delle evidenze archeologiche e della viabilità riferibili all'età tardo-repubblicana nel confronto con i siti d'altura più antichi (elaborazione dell'A.).

Mutano, dunque, le forme e spesso i luoghi di occupazione del territorio, facendo capo a direttrici già in uso, che vengono a configurarsi ora come un sistema di reti stradali. Proprio in quegli anni si collocherebbe, infatti, il prolungamento della via Appia da Capua alla nuova colonia di *Beneventum* (268 a.C.); nel suo percorso essa attraversa la valle in questione, ricalcando una naturale via di transito già adoperata in precedenza, ma, ridisegnata con un impegno e una tecnica ingegneristica nuova.

La via, intercettata in questo settore geografico in più tratti, coerenti tra loro nell'allineamento, mostra caratteri costruttivi costanti, percorso a tratti rettilinei e andamento sud ovest-nord est¹³.

I dati archeologici emersi in un'indagine archeologica di scavo condotta nel 2003, nel comune di S. Maria a Vico, in parte editi, risultano preziosi per cogliere, alla luce delle sequenze stratigrafiche evidenziate, caratteri tecnici e cronologici connessi. Essi fotografano l'aspetto della via alla metà circa del III secolo a.C.: la carreggiata era larga 4,30 m, con basse crepidini in calcare e marciapiedi in terra battuta su entrambi i lati, ciascuno ampio circa 3 metri; un muro rettilineo, realizzato in opera incerta,

¹³ Sulla via Appia nel territorio cfr. CARFORA P., *Ad Novas. Una stazione lungo la via Appia tra Calatia e Caudium*, in «Urbanizzazione delle campagne nell'Italia antica», (Atlante Tematico di Topografia Antica) 10, L'Erma di Bretschneider, Roma 2001, pp. 233-242; CARFORA P., *Fasi di frequentazioni lungo il tracciato dell'Appia: la valle tra Calatia e le Forche Caudine*, in LAFORGIA E. (a cura di), «Il Museo Archeologico di Calatia», Electa Napoli, Napoli 2003, pp. 23-25; CARFORA 2006, *art. cit.* a nota 2, pp. 367-376 e schede 10, 13, 26, 38, 42, 55, 61, 63, 73, 74, 80; CARFORA P., *Fotointerpretazione e fotogrammetria finalizzata. Applicazioni alla Valle caudina*, in «Per la conoscenza dei beni culturali, Ricerche di dottorato 1997-2006», Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere 2007, pp. 75-84; CARFORA P., *Apporti dell'aerofotointerpretazione ad aspetti della viabilità in Campania: dati preliminari*, in «Archeologia Aerea», 4-5, 2010-2011, Grenzi Editore, Foggia 2010, pp. 353-354.

delimitava a nord la via forse sin dalla sua fase più antica. La ripavimentazione della carreggiata con un primo basolato, riferito al II secolo a.C., denuncia un impegno manutentivo nel tempo che riconosciamo in più punti in questa zona lungo il tracciato della via¹⁴.

L'area doveva essere servita anche da un sistema di vie secondarie, che si innestano sulla viabilità principale, spesso pedemontane; queste, non sempre documentate da resti archeologici, appaiono leggibili in filigrana dalla distribuzione degli insediamenti che se ne servivano¹⁵. Sulle colline e pendici dei monti del Partenio la distribuzione delle evidenze mostra una notevole ramificazione della viabilità secondaria¹⁶. Un percorso di connessione tra la piana campana e l'area irpina verso Abella doveva correre sulle dorsali montuose del Partenio. Il sistema, intramezzato da spianate e pendii poco acclivi, costituiva una barriera non difficilmente superabile attraverso una linea di faglia che permette l'accesso dalla piana di Abella alla conca caudina tramite un passo, noto come "Vado del Carpine", lungo il quale si distribuiscono numerosissimi contesti riferibili ad epoca romana¹⁷; un asse la cui forte pendenza in taluni punti del versante abellano suggerisce, tuttavia, un uso limitato ad un transito pedonale e con animali¹⁸.

Andrà sottolineata in questo comparto la posizione nodale di *Suessula*, posta all'imbocco della Valle Caudina da un lato e ai margini dell'agro nolano e della piana campana sud orientale dall'altro. L'abitato, ormai ben documentato in alcune sue parti da recenti campagne di scavo, pare si estendesse, nella fase di maggiore espansione, su circa 40 ettari, adattandosi al contesto ambientale, sfruttando un'unità geomorfologica leggermente sopraelevata di origine tufacea definita da due paleoalvei. Al momento delle guerre annibaliche il perimetro delle mura doveva già essere quello definitivo: le tracce della fortificazione della città sono state riferite alla fine del IV e messe in connessione con la concessione della *civitas sine suffragio* del 338 a.C. Al suo interno l'esistenza di un'area sacra, in uso tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C., testimoniata da consistenti tracce monumentali e materiali votivi, attesterebbe il ruolo pubblico che l'area centrale doveva rivestire in questa fase e sulla quale, ma solo più tardi, tra la fine del II secolo a.C. e gli inizi del I, sorgerà il foro della città¹⁹.

In questo contesto topografico ebbero probabilmente luogo le vicende descritte da alcuni passi letterari in relazione alle guerre annibaliche e alle azioni di Claudio Marcello e Quinto Fabio Massimo di contenimento delle incursioni di Annibale contro Nola tra il 216 e il 214 a.C. (fig. 5).

¹⁴ Per l'edizione dei dati di scavo cfr. ZEVI F., *L'attività archeologica a Napoli e Caserta nel 2003*, in «Atti del Quarantatreesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia», Taranto 2004, pp. 877-879; CARFORA 2006, *art. cit.* alla nota 2, pp. 28-284, DE CARO S., *La terra nera degli antichi campani*, Artem, Napoli 2008, pp. 104-105.

¹⁵ Per un quadro della viabilità nel territorio cfr. CARFORA 2006, *art. cit.* a nota 2; CARFORA 2012, *art. cit.* a nota 2; CARFORA P., *La viabilità secondaria dalla piana campana al Sannio caudino tra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale*, in «Atlante Tematico di Topografia Antica», 31, L'Erma di Bretschneider, Roma 2021, pp. 297-307 (in riferimento alla individuazione di diramazioni della via Appia e viabilità secondaria nel tratto *Calatia-Caudium*).

¹⁶ Per i dati archeologici e la lettura storico topografica rimando a CARFORA 2012, *art. cit.* a nota 2, in particolare p. 369, con schede.

¹⁷ Per i contesti archeologici sul versante caudino del Partenio rimando a CARFORA 2006, *art. cit.* a nota 2, pp. 315-356; per quelli sul versante irpino si veda CARFORA 2012, *art. cit.* a nota 2, pp. 369-373, con schede.

¹⁸ Il tracciato doveva essere già frequentato nell'età del bronzo antico e recente come evidenziano numerosi contesti archeologici ascrivibili a queste fasi, cfr. CARFORA 2006, *art. cit.* a nota 2, p. 359, con schede; CARFORA 2012, *art. cit.* a nota 2, p. 368.

¹⁹ Per un inquadramento topografico e una rassegna delle scoperte della città di *Suessula* cfr. ROSSI 2011, *art. cit.* alla nota 12, con bibliografia.

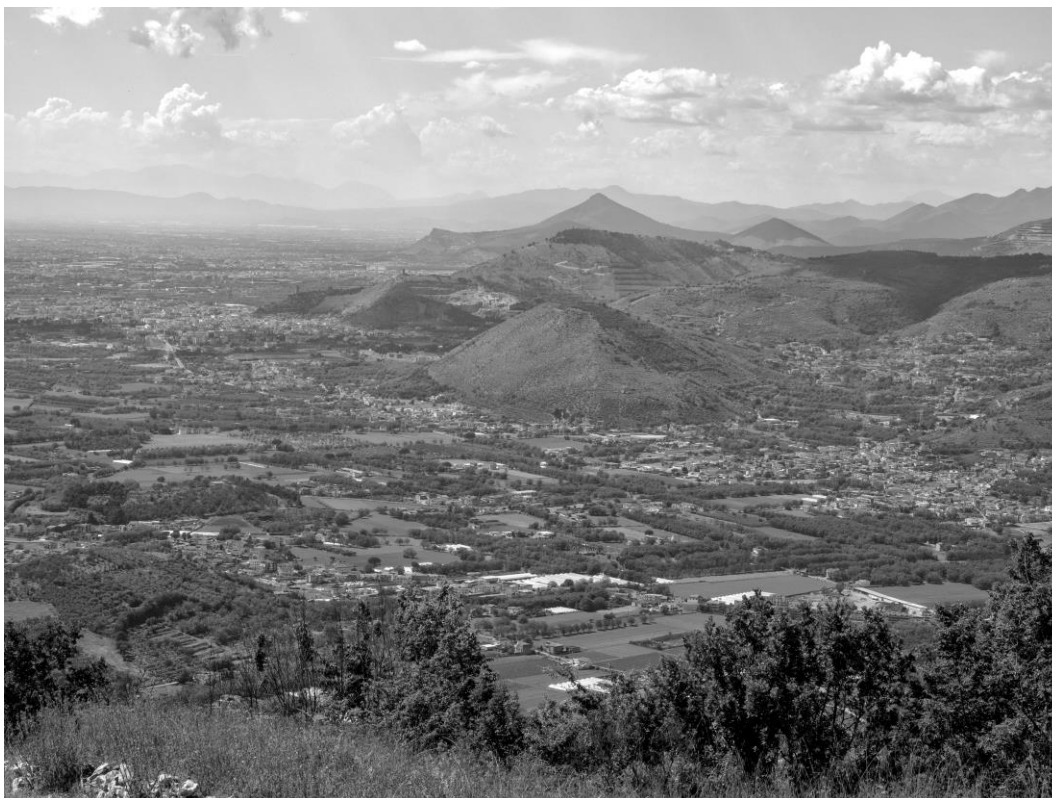


Fig. 5. La catena tifatina ai margini della piana campana vista dalle pendici del Partenio (foto di F. Rinaldi, 2017).

Livio ci espone i fatti allo scorcio dell'ultimo quarto del III secolo a.C. quando, nel 216 a.C., Claudio Marcello per raggiungere in gran fretta la città di Nola, il cui senato, temporeggiando rispetto alla richiesta dei nolani di passare alla parte di Annibale, aveva invocato l'aiuto dell'esercito romano, da *Casilinum* si diresse a Caiazzo e di qui, varcato il fiume Volturno, passando per il territorio di Saticula e quello di Trebula, salito per i monti sopra *Suessula*, giunse a Nola²⁰.

Il percorso compiuto da Marcello verso Nola è un tema variamente discusso e diversi sono stati i tentativi di ricostruzione, ma la descrizione di Livio presenta alcuni problemi testuali legati alla identificazione dei luoghi e alla «effettiva realizzabilità dell'itinerario»²¹. L'orografia dei luoghi suggerirebbe più punti utili all'attraversamento montano ma, in assenza di elementi archeologici e nell'incertezza della tradizione del testo liviano, il tentativo di compiere qui un riconoscimento puntuale non appare utile alla ricostruzione del paesaggio storico che stiamo compiendo.

Con la dovuta accortezza metodologica necessaria nel considerare le varie tappe nel processo ricettivo del testo antico, in considerazione sia delle numerose e note

²⁰ Liv., XXIII, 14, 13-14.

²¹ Per un'esegesi del passo liviano relativo al percorso di Marcello verso Nola si veda BOCCIERO L., CASTORINA A., *Storie Saticulane*, in «Studi sulla Campania preromana», Giorgio Bretschneider Editore, Città di Castello 1995, pp. 213-216 e, più di recente, LONGOBARDI C., *Il percorso di Marcello verso Nola per agrum Saticulanum (ab Urbe condita 23, 14)*, in SQUILLANTE M. (a cura di), «Sant'Agata de' Goti: tracce. Dai testi e dalle epigrafi verso un sistema informativo territoriale», FrancoAngeli srl, Milano 2012, pp. 65-70, con bibliografia. L'ipotesi proposta da F. Rainone nel 1722 è quella di un percorso che attraversa le colline in località Pietre Chiatte, sulla catena tifatina tra Sant'Agata dei Goti e la piana di San Felice a Cancellò.

imprecisioni di natura geografica evidenziate dagli studiosi in questo come in altri passi del testo liviano, che dei diversi passaggi attraverso la lettura cinquecentesca dei testi classici, un dato sembra trovare corrispondenza con quanto suggerito dal paesaggio storico topografico descritto: la centralità di questi luoghi negli eventi bellici che coinvolsero la piana campana durante le azioni annibaliche. Essi dovettero essere ben noti agli eserciti romani: sappiamo che Claudio Marcello li percorse più volte; non poté certamente sfuggirgli la posizione di favore che avrebbe avuto sulle ultime alture del Partenio, poste immediatamente a est di *Suessula*, dominanti la piana in più direzioni e che, come il dato archeologico ha sin qui evidenziato, avevano rivestito già in altri momenti storici una funzione strategica importante (fig. 6).

Convergente sembrerebbe il dato letterario; Livio ricorda più volte i castra Claudiana, i campi trincerati, posti da Marcello «*super Suessulam*» e sovente utilizzati in quel periodo dalle truppe romane. Essi appaiono citati subito dopo la prima battaglia di Nola del 216 a.C., quando Marcello, contrastato il tentativo di Annibale di prendere la città, fatti decapitare più di settanta uomini per tradimento, affida Nola al Senato e partito con tutto l'esercito pone gli accampamenti sulle alture che sovrastano *Suessula*²²; di nuovo l'anno seguente nel 215, quando, ad un rinnovato tentativo di Annibale di prendere Nola, il console Quinto Fabio Massimo vi prende posizione con il proprio esercito²³; ancora quando Claudio Marcello nel 214, sorpreso da *Cales* in un sol giorno, conscio del prossimo attacco verso la città di Nola da parte di Annibale, giuntovi, manda a chiamare anche Pomponio, accampato con l'esercito sopra *Suessula*²⁴.



Fig. 6. Il Partenio visto dall'agro nolano (foto di F. Rinaldi, 2017).

²² Liv., XXIII, 17,1-3.

²³ Liv., XXIII, 39, 8.

²⁴ Liv., XXIV, 17, 4.

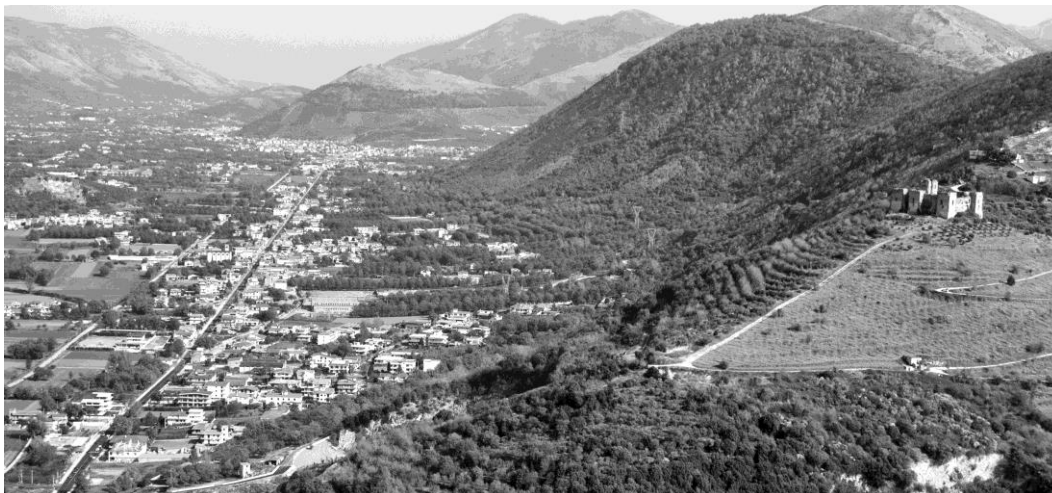


Fig. 7. La collina del castello di Cancellone, panoramica a bassa quota da ovest (foto di F. Rinaldi, 2017).

Benché la ricostruzione del luogo esatto in cui Claudio Marcello pose il suo accampamento sia stata oggetto di diversa letteratura che, sulla scorta dei riferimenti topografici forniti dal testo liviano e muovendo dall'ipotesi di Beloch, ubica i castra sulla collina di Cancellone²⁵ (fig. 7), l'assenza di elementi archeologici che possano avvalorare una proposta, qui o altrove, di un accampamento suggerisce cautela²⁶; varrà inoltre ricordare che nel passo liviano non sono citati esplicitamente campi stabili²⁷. Mi sembra si possa, invece, condividere certamente l'affermazione di W. Johannowsky che negli anni '70 del 1900 nella voce *Suessula*²⁸, definiva la città durante la guerra annibalica «un caposaldo dei Romani» che, come ricordato dalle fonti, proprio in questi luoghi stanziarono, su questo punto, nel corso delle azioni, contarono e da qui mossero per bloccare l'azione di Annibale su Nola nel triennio 216-214 a.C.

²⁵ BELOCH J., *Campanien*, Breslau 1890 (rist. e trad. it.), Napoli 1982, p. 442; JAL P., *Tite-Live. Historie Romaine, Tome XIII, livre XXIII*, Les Belles Lettres, Paris 2003, p. 53, nota b; *contra* BOCCIERO, CASTORINA, *art. cit.* a nota 21, pp. 213-216. Sul tema cfr. CARFORA 2006, *art. cit.* alla nota 2, p. 238.

²⁶ Analogamente a quanto accade per l'accampamento di Annibale sul Monte Tifata; sul tema cfr. QUILICI GIGLI S., *Il santuario di Diana tifatina e il contesto topografico*, in «Carta archeologica e ricerche in Campania. Fascicolo 6: Ricerche intorno al Santuario di Diana Tifatina» (Atlante Tematico di Topografia Antica), suppl. XV,6, L'Erma di Bretschneider, Roma 2012, p. 20.

²⁷ Sul tema rimando a BOCCIERO, CASTORINA, *art. cit.* a nota 21, p. 216.

²⁸ JOHANNOWSKY W., *Suessula*, in «EAA», 1973, p. 755.

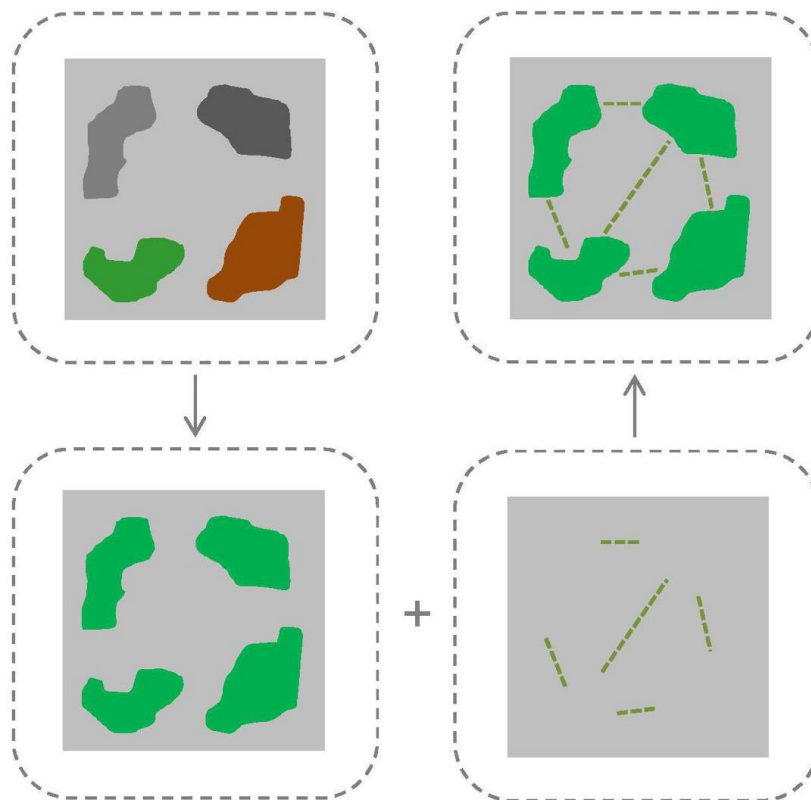


Fig. 1. La rete ecologica urbana (elaborazione R. De Martino).

L'APPROCCIO ECOLOGICO ALLA RIQUALIFICAZIONE DI CONTESTI ANTROPIZZATI. LA RETE ECOLOGICA URBANA

Raffaella De Martino

About: The concept of ecological network, even if usually applied to vast territorial areas, has been proposed in recent years for the reorganization of open spaces in urban areas. The uncontrolled growth of cities, with consequent settlement, infrastructural and productive phenomena, have led to profound changes in the urban ecological structure transforming the natural spaces in isolated fragments depleted of their environmental peculiarity. The redevelopment and the connection of these spaces are the prerequisites for the formation of a network capable of contributing not only to improving the overall environmental quality of the city, but also to its social and economic development, thus playing a key role in the processes of urban regeneration.

Introduzione

Gli spazi verdi urbani e periurbani, nonostante sottoposti a forti pressioni dovute ai processi tipici degli ambiti antropizzati, svolgono importanti funzioni

ambientali, sociali, ecologiche, culturali ed economiche. Queste le motivazioni alla base del crescente interesse che negli ultimi decenni si è manifestato, nelle esperienze italiane ed europee più avanzate, verso la riqualificazione ambientale degli spazi aperti finalizzata alla trasformazione e rigenerazione di contesti urbani.

La Convenzione Europea del Paesaggio (Firenze, 20 ottobre 2000) nel definire il paesaggio, come *componente essenziale dell'ambiente di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro patrimonio comune culturale e naturale, e fondamento della loro identità*, ne dichiara il riconoscimento non solo come entità fisica dinamica e complessa, ma anche come realtà etica ed estetica, attribuendo dimensione paesaggistica a tutte le parti del territorio. Essa in particolare riconosce il valore dei paesaggi urbani e periurbani per la qualità della vita della popolazione urbana evidenziando, inoltre, il fondamentale ruolo ecologico, strutturante, semantico ed estetico delle componenti naturali e degli spazi aperti all'interno del tessuto costruito¹.

Da un punto di vista ecologico, la città rappresenta un ecosistema artificiale complesso con interazioni simili a quelle riscontrabili in un ecosistema naturale, ma a differenza di questo è costituito sia da elementi naturali che artificiali, le cui influenze reciproche sono condizionate non solo da fattori naturali, ma anche culturali, politici, economici e sociali. Così come gli ecosistemi naturali anche quello urbano è definito da struttura e funzione. La struttura si riferisce alle singole parti che compongono il sistema e dunque ne riconosce le caratteristiche spaziali, come forma, dimensioni, numero. La funzione invece è l'insieme dei processi che avvengono all'interno dell'ecosistema e che lega tra loro, attraverso flussi di energia e trasferimenti di materia, i componenti strutturali².

All'interno della città è possibile riconoscere biotopi con differenti gradi di naturalità: biotopi artificiali (edifici, industrie, infrastrutture), biotopi semi-artificiali (giardini, viali, orti urbani), biotopi semi-naturali (grandi parchi, foreste urbane, parchi, agro-ecosistemi)³. *«Quello urbano può essere considerato un ecosistema giovane e in transizione, dove l'attività antropica non gli consente di raggiungere una situazione di stabilità o comunque di maturità, il corrispondente del climax degli ecosistemi naturali, mantenendolo quindi in una continua attività produttiva e di crescita, sino, in alcuni casi, ad arrivare a soffocare completamente la componente naturale»*⁴.

Infatti, la crescita incontrollata delle città, con i conseguenti fenomeni insediativi, infrastrutturali e produttivi, hanno determinato profonde alterazioni alla struttura ecologica urbana trasformando profondamente gli spazi semi-artificiali e/o semi-naturali. La natura è spesso ridotta quindi a frammenti isolati, scarsamente connessi e fortemente compromessi nella loro funzionalità ecologica⁵.

¹ STILES R. (a cura di), *Manuale per lo spazio urbano, Joint Strategy, Settimo programma quadro* <<http://urbanspace.rec.org/files/Joint-Strategy-in-Italian.pdf>> [2 Marzo 2021].

² cfr. FABBRI P., *Principi ecologici per la progettazione del paesaggio*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 105.

³ cfr. MININNI M., *Ecologia urbana*, in: AA.VV. *Costruire sostenibile*, Alinea editrice, Firenze 2000.

⁴ TARSITANO E., *Ecosistema città: biotopi e biocenosi urbane. Gestione ecologica dei sistemi urbani e delle trasformazioni connesse. Gestione integrata dei rifiuti. Gestione integrata del ciclo dell'acqua*, <<https://www.yumpu.com/it/document/view/38000930/eco-tarsitano-dipartimento-di-biologia>> [1 marzo 2021].

⁵ cfr. PAOLINELLI G., *La frammentazione del paesaggio periurbano*, University Press, Firenze 2003, p.17.

Il concetto di rete ecologica, anche se applicato solitamente ad ambiti territoriali vasti, è stato proposto per la riorganizzazione degli spazi aperti in ambito urbano. Esso consente la riqualificazione degli spazi naturali nei contesti antropizzati e la loro successiva messa a sistema permettendo quindi di avviare processi di rigenerazione del territorio a partire dalla gestione dei conflitti tra flussi antropici e naturali (fig. 1).

Il concetto di rete ecologica negli anni si è fortemente evoluto. Si è passati dalla tutela di singole specie animali a rischio di estinzione alla protezione degli habitat in cui questi animali vivono e, infine, si è affermato il concetto che, affinché la tutela della biodiversità sia efficace, è fondamentale che gli habitat, e più in generale le aree naturali, siano connesse tra loro, perché è nella frammentazione degli ambienti naturali in parti sempre più piccole ed isolate, che va individuata una delle minacce più gravi per la diversità ecologica. Per Rete Ecologica si intende, quindi, un sistema interconnesso di aree naturali di cui si intende salvaguardare le specie animali/vegetali potenzialmente minacciate. La *Pan-European Ecological Network* (PEEN) propone lo schema di unità di rete ecologica formato da *Core areas* (aree nodali), *Ecological corridors* (corridoi ecologici), *Buffer zones* (zone cuscinetto), *Stepping stones* (aree sparse) *Restoration areas* (aree di rigenerazione) (fig. 2).

Le aree nodali sono aree di alto valore naturalistico, di conservazione degli habitat, delle specie e del paesaggio. I corridoi ecologici sono connessioni fisiche che assolvono a diverse vitali funzioni ecologiche quali: la disseminazione delle specie, la migrazione, l'alimentazione e la riproduzione. Questi elementi aiutano ad assicurare la capacità di autoregolazione degli ecosistemi consentendo alle specie chiave di muoversi tra i mosaici dell'ecosistema. Le zone cuscinetto sono aree intorno alle aree nodali o intorno agli elementi di connessione, mirate a proteggere gli elementi della rete dai disturbi e dagli impatti del contesto. Le aree sparse sono aree di piccola superficie che, per la loro posizione strategica o per la loro composizione, rappresentano elementi importanti del paesaggio per sostenere le specie in transito su un territorio oppure ospitare particolari microambienti in situazioni di habitat critici. Le aree di rigenerazione sono tutte le aree dove viene pianificato lo sviluppo dell'ambiente naturale così che le funzioni ecologiche possano essere ristabilite⁶.

Attualmente il concetto di rete ecologica si è ulteriormente evoluto in quanto la stessa è stata inglobata all'interno del modello di «green infrastructure» nel quale la fornitura di servizi ecosistemici, *intesi come l'insieme dei benefici, diretti ed indiretti che l'uomo trae dagli ecosistemi*⁷, è il principale scopo da perseguire.

Nell'ambito di questa nuova prospettiva, la salvaguardia della biodiversità e il mantenimento della connettività ecologica sono alcuni degli strumenti per garantire ecosistemi in salute in grado di fornire un ampio spettro di servizi ecosistemici. La trasposizione del concetto di rete ecologica dalla scala territoriale vasta all'ambito urbano, necessita tuttavia di alcune precisazioni.

⁶ cfr. SOCCO C., CAVALIERE A., GUARINI S. M., *Pan-European Ecological Network (PEEN)*, Osservatorio del paesaggio dei parchi del Po e della Collina Torinese, OCS-Dipartimento Interateneo Territorio-Politecnico e Università di Torino, Working Paper 7/2008, <http://www.areeprotettepotorinese.it/documenti/paesaggio/dwd/wp/wp0708_peen.pdf> [2 marzo 2021].

⁷ Millennium Ecosystem Assessment [MEA], *Ecosystem and Human Well being: A Framework for Assessment*, Island Press, Washington 2005.

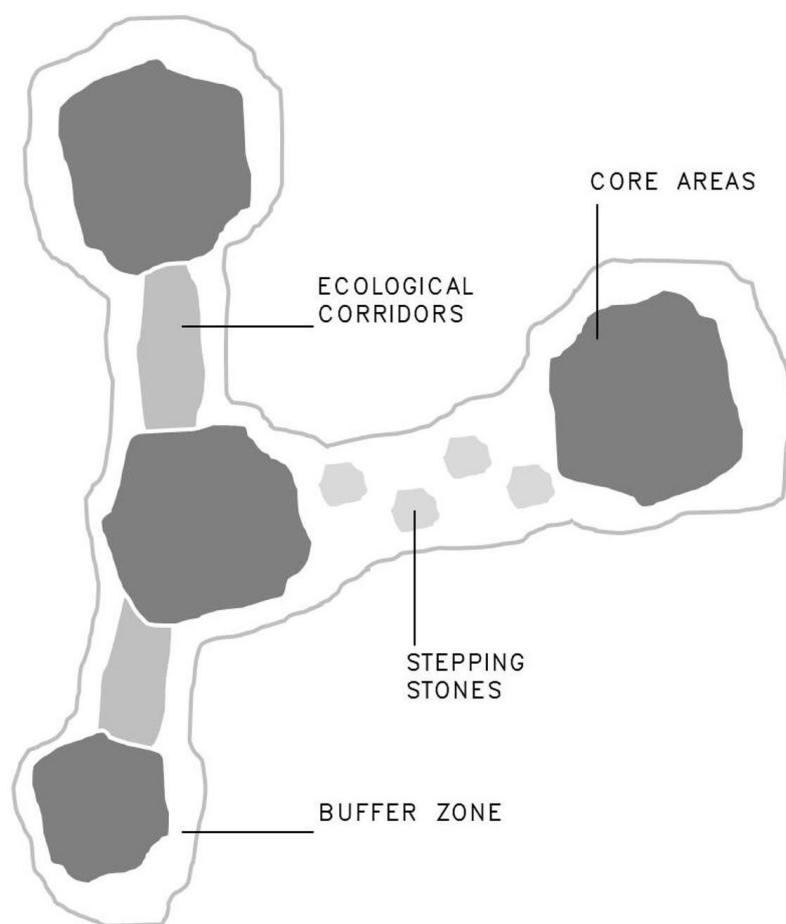


Fig. 2. Schema di unità di rete ecologica proposta dalla Pan-European Ecological Network (elaborazione R. De Martino).

Come evidenziato da Clorinda Pagano «(...) la creazione di una rete ecologica urbana necessiterebbe infatti della presenza di spazi verdi con determinate caratteristiche:

- gli spazi verdi destinati ad essere poli della rete devono coprire una superficie piuttosto vasta e devono essere distribuiti nella città in modo uniforme;
- tra due poli deve essere presente almeno un forte elemento di connessione caratterizzato da una superficie sufficientemente vasta per consentire l'attraversamento della fauna;
- la continuità dello spazio deve essere seguita dalla continuità delle principali essenze floristiche presenti nei poli;
- è necessaria la presenza di corsi d'acqua o zone umide;
- i principali elementi di connessione devono essere supportati da altri di rango minore;
- la distribuzione delle diverse classi di spazi verdi deve essere omogenea su tutto il territorio urbano.

La presenza contemporanea di tutte queste condizioni è difficilmente riscontrabile in una città: si è tuttavia voluto proseguire nella definizione di un sistema ambientale di spazi verdi connessi, comprendente oltre che ovviamente ai grandi parchi e alle zone verdi attrezzate, anche piccoli giardini, piazze, intere aree non edificate o altri spazi aperti (non verdi) come zone pedonali, parcheggi e strade, queste ultime particolarmente importanti nella matrice urbana in quanto elementi di collegamento per eccellenza»⁸.

A queste tipologie di spazi aperti, si sono aggiunti, a seguito di recenti studi che ne hanno evidenziato l'importante valore ecologico, gli agroecosistemi che rappresentano vere e proprie infrastrutture concorrenti al rafforzamento della resilienza dell'ambiente urbano. Se è infatti noto che, da un punto di vista ecologico, le pratiche agricole rendono gli ecosistemi molto fragili è indubbio tuttavia che il verde produttivo, se opportunamente «progettato» fornisce sostanziali benefici ambientali alla città contribuendo all'aumento della biodiversità degli ecosistemi e di conseguenza al miglioramento della stabilità degli stessi. Gli ecologisti ritengono infatti che esista un rapporto di proporzionalità tra il grado di diversità delle specie e la stabilità dell'ambiente: ciò significa che la stabilità di un sistema, vale a dire la sua capacità di reagire a possibili disturbi esterni di origine naturale o provocata dall'uomo, cresce con un aumento della diversità, che esprime la ricchezza e l'omogeneità delle specie presenti in una data area⁹.

Negli ultimi anni, molte esperienze progettuali hanno proposto il verde produttivo non solo per la riqualificazione di spazi aperti urbani ma anche per l'ambiente costruito sotto forma di *Building Integrated Agriculture*.

Al fine di innescare un processo ecologico-ambientale attivo, spazi aperti compromessi possono essere recuperati e convertiti in aree agricole urbane cercando di massimizzarne la qualità attraverso l'inserimento di infrastrutture ecologiche (spiepi, filari, etc.) necessarie per aumentare la diversità degli agroecosistemi oltre che per favorire l'insediamento e la colonizzazione di specie faunistiche di piccole dimensioni. La connessione ad altri spazi aperti urbani, agricoli e non, e alle propaggini del territorio rurale presenti nelle aree marginali delle città, favoriscono infine il movimento territoriale di numerose specie animali.

Anche la realizzazione di interventi di *Building Integrated Agriculture*¹⁰, comprendenti coperture verdi, sistemi di serra integrati, fino alla progettazione di componenti tecnologici, possono contribuire al miglioramento ecologico-ambientale della città e soprattutto questi «elementi verdi» possono assumere la funzione di *stepping stones*,

⁸ PAGANO C., *Reti di aree verdi, reti ecologiche e riqualificazione urbana*, in: FONTI L., *Parchi, reti ecologiche e riqualificazione urbana*, Alinea editrice, Firenze 2006.

⁹ cfr. FABBRI P., *Principi ecologici per la progettazione del paesaggio*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 85

¹⁰ cfr. GALLO P., CASAZZA C., *Tecnologia Idroponica per l'Agricoltura Urbana*, <<https://www.ingenio-web.it/5321-tecnologia-idroponica-per-lagricoltura-urbana>> [2 Marzo 2021].

integrando gli elementi naturali esistenti all'intorno e arricchendo la rete di corridoi verdi eventualmente esistenti in ambito urbano¹¹.

La realizzazione di una rete ecologica oltre a contribuire al miglioramento della qualità ambientale complessiva della città, rappresenta anche un'importante occasione di sviluppo sociale ed economico, giocando quindi un ruolo rilevante nei processi di rigenerazione urbana. Gli spazi aperti urbani offrono infatti molti benefici legati anche alla fruizione e al sociale.

«Oltre a rendere fruibili spazi fisici per persone di ogni età, essi costituiscono importanti centri di aggregazione e comunicazione, favorendo la coesione sociale e la comprensione reciproca tra i gruppi sempre più eterogenei diffusi nelle zone urbane. Da sempre più parti si ritiene che gli spazi aperti inoltre abbiano anche un notevole impatto positivo sulla salute, sia fisica che psicologica, e in generale sul benessere degli abitanti. (...) Oltre a favorire la strutturazione del tessuto urbano rendendolo più facile da comprendere ed esplorare, gli spazi urbani sono necessari infine alla creazione di un'identità urbana condivisa, agendo da importanti vettori di significato e di valori di ampia portata»¹².

Quando i corridoi di connessione oltre ad avere una valenza ecologica, favorendo il movimento e la diffusione territoriale di specie animali e vegetali, svolgono anche funzioni ricreative, storiche, culturali, sociali attraverso la connessione tra le aree verdi, tra la città e la campagna, tra la residenza e i centri di vita, si parla di *greenways*.

Il termine *greenways* può essere interpretato come un sistema di territori lineari tra loro connessi che sono protetti, gestiti e sviluppati in modo da ottenere benefici di tipo ricreativo, ecologico e storico-culturale. Le *greenways* dunque indicano percorsi in grado di connettere le popolazioni con le risorse del territorio (naturali, agricole, paesaggistiche, storico-culturali) e con i «centri di vita» degli insediamenti urbanistici, sia nelle città che nelle aree rurali¹³.

Tali percorsi si caratterizzano per due aspetti fondamentali: la *configurazione spaziale lineare*, a cui è sotteso un tipo di fruizione dinamica del verde, e la *multifunzionalità*. Secondo Fabos e Ahern¹⁴ una *greenway* può avere funzione:

- ricreativa;
- ecologica, allo scopo di consentire la conservazione della biodiversità e il collegamento;
- conservativa dell'eredità storica e dei valori culturali, finalizzata ad attrarre i turisti con enormi benefici educativi, visivi, ricreativi ed economici.

¹¹ cfr. ISPRA. *Verde pensile: prestazioni di sistema e valore ecologico*, Manuali e Linee Guida 78/ 2012. <<http://www.isprambiente.gov.it/files/pubblicazioni/manuali-lineeeguida/mlg-78.3-2012-verde-pensile.pdf>> [1 marzo 2021].

¹² STILES R. (a cura di), *Manuale per lo spazio urbano, Joint Strategy, Settimo programma quadro* <<http://urbanspace.rec.org/files/Joint-Strategy-in-Italian.pdf>> [2 Marzo 2021].

¹³ cfr. ASSOCIAZIONE ITALIANA GREENWAYS, Statuto 1998 <<http://www.greenways.it/statuto.pdf>> [1 marzo 2021].

¹⁴ FABOS J. G., AHERN J., *Greenways. The beginning of an International movement*, Elsevier, New York 1995.

Da un punto di vista metodologico la costruzione di una rete ecologica utilizza un approccio che parte da un'analisi ecologico-ambientale, individua gli elementi che la compongono e ne valuta infine il livello di qualità complessiva al fine di definire le eventuali azioni strategiche necessarie alla sua realizzazione.

L'analisi si fonda su indicatori ecologici e metodi analitico-descrittivi, già presenti in letteratura, in grado di rilevare il livello di frammentazione territoriale e definirne la struttura ecologica di partenza.

L'analisi restituisce una conoscenza approfondita dell'ecosistema urbano a partire dal riconoscimento delle componenti biotiche e di quelle abiotiche, dalla valutazione delle «interazioni dell'uomo con queste componenti, delle interferenze delle attività antropiche con i processi naturali, degli effetti degli interventi e delle strutture umane sul contesto ambientale, evidenziando il grado di conflittualità e il grado di integrazione»¹⁵.

Uno degli strumenti più utilizzati per analizzare lo stato di salute ambientale di una determinata area ed in grado di fornire un modello grafico che rappresenti schematicamente il livello di connessione ecologica di un determinato territorio, è il Grafo Ecologico (fig. 3).

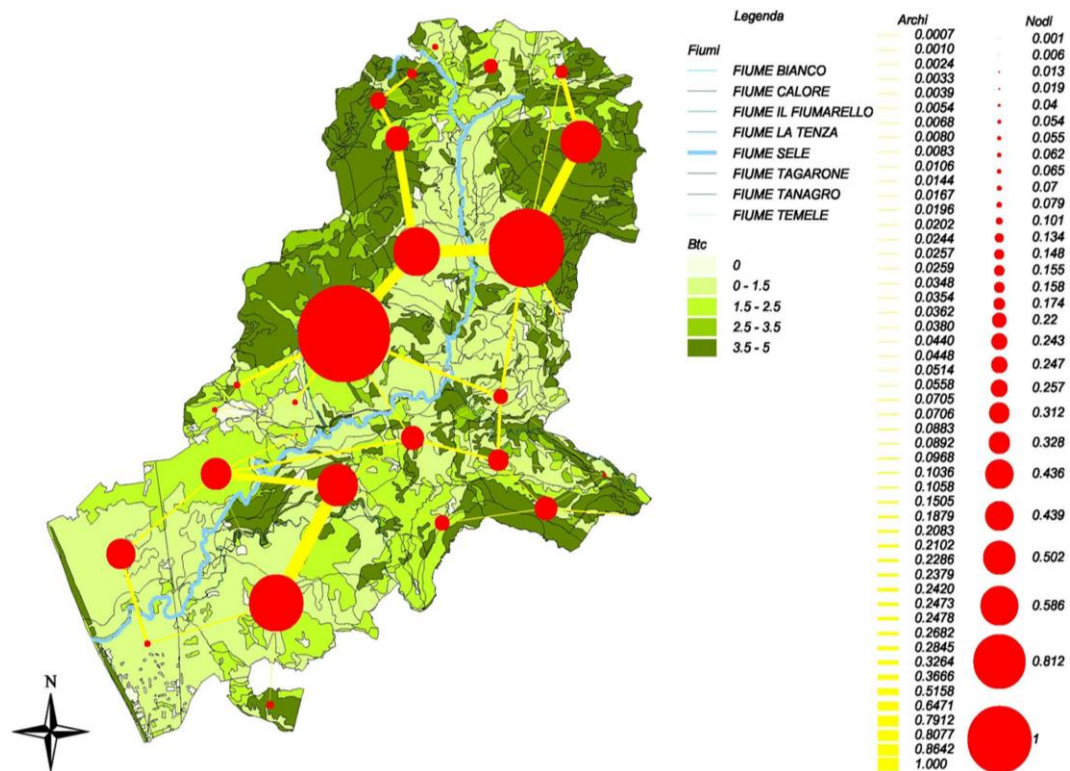


Fig. 3. Esempio di Grafo ecologico applicato alla scala territoriale (elaborazione R. De Martino).

¹⁵ TARSITANO E., *Ecosistema città: biotopi e biocenosi urbane. Gestione ecologica dei sistemi urbani e delle trasformazioni connesse. Gestione integrata dei rifiuti. Gestione integrata del ciclo dell'acqua*, <<https://www.yumpu.com/it/document/view/38000930/eco-tarsitano-dipartimento-di-biologia>> [1 marzo 2021].

Esso si basa sulla definizione del sistema ambientale come «combinazione di unità urbane differenti per struttura e funzioni, caratterizzate da gradi diversi di connessione e correlate da scambi di energia, con processi evolutivi più o meno veloci»¹⁶.

La valutazione e la quantificazione delle dinamiche territoriali si avvalgono dell'utilizzo di una serie di indici di controllo che consentono, in prima istanza, di misurare il livello di organizzazione del sistema ambientale in esame e successivamente di verificare il disturbo indotto dalle previsioni di nuovi interventi antropici. Il Grafo Ecologico infatti indica le unità di paesaggio e le connessioni di maggior valore ecologico da preservare, le parti del territorio sulle quali si può puntare per migliorare il sistema e le porzioni territoriali caratterizzate da buoni contenuti energetici, e quindi più resistenti ad eventuali interventi antropici¹⁷.

Individuata e quantificata la frammentazione territoriale, è possibile completare la fase analitica valutando il territorio secondo alcuni parametri ecologici (fig. 4): uso del suolo prevalente, coerenza funzionale degli elementi, interesse naturalistico in base all'utilizzo prevalente, stato di salute dell'unità urbana, stato dei settori circostanti, posizione del settore all'interno dell'ecotessuto, qualità delle acque dell'ambito, qualità delle sponde dell'ambito, presenza di barriere artificiali, diversità specifica avifaunistica, diversità specifica ittica, ruolo nella rete ecologica e presenza di elementi rari

Una volta noto lo «stato di salute» degli spazi e delle loro connessioni, si può procedere alla costruzione della rete ecologica attraverso l'applicazione di criteri di ordine paesaggistico-strutturale e biologico-funzionale. Il primo approccio prevede l'identificazione delle realtà ambientali che, per la loro conformazione strutturale e spaziale, possono appartenere alla rete ecologica potenziale. L'approccio biologico-funzionale prende in considerazione invece, le differenze comportamentali di alcune specie prioritarie (specie focali) presenti sul territorio, per potere orientare gli interventi sugli elementi di maggiore rischio ed ottimizzare l'impiego delle risorse disponibili¹⁸. Attraverso lo studio del modello comportamentale del moto degli esemplari delle specie focali selezionate rispetto ai vari usi del suolo, vengono così individuati dei reticoli (fig. 5), dalla composizione dei quali si ottiene la rete ecologica potenziale per il sistema ambientale esaminato (fig. 6). L'aggettivo «potenziale» sottolinea che l'efficienza della rete è subordinata ad un livello di qualità ecologica-ambientale accettabile degli elementi strutturali che la compongono, siano esse aree nucleo che corridoi di connessione. Se questa condizione, verificata attraverso un raffronto con i risultati della fase analitica, non è soddisfatta, sarà necessario predisporre interventi di miglioramento ambientale, che hanno fondamentalmente due obiettivi: il primo è quello di rendere disponibili o incrementare habitat idonei al rifugio e alla riproduzione di molte specie; il secondo è invece quello di consentire o migliorare la connettività tra questi habitat consentendo così lo spostamento faunistico «protetto»¹⁹.

¹⁶ FABBRI P., *Principi ecologici per la progettazione del paesaggio*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 162.

¹⁷ *Ivi*, p.171.

¹⁸ *cfr.* FIDUCCIA A., FONTI L., FUNARO M., GREGARI L., RAPICETTA S., RENIERO S., *Strutture di informazione geospaziale e processi di conoscenza per l'identificazione della connettività ecosistemica potenziale*, in SITZIA T., RENIERO S. (a cura di), *Reti ecologiche: una chiave per la conservazione e la gestione dei paesaggi frammentati*. Atti del XL Corso di Cultura in Ecologia, 2004.

¹⁹ *cfr.* DE MARTINO R., *La rete ecologica per la riqualificazione di ambienti fluviali*, Edicom Edizioni, Monfalcone (Gorizia) 2014.

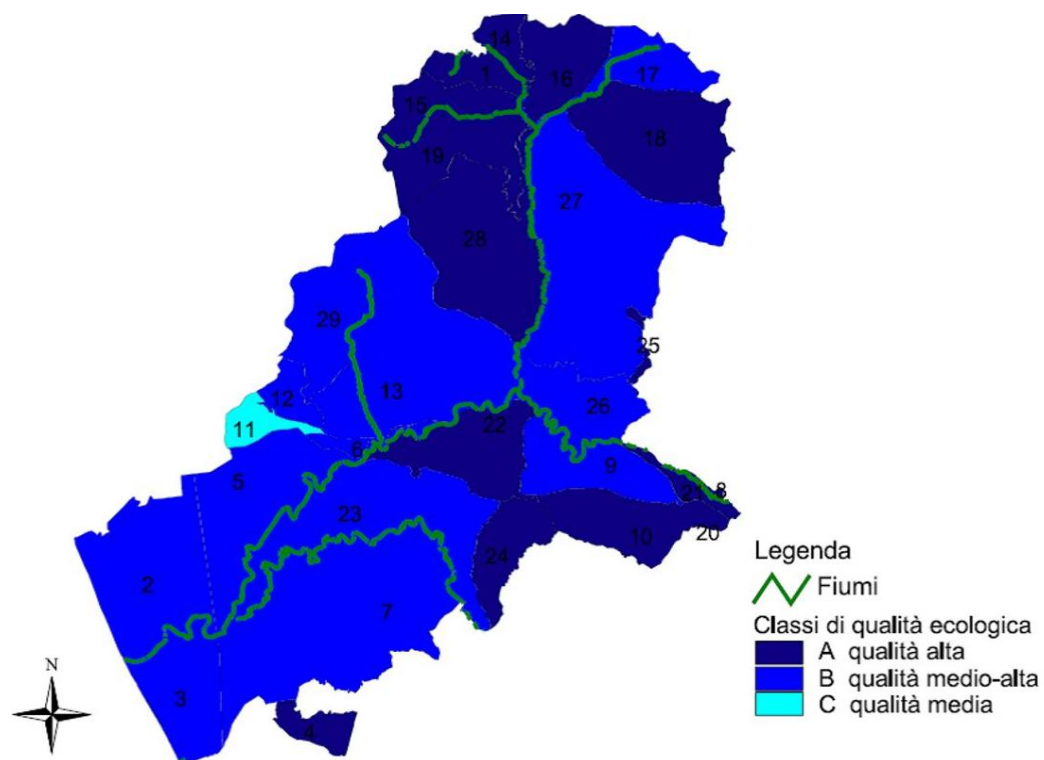


Fig. 4. Suddivisione del territorio del Bacino del Fiume Sele in classi di qualità ecologica (elaborazione R. De Martino).

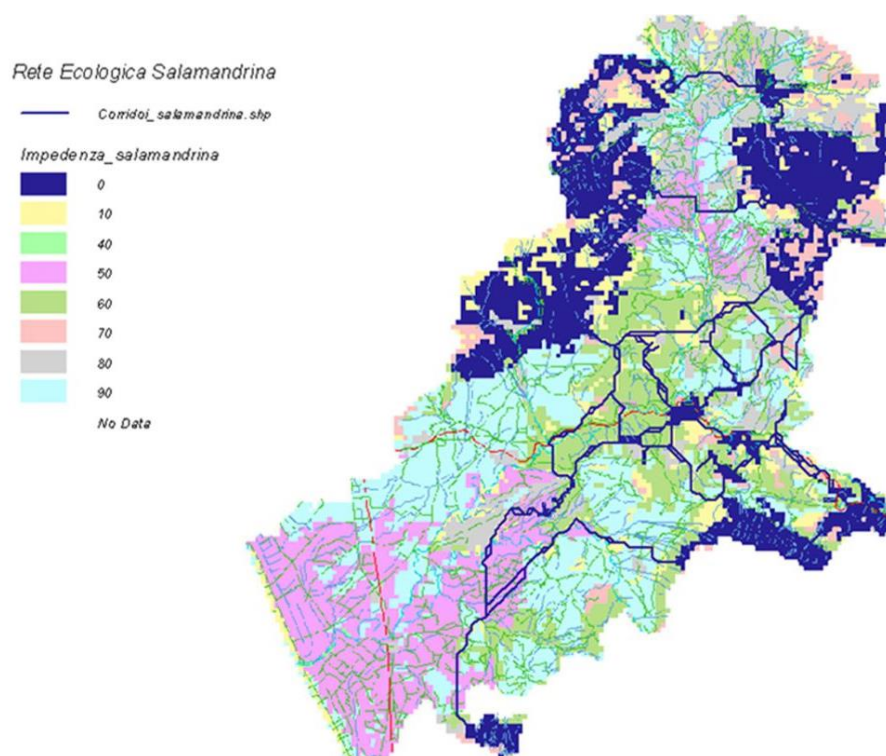


Fig. 5. Reticolo ecologico per la specie focale Salamandrina dagli Occhiali (anfibia) nel territorio del Bacino del Fiume Sele (elaborazione R. De Martino).

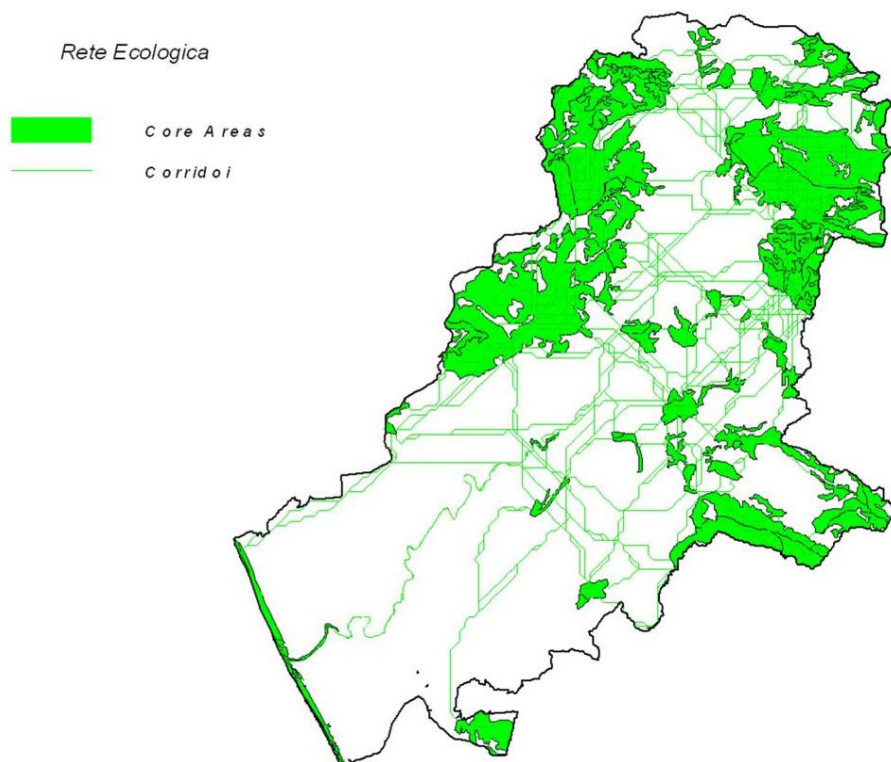


Fig. 6. Rete ecologica potenziale per il territorio del Bacino del Fiume Sele (elaborazione R. De Martino).

Tali interventi possono interessare aree compromesse per recuperare elementi di qualità naturalistica diffusa nella città da affiancare alle unità naturali principali (parchi, riserve), elementi di connessione esistenti e/o la costruzione ex novo di unità (*stepping stones*) in grado di restituire continuità funzionale tra le aree nucleo senza la necessità di una continuità strutturale²⁰.

²⁰ cfr. MALCEVSKI S., BISOGNI L., GARIBOLDI A., *Reti ecologiche ed interventi di miglioramento ambientale*, Il Verde Editoriale, Milano 1996.



Ampliamento della Stazione di San Cristoforo di Aldo Rossi.

LE ARCHITETTURE NON FINITE. INTERVENTI STRUTTURALI PER IL RIUSO

Giuseppe Faella e Mariateresa Guadagnuolo

About: Several unfinished buildings with only the reinforced concrete structural framework characterize the territory of many Italian regions. The reconversion or refurbishment of these structures is a topical issue, and represents a great opportunity: retrieve these buildings has the double advantage of avoiding other land consumption, where the need for new spaces is always growing, and providing a better future to a degraded urban context. The recovery design of these buildings requires a multidisciplinary approach, involving different skills where the structural component is fundamental. The retrofit of structures must achieve both static and seismic safety, considering that many of these buildings were built before the current seismic classification of the area where they are or before the issuance of the current seismic standards. In this context, the paper synthetically presents the main structural issues involved in the finishing and strengthening of unfinished structures and the different and multiple techniques of structural intervention that can be pursued.

Premessa

Il paesaggio urbano in Campania, e non solo, è oggi caratterizzato da diverse costruzioni non finite, in cui è presente la sola ossatura strutturale in calcestruzzo armato. Queste costruzioni, molte delle quali sono opere pubbliche, si trovano spesso in uno stato di degrado che le rende esteticamente sgradevoli, e soprattutto che induce altro degrado. Per contro, le città sono saturate, le necessità e la fruizione degli spazi sono cambiati, soprattutto dopo questo periodo di pandemia (Covid19). È necessario ampliare gli spazi senza consumo di suolo, quindi recuperare gli edifici

non finiti, frequentemente anche abbandonati, sembra essere una soluzione da perseguire.

Le costruzioni non finite rappresentano, oggi, un problema ma anche un'opportunità: intervenire su queste opere richiede, con un impegno multidisciplinare, la realizzazione di progetti di trasformazione che nascono da diverse esigenze sociali. Gli interventi sul patrimonio costruito presentano, infatti, diverse problematiche, da un lato progettuali/tecnologiche e dall'altro propriamente strutturali, finalizzate al rispetto delle normative vigenti (NTC 2018, 2019)¹, che richiedono il raggiungimento di un adeguato indice di sicurezza sismica. Spesso il progetto deve prevedere un cambio di destinazione d'uso rispetto a quella originaria, che inevitabilmente comporta anche variazioni strutturali. In particolare, cambiare la destinazione d'uso di una costruzione significa modificare i carichi variabili, ma spesso anche quelli permanenti per cui l'opera era stata progettata. Il cambio di destinazione, inoltre, comporta la modifica degli spazi interni e dei volumi, e quindi, talvolta, anche dello schema statico della struttura stessa. L'esigenza, che può sembrare banale, di avere altezze di interpiano più elevate, oppure l'esigenza architettonico-funzionale di eliminare alcuni pilastri ha risvolti significativi dal punto di vista statico.

Le implicazioni statiche in termini di aumento di carico (per esempio, per interventi relativi all'uso delle coperture, con impianti fotovoltaici, tetti giardino, ecc.) richiedono, attraverso la comprensione dello stato di fatto (degrado dei materiali, rispondenza strutturale al progetto originario, sotto o sovradimensionamento delle strutture), opportune verifiche per progettare sia interventi locali che possono essere di integrazione o sottrazione sull'opera esistente, sia interventi globali di protezione sismica.

La valutazione della sicurezza e la progettazione degli interventi su costruzioni non finite è assimilata, per norma, a quella prevista per le costruzioni esistenti. Infatti, per «costruzioni esistenti» si intendono le opere che hanno la struttura già realizzata alla data di valutazione della sicurezza e/o del progetto di un intervento. Per tali costruzioni occorre valutare il livello di sicurezza in modo da poter intervenire con eventuali miglioramenti o adeguamenti in ottica di prevenzione sismica.

Le NTC 2018 indicano, al paragrafo 8.3, che la valutazione della sicurezza di una costruzione esistente deve permettere di stabilire se l'uso della costruzione possa continuare senza interventi; se la destinazione debba essere modificata (declassamento, cambio di destinazione e/o imposizione di limitazioni e/o cautele nell'uso); o se sia necessario aumentare la sicurezza strutturale, mediante interventi. Inoltre, si legge, che la valutazione della sicurezza può essere effettuata anche solo sugli elementi interessati e su quelli con essi interagenti, cioè su porzioni limitate della costruzione, tenendo presente la funzione nel complesso strutturale, posto che le mutate condizioni locali non incidano sostanzialmente sul comportamento globale della struttura. In ogni caso, il progettista deve esplicitare i livelli di sicurezza precedenti all'intervento e quelli raggiunti con esso, esprimendoli in termini di rapporto tra capacità e domanda (NTC2018).

L'adeguamento di queste costruzioni alle nuove norme sismiche è un tema particolarmente rilevante, poiché gran parte del patrimonio edilizio nazionale è stato

¹ MIT Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti, 2018. Decreto Ministeriale LL.PP. 17.01.18. Norme tecniche per le costruzioni.

MIT, *Istruzioni per l'applicazione dell'aggiornamento delle Norme Tecniche per le Costruzioni* di cui al D.M. 17.01.2018, C.S. LL. PP. n. 7 21.01.2019.

progettato senza tenere conto delle azioni sismiche ed inoltre, tali edifici sono stati progettati e realizzati rispettando pratiche progettuali ben diverse da quelle previste dalle attuali normative per le strutture in calcestruzzo armato.

La vigente classificazione della pericolosità sismica del territorio italiano ha, inoltre, reso «sismiche» molte zone che prima non lo erano. Le prime normative sismiche riguardavano, infatti, solo ristrette aree territoriali². La Legge 2 febbraio 1974 n. 64 e i suoi diversi Decreti Ministeriali di attuazione³ avevano valenza nazionale, ma dovevano essere applicate solo nelle aree classificate a pericolosità sismica. Solo con le Ordinanze della Presidenza del Consiglio dei Ministri⁴ e, soprattutto, con le Norme Tecniche delle Costruzioni del 2008⁵, il problema sismico è stato esteso ad una ampissima parte del territorio nazionale.

Il primo passo per la valutazione della sicurezza, e per la successiva definizione degli interventi necessari, è un'approfondita conoscenza delle parti strutturali già realizzate. La costruzione, infatti, riflette lo stato delle conoscenze al tempo della sua progettazione e realizzazione, ed è quindi necessario approfondire sia le caratteristiche dei materiali sia le tecniche costruttive di quel preciso periodo. Nella struttura, inoltre, possono essere insiti e non palesi difetti di impostazione e di realizzazione, anche rispetto al progetto originario, e la costruzione può essere stata soggetta ad azioni esterne i cui effetti non sono completamente manifesti. Le strutture, infine, possono presentare fenomeni di degrado e/o modificazioni significative rispetto alla situazione originaria.

Nella definizione dei modelli strutturali, si deve, inoltre, tenere conto che la geometria e i dettagli costruttivi sono oramai pienamente definiti, e la loro conoscenza dipende solo dalla documentazione disponibile e dal livello di approfondimento delle tante indagini conoscitive e diagnostiche oggi utilizzabili. Tra le prove per valutare la resistenza del calcestruzzo, le più diffuse sono i carotaggi, le prove con ultrasuoni, le prove sclerometriche e le prove di pull-out⁶. Per quanto riguarda le armature, le prove più utilizzate sono quelle dirette in laboratorio su campioni prelevati dalla struttura, le prove di durezza, le indagini pacometriche e la misura del potenziale di corrosione.

² Regio Decreto-Legge 22 novembre 1937 n. 2105, Legge 25 novembre 1962 n. 1684, ecc.

³ Legge 2 febbraio 1974, n. 64: «Provvedimenti per le costruzioni con particolari prescrizioni per le zone sismiche»; Decreto Ministeriale L.L.P.P. 16 gennaio 1996: «Norme tecniche per le costruzioni in zona sismica»; Circolare Ministeriale L.L.P.P. 10 aprile 1997 n. 65: «Istruzioni in merito alle norme tecniche per le costruzioni in zona sismica».

⁴ Ordinanza P.C.M. n. 3431, 2005. Ulteriori modifiche ed integrazioni all'Ordinanza n. 3274 del 20.3.2003, recante «Primi elementi in materia di criteri generali per la classificazione sismica del territorio nazionale e di normative tecniche per le costruzioni in zona sismica», Suppl. Ord. n.85 alla G.U. n.107 del 10.5.2005.

⁵ MIT Ministero delle Infrastrutture e dei trasporti, *Nuove Norme Tecniche per le Costruzioni*, Suppl. Ordinario n. 30, Gazzetta Ufficiale n. 29 del 4 febbraio 2008.

⁶ RILEM Recommendation, 1993. NDT 4 Recommendations for in situ concrete strength determination by combined non-destructive methods, Compendium of RILEM Technical Recommendations, E&FN Spon, London; Braga F., Dolce M., Masi A., Nigro D., 1992. *Valutazione delle caratteristiche meccaniche dei calcestruzzi di bassa resistenza mediante prove non distruttive*. L'Industria Italiana del Cemento, 3, 201-208; FAELLA G., GUADAGNUOLO M., DONADIO A., FERRI L., *Calibrazione sperimentale del metodo SonReb per costruzioni della Provincia di Caserta degli anni '60-'80*, XIV Convegno Nazionale, L'Ingegneria Sismica in Italia, Bari, Italia, 18-22 settembre, 2011. ISBN 9788875220402 Ed. Digilabs.

Le fonti di informazione, oltre al progetto che non sempre è ottenibile, sono anche altri tipi di documentazione, quali i verbali della Direzione Lavori o il Verbale di Collaudo. Queste devono essere integrate, oltre che dai risultati delle prove, da un approfondito rilievo strutturale, geometrico e diagnostico. Il tutto al fine di ottenere le necessarie informazioni riguardanti lo schema strutturale, la categoria del suolo, la caratterizzazione meccanica dei materiali, i dettagli costruttivi, i difetti, la destinazione d'uso originaria, i danni subiti e gli eventuali interventi eseguiti sulle parti strutturali.

Le azioni e le loro combinazioni da considerare nel calcolo, sia per la valutazione della sicurezza sia per il progetto degli interventi, sono quelle definite dalle NTC2018 per le nuove costruzioni. Per i carichi permanenti, un accurato rilievo geometrico-strutturale e dei materiali può invece consentire di adottare coefficienti parziali modificati, assegnando valori adeguatamente motivati.

Sulla base degli approfondimenti effettuati nelle fasi conoscitive, devono, inoltre, essere definiti i «livelli di conoscenza» dei diversi parametri coinvolti nel modello (geometria, dettagli costruttivi e materiali), così come previsto dalla normativa vigente, e conseguentemente i correlati «fattori di confidenza». Questi ultimi sono strettamente legati allo specifico livello di conoscenza conseguito, e in funzione dello stesso riducono i valori di resistenza dei materiali. I livelli di conoscenza identificano, in sostanza, il grado di approfondimento della conoscenza e la normativa vigente ne prevede tre: LC1 - Conoscenza Limitata; LC2 - Conoscenza Adeguata; LC3 - Conoscenza Accurata.

La valutazione della sicurezza, nel caso di intervento di adeguamento, è, in definitiva, finalizzata a stabilire se la struttura, a seguito dell'intervento, è in grado di resistere alle combinazioni delle azioni di progetto contenute nelle NTC2018, con il grado di sicurezza richiesto dalle stesse norme. Non è invece, in generale, sempre necessario soddisfare le prescrizioni sui dettagli costruttivi (per esempio armature minime, interassi delle staffe, dimensioni minime di travi e pilastri, ecc.) valide per le costruzioni nuove, purché il progettista dimostri che siano comunque garantite le prestazioni in termini di resistenza, duttilità e deformabilità previste per i vari stati limite da esaminare.

Per le costruzioni non finite, infine, a differenza delle strutture esistenti, la fase diagnostica è in genere più agevole e meno onerosa, anche da un punto di vista economico, essendo la struttura quasi sempre a vista, e non essendoci quindi finiture da dover ripristinare. Il livello di conoscenza potrà, pertanto, essere alto, ottenendo così verifiche strutturali meno penalizzanti.

Strutture intelaiate non finite: la valutazione della sicurezza sismica

Nelle costruzioni esistenti in calcestruzzo armato soggette ad azioni sismiche, è oramai acquisito che la sicurezza sismica si incentra sulla capacità resistente e deformativa dei singoli elementi strutturali e sui relativi meccanismi che ne governano il «collasso». Questi possono essere «duttili» o «fragili». I meccanismi duttili possono attivarsi in maniera diffusa su tutta la costruzione, oppure in maniera non uniforme, localizzandosi in alcune parti critiche. La plasticizzazione di un elemento, o l'attivazione di un meccanismo duttile in genere, non dovrebbe comportare il collasso della struttura (es. travi, pilastri e pareti inflesse con e senza sforzo normale non particolarmente elevato, ecc.). I meccanismi fragili possono

localizzarsi in qualsiasi punto della struttura e determinano spesso il collasso dell'intera struttura. Le strutture esistenti sono caratterizzate, in genere, dalla presenza di elementi strutturali in cui si possono attivare meccanismi di tipo fragile (es. pilastri e pareti soggette ad elevate forze assiali, meccanismi di taglio in travi, pilastri, pareti e nodi, ecc.).

Nel rispetto della vigente normativa, la valutazione della sicurezza delle costruzioni non finite, prima e dopo l'intervento, deve porre una specifica attenzione sugli aspetti che riguardano la duttilità strutturale. Si devono pertanto assumere le informazioni necessarie a valutare se i dettagli costruttivi, e quindi i meccanismi resistenti, siano in grado di continuare a sostenere cicli di sollecitazioni o deformazioni anche dopo il superamento delle soglie di plasticizzazione.

L'analisi sismica deve inoltre utilizzare metodi di calcolo che consentano di valutare in maniera appropriata sia la resistenza sia la effettiva duttilità disponibile. Qualora si impieghino metodi di calcolo lineari (statici o dinamici), è innanzitutto necessario che il progettista effettui un'opportuna definizione del «fattore di comportamento» in relazione alle caratteristiche meccaniche globali e locali della struttura in esame. I meccanismi «duttili» si verificano controllando che la domanda non superi la corrispondente capacità in termini di deformazione, i meccanismi «fragili» si verificano controllando che la domanda non superi la corrispondente capacità in termini di resistenza.

Le strutture intelaiate non finite, come gran parte di quelle esistenti, presentano ulteriori problematiche legate all'epoca di esecuzione del progetto. Infatti, nelle zone non considerate a pericolosità sismica, erano consentite, e spesso era prassi, tipologie strutturali che prevedevano l'inserimento di telai in un'unica direzione, con semplici travi di collegamento nell'altra, ad eccezione di quelle destinate a sostenere le tamponature (fig. 1). Questa condizione, ovviamente, non è adeguata per carichi sismici, in quanto la struttura non ha le stesse capacità resistenti e deformative in tutte le direzioni⁷.

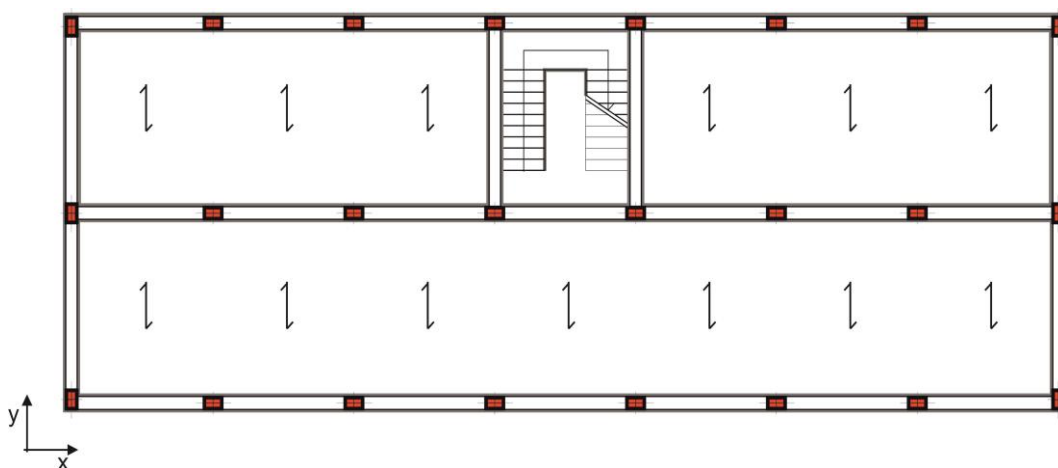


Fig. 1. Pianta costituita strutturalmente da telai nella sola direzione x .

⁷ GUADAGNUOLO M., FAELLA G., *Response of nominally-symmetric non-seismic r/c frame structures*, Proc. 15th World Conference on Earthquake Engineering (WCEE), Lisboa, Portugal, September 24-28, 2012, ISBN: 9789892031828, Oxford Abstracts Limited, United Kingdom.

Altra caratteristica ricorrente nelle strutture realizzate prime dell'entrata in vigore delle prescrizioni sismiche è l'inadeguata rigidezza dei solai nel proprio piano, che sotto azioni orizzontali dovrebbe distribuire i carichi tra le strutture verticali. Anche le strutture principali, e in particolare i pilastri, essendo progettate solo per carichi verticali, presentano frequentemente sezioni trasversali ed armature sottodimensionate se si considera l'impegno sismico odierno.

Altra problematica spesso riscontrata è l'irregolarità in pianta, che sotto sisma genera effetti torcenti, per i quali la struttura potrebbe non essere stata progettata⁸.

Le strutture non finite, tuttavia, sono talvolta caratterizzate dall'aver un numero di piani inferiore a quello previsto in progetto, non essendo state ultimate: in questi casi le dimensioni geometriche potrebbero soddisfare le prestazioni richieste, ma le armature sono in genere insufficienti.

Alla luce di quanto sopra, la riconversione di strutture non finite è da ritenersi una grande opportunità per consolidare la struttura secondo i principi di protezione sismica, tradizionali o, soprattutto, innovativi.

Interventi sul patrimonio esistente non finito

Gli interventi sul patrimonio edilizio esistente possono essere di due tipi, globali e locali. Sono di tipo globale quando è interessato tutto l'organismo strutturale, nella sua geometria e struttura resistente, sono invece di tipo locale quando si interviene su singoli dettagli costruttivi per effetto di fenomeni di degrado di tipo locale, difetti di messa in opera, errati interventi precedenti o per effetto del comportamento inadeguato di elementi non strutturali.

La metodologia di intervento globale ha come obiettivo o la riduzione delle forze sismiche agenti o l'incremento di duttilità e di resistenza globale (fig. 2), mentre gli interventi locali sono finalizzati a piccole riparazioni o rinforzi localizzati oppure all'eliminazione o sostituzione di parti non strutturali.

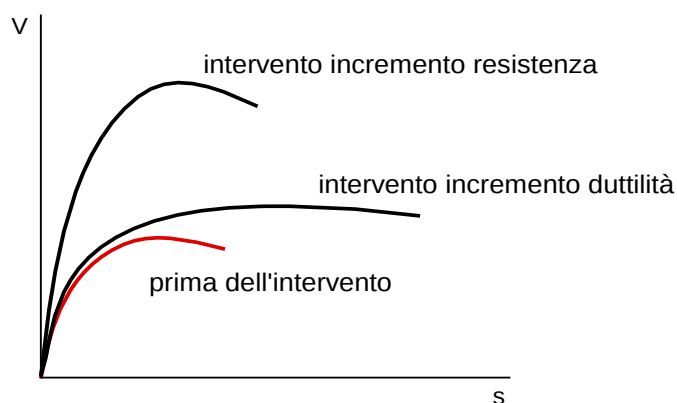


Fig. 2. Strategie di intervento per migliorare la capacità sismica delle strutture.

⁸ AZIMINEJAD, A., A.S. MOGHADAM AND W.K. TSO, 2006. *Behavior of asymmetric multistory buildings with different strength distribution*. 1st European Conf. on Earth. Engng. and Seismology, Geneva; DE LA LLERA, J.C. AND A.K. CHOPRA, 1994. *Accidental and natural torsion in earthquake response and design of buildings*. Rep. EERC94-07, Earth. Engng. Research Center, University of California; DE STEFANO, M., G. FAELLA AND R. RAMASCO, 1993. *Inelastic response and design criteria of plan-wise asymmetric systems*. Earthquake Engng. & Struct. Dyn., 22(3), 245-259.

Gli interventi devono mirare a migliorare i sistemi strutturali, garantendo una adeguata «capacità sismica» nei confronti delle due componenti orizzontali delle azioni sismiche, riducendo per quanto possibile gli effetti torsionali.

I principali interventi sulle strutture non finite, che devono essere valutati e curati nei loro diversi aspetti, sono per lo più i seguenti:

- eliminazione di alcuni elementi strutturali (solai, travi, pilastri);
- eliminazione di eventuali meccanismi di «piano debole»⁹;
- incremento della resistenza degli elementi strutturali verticali, tenendo eventualmente conto di una possibile riduzione della duttilità globale;
- inserimento di nuovi elementi strutturali;
- introduzione di un sistema strutturale aggiuntivo in grado di resistere per intero all'azione sismica di progetto;
- miglioramento della sicurezza degli elementi non strutturali;
- miglioramento del sistema di fondazione;
- miglioramento della capacità deformativa (duttilità) di singoli elementi strutturali;
- realizzazione, ampliamento, eliminazione di giunti sismici;
- riduzione dell'eccessiva deformabilità degli orizzontamenti;
- riduzione dell'impegno degli elementi strutturali originari mediante l'introduzione di sistemi d'isolamento o di dissipazione di energia;
- riduzione delle carenze dovute ad errori grossolani;
- riduzione delle condizioni che determinano situazioni di forte irregolarità in termini di massa, resistenza e/o rigidezza, anche legate alla presenza di elementi non strutturali;
- riduzione delle masse;
- riparazione di eventuali danni.

Per quanto riguarda le fondazioni, l'aumento di carichi potrebbe richiedere interventi di rinforzo statico, per fornire una maggiore rigidezza e/o resistenza al sistema di fondazione (aumento di sezione e/o di armature). Si deve, in ogni caso, intervenire se le fondazioni sono costituite da plinti isolati, collegandoli, secondo due direzioni ortogonali, oppure se le fondazioni su travi continue sono unidirezionali, realizzando nuove travi nella direzione ortogonale a quelle esistenti.

Per quanto riguarda invece i solai, l'obiettivo dell'intervento è di dotarli sia di rigidezza sia di resistenza, per garantire da un lato la loro funzione di trasmissione dei carichi ai sistemi resistenti a sviluppo verticale (telai), dall'altro per consentire loro di ripartire le azioni orizzontali tra le diverse strutture resistenti.

Si deve inoltre tener presente che in talune condizioni deve essere considerata anche la componente verticale del sisma, la quale può incidere in modo significativo sulla sicurezza della costruzione, e richiedere di conseguenza specifici interventi di rinforzo: ciò avviene in presenza di elementi pressoché orizzontali con luce superiore a 20 m, elementi precompressi (con l'esclusione dei solai di luce inferiore a 8 m), elementi a mensola di luce superiore a 4 m, strutture di tipo spingente, pilastri in falso, edifici con piani sospesi.

⁹ Un «piano debole» è un meccanismo di collasso locale di edifici in c.a. o in acciaio soggetti all'azione sismica. Si verifica quando le plasticizzazioni si localizzano alle estremità dei pilastri di un singolo piano, ad esempio a causa di una minore rigidezza, per esempio, può presentarsi nelle costruzioni in cui le tamponature sono assenti al solo piano terra.

Le tecniche di intervento oggi disponibili sono molteplici e diversamente classificabili: frequentemente sono suddivise tra tecniche basate sull'impiego di materiali tradizionali, tecniche basate sull'impiego di materiali innovativi e tecniche basate sull'impiego di sistemi non convenzionali di protezione sismica (isolamento sismico, dissipazione energetica, ecc.).

Tecniche di intervento basate sull'impiego di materiali tradizionali e/o innovativi

Gli interventi possono avere diverse finalità, in considerazione di quale vuole essere il comportamento da far assumere alla struttura. Si può cercare di produrre un incremento di resistenza o di duttilità o entrambi.

Per innalzare la resistenza dell'edificio, è possibile agire sui pilastri, incrementando la sezione resistente, oppure inserendo elementi nuovi, quali setti o controventi. Questi interventi, oltre ad aumentare la capacità portante della struttura, possono contribuire a ridurre, dove occorre, le irregolarità planimetriche.

Per esempio, per rinforzare un pilastro, la tecnica tradizionale prevedeva o la riparazione e rinforzo delle armature (eliminando il calcestruzzo degradato, sostituendo o rinforzando le armature ossidate o deformate, e ripristinando la sezione trasversale con un getto di calcestruzzo di completamento (fig. 3a), oppure l'incamiciatura in calcestruzzo del pilastro con disposizione di nuove armature (incrementando quindi la sezione dell'elemento strutturale (fig. 3b).

Come per il pilastro anche per la trave, un problema usuale può essere la presenza di armatura degradata o insufficiente, per cui è necessario intervenire o con la semplice riparazione e rinforzo delle armature oppure con l'incamiciatura in calcestruzzo e la disposizione di nuove armature.

Per incrementare invece la duttilità, è necessario intervenire su travi e pilastri aumentandone la capacità deformativa, incrementando spesso le armature in zona compressa e la staffatura.

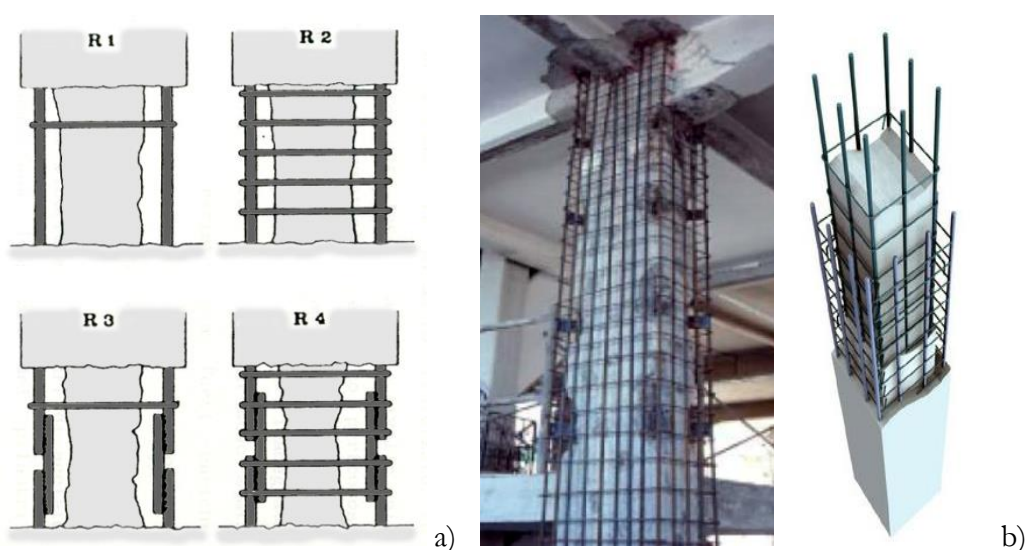
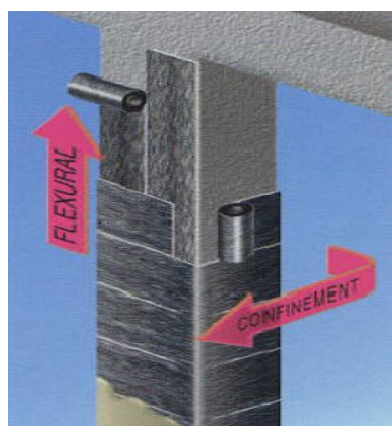


Fig. 3. Interventi su un pilastro: a) Sostituzione o rinforzo di armature; b) Incamiciatura, con disposizione di nuove armature.

Allo stato attuale, l'estesa introduzione di nuovi materiali nel mondo delle costruzioni e delle strutture avvenuta negli ultimi decenni (quali ad esempio i materiali compositi, i polimeri rinforzati con diversi tipi di fibre, i materiali metallici speciali, le leghe a memoria di forma, i materiali intelligenti, ecc.) sta rendendo molti interventi di consolidamento sempre più semplici e completi, sostituendo quasi del tutto le tecniche tradizionalmente utilizzate nel passato.

L'impiego di compositi fibrorinforzati¹⁰ consente di effettuare una fasciatura dell'elemento strutturale che, oltre ad un incremento della resistenza a flessione e taglio, mediante il contrasto delle deformazioni trasversali dell'elemento, incrementa anche le caratteristiche di resistenza a compressione e di duttilità del pilastro stesso (fig. 4a, c). Anche per la trave è possibile l'utilizzo dei compositi fibrorinforzati che, attraverso una fasciatura, ne incrementa le caratteristiche di resistenza e di duttilità.

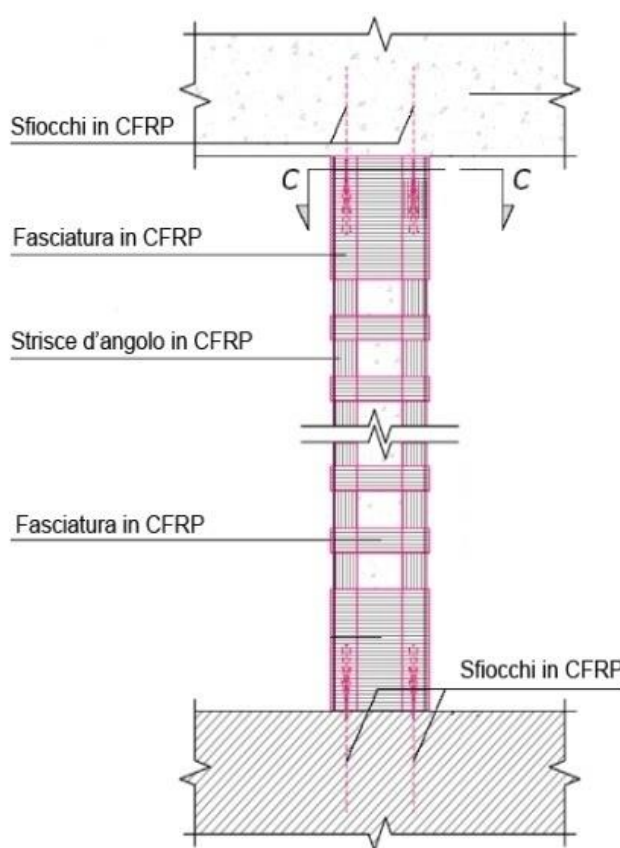
Nelle strutture non finite, che hanno spesso il telaio strutturale a nudo, la messa in opera di questi materiali è più agevole, anche per elementi come le travi, oltre che per i nodi trave-pilastro (fig. 4b).



a)



b)



c)

Fig. 4. Fasciatura con tessuti in polimeri fibrorinforzati in carbonio (CFRP): a) pilastro; b) travi e pilastri; c) schema della posa in opera per un pilastro.

¹⁰ CNR-DT 200/2004 - Istruzioni per la Progettazione, l'Esecuzione ed il Controllo di Interventi di Consolidamento Statico mediante l'utilizzo di Compositi Fibrorinforzati - Materiali, strutture di c.a. e di c.a.p., strutture murarie.

Il recupero o la riconversione degli edifici non finiti comporta, spesso, la necessità di dover variare significativamente lo schema strutturale, sia a seguito di scelte architettonico-funzionali sia a causa del cambio di destinazione d'uso.

In tali casi può essere conveniente, o necessario, introdurre nuovi elementi strutturali irrigidenti (controventi in acciaio o setti in calcestruzzo armato). Anche in questo caso la scelta tipologica e le soluzioni sono particolarmente ampie, e la più appropriata nasce quasi sempre da esigenze funzionali ed estetiche, oltre che strutturali.

Si possono disporre controventi metallici, concentrici, quando confluiscono in un sol punto, o eccentrici, in caso contrario (fig. 5). Talvolta si ricorre alla realizzazione di nuovi setti in calcestruzzo armato, soluzione che può risultare complessa, rispetto a quella dei controventi metallici, per le maggiori difficoltà di collegamento alle strutture esistenti (pilastri, travi, solai). In entrambi i casi si deve, inoltre, porre una particolare attenzione alle azioni trasmesse in fondazione, spesso incompatibili per le strutture fondali esistenti.

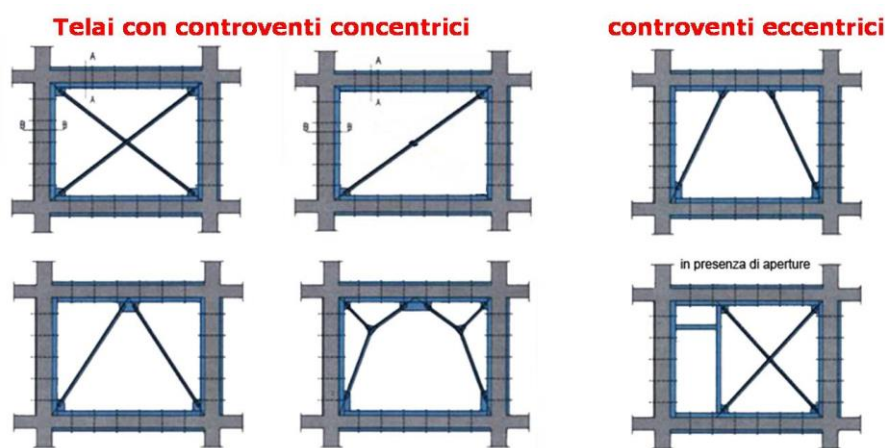


Fig. 5. Possibile disposizione dei controventi concentrici ed eccentrici.

Tecniche di intervento basate su sistemi di protezione sismica

Negli ultimi anni si sta sempre più diffondendo l'utilizzo di interventi basati su sistemi di protezione sismica: si ricade pressoché sempre nel campo degli interventi di protezione sismica passiva, il cui obiettivo è la riduzione della domanda sismica alla struttura esistente.

Le tecniche di protezione passiva operano, infatti, sull'incremento dell'energia dissipata dal sistema strutturale (attraverso l'inserimento di dispositivi di dissipazione) o sulla riduzione dell'energia in ingresso nella struttura (attraverso l'inserimento di dispositivi di isolamento). In tal modo l'impegno della struttura esistente in campo non lineare è drasticamente ridotto e, conseguentemente, lo sono i danni che l'opera subirebbe anche per terremoti molto violenti.

Nell'ambito della dissipazione energetica, attualmente sono disponibili molteplici dispositivi, che si differenziano sia per la modalità attraverso cui dissipano energia (dispositivi ad attrito, dispositivi isteretici, dispositivi viscosi, dispositivi viscoelastici) sia per la loro configurazione geometrica (e quindi estetica) e per la loro diversa disposizione all'interno della struttura (fig. 6).

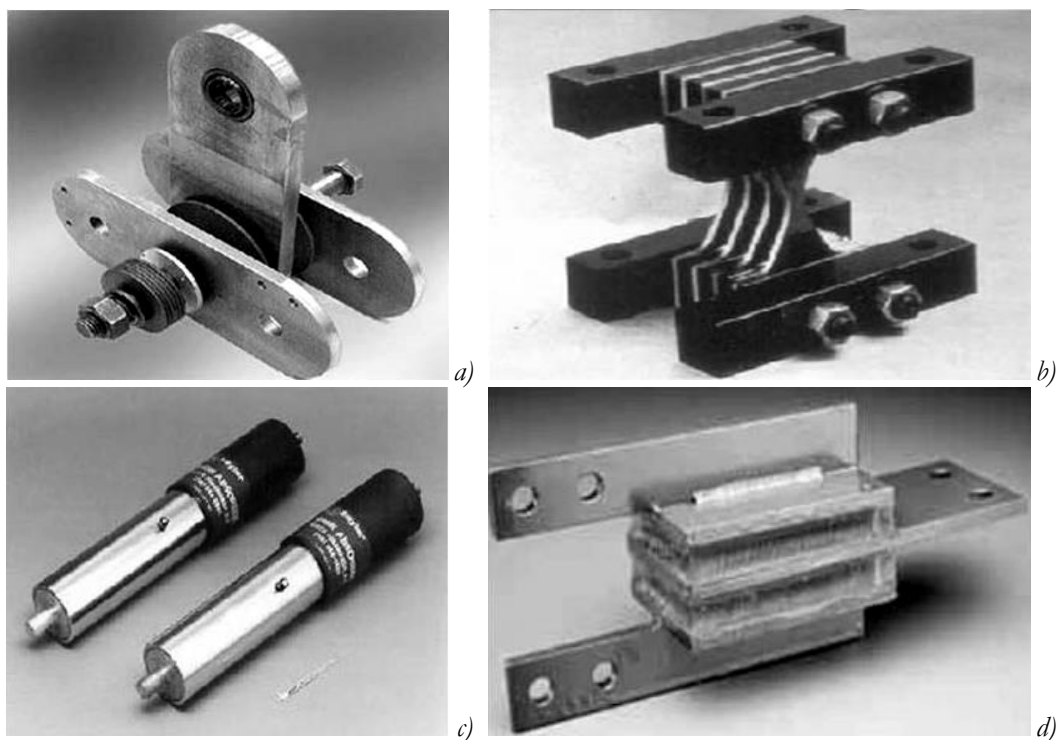


Fig. 6. Dispositivi di dissipazione energetica: a) ad attrito; b) isteretici; c) viscosi; d) viscoelastici.

In tale ambito, l'inserimento di controventi metallici comporta il vantaggio di poterli dotare di specifici dispositivi che dissipano l'energia trasmessa dal sisma alla struttura, riducendo sensibilmente le richieste agli elementi strutturali esistenti, come nel caso dei telai (fig. 7).

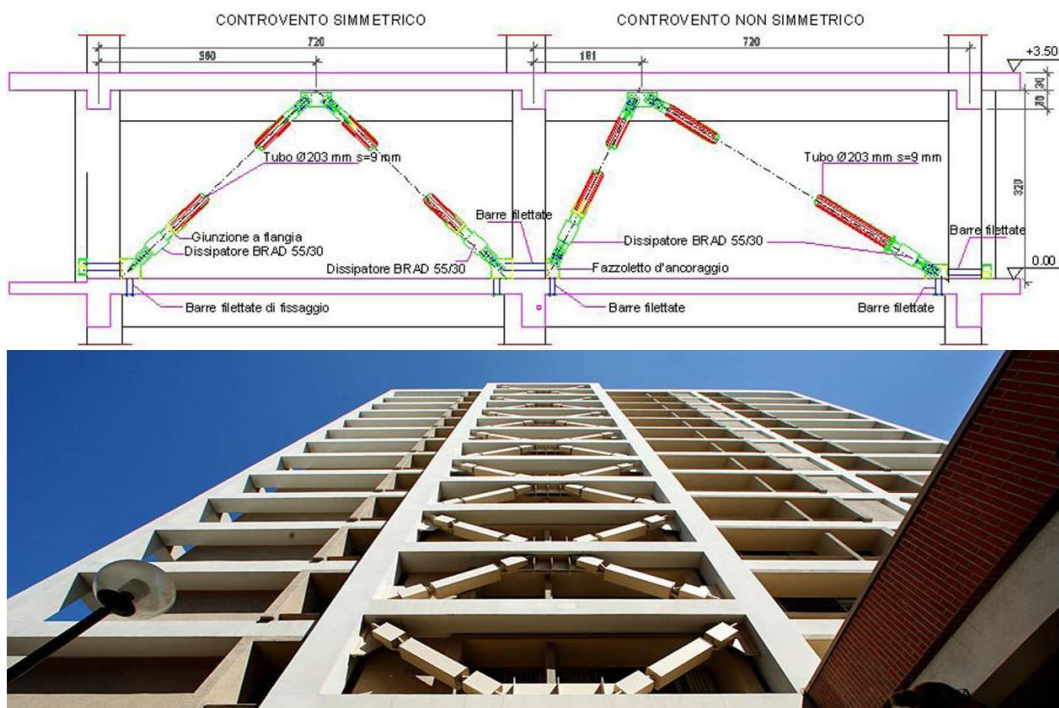


Fig. 7. Controventi con dissipatori tipo «BRAD».

I sistemi di isolamento sismico tendono, invece, a ridurre le accelerazioni sismiche nella sovrastruttura e quindi gli spostamenti di interpiano, concentrando le deformazioni nei dispositivi di isolamento (collocabili in diverse posizioni della costruzione, ma quasi sempre alla base). La disposizione dei dispositivi di isolamento (di diversa tipologia, dagli elastomerici a quelli a scorrimento, fig. 8), oltre a richiedere sezioni strutturali minori di travi e pilastri (e quindi compatibili con quelle esistenti), consentono anche di rendere regolare la risposta sismica di strutture di configurazione globale irregolare.



Fig. 8. Dispositivi di isolamento sismico (elastomerici, a scorrimento).

Conclusioni

La riconversione o il recupero di strutture, spesso opere pubbliche, mai ultimate, costituisce un tema molto attuale. Intervenire su tali costruzioni ha un duplice vantaggio, evita altro consumo di suolo, laddove l'esigenza di nuovi spazi è sempre in crescita, e dall'altro lato ridona futuro ad un contesto urbano abbandonato. Il progetto di recupero di queste costruzioni richiede necessariamente un approccio multidisciplinare, che necessita di più competenze e dove la componente strutturale è fondamentale per il perseguimento degli obiettivi.

Gli interventi strutturali devono puntare ad una sicurezza sia statica che sismica, considerato che molte di queste opere sono state progettate e costruite prima dell'attuale classificazione sismica del territorio in cui ricadono o prima della emanazione delle attuali norme sismiche, le quali hanno un approccio metodologico alquanto diverso dal passato. In tale ambito, nel lavoro, sono state sinteticamente descritte le principali problematiche strutturali che coinvolgono il recupero di strutture non finite e le diverse e molteplici tecniche di intervento perseguibili per il rafforzamento e consolidamento di strutture intelaiate in calcestruzzo armato.



Fig. 1. Gleisdreieck Park, Berlino (foto di C. Frettoloso, 2019).

LA RIQUALIFICAZIONE ECO-ORIENTATA DEGLI SPAZI APERTI URBANI COME STRUMENTO DI SALVAGUARDIA. IL PROGETTO DI RIUSO

Rossella Franchino, Caterina Frettoloso

About: At present, one of the most important issues in the field of transforming urban contexts in an eco-oriented way is that of the open spaces environmental rehabilitation, which are complex systems able to take on the role of nodal elements within the city in ecological, user and environmental terms. The redevelopment of these spaces constitutes an added value for the urban fabric, especially in the presence of unfavourable environmental conditions or when the ecological balance is compromised, playing a significant role in the activation of revitalisation processes. The authors share this premise and propose a series of considerations centred on strategies for the renewal of urban open spaces according to a network logic, a theme that represents an area of research of great interest and that highlights the strategic role of the technological discipline in proposing tools aimed at guaranteeing the quality control of the product and the architectural process, emphasising the delicate balance between environmental protection and technological development.

Introduzione¹

Il tema del controllo delle trasformazioni dell'ambiente costruito in chiave eco-orientata rappresenta un ambito di ricerca di grande interesse che evidenzia il ruolo strategico della disciplina tecnologica nel proporre strumenti finalizzati a

¹ Il contributo è il frutto di un lavoro congiunto delle autrici, tuttavia sono da attribuire a Caterina Frettoloso i paragrafi «Il sistema degli spazi aperti» e «Riuso adattivo: la dimensione ambientale, tecnologica e sociale del progetto»; a Rossella Franchino i paragrafi «Il ruolo delle risorse naturali nel progetto di riuso» e «La struttura del progetto di riuso».

garantire il controllo della qualità del prodotto e del processo architettonico ponendo l'accento sul delicato equilibrio tra tutela dell'ambiente e sviluppo tecnologico.

Attualmente una delle problematiche di particolare rilievo nell'ambito degli interventi di rinnovamento dei contesti urbani è quella legata alla riqualificazione ambientale degli spazi aperti che si configurano come sistemi complessi in grado di assumere il ruolo di elementi nodali all'interno della città in termini ecologici, fruitivi ed ambientali. La riqualificazione di tali spazi costituisce un valore aggiunto per il tessuto urbano, soprattutto in presenza di condizioni ambientali sfavorevoli o qualora ne risulti compromesso l'equilibrio ecologico, giocando un ruolo significativo nell'attivazione di processi di rivitalizzazione. Al fine di dare un ulteriore impulso alla ecosostenibilità delle trasformazioni un'attenzione particolare viene riservata al controllo della qualità ecologico/ambientale degli spazi aperti che tiene conto del territorio come «ecosistema urbano», con il suo complesso interrelato di strutture e relazioni. Gli interventi di riqualificazione del territorio si devono muovere, quindi, con particolare interesse, tra gli altri aspetti, a quello ecologico della conservazione della biodiversità in maniera da salvaguardare i processi naturali che sono alla base della sopravvivenza degli ecosistemi. La tutela della biodiversità passa attraverso la connessione a rete degli habitat, e più in generale delle aree naturali, perché è nella frammentazione degli ambienti naturali, che va individuato uno dei pericoli più gravi per la diversità ecologica. Concepire la riqualificazione ambientale secondo una logica di rete consente, infatti, di mettere a sistema gli spazi aperti urbani che si arricchiscono in questo modo di nuove funzionalità: fruttive, ambientali ed ecologiche.

Il sistema degli spazi aperti urbani.

Nei processi di trasformazione urbana eco-orientati ci si confronta da un lato con i temi legati alla rigenerazione urbana, dall'altro, con la necessità di re-introdurre l'utente al centro del progetto secondo un approccio *human oriented* che prevede, non solo la partecipazione ma, soprattutto, un uso consapevole dei luoghi da parte dei cittadini.

In una logica di rafforzamento della relazione utenti - spazi urbani, assume un ruolo trainante il progetto degli spazi aperti che potremmo definire di nuova generazione, luoghi in cui le azioni di miglioramento della qualità tecnologico-ambientale si integrano con un approccio di tipo inclusivo. Ciò è riconducibile ad alcuni ambiti di progetto-azione: tutelare ed incrementare la biodiversità e la resilienza finalizzate all'implementazione della rete ecologica e sociale su scala locale; le buone pratiche per la progettazione, il mantenimento e la gestione degli spazi verdi². *«In questo quadro ha una rilevanza tutta speciale il problema della resilienza urbana, per una serie di motivi: perché le città sono il luogo dell'innovazione e della densità (di insediamento e di relazione); perché le città rappresentano il piano dei maggiori impatti come quello delle più importanti opportunità economiche; perché vi è particolarmente complesso il rapporto fra il piano ecologico e quello socioeconomico della resilienza»*³.

² UNI/PdR 8:201 (2014), Linee guida per lo sviluppo sostenibile degli spazi verdi -Pianificazione, progettazione, realizzazione e manutenzione. p. 9.

³ TINACCI MOSSELLO M., «Il Ruolo del lavoro nella costruzione di sistemi resilienti». In *Memorie Geografiche*, Nuova Serie - N. 12/2014.

Il concetto di resilienza non riguarda solo la «capacità intrinseca delle «cose» naturali a ripristinare il loro status di equilibrio dopo essere state disturbate: troppo facile! La sfida è più audace perché la resilienza vuole ricordarci almeno due cose. La prima, che, piaccia o meno, è che esistono i limiti, più o meno netti, e da cui non si può sfuggire. La seconda è che c'è qualcuno che continua a disturbare gli equilibri della natura. E quel qualcuno siamo proprio noi, (...)»⁴.

Considerando la *resilienza* come processo da costruire in cui gli eventi negativi si trasformano in fattori positivi su cui costruire opportunità di crescita, il tema della qualità urbana e, in particolare, dell'abitare acquista un ruolo chiave nella definizione di strategie di trasformazione dei contesti antropizzati in chiave adattiva. «Le città rappresentano oggi meccanismi complessi, pertanto il modello organizzativo in grado di rispondere a tale complessità deve essere interattivo, adattivo, reversibile e plasmarsi in funzione degli input che provengono dallo scambio costante con l'ambiente: attraverso micro-strategie per un riuso sostenibile del patrimonio urbano è possibile attivare progetti in grado di contemplare la trasformazione spaziale insieme con le ricadute di carattere sociale sulle comunità locali»⁵.

È necessario, pertanto, operare secondo cicli rigenerativi in grado di attivare processi di trasformazione strettamente connessi alla resilienza attraverso azioni di adeguamento dei sistemi urbani affinché incrementino la loro capacità adattiva in situazioni di criticità antropiche ed ambientali.

L'importanza degli spazi aperti a scala urbana, legata prevalentemente alla qualità della vita degli abitanti, è infatti riconducibile ad una serie di ambiti tematici quali: la riqualificazione per la promozione della funzione sociale, il recupero del valore ecologico-ambientale, il mantenimento dei servizi per l'adattamento ai cambiamenti climatici, la conservazione del territorio naturale dalla progressiva urbanizzazione⁶. Il sistema organizzativo degli spazi aperti negli interventi di riuso deve rispondere, pertanto, a specifiche esigenze funzionali dettate da modalità di vita collettiva sempre più orientate ad una crescente flessibilità che non significa, come spesso si verifica, la mancanza di una scelta progettuale. Significa, piuttosto, lavorare sulla riconoscibilità delle superfici e sul comfort degli elementi spaziali, secondo un approccio integrato al progetto in cui gli aspetti tecnologici e funzionali necessariamente si intrecciano con quelli sociali ed ambientali. Accanto alle questioni che potremmo definire «acquisite», e cioè relative all'accessibilità del luogo in relazione alle sue specifiche funzioni, anche rispetto alle tipologie di flussi che attraversano e lambiscono lo spazio aperto, alle problematiche connesse alla sicurezza, all'illuminazione e alla pulizia, si aprono ulteriori ambiti di riflessione riconducibili alla sostenibilità ambientale. Infatti, «come parte di una rete, pianificata strategicamente attraverso l'intera area urbana, spazi urbani ben progettati possono contribuire a diminuire l'impatto dell'isola di calore urbana, grazie all'effetto rinfrescante della vegetazione; aiutare a regolare il bilancio idrico e a ridurre i prelievi del sistema di drenaggio, consentendo una maggiore infiltrazione di acqua piovana; diminuire l'impatto dell'inquinamento acustico e ambientale; costituire un habitat ideale per piante e animali»⁷.

In questo cambio di tendenza gli spazi aperti, a cui si attribuisce la capacità di mettere a sistema valori sociali, ambientali ed economici, ricoprono all'interno del sistema

⁴ MEZZI, P., PELLIZZARO, P., *La città resiliente*, Altreconomie, Milano, 2016.

⁵ GIANFRATE, V., & LONGO, D., *Urban micro-design. Tecnologie integrate, adattabilità e qualità degli spazi pubblici*, FrancoAngeli. Gianfrate, p. 99, Milano, 2017.

⁶ REBESCHINI S., *Verde urbano ed azioni di adattamento ai cambiamenti climatici: fattori di successo nelle città europee* in Francesco Musco, Edoardo Zanchini (a cura di) *Le città cambiano il Clima*, Corila, Venezia, 2013.

⁷ Stiles R. (2011), *Manuale per spazio urbano*, Progetto *UrbSpace*, p. 5, disponibile al seguente link <http://urbanspace.rec.org>.

città un ruolo chiave quali elementi nodali (non solo in relazione alla fruibilità e al comfort ma anche all'identità culturale) nell'attivazione di processi diversificati di rigenerazione urbana. In tale logica di trasformazione anche aree compromesse (fig. 1) possono assumere una nuova funzione nelle dinamiche socioeconomiche della città: nuovi poli attrattori, nuovi sistemi di connessione, incremento della qualità ambientale e non ultimo, aumento della sicurezza attraverso l'uso consapevole e corretto degli spazi recuperati.

Il miglioramento fruitivo e ambientale degli ambienti urbani risiede non solo nella qualità dei singoli spazi aperti ma anche nel fatto che questi possano essere collegati in una rete le cui connessioni siano funzionali agli spostamenti e, in generale, alla realizzazione di un sistema articolato di spazi caratterizzati da diversi livelli di naturalità in cui, cioè, aree verdi e grigie si alternano e si integrano per rispondere alle attuali criticità ambientali e funzionali. Tale approccio, che tiene conto della conoscenza approfondita del tessuto connettivo esistente e delle modalità degli utenti di fruire fisicamente e percettivamente la città stessa, può essere interpretato come strumento per realizzare le condizioni necessarie sia per il miglioramento funzionale e ambientale sia per ricucire l'ambiente costruito del contesto di intervento.

Una riconnessione che parte, in alcune sperimentazioni, dal costruito per attivare meccanismi di rinaturalizzazione realizzando microspazi performanti che diventano tessere di un più ampio mosaico urbano. Uno degli obiettivi di Amburgo, ad esempio, come risposta ai cambiamenti climatici, è diventare più verde con la piantumazione in totale di cento ettari di superficie con tetti verdi nell'area metropolitana nel prossimo decennio. A questa soluzione si è giunti dopo aver valutato che i tetti verdi risultano economicamente più vantaggiosi rispetto all'estensione della rete fognaria per far fronte a una quantità maggiore di acqua piovana prevista in futuro. La connessione degli spazi aperti urbani è, infatti, importante per diverse ragioni. Dal punto di vista ecologico, per il miglioramento della qualità ecosistemica, consente di realizzare corridoi e connessioni in modo da evitare confinamenti in biotopi chiusi. Dal punto di vista fruitivo, il collegamento a rete degli spazi urbani, rende gli spostamenti più sicuri e l'accesso ai singoli spazi più agevole. Anche secondo considerazioni strutturali, gli spazi connessi sono più efficaci nell'articolazione del tessuto urbano e nel facilitare l'orientamento. Dal punto di vista ambientale, infine, la logica di rete consente la conservazione delle risorse naturali presenti sul territorio e la connessione tra i valori ambientali e paesaggistici delle aree per una valorizzazione complessiva del territorio.

Riuso adattivo: la dimensione ambientale, tecnologica e sociale del progetto

La riflessione su *possibili scenari di applicazione dei principi di un modello circolare nello sviluppo della città e del territorio*⁸ pone in evidenza il ruolo strategico del riuso del patrimonio esistente anche in relazione alle politiche di sviluppo sostenibile. Lo sviluppo sostenibile mette, infatti, in relazione l'idea di trasformazione e quella di

⁸ DALDANISE G., ET AL., *Economie circolari per il patrimonio culturale: processi sinergici di riuso adattivo per la rigenerazione urbana*, Atti della XXI Conferenza Nazionale SIU - Confini, Movimenti, Luoghi. Politiche e progetti per città e territori in transizione, Planum Publisher, 2019, p. 1352.

conservazione, prevedendo il degrado e garantendo continuità⁹. «Tale approccio sottende un'interpretazione sistemica del territorio, tesa ad una valorizzazione non puntuale ma diffusa, che identifichi quale presupposto essenziale il potenziamento delle relazioni tra le componenti fisiche e le componenti culturali, sociali ed economiche per innescare nuove traiettorie di sviluppo»¹⁰.

Attivare meccanismi virtuosi di trasformazione significa lavorare sulla «definizione di nuove modalità di intervento finalizzate alla valorizzazione e alla riqualificazione del patrimonio esistente storicizzato [così come della città di confine e] può essere rappresentata dall'adattabilità al cambiamento, in un'accezione darwiniana del termine»¹¹.

Alcune linee di ricerca si stanno orientando, infatti, sul riuso adattivo della città storica, e su come l'introduzione di fattori di innovazione (in ambito architettonico, tecnologico, ambientale, sociale ed economico) nei processi di trasformazione delle città possano perseguire obiettivi di valenza generalmente integrata e diventare motori di crescita e sviluppo sostenibile a scala urbana. Si lavora, pertanto, allo sviluppo di un modello urbano circolare per la città storica con la finalità di collegare «sistemi» inizialmente separati attraverso soluzioni e proposte che riguardano aspetti tecnici, organizzativi e istituzionali, innescando processi multipli e multilivello di innovazione¹².

Anche nei tessuti urbani periferici e fragili, il sistema degli spazi aperti, che appartiene e definisce la vita della comunità a livello sia reale che simbolico, è strategico nel ricucire e assorbire gli elementi propulsivi della città.

Il sistema di relazioni nei luoghi di confine soffre di mancanza di socialità, urbanità e ordine formale. Bassa qualità dei spazi aperti pubblici, mancanza di una rete strutturata di connessioni, casuale giustapposizione di modelli urbani diversi, compresenza di luoghi densamente abitati e edifici obsoleti o abbandonati, assenti di limiti disegnati tra tessuto costruito e campagna e, invece un eccesso di limiti interni – tra i quartieri, tra complesso residenziale e gli altri, tra enclave specialistica e la sua vicina – capaci di trasformare ogni prossimità in un'insuperabile lontananza¹³.

Nell'ambito delle politiche europee di rigenerazione urbana in chiave sostenibile, uno dei parametri per misurare la qualità urbana allo *status quo* e successivamente ad interventi mirati, è il verde. Ciò sottolinea il ruolo chiave che esso può svolgere da un punto di vista sia tecnologico-ambientale sia sociale.

Le aree verdi urbane, infatti, migliorano la qualità della vita degli abitanti, in particolare la qualità dell'aria. Piazze, giardini e parchi, oltre ad essere luoghi dove i cittadini possono trascorrere il tempo libero, contribuiscono a rendere una città equilibrata, dove gli spazi naturali mitigano gli effetti del costruito e dell'inquinamento¹⁴.

⁹ PINTO M.R., DE MEDICI S., SENIA C., FABBRICATTI K., DE TORO P., *Building reuse: multi-criteria assessment for compatible design*, International Journal of Design Sciences & Technology (ISSN: 1630-7267), 22: 165-193, 2017.

¹⁰ DALDANISE G., ET AL. Op. cit.

¹¹ BOARIN P., CALZOLARI M., DAVOLI P., *Nuove dinamiche di intervento nel tessuto urbano consolidato: processi di low renovation per la valorizzazione della patina del tempo*, TECHNE 12, 2016.

¹² GIANFRATE V., LONGO D., FALANGA R., *La città come laboratorio di trasformazione. Processi partecipativi e modelli urbani circolari*, in: Bologna-Bogotà. Ricerca e azione per lo spazio pubblico. Research and action for public space, Bologna, Bononia University Press, 2019.

¹³ DALZERO S., ET AL. (a cura di), *Boundary Landscapes*, Tab Edizioni, 2020.

¹⁴ AA.VV. *CAT-MED Sustainable urban models. Work methodology and results*. Dipartimento dei Programmi Europei del Comune di Malaga – Osservatorio dell'Ambiente Urbano – OMAU, Istituto del Mediterraneo, GR 2150-2012.

La biodiversità, la qualità dell'aria e dell'acqua, il consumo di suolo/acqua, la produzione di rifiuti, sono alcuni degli indicatori utilizzati e utilizzabili dalle politiche europee per rispondere alle specifiche esigenze di sostenibilità urbana¹⁵. Il riuso degli spazi aperti urbani contribuisce, secondo tale approccio, al raggiungimento della qualità urbana nelle sue diverse declinazioni, soprattutto qualora l'equilibrio ecologico-ambientale risulti critico.

La presenza di verde non assicura un incremento di qualità, essa rappresenta un dato importante ma è soprattutto il livello di connessione tra le diverse aree verdi e la tipologia di vegetazione presente in riferimento al contesto che conferisce a tale parametro una maggiore o minore significatività.

Ai fini di ottenere benefici tangibili sulla qualità della vita è importante lavorare soprattutto sulla connessione tra l'ambiente e le persone in termini fisici e percettivi oltre che ecologici. Negli spazi aperti bisognerà, pertanto, non solo intensificare il verde urbano ma si dovrà soprattutto renderlo funzionale alla mitigazione e miglioramento delle condizioni microclimatiche coerentemente con le risorse a disposizione anche in termini di capacità di mantenimento in vita della materia vegetale, il tutto favorendo la creazione di veri e propri network verdi urbani. Le modalità di collegamento possono essere orientate, a seconda delle specifiche condizioni del contesto di intervento, a mitigare situazioni di *discomfort*, a rafforzare ambiti di territorio caratterizzati da un buon livello di qualità, ma anche, ad indicare modalità innovative di crescita e di sviluppo alla scala urbana nel tentativo di mettere a sistema i numerosi aspetti che intervengono a definire la qualità della vita in ambito urbano (fig. 2).

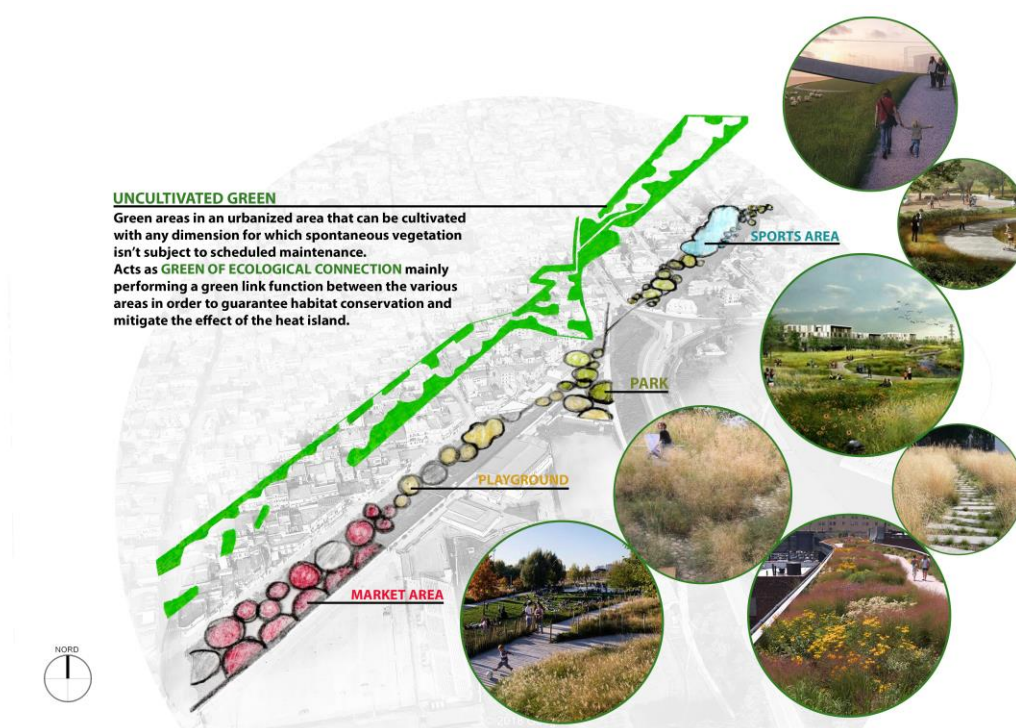


Fig. 2. Il verde incolto come strategia di connessione tecnologico-ambientale (elaborazione: V. N. Vitale).

¹⁵ VALLERINI L., *Paesaggi d'Occidente* in Toppetti F. (a cura di), *Nove temi di paesaggio*, FrancoAngeli, Milano, 2014.

Gli interventi di riqualificazione ambientale degli spazi a suo collettivo, soprattutto in contesti caratterizzati da criticità socio-ambientali, richiedono un approccio progettuale incentrato su un'idea di sostenibilità complessiva che a partire dall'efficienza energetica, come criterio guida per gli interventi sul patrimonio costruito, miri alla promozione di stili di vita sostenibili come elemento chiave per migliorare la qualità della vita degli utenti¹⁶.

Le strategie progettuali attuate in Italia in materia di edilizia residenziale pubblica, soprattutto negli anni Settanta e Ottanta, rilevano la quasi totale assenza del progetto dello spazio aperto pubblico: nella maggior parte dei casi i quartieri realizzati sono caratterizzati da spazi collettivi sovradimensionati le cui funzioni sono slegate da un'analisi dei bisogni reali della popolazione in relazione alle specificità del contesto di intervento¹⁷.

La risposta progettuale, in termini di riqualificazione eco-orientata sia di spazi aperti esistenti sia di nuova concezione, come dimostrano soprattutto le esperienze di social housing maturate nel contesto nordeuropeo negli ultimi quindici anni, mira a realizzare spazi che favoriscano, prima di tutto, il mix e l'incontro sociale nell'ambito di una progettazione integrata che comprenda la rete della mobilità. In tale logica anche il sistema del verde, alle diverse scale, svolge un ruolo funzionale contribuendo a connettere/separare/schermare, migliorando le condizioni di comfort microclimatico e percettivo e svolgendo un ruolo chiave per l'equilibrio termigrometrico del quartiere¹⁸.

Gli spazi aperti dovrebbero perseguire la logica della ri-conneSSIONe utente – contesto attraverso la costruzione di un nuovo equilibrio ambientale che può attuarsi mettendo in comunicazione *«alla scala urbana l'area con il sistema naturale locale, ripristinando i servizi ecosistemici fondamentali e aprendo alla fruizione le risorse naturali locali, proponendo un assetto del comparto in cui la successione degli spazi aperti segua una logica di equilibrio tesa a garantire la connessione tra le aree a verde e la permeabilità del suolo»*¹⁹.

Tale strategia non può prescindere dal *«pensare a una 'risignificazione' degli spazi aperti in senso ambientale, definendo destinazioni d'uso, qualità spaziali, livelli di comfort; ma anche trattando lo spazio aperto come sistema integrato di dispositivi energetico/ambientali»*²⁰ secondo una logica che considera il quartiere e gli spazi aperti come un unico sistema complesso (fig. 3).

Affinché ci si avvicini ad un modello urbano performante che garantisca, quindi, un livello prestazionale tecnologico-ambientale elevato, sarà necessario lavorare sulla mobilità, la sicurezza e sulla gestione ottimizzata e sostenibile delle risorse. In tal senso le nuove tecnologie possono svolgere un ruolo chiave sia in fase di gestione (monitoraggio, ottimizzazione e controllo) sia in termini prettamente ambientali (recupero delle risorse nelle sue diverse declinazioni, impianti efficienti) e fruitivi (tempi e modalità).

¹⁶ FERRI G., *Progettazione integrata e sostenibilità sociale*, ilprogettosostenibile_dossier, 25, IV-V, 2010.

¹⁷ DE MATTEIS M., DEL BROCCO B., FIGLIOLA A., *Rigenerare la città: il Social Housing come opportunità di rinnovo urbano e sociale*, Università Iuav di Venezia, Venezia, 2014.

¹⁸ LOSASSO M., D'AMBROSIO V., *Eco-quartieri e Social Housing nelle esperienze nord europee*, TECHNE, 04, 44-52, 2012.

¹⁹ CANGELLI E., *Soluzioni per un abitare sociale nell'area capitolina*, TECHNE, 04, 219-229, 2012.

²⁰ PERRICCIOLI M., RUGGIERO R., *La rigenerazione architettonica e ambientale dell'edilizia residenziale industrializzata. Il caso del quartiere Selva Cafaro a Napoli*, TECHNE, 04, 207-219, 2012.

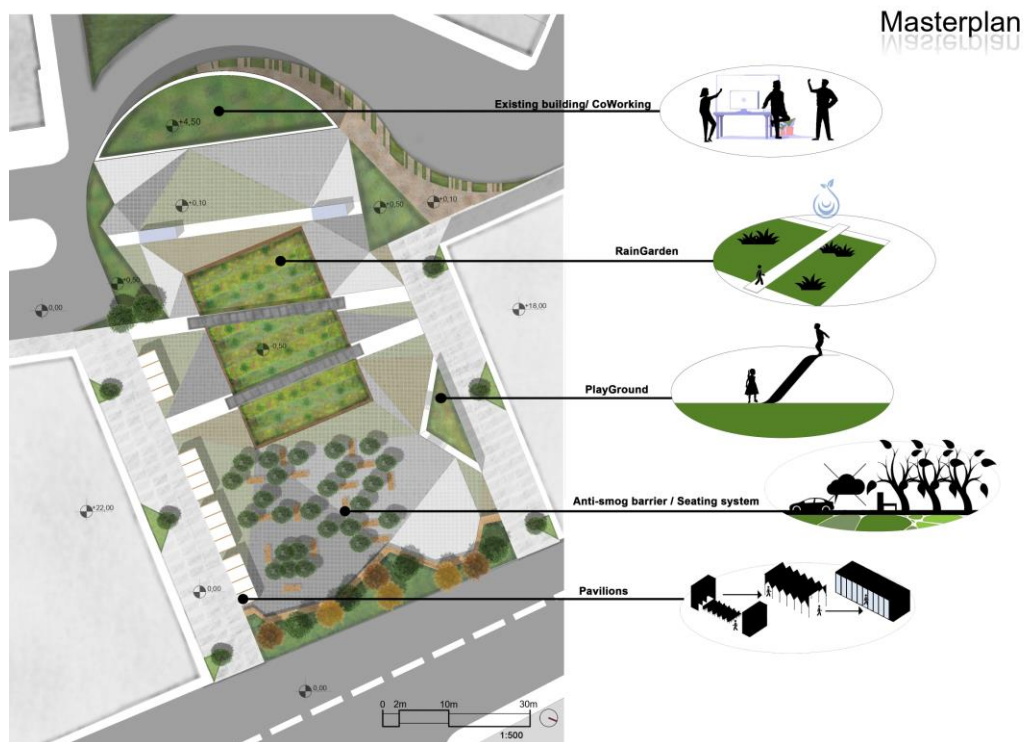


Fig. 3. Strategie eco-orientate per il riuso temporaneo degli spazi collettivi (elaborazione di F. Piccolo).

L'obsolescenza tecnologica e il mutato quadro esigenziale dell'utenza, aspetti che spesso caratterizzano il fisiologico processo di rinnovamento dei contesti antropizzati (fig. 4), possono produrre sistemi che potremmo definire dismessi e che «occupano un ruolo "intermedio" nelle dinamiche di funzionamento delle città, significativi per l'alto gradiente di naturalità potenziale in esse contenute: la loro riconversione, quindi, deve contribuire alla riqualificazione urbana attraverso l'insediamento di funzioni necessarie per lo sviluppo economico, (...) la dotazione di servizi e di aree verdi, tutelando, valorizzando le risorse locali (...). In questo modo il riuso delle aree industriali dismesse può rientrare a pieno titolo tra le attività rivolte allo sviluppo sostenibile» ²¹. Per rispondere attivamente a questa condizione è necessario pensare in modo creativo proponendo strategie di intervento incentrate sulla logica del «riutilizzo di spazi abbandonati e il riciclo dei materiali urbani sopravvissuti».

Anche gli obiettivi previsti dall'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile rafforzano la necessità di proseguire su tale strada imponendo una riflessione sulle azioni da introdurre per lo sviluppo e la trasformazione delle nostre città che si configurano sempre più come degli agglomerati con grandi complessità. Il traguardo «11.7 - Entro il 2030, fornire accesso universale a spazi verdi e pubblici sicuri, inclusivi e accessibili, in particolare per donne, bambini, anziani e disabili» offre lo spunto per sperimentare nuovi modelli di spazi pubblici interpretabili come elementi chiave per lo sviluppo sostenibile delle città e come strumento di salvaguardia degli ambienti antropizzati.

²¹ DIERNA S., *Tecnologia-Natura-Aree dismesse: alla ricerca del legame perduto*. In Vallitutti A., *Tecnologie di riconversione dell'ambiente costruito. Processi, metodi e strumenti di riqualificazione per le aree dismesse*. Firenze: Alinea editrice, p. 5-6, 2009.



Fig. 4. Aeroporto Tempelhof, Berlino (foto di C. Frettoloso, 2019).

Il ruolo delle risorse naturali nel progetto di riuso

Una problematica legata alla crescente urbanizzazione è quella della protezione delle condizioni ambientali del territorio dall'impatto dello sviluppo e dell'antropizzazione.

Per intervenire sullo sviluppo del territorio urbano al fine di trovare un'alternativa al modello che purtroppo si è imposto nel secolo scorso, gli interventi di trasformazione e riequilibrio devono essere necessariamente affrontati con particolare attenzione alla compatibilità ambientale²². Il territorio nella sua complessità costituita da un insieme di rilevanze architettoniche e funzionali circondate e interrelate con le matrici ambientali aria, acqua e suolo, deve essere configurato, quindi, da interventi tecnologici valicati in un discorso più generale di compatibilità ambientale.

L'obiettivo generale dello studio della compatibilità ambientale, inoltre, si specializza in una serie di obiettivi particolari che essenzialmente consistono nella capacità di rilevare gli aspetti dell'ambiente naturale e antropico e di contenere le sue trasformazioni nell'ambito di una sicura sostenibilità.

Attualmente una delle problematiche ambientali di rilievo è quella del riequilibrio dei contesti urbanizzati che in alcuni casi versano in condizioni di vera e propria emergenza relativamente alle componenti naturali acqua, aria e suolo. A tal riguardo, si propongono spunti di riflessione relativi a soluzioni che utilizzano le risorse ambientali con l'obiettivo di utilizzare i principi della natura come modello di gestione sostenibile stimolando le potenzialità naturali intrinseche di tali risorse e non sviluppate a causa della massiccia antropizzazione. Utilizzare la capacità propria della natura attraverso le sue risorse è sicuramente più conveniente non solo ambientalmente, ma anche economicamente in quanto in alcuni casi consente di

²² FRANCHINO R., AMORIN M., NIGRO M., *Le reti ambientali come incontro tra due complessità – Environmental network as a match between two complexities*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli, 2011.

contenere il ricorso a costose soluzioni impiantistiche. Ciò può consentire, inoltre, di conseguire l'obiettivo di aumentare la capacità di carico del territorio intesa come la capacità di assorbire e controllare i fenomeni dell'urbanizzazione con un impatto sostenibile per l'ecosistema.

In questa ottica il territorio deve essere concepito come un organismo dotato di equilibrio dinamico conseguito attraverso il controllo tecnologico di funzioni complesse. Il territorio sostenibile si deve configurare, quindi, come un tessuto in cui non si rileva il confine tra ambiente artificiale e naturale e in cui ogni processo viene controllato affinché il suo impatto e di conseguenza il degrado irreversibile indotto sia il minimo possibile in relazione ai vincoli del processo stesso.

Si deve guardare al territorio come a un vero e proprio *ecosistema*²³ addentrando nelle valutazioni delle interrelazioni tra i fenomeni antropici e quelli naturali e fornire strumenti e metodi per il riequilibrio.

L'attività antropica, con il complesso interrelato di strutture e relazioni determina una propria traccia nell'ambiente che costituisce un segno di degrado lasciato come onere alle generazioni future, per cui al fine di limitare tale impronta è necessario ipotizzare interventi di recupero che abbiano l'obiettivo di rendere le trasformazioni sostenibili dall'ambiente in cui si collocano. È pertanto prioritario orientare l'attività di recupero degli ambiti compromessi da pregresse attività antropiche affinché l'impronta ineliminabile sia contenuta il più possibile e questo si ottiene aumentandone la capacità di carico definibile come la capacità di assorbire e controllare i fenomeni dell'antropizzazione con un impatto sostenibile per l'ecosistema.

Nell'ambito degli interventi di riequilibrio dei contesti urbani assume particolare rilievo il rinnovamento ambientale degli spazi aperti²⁴ in quanto il riuso di tali spazi costituisce un valore aggiunto per il tessuto urbano, soprattutto in presenza di condizioni ambientali sfavorevoli o qualora ne risulti compromesso l'equilibrio ecosistemico, giocando un ruolo significativo nell'attivazione di processi di rivitalizzazione.

La struttura del progetto di riuso

Per poter affrontare lo studio del riuso di spazi aperti urbani con le premesse suddette assume particolare importanza la fase preliminare di analisi che deve consistere in un attento e puntuale esame delle condizioni ambientali del contesto sul quale si intende operare in modo tale che si evidenzino non solo quali siano i fattori che determinano le condizioni di degrado, ma che possano anche essere graduati in una scala di sensibilità funzionale e soprattutto, quindi, si riescano a percepire quali siano particolarmente gli elementi su cui intervenire e come, per realizzare interventi che possano realmente concretizzare una nuova e risanata condizione ambientale. Tale fase preliminare deve consentire, inoltre, di poter individuare tra le varie e possibili condizioni da conseguire, quella che può essere definita di valorizzazione,

²³ ADLER F.R., TANNER C. J., *Urban Ecosystems Ecological Principles for the Built Environments*, Cambridge University Press, 2013.

AITKENHEAD-PETERSON J., VOLDER A., *Urban Ecosystem Ecology*, Agronomy Monograph 55, 2010.

²⁴ BASSANI R., *Spazio aperto e dinamica urbana*, Maggioli Editore, 2011. Marcus C.C., Francis C. (Ed.) (1998), *People Places – Design Guidelines for Urban Open Spaces*, Second Edition, John Wiley & Sons, Inc. Wolley H. (2003), *Urban Open Spaces*, Taylor & Francis.

cioè che consente di utilizzare al meglio le risorse naturali presenti, ma anche di controllare l'impronta ecologica che l'intervento proposto determina sull'ambiente che lo circonda.

A tal fine, per la fase preliminare di analisi si propone una metodologia di rilevamento di informazioni e conoscenze che si può definire audit territoriale. L'audit si differenzia dalle consuete indagini sulle condizioni di un territorio perché viene svolto attingendo informazioni e conoscenze da tutte le fonti informative, da tutti coloro che operano a qualsiasi livello di responsabilità e di uso. Nell'audit l'informazione prevalente è fornita dalla conoscenza, anche se non compiutamente espressa, che comporta una corresponsabilità nella qualità e quantità dell'informazione da parte di coloro che la forniscono.

Metodo consolidato di audit finora effettuato in categorie di problemi in altri settori, ad esempio l'audit energetico, è l'intervista sulla base di un questionario mirato. Tale strumento permette di acquisire informazioni non bibliotecarie e quindi di avere a disposizione una massa conoscitiva di cui si può modulare la criticità ai fini del risultato che si vuole perseguire. A valle della definizione dell'audit, proprio per la peculiarità dello stesso, i risultati ottenuti possono essere trasferiti in presentazioni grafiche, eventualmente grafo-numeriche ed utilizzati per la stesura di una scheda ambientale di rilevamento, «scheda del degrado» che consente una lettura rapida e completa di tutti i danni ambientali del sito e può fornire valide indicazioni tecniche eco-orientate per un successivo approfondimento dell'intervento di controllo e valorizzazione ambientale.

La lettura di tale scheda permette, quindi, l'immediata percezione delle problematiche e delle valutazioni quali-quantitative. In questo modo è possibile calibrare opportunamente gli interventi di ripristino ambientale che consentono di migliorare le relazioni tra il sito e l'ambiente con la massima capacità di sostenibilità.

Il passaggio successivo alla definizione dell'intervento parte dalla considerazione che le tecnologie di progetto utilizzabili negli interventi di riequilibrio ambientale si differenziano da quelle tradizionali riferibili ad un singolo edificio o anche a contesti di edifici perché applicandosi all'ambiente devono considerare una complessità di fattori variamente interrelati tra di loro.

Le trasformazioni ambientali, infatti, sono di tipo dinamico e dipendono essenzialmente da come sistemi in movimento si inseriscono ed eventualmente alterano sistemi statici. Tra i sistemi dinamici si citano, per esempio, quelli energetici, quelli che regolano la mobilità, quelli dei servizi. Proprio per tale specificità, un metodo di analisi appropriato può essere quello matriciale, dove alle caratteristiche ambientali si associano i fattori che su di esse hanno influenza con una valutazione graduale riportata nell'elemento di incrocio. Il sistema, basato sulla rappresentazione matriciale, pur nella sua schematicità, può rappresentare una metodologia che consente di approcciarsi alla complessità dell'oggetto di analisi.

Tale metodologia consente anche di osservare l'ambiente nella sua unicità e irripetibilità in quanto in ogni luogo si configurano processi di trasformazione fisici e biologici che non trovano riscontro altrove, se non per i loro caratteri fondamentali. Dall'analisi, il passaggio al progetto, inoltre, presenta ancora una particolare tipicità in quando l'oggetto della progettazione è la protezione delle condizioni ambientali del territorio dall'impatto dello sviluppo e dell'antropizzazione.

A tal riguardo il progetto deve essere eseguito da professionalità multidisciplinari unificate da un coordinamento che tenga sempre presenti gli obiettivi della progettazione e i fattori che essa deve controllare e modificare nella loro evoluzione.

La struttura del progetto di riequilibrio è, quindi, complessa e si basa su un insieme integrato e coordinato di interventi: sulla mobilità e viabilità, sul verde e sull'arredo, sui sistemi impiantistici ed infrastrutturali e sugli ambiti di relazione.

Gli obiettivi sono quelli di qualificare la vita, proteggere la salute, aumentare la sicurezza e favorire l'interrelazione tra gli abitanti.

Gli aspetti che occorre controllare negli interventi di riequilibrio dell'ambiente urbano sono in particolare:

- qualità dell'energia, al fine di controllare i flussi energetici e incentivare l'uso delle energie rinnovabili e il contenimento di quelle esauribili;
- qualità dell'acqua, intendendosi con essa il controllo della corretta gestione del ciclo delle acque;
- qualità della gestione dei rifiuti come corretta raccolta e trattamento dei rifiuti prodotti;
- qualità del verde, intesa come individuazione delle modificazioni che il sistema vegetale può determinare sull'ambiente urbano;
- qualità del costruito come valorizzazione delle caratteristiche costruttive, anche in funzione degli aspetti bioclimatici;
- qualità della mobilità come limitazione dei flussi di traffico veicolare e incentivazione di sistemi di trasporto alternativi;
- qualità dell'informazione, intesa come gestione dei flussi di dati relativi alle attività relazionali;
- qualità della sicurezza come controllo del rischio fisico e personale.

Approcciarsi alla progettazione degli interventi per il riequilibrio ambientale dei territori urbanizzati impone necessariamente di individuare con molta attenzione le possibili interferenze tra gli aspetti naturali e quelli antropici con le problematiche connesse della sostenibilità dell'urbanizzazione, della conservazione della biodiversità, del controllo dell'utilizzo del suolo e della frammentazione territoriale.

Gli interventi di riqualificazione del territorio si devono muovere quindi con particolare interesse, tra gli altri aspetti, a quello ecologico della conservazione della biodiversità²⁵ in maniera da salvaguardare i processi naturali che sono alla base della sopravvivenza degli ecosistemi.

Una particolare attenzione viene rivolta, quindi, alle reti ecologiche che rappresentano lo strumento che consente di effettuare interventi di riqualificazione dello spazio naturale nell'ambito dei contesti trasformati dall'uomo.

L'evoluzione delle metodologie di intervento nell'ambito del riequilibrio del territorio urbanizzato parallelamente a tutti gli aspetti tecnico-progettuali, inoltre, oggi vede crescere sempre di più la necessità di una partecipazione dei singoli, dei gruppi sociali, delle comunità coinvolte. Tale necessità è particolarmente sentita nell'ambito della rigenerazione degli spazi aperti urbani in quanto risulta molto importante

²⁵ ELMQVIST T., FRAGKIAS M., GOODNESS J., GUNERALP B., MARCOTULLIO P. J., McDONALD R.I., PARNELL S., SCHEWENIUS M., SENDSTAD M., SETO K. C., WILKINSON C., *Urbanization, Biodiversity and Ecosystem Services: Challenges and Opportunities*, Springer Open, 2013.

FRANCIS R. A., CHADWICK M. A., *Urban Ecosystems: Understanding the Human Environment*, Routledge, New York, 2013.

l'esigenza partecipativa delle persone coinvolte dagli effetti progettuali nella loro vita di relazione o nella loro attività lavorativa.

Al fine della strutturazione della partecipazione degli utenti al riequilibrio urbano, risulta essere molto importante il loro coinvolgimento sin dalle primissime fasi dell'intervento. Si rende necessaria, quindi, una apertura della fase di analisi iniziale, di solito già così attenta, per esempio, alle problematiche ecologico-ambientali, anche alla visione sociale dell'intervento.

Dal punto di vista ecologico-ambientale, il riequilibrio urbano ha come obiettivo quello della limitazione della traccia che l'intervento lascia sull'ambiente circostante, in maniera da aumentare la capacità di carico dell'ambiente definibile come la capacità di assorbire e controllare tutte le problematiche con un impatto sostenibile per l'ecosistema.

La progettazione in chiave ambientale tende, tra gli altri aspetti, a privilegiare la minimizzazione dell'impronta ecologica, la progettazione socialmente orientata tende a preferire le esigenze dei gruppi sociali fruitori del risultato della progettazione. Codici e protocolli non possono, quindi, essere definiti o proposti in astratto ma vanno strutturati in relazione alle particolari circostanze (tempi, luoghi, storia) e ai particolari contesti (oggetti, livelli) della progettazione con particolare attenzione a:

- anteporre le richieste dei partecipanti per il soddisfacimento dei bisogni primari in attesa da più tempo;
- per tali bisogni adottare mezzi di compatibilità ecologico-ambientale;
- rispettare le norme di sicurezza, salvaguardia e prevenzione delle componenti ambientali acqua, aria e suolo.

Si propone, quindi, la possibilità di svolgere una progettazione che si possa sviluppare sia in «compatibilità» (intesa come coerenza con la generale attenzione ai problemi di preservazione dell'ambiente) e contemporaneamente in «accettabilità» (intesa come gradimento delle soluzioni progettuali da parte di chi dovrà subirne le conseguenze o utilizzarne i risultati).

Definiti e individuati gli aventi titolo per quanto riguarda la partecipazione alla fase di analisi ambientale preliminare e all'impostazione della progettazione, vanno attuate opportune modalità di effettivo, efficace e consapevole coinvolgimento. Uno strumento che può aiutare il progettista a graduare gli interventi progettuali compatibili e accettabili può essere quello di elaborare la «carta di soddisfazione dell'utente» che può costituire e può essere utilizzata come un mezzo di controllo del lavoro partecipato. Tale carta può essere articolata per gli interventi progettuali sui tre costitutivi dell'ambiente: aria, acqua e suolo. Potrà essere l'utente stesso a dare il giudizio graduale sul soddisfacimento suo e/o dei suoi rappresentati, ma tale giudizio deve essere filtrato dagli interessi particolari con un peso che a sua volta il progettista darà a giudizio dell'utente. In tal modo si potrà avere una valutazione più obiettiva.

La carta può essere costruita mediante una matrice le cui righe sono le tipologie dei portatori di interesse che possono partecipare alla progettazione ambientale e territoriale, gli Enti istituzionali, le comunità dei cittadini, i gruppi organizzati, le famiglie, le persone giuridiche (aziende) e i singoli e sulle colonne le istanze ricorrenti nella partecipazione e le istanze particolari per quella singola progettazione. Ottenendo dai partecipanti una valutazione graduale che deve essere pesata con il giudizio corrispondente del team dei progettisti partecipanti, si può ottenere, facendo

medie per colonne e per righe, ovvero, la media delle medie, l'indice di valutazione richiesto.

Per la definizione degli interventi di riequilibrio ambientale dei contesti aperti urbani il ricorso alla partecipazione (dagli enti istituzionali, fino ai singoli portatori di interesse identificato) deve essere previsto sin dalle fasi di analisi e impostazione generale in modo da ottenere il miglior risultato possibile per l'utenza, prevenendo nel contempo potenziali conflitti che potrebbero determinarsi successivamente.

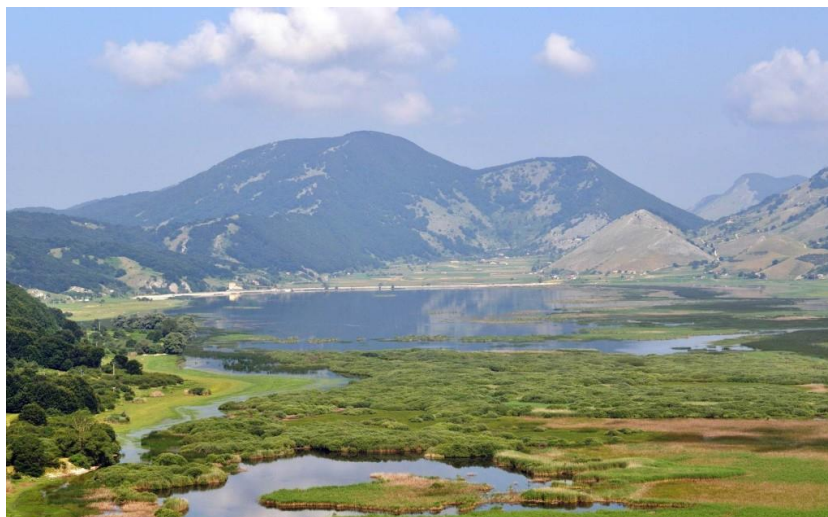


Fig. 1. Lago del Matese, Guida turistica del Matese, 2008.

POLITICHE DI SVILUPPO SOSTENIBILE PER IL MATESINO. POTENZIALITÀ ECONOMICHE E SOCIALI

Michele Mosca e Giulia Zoccolillo

About: The essay presents a reflection on the economic and social potential that the Matese area can exercise by enhancing agricultural activities, environmental resources and tourist peculiarities for local development. The circular economy and its enhancement can help to increase employment, wealth and a more equitable distribution fitting social and local needs. To achieve this, it is necessary that the management of private and public resources does not compromise future generations, maintaining a high degree of «responsibility for the territory» and, therefore, preserving the natural spaces and varieties of species, controlling the use of non-renewable resources, reducing environmental pollution and promoting culture, as well as, the conservation and development of local values by improving social capital.

Introduzione

Questo articolo presenta una riflessione sulle potenzialità economiche e sociali che l'area del Matese può esercitare valorizzando le attività agricole, le risorse ambientali e le peculiarità turistiche per lo sviluppo locale. La ricerca di punti di contatto tra l'esigenza di migliorare l'economia del territorio e il rispetto delle risorse ambientali è offerta dall'economia circolare e dai vantaggi che essa può determinare. Incremento di occupazione, aumento della ricchezza e una più equa sua distribuzione compatibile con le esigenze sociali e territoriali, rappresenta un percorso che deve essere intrapreso con maggiore determinazione da istituzioni pubbliche e private. Per realizzare ciò, è necessario che la gestione delle risorse private e pubbliche non comprometta le generazioni future, mantenendo un alto grado di «responsabilità per il territorio» e, quindi, conservando al meglio gli spazi naturali e le varietà delle specie,

controllando il consumo di risorse non rinnovabili, riducendo l'inquinamento ambientale dovuto alle emissioni di produzione e, infine, promuovendo la cultura, nonché, la conservazione e lo sviluppo dei valori locali migliorando il capitale sociale. Si tratta di programmare una strategia di interventi che richiede necessariamente un nuovo modo per coinvolgere le comunità che non può non tener conto del fatto che i processi dal basso rappresentano un'opportunità unica per avviare determinati progetti per lo sviluppo sostenibile dei territori. Su questo versante la collaborazione con le organizzazioni del Terzo Settore appare una strategia interessante da rafforzare che può consentire anche un rinsaldamento dei legami di comunità tra i cittadini e del loro rapporto con le istituzioni locali. In quello che segue, anche alla luce dei risultati di un'indagine *swot* condotta con potenziali stakeholder della zona del Matese impegnati nel rilancio economico e sociale dell'area, si intende illustrare un progetto di sviluppo sostenibile per la zona del Matese.

La zona del Matese

La zona del Matese si sviluppa su una superficie di oltre 100 mila ettari interessando sia il versante molisano che quello campano; nell'area del parco ricadono ben 64 comuni ripartiti in quattro province (Caserta, Benevento, Isernia e Campobasso) e due regioni (Campania e Molise). Quest'area presenta diversi punti di forza, la presenza di diverse specie animali e vegetali congiuntamente alla ricchezza di luoghi suggestivi. Infatti, essa è «di 33.326,53 ettari che dalle valli dei fiumi Lete e Sava si estende per circa 50 km fino alla valle del Fiume Tammaro, in provincia di Benevento. Questo allineamento è seguito anche dalle principali montagne: i Monti Miletto, Gallinola e Mutria. Tale conformazione influisce sulle caratteristiche climatiche del territorio, che, nelle zone in quota, rappresenta l'ultimo baluardo del clima continentale, mentre le zone più basse, esposte ai venti caldi che giungono dalle coste mediterranee della Campania, si caratterizzano per la presenza di paesaggi mediterranei, fatti di uliveti, leccete, cipressete e macchia mediterranea. Questa vicinanza geografica di due aree climatiche diverse ne fa uno dei luoghi più ricchi di biodiversità dell'Appennino meridionale»¹.

Sono proprio le molteplici peculiarità della zona che portarono all'istituzione dell'ente parco regionale del Matese il 12 aprile 2002 ai sensi della Legge Regionale 33/93. Successivamente si è avviata la transizione da parco regionale a parco nazionale ai sensi dell'art.1, comma 1116 della Legge finanziaria n. 205 del 27 dicembre 2017.

L'estensione della zona del Matese è il presupposto per le sue molteplici caratteristiche, che, in taluni casi, si diversificano in base al comparto; nonostante ciò, fattore certamente comune alle varie località sono i «rilievi», infatti il paesaggio comprende sempre montagne o colline (lontane o vicine che siano). Anche la struttura geologica, tipicamente carsica, con rocce prevalentemente di calcare CaCO_3 e di dolomia $\text{CaMg}(\text{CO}_3)_2$ caratterizzano ulteriormente quest'area e la rendono unica².

Il Parco del Matese vanta, inoltre, la presenza del lago di natura carsica più alto d'Italia conosciuto come «Lago Matese», un vero e proprio specchio d'acqua

¹ www.parcoregionaledelmatese.it, s.d.

² Cfr. Magazine delle terre del Matese, edizione 2008.

incastonato tra le montagne, all'interno del quale, si riflette la vetta più alta del massiccio montuoso, ossia, «il Monte Miletto che raggiunge i 2.050 metri slm»³. Oltre al Lago Matese vi sono altri due laghi che appartengono a questo territorio: il lago di Letino ed il lago di Gallo Matese. «Il lago di Letino è un bacino idroelettrico che alimenta la centrale di Prata Sannita, costruita nel 1911»⁴, dei tre laghi, quello di Letino è il più piccolo ma presenta degli scenari davvero suggestivi essendo letteralmente circondato da monti che si riflettono in esso ed essendo preceduto dal corso del fiume Lete, di cui costituisce lo sbarramento artificiale.



Fig. 2. Lago di Letino (CE), Bandierearancioni.it, s.d., 2021.



Fig. 3. Lago di Gallo Matese, Clarusonline.it, 2021.

³ Cfr. Guida turistica del Matese, 2008.

⁴ Cfr. Guida turistica del Matese, 2020.

«Il lago di Gallo Matese è un lago artificiale, di compensazione, le cui acque vengono utilizzate per alimentare la centrale idroelettrica dell'ENEL di Capriati al Volturno»⁵; ha un colore brillante tra il verde e l'azzurro e crea paesaggi suggestivi congiuntamente alla vegetazione presente in maniera massiccia sia all'interno che alle sponde del lago.

Caratteristiche comuni a tutti e tre i laghi sono sicuramente le attività sportive che vi vengono praticate, quali, la pesca, il canottaggio e il trekking alle loro sponde.

«È stata individuata un'area di collegamento ecologico funzionale tra il Parco Nazionale del Matese e il Parco Nazionale d'Abruzzo, Lazio e Molise per le specie a priorità di conservazione come l'orso bruno marsicano, la lontra, la rupicapra e il lupo. Sono stati inoltre inclusi nell'area del parco diversi siti di svernamento e riproduzione di chiroteri minacciati di estinzione. Il Parco, tra l'altro, è ricco di sorgenti d'acqua nonché di monumenti storici e siti archeologici, tra cui la plurimillennaria città romana di *Saepinum* – *Altilia*, perfettamente conservata, con le terme, il teatro, il foro, il selciato romano ancora intatto, santuari, borghi e castelli. Il fondovalle del parco, sia del versante campano che molisano, è attraversato da due antichissime direttrici viarie, oggi percorse da migliaia di viandanti e pellegrini: la Via Francigena del Sud che collega Roma con Santa Maria di Leuca e la Via Micaelica che da Poggio Bustone nei pressi di Rieti arriva sino a Monte S. Angelo, sul Gargano. Sono dunque presenti tutti gli ingredienti per uno sviluppo armonico del territorio e il Parco Nazionale potrebbe senz'altro diventare il motore propulsore dell'intera economia delle aree interne della Campania e del Molise, unite da un unico obiettivo: stimolare la crescita di una economia sostenibile»⁶.

Borghi e punti di interesse

A caratterizzare ulteriormente questo territorio sono i molteplici paesi e borghi ricchi di storia e cultura che rappresentano elementi fondamentali su cui scommettere per l'avvio di uno sviluppo locale capace di valorizzare al meglio le risorse disponibili, a partire da quelle culturali e ambientali.

Tra questi vale la pena ricordare Alife (CE) che possiede interessantissime attrazioni per il turismo culturale come le antiche mura romane, che uniscono le quattro porte urbane di accesso alla città, il Criptoportico, imponente costruzione ipogea e l'anfiteatro romano. Inoltre, la sua frazione di «Colline di San Michele», rappresenta una interessante zona per le produzioni animali e le numerose attività agricole dovute alla buona predisposizione climatica e geografica (prodotto tipico della zona è la «cipolla alifana» dal colore ramato intenso).

Prata Sannita (CE) è un altro comune ricco di risorse ambientali e culturali dove si può visitare il borgo sviluppato intorno al castello medievale al di sotto del quale scorre il fiume Lete che sfocia in cascate e ruscelli dando luogo a numerosi paesaggi suggestivi.

Il comune di Fontegreca (CE) si caratterizza, poi, per la presenza della famosa «Cipresseta di Fontegreca» o «Bosco degli Zappini». La Cipresseta è un bosco simbolo del parco del Matese ed è oggetto di studio da parte dell'Istituto per la Protezione delle Piante del CNR che da diversi anni svolge importanti ricerche «...

⁵ Cfr. Guida turistica del Matese, 2015.

⁶ Cfr. La nostra terra «Il parco Nazionale del Matese», 2020, s.d..

perché è l'unico in Italia con una grande estensione (circa 40 ettari) ad avere oltre 500 anni di età e, soprattutto, è l'unica cipresseta a non avere alberi 'malati' di un cancro che, in tutto il Mediterraneo, sta minacciando quasi il 50% degli esemplari» (Guida turistica del Matese 2020).

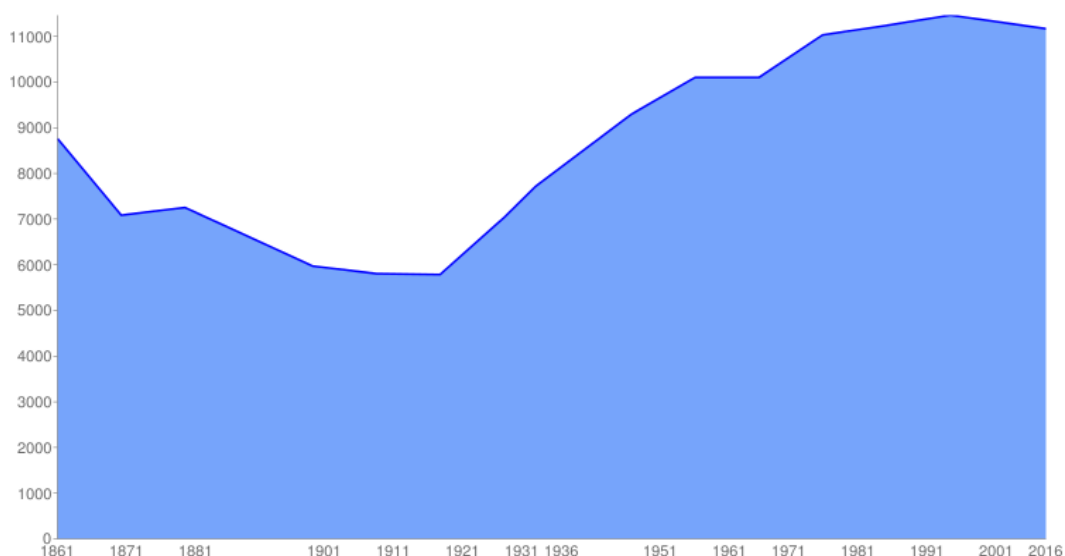
Luogo simbolo è anche il comune di Pratella (CE), conosciuto per essere la sede della Lete SGAM spa che imbottiglia e commercializza in tutta Italia e anche all'estero l'acqua Lete che sorge nel comune di Letino (CE).

Infine, Piedimonte Matese (CE) conosciuto come «il paese dell'acqua», rappresenta per la sua peculiare posizione geografica la porta d'ingresso naturale del Matese. Dante Marrocco descrive Piedimonte fin dalle sue origini come «un luogo di sosta e scambio» tra la pianura del Volturno e la montagna del Matese (infatti è da questa sua funzione di collegamento che nasce il nome della Città). Nel passato Piedimonte era nota per le produzioni di lana, cotone e carta che però sono state abbandonate nel corso degli anni. Di particolare interesse economico è anche la centrale idroelettrica ENEL «Luigi Vanvitelli».

Aspetti socioeconomici della zona del Matese

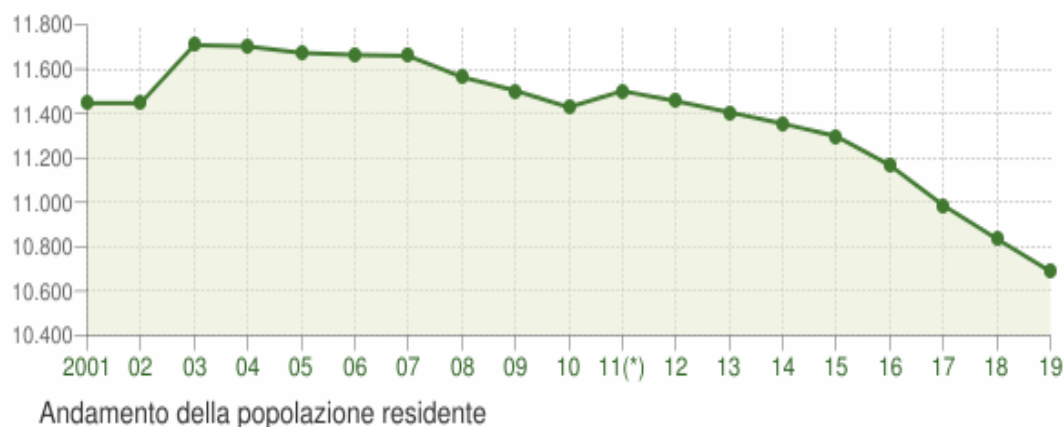
Ci sono diversi elementi che possono essere meglio valorizzati per avviare un interessante percorso di sviluppo locale per la zona del Matese. Dal punto di vista della situazione economica attuale, il parco ha ricevuto «una dotazione finanziaria di 300 mila euro per il 2018 e 2 milioni di euro a partire dal 2019»⁷. Queste risorse, se ben utilizzate, possono attrarne ulteriori provenienti da partner privati per rafforzare i legami di comunità e contenere l'emigrazione dei giovani da questi territori valorizzando l'economia (turismo e agricoltura).

Risulta interessante analizzare l'andamento del peso demografico della zona del Matese soffermandosi sul centro abitato maggiormente popoloso, Piedimonte Matese, che determina l'andamento demografico dell'intera zona.



Comune di Piedimonte Matese (CE), dati ISTAT al 31 dicembre 2020.

⁷ La nostra terra, *Il parco Nazionale del Matese*, 2020, s.d..



Comune di Piedimonte Matese (CE), dati ISTAT al 31 dicembre 2020, elaborazione tratta da tuttitalia.it. () post-censimento.*

Come si può constatare dai due grafici sopra riportati si tocca il livello di densità di popolazione più basso nella prima metà del 1900 per arrivare, poi, al picco massimo nei primi anni del 2000 e, successivamente, ad avere un andamento decrescente negli ultimi anni.

Sebbene il dato possa sembrare di poca rilevanza, l'analisi dell'andamento della popolazione di questo grande centro abitato della zona del Matese fa comprendere il peso che l'emigrazione ha avuto anche per l'intero territorio, una caratteristica comune che affligge tutto il meridione ormai da molti anni.

Infatti, a ben vedere in queste piccole realtà, seppur piene di potenzialità, le occasioni di lavoro sono scarse e tale situazione è tra le principali cause che determinano la scelta da parte dei giovani di «cercare fortuna altrove». Tuttavia, tali elementi negativi potrebbero essere molto mitigati se istituzioni pubbliche e private convogliassero le azioni e le risorse a loro disposizione per il raggiungimento di obiettivi comuni e di interesse generale. Ad esempio, la realizzazione di un biodistretto e lo sviluppo di un turismo ecosostenibile potrebbero riportare il territorio in questione alla prosperità di un tempo e valorizzarne, in modo sistematico, le molteplici peculiarità.

In quello che segue si proverà ad evidenziare le possibilità offerte dalle organizzazioni del Terzo Settore nell'attivare e sostenere percorsi di sviluppo dal basso capaci di promuovere forme di economia circolare e di sviluppo sostenibile per il territorio.

Sviluppo dal basso: il ruolo del terzo settore

Per comprendere le potenzialità offerte dal Terzo Settore in termini economici e sociali, vale la pena mettere al centro dell'attenzione la definizione fornita dalla legge delega 106/2016. In essa, l'articolo 1, comma 1, intende per Terzo Settore «... il complesso degli enti privati costituiti per il perseguimento, senza scopo di lucro, di finalità civiche, solidaristiche e di utilità sociale e che, in attuazione del principio di sussidiarietà e in coerenza con i rispettivi statuti o atti costitutivi, promuovono e realizzano attività di interesse generale mediante forme di azione volontaria e gratuita o di mutualità o di produzione e scambio di beni e servizi».

A ben vedere, quindi, questa definizione consente ad organizzazioni diverse da quelle orientate alla massimizzazione del profitto, di prendere parte a pieno titolo ai processi di sviluppo locale orientando le loro attività al perseguimento di un obiettivo

di interesse generale come, ad esempio, lo sviluppo sostenibile promosso dall'Agenda 2030 delle Nazioni Unite.

Il Terzo Settore (TS) contribuisce, inoltre, all'attuazione del principio di sussidiarietà grazie al coinvolgimento di enti del Terzo Settore da parte della Pubblica Amministrazione. Il primo comma dell'art. 55 del D.lgs. 3 luglio 2017, n. 117, noto come Codice del Terzo Settore (CTS) precisa, infatti, che: «... le amministrazioni pubbliche di cui all'articolo 1, comma 2, del decreto legislativo 30 marzo 2001, n. 165, nell'esercizio delle proprie funzioni di programmazione e organizzazione a livello territoriale degli interventi e dei servizi nei settori di attività di cui all'articolo 5, assicurano il coinvolgimento attivo degli enti del Terzo Settore, attraverso forme di co-programmazione e co-progettazione e accreditamento...».

La possibilità di collaborazione tra istituzioni pubbliche e organizzazioni non-profit contenuta nell'art. 55 possiede una valenza unica, in particolare per quanto riguarda il rafforzamento e la specializzazione di competenze apportate da altri soggetti. La ratio di questa norma prevede che la titolarità delle funzioni pubbliche rimane in capo alla pubblica amministrazione procedente ma il loro svolgimento viene condiviso con enti del TS. Con essa si rende perciò concreto, e facilmente adattabile alle esigenze dei territori, il modello dell'amministrazione condivisa.

Si comprende così che «le amministrazioni, il polo dell'interesse pubblico, hanno rapporti fondati sul principio di sussidiarietà con il polo dell'interesse generale con strumenti diversi a seconda dei due sottoinsiemi che compongono quest'ultimo. Con gli enti del TS il coinvolgimento attivo da parte delle amministrazioni, che si estrinseca nella co-programmazione e nella co-progettazione, è disciplinato in primo luogo dal principio di sussidiarietà e poi dall'art. 55 del CTS e, auspicabilmente, da regolamenti comunali in materia. Con i cittadini attivi il rapporto di collaborazione con le amministrazioni è regolato dal principio di sussidiarietà, dai regolamenti per l'amministrazione condivisa e dai patti di collaborazione. Ma all'interno del polo dell'interesse generale gli enti del TS possono a loro volta attuare il principio di sussidiarietà sostenendo in vari modi i cittadini attivi nelle attività di cura dei beni comuni. E questi ultimi, a loro volta, anche grazie a questo sostegno, stipulano patti di collaborazione per la cura dei beni comuni con le amministrazioni»⁸.

L'amministrazione condivisa

Nei rapporti tra pubblica amministrazione e cittadini, l'amministrazione condivisa rappresenta un'ulteriore possibilità per rafforzare la collaborazione tra soggetti diversi, pubblici e privati, e sostenere con maggiore forza processi di cambiamento. Si tratta di un modello organizzativo disciplinato dal regolamento sull'amministrazione condivisa dei beni comuni, che, in attuazione del principio costituzionale di sussidiarietà orizzontale di cui all'art. 118, co. 4, consente ai cittadini e all'amministrazione pubblica, in specie al Comune, di svolgere, su un piano paritario, attività di interesse generale, che riguardano la cura, la rigenerazione e la gestione condivisa dei beni comuni. Con questo articolo si contempla un ruolo diverso dei cittadini che in forza di un nuovo modello di collaborazione diventano 'attivi' e partecipano con ruoli di pari livello nella gestione, cura e manutenzione delle risorse comuni del territorio. La legge considera, infatti, «cittadini attivi» tutti i cittadini (singoli, associati e collettivi) che, a prescindere dai requisiti riguardanti la residenza o la cittadinanza, si attivano per lo svolgimento delle richiamate attività di interesse generale.

⁸ ARENA G., *Impresa Sociale*, Numero 3, 2020.

Tale modello, dunque, è fondato su relazioni di collaborazione o, meglio, di condivisione di ruoli e funzioni, che si ispirano a valori e principi generali, quali la fiducia reciproca; la pubblicità e trasparenza; la responsabilità; l'inclusività e l'apertura; le pari opportunità e il contrasto alle forme di discriminazione; la sostenibilità; la proporzionalità; l'adeguatezza e differenziazione; l'informalità; l'autonomia civica; la prossimità e la territorialità.

Il rapporto di collaborazione tra istituzioni pubbliche e privati cittadini si concretizza con la sottoscrizione del patto di collaborazione, che rappresenta lo strumento con cui si regolano, i ruoli e le funzioni necessari ai fini della realizzazione degli interventi di cura, rigenerazione e gestione dei beni comuni in forma condivisa.

Si comprende a questo punto la valenza che il legislatore ha conferito ad un nuovo modello di collaborazione tra pubblico e privato anche alla luce del dettato costituzionale contenuto nell'ultimo comma dell'articolo 118 della Costituzione Italiana. Esso, infatti, stabilisce che «Stato, Regioni, Città metropolitane, Province e Comuni favoriscono l'autonoma iniziativa dei cittadini, singoli e associati, per lo svolgimento di attività di interesse generale, sulla base del principio di sussidiarietà».

La redazione di un patto di collaborazione per lo sviluppo del territorio attraverso l'amministrazione condivisa delle risorse comuni potrebbe rappresentare perciò un'occasione unica per il territorio del Matese per sostenere un nuovo modello di sviluppo locale centrato sul protagonismo del privato e del pubblico.

Un laboratorio per i beni comuni matesini

Per meglio comprendere come avviare percorsi di riscatto dei territori che puntino a valorizzare le risorse locali attraverso il coinvolgimento dal basso è utile ricordare il concetto di «bene comune». I beni comuni sono risorse particolari che forniscono risposte a bisogni collettivi per la cui produzione, manutenzione e gestione è necessario e fondamentale realizzare forme di collaborazione specifiche tra istituzioni pubbliche e privati. Trattandosi di beni accessibili a tutti e, quindi, liberamente fruibili, possono facilmente perdere la loro funzione a causa di un uso incontrollato, sconfinando in ab-uso, che può condurli alla loro distruzione. Diventa perciò fondamentale preservare il «bene» nel tempo garantendo i suoi servizi alle generazioni future individuando modalità adeguate all'uso collettivo e la compartecipazione ai costi per la manutenzione e la gestione. Questo ruolo può essere garantito dalle organizzazioni non-profit che come dimostrano le esperienze registratesi in altri territori hanno consentito di superare diversi problemi che si presentano nella gestione dei beni comuni.

Di seguito sono riportate le esperienze di adozione di regolamenti di presa in carico di beni comuni avviate nel territorio oggetto di analisi.

Il 5 dicembre 2017 il Consiglio Comunale di Piedimonte Matese ha approvato all'unanimità il Regolamento per la collaborazione tra cittadini e amministrazione per la cura, la rigenerazione e la gestione condivisa dei beni comuni urbani. Il regolamento, che dà attuazione agli articoli 118 comma 4, 114 comma 2 e 117 comma 6 della Costituzione, è lo strumento che disciplina la collaborazione tra cittadini attivi che intendono prendersi cura dei beni comuni della propria città e l'amministrazione comunale che mette a disposizione tali beni.

L'approvazione di questo atto ha consentito la nascita di diverse collaborazioni tra l'amministrazione comunale e i cittadini. Nel territorio del Matese, infatti si sono registrate alcune iniziative di promozione di attività che si ispirano a modelli di collaborazione dal basso e che lasciano prevedere degli interessanti risultati. Di

particolare rilievo è la costituzione nella città di Piedimonte Matese del «Laboratorio per i beni comuni». Si tratta di una collaborazione tra pubblico e privato che si prefigge lo scopo di «fare comunità» puntando sulla collaborazione tra i cittadini per riqualificare i beni comuni della zona.

Sono attualmente in vigore diversi patti di collaborazione tra il comune di Piedimonte Matese e alcuni cittadini attivi che nel corso del tempo sono stati sottoscritti dalle Istituzioni e dai cittadini. Di seguito si riportano le principali tappe di questo percorso:

- Il 30 luglio 2019 è stato firmato il patto di collaborazione del Comune di Piedimonte Matese per la realizzazione e la gestione del sito web dedicato all'Amministrazione condivisa dei Beni Comuni.

- Il 6 febbraio 2020 è stato firmato, presso la biblioteca Aurora Sanseverino di Piedimonte Matese, un nuovo patto per la realizzazione di un indice automatizzato di documenti dell'archivio storico.

- Il 3 settembre 2019 è stato firmato un patto di collaborazione per il ripristino del decoro della Cappella gentilizia della «Congregazione del SS. Sacramento dei Nobili».

Un ulteriore esempio concreto di quanto l'azione dei cittadini sia fondamentale per il territorio è l'iniziativa, nata nel 2016 a Piedimonte Matese, «Recuperiamo Palazzo Ducale». Il 2 gennaio 2016, dall'iniziativa di un gruppo di studenti piedimontesi e di cittadini interessati, è nato il gruppo Facebook, fondato dalla studentessa Mariesol Pacella, «Recuperiamo Palazzo ducale» che oggi conta circa 3000 iscritti, e il numero è in costante crescita. Oggetto dell'iniziativa è stato comprendere le ragioni per cui l'Ente provinciale non ha impegnato, e speso, i fondi post-sisma stanziabili in virtù del protocollo d'intesa sottoscritto in data 20.09.2014 in Piedimonte Matese tra la Provincia di Caserta e la Regione Campania. L'intenzione è quella di proseguire sul percorso prestabilito stimolando l'Ente provincia di Caserta a riprendere le redini di un progetto arenato e a fornire ai cittadini le spiegazioni dovute. Il 14 ottobre 2020 la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Caserta e Benevento ha pubblicato la determina di aggiudicazione della gara per l'affidamento dei lavori di manutenzione delle coperture del Palazzo Ducale. Si tratta di un primo intervento dal quale, si spera, ne scaturiscano altri.

Per comprendere al meglio questa tipologia di interventi è bene illustrare la più recente iniziativa di collaborazione per la Città di Piedimonte Matese: il Patto di Collaborazione per la rigenerazione e la manutenzione della «Fontana Nuova». Il 23 marzo 2021 la sig.ra Maria Teresa Farina, in qualità di rappresentante di un gruppo informale di cittadini, ha firmato alla presenza del Responsabile del Settore Ambiente e Territorio del Comune di Piedimonte Matese, un patto di collaborazione per la rigenerazione, la manutenzione ordinaria e straordinaria e il ripristino del decoro e della fruibilità della «Fontana Nuova» di Piazza Cappello. La fontana, opera dell'artista Alessandro Parisi, rappresenta un monumento di grande pregio e valore per la città di Piedimonte, messo a dura prova dall'azione del tempo e dal degrado conseguente. Oltre la proponente hanno collaborato numerosi cittadini, organizzazioni private e associazioni per la realizzazione di questo patto. In particolare, l'associazione «Amici di Pericle» che, oltre ad essere stata di fondamentale importanza per il compimento del patto in questione, è stata la portatrice di interesse dei Patti di collaborazione nella Città di Piedimonte grazie alla grandissima tenacia dei suoi associati e del suo presidente, Lucio Pascale.

Queste forme di collaborazione con la pubblica amministrazione sono la chiara dimostrazione di come ogni cittadino, nell'ambito delle proprie possibilità e disponibilità, può contribuire a sostenere determinate attività di supporto ad uno sviluppo del territorio in grado di valorizzare meglio le risorse locali.



Fig. 4. Fontana nuova di Piedimonte Matese, prima e dopo l'intervento dei cittadini.

GAL e terzo settore. Un'opportunità per il territorio

Un sensibile impulso ai percorsi di sviluppo locale può essere fornito dalle azioni in via di implementazione del Gruppo di Azione Locale «Alto Casertano», il Consorzio senza scopo di lucro che si occupa della promozione dello sviluppo rurale nella zona dell'Alto Casertano.

Si tratta di una utile forma di collaborazione che incoraggia e sostiene i rappresentanti degli interessi socioeconomici locali sia pubblici che privati a riflettere sulle potenzialità del territorio in una prospettiva di sostenibilità, attraverso l'elaborazione e l'attuazione di strategie di sviluppo locale di tipo partecipativo che comprendono elementi innovativi per il contesto locale e attività di creazione di reti.

Il lavoro del GAL si concretizza attraverso la definizione di una propria Strategia di Sviluppo Locale (SSL) e persegue lo scopo statutario di concorrere alla promozione dello sviluppo rurale, sulla base delle necessità espresse dai soggetti economici, sociali e culturali operanti nel territorio, promuovendo lo sviluppo sostenibile e durevole nelle zone rurali. Il GAL Alto Casertano punta ad avviare «... cambiamenti strutturali

e di capacità nelle comunità per stimolare l'innovazione e puntare al rafforzamento della cooperazione per un utilizzo integrato dei fondi».

Più nello specifico sostiene le azioni volte a:

- Rafforzare le reti e le sinergie tra attori pubblici e privati e comunità locali;
- Elevare la digitalizzazione;
- Incrementare le capacità delle imprese non profit;
- Elevare l'offerta culturale;
- Creare spazi inclusivi;
- Favorire l'accessibilità e la mobilità interna;
- Rendere disponibili e sostenibili le strutture abitative (offerta).

Il Gal deve individuare settori specifici dove convogliare gli investimenti, puntando a valorizzare il:

- Capitale territoriale;
- Settori avanzati come economia circolare, servizi ecosistemici, servizi e spazi inclusivi, reti per il turismo ecosostenibile, accessibile e culturale;
- *Smart specialization* e imprese culturali-sociali con forte ricaduta dal punto di vista cognitivo/culturale;
- Reti sinergiche e complementari fra centri locali ed extra locali che aiutano a sviluppare funzioni di alta qualità.

Le possibili azioni che il GAL può sostenere sono volte a:

- Rafforzare la fase di predisposizione delle strategie di sviluppo locale attraverso una maggiore animazione sul territorio;
- Favorire la messa in campo di progetti pilota (grazie ai GAL);
- Rafforzare l'accompagnamento ai beneficiari locali;
- Favorire la cooperazione e l'utilizzo integrato dei Fondi strutturali;
- Semplificare il sistema procedurale ed i circuiti finanziari;
- Agevolare l'accesso al contributo comunitario per le piccolissime imprese ed ai comuni fino a 5000 abitanti;
- Agevolare la presentazione di progetti cosiddetti multi-attore (pubblico-privati);
- Accelerare le tempistiche in fase di avvio della nuova programmazione⁹.

Conclusioni

Alla luce di quanto esposto, si evidenzia l'importanza dell'informazione-sensibilizzazione dei cittadini verso tematiche di sviluppo locale unitamente alla tutela ambientale, questo perché ogni gran lavoro «parte dal basso» e senza una base di conoscenza condivisa non è possibile sviluppare al meglio questa tipologia di progetti. Si fa riferimento ad una sensibilizzazione indispensabile a tutti i livelli sociali in quanto solo attraverso la cooperazione è possibile raggiungere l'obiettivo di uno sviluppo sostenibile per il territorio oggetto di analisi. Infatti, produttori, imprenditori, lavoratori e consumatori hanno lo stesso grado di «responsabilità» per consentire che iniziative di sviluppo locale raggiungano gli obiettivi prefissati.

Nella zona del Matese attualmente mancano molteplici servizi che si dimostrerebbero essenziali per garantire uno stabile afflusso di turismo che, a sua volta, accrescerebbe il potenziale economico e sociale della zona. La collaborazione è certamente la chiave di volta per realizzare al meglio tutti i progetti di sviluppo sostenibile di questo territorio. Per fare ciò è necessario che si sviluppi una collaborazione in grado di

⁹ Il contributo di LEADER nella programmazione 2021/2027.

coinvolgere tutti gli attori sociali, ogni individuo ha la sua parte in una catena che man mano si rafforza e che potrebbe, finalmente, mettere in risalto tutta la zona del Matese.

Prima di porsi una problematica dal punto di vista economico o politico è bene, infatti, valutare la grandissima importanza della coscienza sociale verso queste tematiche senza la quale non sarebbe possibile realizzare nulla. Comprensione, determinazione e solidarietà sono, infatti, le tre principali componenti che si pongono alla base di questo progetto che può e deve essere realizzato per poter «dare luce» a tutte le potenzialità della zona matesina che, se gestita in modo corretto e sostenuta da stakeholder responsabili, ha grandi possibilità di crescere e svilupparsi in modo «sostenibile» acquisendo l'importanza che merita.

Di seguito sono riportati i principali risultati offerti dall'*analisi swot* e rilevati grazie alle interviste ai rappresentanti di istituzioni pubbliche e organizzazioni private impegnati nell'azione di riscatto del territorio.

Analisi swot zona del Matese

PUNTI DI FORZA	-Propensione del territorio per divenire un centro turistico multifunzionale -Polo di produzione agroalimentare eterogenea (pianura, collina e montagna, circa 100mila ettari) -Versatilità di collegamento stradale alla zona 2 regioni (Campania e Molise), 4 province, 64 comuni. -Numerosi centri storici ben conservati e di età storiche differenti.
PUNTI DI DEBOLEZZA	-Mancanza di infrastrutture essenziali -Scarsa preparazione al turismo -Assenza di collaborazione tra enti pubblici e privati
MINACCE	-Forte processo di emigrazione -Crisi economica -Amministrazione pubblica poco qualificata -Inerzia nelle azioni di marketing territoriale
OPPORTUNITÀ	-Marchio d'area del Matese per la commercializzazione dei prodotti agroalimentari -Rimessa in rete delle Istituzioni per sviluppare il territorio e delle infrastrutture essenziali al turismo -Redistribuzione del reddito in linea con le esigenze socioeconomiche della zona. -Sviluppare i punti di forza del territorio creando posti di lavoro e combattendo l'emigrazione. -Incremento della collaborazione cittadini attivi- pubblica amministrazione -Attività di associazioni locali -Sviluppo dei Patti di Collaborazione come strumento di sensibilizzazione dei cittadini al rispetto dei beni comuni. -Digitalizzazione della zona del Matese: Sito web per la promozione del turismo e dei prodotti locali



Mostra augustea della romanità 1935-1936, Archivio fotografico di Pompei c00002169.

EVOLUZIONE DEL SERVIZIO DI TUTELA DEI MONUMENTI IN ITALIA. VERSO IL MODELLO POMPEI. PRINCIPI DI ORGANIZZAZIONE PER LA CONSERVAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE

Mariano Nuzzo

About: The cultural, social and administrative conditions that have accompanied the concept of «cultural heritage» over time are analyzed. I'm going to investigate the conditions that gave rise to the birth of the protection service in Italy, which later became a model for Europe. The origins can be traced back to the ancient Romans who, first, dictated provisions for the protection and intangibility of monuments. In the contemporary age, however, the first protection bodies come to life in the states that existed before the United Italy. In particular, reference will be made, in the Pontifical State, to the birth of the Consultative Commissions of Fine Arts, then translated into more complex and articulated structures in the current Italian State, with the establishment of the Superintendence for the Excavations of Antiquity for Rome and the provinces Roman. In the field of cultural heritage legislation, the Pontifical State of the nineteenth century occupies a prominent place compared to other states.

La trattazione dell'argomento oggetto del presente studio spinge ad indagare preliminarmente le condizioni culturali, sociali ed amministrative che hanno accompagnato il concetto di *bene culturale* nel tempo, dando vita alla *nascita del servizio di tutela in Italia*. Le sue origini sono rintracciabili a partire dagli antichi romani che, per primi, dettarono disposizioni per la tutela e l'intangibilità dei monumenti. Si può citare il caso di Marco Vipsanio Agrippa, che impose per legge la dichiarazione all'uso pubblico di tutte le opere d'arte, di chiunque fossero¹.

Nell'età contemporanea, invece, i primi organismi di tutela prendono vita negli Stati preunitari e, in particolare, nello Stato Pontificio con la nascita delle *Commissioni Consultive di Belle Arti*, poi tradotte in strutture più complesse e articolate nell'attuale Stato italiano, con l'istituzione della *Soprintendenza per gli Scavi d'Antichità per Roma e le province romane*².

Nell'Ottocento lo Stato Pontificio occupa un posto di rilievo nel settore della legislazione dei *beni culturali* rispetto agli altri stati. Esso, infatti, presenta una struttura amministrativa articolata in diversi organismi preposti alla vigilanza del patrimonio artistico³. Il livello organizzativo raggiunto in quegli anni rappresenta la sintesi delle passate esperienze amministrative dello Stato. Si ricordano, a partire da papa Martino V (1417-1431), i primi provvedimenti emanati per preservare i monumenti abbandonati durante il periodo Avignonese, tra cui: la bolla *Cum aliam nostram urbem*, promulgata da Pio II Piccolomini (1458-1464) il 28 aprile 1462, a tutela dei monumenti e dei ruderi antichi; la nomina di Raffaello ad Ispettore di Belle Arti voluta da Leone X (1513-1521) nel 1515; il conferimento del titolo di Commissario delle Antichità da parte di Paolo III (1534-1549) a Latino Giovenale Manetti nel 1534, poi rinnovato a Leonardo Santi nel 1646 da Innocenzo X (1644-1655) e riconfermato fino al 1750 con diversi editti. L'Editto Valenti del 5 gennaio 1750 affianca al Commissario altri funzionari col titolo di Assessori: uno per la pittura, uno per la scultura e l'altro per le medaglie, incisioni e le altre antichità.

Pochi anni più tardi, il *Chirografo di Pio VII* (1800-1823), inserito nell'*Editto del Cardinale Doria Pamphilj* del 1802, conferisce al settore delle belle arti una struttura amministrativa ben delineata. In esso si richiamano le precedenti normative, dalla Bolla di Pio II a quella del Cardinale Valenti e si dispone un testo, particolarmente significativo, capace di riformare le passate normative in un unico strumento legislativo, che resterà in vigore per oltre un secolo.

Il Chirografo affida al Cardinale Camerlengo la vigilanza e la conservazione dell'intero patrimonio artistico e ad esso affianca l'Ispettore di Belle Arti e il Commissario di Antichità. Quest'ultimo è coadiuvato da un Assessore alla pittura ed uno alla scultura.

¹ FADDA C., *L'Arte e gli artisti nel diritto Romano: discorso inaugurale Regia Università di Genova 6 novembre 1893*, pag. 43.

² BENCIVENNI M., DALLA NEGRA R., GRIFONI P., *Monumenti e Istituzioni*, P. I-II, Firenze 1987. Nel testo Riccardo Dalla Negra dedica il primo capitolo alla descrizione della struttura amministrativa degli organismi di vigilanza dei beni culturali, negli anni che vanno dalla Restaurazione ai Governi provvisori (1815-1859).

³ MERIGGI M., *Gli stati italiani prima dell'Unità. Una storia istituzionale*, Bologna 2002, pp. 152-155.

Anche se l'oggetto d'interesse della norma è la conservazione, intesa come vigilanza, si assiste ad un ampliamento del concetto di «testimonianza», che non è più riferito ai soli «oggetti d'arte», ma arriva a comprendere anche i «monumenti architettonici»⁴.

I vasti compiti di vigilanza, attribuiti agli Ispettori, non potevano garantire una corretta applicazione della legge nell'intero territorio. Nasce, da questa esigenza, l'*Editto Pacca* del 7 aprile 1820, che aggiorna la normativa di tutela del patrimonio artistico nel rispetto della suddivisione amministrativa che seguì il Congresso di Vienna⁵.

L'organizzazione dell'amministrazione pubblica dello Stato viene interamente riformata con il *Motu Proprio di Pio VII* del 6 luglio 1816, firmato dal Segretario di Stato Ettore Consalvi, ripartito in sei titoli, nei quali era suddiviso il progetto discusso dalla Congregazione Economica e seguito dalla «tabella del riparto territoriale»⁶. Lo stato ecclesiastico viene separato in 17 Delegazioni⁷, divise in tre classi, oltre ai luoghi suburbani soggetti alla capitale; le Delegazioni di prima classe, governate da un Cardinale Legato prendono il nome di Legazioni.

Con l'Editto del Cardinale Pacca la struttura di vigilanza dello Stato, nel settore dei beni culturali, raggiunge un assetto ben definito e si ramifica in tutte le sue province. Il Camerlengo è indicato come massima autorità delle «belle arti»⁸ ed ha alle sue dipendenze la *Commissione Generale di Belle Arti*, con funzioni consultive, composta dal «Monsignor Uditore del Camerlengato pro-tempore, Presidente; l'ispettore Generale delle Belle Arti; l'ispettore delle Pubbliche Pitture in Roma; il Commissario delle Antichità; il Direttore del Museo Vaticano; il primo professore di Scultura dell'Accademia di San Luca; uno dei professori d'Architettura delle medesima Accademia; e l'attuale Segretario della Commissione, successivamente al quale disimpegnerà stabilmente le di lui attribuzioni il Segretario Generale dei Musei»⁹. In tutte le province dello Stato, per esercitare una maggiore azione di controllo periferico, vengono istituite le Commissioni Ausiliarie, poste in diretta dipendenza dalla Commissione Generale.

⁴ Cfr. DALLA NEGRA R., *L'eredità pre-unitaria: Gli organismi di vigilanza dalla restaurazione ai governi provvisori (1815-1859)*, in BENCIVENNI M., DALLA NEGRA R., GRIFONI P., *Monumenti e Istituzioni*, P. I, Firenze 1987, p. 33.

⁵ Cfr. CRISCUOLO V., *Il Congresso di Venna*, il Mulino, Bologna 2015. Il Congresso di Vienna si tenne presso il castello di Schönbrunn nell'omonima città, allora capitale dell'Impero austriaco, dal 1° novembre 1814 al 9 giugno 1815, fonte Wikipedia, consultazione ottobre 2016.

⁶ Cfr. CECCHI D., *L'amministrazione pontificia nella seconda restaurazione (1814-1823)*, Macerata 1978, pp. 126-187; Biblioteca dell'Archivio di Stato di Roma, *Motu Proprio della Santità di Nostro Signore Papa Pio VII in data 6 luglio 1816*, Roma, coll. F/3-I.

⁷ Ogni Delegazione è suddivisa in governi di primo e secondo ordine. Presso ogni Delegato vi sono due Assessori ed una Congregazione governativa composta da quattro membri nelle Delegazioni di prima classe, tre in quella di seconda e due in quelle di terza. Ogni Delegato ha ai suoi ordini un Segretario generale. I Governatori dipendono dal Delegato. Entrambi sono di nomina sovrana per mezzo della Segreteria di Stato.

⁸ Si legge all'art. 3 dell'Editto Pacca: «Secondo il Chirografo Sovrano del primo Ottobre 1802, ha benignamente decretato e vuole Sua Santità, che Noi in figura di Supremo, ed indipendente Magistrato, abbiamo un'assoluta giurisdizione, vigilanza e presidenza sopra la Antichità Sacre e Profane, sopra le Belle Arti, e quei che le professano, sopra gli Oggetti delle medesime non solo in Roma, ma anche nello Stato Ecclesiastico, e sopra le Chiese, Accademie non addette a Nazioni Estere, ed altre società relative alle stesse Arti, niente affatto eccettuato, (...)».

⁹ *Leggi, Decreti, Ordinanze e provvedimenti generali emanati dai Cessati Governi d'Italia per la Conservazione dei Monumenti e le esportazioni delle opere d'arte*, Roma 1881, pp. 158-170.

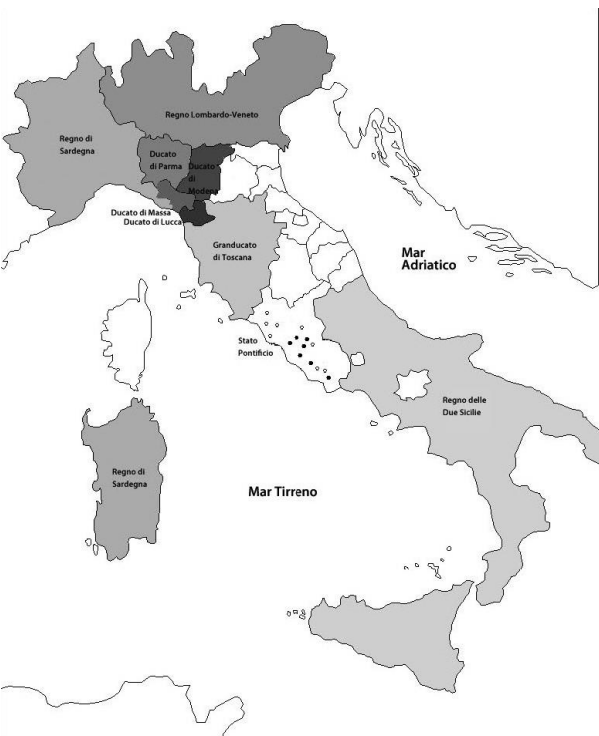


Le Delegazioni e le Legazioni dello Stato Pontificio		Situazione dopo il 1815	
		Abbreviazione	Colore
DELEGAZIONI			
Lazio	↳	Lazio	
Patrimonio di San Pietro	↳	Patr. S.P.	
Campagna e Maritima	↳	Camp. /Marit.	
Umbria	↳	Umbria	
Sabina	↳	Sabina	
Ducato di Spoleto	↳	Duc. SP	
Marca di Ancona	↳	Marca di AN	
Romagna	↳	Romagna	
Urbino	↳	Urbino	
Montefeltro	↳	Montefeltro	
Comana (Tivoli e Subiaco)	↳	Comana	
LEGAZIONI			
Bologna	↳	Bologna	
Ferrara	↳	Ferrara	
Forlì	↳	Forlì	
Ravenna	↳	Ravenna	
Benevento	↳	Benevento	
Portofino	↳	Portofino	

Confine di provincia

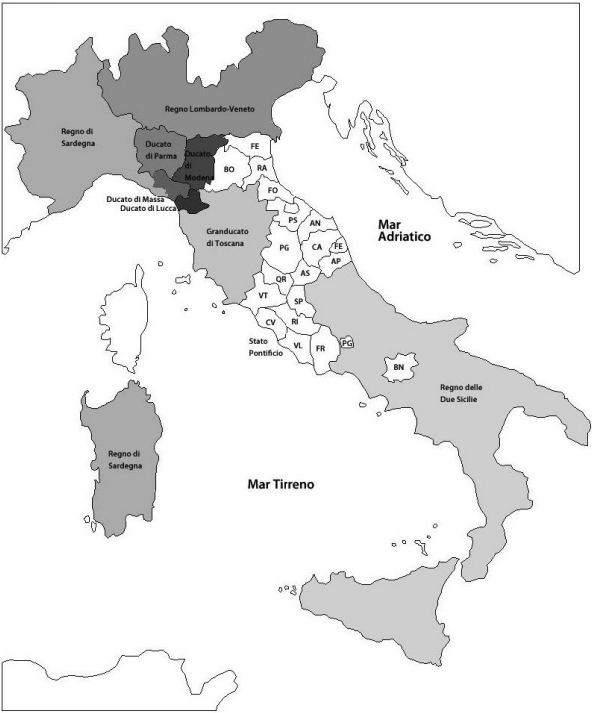
Elaborazione su carta I.G.M. 1899

Tavola 1. Distribuzione delle delegazioni e delle legazioni pontificie nello Stato dopo il 1815.



Ispettori di Antichità istituiti presso le più interessanti località dello Stato Pontificio	Situazione dopo il 1839	
	Esistenti	Proposte
Albano	●	
Campagnano	●	
Corneto	●	
Frascati	●	
Palmarina	●	
Subiaco	●	
Tivoli	●	
Araoli		○
Castelliniana		○
Castelluccio di Porto		○
Corti		○
Gennazzano		○
Genzano		○
Palombara		○
San Vito		○

Tavola 2. Localizzazione degli Ispettori di Antichità istituiti presso le più interessanti località dello Stato Pontificio.



Commissioni Ausiliarie di Belle Arti istituite presso le province dello Stato Pontificio		Situazione al 1849		
		Attiva	Non Esiste	Discontinua
BO - Bologna		●		
FE - Ferrara		●		
FO - Forlì		●		
RA - Ravenna		●		
AN - Ancona		●		
UR - Urbino		●		
PS - Pesaro		●		
AP - Ascoli Piceno		●		
FE - Fermo		●		
CA - Camerino		●	●	
PG - Perugia		●		
AS - Assisi		●		
SP - Spoleto		●		
VR - Viterbo		●		
VL - Velletri		●		
RI - Rieti		●		
VT - Viterbo		●		
FR - Frosinone		●		
CV - Civitavecchia		●		
BN - Benevento - PG - Pontecorvo		●		

Tavola 3. Elencazione e distribuzione delle Commissioni Ausiliarie di Belle Arti istituite presso le province dello Stato Pontificio.



Commissioni Pontificie di Belle Arti e alcuni ispettori di Antichità confluiti nel Ministero del Commercio, Belle Arti, Industria e Agricoltura istituito nel 1848 nello Stato Pontificio		
Provincia	Luogo di residenza della Commissione Ausiliaria	
Velletri	Velletri	
Bologna	Bologna	
Forlì	Forlì	
Forlì Forlì	Rapenna	
Macerata	Macerata	
Urbino o Pesaro	Urbino	
	Pesaro	
	Sorveglianza	
Ancona	Ancona	
Perugia	Perugia	
Assisi	Assisi	
Fermo	Fermo	
Spoleto	Spoleto	
Rieti	Rieti	
Viterbo	Viterbo	
Frosinone	Frosinone	
Ascoli	Ascoli	
Civitavecchia	Civitavecchia	
Camerino	Camerino	
Orvieto	Orvieto	
Benevento	Benevento	
Ispettori di Antichità		
Presidenza di Roma o Comarca	Albano	
	Subiaco	
	Palatinus	
	Frascati	
	Tivoli	
Civitavecchia	Campagnano	
	Corrida	

Tavola 4. Individuazione delle Commissioni pontificie di Belle Arti e degli ispettori di antichità confluiti nel Ministero del Commercio, Belle Arti, Industria e Agricoltura istituito nel 1848.

Le Commissioni Ausiliarie vengono dotate di un *Regolamento* nel 1821, che precisa i compiti di questi organismi e fornisce alcune raccomandazioni in ordine all'Editto Pacca.

Si affida ad esse¹⁰ il compito di redigere un inventario di tutte le statue, pitture ed oggetti preziosi di Belle Arti, la vigilanza sul restauro dei monumenti e sugli scavi archeologici. Nell'intento del legislatore, le Commissioni avrebbero dovuto svolgere anche un'azione di stimolo per le ricerche delle «antiche cose».

Esse svolgono, dunque, la loro attività negli anni compresi tra il 1820 ed il 1860, confluendo, prima, nel 1848 alle dipendenze del *Ministero del Commercio, Belle Arti, Industria e Agricoltura* e poi, pressoché integralmente, nella rete istituzionale delle Commissioni conservatrici del nuovo Stato italiano.

La struttura di vigilanza dello Stato ecclesiastico, con la nascita delle Commissioni Consultive Conservatrici dei Governi provvisori, viene riconfermata anche durante il periodo della Repubblica Romana fino al 1860 e per i territori laziali fino al 1870, con l'istituzione della *Soprintendenza per gli Scavi d'Antichità per Roma e le province romane*¹¹. La vicenda delle Commissioni Conservatrici nelle sue varie forme può dirsi conclusa nel 1881-1885 (per l'archeologia e l'architettura) e rimane inalterata fino alla nascita delle Soprintendenze¹².

Primi tentativi normativi per l'organizzazione del servizio di tutela

Con il decreto di Guido Baccelli¹³, Ministro della Pubblica Istruzione, si apre un altro momento importante per la riorganizzazione del servizio di tutela nello Stato unitario, soprattutto perché si comincia ad avvertire l'inadeguatezza di una struttura verso i nuovi compiti della conservazione¹⁴. All'inizio degli anni '80 del XIX secolo la problematica della riorganizzazione del servizio su scala regionale investe anche il settore dei monumenti che fa capo alla Divisione Belle Arti del Ministero. Le Commissioni Conservatrici e gli Ispettori, presenti in quasi tutto il territorio nazionale, assolvono unicamente a compiti consultivi e di sorveglianza. Nasce l'esigenza di decentrare il servizio con strutture di tutela intermedie riferite ad aree culturali omogenee.

La proposta nasce dal *Congresso degli Ingegneri e Architetti* del 1883 con la relazione del Direttore Generale Giuseppe Fiorelli¹⁵. Intanto, nel 1881 Guido Baccelli definisce i

¹⁰ Vedi art. 7 dell'Editto Pacca 7 aprile 1820.

¹¹ Cfr. DALLA NEGRA R., op. cit., p. 36.

¹² GRIFONI P., *La fase di decollo del servizio di tutela (1860-1880)* in Estratto dai Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Fasc. 1-10 (1983-1987) Saggi in onore di De Angelis d'Ossat G., Roma 1987, pp. 561-563.

¹³ Guido Baccelli, (m. Roma, 10 gennaio 1916), sette volte Ministro della Pubblica Istruzione e una Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio. Umanista e appassionato di antichità classica, fu uno dei grandi teorizzatori della nuova capitale dello Stato unitario come della Terza Roma, alla ricerca di una nuova grandezza dopo quelle ottenute dalla Roma antica e dalla Roma dei Papi. Metterà in gioco, quindi, tutta la sua influenza e il suo peso politico per realizzare ambiziosi progetti che rilanciassero appunto la grandezza della città di Roma, in enciclopedia Treccani, voce *Guido Baccelli* [cons. 10.05.2021].

¹⁴ DALLA NEGRA R., *Verso l'assetto delle strutture di tutela (1880-1907)* in Estratto dai Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Fasc. 1-10 (1983-1987) Saggi in onore di G. De Angelis d'Ossat, Roma 1987, pp. 563-566.

¹⁵ Giuseppe Fiorelli (m. Napoli, 28 gennaio 1896). È stato un archeologo italiano del XIX secolo. Alla

ruoli organici di tutta l'Amministrazione dello Stato, delinea il *Ruolo Organico* del personale addetto al Ministero della Pubblica Istruzione¹⁶, con il quale la Direzione Scavi e Musei e la Divisione Belle Arti, vengono accorpate nella Direzione Generale AA.BB.AA. e contestualmente viene istituita la Commissione Permanente di Belle Arti. Nel 1882 la *Legge sulle attribuzioni e sul servizio del Genio Civile* consente di utilizzare, per i restauri, il personale esterno al Ministero dei Lavori Pubblici, dando una nuova prospettiva al settore.

Due anni più tardi vengono istituiti *Delegati Regionali* in ciascuna regione del Regno con D.M. 27 novembre 1884. Nel 1886 viene emanato il *Regolamento per i lavori nei restauri ai Monumenti Nazionali e negli scavi d'Antichità*¹⁷, che rappresenta il primo tentativo legislativo di regolamentare i lavori nel campo del restauro dei monumenti. Inoltre, nello stesso Regolamento si parla di Uffici Tecnici Regionali, già preannunciati nel 1882, e successivamente dei *Commissari per le antichità e belle arti*¹⁸. Forte è l'esigenza di un regolamento che, pur essendo stato inviato in bozza ai membri della Giunta Superiore di Archeologia e Belle Arti e a tutti i Direttori degli Uffici Regionali, non raccoglie adeguati consensi e non viene approvato. Successivamente, nel 1896 viene affidato il compito di redigere il Regolamento, la Normativa Tecnica e la riorganizzazione degli Uffici Regionali a una Commissione presieduta dal senatore Francesco Brioschi. Ancora una volta il Regolamento non viene approvato col parere contrario del Consiglio di Stato. Il problema di fondo restano le forti competenze del Genio Civile in materia di lavori pubblici ritenute in contrasto con le Belle Arti.

Nonostante la mancanza di ogni riferimento normativo, gli Uffici Regionali restano le strutture portanti del Servizio, fino al varo effettivo delle Soprintendenze del 1907 e saranno indirizzati nell'azione da numerose circolari ministeriali.

La prima organizzazione statale della tutela

Il nuovo secolo traccia un segno positivo rispetto al passato con il varo del Regolamento della *Legge Nasi* (1902)¹⁹. L'organizzazione delle Soprintendenze, articolate su base regionale e la specializzazione settoriale delle competenze resteranno un punto fermo dell'Amministrazione delle Belle Arti.

Con il R.D. 17 luglio 1904 n. 431 vengono istituite 29 Soprintendenze, suddivise tra *Soprintendenze ai monumenti*, *Soprintendenze sugli scavi*, *sui musei e sugli oggetti d'antichità e Soprintendenze sulle gallerie e sugli oggetti d'arte*. Ad esse sono affiancati gli Uffici per l'esportazione di oggetti d'arte e di antichità.

costituzione del Regno d'Italia divenne direttore degli Scavi archeologici di Pompei, dove condusse gli scavi con sistematicità e rigore scientifico. Decise inoltre di aprire al pubblico gli scavi, fissando un biglietto d'ingresso. Nel 1866, Fiorelli fondò il Museo Nazionale di San Martino. Nel periodo fra il 1863 e il 1875, cominciò la riorganizzazione delle collezioni del Museo Nazionale di Napoli (continuata poi da Paolo Orsi), come pure tutto il patrimonio archeologico acquisito precedentemente. Fondò la Scuola Archeologica di Pompei e nel 1875 pubblicò la Descrizione di Pompei, la prima guida scientifica della città in enciclopedia Treccani, voce Giuseppe Fiorelli [cons. 10.05.2021].

¹⁶ R.D. 6 marzo 1881, n. 97.

¹⁷ R.D. 22 aprile 1886 n. 3859.

¹⁸ R.D. 20 gennaio 1889 n. 6197.

¹⁹ La Legge n. 185/1902, conosciuta come «Legge Nasi» dal nome del Ministro della pubblica Istruzione in carica al momento dell'approvazione, fu la prima disposizione legislativa organica dell'Italia unita, espressamente dedicata ai beni culturali, il titolo faceva riferimento alla «Tutela del patrimonio monumentale». Istituiva un *Catalogo Unico nazionale* delle opere artistiche e storiche ed introduceva il diritto di prelazione da parte dello Stato assieme al divieto d'esportazione dei Beni.

La legge 27 giugno 1907 n. 386 amplia notevolmente il numero degli istituti che passa da 29 a 47 e ne rivede la denominazione in *Soprintendenze ai monumenti; Soprintendenze agli scavi ed ai musei archeologici; Soprintendenze alle gallerie, ai musei medievali e moderni ed agli oggetti d'arte*, senza variare, tuttavia, il criterio della ripartizione settoriale delle competenze, motivata dalla specificità degli interventi, diretti a tipologie diverse di beni, e delle professionalità ad esse dedicate. Tale norma agli articoli 47 e 51 istituisce, inoltre, la figura degli *Ispettori Onorari*, con il compito di *coadiuvare le Soprintendenze nel campo della tutela e della conservazione dei monumenti, degli scavi archeologici e degli oggetti d'antichità e d'arte e sorvegliare ed operare nell'interesse dello Stato e della cultura nazionale, denunziando gli abusi e curando l'osservanza delle leggi*²⁰. Tale legge è stata richiamata in vigore dal R.d.l. 9 ottobre 1924, n.1627, in mancanza del regolamento previsto dal R.D. 31 dicembre 1923, n. 3164, mai più emanato.

Una drastica riduzione degli organi periferici si ha con l'entrata in vigore del R.D. 31 dicembre 1923 n. 3164 che, in linea con un criterio generale di snellimento amministrativo, ne contrae il numero a 25 (poi 28) e ripartisce le Soprintendenze in due tipologie: per le *antichità* (tutela, gestione monumenti classici, scavi e musei archeologici) e per *l'arte* (beni di interesse storico-artistico e architettonico del medio evo e dell'età moderna), con l'eccezione di quattro Soprintendenze uniche.

La *legge Rosaldi* del 20 giugno 1909, n. 364 sostituisce la prima legge in materia di beni culturali del 1902 e rappresenta secondo Sabino Cassese *l'archetipo dello strumentario adottato nella prima fase legislativa: dichiarazione di interesse pubblico, obbligo di conservazione da parte del proprietario; poteri strumentali dell'amministrazione*²¹.

La Legge 22 maggio 1939 n. 823 ristabilisce la vecchia tripartizione tra antichità, monumenti e gallerie, riduce sensibilmente il territorio di competenza delle singole soprintendenze, che passano da 28 a 58, e distingue per ordine d'importanza le Soprintendenze di I, II e III classe. In deroga al criterio della specificità delle competenze si istituiscono nove Soprintendenze miste (monumenti e gallerie), poste in maggioranza sotto la direzione di architetti (Trieste, Trento, Pisa, Aquila, Bari, Cosenza e Cagliari) e solo in due casi (Siena e Perugia) di storici dell'arte. Vengono istituite, infine, tre nuove Soprintendenze speciali, che hanno competenza non su uno specifico territorio, ma su particolari tipologie di beni: egittologia, preistoria ed etnografia, arte moderna e contemporanea.

Le principali modifiche organizzative della seconda metà del secolo XX non toccheranno comunque il modello funzionale delle Soprintendenze, prevalentemente settoriale e specialistico, che resterà pressoché invariato fino ai nostri giorni, ma interverranno sul loro numero e sulla relativa competenza territoriale.

²⁰ Tale figura è attualmente esistente e conserva l'obbligo di adempiere a tutte le incombenze che vengano ad essa affidate dalla Soprintendenza o dalle Soprintendenze competenti. Gli Ispettori Onorari sono esperti che operano sul territorio a titolo gratuito, animati da un ideale di tutela del patrimonio culturale nazionale. È stata loro attribuita la qualifica di «pubblico ufficiale» in quanto dotati di *munus publicum et imperium* dal parere del 16-05-1923 della I^a sezione del Consiglio di Stato. La carica degli Ispettori Onorari ha durata triennale ed il rinnovo non avviene automaticamente, ma previa emanazione di nuovo decreto ministeriale. Anche prima della scadenza dei 3 anni, essi possono essere dispensati dal loro ufficio, qualora non vi attendano con diligenza e la loro opera non si dimostri giovevole nei confronti dell'Amministrazione. Attualmente sono in totale 311. Di questi 148 sono stati incaricati dalla Direzione Generale per le Antichità, 85 dalla Direzione Generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanee e 78 dalla Direzione Generale per i beni archivistici. Non sono attivi presso il Ministero ispettori onorari per i beni librari dal momento che le Soprintendenze bibliografiche, a cui spetta il compito di individuarli e segnalarli, dipendono dalla Regione (fonte MiBACT, settembre 2020).

²¹ CASSESE S., *I beni culturali da Bottai a Spadolini* in «Rassegna degli Archivi di Stato», 35 (1975), pp. 116-117.

I cambiamenti sono da attribuire fondamentalmente a due fattori: la progressiva attuazione nel secondo dopoguerra delle regioni a statuto speciale, con competenze in materia di tutela dei beni archeologici, architettonici e storico-artistici, che comporterà il trasferimento di alcune competenze statali a questi enti; lo sviluppo delle ricerche archeologiche, la creazione di nuovi musei, l'incremento dei visitatori, gli scambi internazionali e l'estensione della tutela a nuove categorie di beni culturali che renderanno opportuno, d'altra parte, un ampliamento del numero delle Soprintendenze e del personale impiegato.

Particolare attenzione viene data in quegli anni alle cose d'arte (legge 1 giugno 1939 n. 1089), alle bellezze paesaggistiche (legge 29 giugno 1939, n. 1497) e agli archivi (legge 22 dicembre 1939 n. 2006). Questi ultimi, secondo la concezione di quegli anni, non appartenevano ai beni culturali e il loro utilizzo era considerato solo per «assicurare certezze legali piuttosto che verità storiche»²².

Il concetto di bene culturale nelle sopra citate norme, secondo Cassese, è ancora legato a un'interpretazione estetizzante (*bellezza, arte*), anche se viene ampliato, in modo da «Creare ... il grande panorama artistico d'Italia» nella definizione che dà il Ministro Bottai nella sua relazione e giunge fino a comprendere le singolarità geologiche e le ville, i parchi e i giardini (esclusi dalla protezione della legge del 1922 e da quella della legge 23 giugno 1912 n. 688, che si riferiva solo a ville, parchi e giardini di interesse storico e artistico, e non anche a quelli che avessero interesse paesistico), nonché le bellezze paesistiche d'insieme «definite» - scriveva Bottai nella relazione al progetto di legge - e, per quanto riguarda le cose di interesse artistico e storico, le collezioni artistiche e le serie di oggetti e le cose mobili.

Le novità riguardano, in secondo luogo, la presenza di una concezione *pianificatoria*, per cui gli obblighi del proprietario del bene culturale appartengono ad un disegno complessivo. In questo disegno unitario trovano collocazione i vari interessi che ruotano intorno ai beni culturali. Al Bottai, in particolare, fu chiaro che gli stessi sono in una «rete di rapporti, nei quali sono presenti quelli privati, dalla fruizione artistica al commercio antiquario; quelli collettivi o generali, dalla fruizione popolare, alla ricerca, alla valorizzazione; e quelli, di cui deve darsi carico il potere pubblico, ovvero del coordinamento tra questi interessi e tra loro e altri interessi, in particolare quelli urbanistici». Negli ultimi anni l'evoluzione normativa è risultata intensa in questo settore, con modifiche alla legislazione vigente, in particolare riguardo alla definizione di «bene culturale» e all'attribuzione alle regioni e agli altri enti locali di alcune competenze precedentemente riservate allo Stato. La Carta Costituzionale, entrata in vigore il 1° gennaio 1948, tra i principi fondamentali dichiara all'articolo 9 che «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione»²³. Nell'articolo 117 poi si precisa la competenza dello Stato e delle Regioni in materia di tutela e legislazione dei «beni culturali». La riforma del testo costituzionale ha provato ad estendere agli enti locali le competenze dello Stato alla «tutela e valorizzazione dei beni culturali e paesaggistici; ambiente ed ecosistema; ordinamento sportivo; disposizioni generali e comuni sulle attività culturali e sul turismo»²⁴.

²² CASSESE S., *Op. cit.*, pp. 120-122.

²³ Costituzione della Repubblica Italiana, Art. 9, Presidenza della Repubblica, www.quirinale.it. [URL consultato il 23 ottobre 2020].

²⁴ Art. 117 comma S, testo costituzionale, Camera dei Deputati, <http://documenti.camera.it>. [URL consultato il 23 ottobre 2020].

Tornando agli avvenimenti storici più significativi che portarono all'evoluzione del concetto di bene culturale è opportuno citare la Convenzione dell'Aja del 14 maggio 1954, accompagnata da un Regolamento e da un Protocollo Aggiuntivo²⁵. Questi strumenti di diritto internazionale costituiscono le basi su cui è fondato il principio della protezione dei Beni Culturali.

La legge 7 dicembre 1961, n. 1264, che riordina l'Amministrazione centrale e gli organi dipendenti dal Ministero della Pubblica Istruzione (con relativa revisione dei ruoli organici), fissa il numero complessivo *degli organi periferici con compiti concernenti gli interessi archeologici, artistici, storici e panoramici*, cioè 66 Soprintendenze alle Antichità e Belle Arti distinte in: 25 alle antichità, 16 alle gallerie, 15 ai monumenti, 10 miste e conferma le specifiche professionalità tecniche dei rispettivi dirigenti (archeologi, storici dell'arte e architetti).

Nel nuovo assetto organizzativo del *Ministero per i beni culturali e ambientali*, istituito nel dicembre 1971, vengono confermati il numero e le sedi delle soprintendenze esistenti. In quegli anni alle soprintendenze storiche se ne aggiungono altre: con la L. 3 aprile 1958 n. 161 era stata istituita la Soprintendenza di Sassari e Nuoro; con L. 16 aprile 1973 n. 171 e il D.P.R. 20 settembre 1973 n.1186 erano state sdoppiate le soprintendenze per i beni storico artistici e per i beni ambientali architettonici di Venezia, staccando la città lagunare dalle altre province del Veneto.

Linee evolutive del Ministero

La vita del Ministero ha percorso circa 50 anni di storia, che è possibile suddividere in tre principali momenti, che corrispondono alle tre più ricorrenti denominazioni che ha assunto nel tempo: Ministero per i beni culturali e ambientali (1974); Ministero per i beni e le attività culturali (1998); Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (2013). Nel corso dei quarantasette anni si sono alternati 25 ministri, con una durata media di 1 anno e mezzo²⁶. L'ultima denominazione assunta è quella di Ministero della Cultura²⁷.

Il 14 dicembre 1974 viene istituito il nuovo Ministero, che raccoglie le competenze e le funzioni del Ministero della Pubblica Istruzione, in particolare quella della ex Direzione Generale per le Antichità, le Belle arti, le Accademie e le Biblioteche, alcune funzioni del Ministero degli Interni come gli Archivi di stato, e della Presidenza del Consiglio dei ministri come la Discoteca di stato, l'Editoria libraria e la Diffusione della cultura. Il primo ministro nominato il 2 dicembre 1974 dal Presidente del Consiglio Aldo Moro è il senatore Giovanni Spadolini.

Il nuovo Ministero viene istituito con Decreto Legge²⁸, «un caso molto singolare in Italia fino al 2001» come sostiene Lorenzo Casini²⁹, il cui preambolo richiamava la

²⁵ Segue un ulteriore Protocollo Aggiuntivo, Il Protocollo del 26 marzo 1999.

²⁶ L'unico ministro nominato più volte e, quindi, anche più longevo è Dario Franceschini, cfr. s. nota pag. 120.

²⁷ Con il D.L. 1 marzo 2021, n. 22 «Disposizioni urgenti in materia di riordino delle attribuzioni dei Ministeri», entrato in vigore il 02.03.2021 si definisce all'art.6 Comma 1 «Il Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo è ridenominato Ministero della cultura».

²⁸ Decreto legge 14 dicembre 1974, n. 657, convertito nella legge 29 gennaio 1975, n. 5.

²⁹ Casini L., *Ereditare il futuro*, p. 157, Bologna 2016. In sostanza il *Nuovo Ministero* nasce in seno ad una dichiarata emergenza di tutelare il patrimonio culturale, che nel corso degli anni ha richiesto numerosi aggiustamenti normativi, correzioni e riforme anche alla luce della sua difficile gestione.

necessità e l'urgenza di affidare unitariamente alla specifica competenza di un «Ministero appositamente costituito la gestione del patrimonio culturale e dell'ambiente al fine di assicurare l'organica tutela di interessi di estrema rilevanza sul piano interno e internazionale».

Da questo momento parte l'iter del provvedimento di legge. Nella prima seduta del Consiglio dei Ministri, successiva alla fiducia, il 14 dicembre viene varato il decreto legge, poi presentato dal ministro (ancora senza portafoglio), al Senato della repubblica e successivamente pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale. Il 16 gennaio, nella stessa sede, tutti i gruppi esprimono il voto favorevole, tranne i comunisti e la sinistra indipendente che si astiene dall'iniziativa del governo.

Sabino Cassese a tal proposito osserva che il Ministero in quegli anni nasce come una «scatola vuota: il provvedimento non indica una politica nuova, non contiene una riforma della legislazione di tutela; consiste in un mero trasferimento di uffici da una struttura all'altra e non si vede perché uffici che non funzionano dovrebbero funzionare in un unico ministero»³⁰.

Il D.P.R. 3 dicembre 1975, n. 805 sull'organizzazione del *Ministero per i beni culturali e ambientali* porta un cambiamento nella denominazione delle *Soprintendenze* che assumono il nome di *archeologiche, per i beni artistici e storici, per i beni ambientali e architettonici* e definisce con precisione le competenze relative a ciascuna tipologia (artt. 30, 31). Si prevede contestualmente la possibilità di apportare successive modifiche e integrazioni con decreto ministeriale. Con tale strumento (D.M. 4 luglio 1981) sarà ampliato nel 1981 il numero delle soprintendenze delle regioni Campania e Basilicata, a seguito del sisma del 23 novembre 1980 che colpisce l'Irpinia.

Dieci anni più tardi arriva il decreto legislativo 30 marzo 1990, n. 76 che trasformerà le Soprintendenze in: 1) Soprintendenza generale agli interventi post sismici in Campania e Basilicata; 2) Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici di Caserta e Benevento; 3) Soprintendenza archeologica di Pompei (diventata con la L. 352/97 Soprintendenza autonoma); 4) Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici di Salerno e Avellino.

Nel 1990 (legge 15 dicembre 1990, n. 396, Interventi per Roma, capitale della Repubblica) viene anche sdoppiata la Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici di Roma da quella del Lazio.

Il primo fondamentale passaggio di riforma ministeriale avviene qualche anno dopo con il decreto legislativo 368/98 approvato dal governo Prodi. Si tratta dell'atto iniziale di un processo complesso. Attraverso l'istituzione del rinnovato Ministero e prima ancora, attraverso la ripartizione di funzioni tra Stato, regioni ed enti locali operata con il decreto legislativo 112/98 è stata delineata la struttura organizzativa portante del settore della cultura nel nostro Paese e sono state individuate e ripartite le relative funzioni amministrative³¹. Con la creazione del *Ministero per i beni e le attività culturali* si è attuata un'idea di innovazione, non certo scontata né facile da realizzare: riunire in un unico ambito organizzativo, come già avveniva in molti paesi europei, materie la cui affinità è stata, peraltro, già verificata anche in Italia a partire dagli anni Ottanta nelle commissioni parlamentari permanenti. La compresenza di più competenze lasciava auspicare lo sviluppo, accanto alla tradizionale azione di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale, di una politica di promozione delle diverse

³⁰ CASSESE S., *Op. cit.*, p. 173.

³¹ MELANDRI G., *Le politiche per i beni e le attività culturali*, in «Notiziario del Ministero per i beni e le attività culturali», n. 56/58, Roma 1998.

attività culturali, dal cinema al teatro, alle arti plastiche e figurative, dalla produzione editoriale alle iniziative di diffusione della lettura, al sostegno delle attività sportive e del tempo libero. Già in passato si osservava che il decreto legislativo lasciasse spazio all'atteso strumento regolamentare per la definizione organica della struttura ministeriale.

Il testo dà vita alla struttura del *Segretariato generale*, alla riorganizzazione delle *Direzioni generali*, alla creazione di *Soprintendenze autonome*, alla ristrutturazione di tutti gli *Istituti* e all'istituzione di uffici orizzontali di supporto e consulenza all'amministrazione periferica.

Nel 2002 il Ministro Giuliano Urbani, due anni prima di varare il Codice dei beni culturali e del paesaggio³² dichiara: «*In una società aperta e libera è giusto che sia la politica a guidare la cultura orientandone gramscianamente le scelte e condizionandone lo sviluppo? (...). Lo Stato deve piuttosto favorire la piena libertà di espressione, operando soltanto per moltiplicare le opportunità di creazione e di comunicazione dei singoli, mettendo a disposizione strutture, servizi, sedi di ricerca e occasioni di incontro, oltre che risorse materiali. Inoltre, ed occorre essere pienamente consapevoli di quanto ciò sia importante in Italia, l'Amministrazione deve essere un severo custode del patrimonio artistico, concentrandosi sulla sua tutela e salvaguardia. Pertanto le iniziative finora intraprese sono tutte orientate verso un maggiore pluralismo dell'azione di valorizzazione e di promozione nei diversi settori (...) e proponendo il decentramento in sede locale di molte responsabilità di gestione*»³³.

Il Ministro nel suo scritto sostiene con forza la necessità di rivedere alcuni punti fondamentali dell'assetto istituzionale esistente. In particolare egli ritiene che nel settore dei beni culturali sia necessario rendere più agile e chiara la ripartizione delle competenze tra amministrazione centrale e periferica; accrescere l'efficienza dell'azione amministrativa; rafforzare il sistema della tutela, istituendo procedure che diano garanzie di equilibrio e competenza nel giudizio per ristabilire un clima di fiducia reciproca con i cittadini e le comunità locali; garantire un alto livello di qualità negli interventi di restauro sui beni culturali; migliorare la gestione dei siti e delle istituzioni, ampliando il numero e la qualità dei servizi resi ed estendendone la fruizione, nella ricerca costante di un equilibrio fra l'efficienza economica e la salvaguardia della loro imprescindibile funzione culturale.

L'accorpamento di settori del tutto disorganici operato nel 1998 ha mostrato i propri limiti, essendo risultato difficile se non impossibile ricondurre ad unità, attraverso il coordinamento del solo *Segretariato generale*, un'azione poliedrica frutto dell'approdo di professionalità totalmente diverse. Si trattava di rendere omogenei, almeno nelle comuni finalità di crescita culturale, mondi alquanto diversi, riuniti in un'unica gestione politica e amministrativa, quali quelli degli archivi di Stato e dello sport, dell'archeologia e del cinema, delle biblioteche e della danza, della storia dell'arte e del melodramma, etc. Obiettivo non facile da raggiungere, ma, almeno, da proporsi, grazie anche ad una rimodulazione dell'apparato che risultasse idonea a meglio supportare la non agevole, complessa azione del Vertice politico. Sono queste le ragioni che hanno indotto nel 2002 a chiedere e ad ottenere (con la legge n. 137/2002) la delega legislativa per impostare il riordino delle articolazioni ministeriali, che non contraddicesse l'idea originaria di consentire al Ministero di costituire il principale punto di riferimento di tutte le attività che sono correlate alla cultura. Il

³² D.lgs. 22 gennaio 2004 n. 42.

³³ URBANI G., *Pluralismo, innovazione, comunicazione: parole d'ordine di una politica liberale per i beni e le attività culturali*, in «Notiziario del Ministero per i beni e le attività culturali», n. 68/70, 2002.

modello organizzativo è stato quindi rimeditato, tenendo presente anche la crescita, sotto il profilo sia qualitativo che quantitativo della domanda di cultura promanate sia dall'interno che dall'esterno del Paese.

E, proprio per rispondere all'esigenza di rendere più efficiente ed efficace l'azione dello Stato nel settore dei Beni culturali, ma anche di non determinare soluzioni di continuità a tale opera, essenziale non solo sotto il profilo sociale e politico, si è preferito non dare luogo ad innovazioni rivoluzionarie, ma esclusivamente introdurre una struttura che, grazie a logiche e metodologie gestionali più moderne ed aggiornate fosse in grado di rimediare alle disfunzioni cui aveva dato luogo la riunione di numerose controtendenze operata nel 1998. Questo accorpamento si era rivelato difficilmente gestibile, sebbene condivisibile come logica, essendosi inteso con esso individuare l'unico punto di riferimento ai variegati mondi della cultura. Tali ragioni hanno indotto ad impostare sul modello dipartimentale la riorganizzazione disposta con il decreto legislativo 8 gennaio 2004, n. 3 e completata con il regolamento approvato con il decreto del Presidente della Repubblica 10 giugno 2004, n. 173. Ciò con lo scopo di riunificare i vari settori di attività del Ministero in singoli comparti omogenei per materia ed obbiettivi: i *Dipartimenti*.

Sono stati costituiti quattro Dipartimenti, con compiti di coordinamento, direzione e controllo delle Direzioni generali in cui gli stessi sono articolati: *Dipartimento per i beni culturali e paesaggistici; per i beni archivistici e librari; per la ricerca, l'innovazione e l'organizzazione; per lo spettacolo e lo sport*.

In effetti, il modello organizzativo basato sui Dipartimenti sottende una filosofia gestionale ispirata dalla necessità di concentrare sotto un unico centro di responsabilità le competenze che devono interagire per il perseguimento degli obiettivi necessari per lo sviluppo del settore di competenza³⁴.

Sabino Cassese afferma in un suo scritto³⁵ del 1975, ancora oggi attualissimo, che «la legislazione che regola l'uso dei beni culturali privati e pubblici e le potestà amministrative che li riguardano è pur sempre precedente», facendo riferimento in particolare alla Legge n. 1089/1939 e valutando il fatto che «si è creata una nuova organizzazione degli uffici con vecchie funzioni», condizione che sostanzialmente permane con il vigente *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.

Lo Stato, da un lato ha decentralizzato le sue strutture ministeriali, anche in maniera estrema, dall'altro nel 2015 ha ripreso le funzioni che negli anni settanta erano state trasferite alle Regioni. Questa organizzazione, spesso distante dalle realtà locali, rappresenta di fatto uno dei pochi presidi ministeriali che incide nell'azione di recupero del patrimonio culturale.

I principi ispiratori del «nuovo» Ministero. Passi evolutivi dell'ultimo decennio

La struttura del MiBAC è stata determinata, a seguito dell'entrata in vigore del Decreto del Presidente della Repubblica 26 novembre 2007, n. 233, recante il «Regolamento di riorganizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali»³⁶. Il

³⁴ SQUITIERI R., *La riforma del Ministero per i beni e le attività culturali*, in «Notiziario del Ministero per i beni e le attività culturali», n. 74/76, 2004, pp. 9-11.

³⁵ CASSESE S., *Op. cit.*, pp. 116-142.

³⁶ A norma dell'art. 1, comma 404, della legge 27 dicembre 2006, n. 296, pubblicato nel supplemento ordinario alla Gazzetta Ufficiale 15 dicembre 2007, n. 291, come modificato dal presente DPR n.91 del

dicastero viene articolato in nove uffici dirigenziali di livello generale centrali e in diciassette uffici dirigenziali di livello generale periferici, coordinati da un Segretario generale. Vengono istituiti due uffici dirigenziali di livello generale presso il Gabinetto del Ministro e sono, inoltre, conferiti due incarichi di funzione dirigenziale di livello generale presso il collegio di direzione del Servizio di controllo interno del Ministero (nei limiti del D.lgs. 165/2001). L'organizzazione dell'amministrazione è stata, inoltre, interessata dall'articolo 1, comma 2 e 3 della *Legge 24 giugno 2013, n. 71*³⁷, che ha affidato le competenze del turismo al Ministero, che assume dunque la denominazione di *Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo*, con l'istituzione della Direzione generale per le politiche del turismo³⁸ avente funzioni e compiti in materia di turismo.

La struttura del Ministero è stata poi oggetto di revisione per opera nel 2014 del «Regolamento di organizzazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e dell'organismo indipendente di valutazione della performance»³⁹. Il Ministero si articola, così, in dodici uffici dirigenziali di livello generale centrali e nove uffici dirigenziali di livello generale periferici, coordinati da un Segretario generale, nonché in un ufficio dirigenziale di livello generale presso gli Uffici di diretta collaborazione del Ministro e in un ufficio dirigenziale di livello generale presso l'Organismo indipendente di valutazione della performance (OIV). Con *D.M. 44 del 23/01/2016*⁴⁰ si è dato corso alla riorganizzazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, senza nuovi o maggiori oneri per la finanza pubblica, anche mediante la soppressione, fusione o accorpamento, degli uffici dirigenziali, anche di livello generale, del Ministero.

Con la riforma i principali musei statali sono divenuti istituti autonomi, dove i direttori individuati attraverso bandi internazionali agiscono secondo i più moderni e attuali criteri di gestione museale, mentre i numerosi istituti presenti sul territorio, ognuno guidato da un funzionario, sono coordinati dai 17 poli museali regionali in un costante e progressivo dialogo con le reti dei musei civici e diocesani per far crescere, a tutto vantaggio della cittadinanza, il patrimonio diffuso di cui sono ricchi i nostri territori.

La riforma unifica le responsabilità di tutela nella sola Soprintendenza per l'Archeologia, le Belle Arti e il Paesaggio, aumentando i presidi sul territorio la cui distribuzione è stata definita tenendo conto del numero di abitanti, della consistenza del patrimonio culturale e della estensione territoriale. Con il D.P.C.M. del 2 dicembre 2019, n.169 viene emanato il nuovo «Regolamento di organizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, degli uffici di diretta collaborazione del Ministro e dell'Organismo indipendente di valutazione della performance».

2 luglio 2009, «Regolamento recante modifiche ai decreti presidenziali di riorganizzazione del Ministero e di organizzazione degli Uffici di diretta collaborazione del Ministro per i beni e le attività culturali», Supp. ord. G.U. n. 164 del 17/07/2009.

³⁷ Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 147 del 25 giugno 2013, entrato in vigore il 26 giugno 2013.

³⁸ Istituita con Decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo del 18 novembre 2013.

³⁹ Dall'11 dicembre 2014 è in vigore il D.P.C.M. 29 agosto 2014, n. 171, recante il nuovo regolamento di organizzazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, degli uffici della diretta collaborazione del Ministro e dell'Organismo indipendente di valutazione della performance.

⁴⁰ Il 26 marzo 2016 entra in vigore del DM 44 del 23/01/2016 (Circolare n. 14/2016 - SG: Entrata in vigore - Fase transitoria e continuità amministrativa).

Come detto il Ministero è nato nel 1974 mediante l'aggregazione di strutture amministrative dei diversi ministeri, in precedenza competenti in materia di beni culturali ed è stato inizialmente organizzato secondo il consueto modello ministeriale per direzioni generali, ordinato ad assolvere le funzioni di regolazione e controllo amministrativo tipiche della azione di tutela del patrimonio culturale e paesaggistico. Già nell'art. 9 della Costituzione era insita l'esigenza di un'azione di tutela che fosse funzionalmente indirizzata ad assicurare in maniera integrata la protezione, la conservazione, la gestione del patrimonio culturale per la collettività. L'azione di tutela doveva in tal senso arricchirsi di nuovi contenuti e funzioni e trasformarsi in un'attività non solo di regolazione e controllo amministrativo, ma anche di intervento operativo, di prestazione e di servizi da svolgere in maniera organica e sistematica sulla base di obiettivi e programmi prefissati. A tale azione di tutela dovevano poter concorrere le istituzioni centrali, le istituzioni pubbliche regionali e locali e i soggetti privati.

Dal d.lgs. n. 112/1998 al *Codice dei beni culturali e del paesaggio* è facile constatare come la tutela si sia ormai configurata come attività di «conservazione programmata» (art. 29 del Codice), secondo la ben nota formula di Giovanni Urbani, e come a questa si affianchi, quasi senza soluzione di continuità, l'attività di valorizzazione dei beni per la loro migliore fruizione sociale (art. 111 Codice). Nello stesso tempo si prefigurano nuove modalità di gestione dei beni (art. 148 e 150 d.lgs. n. 112 cit.) finalizzate allo sviluppo economico del Paese.

La riforma costituzionale del 2001 (art. 117, 2° e 3° comma) ha inteso considerare «tutela e valorizzazione» come due funzioni tra loro distinte ai fini del riparto delle competenze fra Stato e Regioni (e ciò è stato confermato anche nella proposta di riforma costituzionale del 2016⁴¹). Ma come appare dalla stessa legislazione tutela e valorizzazione, in ordine ai beni e ai risultati ultimi da raggiungere, sono tra loro funzionalmente e strettamente interdipendenti e richiedono un'azione ispirata alla collaborazione fra le istituzioni e fra queste e i soggetti sociali. D'altro canto, è lo stesso testo costituzionale del 2001 ad ammetterlo quando prevede (art. 118, 3° comma) che «la legge statale disciplina forme di intesa e coordinamento fra Stato e Regioni nella materia della tutela dei beni culturali». Inoltre, in virtù del principio di sussidiarietà sociale (art. 118, 4° comma) non ha mancato di prevedere modalità e strumenti per assicurare il concorso delle istituzioni regionali e locali e dei soggetti privati singoli e associati all'azione di conservazione programmata, valorizzazione e gestione del patrimonio culturale.

Il MiBACT è venuto così a porsi come il centro di riferimento di una rete di rapporti per realizzare una politica efficace di tutela nel contesto di un ordinamento caratterizzato dal pluralismo istituzionale e sociale. Nello stesso tempo, un'azione di tutela concepita in termini di conservazione programmata e di valorizzazione dei beni comporta l'impiego di strutture a carattere aziendale, se non imprenditoriale, diverse da quelle amministrative tradizionali sia in sede centrale che locale⁴².

⁴¹ La proposta di riforma costituzionale Renzi-Boschi all'esito della consultazione popolare del 04.12.2016 non è stata approvata.

⁴² PASTORI G., *La riforma dell'amministrazione centrale del MiBACT tra continuità e discontinuità*, in Aedon n.1, 2015.

L'articolazione dell'amministrazione periferica del Ministero appare più complessa di quella auspicata dalla Commissione D'Alberti⁴³. Nel nuovo assetto organizzativo le strutture periferiche seguono anzitutto criteri tradizionali: quello delle funzioni relative alla tutela e valorizzazione; settoriali/inter-settoriali, del tipo di beni (artistici, archeologici ecc.) e del tipo di istituti (archivi, biblioteche, musei). Fino al DPCM n. 171 il criterio dell'istituto comportava che le raccolte o compendi di beni facenti parte degli istituti/luoghi della cultura statali e assegnati in consegna al Ministero fossero «curati» (amministrati, tutelati e valorizzati) dalle medesime strutture del Ministero (o da strutture ad esse riconducibili) preposte alla tutela e valorizzazione del tipo di beni in esse contenute. Gli istituti dotati di autonomia speciale rispondevano alla stessa logica organizzativa, pur costituendo una variante in termini di funzionamento amministrativo-contabile.

La disciplina dei Musei ad autonomia speciale e dei Poli museali contenuta nel nuovo regolamento (artt. 34, 35 e 30, c. 3) innova tale paradigma sotto tre profili. Anzitutto sgancia la gestione dell'ufficio Museo o Polo museale dalla struttura ministeriale (centrale e periferica) preposta alla tutela dei beni in esso raccolti e lo fa afferire in termini organizzativi a quella preposta alla valorizzazione degli istituti della cultura statali, affidandone la titolarità ad apposito Direttore. Musei ad autonomia speciale e Poli sono entità con capacità di aggregazione di altri «istituti/luoghi della cultura statale». In terzo luogo, i Poli museali vengono investiti di compiti concernenti gli istituti della cultura facenti parte degli stessi, ma anche degli altri istituti/luoghi (compresi quelli dotati di autonomia speciale) operanti sul loro territorio di riferimento.

Questi elementi di novità determinano due tipi di problemi: in primo luogo, emerge la necessità di raccordare le funzioni dei Musei ad autonomia speciale e dei Poli museali con l'assetto organizzativo degli altri istituti/luoghi di cultura ad essi assegnati o comunque situati sul territorio nel quale operano i Poli; l'altro problema riguarda l'esercizio della funzione di tutela a proposito dei Musei ad autonomia speciale e dei Poli museali.

Il tema che si pone è se gli altri compiti rientranti nella tutela, in particolare quelli di prevenzione e conservazione delle collezioni continuino a far capo agli organi istituzionalmente preposti alla tutela (a livello periferico Soprintendenze di settore e Commissioni regionali per il patrimonio culturale) oppure se debbano ritenersi ormai di spettanza dei responsabili dei Musei ad autonomia speciale o dei Poli. Tema questo di evidente rilievo considerato che, come è stato evidenziato, «ogni intervento di valorizzazione deve sempre e comunque essere autorizzato dagli uffici competenti in materia di tutela»⁴⁴.

⁴³ Commissione per il rilancio dei Beni culturali e del Turismo e per la riforma del Ministero istituita nel 2013 dal ministro Bray. La Commissione, presieduta dal professor Marco D'Alberti, ha riassunto le proposte sulla riorganizzazione e valorizzazione del Ministero. Al centro la riforma del Ministero, il tema dell'innovazione, con la creazione di una direzione generale dedicata alla digitalizzazione e all'informatizzazione e formazione che elaborerà programmi in collaborazione con centri specializzati e sedi universitarie. Le direzioni generali del MiBACT passano da 29 a 24, nasce una apposita per il Turismo, maggiore autonomia per i musei, più formazione per il personale e regole certe per la gestione del rapporto tra pubblico e privato nella valorizzazione del patrimonio.

⁴⁴ CASINI L., *Il mito di Sisifo ovvero la quarta riorganizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali*, in *Giornale di Diritto Amministrativo*, 2010, pag. 1010.

La prima linea di intervento lungo la quale si muove il decreto di riforma del MiBACT, come già accennato, riguarda il riconoscimento di maggiore autonomia a nuovi musei e parchi archeologici statali. Il bando⁴⁵, in aggiunta ai venti musei di rilevante interesse nazionale dotati di autonomia speciale, prevedeva la possibilità di costituire altri dieci istituti autonomi di rilevante interesse nazionale, determinanti per migliorare le condizioni di valorizzazione e fruizione e per assicurare una maggiore competitività sul piano internazionale. Di questi, soltanto il Museo Nazionale Romano era configurato quale ufficio di livello dirigenziale generale periferico, a seguito della fusione in una sola posizione dirigenziale di livello generale delle due direzioni generali Archeologia e Belle arti e Paesaggio.

Va rilevata un'attenzione particolare alla valorizzazione del patrimonio archeologico, con la creazione di quattro parchi archeologici e di un'area archeologica di rilevante interesse nazionale. Il decreto precisava, altresì, che al direttore del parco archeologico dell'Appia antica spettava il coordinamento del progetto di riscoperta e valorizzazione dell'intera strada consolare fino a Brindisi, che prevedeva anche la realizzazione di strutture di supporto (articolo 6, comma 2).

Agli istituti della cultura statali previsti dalla norma era attribuita autonomia speciale. Vengono, inoltre, individuati gli istituti, gli immobili e i complessi da assegnare agli istituti e musei di nuova istituzione, nonché definiti i confini dei neo istituiti parchi archeologici e delle Soprintendenze speciali per Pompei e per il Colosseo e l'area archeologica centrale di Roma.

Quanto alle funzioni e al conferimento dell'incarico di direttore, si conferma la stessa quale figura cardine attorno alla quale ruota il nuovo assetto museale. In riferimento al conferimento dell'incarico, analogamente a quanto avvenuto per i precedenti venti musei autonomi istituiti, la norma prevedeva che tale mandato potesse essere attribuito «con procedure di selezione pubblica, per una durata da tre a cinque anni, a persone di particolare e comprovata qualificazione professionale in materia di tutela e valorizzazione dei beni culturali e in possesso di una documentata esperienza di elevato livello nella gestione di istituti e luoghi della cultura» e dunque a persone non necessariamente inserite nei ruoli del ministero e selezionate anche in ambito internazionale.

Oltre al direttore, ad ogni museo autonomo viene assegnato un consiglio di amministrazione, un comitato scientifico e un collegio di revisione dei conti, nominati con decreto del Ministro. Con l'individuazione di nuovi istituti di rilevante interesse nazionale si prosegue sulla strada del potenziamento del settore museale, dove l'attenzione è spostata dalle cose agli istituti, e il museo, che prima era identificato con le cose che conteneva, da mero oggetto delle politiche culturali ne diventa soggetto attivo, anche su ispirazione dell'ordinamento francese, diventando «motore» di un nuovo sistema di conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale che investe, sotto diversi profili, la stessa azione e organizzazione del Ministero. La consapevolezza del ruolo strategico del museo apre le porte a una maggiore autonomizzazione dei musei rispetto alle soprintendenze, che vengono

⁴⁵ Cfr. DPCM. n. 171/2014 e dell'articolo 3, comma 4, D.M. 27 novembre 2014, il D.M. 23 gennaio 2016. Attualmente il numero di istituti autonomi è stato ampliato ed è in continua revisione in attesa di un piano nazionale per i musei.

alleggerite delle funzioni gestionali e di valorizzazione dei beni culturali, restando titolari principalmente di funzioni di regolazione e di controllo in materia di tutela.

Considerazioni sullo «stato dell'arte»

La maggior parte delle prese di posizione di intellettuali o di operatori del settore che si sono avute in questo periodo sulla *riforma Franceschini*, spesso affrettate, spingono a discutere se vi siano altri nodi critici in merito ai quali proporre alternative possibili ai provvedimenti adottati. Quello che si trascura è che la salvaguardia del patrimonio culturale di oggi rispetto alla realtà del 1939 ha poco a che fare in termini socio-economici, istituzionali, politici e culturali. Inoltre, ciò che si enfatizza è di consueto la diffusa tendenza a ritenere che tutti i problemi nascano dalla drastica riduzione delle risorse operata negli ultimi due decenni. Quest'ultimo aspetto non è innegabile, ma non è la causa principale delle difficoltà secondo Cammelli⁴⁶, perché è chiaro che fattori come la necessità di innovazione o la inadeguata formazione e allocazione del personale possono incidere in quantità maggiore dei tagli operati dalla *spending review*.

Il ministero è una realtà a doppia natura: una, relativa alla dimensione amministrativa e alla forma organizzativa degli apparati e l'altra, riferita al piano costituzionale e del rapporto tra amministrazione e politica⁴⁷. La distinzione è particolarmente importante perché se è pacifico che la forma organizzativa degli apparati è da considerare non idonea rispetto a quanto è oggi richiesto nel nostro settore al livello internazionale, c'è da essere più cauti quando si passa al secondo aspetto, perché oggi è proprio la figura del ministro quella in grado di assicurare particolare evidenza istituzionale ad uno specifico interesse pubblico. Dunque, è vero che la soluzione «agenzia» potrebbe dare vantaggi sul piano operativo, ma lascerebbe scoperto un profilo, il «peso» istituzionale tramite il proprio titolare in Consiglio dei Ministri, tutt'altro che secondario come conferma il rilievo esplicitamente riconosciuto al ministro Franceschini.

Le nuove difficoltà emerse, completano un quadro problematico da considerare, ma vanno comunque messe in luce per essere affrontate. La prima è costituita dall'evidente incompatibilità tra l'enorme estensione della tutela degli ultimi anni, in termini di perimetro d'azione della norma e intensità, con l'inalterato mantenimento degli strumenti regolativi. La seconda contraddizione è legata alla crescente interdipendenza tra la cura del patrimonio culturale e l'aumento di altri interessi pubblici, in vario modo intercettati dalle politiche e dagli interventi di settore. La forbice apertasi tra nuovo sovraccarico di compiti e il persistente mantenimento del precedente assetto organizzativo ha finito sovente per rendere difficoltoso anche l'esercizio delle funzioni ordinarie.

La terza osservazione è frutto delle prime due, ma con implicazioni più estese perché attiene al profilo cruciale della legittimazione, in termini di riconoscibilità e consenso, del ruolo e delle funzioni esercitate in materia dal sistema pubblico. *Un problema che all'origine non si poneva, (...), garantito dall'autorità dell'amministrazione pubblica e dall'unità di*

⁴⁶ Cfr. CAMMELLI M., *Problemi, soluzioni, riforme*, in Aedon n. 2, 2016.

⁴⁷ Ministro insieme vertice del ministero e componente dell'Esecutivo e del Consiglio dei ministri è peculiare espressione.

*comando dello stato centralizzato. Non uno di questi elementi è rimasto invariato, finendo così per incidere sulla relativa legittimazione*⁴⁸.

Nuove prospettive di riforma: il modello Pompei

Con la legge 6 agosto 1981 n. 456 nasce la *Soprintendenza archeologica di Pompei*, all'indomani del terremoto del 1981, operando il distacco territoriale dei comuni vesuviani dal resto della provincia di Napoli e dal Museo Archeologico Nazionale. Nel 1997 con la *legge dell'8 ottobre n. 352, art. 9* la Soprintendenza ottiene l'autonomia *scientifica, organizzativa, amministrativa e finanziaria per quanto concerne l'attività istituzionale, con esclusione delle spese per il personale*⁴⁹. Nasce con quella norma la figura del Direttore amministrativo⁵⁰.

L'incarico venne ricoperto, come prescritto dalla norma, da un dirigente amministrativo e aveva la facoltà di adottare i provvedimenti di attuazione del programma e del bilancio di previsione, *compresi gli atti di impegno, di spesa e cura l'amministrazione del personale*. L'esperienza benché ritenuta positiva, non venne rinnovata alla scadenza.

La novità del nuovo istituto era legata principalmente all'utilizzo delle somme assegnate dal *Ministero per i beni culturali e ambientali* e ogni altro provento che affluiva direttamente al bilancio della Soprintendenza medesima. Le entrate esterne acquisite al bilancio potevano così essere destinate alle attività di restauro, di adeguamento strutturale e funzionale del sito. Gli introiti derivanti dai servizi aggiuntivi e quelli provenienti dai biglietti d'ingresso venivano destinati ad interventi di adeguamento strutturale e funzionale, ai restauri, al recupero archeologico, alle attività di promozione culturale, di godimento del bene stesso e di incentivazione della occupazione ed alle altre attività da realizzare nelle medesime aree.

Il Direttore amministrativo Giuseppe Gherpelli con il Soprintendente Pietro Guzzo, fra il 1998 e il 2001, sulla traccia del «piano-programma» che aveva classificato le emergenze in materia di manutenzione e restauro, riescono ad appaltare lavori per oltre 8 milioni di euro⁵¹, dando notevole impulso alle attività di restauro che andavano a rilento.

Nel 1997 l'area archeologica era entrata a far parte del patrimonio dell'umanità dell'UNESCO. Da quella data la Soprintendenza vive una successione di correzioni e aggiustamenti normativi, tra cui il D.P.R. 26 novembre 2007 n. 233 che istituisce la *Soprintendenza Speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei*, dotata come i nuovi Poli Museali, di autonomia di bilancio.

La competenza territoriale abbraccia l'intera provincia di Napoli e include oltre a Pompei, Ercolano e i siti vesuviani, l'area flegrea (con i siti di Cuma, Pozzuoli, Baia),

⁴⁸ Cfr. CAMMELLI M., *Problemi, soluzioni, riforme*, in Aedon n. 2, 2016.

⁴⁹ Art.9, L. 352 del 1997.

⁵⁰ Sul tema si veda l'articolo dell'allora Direttore Amministrativo (1998-2001) GHERPELLI G., *Nuovi mutamenti di rotta nella gestione di Pompei*, in «Aedon», 2013, n. 3.

⁵¹ Gli interventi riguardarono non solo a Pompei con le Terme suburbane, le Case del Menandro, dei Casti Amanti, delle Nozze d'Argento, di Lucrezio Frontone, la Villa delle Colonne a Mosaico, il Foro Triangolare, il Quadriportico dei Teatri, la Porta Stabia, ma anche Ercolano con l'Antiquarium, le Case dell'Albergo, dei Cervi, del Salone Nero, il Ninfeo della Casa dello scheletro.

la città di Napoli, il Museo Archeologico Nazionale, la costiera sorrentina, Ischia e Capri⁵².

Pochi mesi dopo l'istituzione della Soprintendenza Speciale, con il DPCM del 4 luglio 2008, viene dichiarato lo stato di emergenza in relazione alla situazione di grave pericolo in atto nell'area archeologica di Pompei e nominato un Commissario Straordinario, che termina la sua attività il 31 luglio 2010. Da quella data la Soprintendenza Speciale rientra in regime di gestione ordinaria. Con l'emanazione del D.L. 8 agosto 2013, n. 91 noto come «Valore cultura»⁵³ e il successivo *Artbonus*⁵⁴ D.L. 31 maggio 2014, n. 83 si incrementa l'apparato amministrativo del Sito archeologico. La vera innovazione, però, è rappresentata dal *Grande Progetto Pompei*, previsto dal D.L. 34/2011.

Dal gennaio 2014 la *Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei* si scinde in due istituzioni, l'una con competenza su Napoli, area flegrea e Caserta e l'altra con competenza sui siti vesuviani di Pompei, Ercolano e Stabia, Oplontis e Boscoreale e diventa Soprintendenza Speciale per i beni archeologici di Pompei, Ercolano e Stabia.

L'esperienza del Grande Progetto Pompei

Dopo il crollo delle *Schola Armaturarum* del 6 Novembre 2010, la stampa⁵⁵ solleva un enorme clamore sul caso, al punto che viene presentata una mozione di sfiducia nei confronti del Ministro Sandro Bondi, sottoscritta da oltre 200 parlamentari di Pd e Idv⁵⁶. In quel contesto di emergenza nasce l'esigenza di stanziare fondi straordinari per il recupero del sito. Tra i rischi imminenti rilevati vi era l'iscrizione del sito di Pompei nella *List of World Heritage in Danger* dell'UNESCO, al pari di luoghi in pericolo di essere distrutti da eventi bellici, che avrebbe messo il governo italiano in forti condizioni di imbarazzo nei confronti del mondo intero. Nasce così il Grande Progetto Pompei⁵⁷, approvato nel 2011 dal Ministero e inserito nella programmazione dei fondi del Piano di Azione e Coesione 2012 approvato dalla

⁵² Cfr. Art. 15, D.P.R. 26 novembre 2007 n. 233 dal sito <http://www.sbap-pr.beniculturali.it> consultato in data 29/10/2019.

⁵³ Cfr. DECRETO-LEGGE 8 agosto 2013, n. 91, *Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo*, GU del 9 agosto 2013 n. 186. Legge di conversione 7 ottobre 2013, n. 112, recante: «Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo» (in GU Serie Generale 8/10/2013, n. 236).

⁵⁴ Cfr. DECRETO-LEGGE 31 maggio 2014, n. 83, *Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo*, GU Serie Generale n.125 del 31-5-2014, Decreto-Legge convertito con modificazioni dalla L. 29 luglio 2014, n. 106 (in GU 30/7/2014, n. 175).

⁵⁵ Cervasio S. titola su La Repubblica il 07/11/2010, all'indomani del crollo: «Pompei, lo sgomento dei turisti «I tesori vanno custoditi». Incuria, manutenzione carente, pioggia. Così è crollata negli Scavi la *Schola Armaturarum*, la Casa dei gladiatori. Un crollo avvenuto dopo un anno di Protezione civile e di commissariato Fiori che ha portato a un vuoto di potere. Un crollo annunciato, commenta il sindaco di Pompei, Claudio D'Alessio. Questa mattina sopralluogo della Soprintendenza nell'area danneggiata. A Pompei anche il Ministro Sandro Bondi».

⁵⁶ Cfr. Articolo non firmato, *Pd e Idv presentano la mozione di sfiducia a Bondi: è inadeguato al suo ruolo*, Il sole 24 ore, 11 novembre 2010. Sito consultato http://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2010-11-11/presentano-mozione-sfiducia-bondi-191206_PRN.shtml. La mozione di sfiducia non produce effetti e il Ministro Bondi resta in carica fino al 23 Marzo 2011, giorno in cui si dimette ufficialmente dal Ministero, che verrà affidato a Giancarlo Galan.

⁵⁷ Il GPP è previsto dall'art.2 del Decreto legge n. 34 del 2011, convertito in legge n. 75 del 2011.

Commissione europea. Il Progetto viene dotato di una massa finanziaria di 105 milioni di euro sul Programma Operativo Interregionale (POIn- FESR 2007-2013).

Le linee fondamentali del Grande Progetto Pompei (GPP), finalizzate alla riqualificazione del sito archeologico, da realizzarsi entro dicembre 2015, sono state: la riduzione del rischio idrogeologico, con la messa in sicurezza dei terrapieni non scavati; la messa in sicurezza delle *insulae*; il consolidamento e restauro delle murature; il consolidamento e restauro delle superfici decorate; la protezione degli edifici dalle intemperie, con conseguente aumento delle aree visitabili; il potenziamento del sistema di videosorveglianza. Il Progetto è stato sostenuto e accompagnato da un adeguato piano tecnico-scientifico finalizzato alle analisi diagnostiche, all'approfondimento della conoscenza scientifica per la definizione delle scelte operative.

Il Grande Progetto Pompei si è distinto in 5 Piani Operativi: 1.*Piano della conoscenza (8,2 milioni di euro)*: ha previsto interventi di rilievo, indagine e diagnosi, individuazione analitica dei fabbisogni per tutte le *insulae* e la progettazione degli interventi prioritari; 2.*Piano delle Opere a progettualità avanzata (85 milioni di euro)*: ha previsto la realizzazione dei 39 progetti relativi alla mitigazione del rischio idrogeologico, alla messa in sicurezza, al restauro architettonico e dell'apparato artistico; 3.*Piano per la fruizione, il miglioramento dei servizi e della comunicazione (7 milioni di euro)*: lavori di ampliamento, recupero, valorizzazione e qualificazione dei percorsi di visita e delle aree verdi, il miglioramento della segnaletica, dell'informazione e della promozione dell'area archeologica; 4.*Piano della Sicurezza (2 milioni di euro)*: ha previsto lavori per il potenziamento e l'estensione del sistema di videosorveglianza e per la messa in sicurezza degli impianti; 5.*Piano di rafforzamento tecnologico e di capacity building (2,8 milioni di euro)*: ha adeguato le dotazioni e le attrezzature tecnologiche, funzionali alle indagini e al monitoraggio del sito per il miglioramento delle capacità gestionali, organizzative, operative e delle competenze tecniche della Soprintendenza. Nel 2013 con apposito decreto legge⁵⁸ sono state individuate misure per accelerare la spesa del GPP: I. *La definizione delle linee di comando*; II. *Il rafforzamento del supporto organizzativo*; III. *L'introduzione di nuovi strumenti*.

La prima misura viene attuata attraverso l'individuazione di un Direttore generale di progetto, nominato nel dicembre 2013, con l'obiettivo di definire e attuare tutti gli interventi previsti del GPP⁵⁹. Il Direttore agisce sentito il Comitato di pilotaggio, previsto dall'Accordo istituzionale del 2011, che rappresenta il riferimento di garanzia nei confronti della Commissione Europea. Questi ha il compito di assicurare l'efficace gestione del servizio di fruizione pubblica e valorizzazione del sito archeologico, deve definire le modalità per assicurare il rafforzamento delle

⁵⁸ Cfr. D.l. 91/2013.

⁵⁹ Il Direttore che venne incaricato è il Generale C.A. dell'Arma dei Carabinieri Giovanni Nistri, già Comandante del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale e Comandante della Scuola Ufficiali Carabinieri. La motivazione della scelta si legge nel comunicato stampa pubblicato sul sito del MiBACT il 9 dicembre 2013: «Nistri si è distinto nei compiti di responsabile di uno dei più prestigiosi e riconosciuti nuclei di tutela del patrimonio storico artistico del nostro Paese, dimostrando sensibilità e determinazione nel contrasto delle forme di illegalità dei beni culturali, contribuendo a dare al nucleo una rilevanza internazionale». Con DPCM 4 febbraio 2016 viene nominato nuovo Direttore di Progetto del «Grande Progetto Pompei» il Generale D. CC. Luigi Curatoli che resterà fino al 2018, poi dal 2018 al 2020, il Generale Mauro Cipolletta. Il Governo conferma la nomina fino al 30 giugno 2021 del Generale Mauro Cipolletta come direttore del Grande Progetto Pompei e del Generale di Brigata Giovanni Di Blasio (fino al 31 dicembre 2021) come vice direttore generale vicario.

competenze e del personale della Soprintendenza per raggiungere gli obiettivi prefissati nei tempi previsti. Inoltre, il Direttore, come legale rappresentante dell'Unità, può ricevere donazioni ed erogazioni liberali da parte di soggetti privati, finalizzati agli interventi di conservazione, manutenzione e restauro. Altra novità del decreto è l'Unità Grande Pompei, istituita col compito di rilanciare da un punto di vista economico, sociale, culturale e ambientale i Comuni interessati dal piano di gestione del sito UNESCO. La norma istituisce una Conferenza di servizi permanente definita *Comitato di gestione* alla quale prendono parte il Ministro del MiBACT, il Ministro del Ministero per le infrastrutture e i trasporti, il Ministro del Ministero per la coesione territoriale, il Presidente della Regione Campania, il Presidente della Provincia, i Sindaci dei Comuni interessati e altri enti coinvolti. Tutte le decisioni prese all'interno del Comitato di Gestione sostituiscono ogni altro parere o atto di assenso necessario, con lo scopo di velocizzare le attività utili al raggiungimento dell'obiettivo principale, ovvero mantenere l'impegno preso con la Commissione europea e scongiurare il rischio della *Danger List*. Il Comitato con le correzioni al D.L. n. 83/2014 ha assunto, inoltre, il compito di approvare il piano strategico elaborato dall'Unità.

Il *secondo* intervento riguarda invece la definizione delle linee di comando. Vengono organizzare due strutture operative: una con il personale e i mezzi strumentali dell'Unità Grande Pompei⁶⁰; la seconda struttura, di supporto al Direttore generale è composta da personale dirigenziale e non nel numero di 20 unità provenienti dai ruoli tecnico e amministrativi del MiBACT o di altri enti pubblici.

La *terza* misura riguarda l'adozione del *Piano strategico* per lo sviluppo delle aree comprese nel piano di gestione del sito UNESCO, che necessita di essere congruente al Progetto e deve comprendere gli interventi infrastrutturali urgenti e necessari a migliorare le vie di accesso e le interconnessioni dei siti archeologici, nonché avviare interventi di rigenerazione urbana e recupero delle aree industriali dismesse.

Il nuovo *Piano di gestione* viene firmato alla fine del 2013 come richiesto dall'UNESCO, che ha continuato a vigilare sul sito, benché il primo sopralluogo della Commissione abbia dato esito favorevole nel novembre 2014. Il Comitato del Patrimonio Mondiale, dopo aver esaminato il documento relativo alle Aree Archeologiche di Pompei, Ercolano e Torre Annunziata⁶¹, prende atto delle misure adottate dallo Stato Italiano per l'attuazione delle sue decisioni precedenti, migliorando la conservazione e la gestione del sito. Tra le raccomandazioni della missione di monitoraggio congiunta al sito del *World Heritage Center/ICOMOS* nel mese di novembre 2014 si chiede all'Italia di dare particolare attenzione per: definire l'estensione del Grande Progetto Pompei (GPP) e valutare le risorse necessarie per sostenere la futura gestione e la conservazione dei beni; includere gli ulteriori cinque edifici che rimangono a rischio, individuati dalla missione di monitoraggio, nel programma di salvaguardia; risolvere i problemi legali che impediscono opere necessarie a Pompei, al fine di continuare i lavori di consolidamento richiesti; completare il piano di gestione tenendo conto delle raccomandazioni fornite dalla missione di monitoraggio; monitorare attentamente i risultati del lavoro di drenaggio nella regione II e IX di Pompei e sviluppare un programma simile per le altre parti

⁶⁰ Si tratta di 10 unità provenienti dalle amministrazioni da cui provengono i componenti del Comitato di gestione.

⁶¹ WHC-15 / 39.COM / 7B, Ricordando la Decisione 37 COM 7B.77, adottato nella sessione 37 ° (Phnom Penh, 2013).

non scavate delle regioni IV e V; mantenere i livelli di personale anche dopo che il GPP è stato concluso ed integrare il sistema di guardiania per la normale gestione, in modo da essere in grado di aprire la struttura al pubblico su base permanente.

Il *Comitee UNESCO* ha incoraggiato lo Stato Italiano a proseguire i suoi sforzi di conservazione e protezione alla luce delle missioni scoperte e chiede che lo Stato ripresenti la proposta di modifica zona cuscinetto (*Buffer Zone*) tenendo conto delle raccomandazioni della missione del 2014 e la decisione 38 COM 8B.51 del *World Heritage Center*. Ulteriori richieste hanno riguardato la presentazione al *World Heritage Center*, entro il 1° dicembre 2016, di una relazione aggiornata, tra cui una pagina di sintesi, sullo stato di conservazione del sito e l'attuazione di quanto sopra, per l'esame da parte del Comitato nella 41^ sessione del 2017.

Problematiche e prospettive

Gli interventi realizzati in gran parte e quelli residuali, da realizzarsi prevalentemente per la *Buffer zone di Pompei*, non sono semplici e la macchina amministrativa, benché abbia avuto notevoli correzioni e spinte per l'autonomia, è complessa e farraginoso, oltre i profili problematici ipotizzati sull'organizzazione⁶². Per arginare i problemi riscontrati, tra cui quelli legati alla criminalità organizzata, temuti dallo stesso decreto istitutivo del GPP, al punto che sono stati incaricati ben quattro Generali dell'Arma dei Carabinieri alla guida della Direzione Generale di Progetto che, a conti fatti, sono riusciti ad attuare puntualmente il Protocollo di legalità in materia di appalti sottoscritto con la Prefettura di Napoli il 5 novembre del 2007 ed avviarne uno dedicato il 5 aprile del 2012.

Sulla questione della «zona cuscinetto» diventa, poi, inevitabile l'analisi che riguarda il contesto urbano. La città di Pompei è dotata di un vecchio Piano Regolatore Generale⁶³ che, ormai esaurito nel suo mandato, non riesce a contenere l'eccesso di abusi edilizi⁶⁴ e, inoltre, l'instabilità amministrativa non ha consentito le scelte e l'attuazione di programmi nel breve e lungo termine.

Il modello gestionale proposto, sicuramente può essere migliorabile, ma non si possono negare i risultati ottenuti. Di certo buona parte del merito va alla gestione congiunta del Direttore di Progetto e del Soprintendente (poi Direttore Generale) che, diversamente da qualche timore avanzato da Girolamo Scialoja su un possibile «dualismo delle due figure», hanno saputo gestire congiuntamente una macchina così complessa, completandosi a vicenda e consentendo l'interazione delle diverse figure professionali giunte a supporto del GPP.

Il d.l. 78/2015 prevede successivamente la stabilizzazione della figura del Direttore Generale all'interno della Soprintendenza di Pompei. Al Direttore resterebbero i compiti di gestione delle gare e la realizzazione degli interventi; al Soprintendente la tutela e la supervisione scientifica. Questo modello richiama sicuramente la figura del *city manager* amministrativo del 1997⁶⁵ con peculiarità di maggiore autonomia.

⁶² Cfr. SCIALOJA G., *La retorica dell'organizzazione: il «Grande Progetto Pompei»*, Aedon n. 3, 2013.

⁶³ Il Piano Urbanistico Comunale è in fase «preliminare» di approvazione.

⁶⁴ CASINI L., *op. cit.*, pag. 2012.

⁶⁵ GHERPELLI G., *Nuovi mutamenti di rotta nella gestione di Pompei*, Aedon n.3, 2013.

Nell'ambito del modello attuato, sicuramente rappresentano una nuova esperienza positiva l'istituzione della Segreteria Tecnica di Progettazione⁶⁶, istituita con d.l. 83/2014 a supporto del Soprintendente (oggi Direttore Generale) nei procedimenti amministrativi, nelle attività di progettazione e direzione dei lavori e il reclutamento di 60 unità di personale tramite Ales s.p.a. per migliorare l'accoglienza, il decoro e la *capacity building* del sito. Purtroppo, al contrario di quanto auspicato dal *World Heritage Committee*⁶⁷, i livelli occupazionali restano su base temporanea e la conclusione del GPP potrebbe portare alla condizione di stallo delle attività. Questo ovviamente, richiede un ulteriore sforzo ri-organizzativo, che potrebbe consentire maggiori flessibilità occupazionali in regime privatistico, ovvero optare per la stabilizzazione di una norma, che nasce in condizioni di emergenza per il sito archeologico di Pompei e riveste a tutti gli effetti caratteri di «eccezionalità permanente». Un aspetto certamente critico è rappresentato dall'estrema verticalizzazione amministrativa della struttura, che concentra in un'unica figura di Direttore generale tutti i poteri autoritativi, limitando così l'azione della macchina amministrativa nel tempo e nello spazio. Mancano senza dubbio ruoli dirigenziali, necessari per la gestione dei siti periferici e per specifici servizi di ampia rilevanza.

Il Parco Archeologico di Pompei, diretto dal prof. Massimo Osanna negli anni 2014-2020⁶⁸, in attuazione al D.M. 23/01/2016⁶⁹ e successivi decreti⁷⁰ oggi è un *Istituto dotato di autonomia speciale* ed ha anche funzioni spettanti ai Soprintendenti Archeologia, belle arti e paesaggio.

Verso il nuovo Ministero della Cultura

La conferma di Dario Franceschini, per la quarta⁷¹ volta alla guida del Ministero il 12 febbraio 2021, accompagna il cambio di denominazione del dicastero, che assume il titolo di Ministero della Cultura con il DL 1 marzo 2021, n. 22.

⁶⁶ Relazione della 7^a Commissione Permanente (Istruzione pubblica, beni culturali, ricerca scientifica, spettacolo e sport) del Senato della Repubblica per audizione del 23 febbraio 2016 sullo «Stato di avanzamento del Grande Progetto Pompei». Intervento del Gen. C.A. Giovanni Nistri.

⁶⁷ *Seek to maintain the staffing levels after the GPP has been concluded in Archaeological Areas of Pompei, Herculaneum and Torre Annunziata* dal sito <http://whc.unesco.org/en/list/829/documents>, consultato in data 30/10/2016.

⁶⁸ Il nuovo Direttore generale nominato è l'archeologo tedesco Gabriel Zuchtriegel.

⁶⁹ DECRETO 23 gennaio 2016 *Riorganizzazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo* ai sensi dell'articolo 1, comma 327, della legge 28 dicembre 2015, n. 208, GU n.59 del 11-3-2016.

⁷⁰ DECRETO DEL PRESIDENTE DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI 2 dicembre 2019, n. 169 Regolamento di organizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, degli uffici di diretta collaborazione del Ministro e dell'Organismo indipendente di valutazione della performance. Sono stati emanati decreti attuativi con: DM 21 del 28/01/2020, Articolazione degli uffici dirigenziali di livello non generale del Ministero (pubblicato in Gazzetta Ufficiale Serie Generale n.58 del 07.03.2020) DM 22 del 28/01/2020, Modifiche al decreto 23 dicembre 2014, recante «Organizzazione e funzionamento dei musei statali e altre disposizioni in materia di Istituti dotati di autonomia speciale»; DM 35 del 29/01/2020, Modifiche al decreto 27 novembre 2014, e successive modificazioni, recante «Decreto di graduazione delle funzioni dirigenziali di livello generale»; DM 36 del 29/01/2020, Graduazione delle funzioni dirigenziali di livello non generale.

⁷¹ Ha ricoperto la medesima carica nei governi Renzi, Gentiloni, Conte II e Draghi. Dalla nascita del Ministero nel 1976 storia è la prima volta che il dicastero dei Beni Culturali viene affidato alla stessa persona. La durata del suo incarico come egli stesso dichiara sul suo profilo ministeriale, lo rende il «Ministro della Cultura più longevo della storia della Repubblica italiana».

Tale intitolazione ha generato diverse polemiche provenienti dal mondo della cultura, ritenendolo un'evocazione del ministero mussoliniano degli anni trenta⁷².

Dopo le «rituali» perplessità del primo momento, cessata ogni polemica, il dicastero ha ripreso il percorso di riforma avviato nel 2016, in particolare emanando provvedimenti per la ripresa del settore artistico e culturale fortemente colpito dalla crisi economica generata dalla pandemia.

È necessario, a questo punto, un breve inciso di carattere storico sull'istituzione del dicastero nell'Italia fascista, al fine di comprendere le diversità, quando nel 1937 il *Ministero della Stampa e della propaganda* cambiò denominazione per assumere quella di *Ministero della Cultura popolare*. L'origine, negli anni che vanno dal 1934 e al 1936 è senza dubbio ispirata dal modello di organizzazione della cultura nella Germania nazista, quando J. Göbbels fonda il Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Le esigenze crescenti di organizzazione e direzione dell'opinione pubblica, la preparazione della guerra d'Etiopia e la proclamazione dell'impero spinsero l'apparato propagandistico del regime fascista verso il controllo centralizzato della comunicazione.

La *Direzione generale per la propaganda* era una delle tre direzioni in cui si articolava il sottosegretariato per la Stampa e la propaganda, creato nel settembre 1934. La *Direzione* rimase sempre in vita, anche nei successivi passaggi del sottosegretariato a Ministero per la Stampa e la propaganda e poi a Ministero della Cultura Popolare, con alcune modifiche nel suo ordinamento interno, relative principalmente all'organizzazione degli uffici⁷³. L'antico ufficio stampa del presidente del Consiglio venne così elevato, prima al rango di sottosegretariato per la stampa e la propaganda e poi di ministero, fino alla nuova denominazione citata. Il Capo dell'ufficio stampa era stato fin dal 1933 il diplomatico Galeazzo Ciano, genero di Mussolini e uomo di primo piano del regime fascista. Nel 1937, il primo ministro della Cultura popolare fu Dino Alfieri, già viceministro di Ciano alla Stampa e propaganda. Durante la Seconda guerra mondiale, il ministero esercitò il suo ferreo controllo sull'informazione e, più in generale, sul sistema della comunicazione culturale, a stretto contatto con le autorità tedesche in Italia.

Infine, nel 1942, con un tardivo adeguamento al cambiamento di nome del ministero, anch'essa perse il termine di «propaganda» dalla sua denominazione. Divenendo la Direzione generale per gli scambi culturali. Il ministero fu soppresso il 3 luglio del 1944 dal governo Badoglio.

Conclusioni

Da questo scenario sinteticamente delineato è possibile fare alcune riflessioni sul tema della riforma. È innegabile la varietà e la portata degli interventi scelti. Oltre ai decreti citati di riordino delle articolazioni periferiche del MiC, risulta chiaro, infatti, che le innovazioni superano il perimetro del ministero e rientrano in una strategia più complessa che riguarda l'intero governo.

⁷² MONTANARI T., *Il Ministero della Cultura che ricorda il fascismo*, Il Fatto Quotidiano, 14 febbraio 2021.

⁷³ GARZARELLI B., *Fascismo e Propaganda All'estero: Le Origini Della Direzione Generale per La Propaganda (1933-1934)*, Studi Storici, vol. 43, no. 2, 2002, pp. 477–520. JSTOR, www.jstor.org/stable/20567144. [consultato il 27 feb. 2021].

Sono notevoli le innovazioni in ordine al coinvolgimento e al «ruolo» assunto dai privati nelle forme di collaborazione, anche con gli altri soggetti della pubblica amministrazione. In particolare nel il versante dei procedimenti amministrativi e nella nuova formulazione degli accordi e delle conferenze di servizi dettata dalla legge 124/2015 e dalla regolamentazione introdotta dai decreti legislativi attuativi delle delega (c.d. decreti Madia). Il profilo delle agevolazioni fiscali, per le detrazioni ordinarie riconosciute per spese di manutenzione o liberalità nell'ambito dei beni culturali, si è aggiunto il disposto del d.L. 83/2014 convertito in legge 106/2014 (Art bonus) che ha introdotto in via permanente un credito d'imposta del 65% per manutenzione, conservazione e restauro di beni culturali di proprietà pubblica o assimilata. Il terreno della nuova disciplina degli appalti (d.lgs. 18 aprile 2016, n. 50, artt. 145-151) si è innovato con una serie di misure di rilevante portata riguardanti la stretta sulle qualifiche di progettisti e esecutori per i lavori su beni culturali mobili, superfici decorate di beni architettonici e materiali storicizzati di beni immobili di interesse storico artistico o archeologico e l'affidamento separato dal resto dei relativi lavori, i livelli di progettazione e l'obbligo del piano di monitoraggio e di manutenzione, le sponsorizzazioni e una clausola molto aperta di forme speciali di partenariato tra Ministero e privati per iniziative congiunte. Ulteriori precisazioni giungono dal D.M. 154/2017 che regola e disciplina gli appalti pubblici di lavori riguardanti i beni culturali tutelati ai sensi del decreto legislativo 22 gennaio 2004.

Naturalmente ogni provvedimento è perfettibile, anche se continuano a mancare indirizzi generali di settore, spesso previsti dalla legge generale ma non adottati, che certo agevolerebbero il coordinamento tra le diverse articolazioni del ministero. Su aspetti importanti come l'assetto centrale e le relazioni centro/periferia resta, come si è detto, l'incognita di una opzione di accentramento, che di fatto concentra al vertice del ministero il ruolo cruciale del coordinamento orizzontale tra settori e tra strutture, anche per l'incompletezza sotto questo profilo dei segretariati regionali, investendo la segreteria generale del MiC e le stesse direzioni generali con funzioni orizzontali in sovraccarico. La necessità di operare tagli di spesa in *spending review*, anche quantitativamente definiti, ha inciso significativamente sulla riforma, come in tutto il resto dell'amministrazione statale, sul sistema delle fonti e sulla teorica e virtuosa sequenza funzioni-organizzazione-personale costringendo a invertirla e a ridefinire la stessa organizzazione muovendo dalla riallocazione dello stesso personale.

Si aggiunge alle problematiche descritte la crisi generata dalla pandemia da coronavirus e la necessità di gestire le risorse eccezionali del PNRR, utili ad ammodernare la macchina amministrativa, col rischio però che, se spese male o non spese, potrebbero diventare non solo un'occasione persa ma anche un danno all'economia del Paese. Nasce da questa esigenza la Soprintendenza Speciale per il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza⁷⁴.

Ognuna di queste soluzioni può dunque essere discussa per trovare la migliore forma di realizzazione ed a ciascuna si dovrà continuare a prestare attenzione in futuro, verificando l'andamento dei processi di realizzazione. Ma va riconosciuto, per operare una analisi «onesta», lo sforzo di avere affrontato e risolto alcuni dei maggiori problemi che sono stati evidenziati⁷⁵.

⁷⁴ La Soprintendenza Speciale per il PNRR viene affidata al Direttore Generale ABAP arch. Federica Galloni.

⁷⁵ M. CAMMELLI, *Problemi, Soluzioni, Riforme* in «Aedon», 2016, n.2.



S. Della Gatta, Venditori al largo di Castello, inizi del XIX secolo (coll. privata).

IL NETTUNO INQUIETO. CELEBRAZIONE DEL POTERE E NECESSITÀ FUNZIONALI NEL LENTO PEREGRINARE DI UNA FONTANA NAPOLETANA

Giuseppe Pignatelli

About: Public fountains have always characterized the city, overcoming every functional aspect to take on the role of street furniture to facilitate the use of urban places usually destined for meeting and socializing. Having finished their original task, the fountains give completeness and organicity to different urban areas, useful for the recovery and improvement of the image of the historic city. In spite of that, when definitively freed from any functional tie, the fountains undergo transformations or transfers especially if their presence is incompatible with the urban changes to which the city is inevitably subject. Specifically in the city of Naples, in a millenary urban fabric very rich in extraordinary architectural value fountains, the question is even more complex because the fountains have rarely survived the urban transformations, and even less are those preserved today in the original places. As in no other 'ancien regime' great capital, the Neapolitan fountains have in fact accompanied the growth of the city from the viceregal period to the 'Risanamento' at the end of the nineteenth century; in particular, the paper analyses the events of the fountain of Neptune, built at the end of the sixteenth century and subject of an extraordinarily high number of movements and reintegrations in the space of over four centuries.

«Napoli ha il nome di "bella", come qualunque altra che è tra le belle, bella. A la qual bellezza non si può negare che la eccellentia di don Pietro di Toledo, viceré di

Napoli, a questi nostri tempi non habbi giunto gratia con farla tanto più bella dell'altre, quanto di strada in strada ti rinfreschi bevendo in più fontane, le quali non ritroverai nell'altre città d'Italia»¹.

Città storica e fontane, un rapporto simbiotico

Da sempre le fontane pubbliche rappresentano tra gli elementi in grado di qualificare maggiormente la città, travalicando il mero aspetto funzionale per assumere *tout court* quello di arredo urbano, e favorire la fruizione di quei luoghi naturalmente – ma non solo – destinati all'incontro e alla socializzazione. Esaurito gradualmente il loro compito originario, solitamente legato all'approvvigionamento idrico, le fontane possono dunque conferire completezza e organicità ad ambiti urbani di diverso spessore, utili al recupero e al miglioramento dell'immagine della città, specie se storica². Qualunque sia la forma, le dimensioni o il materiale utilizzato, il legame che viene a stabilirsi tra l'elemento fontana e lo spazio aperto non può quindi che essere particolarmente stretto, per divenire addirittura simbiotico quando quel determinato ambiente urbano è sopravvissuto inalterato nel tempo, e la fontana occupa ancora quel medesimo luogo per il quale è stata immaginata. Solo per citare i casi più emblematici, penso alla fontana Maggiore di Perugia, realizzata alla fine del XIII secolo per celebrare l'arrivo del nuovo acquedotto in città e che della città stessa è diventata il simbolo, o naturalmente alle seicentesche fontane di piazza Navona a Roma, luogo destinato sin dall'antichità ad una singolare convivenza con l'elemento acqua, e a quella – se possibile ancor più iconica – della vicina piazza di Trevi, straordinario connubio tra artificio e natura che occupa scenograficamente l'intera quinta muraria prospettante lo slargo pubblico, invadendone la quasi totalità dello spazio con la grande vasca sottostante³. Limitatamente alla città contemporanea o ad ambiti urbani profondamente mutati, di norma meno legati alla presenza di fontane monumentali rispetto ai contesti storicizzati⁴, ritengo doveroso ricordare la Fontaine Stravinsky realizzata negli anni Ottanta del secolo scorso nell'omonima piazza nei pressi del Centre Pompidou di Parigi e qualificata dai giocosi pezzi meccanici di Jean Tinguely e dalle sculture di Niki de Saint Phalle, o alle vasche di granito nero recentemente ricavate in luogo delle Twin Towers del World Trade Center a New York, oscure voragini dall'evidente e drammatico significato simbolico nella nuova Memorial Plaza.

Eppure, quando definitivamente affrancate da ogni residuo vincolo tecnico o funzionale, le fontane si scoprono improvvisamente vulnerabili, tra gli elementi architettonici più soggetti a trasformazioni o trasferimenti – siano essi temporanei o

¹ DI FALCO B., *Descrittione de' luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Paolo Sugganappo, Napoli 1549, p. 48.

² Cfr. PRETELLI M., UGOLINI A. (a cura di), *Le fontane storiche: eredità di un passato recente. Restauro, valorizzazione e gestione di un patrimonio complesso*, catalogo della mostra (Cesena, 9-30 aprile 2011), Alinea, Firenze 2011, p. 12.

³ Nella vasta bibliografia sulle due fontane, rimando almeno a PORTOGHESI P., *Roma barocca*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 103-104 e pp. 487-493.

⁴ Su questo tema segnalo i recenti volumi di WATSON S., *City Water Matters: Cultures, Practices and Entanglements of Urban Water*, Palgrave Macmillan, London 2019, specialmente alle pp. 15-20, e di FERRETTI L.V., *Paesaggio urbano, spazio urbano*, Franco Angeli, Milano 2019.

definitivi – soprattutto se la loro presenza risulta incompatibile con i progressivi cambiamenti urbani cui la città è inevitabilmente soggetta nel tempo.

Per stupire più che per servire: le fontane pubbliche napoletane

Nello specifico del centro storico di Napoli, in un tessuto urbano di millenaria aggregazione particolarmente ricco di fontane di straordinario pregio, la questione emerge ancor di più nella sua complessità perché raramente queste ultime sono sopravvissute alle trasformazioni che negli ultimi tre secoli hanno profondamente modificato l'aspetto della città, e ancor meno sono quelle conservate oggi nei luoghi di origine⁵, rendendo – dunque – estremamente problematica una corretta lettura del loro rapporto con i più o meno vasti ambiti urbani sui quali insistono o hanno insistito in passato.

Non necessariamente legate ad un'effettiva necessità di approvvigionamento idrico per la grande quantità di fontali e cisterne che, sin dall'epoca greco-romana, ha supportato gli acquedotti nel provvedere ai bisogni della popolazione «in modo che ogn'un, che ne vuole, possa parteciparne»⁶, e ancora parzialmente in uso agli albori dell'età moderna attraverso una ben strutturata rete di distribuzione idrica, dalla fine del XV secolo le fontane partenopee sono diventate gli elementi d'arredo urbano per eccellenza, articolate macchine sceniche progettate per 'stupire' più che per 'servire', e proprio per questo caratterizzate dalla «gran varietà dell'artificio e dalle molte cascate d'acque» che tanto stupore avrebbero provocato tra i cronisti contemporanei⁷.

Seppur riferibili – il più delle volte – ad ambienti religiosi o privati, grandi o piccoli frammenti di un paesaggio ideale artificiosamente ricreato in un *continuum* con il mondo classico in realtà mai sopito⁸, mi riferisco agli intimi giardini murati nelle immediate vicinanze della nuova reggia angioina realizzata alla fine del Duecento immediatamente al di fuori delle mura occidentali, quello stesso «real parco» ornato dalle molte fontane «di marmo bianchissimo e con meravigliosi intagli» ricordate dal Boccaccio⁹. I ricorrenti richiami all'Antico costituiranno, d'altra parte, i presupposti grazie ai quali i giardini della corte aragonese si impossesseranno non solo di ogni spazio residuo all'interno delle mura, ma anche di quelli negli immediati dintorni della città, vaste e articolate *insulae* extraurbane dove l'élite governativa potesse rilassarsi in

⁵ Seppur pesantemente alterate, fra le poche fontane superstiti nei luoghi di origine ricordo quelle della Maruzza nei pressi della chiesa di Porto Salvo (1550 ca.), di S. Caterina a Formello (1583), del Capone e della Scapigliata nei pressi del complesso dell'Annunziata (entrambe cinquecentesche), di Spinacorona (quattrocentesca ma rinnovata intorno al 1535) e, naturalmente, la tardoseicentesca fontana-guglia di Monteoliveto (1668-73). Cfr. GASPARINI L., *Antiche fontane di Napoli*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1979, pp. 51-80; SARDELLA F., *Trenta fontane di Napoli: l'utile e l'effimero nell'arredo urbano*, Marotta, Napoli 1989; F. STARACE (a cura di), *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*, Edizioni del Grifo, Lecce 2002, in particolare alle pp. 239-352.

⁶ TARCHAGNOTA G., *Del sito, et lodi della città di Napoli con una breve istoria degli re suoi*, s.e., Napoli 1566, p. 11. Sugli antichi acquedotti napoletani si rimanda a F. STARACE (a cura di), *L'acqua e l'architettura*, cit., pp. 75-196, con ampia bibliografia di riferimento.

⁷ Cfr. CANTONE G., *Napoli barocca*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 226-228.

⁸ Cfr. GIANNETTI A., *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Electa, Napoli 1997, p. 11.

⁹ «Iv'entro, non so se da natural vena o da artificiosa, per una figura la quale sopra una colonna che nel mezzo di quella diritta era, gittava tanta acqua e sì alta verso il cielo, che poi non senza dilettevol suono nella fonte chiarissima ricadea» (BOCCACCIO G., *Decamerone*, introduzione alla terza giornata).

un rassicurante ambiente «creato dalla natura per pace, recreatione, & vita tranquilla»¹⁰, a breve distanza della caotica vita cittadina.

Il celebrato giardino di Giovanni Pontano, solo uno fra tanti sorti tra Quattro e Cinquecento sulle colline intorno alla città¹¹, gli «horti amoenistici» di Jacopo Sannazaro lungo la costa tra Mergellina e Posillipo¹², ma soprattutto le «reali delizie» dei sovrani aragonesi a Chiaia, alla Duchesca e a Poggioreale¹³, costituiranno con le loro «belle fontane, & giuochi delle acque»¹⁴ dalle forme sempre nuove e sorprendenti i modelli per le successive scelte progettuali.

Già alla metà del XVI secolo, le «gioconde fontane»¹⁵ magnificate e rappresentate poi nella guidistica sei e settecentesca abbandoneranno rapidamente l'esclusività degli spazi privati (siano essi civili o religiosi), per divenire anche – e soprattutto – pubbliche, e andare a qualificare con i loro «bizzarri, e varij disegni» le direttrici privilegiate nelle zone di più recente espansione, inediti strumenti di celebrazione del potere del governo vicereale in una città che proprio in quegli stessi anni avrebbe definitivamente cambiato volto¹⁶ (fig. 1).

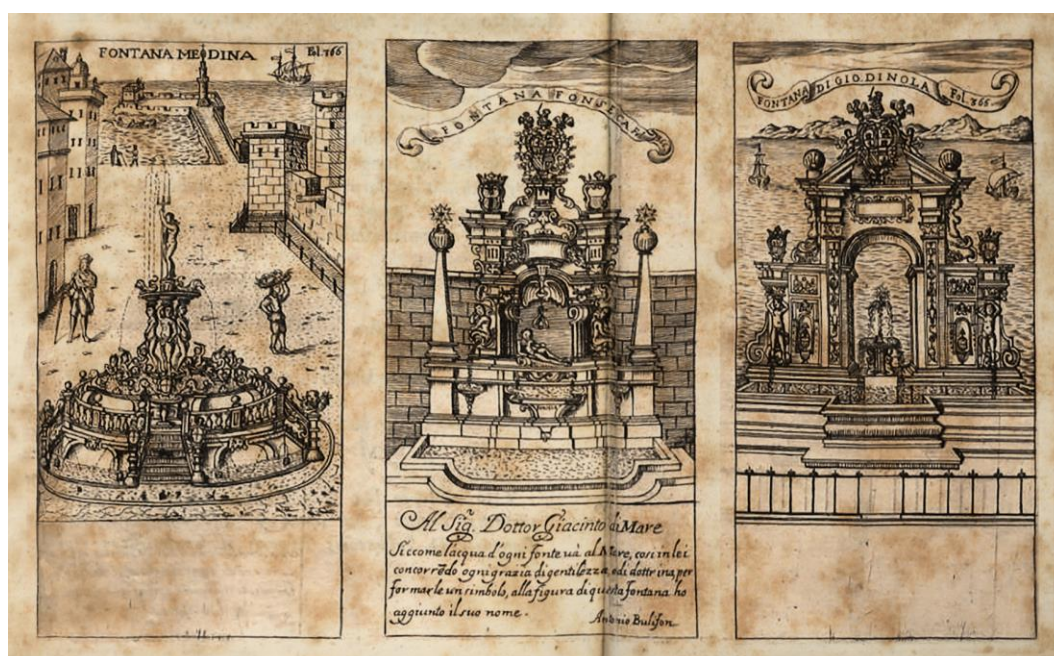


Fig. 1. Fontana Medina, Fontana Fonseca e Fontana di Gio. Di Nola (in SARNELLI, 1685).

¹⁰ CONTARINO L., *La Nobiltà di Napoli in dialogo*, Cacchij, Napoli 1569, p. 21.

¹¹ Sulla villa del Pontano cfr. GIANNETTI A., *Il giardino napoletano*, cit., pp. 19-20; CASTANÒ F., CIRILLO O., *La Napoli alta. Vomero, Antignano e Arenella da villaggi a quartieri*, ESI, Napoli 2012, pp. 25-34.

¹² Cfr. CROCE B., *La tomba di Jacopo Sannazaro e la chiesa di S. Maria del Parto*, in «Napoli Nobilissima», I, 1892, pp. 73-75; GIANNETTI A., *Il giardino napoletano*, cit., pp. 26-27.

¹³ Cfr. GIANNETTI A., *Il giardino napoletano*, cit., pp. 20-24.

¹⁴ SUMMONTE G.A., *Historia della Città e Regno di Napoli*, Carlino, Napoli 1602, II, p. 300.

¹⁵ CELANO C., *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri*, Railland, Napoli 1692, IV, p. 28.

¹⁶ Sulla percezione della città nella seconda metà del XVI secolo, si rimanda a PIGNATELLI G., *Una nuova e grossa città. L'immagine di Napoli tra Cinque e Seicento*, in L. ROMAGNOLI (a cura di), *Studi in onore di Emanuele Paratore. Spunti di ricerca per un mondo che cambia*, Edigeo, Roma 2016, pp. 775-786, con ampia bibliografia.

«Più bella, e più ordinata di prima»¹⁷, profondamente rinnovata persino agli occhi dei più attenti dei forestieri che appena pochi decenni prima ne menzionavano solo «le strade strettissime alla foggia di Genoa; e due cose belle vi sono: il molo e Castel nuovo»¹⁸, Napoli diventerà così terreno assai fertile per la realizzazione di un gran numero di fontane moderne ma antiche nello stesso tempo, sorprendenti architetture effimere strategicamente localizzate *in primis* nella vasta area compresa tra le strade dell'Incoronata e di Toledo e i larghi di Castello e di Palazzo, vero e proprio 'centro direzionale' della città vicereale qualificato dal nuovo porto, dall'arsenale e dalla darsena¹⁹, oltre che da una lunga serie di prestigiose istituzioni laiche e religiose fondate grazie al personale interessamento del viceré don Pedro de Toledo²⁰. Come enfaticamente testimoniato da Giovanni Tarcagnola, che di quella rivoluzione urbanistica fu testimone diretto e tra i primi, entusiasti cronisti, «le fontane di acqua viva e corrente, che oltre la commodità che danno, che è grandissima et incomparabile, fanno vaga, lieta et quasi viva quella città dove sono (...), e le fontane et pubbliche et private che ha Napoli, et per suo ornamento et per commodità di cittadini, non fanno elle che questa città si lasci di gran lunga tutte le altre città d'Italia a dietro. Le pubbliche si trovano per tutti i luoghi principali della città compartite»²¹. In questa sorta di 'città nella città', ben riconoscibile dal resto del denso e caotico tessuto edilizio consolidato per la qualità del costruito e dell'arredo urbano²², sin dagli anni Trenta del secolo troveranno sistemazione le «molte e varie fontane, in diverse guise, da napolitane mani in candidi marmi (mercé del gran Toledo), ingegnosamente intagliate, che stillano con mormorio dolcissimo»²³ ricordate dai contemporanei del viceré che più di tutti contribuì alla formazione della città moderna. Tralasciando solo momentaneamente la fontana del Nettuno, tanto maestosa e articolata da essere definita «un picciol fiume»²⁴, esemplare è in questo senso la «singolar» fontana innalzata intorno al 1560 al Molo Grande per volere del viceré Pedro Afán Enríquez de Ribera, duca d'Alcalá, caratterizzata dalla «forma ottangolare, d'angoli non uguali: ne' minori sgorgava l'acqua dalla bocca di quattro delfini in alcuni piccioli ricettacoli che uscivano fuori dal fonte maggiore, per dar commodità a chi bere voleva; nel mezzo degli angoli maggiori vi si vedevano quattro statue tonde che rappresentavano

¹⁷ TARCHAGNOTA G., *Del sito, et lodi della città di Napoli*, cit., p. 11.

¹⁸ Le parole del Pozino, cantore alla corte di Mantova giunto a Napoli nel 1536, sono riportate in CONIGLIO G., *Note sulla società napoletana ai tempi di Don Pedro di Toledo*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, L'Arte Tipografica, Napoli 1959, II, p. 363.

¹⁹ Cfr. PESSOLANO M.R., *Il porto di Napoli nei secoli XVI-XVIII*, in SIMONCINI G. (a cura di), *Sopra i porti di mare. Il Regno di Napoli*, Olschki, Firenze 1993, II, pp. 117-123.

²⁰ Su questo tema rimando a AMIRANTE G., *Napoli nel Cinquecento. La città degli Spagnoli, la città dei Napoletani*, in AMIRANTE G., PEZONE M.G. (a cura di), *Tra Napoli e Spagna. Città storica architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, Grimaldi & C., Napoli 2015, pp. 9-38; DI LIELLO S., *L'insula di San Giacomo nei secoli*, in MANGONE F. (a cura di), *Il palazzo del Banco di Napoli*, Banco di Napoli, Napoli 2011, pp. 17-31.

²¹ «Vi sono poi le private, et con effetto non è quasi casa honorata, et di qualche momento nella parte bassa della città, che non habbia et per commodità et per ornamento la sua. Et ve ne sono molte, assai vaghe, così ne' cortili delle case come ne' giardinetti, et per diporto et per commodo de' lor signori» (TARCHAGNOTA G., *Del sito, et lodi della città di Napoli*, cit., p. 23).

²² Su questo argomento rimando al seppur datato PESSOLANO M.R., *Napoli nel Cinquecento: le fortificazioni 'alla moderna' e la città degli Spagnoli*, in «Restauro», 146, 1998, pp. 96-115; e al più recente EAD., *Napoli nel Cinquecento. La città degli Spagnoli, la città dei Napoletani*, in AMIRANTE G., PEZONE M.G. (a cura di), *Tra Napoli e Spagna. Città storica architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, Grimaldi & C., Napoli 2015, pp. 9-38.

²³ DI FALCO B., *Descrittione de i luoghi antichi di Napoli*, cit., p. 48.

²⁴ SIGISMONDO G., *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Terres, Napoli 1789, II, p. 340.

i Quattro Fiumi principali del mondo»²⁵. Analoghe soluzioni doveva d'altra parte presentare anche la fontana collocata lungo i bastioni del Castelnuovo dal Regio Ingegnere Domenico Fontana alla fine del Cinquecento²⁶, alla quale si aggiungeranno nel corso del secolo successivo quella voluta nel 1635 dal viceré Manuel de Acevedo y Zúñiga, conte di Monterrey – qualificata «dai molti giuochi d'acqua fra quattro scalinate a guisa di specchi»²⁷ – e quella eretta una decina di anni più tardi su iniziativa di Íñigo Vélez de Guevara, conte di Oñate, allegoricamente dominata da «quattro cavalli marini che buttano acqua per la bocca»²⁸. Poco distante, lungo la discesa che dal largo di Palazzo conduceva ai giardini dell'Arsenale, lo stesso viceré fece invece realizzare «una gran fontana che dalla cima d'un castello manda fuori un altissimo zampillo d'acqua», oltre ad altre vasche più discrete «fatte sì per ornamento, come anco per commodità delle fucine sudette»²⁹.

Spina portante di un ampliamento che nel giro di pochi decenni portò la città «quasi al doppio de pria, perché vi fe' rinchiudere dentro il monte de Sancto Elmo e Echia»³⁰, negli anni Sessanta del Cinquecento fu completata la possente bastionata occidentale che avrebbe reso «non pure agevole, ma commodissimo il passare da Castel dell'Ovo a' Piaggia»³¹, un collegamento costiero di grande suggestione tra la zona del palazzo e il borgo di Chiaia attraverso le strade Gusmana (rinominata poi del Gigante), di Santa Lucia e del Chiatamone in alternativa al disagiata percorso interno. Anche in questo caso, nonostante il carattere prettamente militare dell'intervento, mi sembra opportuno sottolineare la particolare cura prestata dal governo vicereale all'abbellimento della rinnovata strada pubblica, divenuta in breve tempo tappa obbligata dei «signori forastieri» che sempre più numerosi visitavano la città: Jean-Jacques Bouchard, colto e raffinato viaggiatore francese giunto a Napoli nel marzo del 1632, raccontava ad esempio di un «luogo infinitamente incantevole», ornato di «bellissime fontane e di parapetti di pietra tagliata»³². Tra queste, «la famosa fontana di bianchi marmi» collocata pochi anni prima a poca distanza dal mare, fantasiosamente composta da «due consideratissime statue nude sopra due delfini, che formano colonne; e nel mezzo vi sono due Sirene che sostengono una tazza dalla quale si versa acqua nel fonte, con altre figure ed ornamenti d'intagli singolari»³³.

Anche la lunga direttrice costiera che dalla chiesa della Vittoria lambiva la spiaggia di Chiaia sino alla Torretta per immettersi poi nella cosiddetta grotta di Pozzuoli, fu oggetto alla fine del Seicento di una radicale risistemazione personalmente promossa dal viceré Luis Francisco de la Cerda, duca di Medinaceli, «con farvi costruire una quantità di vaghe fontane, e piantarvi alberi di salce per far ombra l'estate, riducendola deliziosissima per lo passeggio», simbolicamente conclusa da «una

²⁵ CELANO C., *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, cit., V, pp. 60. Cfr. CAPASSO B., *La fontana dei Quattro al molo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», V, 1880, p. 158.

²⁶ Cfr. GASPARINI L., *Antiche fontane di Napoli*, cit., pp. 42-45.

²⁷ PARRINO D.A., *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima esposta agli occhi & alla mente de' curiosi*, Parrino, Napoli 1700, p. 72.

²⁸ CELANO C., *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, cit., V, p. 57.

²⁹ Ivi, p. 68.

³⁰ MICCIO S., *Vita di Don Pedro di Toledo*, in PALERMO F. (a cura di), *Narrazione e documenti sulla storia del Regno di Napoli dall'anno 1522 al 1667*, in «Archivio Storico Italiano», IX, 1846, p. 37.

³¹ CARAFA F., *L'Austria dell'illustriss. S. Ferrante Carafa marchese di S. Lucido*, Cacchij, Napoli 1573, p. 163.

³² Il passo (la traduzione è di chi scrive) è riportato in KANCEFF E. (a cura di), J.J. Bouchard, *Journal*, Giappichelli, Torino 1971, I, p. 12. Cfr. anche PIGNATELLI G., *Far d'ostriche scempio. la strada-mercato di S. Lucia a Napoli tra stereotipi e trasformazioni urbane*, in «Annali del turismo», IV, 2015, pp. 114-124.

³³ CELANO C., *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, cit., V, p. 75.

fontana di piperno, dove vi si vedono i mezz busti di stucco di due poeti, Sanazzaro e Virgilio»³⁴.

Come forse in nessun'altra capitale d'*ancien regime*, le fontane napoletane hanno dunque accompagnato letteralmente lo sviluppo della città verso occidente, protagoniste assolute di un ambizioso piano di ampliamento e rinnovamento urbano che, dettato da istanze prettamente difensive, si esaurirà progressivamente dalla metà del secolo successivo.

Proprio per questo le fontane diventeranno vittime inconsapevoli di un susseguirsi pressoché ininterrotto di rimaneggiamenti, sottrazioni totali o parziali, illogici trasferimenti solo in parte giustificati dall'affannosa e spesso infruttuosa ricerca dell'acqua, improvvise e lunghe sparizioni e altrettanto inattese riapparizioni, non di rado accompagnate da massicce integrazioni o più limitati rifacimenti che, in ogni caso, renderanno difficoltoso ogni futuro tentativo di identificazione. Esemplari sono, in questo senso, le travagliate vicende della già ricordata fontana del Molo Grande, fatta rimuovere nel 1671 dal viceré Pedro Antonio de Aragón, duca di Segorbe, in occasione dei lavori di risistemazione del bacino militare e riemmersa poi, smembrata, in Spagna³⁵, o di quelle dell'Arsenale, già «rovinate e senz'acqua» alla fine del Seicento e poi scomparse senza lasciare traccia³⁶.

Stessa sorte dovranno d'altra parte subire le numerose fontane disseminate nel fitto e popoloso tessuto urbano alle spalle del porto commerciale, ricordate nelle cronache coeve come «molto necessarie per i forastieri che concorrono a vendere e comprare (...), sì per levare la sete, sì per abbeverare gli animali»³⁷, da quelle fatte realizzare alla fine del Cinquecento da Enrique de Guzmán, conte d'Olivares, nei pressi della Dogana del Sale, a quelle in piazza del Mercato ancora *in situ* prima della risistemazione settecentesca³⁸, dalle fontane dei Serpi e di Atlante alla Sellaria sino a quella, celebratissima, della Cuccovaja³⁹ nella vivace strada del Porto, ben riconoscibile per le «quattro bellissime statue di deità giacenti in alcuni antri del monte che vi sta nel mezzo»⁴⁰.

Anch'esse scomparse a più riprese nell'arco di oltre due secoli, le «vaghe e dilettevoli fontane» commissionate agli inizi del Seicento dal viceré Juan Alonso Pimentel de Herrera, conte de Benavente, erano simbolicamente collocate lungo la nuova strada che dalla porta Capuana conduceva alla villa di Poggioreale⁴¹, «ornate di marmi e

³⁴ PARRINO D.A., *Napoli città nobilissima*, cit., p. 133. Sulla seicentesca 'passeggiata' di Chiaia cfr. CROCE B., *La villa di Chiaia*, in «Napoli Nobilissima», I, 1892, p. 2; PIGNATELLI G., *Il controllo della grotta di Pozzuoli e la difesa della spiaggia di Chiaia tra Sei e Settecento*, in AMIRANTE G., PEZONE M.G. (a cura di), *Tra Napoli e Spagna. Città storica architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, Grimaldi & C., Napoli 2015, pp. 87-102.

³⁵ Cfr. GASPARINI L., *Antiche fontane di Napoli*, cit., p. 41; CANTONE G., *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago*, Banco di Napoli, Napoli 1984, p. 410.

³⁶ Cfr. GASPARINI L., *Antiche fontane di Napoli*, cit., p. 46.

³⁷ SUMMONTE G.A., *Historia della Città e Regno di Napoli*, cit., p. 289.

³⁸ «Oggi si sono situate due vaghe fontane col disegno del prelodato Securo, che fanno ordine e terminazione insieme alla nuova Piazza del Mercato» (SIGISMONDO G., *Descrizione della città di Napoli*, cit., II, p. 174).

³⁹ Cfr. GASPARINI L., *Antiche fontane di Napoli*, cit., p. 38.

⁴⁰ «Nell'anno 1656, nel tempo de' rumori popolari, alcune furono guaste dal cannone ed altre tolte via. Queste che hora vi si veggono sono rimediate alla buona, e questa fontana non solo fu fatta per commodità de' cittadini, ma per i legni bisognosi d'acqua che venivano nel Porto di Mezzo» (CELANO C., *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, cit., IV, p. 165).

⁴¹ GIANNETTI A., *Il giardino napoletano*, cit., p. 24; VISIONE M., *Poggio Reale rivisitato: preesistenze, genesi e trasformazioni in età vicereale*, in SÁNCHEZ GARCÍA E. (a cura di), *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo*, Tullio Pironti, Napoli 2016, pp. 771-798.

conchiglie marine, le quali tutte scaturiscono acqua in abbondanza e copia grande, fatte fare per commodità e ricreazione di cittadini»⁴².

«Un picciol fiume» nella Napoli vicereale: la fontana del Nettuno

«Avvanti del palazzo che fu del signor Moles, hoggi della famiglia Caravita (...), nel mezzo della piazza sta situata una vaghissima fontana: per le statue che vi sono, per la bizzarria del disegno e per l'abbondanza dell'acque che scherzano in varii modi si può annoverare tra le belle d'Italia; il disegno ed i lavori delle statue sono dell'ingegno e dello scalpello del cavalier Cosimo Fansaga; s'ammira in questa sopra tutti la statua del Nettuno, che situata sopra la conca sostenuta da quattro Satiri marini va molto stimata dagli intendenti dell'arte. Questa gran fontana fu fatta per situarla avvanti il Regio Palazzo, ma conoscendosi potere impedire le festi che in detta piazza far si sogliono, si designò collocarla nel'amen Torrione di Santa Lucia avvanti del Castel dell'Ovo, e di già s'eran fatti i condotti e le fondamenta, ma perché s'avvertì che in occasion di guerra poteva esser danneggiata dallo sparo de' cannoni, in tempo del governo del Duca di Medina fu collocata con molte aggiuntioni in questo loco, ritenendo il nome di Medina»⁴³.

Con queste enfatiche parole Carlo Celano descriveva alla fine del Seicento la più celebrata delle fontane partenopee, già evidentemente permeata, ad appena un secolo dalla sua realizzazione, di una malcelata inquietudine figlia dei numerosi e repentini spostamenti e delle numerosissime integrazioni alle quali fu – e sarebbe stata in futuro – costretta.

La realizzazione del primitivo impianto della fontana, opportunamente collocata di fronte alla 'Residencia' nell'arsenale ai piedi del Castelnuovo, deve datarsi agli ultimissimi anni del Cinquecento, nonostante alcune fonti – perlopiù settecentesche – anticipino la sua realizzazione di almeno un trentennio riconoscendo in Giovan Domenico d'Auria (decaduto intorno al 1573) l'autore di una vasca «senza l'usato gioco dell'acque»⁴⁴. Questa ipotesi, seppur suggestiva, è però a mio avviso da scartare perché i lavori per il nuovo bacino militare, monumentale e privilegiato ingresso alla città dal mare e luogo dall'evidente significato strategico, iniziarono solo nel 1577 su progetto dell'architetto Giovanni Vincenzo Casale, per terminare molti anni più tardi. È dunque lecito supporre che la fontana sia stata appositamente commissionata per

⁴² MORMILE G., *Descrizione della città di Napoli, e del suo amenissimo distretto*, Longo, Napoli 1625, p. 66. Come testimoniato dal Celano, «con diversi pretesti ne sono state tolte, ed essendo quasi restate disfatte furono restaurate al meglio che si poté da don Pietro d'Aragona viceré, circa l'anno 1669» (CELANO C., *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, cit., VIII, p. 13). Le ultime tracce delle fontane si perderanno definitivamente alla fine dell'Ottocento, nonostante la Commissione Municipale per la Conservazione dei Monumenti ne avesse più volte segnalata l'esistenza e la necessità della loro conservazione. Cfr. GASPARINI L., *Antiche fontane di Napoli*, cit., p. 26-27.

⁴³ CELANO C., *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, cit., V, 28-29.

⁴⁴ DE DOMINICI B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Ricciardo, Napoli 1742, III, p. 179. Anche Niccolò Carletti riferisce della «fontana nominata Medina, eretta nel 1549 ad ornato della città» (CARLETTI N., *Topografia universale della città di Napoli in Campagna Felice*, Stamperia Raymondiana, Napoli 1776, p. 86). Se questa ipotesi avesse fondamento, la fontana avrebbe dovuto in ogni caso occupare il sito del vecchio arsenale ad oriente del Castelnuovo, da tempo però insufficiente ad ospitare i moderni vascelli da guerra e già allora in fase di dismissione. Suggestiva tuttavia la tesi di Francesco Starace, che riconoscerebbe nell'allegorica rappresentazione del dio del mare Andrea Doria o Garcia de Toledo, entrambi comandanti delle flotte di Carlo V. Cfr. STARACE F. (a cura di), *L'acqua e l'architettura*, cit., p. 262.

quella prestigiosa sede nell'ambito della risistemazione della fascia costiera della città promossa dal conte di Olivares tra il 1595 e il 1598 con la supervisione del regio Ingegnere Domenico Fontana, vero *deus ex machina* di un grandioso programma di riqualificazione urbana solo in parte concretizzato. Proprio le dimensioni della «gran cascata d'acque» – un articolato insieme di vasche sovrapposte immaginato da Michelangelo Naccherino con la collaborazione di Girolamo d'Auria, Pietro Bernini e Angelo Landi⁴⁵ – in un luogo in perenne divenire perché inevitabilmente oggetto di continui adeguamenti funzionali, furono alla base del suo improvviso trasferimento nel sovrastante largo di Palazzo, come già ben visibile nella prima edizione della veduta della città di Alessandro Baratta pubblicata nel 1629 (fig. 2).

Nel settembre del 1628 il regio Ingegnere Bartolomeo Picchiatti sovrintese infatti allo spostamento della fontana ai margini meridionali del nuovo slargo pubblico, ancora privo – e lo sarà ancora per quasi due secoli – di qualunque organicità nonostante la presenza della residenza vicereale progettata dal Fontana appena trent'anni prima. Proprio in quest'ottica non mi sembra azzardato ipotizzare come la «nobil fontana» – *pendant* con quella del Gigante, anch'essa frutto della felice collaborazione tra Naccherino e Bernini – avrebbe dovuto «magnificare, e nobilitare» uno spazio informe e angusto, ben diverso da quello immaginato dall'architetto ticinese⁴⁶.

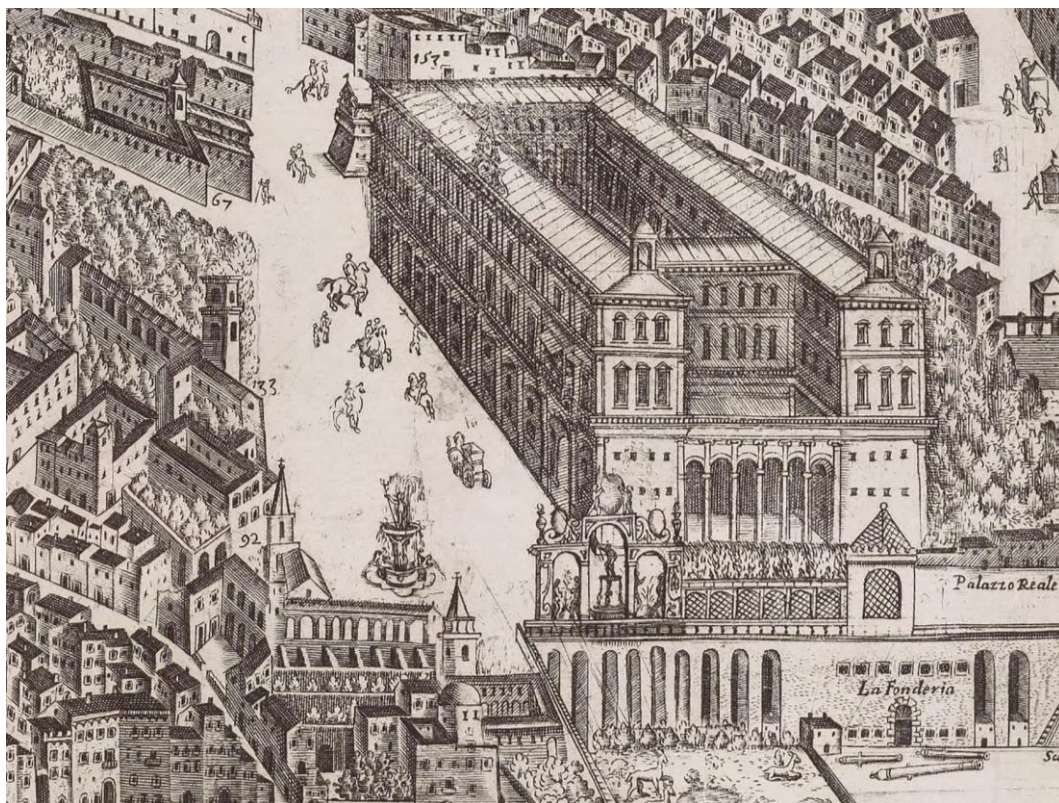


Fig. 2. A. Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae*, 1629. Particolare con la fontana del Nettuno nel largo di Palazzo.

⁴⁵ Cfr. COLOMBO A., *La fontana Medina*, in «Napoli Nobilissima», VI, 1897, pp. 65-69. Nel saggio è citato il pagamento finale a Domenico Fontana per lo «scandaglio a' la fontana» nel settembre del 1601.

⁴⁶ Su questo tema si rimanda a FIADINO A., *Domenico Fontana e la sistemazione urbanistica della piazza di San Luigi*, in AMIRANTE G., PEZONE M.G. (a cura di), *Tra Napoli e Spagna. Città storica architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, Grimaldi & C., Napoli 2015, pp. 175-186.

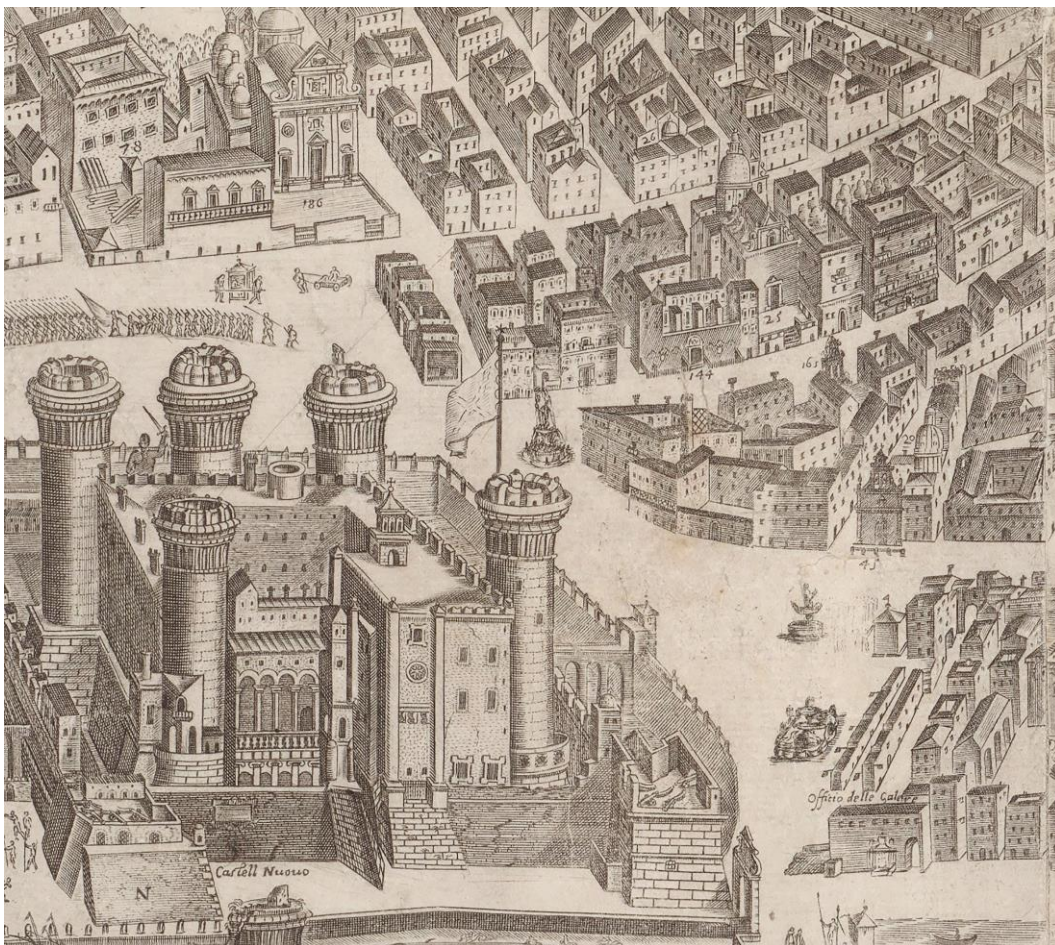


Fig. 3. A. Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae*, 1679. Particolare con la fontana del Nettuno all'imbocco della strada di Medina.

Proprio nella dotazione infrastrutturale, e soprattutto nella sistemazione delle fontane, deve infatti riconoscersi il filo conduttore lungo il quale leggere al meglio il seppur incompiuto programma fontaniano, un intervento urbano di grande respiro teso al ridisegno e al riannodamento, in chiave rappresentativa-militare, delle direttrici viarie intorno al cuore della città vicereale, tra la strada di Olivares ad oriente sino a quelle Gusmana e di S. Lucia ad occidente. Evidentemente d'intralcio ai «giochi pubblici»⁴⁷ che si svolgevano nel largo di Palazzo ma soprattutto, a mio avviso, alle quotidiane esercitazioni militari e al passaggio delle soldatesche verso il sottostante arsenale⁴⁸, già nel 1634 – ad appena sei anni dal suo trasferimento – il Nettuno sarebbe stato nuovamente smontato e ricollocato in corrispondenza del baluardo d'Alcalà lungo la strada di S. Lucia. In questa occasione sarà l'architetto Cosimo

⁴⁷ CAPACCIO G.C., *Il forastiero*, Roncagliolo, Napoli 1634, p. 853.

⁴⁸ «Avanti la spaziosa piazza di questo real palagio, ogni giorno su le 22 ore, passano le compagnie dei soldati spagnuoli, le quali si mutano da un forte all'altro, ed arrivate, vi si fermano per qualche spazio, formandosi in isquadrone ed in altri atti da guerra, con ordine così ben regolato che riesce di non poco diletto alla vista; ed a questa funzione evvi cotidianamente assistente una compagnia di cavalli» (SARNELLI P., *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Bulifon, Napoli 1685, I, p. 39).

Fanzago, straordinario inventore di macchine sceniche nella Napoli della metà del Seicento, ad essere incaricato di ingrandire e rimodernare la fontana «con vari lavori di marmo»⁴⁹, intervento non ancora completato pochi anni dopo quando il Nettuno fu inaspettatamente rimosso, ancora una volta su verosimile pressione delle autorità militari perché di ostacolo alla movimentazione dei cannoni e delle truppe nello sciagurato caso di un attacco dal mare.



Fig. 4. A. Joli, Carnevale al largo di Castello, 1740 ca. Particolare con la fontana del Nettuno.

⁴⁹ Cfr. CANTONE G., *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago*, cit., p. 413.

Nel luglio del 1639 la fontana ricomparirà così nei pressi della chiesa di S. Gioacchino nella strada delle Corregge (o dell'Incoronata, poi ribattezzata di Medina in onore del viceré Ramiro Felipe Núñez de Guzmán), «una via molto larga, se non ben totalmente quadra» strategicamente collocata a ridosso del largo di Castello «dove si sogliono fare tutte le dimostrazioni di feste che appartengono al re, come Giostre, Caroselli, Giuochi, Tori, Fuochi artificiali, Cuccagne et consimili»⁵⁰. Un luogo dove il Nettuno poté finalmente trovare pace, lontano dalle operazioni militari e dal tiro dei cannoni e particolarmente adatto, dunque, ad accogliere il «gran monumento» reinterpretato dall'architetto bergamasco – in collaborazione con i figli Ascenzio e Carlo e i marmorari Donato Vandelli e Andrea Iodice⁵¹ – come una grandiosa macchina allegorica integrata dall'alta gradonata balaustrata con i leoni che sorreggono le insegne vicereali.

Come osservato da Gaetana Cantone in un intenso saggio pubblicato trent'anni orsono, le tormentate vicende della fontana di Medina devono dunque leggersi «come sintesi dell'esercizio di un rituale che da un lato tendeva a esaltare quelle parti della città più legate alla permanenza di ciascun viceré, e dall'altro a coinvolgere la cittadinanza con l'esuberanza degli apparati e dell'arredo urbano»⁵².



Fig. 5. F. Vervloet, *Veduta della strada di Medina*, 1860 ca. (collezione privata).

⁵⁰ PARRINO D.A., *Teatro eroico, e politico dei governi de' viceré del Regno di Napoli*, Parrino, Napoli 1694, I, p. 272.

⁵¹ Cfr. COLOMBO A., *La fontana Medina*, cit., pp. 65-69; CANTONE G., *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago*, cit., p. 415.

⁵² CANTONE G., *Napoli, il tempo delle acque e delle rose*, in «Quaderni Di», 10, 1990, pp. 61-78. Cfr. anche EAD., *Il segno dell'Effimero nella Napoli del Seicento*, in «Annali del Barocco in Sicilia», 5, 1998, pp. 71-86. Numerosi spunti di riflessione su questi temi nell'ormai classico *Capolavori in festa: effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Electa, Napoli 1997.

Le molte integrazioni, i restauri e gli adeguamenti ai quali sarà sottoposta la fontana⁵³, funzionali al suo progressivo avvicinamento al largo di Castello (un primo spostamento, testimoniato nell'ultima edizione della veduta di Alessandro Baratta, è riferibile già al 1659, mentre un secondo ebbe forse luogo un secolo più tardi)⁵⁴ (fig. 3), dimostrano in definitiva quanto la presenza del Nettuno continuerà a conferire completezza e organicità ad un luogo tra i più rappresentativi e rappresentati della Napoli vicereale prima, borbonica poi e infine postunitaria, riprodotta e dettagliatamente descritta in tutte le guide sei e settecentesche della città e oggetto degli sguardi affascinati dei viaggiatori stranieri (fig. 4).

Una bella veduta di Frans Vervloet, databile agli anni immediatamente precedenti la caduta del Regno e qui pubblicata per la prima volta, mostra con un insolito taglio prospettico l'imbocco della strada di Medina tra il settecentesco palazzo dei principi di Fondi e quello dei principi di Sirignano, un ambiente urbano di grande fascino proprio grazie alla scenografica presenza della fontana, sebbene profondamente alterato in seguito ai lavori previsti dalla Legge speciale per il Risanamento promulgata nel gennaio del 1885⁵⁵ (fig. 5).



Fig. 6. Il Rettifilo agli inizi del Novecento. Particolare con la piazza della Borsa (da RUSSO, 1960).

⁵³ Cfr. COLOMBO A., *La fontana Medina*, cit., p. 69. Interessanti documenti sono riportati in DI BLASI N., *La Fontana Medina attraverso la documentazione dell'Archivio storico municipale di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», X, 2009, pp. 173-194.

⁵⁴ Cfr. ABETTI L., *I palazzi nobiliari di via Medina a Napoli*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Il sistema delle residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca, Roma 2009, pp. 63-71.

⁵⁵ Nella vastissima bibliografia sull'argomento si rimanda almeno a RUSSO G., *Il risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, Società per il Risanamento, Napoli 1960; ALISIO G., *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli 1980; ID., *Il Risanamento: sventramenti e ampliamenti*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura ed urbanistica*, Electa, Napoli 1997, pp. 119-131; MANZO E., *Il 'Risanamento' di Napoli. Dal progetto urbano alla scala architettonica*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», 151, LXXII, 2018, pp. 113-122.

Sopravvivendo per quasi due secoli e mezzo ai molti rifacimenti della cinta bastionata orientale del Castelnuovo, la fontana sarà scomposta nel febbraio del 1886 «per l'esecuzione dei lavori di sistemazione della piazza Municipio»⁵⁶, e momentaneamente ricoverata in un anonimo deposito in via della Pace «fino a quando non sarà prescelto altro sito ove rimandarla»⁵⁷. Diverse furono le soluzioni ipotizzate dalla Commissione Municipale per la Conservazione dei Monumenti, tutte in ogni caso orientate nell'offrire alla fontana, colpevolmente condannata a «lungo e deprecabile abbandono», una più consona sistemazione coerentemente con quanto stabilito al momento della sua istituzione nel marzo del 1874, «studiare – cioè – il modo onde questi monumenti (...) diventino più visibili, e dove occorra siano reintegrati, o messi in rilievo»⁵⁸.



Fig. 7. La fontana del Nettuno in piazza Bovio (o della Borsa), 1980 ca.

⁵⁶ *Atti del Consiglio Comunale di Napoli*, seduta del 9 febbraio 1886.

⁵⁷ *Ivi*.

⁵⁸ *Atti del Consiglio Comunale di Napoli*, seduta del 7 marzo 1874. Cfr. BARRELLA N., *La Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli (1875-1905)*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del Convegno (Napoli, 5-6 novembre 1997), Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Napoli 2000, pp. 93-112.

Proprio in quest'ottica i luoghi proposti furono quelli simbolo della Napoli *fin de siècle*, dalla piazza del Municipio «nell'area che risulterà innanzi al Castello (...) con i lavori di abbattimento delle sconce fabbriche che deturpano il Maschio Angioino»⁵⁹, sino alle nuove piazze intitolate a Nicola Amore e ad Agostino Depretis (poi della Borsa, oggi Giovanni Bovio) lungo il corso Re d'Italia, l'«ampio e larghissimo rettilo dalla stazione ferroviaria sino alla fontana Medina»⁶⁰ dedicato poi ad Umberto I. Esattamente dieci anni dopo la sua ultima apparizione pubblica, nel dicembre del 1898 fu approvato «il collocamento della fontana suddetta nella Piazza della Nuova Borsa»⁶¹ (fig. 6), luogo dal fortissimo significato simbolico perché proprio qui, con la solenne cerimonia del 15 giugno 1889, ebbe inizio quello stesso Risanamento che avrebbe cancellato per sempre l'identità dei quartieri alle spalle del porto e stravolto il secolare rapporto con il mare del borgo di S. Lucia, condannando gran parte delle fontane superstiti ad un'ultima, insensata migrazione verso i nuovi rioni borghesi figli del ridisegno del lungomare occidentale della città⁶².



Fig. 8. La fontana del Nettuno in via Medina, 2011.

⁵⁹ COLOMBO A., *La fontana Medina*, cit., p. 70.

⁶⁰ PECORARO G., *Il Risanamento di Napoli*, in «La scuola cattolica periodico religioso scientifico letterario», 1885, p. 362.

⁶¹ *Atti del Consiglio Comunale di Napoli*, seduta del 7 dicembre 1898.

⁶² Tra le fontane trasferire nell'ambito dei lavori del Risanamento, tra il 1890 e i primissimi anni del Novecento, ricordo quella cinquecentesca della Coccovaja (rimossa dalla piazza dell'Olmo e ricollocata nella piazza Salvatore Di Giacomo a Posillipo) e quelle seicentesche della Sellaria (dall'omonima piazza al largo del Grande Archivio), del Gigante (rimontata dopo decenni di abbandono dapprima nella Villa del Popolo lungo la strada della Marina e poi a S. Lucia), del Sebeto (da S. Lucia al largo Sermoneta a Mergellina) e di S. Lucia (dalla omonima strada alla Villa Comunale di Chiaia). Cfr. GASPARINI L., *Antiche fontane di Napoli*, cit., pp. 51-84.

Ridotto a malinconico spartitraffico (fig. 7), il Nettuno rimarrà nel centro della piazza della Borsa sino al 1998, quando l'apertura del cantiere della stazione 'Università' della Linea 1 della metropolitana cittadina renderà nuovamente necessario il suo smontaggio e la custodia in un deposito municipale. Dopo un radicale intervento di pulizia delle superfici marmoree, la fontana riapparirà nel 2001 in via Medina, questa volta in posizione leggermente defilata rispetto ad un secolo prima, un ritorno al passato dettato da quelle stesse necessità funzionali che, un quindicennio più tardi, ne giustificheranno un ulteriore trasferimento (fig. 8). Nella primavera del 2014 la fontana, di ostacolo al completamento di un'uscita secondaria della stazione 'Municipio' della stessa linea, è stata infatti smontata e sottoposta ad un ulteriore e più accurato restauro⁶³, per essere poi ricomposta di fronte alla neoclassica facciata del palazzo municipale nell'ambito del ridisegno della piazza redatto dagli architetti portoghesi Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura congiuntamente alla realizzazione della sottostante stazione di interscambio tra le linee 1 e 6 della ferrovia metropolitana⁶⁴ (fig. 9).

È questa, ad oggi, l'ultima tappa del lungo e tormentato viaggio della fontana del Nettuno che, coerentemente con il suo *status* di simbolo prima ancora che di monumento, ha abitato luoghi molto diversi fra loro per ubicazione, funzioni e visibilità, seguendo in ogni caso con il suo carico di stemmi, cartigli e figure allegoriche la crescita – non solo fisica – della città.



Fig. 9. La fontana del Nettuno in piazza del Municipio, 2020.

⁶³ Sul restauro della fontana rimando al recente CATALANO M.I., *Nel marmo il mare: la fontana Medina dopo il restauro*. Naccherino, Bernini, Montani, Vannelli e Fanzago, Quaderni di Napoli Nobilissima, 2, Arte'm, Napoli 2018.

⁶⁴ A. SIZA, E. SOUTO DE MOURA, *Dossier. La metropolitana di Napoli. Stazione di piazza Municipio*, in «Rassegna ANIAI», 1-2, 2012, pp. 4-7. Osservazioni sull'attuale collocazione della fontana anche in PASCARIELLO M.I., *Frammenti di Napoli*, Fedoa, Napoli 2018, pp. 109-135.



Fig. 1. Pinacoteca di Brera, l'allestimento di Franco Albini per la Galleria dei veneti (1949), non più esistente.

GLI ALLESTIMENTI MUSEALI. CONSERVAZIONE E ADEGUAMENTO NEL MUSEO CONTEMPORANEO

Alessandra Quarto

About: The two fundamental tasks of any museum are to guarantee the preservation of cultural heritage and to transmit its significance to the community through the means of communication at its disposal, first and foremost public display. The exhibition design acts as a narrative path which, from the physical structure of the museum, reaches the visitor in a process of progressive discovery and knowledge of the works or contents on display. The experience of the refurbishment of the 38 rooms of the Pinacoteca di Brera, started in 2016 and concluded in 2018, was the starting point for an analysis on the conservation and adaptation of museum displays. The theme is very contemporary and re-emerges every time we start to rearrange a museum's collections and therefore exhibition spaces that have a strong discursive and narrative value of their own and an architectural dignity.

«La diversa concezione dell'arte e il ruolo sociale nella cultura urbana svolto dal museo lo trasforma dalla concezione statica ottocentesca di tempio dell'arte all'attuale visione di dinamico palcoscenico urbano, destinato ad una rinnovata fruizione sensoriale». Kurth W. Foster

I due compiti fondamentali di ogni museo sono garantire la conservazione del patrimonio culturale e comunicare alla comunità il significato di tale patrimonio attraverso i mezzi di comunicazione a sua disposizione, primo fra tutti l'esposizione al pubblico.

Il tema degli allestimenti espositivi realizzati in strutture museali, solitamente in maniera permanente, si pone come percorso narrativo che dalla struttura fisica del museo raggiunge il visitatore in un processo di progressiva scoperta e di conoscenza delle opere o dei contenuti esposti, in molti casi realizzati per esposizioni temporanee in occasione di eventi di divulgazione scientifica o artistica. Rispetto alla museografia che attiene più alla costituzione fisica dello spazio museale, l'allestimento è strettamente connesso alla fruizione, comprensione e percezione del museo e dei materiali delle collezioni, ed ha il compito di mettere in comunicazione l'opera d'arte con il visitatore del museo.

Da quando il museo si è trasformato da tempio aulico e sacrale, frequentato quasi esclusivamente da esperti e studiosi, a luogo aperto al grande pubblico, le mostre e gli allestimenti espositivi hanno cambiato linguaggio per diventare elementi di forte attrazione.

L'esperienza del riallestimento delle 38 sale della Pinacoteca di Brera, avviato il 2016 e concluso nel 2018, è stata il punto di partenza per un'analisi sulla conservazione e sull'adeguamento degli allestimenti museali¹.

Il tema è molto contemporaneo e riemerge ogni volta che ci si avvia a riallestire le collezioni di un museo e quindi gli spazi espositivi che hanno una forte valenza discorsiva e narrativa propria e una dignità architettonica².

Nel '900 l'allestimento museale ha mediato dalla scenografia modi e tecniche per rendere gli spazi espositivi più immediatamente espressivi e parlanti dando vita a interessanti progetti architettonici.

Infatti, in Italia durante il ventennio fascista sono state adottate soluzioni di impressionante efficacia persuasiva perfettamente all'altezza dei migliori esempi internazionali rimasti veri riferimenti nella storia dell'architettura e delle arti visive del secolo scorso, si pensi alle Triennali milanesi, le esposizioni all'EUR e le biennali di Venezia.

Dagli anni '50 in poi i maggiori architetti si sono confrontati con il tema dell'allestimento considerandolo, non più accessorio, ma come importante banco di prova.

La ricostruzione post bellica dei musei ha poi offerto la possibilità di mettere a frutto quanto era stato sperimentato nella prima metà del secolo e ha presentato anche ad architetti che non si erano mai cimentati nello specifico campo museale un'occasione di esperienza straordinaria. In Italia il tema prioritario era quello di allestire nuovi spazi museali in edifici storici piuttosto che costruirne nuovi. Questa realtà ha posto quindi problemi di carattere tecnico e concettuale: altro era progettare *ex novo* un condominio, un asilo, un palazzo delle poste, altro era intervenire tecnicamente e formalmente nel corpo di un edificio antico con i suoi spazi e con le molte, limitanti, preesistenze.

¹ Relativamente al progetto di riallestimento della Pinacoteca dal 2016 al 2018, si veda QUARTO A., *Il riallestimento della collezione permanente: un progetto di valorizzazione del museo, 206-2018*, in *Attorno a Ingres e Hayez. Sguardi diversi sulle donne di metà Ottocento. Settimo Dialogo*, a cura di Isabella Marelli, Skira Milano, 2018, pp. 64-103.

² In merito all'argomento la Direzione Generale Musei è in procinto di pubblicare una rassegna di principali riallestimenti in Italia tra poli museali e musei autonomi dal 2015 al 2020. Tra gli obiettivi prioritari delineati dalla Direzione generale Musei per i musei statali, riveste fondamentale importanza per il 2019 il miglioramento costante del racconto museale, per cui sono state pubblicate le *Linee guida* dalla DG.

Se l'allestimento prima della guerra era strettamente connesso al concetto del museo-collezione, e quindi era un'attività volta ad esaltare la preziosità degli oggetti dotandoli di una cornice sfarzosa che ne sottolineava il prestigio e il valore, nel dopoguerra prevale la volontà evocativa e comunicativa, con l'impegno a rendere pienamente comprensibili gli oggetti esposti e gli allestimenti diventano racconti capaci di emozionare e coinvolgere emotivamente il visitatore, utilizzando strumenti presi dalla scenografia teatrale e cinematografica.

È pur vero che l'urgenza della ricostruzione spiega la decisione di smantellare contesti ottocenteschi e l'adozione di alcune soluzioni estreme che oggi per noi sarebbero inaccettabili.

Ad esempio la distruzione delle volte nella sala degli Scarlioni al Castello sforzesco di Milano, la rimozione degli affreschi di Hayez al museo Correr, le modifiche a Palazzo Rosso a Genova e le strutture ottocentesche nelle prime sale degli Uffizi. Alcuni allestimenti, inoltre, furono concepiti come temporanei e a volte provvisori in attesa di nuove addizioni come le Gallerie dell'Accademia di Venezia per le quali Scarpa aveva progettato un ampliamento in un edificio adiacente.

Per molti musei italiani duramente colpiti dai bombardamenti, la ricostruzione del secondo dopoguerra rappresentò un momento di svolta determinante per l'aggiornamento a quei principi museografici di cui l'Europa discuteva già da diversi anni, ma anche l'occasione per l'affermarsi di un nuovo linguaggio architettonico³.



Fig. 2. Pinacoteca di Brera, l'allestimento di Ignazio Gardella per la Collezione Jesi (1982-1984), non più esistente.

³ DALAI EMILIANI M., *Musei della ricostruzione in Italia, fra disfatta e rivincita della storia*, in Carlo Scarpa a Castelvetro, a cura di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni di Comunità, 1982, pp. 149-171.

Non a caso Manfredo Tafuri in quegli anni pose l'accento sul tema sostenendo come «*chi discuteva separatamente del museo del Castello e della Torre Velasca non si accorgeva di affrontare il medesimo problema*»⁴.

In quegli anni molto interessanti sono gli allestimenti progettati grazie alla fervida collaborazione tra architetti e direttori dei musei, frutto del confronto delle due personalità: brillanti esempi sono quelli di Palazzo Bianco a Genova, Castelvechio a Verona, Brera a Milano, Capodimonte a Napoli.

Si tratta di allestimenti spesso fortemente autoriali che hanno messo insieme gruppi di opere scelte e accostate secondo una narrazione altrettanto personale e che hanno caratterizzato il percorso espositivo dei musei.

Di fronte a questa realtà storica, quindi, che significato può avere il termine 'conservare'? Che cosa e come?

Gli allestimenti sono contesti, percorsi museali nati per accostamenti di gruppi di opere e per la loro stessa natura possono cambiare.

Infatti, oggi accade che nel riallestire le collezioni e gli spazi museali, assai spesso in funzione di nuove esigenze tecnico normative (regole di accessibilità, adeguamento impiantistico, esigenze di spazi per servizi diversi, uffici, ecc.), o per ragioni storiografiche (mutata narrazione della collezione, mutato significato storico di uno o più oggetti, nuove esigenze della didattica e della comunicazione, ecc.) nuovi pubblici, nuova *mission* del museo, incremento della collezione, gli allestimenti cambiano.

Se poi si pensa al museo come organismo vivo che ha un ruolo attivo all'interno della società e che non può che adeguare i propri strumenti sia in merito alla conservazione che alla migliore fruizione della collezione da parte dei visitatori, si capisce bene come tutto debba avere necessariamente una sua evoluzione.

Il rinnovamento dei musei va visto anche in termini di sicurezza e accessibilità e questo impone nuove regole di agibilità e adeguamento dei percorsi museali, a ciò si aggiunge la varietà grandissima di visitatori che oggi sono sempre più disomogenei per lingua, preparazione culturale e che necessitano di nuovi strumenti didattici per una fruizione consapevole di ciò che è esposto nel museo.

A titolo di esempio, il superamento delle barriere architettoniche, cognitive e sensoriali ha sempre rappresentato per la Pinacoteca di Brera uno degli interventi prioritari ed è stato al centro del progetto di riallestimento delle sale. La missione della Pinacoteca di Brera ha come obiettivo fondamentale «mettere il visitatore al centro dell'esperienza di visita», quale parte integrante della vita contemporanea, senza preclusioni di età, genere, nazionalità, cultura. Proprio da questa centralità ha preso corpo il piano di riorganizzazione generale dedicato all'accessibilità, messo in atto a partire dagli spazi esterni e dagli spazi comuni del Palazzo di Brera fino alla ridefinizione del percorso museale interno, per creare una maggiore apertura verso la città e consolidare il senso di appartenenza che consente di superare le periferie fisiche, geografiche, culturali.

Per sostenere questa missione la Pinacoteca di Brera ha cambiato prospettiva e si è posta in ascolto del suo pubblico, cercando così di migliorare i servizi offerti e di garantire una più ampia accessibilità. Visibilità, orientamento e comfort sono state le parole chiave della recente riqualificazione.

⁴ TAFURI M., *Il museo, la storia, la metafora (1951-1967)*, in *Teoria dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi 1986, pp. 64-122.



Fig. 3. Pinacoteca di Brera, l'allestimento di Piero Portaluppi per la sala di Piero e Raffaello (1950), non più esistente.

Questa nuova mission ha determinato il progetto di riallestimento che si è posto in dialogo con i numerosi segni preesistenti. Infatti, nel caso di Brera gli allestimenti di Piero Portaluppi - effettuati in due tempi- e poi quelli distrutti di Franco Albini e Ignazio Gardella e perfino l'ultimo Gregotti sono ampiamente documentati e spesso

raccontati al pubblico e visibili online sul sito web del museo ma nessuno di questi allestimenti è purtroppo leggibile nella sua verità originale e il recupero è impossibile⁵. Il progetto di Ignazio Gardella per l'appartamento dell'astronomo fu realizzato per esporre le collezioni di arte moderna. Nello sviluppo progettuale del museo si profila all'inizio degli anni '80 una nuova occasione di intervento, l'allestimento dell'ala del cosiddetto «appartamento dell'astronomo» o «Zagar», i cui locali prima dell'Osservatorio astronomico vengono ceduti all'adiacente Pinacoteca nel 1975. Si tratta di una delle porzioni più antiche del complesso di Brera, riconducibile al XVII secolo, restaurata dalla Soprintendenza ai monumenti e allestita dapprima nel 1981 con i polittici marchigiani del 400 e i dipinti veneti del Rinascimento per essere convertita poi, solo per il breve spazio temporale dal 1982 al 1984, dal progetto di Ignazio Gardella in una sezione per le collezioni di arte moderna Jesi e Jucker. La «sala pilota»⁶ è presentata in anteprima in occasione del Convegno «Immagine del museo degli anni 80», organizzato da Bertelli proprio nelle sale di Brera nel giugno 1981⁷.

L'iniziativa si colloca in un panorama culturale milanese molto vivace: si guarda con attenzione all'arte contemporanea, nascono nuove gallerie d'arte aperte alle esperienze americane, si parla di una «Milano postmoderna» centro internazionale di produzione nel campo della moda e del design, le iniziative culturali diventano occasione di incontro tra artisti e intellettuali, e si cominciano anche a strutturare sedi apposite per accogliere le esperienze artistiche più recenti⁸. Significativa la riapertura del Padiglione di Arte Contemporanea nel 1979, dopo alcuni interventi di restauro e adeguamento funzionale che ne cambiano la destinazione votandola alla esposizioni temporanee, e l'apertura del CIMAC (Civico Museo di Arte Contemporanea), nel 1984, al secondo piano di Palazzo Reale, allestito dallo Studio Helg e Piva in collaborazione con i BBPR. A Brera Gardella sceglie la galleria voltata dell'appartamento Zagar come unica direttrice di accesso alle sei salette più basse ad essa affiancate⁹, da questi ambienti più piccoli le finestre, protette solo da un vetro per filtrarne la luce ma non schermate, si aprono verso la splendida scenografia dell'Orto botanico.

L'architetto calibra distanze, rapporti, pause e intervalli tra le opere: le sculture collocate non a parete ma nello spazio della galleria sono incorniciate dalla ferrea inquadratura delle vetrine che permettono di renderle visibili da tutti i lati e al contempo articolano lo spazio espositivo. Un binario corre lungo le pareti

⁵ Nell'archivio Storico della Pinacoteca di Brera sono custoditi diversi documenti che testimoniano le varie fasi costruttive degli allestimenti e i progetti degli architetti che, a partire dagli anni '20 del Novecento e fino alla fine del secolo.

Le vicende architettoniche e storiche della Pinacoteca di Brera sono state di recente oggetto di dettagliato studio dell'architetto Giuseppina di Gangi che ha discusso una tesi di dottorato dal titolo *Trasformazione e conservazione nel museo storico nazionale: la Pinacoteca di Brera, 1946-1998*, tesi di dottorato in Conservazione dei beni architettonici, XXVIII ciclo, relatore dott.ssa Caterina Bon Valsassina, Politecnico di Milano, 2016.

⁶ BERTELLI C., *Un esperimento museografico*, in «Periodico dell'associazione Amici di Brera e dei musei milanesi», n.s., I, 1 giugno 1981.

⁷ Gli atti del convegno vengono pubblicati in «Bollettino d'arte», suppl. 1, *Immagine del Museo negli anni '80*, Roma 1982. La rassegna stampa viene inoltre raccolta in *Rassegna Stampa speciale: Convegno Immagine del Museo negli anni 80*, Milano, Pinacoteca di Brera, 23-25 giugno 1981.

⁸ RESTANY P., *La città in ascesa*, «Domus», (645) dicembre 1983, p. 75.

⁹ Pinacoteca di Brera, Archivio Ufficio Tecnico, posizione 1.1, fascicolo 6 – Allestimento collez. Jesi e Jucker (11 novembre 1981), Allestimenti Portanuova s.r.l..

longitudinali per sorreggere i quadri e sostenere le lampade. Infine per gli stipiti delle porte sono realizzate delle foderature in ferro, usate anche come base per la grafica stampata in bianco, per la quale Bertelli si affida a Pierluigi Cerri, mentre sul pavimento, al di sopra del cotto non originario, viene disposto un uniforme rivestimento grigio. Un altro allestimento smantellato nel tempo e andato perso è quello della cosiddetta «Galleria Albini» che si affaccia sull'Orto botanico. Destinato in epoca napoleonica a ospitare la collezione numismatica, il lungo corridoio espositivo è stato oggetto di numerose ridefinizioni architettoniche e allestitivo nell'arco temporale che dall'800 arriva fino ai nostri giorni. Passaggi fondamentali sono stati la sua articolazione in una successione di piccole salette voluta da Corrado Ricci all'inizio del '900 e la riapertura come unico continuo spazio longitudinale nel 1951, epoca della ricostruzione postbellica, su progetto dell'architetto Franco Albini il cui nome, nonostante le trasformazioni successive, continua ad essere utilizzato per identificare la galleria espositiva¹⁰. L'intervento di Albini ha riguardato innanzitutto il ridisegno del soffitto di copertura della sala, caratterizzato da una sfalsatura che consente di nascondere alla vista un lucernario verticale che corre per tutta la lunghezza del corridoio. Nel corso degli interventi di risistemazione e adeguamento impiantistico degli anni '80 del Novecento i pannelli che articolavano il lungo spazio espositivo, nonostante il progetto di Vittorio Gregotti ne avesse previsto la loro riproposizione, furono rimossi e mai ricollocati.



Fig. 4. Pinacoteca di Brera, l'allestimento di Piero Portaluppi per la sala di Piero e Raffaello (1950), non più esistente.

¹⁰ Per il progetto di risistemazione della galleria dei Veneti dell'architetto Franco Albini, cfr. ALOI R., *Musei, Architettura, Tecnica*, Hoepli, Milano 1962, pp. 189-202; Antonio Piva, Vittorio Prina, *Franco Albini. 1905-1977*, Electa, Milano 1998.

Lo spazio della galleria per lungo tempo è rimasto chiuso al pubblico e adibito a deposito, fino alla riapertura nel 2004 per ospitare la collezione Jesi con un nuovo allestimento dell'architetto di Corrado Anselmi che ovviava alla limitata superficie espositiva utilizzando un sistema di pannelli disposti lungo le due pareti longitudinali, che oscuravano però completamente le finestre verso l'Orto Botanico.

Ripercorrendo quindi le tappe della vita del museo, emergono con evidenza le numerose stratificazioni che negli anni hanno configurato lo spazio architettonico delle sale, dettate da ragioni differenti, assai spesso riflesso di scelte ideologiche e culturali. Il risultato è un palinsesto denso di significati, su cui oggi si è intervenuti con grande consapevolezza e rispetto per le tracce del passato, tenendo presente che, come affermava l'architetto Vittorio Gregotti coinvolto a partire dagli anni Ottanta del Novecento nel progetto di risistemazione museale di Brera: «è la relazione necessaria tra opere e ambiente che deve prendere il primo posto nelle preoccupazioni progettuali»¹¹. L'approccio progettuale oggi è stato quello di analizzare il percorso, le stratificazioni, la leggibilità del passato e soprattutto constatare l'impossibilità di ripristinare la veste degli anni Cinquanta di cui sono conservati alcuni marmi di imbotti e pavimenti¹².

Il progetto di Gregotti per questi ambienti risistemati da Portaluppi negli anni '50, ha comportato di fatto una trasformazione completa introducendo elementi moderni con un estremo rigore formale che traspare nel colore chiaro di pareti e volte - contrastato dagli elementi in ferro brunito che definiscono lo spazio - nella scelta di un pavimento uniforme, nell'uso sapiente dell'illuminazione. L'approccio di Gregotti, che ha prediletto una sistemazione regolata della luce e una spazialità diversa rispetto all'idea di museo che si era andata delineando negli anni '50, è descritto dallo stesso Gregotti nelle pagine del suo *Progetto Brera* «Se infatti si è utilmente imparata l'astrattezza di un inesistente 'originale' del monumento (che vive anche nelle sue mutazioni storiche), è comunque necessario mantenere una responsabile capacità di scelta fra ciò che è utile e qualitativamente logico per l'identità del monumento stesso e ciò che invece, contraddittorio, assumendone ovviamente anche i rischi culturali. Altrimenti si ricadrebbe in una sorta di nuovo positivismo storico, per il quale ciò che è tutto buono, per il solo fatto di esistere storicamente»¹³. È chiaro quindi che il progettista, consapevole delle proprie responsabilità, ha scelto criticamente le sale in cui mantenere la traccia storica e quelle in cui, invece, intervenire con un segno nuovo e assai diverso da quello precedente che ancora oggi è moderno.

Un progetto che restituisce la sacralità del rapporto tra opera d'arte e visitatore, anche e soprattutto attraverso il disegno dell'ambiente, rarefatto, essenziale, libero da decorazioni. Questo intervento, previsto su tutto il percorso della Pinacoteca, ma parzialmente attuato e definitivamente interrotto nel 1998, si inserisce come ulteriore stratificazione all'interno del percorso oggi frammentato, caratterizzato da molteplici segni, dettati da differenti scelte di gusto e dalla discontinuità culturale dei vari soprintendenti.

¹¹ GREGOTTI V., *L'allestimento della nuova sala di Raffaello*, in *Raffaello a Brera*, catalogo della mostra (Milano 16 maggio-1 luglio 1984), a cura di M. Olivari, Electa, Milano 1984, p. 20.

¹² La sistemazione degli anni '50 si avvale dei pregiati marmi provenienti dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, disponendoli in un sapiente accostamento di venature e colori, mentre si ricostruiscono fedelmente le colonne binate di origine neoclassica che segnano i passaggi tra i quattro grandi saloni. Nelle sale si dispongono nuovi pavimenti alla veneziana, sotto di essi si nasconde un nuovo sistema di riscaldamento a pannelli radianti.

¹³ GREGOTTI V., *Progetto Brera: una questione ancora aperta*, in «Art e Dossier», n.2, maggio 1986, pp.10-11.



Fig. 5. Pinacoteca di Brera, l'allestimento di Piero Portaluppi per la sala XXXV-XXXVI (1950), ancora conservato.

Fatte queste considerazioni nel 2016 si è deciso di intervenire con cautela e, soprattutto, con una continuità di linguaggio rispetto agli allestimenti storici, cercando un dialogo e non una frattura.

Primo grande cambiamento impresso dal progetto di riallestimento è stata la scelta di nuovi colori per le pareti delle sale che fanno da sfondo alle opere, contribuendo così all'esperienza emozionale della visita e, nello stesso tempo, segnando anche visivamente il passaggio da una scuola pittorica all'altra, facilitando il visitatore nella comprensione del percorso espositivo¹⁴.

Colori a calce, i cui toni sono stati scelti a seguito di precisi ragionamenti: in base ai periodi storici in cui si articola l'esposizione cronologica della collezione museale e in consonanza con le tinte dei dipinti, veri protagonisti delle sale espositive.

Il progetto di riallestimento delle sale è frutto di un lavoro lungo ma molto appassionante: le prove di colore sono state numerose, verificate attraverso piccoli campioni su supporti 50x70cm prima di passare alla loro stesura sulle pareti. La decisione finale è stata raggiunta a seguito delle prove di luce, controllando il rapporto/accordo tra colore di fondo e dipinto, illuminato da uno spot generalmente con temperature di colore caldo. Il progetto di riallestimento, portato a termine il 1 ottobre 2018, ha interessato tutte le 38 sale, ripensate in termini di riordino delle opere, nuova illuminazione, nuovi colori alle pareti, didascalie esplicative, supporti

¹⁴ I colori delle sale erano stati già modificati negli anni e anche attraverso saggi stratigrafici non è stato possibile recuperare le coloriture originali. Per questo si è pensato di rinnovare completamente i colori puntando sull'impatto emozionale della visita.

per il disegno, segnaletica per informare il pubblico e aiutarlo a orientarsi, nuove sedute.

Unica sala rimasta immutata, nel riallestimento degli spazi, la sala 24 il cui disegno architettonico, che rappresenta un'eccezione lungo il percorso espositivo, risale agli anni '80 del Novecento quando il direttore Carlo Bertelli ne affidò il progetto a Vittorio Gregotti con l'idea chiara di trasformare le precedenti piccole salette, ideate da Portaluppi, per adeguare lo spazio espositivo a nuove esigenze di fruizione da parte di un pubblico più ampio ed eterogeneo. Le salette di epoca postbellica furono allora completamente demolite per lasciare spazio a un ambiente unificato, anche in altezza, che accogliesse, insieme allo *Sposalizio*, la *Pala di Montefeltro* di Piero della Francesca e la *Madonna* del Signorelli¹⁵. La scelta dei materiali come la pietra naturale per il pavimento, le pareti a calce tirata e il rapporto con l'opera ebbero un ruolo fondamentale nella definizione del progetto: «la rarefazione dello spazio era una carta giocata senza esitazione per rinforzare la concentrazione del visitatore». Il progetto prevedeva, inoltre, la riapertura di un collegamento visivo, attraverso una porta-finestra vetrata, dalla sala verso il loggiato. Oggi la sala si presenta come allora e risalta ancora di più rispetto alla successione di colori delle sale.

La progettazione del riallestimento, oltre a conservare la sala 24 dedicata a Piero e Raffaello perché immutata rispetto al progetto di Gregotti, ha avuto delle pause di riflessione e dibattito in merito ad alcune sale che richiedevano particolare attenzione. Prima tra tutte la galleria che accoglie la pittura rinascimentale veneta, con i grandi capolavori di Andrea Mantegna e Giovanni Bellini (sala 6). Tre le istanze conciliate nella nuova sistemazione, diverse sono state le esigenze: rispettare la successione cronologica dell'ordinamento che chiude il Quattrocento con l'opera di Mantegna, *Il Cristo morto* (datata 1480 circa); privilegiare l'asse prospettico, collocando proprio l'opera del Mantegna - tra le più ammirate del museo - al centro del cannocchiale visivo immediatamente percepibile dai visitatori che arrivano dalla sala 5 e dal corridoio centrale e mantenere i segni del progetto di Gregotti; rivedere il progetto di Ermanno Olmi del 2013.

Il riallestimento del celebre dipinto di Mantegna, *Il Cristo morto*, allestito nel dicembre 2013 su progetto di Ermanno Olmi, fu commissionato dall'allora soprintendente Sandrina Bandera¹⁶. Un allestimento che ha stravolto i canoni del museo tradizionale, offrendo una visione severa, priva di compiacimenti, del corpo del Cristo disteso sul sepolcro, reso *in scurto* in una miracolosa prospettiva che consente di ammirare l'intera figura dai piedi nudi in primo piano fino alla testa. Olmi, regista, sceneggiatore e scenografo, ha affrontato la rilettura del capolavoro con l'intento di potenziarne le qualità drammatiche e aumentarne l'intensità espressiva, collocando il quadro «nella prospettiva giusta, all'altezza in cui il corpo si trovava, come doveva essere guardato. Osservarlo in alto, com'era prima secondo i consueti criteri museali, è un ossimoro, una contraddizione che farebbe ribellare anche i chiodi. Io l'ho affogato nel nero, nello spazio infinito, nell'assoluto»¹⁷.

¹⁵ Per la sistemazione della Sala di Raffaello su progetto dell'architetto Vittorio Gregotti: si veda GREGOTTI V., *L'allestimento della nuova sala di Raffaello*, in *Raffaello a Brera*, Catalogo della mostra (Milano 16 maggio - 1 luglio 1984), a cura di Mariolina Olivari, Electa, Milano 1984, pp. 20-21; Matteo Ceriana, *Lo Sposalizio: due secoli a Brera*, in *Raffaello. Lo Sposalizio della Vergine restaurato*, a cura di Matteo Ceriana, Emanuela Daffra, Electa, Milano 2009, pp. 29-38.

¹⁶ BANDERA S., a cura di, *Andrea Mantegna. Cristo morto*, Milano, Skira, 2013.

¹⁷ La dichiarazione di Olmi è riportata da diversi quotidiani tra cui, MINERVINO F., *La Stampa*, 3 dicembre 2013.

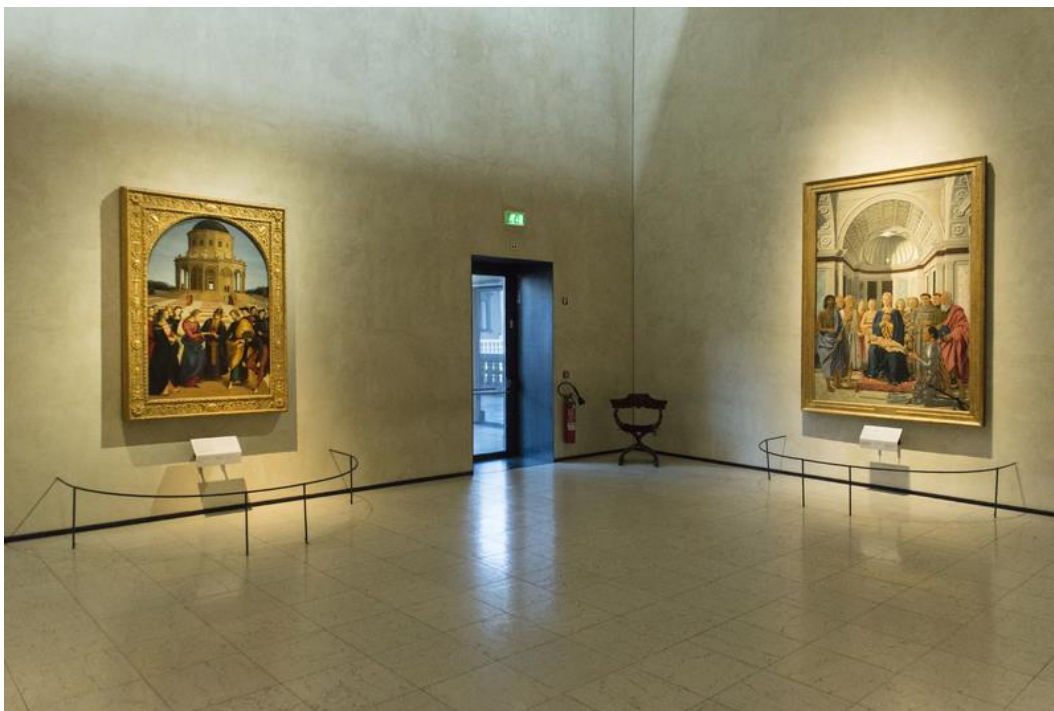


Fig. 6. Pinacoteca di Brera, allestimento di Vittorio Gregotti per la sala XXIV (1984), ancora conservato.

L'allestimento in cui Ermanno Olmi ha espresso tutta la sua spiritualità nel rileggere l'opera di Mantegna era costituito da un grande 'monolito' nero dentro il quale era stato incassato il dipinto, privato della cornice, posizionato a 67 centimetri da terra, per ottenere un effetto illusionistico; una operazione inedita in un museo dove si è abituati a guardare le opere all'altezza degli occhi nella loro materialità, a contatto diretto con la forma. Nascosto dalla *Pietà* di Giovanni Bellini, esposta in una teca posizionata al centro dell'ambiente, cannocchiale prospettico per chi arrivava dal corridoio di ingresso, il *Cristo morto* era volutamente inserito nel buio della sala determinato dal color nero ottico delle pareti perché il nero, si sa, dissolve ogni superficie espositiva e colloca l'opera al di fuori del concetto spazio e tempo¹⁸. In realtà, questo tipo di allestimento, piuttosto controverso ha determinato la mancanza di «scorporizzazione» e una perdita della fisicità del dipinto, soprattutto per l'assenza della cornice e la forte presenza del buio, contrastato da un unico fascio di luce. Per cui, recependo i commenti dei visitatori che da tempo lamentavano la poca leggibilità dell'opera e, soprattutto, la perdita della sua matericità, l'allestimento è stato completamente rivisto utilizzando il linguaggio ormai storicizzato che Gregotti aveva scelto per connotare gli spazi, nell'ottica di creare una continuità con l'allestimento storico. Il materiale utilizzato, infatti, è il ferro brunito che era stato scelto dall'architetto per sostituire i marmi inseriti da Portaluppi: gli imbotti dei grandi varchi, i passaggi tra le sale, i dettagli a livello del pavimento e, infine, lo scuretto perimetrale in ferro che disegna lo spazio di ogni ambiente. Interessante è invece l'approccio progettuale per i saloni napoleonici che costituiscono il nucleo storico della Pinacoteca. Quella *Galleria Reale* inaugurata da Napoleone nel 1809

¹⁸ BANDERA S., *op. cit.*, p. 11.

caratterizzata da un'infilata di quattro sale a pianta quadrata separate da coppie di colonne classiche lavorate con stucco a scagliola¹⁹. Il progetto museografico dei primi anni del '900 era basato sul modello francese del Louvre, con le pareti dipinte di verde che favorivano la lettura delle opere disposte su più registri.²⁰

La veste attuale dei saloni napoleonici viene progettata dall'architetto Vittorio Gregotti e realizzata solo tra il 1992 e il 1996; in quegli anni si sostituiscono i velari piani circolari con nuovi dispositivi a volume che ospitano nella cornice circolare le griglie di areazione di un nuovo sistema di climatizzazione. La risistemazione e l'adeguamento impiantistico dei saloni napoleonici lascia tuttavia volutamente immutato l'impianto generale dato nel 1950 da Piero Portaluppi e Fernanda Wittgens, nonché ancora riconoscibile la loro matrice ottocentesca.

La riapertura delle sale napoleoniche è stata anche l'occasione per sperimentare nuovi modi di fruizione dei dipinti, con didascalie su distanziatori e sugli schienali di nuove sedute che permettono la lettura a distanza dei grandi formati.

Il dipinto di Angelo Ripamonti *Interno della Pinacoteca di Brera* (1880-1890 circa), oggi esposto nelle prime sale del museo, fotografa le napoleoniche alla fine dell'Ottocento, caratterizzate da una disposizione fitta dei dipinti, con cornici omogenee in sostituzione di quelle originali e le pareti di colore verde scuro.

Da sempre i saloni napoleonici sono il cuore di Brera. Ricavati nel 1809 da Pietro Gilardoni negli spazi di Santa Maria di Brera pensando ai grandi dipinti giunti con le soppressioni, sono tra gli ambienti meno mutati negli oltre due secoli di vita della Pinacoteca. La storia bicentenaria dei saloni napoleonici ci restituisce uno spaccato significativo anche dell'evoluzione della cultura museografica.

Nata per volere di Napoleone come luogo della messa in scena delle glorie del Regno Italico, a Brera l'esposizione ottocentesca è concepita come galleria secondo il tipo celebrato nei dipinti di Giovanni Paolo Panini, con i quadri distribuiti in più file sulla parete, quelli di piccolo formato allineati ed esposti in basso, e secondo un criterio dato da corrispondenze simmetriche, dimensionali e iconografiche piuttosto che basato su criteri storico stilistici o cronologici. Benché provvisorio, l'allestimento dei primi tre saloni aperti il 15 agosto 1809 mostra un chiaro progetto di accostamento per affinità: pittura di genere e modelli per l'iconografia nella prima sala (oggi sala XIV), classicismo italiano in cui primeggia Raffaello accostato a Marco d'Oggiono e al Maestro della Pala Sforzesca (creduto Leonardo) nella seconda sala (oggi sala IX), confronto tra arte lombarda e scuole dell'Italia del nord nella terza sala (oggi sala VIII) dove fa da fondale «La predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto» di Gentile e Giovanni Bellini.

Per il riallestimento di queste sale che erano state dipinte di bianco negli anni '50 del Novecento, si è scelto di recuperare il colore verde dall'effetto vellutato, accarezzato dalla luce che filtra dai grandi lucernari, fin dall'origine cifra caratterizzante di questi spazi. Un colore che riecheggia il verde secco documentato negli allestimenti

²⁰ Sulla formazione della Pinacoteca di Brera e il suo sviluppo sotto il dominio napoleonico cfr. SCOTTI A., *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, in «Quaderni di Brera», Firenze, Centro Di, 1979; MENICHELLA A., *Le trasformazioni del Palazzo di Brera nell'età napoleonica*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*. Atti del Convegno (Milano 4-5 febbraio 1997), Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1999, pp. 217-279. Infine una puntuale descrizione della nascita e configurazione della Pinacoteca di Brera in un ampio inquadramento storico e culturale si veda: SICOLI S., *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*. Atti del Convegno (Pinacoteca di Brera 2-3 dicembre 2009), Milano, Electa, 2010.

ottocenteschi e che riprende anche le tinte delle colonne in finto marmo realizzate nella ricostruzione post bellica. Qui, quindi la scelta di recuperare, attraverso i documenti d'archivio, il colore originale grazie anche alla presenza delle colonne da cui sono stati ricavati i parametri per realizzare la stessa tonalità.

Cosa succede quando l'allestimento storico è ritenuto un'opera d'arte in sé?

Questo tipo di considerazione comporta una serie di valutazioni importanti come ad esempio la qualità dell'operazione di restauro, ossia restaurare con una accettabile e non falsante percentuale di integrazioni. Bisognerebbe quindi cercare materiali originali facendoli riprodurre, recuperare documenti di archivio e soprattutto far eseguire gli interventi da ditte specializzate e maestranze locali che conoscono la tradizione.

Gli allestimenti storici, considerati cruciali, se da salvaguardare perché ben conservati nella loro configurazione originale, devono essere considerati un'opera in più della collezione e come tali essere trattati, quindi con la stessa deontologia e con le stesse metodologie con le quali si restaura un'opera.

È necessario conservare la documentazione completa di ognuno degli allestimenti considerati storici o di autore. Questa è una istanza necessaria in qualsiasi opera di tutela ma specialmente in contesti che sono soggetti a trasformazioni. Non è scontato che la documentazione esista e sia ben conservata e catalogata e questa operazione è necessaria per poter fare valutazioni e interventi di restauro.

In secondo luogo è importante valutare lo stato di conservazione di un allestimento soprattutto in termini di leggibilità. Una indagine simile a quella che si farebbe al momento di schedare, studiare o tutelare un'opera d'arte mobile o un edificio antico. Tutto ciò che non si può restaurare in modo compiuto (stessi spazi, stesse opere, stessi supporti, stesse vetrine) non potrà essere considerato più un allestimento originale. Questa è la metodologia di restauro accettabile derivata dalla presa di coscienza dell'importanza dell'allestimento.

Queste sono le considerazioni emerse in questi anni di lavoro in cui ci siamo trovati ad affrontare sia operativamente sia teoricamente la questione allestimenti²¹.

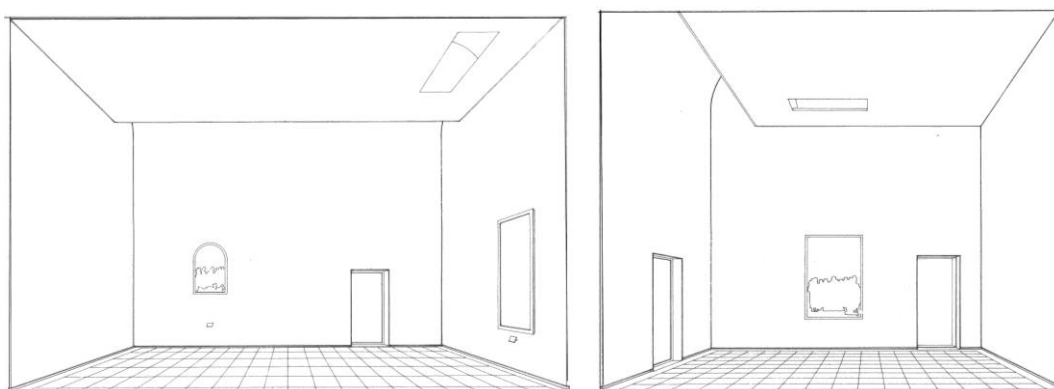


Fig. 7. Pinacoteca di Brera, Il progetto di Vittorio Gregotti per la sala XXIV (1984).

²¹ Chi scrive, oltre a lavorare dal 2003 presso i musei statali occupandosi di museografia, è docente a contratto di Museografia presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Un museo oggi non è più semplicemente il luogo dove esporre le opere d'arte, ma è la fusione di tutta una serie di funzioni e servizi: sale espositive, laboratori, archivi, depositi, biblioteche, mediateche, bar e ristoranti che richiedono spazi idonei.

L'attenzione al pubblico e ai suoi bisogni è notevolmente cresciuta, relazioni e obiettivi dell'istituzione museale si sono profondamente modificati. La loro tradizionale vocazione conservativa ed espositiva sta progressivamente lasciando il posto a quelle educativa e comunicativa. I musei diventano così luoghi in cui chiunque può scoprire la cultura, appassionarvi, interagire con essa e avere la possibilità di intervenire in prima persona nel proprio processo di apprendimento.

Oggi i musei sono sempre più luoghi pubblici popolari e svolgono un ruolo significativo nella società: oltre a rappresentare la cultura, la storia e il gusto di una comunità, giocano un ruolo attivo nelle sfide di un futuro prossimo venturo. In un'epoca di instabilità e di incertezze il museo ci appare come una macchina del tempo capace di farci viaggiare nella storia per ritrovare le nostre radici e l'identità del presente. Ed è anche un tema urbano quello del museo di oggi, che si muove tra ambiente costruito e ambiente immateriale, allargando i suoi confini fuori dagli spazi del contenitore architettonico.

Una ulteriore riflessione, in questo particolare momento di emergenza sanitaria, si sviluppa sul rapporto tra allestimento, museo e utenti, con l'avvento del digitale²². La chiusura dei musei a marzo 2020 ha indirizzato l'offerta culturale sempre più verso il digitale. Il museo è diventato uno spazio vivo, in trasformazione dinamica, nel quale i dispositivi e i linguaggi della multimedialità e dell'interattività sono in grado di agire direttamente sugli spazi fisici attivi, significativi, e rendere anche i sistemi espositivi non solo contenitori di oggetti e collezioni, ma spazi capaci di rappresentare storie d'arte e comunicare emozioni.

Appare chiaro che oggi gli interventi di rinnovamento museale sono connessi con nuovi piani di comunicazione e di allestimento, spesso su strutture esistenti, e si avvalgono sempre più di linguaggi multimediali, adottando strumentazioni e tecnologie innovative.

L'espressione «funzione espositiva» si allarga così dal suo ruolo fisico e propone una evoluzione verso un «sistema integrato di comunicazione».

²² Sull'argomento si veda l'interessante volume di COLOMBO M. E., *Musei e cultura digitale. Tra narrativa, pratiche e testimonianze*, Editrice bibliografica, Milano 2020.



Fig. 1. Mastelloni A., *La prima chiesa dedicata a S. Maria Maddalena de' Pazzi, Carmelitana*, In Napoli per Girolamo Fasulo, 1675, Frontespizio.

IL MONASTERO DI SANTA MARIA MADDALENA DE' PAZZI DEL SANTISSIMO SACRAMENTO DI NAPOLI. STORIA DEL COMPLESSO MONASTICO

Maurizio Rea*

About: Located on the hill called Infrascata, Santa Maria Maddalena de' Pazzi's convent is witness of three centuries of city history. The continuity of use of the site has led to the conversion of the settlement to various destinations, linked to the changes of the surrounding urban context and to gradual or radical

transformations. The research presented in this magazine traces the historical events of the convent, of its links with the oldest monastery of the Croce di Lucca, starting from the foundation of the monastery on the initiative of Sister Angelica Gambacorta, passing through the munificence of Donna Camilla Antinori and Donna Giulia Nave, until reaching the apex of its splendor with the intervention of the rich merchant Gaspare Roomer. Investigation was carried out through reading, documentary analysis and deepening study of the most significant events already exhibited in the volume entitled "La prima chiesa dedicata a Santa Maria Maddalena de' Pazzi" of the carmelitan P. Andrea Mastelloni and framed in an historical and geographical panorama.

La devozione a Santa Maria Maddalena de' Pazzi

Percorrendo la via oggi intitolata al genio artistico di Salvator Rosa, poco o nessun interesse viene sollecitato da una chiesetta posta a mano destra salendo in direzione della zona alta della città di Napoli. Tuttavia, uno sguardo più attento ci fa scorgere un elegantissimo portale in piperno che rimanda alla maestosità e ai fasti ormai passati di questo luogo. Parliamo della chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi del Santissimo Sacramento, quella che è la prima chiesa dedicata al culto della santa fiorentina. È un dato riconosciuto che la città di Napoli ha sempre avuto un particolare legame affettivo con la religione Carmelitana, e questa chiesa fu eretta proprio come monastero femminile grazie anche alla munificenza di uno dei più grandi mecenati del Seicento: Gaspare Roomer, ricco mercante e collezionista di opere d'arte, devotissimo di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Prima di addentrarci nella scoperta di questo luogo, è bene tracciare un breve profilo biografico della santa.

Maria Maddalena de' Pazzi¹, al secolo Caterina (Firenze, 2 aprile 1566 – Firenze, 25 maggio 1607), nata in una delle famiglie più in vista della nobiltà fiorentina, scelse di diventare monaca carmelitana entrando nel monastero di Santa Maria degli Angeli, in Oltrarno, a soli sedici anni (27 novembre 1582). I primi anni della sua vita monastica sono i più noti: astrazioni, ratti, estasi e drammatizzazioni di episodi evangelici si intrecciavano con la vita monastica della giovane carmelitana. Ancora in vita veniva considerata una santa vivente per la comunità religiosa e laica fiorentina. Nel 1611 iniziarono i processi per la beatificazione e il giorno 8 maggio 1626 fu proclamata beata da Papa Urbano VIII mentre il 22 aprile 1669 fu finalmente canonizzata da Papa Clemente IX. Le sue spoglie mortali furono trasferite in Borgo Pinti a Firenze,

* All'inizio di questo lavoro ho necessità di ringraziare i miei cari amici: Armando Santoro che con la sua proverbiale disponibilità ha realizzato le digitalizzazioni delle stampe presenti nell'articolo e Antonio Dello Iacono per gli ormai consueti scambi di opinioni latine che, con l'occasione di questo lavoro, hanno permesso di ritrovarci dopo lungo tempo.

¹ Per un profilo storico biografico di Santa Maria Maddalena de Pazzi, cfr.: Puccini V., *Vita della madre suor Maria Maddalena de' Pazzi fiorentina, monaca dell'ordine carmelitano nel monastero di S. Maria de gli Angeli ... Raccolta, e descritta dal molto reuerendo messere Vincenzio Puccini*, In Firenze: appresso i Giunti, 1609, con diverse ristampe e aggiunte; Brancaccio L., *Opere della b. Maria Maddalena de Pazzi carmelitana. Raccolte dal m.r. padre maestro fra Lorenzo Maria Brancaccio carmelitano dell'osservanza di Santa Maria della Vita in Napoli. Con due Prediche in lode dell'istessa beata*, In Napoli: per Francesco Sauio stampator della Corte Arcivescouale, 1643; Castoreale Andrea da, *Intelligentiarum diuinarum B. Mariae Magdalene de Pazzi ordinis carmelitarum libri septem. ... Latinae donatum per R.P. Andream a Castro Regali ...*, Neapoli: ex typographia Hyacinthi Passari, 1666; Castoreale Andrea da, *Compendio della vita di santa Maria Maddalena de' Pazzi carmelitana. Composto dal r. padre Andrea del Castoreale carmelitano del primo istituto. E dedicata al reuerendissimo sign. abbate dott. don Giuseppe Termine vicario generale, e canonico della metropolitana chiesa della felice città di Palermo*, In Napoli, & in Palermo: nella stamp. di Pietro dell'Isola, 1669.

in quella che sarà dedicata a lei come chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, a seguito del trasferimento di tutto il monastero. Nel 1888, a seguito di un nuovo trasloco, vennero spostate nel monastero di santa Maria Maddalena dei Pazzi a Careggi, dove tuttora si trovano sotto la cura delle consorelle carmelitane. La memoria liturgica è il 25 maggio.

Quando a Napoli pervenne la notizia delle virtù e dei grandi meriti della santa, questa riscosse immediatamente l'ammirazione e la devozione sincera del popolo. La Cronistoria del Carmine Maggiore di Napoli² ci lascia come testimonianza verace, il racconto delle feste celebratesi presso la stessa chiesa del Carmine nel 1627 in occasione della sua beatificazione e che qui si riporta:

«Nel mese di ottobre di questo anno (1627) si solennizza nella nostra Chiesa la Beatificazione della nostra Estatica Maria Maddalena de Pazzis (l'anno scorso fatta da Urbano VIII.) per lo spazio di giorni otto, cioè da i 24 sino al 31 ottobre, celebrata con straordinaria pompa di apparati, scelta musica, e concorso di numeroso popolo, signori, e Magnati. Nel primo di questi giorni fecesi solenne processione per la Città, portando la di lei statua; alla quale intervennero i signori Fiorentini suoi compatrioti, i quali portarono lo stendardo fatto a di loro spese, e lasciato poi in nostra Chiesa. Ne restanti giorni vi furono tre Panegirici in lode della beata, recitati da tre celebri Predicatori, cioè uno da un Padre Paolotto, e gl'altri due da un Padre Gesuita, in oltre due pubbliche conclusioni sostenute nella Chiesa da nostri Religiosi con sommo applauso; una delle quali fu dedicata all'Eminentissimo Cardinal Buoncompagno Arcivescovo (c. 122^r) di Napoli; e l'altra fu dedicata al Nunzio Pontificio Monsignor Monti, alle quali assistarono non solo i detti Personagi, ma anche Monsignor Betruccio Inquisitore, e molti altri Vescovi e Prelati»³.

Suor Angelica Gambacorta e il Carmelo di Santa Teresa

Ancor prima della beatificazione di Maria Maddalena de' Pazzi vi era in Napoli un pio fervore carmelitano che spinse una monaca del Carmelo della Croce di Lucca, la Madre Suor Angelica Gambacorta⁴, unitamente a due consorelle dello stesso monastero, la Madre Suor Anna d'Aponte e la Madre Suor Giovanna

² La Cronistoria del Real Convento del Carmine Maggiore di Napoli [d'ora in poi solo *Cronistoria*] è un volume manoscritto redatto dai religiosi del Carmine in diverse epoche e più precisamente: Piertommaso Moscarella, da c. 1^r a c. 113^r; Mariano Ventimiglia da c. 113^r a c. 156^v; un frate anonimo da c. 156^v a 168^v a cui seguono alcune carte bianche con numerazione errata; Angelo Ricciardi da c. 172^r a c. 175^v a cui seguono altre carte bianche fino alla fine del volume. Nel 1866 a seguito delle soppressioni degli ordini religiosi, il volume della Cronistoria fu incamerato dalla Biblioteca Nazionale di Napoli [d'ora in poi BNN] che attualmente lo custodisce nella sezione Manoscritti e Rari, coll. X. A.A. 2. Con il ritorno della comunità religiosa nel 1896 nacque la necessità di conservare la memoria storica dei luoghi per cui fu realizzata una copia della Cronistoria [d'ora in poi *Cronistoria II*] che attualmente è conservata presso la Biblioteca del Convento del Carmine Maggiore [d'ora in poi BCCM]. Il volume manoscritto differisce dall'originale per le dimensioni del supporto molto più grande e una cartulazione sviluppata per fogli da 1 a 644 più numerose altre pagine non numerate, in bianco. Il contenuto dei due volumi è identico nel testo anche se con qualche irrilevante inesattezza nella copia, mentre il racconto che nell'originale si arresta al 1825, nella Cronistoria II si sviluppa fino al 1928 ed è stata redatta da p. Guglielmo Iazzetta, dietro incarico dei superiori, quando era alunno del convento.

³ *Cronistoria*, c. 121^v.

⁴ Figlia di Andrea Gambacorta marchese di Celenza e Vittoria Caracciola.

Cangiano, ad aspirare a una maggiore perfezione di vita religiosa. Fu proprio la Madre Suor Angelica la promotrice della fondazione di un nuovo Carmelo in città in cui professare una vita più osservante della regola carmelitana. E avvenne così che nel 1637, dopo ben dieci anni dalla richiesta di licenza, fu fondato il monastero di Santa Teresa del Santissimo Sacramento⁵. La richiesta di fondazione di un Carmelo femminile andò quasi di pari passo con la fondazione di un nuovo Carmelo maschile, e così nel 1629 grazie all'interessamento dell'allora Priore Generale dei Carmelitani, Padre Gregorio Canale⁶, fu fondato il Carmelo della stretta osservanza di Santa Maria della Vita. Questi due luoghi furono sempre legati fra loro sia per la vicinanza geografica, sia per la vita osservante dei religiosi che vi abitavano.

Il cammino verso la fondazione del monastero di santa Teresa fu alquanto lungo e travagliato e, come già detto, furono necessari dieci anni prima di vedere compiuta la realizzazione dell'opera. Lo studio attento delle fonti manoscritte ha permesso di ricostruire alcune vicende che sono narrate nel volume del Padre Andrea Mastelloni⁷ nel quale si onoravano i meriti di Santa Maddalena de' Pazzi e si elogiava lo zelo verso la santa da parte del popolo napoletano. Si riporta il testo della licenza ottenuta nel 1627 per la fondazione del monastero:

«Napoli. Signor Cardinale Boncompagno: stante l'informatione di V.S. Ill.ma circa l'eretione del novo monastero di s. Teresia di cotesta Città: la S. Congregazione a relatione di Monsignor mio Ill.mo Card. Bentivoglio ha risoluto di concedere, che si possi venire all'erettione sudetta, mentre però conforme al parere di V.S. Ill.ma prima le consti, che il luoco dove si vole erigere detto monastero, sia salutifero, e libero dal prospecto de vicini, e non possa essere di pregiuditio al Monastero vicino dette le Cappuccinelle, che insieme V.S. Ill.ma si assecuri che gli assignamenti delle donationi, et altre rendite, che si pretende esser destinate a questo effetto siano bone exigibili, e che del Monastero, ma però prima vi si facci la translatione di suor Angelica, et altre sue Compagne dal Monastero della Croce di cotesta Città, si compiacerà V.S. Ill.ma di avvisare distintamente la qualità, et qualità di dette rendite, che haverà trovate stabili, e secure per la dote sudetta, se la fabrica serrà compita di tutto punto, et instrutta di tutte l'officine necessarie, in maniera che a tal effetto non sia più necessario l'ingresso previsto di tutta la suppellettile sacra, e profana, di quante Monache serrà capace, qual numero vi voglia prefigere, e qual dote doverà portar seco ciaschuna novitia con quello de più che alla singulare prudenza di V.S. Ill.ma parerà necessario di far sapere alla S. Congregatione in questo proposito che all'hora se gli scriverà poi più precisamente ciò, che doverà fare: in tanto le bacio le mani. 27 luglio 1627»⁸.

⁵ Il primo monastero dedicato a santa Teresa non è quello attuale sito in via Salvator Rosa, bensì l'attuale complesso dedicato in seguito ai Santi Bernardo e Margherita.

⁶ Gregorio Canale (Venezia 1563-Roma 1631), il cui nome è legato alle costituzioni carmelitane del 1626 rimaste in vigore fino agli inizi del '900. Provinciale della provincia di Venezia (1598), poi procuratore generale (1620), fu eletto generale dell'ordine nel capitolo di Roma del 1625, carica che ricoprì fino alla morte. Cfr. M. Ventimiglia, *Historia chronologica priorum generalium latinorum ordinis beatissima virginis Mariae de Monte Carmelo...*, Typographia Simoniana, Napoli 1773, tav. fuori testo e pp. 219-224.

⁷ MASTELLONI A., *La prima chiesa dedicata a S. Maria Maddalena de' Pazzi, Carmelitana*, In Napoli per Girolamo Fasulo, 1675.

⁸ Archivio di Stato di Napoli, [d'ora in poi ASNA], Corporazioni Religiose soppresse, Monastero di Santa Maria Maddalena de Pazzi, busta 4599, *Volume secondo di scritture antiche del monastero del SS. Sacramento unito nel priorato della molto reverenda Suor Teresa del Tufo nel 1675, Reassunto nella Platea*, c. 55r.

Nel volume di Padre Andrea Mastelloni, si tratta di come Napoli ebbe particolare affetto e devozione per Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Il frontespizio del volume (fig. 1) è una incisione su rame del Pesche, in esso vi è raffigurato l'Eterno Padre con Gesù alla sua destra che offre l'Eucaristia a Santa Maria Maddalena posta nel centro, e la Vergine Maria dal lato opposto che dona alla Santa una corona di Lauro. Dalle nubi che avvolgono il gruppo tra numerose piccole teste d'angelo sbucano due cartocci con la seguente iscrizione: «Corda Trias, Virgo, Siren, Dant Corda Sorores, Magdala, sique Tibi fit Prior Ecclesia».

Tale iscrizione che circonda la zona centrale della stampa dove sono i due putti che sorreggono la nuova chiesa intitolata a Santa Maria Maddalena de' Pazzi, illustra il senso di tutta l'immagine, ossia: La Trinità, la Vergine, la Sirena, e le Sorelle donano i propri cuori, e a te Maddalena, la prima chiesa è eretta. Mi persuado che le due Monache genuflesse siano Suor Angelica Gambacorta e Suor Paola Maria Antinori, che sono ricordate come le fondatrici del monastero come si dirà in seguito. Il libro aperto a terra su cui è adagiato un cuore, a simboleggiare il cuore di tutte le monache, potrebbe alludere alle costituzioni del monastero presentate dalla Antinori. Molto interessante è la figura della sirena Partenope che regge uno strumento ad arco, probabilmente una ribeca: ha il suo cuore alato quasi a simboleggiare il volo di tutti i cuori della città di Napoli che qui è deliziosamente raffigurata in uno scorcio a volo d'uccello sull'antico faro. È possibile scorgere alcuni punti ben riconoscibili della città: la collina di San Martino con il Castel Sant'Elmo, il Maschio Angioino, il Largo di Palazzo.

L'ubicazione del primo monastero non è quella dove attualmente si trova, bensì si trovava sulla collinetta compresa tra la zona di San Potito, Salvator Rosa e Santa Monica. Ce ne dà relazione Gennaro Alvina⁹: «Santissimo Sacramento al presente è una cappella picciola, sita presso il monasterio de' padri capuccini nuovi, vicino al conservatorio di Santa Monica, fondata l'anno 1630 dalla signora Camilla Antinoro vidua, dove eresse un conservatorio de figliuole vergini, vestite col'habito di Santa Maria del Carmine, quale poi nell'anno 1637, a' 16 di luglio, fu fatto clausura con breve di papa Urbano VIII, deputandovi al governo di detto monasterio sore Angelica Gammacorta e sore Anna de Ponte, monache professe nel monasterio di Santa Croce di Lucca, similmente dell'ordine del Carmine».

La generosità di Donna Camilla Antinori

Come si può ben comprendere, l'aver ricevuto la licenza per la fondazione aprì un periodo di enormi difficoltà economiche e organizzative: a partire da questo momento fu necessario ottenere altri terreni per la costruzione del complesso monastico, reperire fondi e doti da destinare al monastero, e organizzare l'arredo ecclesiastico e monastico degli ambienti. Provvidenziale potrebbe definirsi l'intervento di una nobildonna napoletana, Donna Camilla Antinori, che per i suoi meriti viene ricordata come la vera e propria fondatrice del monastero.

Donna Camilla Antinori, figlia di Don Giovan Camillo e Donna Eleonora Piscicelli, nacque verso il 1570. Aveva 12 anni quando morì santa Teresa d'Avila e ispirandosi

⁹ ALVINA G. A., *Catalogo di tutti gli edifizj sacri della città di Napoli e suoi sobborghi* entro il 1643 in Stanislao D'Aloe, *Catalogo di tutti gli edifizj sacri della città di Napoli e suoi sobborghi*, «Archivio storico per le province napoletane», VIII, 1883, vol. IV pag. 721.

al suo esempio si propose di imitarne le virtù diventando religiosa. Tuttavia le sue aspettative furono disattese dalla famiglia e la indirizzarono ad accettar matrimonio con Don Ottavio Capece nel 1591, divenendo madre di cinque figli tutti destinati alla vita religiosa. Francesco ed Antonio entrarono nella Compagnia di Gesù, Camillo professò nella religione di Malta, Vittoria e Geronima presero l'abito benedettino nel monastero di san Gaudioso. Nel 1600 in compagnia di un'altra nobildonna, Donna Giulia Basurdo, andò a piedi a Loreto per visitare la Santa Casa. Passò da Firenze e ottenne di poter visitare il monastero di Santa Maria degli Angeli dove dimorava Santa Maria Maddalena de' Pazzi con la quale si intrattene in piacevoli conversazioni manifestandole il desiderio di fondare un monastero. Nel 1607 morì il marito e, rimasta vedova, donna Camilla si dedicò all'educazione cristiana dei figli. Nel 1630 morì il figlio fra Camillo e lei si ritirò nel monastero di san Gaudioso dove fu affidata alle cure di una delle sue figlie che già vestivano l'abito benedettino¹⁰. Giunse in quel periodo la notizia della volontà di Suor Angelica Gambacorta di fondare un nuovo monastero e vedendosi Donna Camilla non solo provvista del suolo per fondarlo ma anche della volontà di sposare il progetto, si impegnò in prima persona per la buona riuscita dell'opera. E così grazie al suo interessamento, ottenne la licenza di costruzione e il 15 luglio del 1631 si pose la prima pietra del novello monastero che oggi è dedicato ai Santi Bernardo e Margherita. Donna Camilla Antinori subito chiese di poter fabbricare un'abitazione in cui dimorare per poter seguire più da vicino l'andamento dei lavori. Lasciò dunque il monastero di san Gaudioso e si trasferì nella nuova abitazione vestendo l'abito di terziaria carmelitana. La fabbrica del monastero fu completata nell'anno 1635 ma l'ingresso delle monache nel nuovo monastero avvenne soltanto il 15 luglio del 1637. Con l'intervento del Vicario Generale della Diocesi di Napoli Monsignor Alessandro Luciano, dal monastero della Croce di Lucca passarono a quello di Santa Teresa del Santissimo Sacramento Suor Angelica Gambacorta e Suor Teresa d'Aponte unitamente a una Corista col nome di Suor Maria Maddalena e una laica col nome di Suor Marta, che già si trovavano nel monastero con l'Antinori. Queste furono le prime religiose del nuovo monastero nel quale Donna Camilla per le mani dello stesso Monsignor Alessandro Luciano il 16 luglio 1637 vestì l'abito delle carmelitane con il velo bianco delle novizie e mutò il proprio nome in quello di Suor Paola Maria. Suor Giovanna Cangiano che insieme a suor Angelica Gambacorta e Suor Teresa d'Aponte fu promotrice del nuovo monastero, sebbene desiderasse ardentemente di passare con le consorelle in questo nuovo Carmelo, morì poco tempo prima del passaggio. «Giunto il giorno prefisso (15 luglio 1637), Monsignor Alessandro Luciano, qual'era insieme Vicario Generale, e Vicario delle Monache, si trasferì con gli ufficiali della Corte Arcivescovale necessarij per la funzione, che haveva à farsi, nel Monasterio della Croce di Lucca, dove è per divotione verso di Nostra Signora, di cui era la festa, e per curiosità di veder la traslatione delle Religiose, vi era assai numeroso concorso. Fece il Vicario Generale prima oratione in Chiesa, indi portossi alla porta della Clausura, e chiamata la Madre Priora, l'ordinò in nome del Cardinale Arcivescovo, Delegato Apostolico in questo particolare, che li consegnasse le Madri Suor Angelica Gambacorta, e Suor Anna di Aponte. Furono queste avisate dalla Priora; perloche si fecero avanti con molta modestia, e col volto velato, e licentiate dalle loro Sorelle, si presentarono al Vicario Generale. L'Attendeva in strada la carrozza disposta per questo effetto, in cui entrarono accompagnate da alcune Signore riguardevoli per nascita, e per costumi: le seguì in un'altra Carrozza il Vicario con tutta la sua Corte, e

¹⁰ MASTELLONI A., *La prima chiesa dedicata ... cit.*, pag. 33-51.

con decante, e nobile accompagnatura, drittamente nel nuovo Monasterio si trasferirono»¹¹.

Nello stesso momento in cui entrarono le Religiose nel nuovo monastero, il Vicario Generale con la facoltà concessagli dal Cardinale Arcivescovo, appose la clausura al monastero e dichiarò Priora Suor Angelica Gambacorta, che mantenne la sua carica fino alla morte avvenuta nel 1644, e nominò sua Vicaria Suor Anna d'Aponte, che a sua volta divenne Priora alla morte della Gambacorta. La regola adottata da queste Madri è quella dei Carmelitani, la stessa mitigata da Eugenio IV. Esse sono denominate Osservanti e non Riformate come erroneamente si crede. Vestivano con tonaca, scapolare leonato e la cappa bianca con tessuti di panno spesso, come era in uso al Carmelo maschile di Santa Maria della Vita.

Il 1 febbraio 1639 Suor Paola Maria, essendo ancora novizia e aspirando a legarsi più intimamente al Carmelo con i voti perpetui, fece un'ampia e generale donazione al monastero di tutti i suoi beni secolari. Oltre ai numerosissimi ducati lasciati al monastero come rendita, dal documento di donazione si scoprono notizie interessanti.

«Di più la detta sore Paola Maria ha voluto, che il detto Monasterio sia tenuto infra sei mesi dà hoggi fare nella detta chiesa un'Altare con l'Image del Glorioso Santo Antonio de Padova conforme la devozione delle Reverende Priora, e Monache di quello, e la spesa se cavi dalle entrate li perveneranno per causa della presente donatione. (...) Item per la devotione che essa signora Camilla hora sor Paola Maria hà detto tenere al Santissimo Sacramento hà voluto che il detto Monasterio sia tenuto, e debbia dalla parte del choro quale riguarda all'Altare maggiore tenere accesa una lampada d'oglio ogni notte acciò in caso che quella che si tiene in chiesa nel detto Altare venisse a smorzarsi resti accesa questa da lei ordinata»¹².

Il 9 marzo 1639 suor Paola Maria fece finalmente la sua professione ma dopo appena un anno si ritrovò inferma. Di carattere forte, non timorosa della morte e col cuore rivolto alle cose celesti, suor Paola Maria lasciò questo mondo il 27 luglio 1641. Il suo corpo fu riposto nella sepoltura comune del monastero dove poco dopo, nel 1644, troverà posto anche suor Angelica Gambacorta.

La generosità di Donna Giulia Nave e il nuovo monastero all'infrascata

Pochi mesi dopo la morte di suor Paola Maria, Donna Giulia Nave, ricca signora siciliana abitante in Napoli, dovendo destinare delle somme di denaro per opere caritatevoli acquistò dalla famiglia Serra due grandi palazzi in luogo più elevato oltre il ponte di Gesù e Maria, su quella che oggi si chiama via Salvator Rosa e che all'epoca era indicata come la «Infrascata». Il 2 gennaio 1642 Donna Giulia fece donazione di questi palazzi alle religiose del monastero di santa Teresa del Santissimo Sacramento con la condizione di trasferirsi in quelle abitazioni entro tre anni. Il nuovo monastero, con annessa chiesa, fu completato nel 1644 e le monache vi si trasferirono il 1 luglio 1645.

«(Il primo di luglio 1645). L'istesso giorno essendo i primi Vespri della Visitatione di Nostra Signora, questo fu con una rara modestia eseguito. Uscirono le Religiose dal

¹¹ MASTELLONI A., *La prima chiesa dedicata...* cit., pag. 70, 71.

¹² ASNA, Corporazioni Religiose soppresse, Monastero di Santa Maria Maddalena de Pazzi, busta 4600, *Volume terzo delle scritture del venerabile monastero del SS. Sacramento. Nelli priorati della molto reverenda Suor Teresa del Tufo et Suor Angela Maria de Martino nel 1677, Reassunto nella Platea*, cc. 37r-46r.

primo Monasterio col volto mezzo coperto dal Sacro Velo, ed entrate in alcune carrozze con bandinelle chiuse, senza vedere, ne esser viste da curiosi, che vi erano concorsi; con l'accompagnatura di molte Signore loro parenti, e di altre persone di buona fama, e di costumi gravi, e con l'assistenza dell'istesso Vicario Generale, si portarono à dirittura alla nuova Casa; in cui entrate, che furono, il medesimo Vicario Generale vi pose la Clausura, e la costituì monasterio. Si chiamò la nuova Chiesa, come l'antica, Santa Teresa del Santissimo Sacramento: e questa è la Chiesa, e Monasterio, dove al presente dimorano»¹³.

Essendo aumentato il numero delle monache, si avvertì la necessità di ampliare il monastero. Fu questo il motivo per cui le Reverende Madri decisero di vendere il vecchio complesso per ottenere disponibilità economica per le nuove fabbriche necessarie. E così 23 religiose del Terz'Ordine Francescano acquistarono l'immobile e, lasciando il vecchio complesso dei santi Bernardo e Margherita a Fonseca, si trasferirono nell'ex convento delle carmelitane portando con loro lo stesso titolo che avevano in precedenza e che ancora oggi sopravvive sul luogo.

Donna Giulia Nave essendo ormai avanzata negli anni, ottenne licenza di poter entrare in monastero: questa sua permanenza in monastero fu veramente breve, appena 15 giorni, e nel mese di marzo 1657 ricongiunse l'anima al suo Creatore. Fu sepolta nella sepoltura delle monache, insieme con le altre due fondatrici, Suor Paola Maria Antinori e Suor Angelica Gambacorta i cui resti mortali erano stati traslati nel nuovo monastero.

Gaspare Romeer e la sua devozione per Santa Maria Maddalena de' Pazzi

Le strettezze economiche di quel tempo gravavano pesantemente sulle finanze delle monache tanto da diventare quasi del tutto prive delle elemosine che gli garantivano la sussistenza. La Divina Provvidenza che non fa mai mancare il suo intervento, operò attraverso le mani di un grande benefattore, Gaspare Roomer che nel 1665 dotò il monastero di un capitale di 75.000 scudi¹⁴.

Gaspare Roomer¹⁵ (fig. 2) era un ricco mercante di Anversa, vantava una profonda devozione verso la beata Maria Maddalena de' Pazzi e nutriva il forte desiderio di dedicare un monastero al nome glorioso della beata. Le attenzioni del Roomer verso questo monastero erano dettate anche dal fatto che una sua figlia, suor Maria Maddalena, era qui ritirata come monaca e a lei erano rivolte alcune clausole: «Item che la detta Sororis Maria Madalena sopra li detti annui redditi seguita la morte d'esso Gaspare sia sempre preferita mese per mese, conforme usciranno li mandati per la summa de ducati cento il mese, che saranno annui ducati mille, e duecento...»¹⁶.

¹³ MASTELLONI A., *La prima chiesa dedicata...* cit. pag. 94.

¹⁴ ASNA, Corporazioni Religiose soppresse, Monastero di Santa Maria Maddalena de Pazzi, busta 4600, *Volume terzo delle scritture del venerabile monastero del SS. Sacramento. Nelli priorati della molto reverenda Suor Teresa del Tufo et Suor Angela Maria de Martino nel 1677, Reassunto nella Platea*, cc. 131r-140r.

¹⁵ RUOTOLO R., *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vandeneynden*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Scarpati, Massa Lubrense 1982.

¹⁶ ASNA, Corporazioni Religiose soppresse, Monastero di Santa Maria Maddalena de Pazzi, busta 4600, *Volume terzo delle scritture del venerabile monastero del SS. Sacramento. Nelli priorati della molto reverenda Suor Teresa del Tufo et Suor Angela Maria de Martino nel 1677, Reassunto nella Platea*, c. 133r.



Fig. 2. Ritratto di Gaspare Roomer in Mastelloni Andrea, *La prima chiesa dedicata...* cit., p. 195.

Nel 1669, con l'occasione della canonizzazione di Maria Maddalena de' Pazzi, vennero a crearsi le condizioni per la realizzazione di questo ambizioso progetto che il Roomer attentamente preparò. Numerose furono le manifestazioni di giubilo cittadino per questo lieto evento, la Cronistoria del Carmine Maggiore ce ne dà notizia.

«Essendo stata in questo anno dal Papa Clemente IX ascritta allora numero de santi la nostra Santa Maria Maddalena de Pazzi, nel mese di settembre di questo anno medesimo con straordinaria pompa si solennizza la di lei canonizzazione nella nostra chiesa, ornata per ciò con ricchi apparati così al di dentro, come nella facciata di fuori, disposti con rara architettura, e disegno. Cominciò la solennità alle 19 settembre, e durò per giorni otto; nel quando frattempo vi fu ogni giorno scelta musica, e panegirico in lode della Santa e continuo concorso di innumerevole popolo d'ogni sorta, e condizione, fra gl'altri vi intervenne il signor viceré don Pietro d'Aragona, la viceregina sua moglie duchessa di Feria, il signor cardinale arcivescovo don Innico Caracciolo, monsignor Nunzio apostolico, e molti altri prelati, chi vi si portarono a celebrare la Santa messa.

Terminato l'ottavario il dì 22 settembre si fece la solenne processione con la statua della Santa, accompagnata da musicisti, e da un numero ben grande de Religiosi Carmelitani, nel primo uscire dalla nostra Chiesa fù salutata da tutta l'artiglieria della vicina fortezza, e da fucili delle milizie in gran numero squadronate nella gran piazza del Mercato. Girò la processione una gran parte della Città. Per dove in varii luoghi ritrovò eretti moltissimi Altari coll'Image della Santa sino al numero di 16: per tutto ricevendo adorazione ed incensi. Giunse finalmente alla Chiesa di Santa Maria della Sanità, de dove tutti quei Frati Domenicani, doppo incenzata la Santa Statua, disposti a due a due l'accompagnarono sino alla Chiesa della Vita, dove terminò la processione, e dove fu solennizzata la festa della nostra Santa per altri giorni otto con ugal pompa e concorso.

Il disegno della facciata, e dell'apparato interiore della nostra Chiesa fatto in questa occasione fu poi inciso in due rami, e dato alle stampe, e l'uno e l'altro è riportato dal nostro Padre Mastellone nel suo libro intitolato: la prima chiesa nell'appendice, dove riferisce altresì l'iscrizioni, elogi, ed emblemi posti ne cartelloni del sudetto apparato. La spesa fatta dal nostro convento nella sudetta festa ascese alla somma di ducati 700»¹⁷.

Dal volume del Mastelloni, più volte nominato, si ricavano numerose altre notizie a corredo di quelle proposte nella Cronistoria.

«Il giorno 22 settembre, che fu domenica ultimo dì dell'Ottava celebrata nel Carmine Maggiore, ed il primo di quella, si celebrò poi nella Chiesa della Vita, si fece la processione solenne, trasferendosi da quella a questa Chiesa la Statua di Santa Maria Maddalena, nel di cui petto per il diafano d'un cristallone traspariva la reliquia del Sacro dente: e tutto chè il tempo si dimostrasse assai tempestoso, vedendosi girar per aria impazziti, agitati dalla furia dei venti, nuvoloni gravidi di diluvij, non poté

¹⁷ *Cronistoria* c. 133v.

impedire, che popolo innumerabile non vi concorresse; e benché tratto tratto si facesse sentire qualche spruzzata di pioggia, l'acque estinguere non poterono la Charità, e'l fervore universale di tutti, onde non mai la processione fu interrotta»¹⁸.

Dal 15 al 29 settembre del 1669, vi furono numerose dimostrazioni di gioia per la canonizzazione della Santa. Le due stampe successive, (figg. 3, 4) riproducono gli apparati festosi realizzati per il Carmine Maggiore di Napoli e che sono ampiamente descritti nel volume del Mastelloni. Da qui apprendiamo che durante il periodo dei festeggiamenti era esposta sull'altare la statua con la reliquia del dente della Santa che uscì poi in processione per giungere al Carmelo della Vita. I cartocci con le iscrizioni che si vedono sui pilastri della navata della chiesa, attraverso rime poetiche, esprimevano le Virtù Eroiche e le grazie speciali della Santa utilizzando la metafora dei fiori. Tutti gli elogi, gli epigrammi e i distici che accompagnavano gli apparati della festa, furono un tributo di devozione del felicissimo ingegno di Don Tommaso Valuta¹⁹ che in quegli anni ricopriva la carica di Rettore del Conservatorio di sant'Onofrio a Capuana²⁰.

Tra le altre notizie si ricava anche il percorso e le sedici soste della solennissima processione.

Usciti dal Carmine sostarono in Piazza Mercato nei pressi del complesso di sant'Ignazio; San Giovanni a Mare; Sant'Agostino; Crocelle ai Mannesi; San Domenico Maggiore; Porta di Santa Chiara; Gesù della Casa Professa; San Domenico Soriano passando per porta Reale e port'Alba; Croce di Lucca; Santa Maria Maggiore; San Paolo; Porta piccola di San Lorenzo; Gerolomini; Porta San Gennaro; Conservatorio di Santo Antoniello; Santa Maria della Sanità fino a giungere a Santa Maria della Vita.

Le seguenti stampe (figg. 5, 6 e 7) ci danno contezza di quelle che furono le macchine da festa che si potevano ammirare nel Carmelo di Santa Maria della Vita, e corrispondono alla vista che avevano i pellegrini giunti in processione con la statua della santa.

Nel 1673 Gaspare Roomer presentò un memoriale di supplica per ottenere il nuovo titolo della chiesa che a partire dal 20 luglio 1673 fu denominato Santa Maria Maddalena de' Pazzi del Santissimo Sacramento.

Tutti i documenti per la richiesta del titolo, e le risposte dei Vescovi e della sacra Congregazione, nonché il Decreto di esecuzione del Cardinale Caracciolo, sono riportate per esteso nel volume del Mastelloni²¹.

Ottenuto il decreto del nuovo titolo del monastero, il Roomer, grande mecenate dell'arte, fece decorare la chiesa con grande sfarzo. Nel volume del Mastelloni, sono riportate molte notizie sui festeggiamenti che si protrassero fino ai primi di febbraio del 1674.

¹⁸ MASTELLONI A., *La prima chiesa dedicata...* cit., pag. 11.

¹⁹ MASTELLONI A., *La prima chiesa dedicata...* cit., pag. 244.

²⁰ DI GIACOMO S., *Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana*, Remo Sandron, Palermo 1924, pagg. 55, 62.

²¹ MASTELLONI A., *La prima chiesa dedicata...* cit. pagg. 110-120.

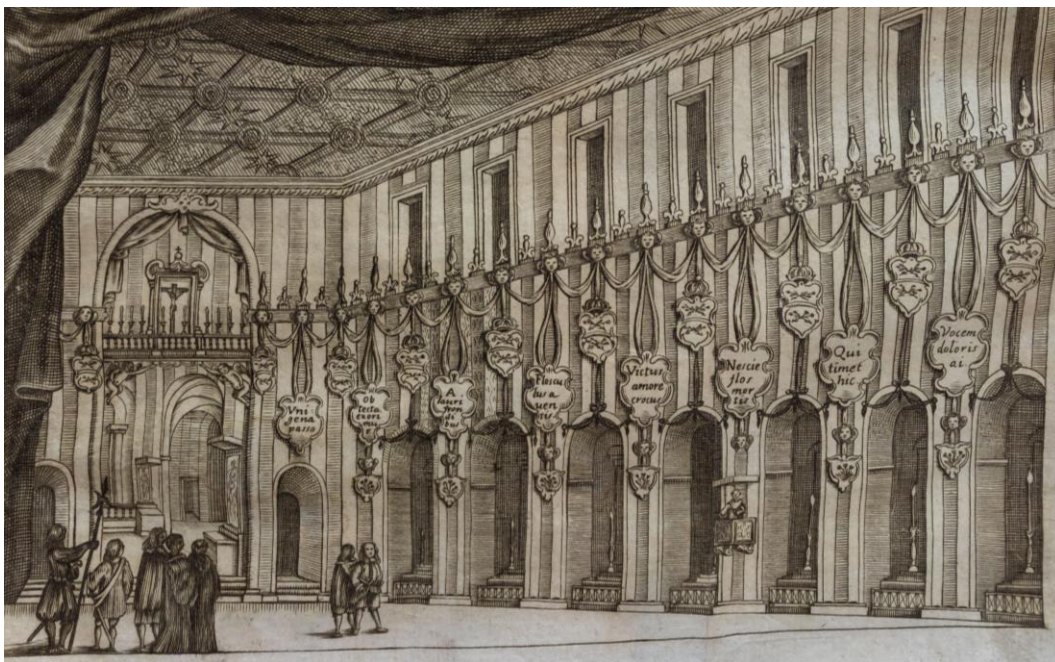


Fig. 3. Apparato della navata della Chiesa del Carmine Maggiore per l'occasione della Canonizzazione di S. Maria Maddalena de' Pazzi in Mastelloni Andrea, *La prima chiesa dedicata...* cit., pp. 221, 225.



Fig. 4. Apparato della facciata della Chiesa del Carmine Maggiore per l'occasione della Canonizzazione di S. Maria Maddalena de' Pazzi in Mastelloni Andrea, cit., pp. 221, 225.



Fig. 5. Apparato della facciata della Chiesa di Santa Maria della Vita per l'occasione della Canonizzazione di Santa Maria Maddalena de' Pazzi in Mastelloni Andrea, *La prima chiesa dedicata...* cit., p. 245.



Fig. 6. *Apparato dell'interno della Chiesa di Santa Maria della Vita per l'occasione della Canonizzazione di Santa Maria Maddalena de' Pazzi in Mastelloni Andrea, La prima chiesa dedicata... cit., p. 251.*



Fig. 7. *Immagine del Paradiso rappresentato nell'altare maggiore della Chiesa di Santa Maria della Vita per l'occasione della Canonizzazione di Santa Maria Maddalena de' Pazzi in Mastelloni Andrea, La prima chiesa dedicata... cit., p. 257.*

Apparati festivi nella città di Napoli

«Gli apparati della nuova chiesa, si dividevano in interiore ed esteriore. L'interiore consisteva nel prospetto dell'Altare Maggiore, ove campeggiava rappresentato un Paradiso compendiato in una nuvolata di gloria; e negli ornamenti di tutta la Chiesa: l'esteriore nella Facciata, Impalazzata, e due gran Portoni, per i quali da i due capi della strada venivasi alla Chiesa. Il tutto fu con molto giuditio ordinato dall'Ingegnere Angelo Antonio Gallo, quale fu l'inventore dell'Opera, e quesgli che la disegnò; è l'istesso soprintendente alla festa, con molta sua lode ordinatamente la regolò sino al fine. L'apparato della Chiesa parte fu nelle istesse mura, stuccate, indorate, e dipinte a fresco, parte in medaglioni, tabelloni, angelini, cimase ed altri ornamenti sovrapposti, e ne contratagliati, e broccati, che vagamente la tappezzavano. L'indoratura fu opera di Giuseppe Liboffo, e del pennello del medesimo furono le pitture di prospettiva. I quadri à guazzo della facciata e le pitture de medaglioni, e tabelle della Chiesa furono di mano di Giuseppe Fattoruso, e di Pietro Cristini; ma le pitture a fresco della Cupola, e Volta della Chiesa furono tratti del pennello capriccioso di Giovan Battista Binasco.

Sotto i quadri che pendevano dal cornicione della Chiesa, e rappresentavano varie attioni, e favori della Santa, alludenti alle medesime attioni, e favori, vi si leggevano

ingegnosi epigrammi: similmente sotto i quadri, che campeggiano nella facciata: e furono questi, fioriti parti dell'amenissimo ingegno di Don Nicola Ricchetti, come anche sue fantasie i tre elogij sovrapposti alle porte»²².

Queste notizie offrono numerosi spunti di studio su quelli che erano gli apparati festivi nella Napoli barocca di fine Seicento. Grandi macchine da festa che prevedevano l'impiego di numerose maestranze per la loro realizzazione. L'attuale emergenza epidemiologica non consente di poter portare a conclusione il lavoro di comparazione con le altre copie del volume del Mastelloni presenti in altre biblioteche che in questo periodo non sono sempre aperte agli studiosi. Per questo lavoro mi sono avvalso della copia presente presso la Biblioteca del Carmine Maggiore di Napoli che purtroppo è mutila di alcune illustrazioni.

Per l'occasione festiva, la facciata della chiesa fu riccamente adornata con una serie di portici a colonne che si intermezzavano alle tre porte della chiesa tutte di finto marmo. Succedeva un nuovo ordine architettonico con un quadrato al cui centro vi era un grande quadro su cui era rappresentato il nuovo titolo della chiesa. Cartocci, festoni, angeli e vaghe invenzioni andavano ad arricchire i bei cartelli su cui si leggevano gli elogi di santa Maria Maddalena de' Pazzi. Otto spazi accoglievano quadri della storia della vita della Santa con i relativi cartocci esplicativi. La chiesa al suo interno è formata da una sola navata con due soli piccoli bracci che le danno la forma di croce.

«Hor tutta quanto è, fu ella di nuovo stuccata, e posta in oro; e dipinta a fresco ne quadri della volta e della cupola, parte con passi dell'istoria della Santa, acciò alla prima occhiata si conoscesse esser questa Chiesa a lei dedicata; parte con l'effigie di altri Santi dell'ordine, quali applaudissero a questa loro gloriosa sorella, e si congratulassero seco della sua gloria accidentale. La cupola, che è a drittura soprastava all'altare maggiore, rappresentava un Paradiso, tutto di oro (...). Empiva il cielo del cupolino, in cui la cupola maggiore si termina, una maestosa imagine del Padre Eterno, posta frà nuvolate di luce, e gentilissimi scherzi di angeli, e vedevasi in atteggiamento assai bello di volo, ed in atto di obumbrare, o di comunicarsi per illapso alla Santa (...). Sopra le otto finestre maggiori della cupola, ne suoi quadri con cornici di stucco in dorate, vi erano dipinte sette sante verginelle carmelitane: S. Teresa, S. Eufrosia, S. Eufrosina, S. Eugenia, S. Pulcheria imperatrice di Costantinopoli, S. Angela Principessa di Boemia, la beata Francesca Duchessa di Brettagna e la ven. Madre Catarina di Cardona (...). Ne quattro triangoli grandi, sopra de quali appoggiata s'inalza, e volta in giro la cupola, vagheggiavansi dipinti il Gran Patriarca dell'Ordine Carmelitano S. Elia a destra, ed a sinistra il suo discepolo eletto, ed herede del suo spirito raddoppiato il Profeta Eliseo; ne due luoghi, che li fronteggiano S. Palladio Cardinale Carmelitano Apostolo de Scozzesi, e S. Cirillo Patriarca di Alessandria. Nelle due volte delle due braccia della Croce vi erano sei altre sante dell'ordine stesso, dipinte tre per parte, S. Cirilla, S. Ifigenia, S. Elena, S. Veneranda, S. Leocadia, e S. Vittoria.

La volta della Navata dritta, fu solo capace di tre grandi ottangolari. Nel primo verso l'arco maggiore vi si rappresentava la Santa lattata dalla mammella del costato ferito di Giesù Christo, in atto di succhiare da quella piaga amorosa quint'estratti di Paradiso. Campeggiava nel secondo la Santa posta in mezzo di Giesù, e Maria, che gareggiavano fra di loro, il primo nel coronarla di spine, la seconda di inghirlandarla

²² MASTELLONI A., *La prima chiesa dedicata...* cit., pag. 121.

di rose. Corrispondeva il terzo ottangolare sopra il choro verso la porta, ed in esso vi era dipinto S. Simone Stok Generale de Carmelitani in atto di ricevere il Sacro Scapolare da Maria Vergine. Sotto l'arco del medesimo Choro, in un ottangolare simile a quelli della volta maggiore vi era effigiata la Santa che riceveva da Christo Giesù il fascetto di Mirra come dal medesimo lo ricevè S. Bernardo. Nelle lunette della volta vi erano dipinti gentilissimi intrecci di Angelini, quali tenevano in mano chi la Croce, chi la lancia, chi li chiodi, e divisi fra tutti, tutti gl'Istrumenti della Passione del Redentore, gli stessi che nel fascetto di Mirra poco fa detto, comunicati furono alla nostra Santa. Tutto il rimanente di archi o di cornici, o di pilastri, tutto fu stuccato, e posto in oro, con bellissimi rosoni, lavori di fogliami e scherzi di puttini, come pur hoggi ciascheduno può vedere con suo diletto, e per l'allegrezza dell'Oro, e per la curiosità della pittura»²³.

Di tutte le decorazioni fin qui narrate, oggi non vi resta traccia alcuna. Dal volume del Mastelloni si apprende anche degli addobbi transitori come drappi, festoni, cartelloni con le Virtù e le tabelle con gli epigrammi in cui si palesavano i favori ottenuti da S. Maria Maddalena de' Pazzi che si tralasciano per brevità. Nei bracci della crociera furono installati due cori per i musici, ciascuno diviso in due ordini: uno superiore quadrato per le voci, uno inferiore triangolare per gli strumenti. Tutta la macchina dei coretti era decorata in celeste e oro. L'apparato degli altari concordava con tutta la decorazione della chiesa: i paliotti erano tutti in lamina d'argento mentre quello maggiore era in argento massiccio. Tutti gli altari erano provvisti di argenterie, candelieri, frasche statue e torcie ma su tutti primeggiava per bellezza e ingegnosità quello dell'altare maggiore come si può vedere nella (fig. 8). Per diversi giorni si protrassero i festeggiamenti durante i quali si alternarono al pergamo eccellentissimi vescovi e dotti prelati per illustrare al popolo accorso la grandezza delle virtù della Santa. La musica fu fatta a sei cori, quattro di voci distribuite sui due cori e due di strumenti, concertò le esecuzioni musicali il Maestro di Cappella del Duomo²⁴ con il concorso dei musici e dei cantanti non solo del duomo ma anche della cappella reale del viceré.

Gaspere Roomer non si accontentò solo di veder realizzata la sua aspirazione di consacrare una chiesa alla sua santa prediletta, ma assegnò a quell'istituzione gran parte delle sue sostanze. Il 6 novembre 1673 fece quindi testamento²⁵ disponendo in beneficio del monastero innumerevoli beni: oltre ai 75000 ducati di cui si è già discorso, lascia il suo palazzo sito nei pressi della chiesa di Santa Maria della Stella, un Palazzo vicino al Conservatorio dello Splendore, un grande palazzo con villa nel territorio di Barra e tutti gli altri palazzi piccoli che possedeva in vari luoghi di Napoli²⁶.

Fa anche donazione dei suoi beni mobili nei seguenti legati: «Item lascio a detto Monasterio di Santa Maria Maddalena de Pazzi del Santissimo Sacramento tutti li

²³ MASTELLONI A., *La prima chiesa dedicata...* cit. pagg. 134-136.

²⁴ Potrebbe trattarsi di Filippo Coppola che in quegli anni ricopriva tale carica presso la Cappella del Tesoro di S. Gennaro. Cfr. Maione C., *La cappella musicale del Tesoro di San Gennaro di Napoli tra Sei e Settecento*, Turchini Edizioni, Napoli 2008.

²⁵ ASNA, Corporazioni Religiose soppresse, Monastero di Santa Maria Maddalena de Pazzi, busta 4600, *Volume terzo delle scritture del venerabile monastero del SS. Sacramento. Nelli priorati della molto reverenda Suor Teresa del Tufo et Suor Angela Maria de Martino nel 1677, Reassunto nella Platea*, cc. 257r-277r.

²⁶ ASNA, Corporazioni Religiose soppresse, Monastero di Santa Maria Maddalena de Pazzi, busta 4600, *Volume terzo delle scritture del venerabile monastero del SS. Sacramento. Nelli priorati della molto reverenda Suor Teresa del Tufo et Suor Angela Maria de Martino nel 1677, Reassunto nella Platea*, cc. 164r-177v.

miei argenti lavorati, tanto indorati, quanto senza oro, che a tempo della mia morte si ritroveranno nelle mie case²⁷.

Item lascio e voglio che tutti l'altri mobili e suppellettili della mia heredità detto Monasterio l'habbia da fare stimare da persone esperte principalmente li quadri per esser tutti assai buoni e rari, e la paggior parte d'Autori forastieri e non bene conosciuti da pittori Napolitani per il che voglio che nella stima di detti quadri siano chiamati pittori forastieri et espressamente il pittore Giovanni Vandeneynde nativo di Brussele con altri ad elettione e parere d'esto Vandeneynde e che poi il tutto si debbia vendere all'incanto e liberarsi all'ultimi licitatori e più offerenti li sodetti quadri e mobili e delli primi danari che da detta vendita perveneranno si debbiano pagare al sodetto Andrea Montardo mio servitore docati cinquecento pro una vice tantum, al quale ci li lascio»²⁸.

«Il mio quadro grande venuto da Fiorenza nel quale sta ritratta Santa Maria Madalena de Pazzi mia devota conforme si ritrova nella sua sepoltura a Fiorenza dove è stato per molte volte posto e toccata quella santa reliquia, voglio, che subito a tempo della mia morte nella maniera che si ritrova al presente nella Cappella della mia casa grande sita vicino il Monasterio di Santa Maria della Stella, dove io hora habito con la sua bella cornice intagliata et indorata con le sue cortine d'Armosino bianco adornato de fiori et uccellini di rapunto racamato al naturale d'oro e seta insieme col quadro grande dell'altare dove si dà sepoltura al nostro Redentore molto divoto fatto di mano di Giacinto brandi valentissimo pittore con la sua cornice indorata così ancora l'altri quadretti piccioli cioè della medesima santa Maria Maddalena de Pazzi, de Santo Pietro d'Alcantar e Sant'Antonio de Padua quasi tutti d'una grandezza (...) non s'habbiano da comprendere nella stima, e vendita dell'altri quadri, e mobili come di sopra ho detto ma subito dopo la mia morte dette robbe si debbiano trasportare in detto Venerabile Monasterio del Santissimo Sacramento, e conservarsi per servitio di detto Monasterio e tutto lo resto di detti mobili e quadri si debbia vendere dal ditto Monasterio come ho detto di sopra e lo prezzo che ne pervenerà detto Monasterio lo debbia spendere per finimento delle fabriche necessarie»²⁹.

Ma le attestazioni della sua generosità non si fermano alle donazioni per il Monastero di Santa Maria Maddalena: nel suo testamento sembra avere a mente ogni persona che in vita gli abbia procurato benefici, ed ecco che in numerosi punti lascia una somma in danaro a ciascuno dei suoi servitori. Anche altre chiese e monasteri della città beneficiarono dei beni di Gaspare Roomer, tra questi anche il Convento di Santa Maria della Vita che elesse come luogo di riposo delle sue spoglie mortali.

«Item lascio altri ducati tremila pro una vice tantum al detto Monasterio di Santa Maria della Vita de Padri Carmelitani e questo oltre dell'altri ducati seimila lasciatili come di sopra (...) quali docati tremila si ponghino in banco vincolati per impiegarli da detto monasterio in compra di beni stabili o annue entrate, li frutti delli quali debbia detto Monasterio spenderli da volta in volta in ornamento e bellimento della Cappella, et Altare di Santa Maria Maddalena de Pazzi eretto in detta Chiesa di Santa Maria della Vita.

Voglio che il mio cadavero sia accompagnato dal Reverendo Capitolo di Napoli e dalli poveri dell'Ospitio di Santi Pietro e Gennaro extra moenia»³⁰.

²⁷ Idem, c. 260r/v.

²⁸ Idem, c. 262v.

²⁹ Idem, c. 264r.

³⁰ Idem, c. 270r/v.



Fig. 8. Apparato dell'altare maggiore della Chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi per l'occasione del nuovo titolo della chiesa in Mastelloni Andrea, *La prima chiesa dedicata...* cit., p. 145.

Il 3 aprile 1674 morì in Napoli Gaspare Roomer, uno dei più grandi collezionisti di opere d'arte nonché munifico benefattore della religione carmelitana. Il suo corpo fu sepolto nella cappella di Santa Maria Maddalena de' Pazzi all'interno della chiesa di Santa Maria della Vita, e sul luogo fu apposta una lapide con una iscrizione mentre alla parete laterale fu scolpito un monumento con il suo ritratto al naturale³¹.

Il 16 aprile seguente le monache carmelitane proposero di fare i funerali solenni per mostrare la gratitudine dovuta alla sua cara memoria, con ricchi apparati di seguito descritti. «Tutta la facciata, così della Chiesa, come del Monasterio da ambi i lati della Chiesa era apparata di lutto da terra fino al tetto. Aprivasi in mezzo la porta, finta di calamita venata di oro, con due colonne per parte di ordine dorico, su di basi alte posate: e sopra le basi dentro le nicchie, che sfondavano con i chiariscuri fra lo saptio delle colonne vi campeggiavano due Virtù, la Charità, e la Religione: virtù eroicamente esercitate da Gasparo nell'elemosine compartite a i poveri, ed alle chiese, particolarmente a questa di Santa Maria Maddalena, tutta rinovata, e rabbellita a sue spese. Sul' cornicione delle colonne inarcavasi la volta della porta, cui serviva di cimasa, e finimento una Morte, che con falce affilata stava in gesto, ed atteggiamento di mietere le vite degli huomini, senza rispettare, o privilegiare alcuno, si come non haveva havuto riguardo a Gasparo Roomer, il di cui ritratto fatto al vivo, benché morto, dal pennello di Andrea Malinconico»³².

Dalle soppressioni degli ordini religiosi ai giorni nostri

Per tutto il Settecento la chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi era tenuta in grande considerazione dal popolo napoletano, ma per le vicende politiche note a tutti, nel 1806 durante il decennio francese, le monache furono allontanate per effetto delle leggi di soppressione degli ordini religiosi. Questa comunità fu quindi costretta a fare ritorno nel suo antico monastero di origine della Croce di Lucca. I locali furono dapprima adibiti a fienili e stalle, poi ad ospedale militare. Al ritorno di Ferdinando IV nel 1815 gli abitanti del quartiere presentarono domanda di poter riaprire la chiesa a loro spese, e ottennero la concessione il 9 settembre 1815³³. Nonostante l'interessamento popolare, la chiesa attraversò un lungo periodo di disagi dovuti alle precarie condizioni di conservazione. Nel 1931 il cardinale Ascalesi elevò la chiesa a parrocchia con il titolo del *Santissimo Corpo del Signore nella chiesa del Santissimo Sacramento*³⁴ dimenticando affatto il nome della gloriosa Santa Maria Maddalena de' Pazzi che ancora oggi troneggia sul suo maggiore altare. Il primo parroco fu il sacerdote Gioacchino Fornaro, che la resse fino al 1952.

³¹ A causa delle restrizioni epidemiologiche non è stato possibile effettuare un sopralluogo nella Chiesa di Santa Maria della Vita, né in quella del Santissimo Sacramento.

³² MASTELLONI A., *La prima chiesa dedicata...* cit. pagg. 184-194.

³³ ASNA, Ministero degli affari ecclesiastici, fasc. 314 n. 150, c. 96r

³⁴ FORNARO G., *Brevi cenni storici intorno alla chiesa di Santa Maria Maddalena dei Pazzi del Santissimo Sacramento in Napoli*, Tipografia Gioventù Italiana, Napoli 1934.



Fig. 1. MANN, il Vino Blu, foto 2020.

INSIEME PER ARRIVARE PIÙ LONTANO. MUSEI ED ENOGASTRONOMIA: UNA RELAZIONE VIRTUOSA PER LO SVILUPPO DEL TERRITORIO

Ludovico Solima, Pasquale Sasso

About: The aim of this work is to deepen, through the presentation of some cases, the relationship between museums and food and wine, in order to highlight how the mutual synergy can derive positive effects for both sectors. The relationship between museums and food and wine productions can in fact derive significant benefits not only in terms of local development, as in the case of projects aimed at the recovery of ancient cultivation methods, but also in terms of visibility, as in the case of co-branding strategies. As well as, finally, in terms of implementing new fundraising channels and extending the cultural experience for the visitor, as in the case of merchandising.

Introduzione

L'International Council of Museums (ICOM) definisce il museo come «un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed

immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto»¹.

Tale definizione è stata recepita dalla normativa italiana con il Decreto ministeriale MIBAC del 23/12/2014, sull'organizzazione e il funzionamento dei musei statali che, all'articolo 1, la riprende integralmente, con una precisazione finale «promuovendone la conoscenza presso il pubblico e la comunità scientifica». Secondo questa definizione, i musei moderni devono essere dunque in grado di attrarre e accogliere tutte le persone, in modo da poter realmente contribuire allo sviluppo culturale e sociale del territorio del quale fanno parte e, in senso lato, dell'intera società.

La necessità che i musei siano sempre più aperti alle comunità locali è stata peraltro recentemente confermata dalla Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, siglata a Faro in Portogallo nel 2005 e ratificata dal Parlamento italiano nell'ottobre del 2020. Questa Convenzione ha aperto una nuova stagione per le attività culturali, promuovendo una partecipazione più democratica al patrimonio culturale e un nuovo schema per la condivisione dei valori culturali. Il primo articolo della Convenzione di Faro sottolinea, infatti, l'importanza del coinvolgimento degli individui e delle comunità nella salvaguardia e nella valorizzazione del patrimonio culturale e la necessità di attivare relazioni sinergiche tra gli attori pubblici e privati. Secondo questa nuova concezione, i musei hanno quindi una responsabilità sociale e devono promuovere, attraverso le proprie attività, processi di creazione di valore per il territorio². Come già evidenziato da Suchy (2006), quando i musei sono in grado di creare e nutrire le relazioni con i principali stakeholder della loro comunità, diventano attori centrali all'interno dei sistemi territoriali di cui fanno parte.

L'obiettivo del presente lavoro è quello di approfondire, attraverso la presentazione di alcuni casi, il rapporto tra i musei e l'enogastronomia, allo scopo di evidenziare come dalla reciproca sinergia possano derivare effetti positivi per entrambi i settori. Dal rapporto tra musei e produzioni enogastronomiche possono infatti derivare benefici significativi non solo in termini di sviluppo locale, come nel caso dei progetti volti al recupero di antichi metodi di coltivazione, ma anche in termini di visibilità, come nel caso delle strategie di *co-branding* nonché, infine, in termini di implementazione di nuovi canali di fundraising e di prolungamento dell'esperienza culturale per il visitatore, come nel caso del merchandising.

Il rapporto tra il museo e il territorio

Secondo lo spirito della Convenzione di Faro, il *nuovo museo* è un'istituzione le cui opere d'arte sono un insieme di beni da condividere e promuovere, in rapporto alla comunità che le ha protette e che le ospita. Per molto tempo, in effetti, la visione statica di museo, basata su un orientamento molto conservativo, ha prevalso su quella dinamica, più attenta invece alla valorizzazione delle opere, rendendo spesso i musei

¹ La definizione di museo è riportata all'interno dello Statuto di ICOM, approvato nell'ambito della ventiduesima General Assembly di ICOM a Vienna, il 24 agosto 2007.

² DE LUCA M., *Comunicazione ed educazione museale*, Milano, Franco Angeli, 2007; WALTERS D., *Approaches in museums towards disability in the United Kingdom and the United States*, in «Museum Management and Curatorship», 24, 2009, n. 1, pp. 29-46.; RAPPOLT-SCHLICHTMANN G., DALEY S.G., *Providing access to engagement in learning: The potential of Universal Design for Learning in museum design*, in «Curator: The Museum Journal», 56, 2013, n. 3, pp. 307-321.

poco attrattivi e poco comprensibili, in particolare per coloro che non fossero in possesso di un adeguato livello di preparazione di tipo umanistico.

La missione primaria del *nuovo museo* deve diventare la trasmissione del patrimonio culturale, il cui pieno godimento non deve essere solo assicurato alle diverse tipologie di pubblici che lo visitano ma anche alle generazioni future, contribuendo in tal modo alla formazione e alla crescita del senso identitario della comunità di appartenenza³. Il museo deve essere visto, dunque, come un mezzo attraverso il quale la società rappresenta il rapporto con la propria storia e con quella delle altre culture⁴. Barnes e McPherson⁵ hanno inoltre evidenziato che coinvolgere la comunità o alcune delle sue parti per riprogettare i servizi del museo è un modo per migliorare l'accessibilità del museo stesso, trasformandolo in un'istituzione sempre più capace, allo stesso tempo, di educare e intrattenere il proprio pubblico. In proposito, va ricordato che anche la Commissione per l'Istruzione di ICOM Italia⁶ ha sostenuto che i musei devono necessariamente porsi in una posizione aperta e di ascolto nei confronti della collettività, interrogandosi sul proprio ruolo e ripensando la propria funzione per poter interagire efficacemente con l'attualità, caratterizzata da elementi di complessità e dinamismo.



Fig. 2. Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo, il Prosecco DOC.

³ SOLIMA L., MINGUZZI L., *Territorial development through cultural tourism and creative activities*, in «Mondes du tourisme», n. 10, 2014, pp. 6-18, Paris: Editions Espaces tourisme & loisirs.

⁴ SOLIMA L., *Management per l'impresa culturale*, Roma, Carocci Editore, 2018a.

⁵ BARNES P., MCPHERSON G., *Co-Creating, Co-producing and Connecting: Museum Practice Today*, in «Curator: The Museum Journal», 62, 2019, n. 2, pp. 257-267.

⁶ ICOM Italia Commissione Educazione E Mediazione (2009), *La funzione educativa del museo e del patrimonio culturale: una risorsa per promuovere conoscenze, abilità e comportamenti generatori di fruizione consapevole e cittadinanza attiva*, <http://ICOM_Italia_documento_funzione_educativa.doc>.

In quest'ottica i musei possono, dunque, diventare portatori di importanti benefici sociali. Al valore culturale del sapere sviluppato e diffuso dai musei si aggiunge, pertanto, il valore delle relazioni sociali che essi possono potenzialmente promuovere⁷.

Il museo moderno, quindi, per esercitare tali nuove funzioni deve aprirsi ai bisogni della comunità, proporsi come un'officina per la progettazione di nuove tipologie di cittadinanza culturale e promuovere le relazioni sociali e l'appartenenza territoriale⁸.

Ragionare sul rapporto tra musei e comunità locali induce a sviluppare ulteriori riflessioni sui fattori di crescita del territorio, tra i quali un peso rilevante può essere attribuito alle risorse eno-gastronomiche. In questa prospettiva può ad esempio essere considerata la produzione viti-vinicola: il vino, infatti, rappresenta da sempre un elemento importante per l'uomo e le sue caratteristiche estetiche e simboliche hanno spinto numerose culture ad associare a esso diversi significati di carattere culturale e sociale.

Nella storia dell'uomo sono innumerevoli i richiami al culto del vino; infatti, già seimila anni fa, i Sumeri simboleggiavano con la vite la presenza dell'uomo e molti bassorilievi assiri presentavano scene di banchetti dove il vino veniva versato in coppe splendidamente intarsiate. Ma i riferimenti a questo prodotto possono essere ritrovati anche in innumerevoli testimonianze di arte e letteratura più recente; basti pensare alle rappresentazioni di Caravaggio, Van Gogh, Goya e Picasso e alle opere scultoree di Michelangelo, oltre ai numerosi riferimenti sul vino presenti nei capolavori di Omero e Dante, fino ad arrivare all'odierna produzione letteraria.

Il vino è anche oggi un prodotto culturale; infatti, sia la cultura del vino che i paesaggi vitivinicoli sono celebrati attraverso importanti riconoscimenti, come la possibilità di essere inseriti nelle Liste del Patrimonio materiale e immateriale dell'UNESCO. Il vino è dunque un patrimonio da valorizzare e tutelare, perché è il risultato finale di un connubio tra risorse naturali e valori culturali.

È possibile classificare il valore culturale del vino in due tipologie: materiale e immateriale. Della prima categoria fanno parte il patrimonio naturale (geologia e paesaggi) e loro conformazione (terrazze e muretti), la vinificazione (terroir, modalità di vinificazione e la coltura del vigneto, le tipologie di vino e gli strumenti di produzione) e il patrimonio costruito (siti archeologici e storici, villaggi, castelli e cantine). Alla seconda categoria, invece, appartengono le testimonianze di arte e letteratura sul vino, il folklore (riti, tradizioni ed eventi, momenti di festa) e l'arte della gastronomia⁹.

I paesaggi vitivinicoli, invece, rappresentano un contesto in cui natura, uomo e patrimonio mostrano il loro forte legame. Infatti, la coltivazione della vite ha trasformato numerosi territori, fornendo una nuova e precisa identità a luoghi che potrebbero essere chiaramente definiti paesaggi culturali.

⁷ SOLIMA L., *Imprese culturali, industrie culturali e industrie creative: dalle relazioni di sistema a un sistema di relazioni*, in Maggioni V., Stampacchia P., (a cura di), *L'impresa del XXI secolo*, Wolters Kluwer – Cedam, Milano, pp. 285-304, 2018b.

⁸ CERQUETTI M., *Dall'economia della cultura al management per il patrimonio culturale: presupposti di lavoro e ricerca*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 1, 2010, pp. 23-46.

⁹ DEYRIEUX A., *Le vin, un patrimoine à valoriser*, in «Vin, vignoble et tourisme, Espaces, Tourisme et Loisirs», n. 111, 2011, pp. 15-19.

Uno dei termini che più viene utilizzato nel mondo del vino è, infatti, «terroir», termine francese difficilmente traducibile¹⁰; in letteratura viene definito come un sistema di interazione, in un preciso luogo, che include clima, suolo e vite.

Più recentemente, alcuni autori come Van Leeuwen e Seguin¹¹, oltre ad evidenziare la componente naturale (suolo, clima, vite), hanno evidenziato l'importanza della componente umana. Per questo motivo il prodotto vino è indissolubilmente legato al proprio *terroir*, dal quale trae la propria specificità e reputazione che lo rende riconoscibile sul mercato. È infatti la tipicità, composta dagli elementi fisici e culturali che caratterizzano il processo di vinificazione, che rendono unico un vino, ma sono anche i richiami al territorio di origine e alle sue tradizioni che concorrono a formare la sua reputazione; ne sono un esempio il Chianti, il Montepulciano, il Barolo e il Bordeaux: basta pronunciare questi nomi per evocare significati emozionali, come notorietà, qualità e fiducia¹². Il *terroir*, però, non rappresenta solo lo spazio geografico delimitato, con le sue caratteristiche fisiche e chimiche, come il suolo, il clima e la vite, che donano ad ogni vino caratteristiche uniche e straordinarie; esso assume, infatti, un significato ben più ampio, che ha a che fare con tutto quello che attiene alla storia e al patrimonio culturale di un territorio¹³.

Il vino è inoltre considerato anche un prodotto creativo. Robert Mondavi, il più importante produttore di vino della Napa Valley, è uno degli uomini più rappresentativi di questa nuova visione. Egli, infatti, ha definito il vino «l'arte liquida», perché il suo processo produttivo è una combinazione culturale di emozioni, creatività, savoir-faire, branding e design¹⁴. L'atto di produrre vino può essere considerato, infatti, un'arte nel senso della sua definizione tradizionale di «artigianato dei vignaioli», ricco di capacità tecniche e di savoir-faire ma anche, nell'accezione contemporanea, un processo che diventa un piacere quando si realizza un bene creativo (Paris, 2007). Secondo Gergaud¹⁵, la produzione, la commercializzazione e il consumo del vino, come per altri beni creativi, hanno un forte valore estetico intrinseco, che tende a concentrarsi su una dimensione esperienziale. Al di là delle caratteristiche sensoriali, estetiche ed emotive è dunque plausibile affermare che l'industria del vino è un'industria creativa, poiché è possibile applicare ad essa le sette proprietà che, secondo Caves¹⁶, caratterizzano tali industrie. Il vino, infatti, esprime la sua dimensione di prodotto creativo attraverso caratteristiche fisiche (confezione, bottiglia, etichetta e tappo), caratteristiche intrinseche (colore, profumo e gusto) e caratteristiche che un consumatore percepisce quando lo degusta. Infatti, oltre alle

¹⁰ CHARTERS S., MENIVAL D., *Wine tourism in Champagne*, in «Journal of Hospitality and Tourism Research», vol. 35, 2011, n. 1, pp. 102-118.

¹¹ VAN LEEUWEN C., SEGUIN G., *The Concept of Terroir*, in «Viticulture Journal of Wine Research», vol. 17, 2008, n. 1, pp. 1-10.

¹² CIASULLO M.V., FESTA G., *La reputazione del territorio nella comunicazione del vino, Il territorio come giacimento di vitalità per l'impresa*, XXIV Convegno annuale di Sinergie, (18-19 ottobre 2012) Università del Salento, Lecce.

¹³ GIACOSA E., ROSSI M., FESTA G., FERRARIS A., *Wine and the 'spirit' of the territory: the Langhe case as a successful wine tourism destination system*, in «Tourism Analysis», 24(3), 2019, pp. 291-304.

¹⁴ SASSO P., SOLIMA L., *The creative turn of wine industry*, in «International Journal of Tourism and Hospitality Management in the Digital Age», IGI Global, Londra, vol. 2, 2018 n. 1., p. 36-47.

¹⁵ GERGAUD O., *Fonctions de prix hédonistiques et information imparfaite: le rôle de la réputation et le marché du vin de Champagne*, Thèse pour le Doctorat en Sciences Economiques, Université de Reims, Janvier 2000.

¹⁶ CAVES R. E., *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, in «Journal of Economics Perspectives», 17(2), 2000, pp. 73-83.

caratteristiche tecniche di una bottiglia di vino, da anni alcuni studiosi sono impegnati a studiare la natura sensoriale, emotiva ed estetica dello stesso¹⁷.

Il rapporto tra musei e vino

Il riconoscimento dell'industria del gusto all'interno del novero delle industrie creative¹⁸, accompagnato dall'identificazione del patrimonio immateriale che alimenta questo settore, ha favorito la creazione di collaborazioni sinergiche tra questo mondo e quello del patrimonio culturale in senso stretto e in particolare con i musei.

Tali rapporti di collaborazione sono spesso sfociati in progetti di ricerca volti al recupero e alla valorizzazione di antichi luoghi e dei saperi a essi collegati. In Italia, uno dei casi certamente più longevi di collaborazione tra questi due mondi è rappresentato dal rapporto attivato tra il Parco Archeologico di Pompei e l'azienda vinicola campana Mastroberardino. Infatti, nel 1996, in considerazione del ruolo avuto dalla famiglia Mastroberardino nella tutela e promozione dei vitigni autoctoni, l'allora Soprintendenza Archeologica affidò a questa azienda il progetto di recupero delle antiche tecniche di viticoltura a Pompei. All'interno del parco archeologico, quindi, in circa un ettaro di terreno è stato possibile impiantare dei vigneti, in particolare i vitigni Piediroso e Sciascinoso, secondo le tecniche di allevamento praticate dagli antichi romani, prima che l'eruzione del Vesuvio seppellisse la città. Da questo progetto è nato *Villa dei Misteri*, un vino di cui la prima annata, il 2001, venne collocata all'asta e il ricavato fu utilizzato proprio per supportare il recupero della Villa dei Misteri, una delle Domus più importanti dell'intero parco archeologico. La collaborazione tra il Parco Archeologico di Pompei e l'azienda vinicola Mastroberardino permane ancora oggi e, a distanza di venticinque anni, continua a rappresentare un esempio di proficua collaborazione tra pubblico e privato, facendo arrivare sulle tavole di tutto il mondo un prodotto realizzato all'interno di un sito culturale e ottenuto attraverso l'applicazione di quei metodi di allevamento utilizzati dall'antica popolazione del luogo.

Un altro interessante caso di collaborazione è rappresentato dal progetto realizzato dalla Reggia di Caserta e l'azienda agricola Tenuta Fontana. Infatti, nel 2018 l'azienda vinicola si è aggiudicata l'affidamento in concessione a titolo oneroso per il ripristino, la coltivazione e la gestione dell'antica vigna Borbonica, con conseguente licenza d'uso del marchio *Vigna di San Silvestro – Reggia di Caserta*. Il progetto ha lo scopo di valorizzare la produzione enologica di un vitigno autoctono del territorio, il Pallagrello nero e bianco, ottenendo, attraverso metodi di allevamento biologici, uve di qualità adatte alla produzione di vini a Indicazione Geografica Tipica. Questa iniziativa si colloca peraltro all'interno di un progetto più ampio, che prevede il recupero dell'antica funzione produttiva di alcuni degli spazi del complesso Vanvitelliano attraverso la collaborazione con aziende private.

Sempre in territorio campano, la Fondazione Real Sito di Carditello ha stretto un accordo di collaborazione con l'Azienda agricola Vigne Chigi, per l'impianto presso

¹⁷ GERGAUD O., *Fonctions de prix hédonistiques et information imparfaite: le rôle de la réputation et le marché du vin de Champagne*, Thèse pour le Doctorat en Sciences Economiques, Université de Reims, Janvier 2000.

¹⁸ SANTAGATA W., *Libro bianco sulla creatività. Su un modello italiano di sviluppo*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Università Bocconi Editore, 2009.

la residenza Borbonica di quattromila metri quadri di vigneto autoctono, in particolare il Pallagrello. Lo scopo del progetto è quello di restituire al sito culturale una delle sue antiche funzioni, cioè quella di centro di produzione e sperimentazione agroalimentare, avviato dai Borbone.

Un altro esempio che ha portato alla realizzazione di un prodotto destinato alla vendita e che è anche un esempio di *co-branding* – argomento di cui si parlerà successivamente – è rappresentato dalla partnership tra il Consorzio di Tutela del Prosecco DOC e il Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo. L'accordo, oltre a prevedere iniziative a carattere scientifico, ha permesso al prosecco di diventare per cinque anni il vino d'onore del museo nelle occasioni di rappresentanza e ai produttori di prosecco, aderenti al consorzio, di utilizzare ai fini commerciali immagini delle opere d'arte del museo e del suo logo sulle proprie etichette. Infine, da tempo il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN) ha attivato dei progetti volti a sviluppare sinergie tra l'archeologia e le altre discipline. Il progetto del *Vino blu*, nato dalla collaborazione del museo con l'azienda vinicola campana Di Meo, si colloca all'interno di una strategia di lancio di una nuova linea di raffinati prodotti enogastronomici che vedranno il marchio del museo affiancare quelli di importanti aziende del territorio, attraverso la realizzazione di prodotti di eccellenza. Il vino frutto di questa collaborazione è un Taurasi DOCG Riserva, della vendemmia 2012, la cui denominazione è da ricondurre alle suggestioni del Vaso Blu, pezzo iconico del museo archeologico di Napoli, raffigurante scene di vendemmia. Nell'ottica dell'impegno del museo nella promozione del territorio e delle sue tipicità, il *Vino blu* ha accompagnato il direttore del MANN nei suoi rapporti internazionali, come omaggio ai direttori dei più prestigiosi musei del mondo.

Il ritrovato interesse verso i prodotti tipici locali e la crescente attenzione verso tematiche quali la sostenibilità e la salubrità dell'alimentazione stanno contribuendo in modo incisivo a rivalutare e promuovere il valore culturale del rapporto che lega l'uomo al cibo.

Un modo abbastanza diffuso di tutela e valorizzazione di questa cultura fortemente identitaria è rappresentato dai musei del gusto.



Fig. 3. Parco Archeologico di Pompei, il vino di Villa dei Misteri prodotto da Mastroberardino con le uve delle vigne coltivate all'interno degli scavi.

Questi musei hanno una duplice missione: conservare la memoria storica e divulgare le radici culturali, i prodotti e le tradizioni di un territorio¹⁹.

In questa prospettiva il vino, più di ogni altro prodotto del sistema del gusto, è stato in grado di creare dei collegamenti con il mondo dei musei. Quella del vino, più di tutte le culture che sono alla base di altrettante valide espressioni dell'identità delle comunità e dei territori, come la pasta e l'olio, per esempio, è stata in grado di passare dallo storydoing, rappresentato dall'arte del saper fare, allo storytelling, inteso come capacità di sapersi raccontare a un pubblico molto ampio, composto anche da non appassionati.

In questo senso, anche grazie all'ausilio delle nuove tecnologie, i *musei del vino* hanno compreso per primi che adottare un approccio creativo al turismo fosse la chiave del vantaggio competitivo delle comunità locali²⁰; essi inoltre hanno saputo capire, molto prima di altre tipologie di musei, che era necessario iniziare a costruire un'offerta turistica che coinvolgesse attivamente i visitatori e li mettesse in stretto rapporto con la cultura quotidiana delle comunità locali. Ed è proprio in questa direzione, dunque, che si è evoluto il rapporto tra vino e patrimonio culturale comunemente inteso.

I nuovi musei del vino, a titolo di esempio la Città del Vino di Bordeaux e il WiMu di Barolo, non propongono ai propri visitatori un tour statico delle loro collezioni di etichette, di foto o di attrezzi necessari alla vendemmia e alla vinificazione, ma piuttosto un percorso multisensoriale che, anche grazie all'uso non invasivo delle tecnologie, permette al visitatore di immergersi con tutti i sensi nella storia e nella cultura di questo prodotto e dei suoi territori.



Fig. 4. Reggia di Caserta, le marmellate delle regine.

¹⁹ MONTANARI, 2006.

²⁰ RICHARDS G., WILSON J., *Tourism, Creativity and Development*, London, Routledge, 2007.

In alcuni casi i prodotti enogastronomici, con la loro matrice culturale e creativa, diventano essi stessi strumenti attraverso i quali il settore culturale decide di veicolare i propri messaggi, come accade per le operazioni di co-branding. Infatti, il co-branding rappresenta un'alleanza di brand di imprese differenti, che operano nello stesso settore o in settori diversi²¹. In particolare, questo termine è usato per indicare una collaborazione tra due o più marchi già presenti sul mercato, messa in campo con l'obiettivo di offrir al consumatore e un nuovo prodotto o un prodotto che egli percepisca come nuovo²².

Secondo alcuni studiosi²³ il co-branding è dunque una strategia di marketing che permette diversi vantaggi potenziali, quali:

- l'ingresso in nuovi mercati;
- l'aumento dell'apprezzamento dei brand coinvolti;
- l'incremento della soddisfazione dei clienti tradizionali e la loro fedeltà;
- la conquista di nuovi segmenti di clientela, considerando che i clienti abituali di un marchio vengono a conoscenza anche dell'altro;
- il rafforzamento delle posizioni dell'impresa rispetto alla concorrenza;
- la possibilità di ridurre i costi di promozione, realizzando delle economie di scala;
- la possibilità di migliorare o rinnovare la propria immagine.

Il co-branding, quindi, offre molteplici benefici a chi l'adotta, poiché ognuno dei marchi coinvolti nell'operazione detiene una posizione preponderante nell'ambito della propria categoria merceologica e la loro combinazione esercita, così, un'influenza più ampia sul consumatore e genera un valore di marca superiore. In più, esso consente all'impresa di estendere la propria influenza in una diversa categoria merceologica che, senza il sostegno dell'altra impresa, risulterebbe difficilmente accessibile²⁴.

Gli esempi di co-branding in ambito culturale sono numerosi e molteplici e rappresentano i motivi che spingono molti musei ad adottare questo strumento. Uno dei primi esempi di successo di co-branding in ambito culturale è stato quello realizzato tra la Tate Gallery di Londra e British Telecom, il più grande operatore telefonico privato del Regno Unito e tra i più grandi al mondo. Dal 2001 al 2009, British Telecom ha, infatti, fornito al museo i mezzi finanziari necessari per assicurare al pubblico del museo l'accesso gratuito ai contenuti del suo sito web e della banca dati on-line di immagini delle sue collezioni, rispondendo così ai suoi obiettivi di sensibilizzazione e di formazione. In cambio, British Telecom, ha ricevuto una significativa esposizione mediatica sul sito web della Tate, risultando come uno dei suoi sostenitori primari.

Nel 2014, l'azienda olandese Heineken ha prodotto gli *Amsterdam Originals*, una serie composta da sette bottiglie di birra sulle quali sono state rappresentati alcuni celebri dipinti della collezione del Rijksmuseum di Amsterdam. Heineken e il Rijksmuseum

²¹ KOTLER P., BOWEN J.T., MAKENS J.C., *Marketing del turismo*, Pearson-PrenticeHall, Milano, 2010.

²² HELMIG B., HUBER J. A., LEEFLANG P. S., *Co-branding: The state of the art*, in «Schmalenbach Business Review», 60(4), 2008, pp. 359-377.

²³ KOTLER P., ARMSTRONG G., *Principi di Marketing*, Pearson-PrenticeHall, Milano, 2009.

²⁴ CEGARRA, J. J., MICHEL G., *Co-branding: clarification du concept*, in «Recherche et Applications en Marketing (French Edition)», 16(4), 2001, pp. 57-69.

sono partner di lunga data, con una storia comune; infatti, la loro unione risale alla fine del diciannovesimo secolo, favorita anche dalla vicina ubicazione fisica e dall'azione di Gerard Heineken, che è stato un attore della rinascita culturale ed economica della città di Amsterdam ed è stato direttamente coinvolto anche nella costruzione del Rijksmuseum. Lo scopo di questo progetto era quello di rendere la cultura più accessibile a tutti portandola, attraverso beni di consumo come la birra, fuori dalle mura del museo e nelle mani di un pubblico vasto e composto anche da giovani e da non visitatori. Ma il museo olandese non si è limitato alle birre; infatti, nel 2013 aveva già messo in campo una partnership con Albert Heijn, una catena di supermercati con una forte presenza in Olanda, per la commercializzazione di differenti prodotti a base di latte in brik, raffiguranti quindici delle principali opere del museo, accompagnati da coupon di sconto sul prezzo del biglietto di ingresso del museo. In entrambi i casi, la particolarità della strategia del Rijksmuseum risiede nella scelta di prodotti di largo consumo, come latte e birra, e di luoghi frequentati da moltissime persone, come i supermercati, dunque contesti attraverso i quali far veicolare la sua offerta e avvicinare pubblici sempre più diversi. È possibile affermare che questa strategia abbia giovato al museo e alle aziende coinvolte, in quanto il museo è riuscito a intercettare una platea più vasta di potenziali visitatori e le aziende hanno beneficiato di un aumento di notorietà e di vendite per prodotti di uso quotidiano, che sono diventati simbolo di un'esperienza, legata al gusto e alla cultura.



Fig. 5. Rijksmuseum di Amsterdam, le birre Heineken per il museo.

Una diversa modalità di relazione tra il mondo dei musei e il settore economico è, infine, rappresentata dal merchandising, le cui origini risalgono ai tempi del Gran Tour e dal desiderio dei viaggiatori dell'epoca di portare con sé dei «ricordi» dei territori visitati.

L'obiettivo del merchandising è quello di influire sul comportamento d'acquisto del consumatore, attraverso un insieme di tecniche riguardanti l'esposizione dei prodotti e finalizzate a influenzarne la domanda²⁵. Scopo del merchandising è, quindi, quello di suscitare emozione nel consumatore al fine di poterlo attrarre, stimolando il suo interesse e spingerlo all'acquisto. Esso, dunque, può essere considerato come una leva di marketing, uno strumento che, quindi, si inserisce a pieno titolo nei processi di valorizzazione e di promozione dell'identità di un museo.

Secondo Bozzola e De Giorgi (2016) si possono identificare diverse tipologie di merchandising: *generico*, inteso come prodotto industriale di uso comune che viene caratterizzato dal marchio del museo; *temporaneo*, ovvero il merchandising progettato ad hoc per eventi specifici ed esposizioni museali temporanee; *dedicato*, sviluppato per le collezioni permanenti; *d'autore*, ovvero oggettistica riconducibile a produzioni design oriented e, infine, *territoriale*, cioè il merchandising progettato con l'obiettivo di valorizzazione delle caratteristiche del territorio locale, regionale o nazionale, a cui il museo appartiene. Tuttavia, l'obiettivo del merchandising non è solo il conseguimento di un aumento delle entrate autogenerate del museo, ma è rappresentato soprattutto dalla possibilità di suscitare un ricordo positivo nel fruitore dell'esperienza di fruizione.

Un esempio concreto di collaborazione tra il mondo culturale e quello dell'enogastronomia, sfociato in un prodotto di merchandising, è quello realizzato dalla Reggia di Versailles, che ha messo in vendita nel proprio shop fisico e digitale le confetture e il miele, prodotte con le arnie posizionate all'interno del parco reale. Questi prodotti, a marchio Versailles, rappresentano qualcosa di unico e irriproducibile in altri luoghi, rappresentando, così, per il visitatore un ricordo concreto dell'esperienza da portare a casa. Anche la Reggia di Caserta si è resa protagonista di un'iniziativa simile, ma con finalità sociali, realizzata con la cooperativa E.V.A., che prevede la raccolta degli agrumi del Parco Reale e la conseguente produzione e commercializzazione di confetture che saranno in vendita nello *store* della reggia stessa; il progetto coinvolge donne occupate nel laboratorio *Le ghiottonerie di Casa Lorena*, un centro antiviolenza realizzato nel 1999 all'interno di un bene confiscato alla criminalità organizzata a Casal di Principe, in provincia di Caserta.

L'implementazione di una strategia di merchandising da parte di un museo, dunque, può essere mossa da motivazioni diverse ma tra loro correlate, che spaziano da una motivazione economica a una logica esperienziale, che mira a creare un effetto indotto successivo. Non a caso, quando si procede all'acquisto di un prodotto di merchandising, se ben progettato e coerente rispetto ai contenuti della mostra o del museo, esso diventa in grado di estendere e di integrare l'esperienza vissuta, per poterla ripercorrere secondo altri codici esperienziali, in momenti successivi.

In particolare, in Italia, nell'ambito del merchandising dedicato e di quello territoriale, la realizzazione artigianale potrebbe trovare la sua espressione ideale, perché già

²⁵ WELLHOFF A., MASSON J. E., *Le merchandising. Bases, nouvelles, techniques, category management*, Dunod, Paris, 2001.

intrinsecamente portatrice di contenuti culturali (il saper fare, la cultura materiale), che possono essere al meglio valorizzati nella collaborazione tra design e artigianato, proprio perché il saper fare artigianale è un valore in sé, ma povero di prospettive, se applicato senza la ricerca di rinnovamento e la costruzione di un senso pratico. Si può osservare, quindi, che nel merchandising, il binomio tra artigianato (inteso in senso largo e comprensivo anche delle produzioni enogastronomiche) e design per la valorizzazione del patrimonio culturale, rappresenta un accostamento interessante ed efficace, perché in grado di dar vita a prodotti sviluppati a partire da un'attenta lettura del contesto in cui si collocano i musei, da una tendenza all'innovazione nei linguaggi e nei processi, da una sensibilità alle dinamiche del mercato nonché da una realizzazione a regola d'arte.

Alcune prime riflessioni conclusive

Le esperienze prese in considerazione rappresentano con chiarezza come i musei, oggi più che mai, possono e devono diventare terreni fertili per utili sperimentazioni di nuovi linguaggi e motori di creazione di valore, anche economico, per il tessuto socio-imprenditoriale che li circonda.

In quest'ottica, il rapporto tra i musei e le produzioni eno-gastronomiche presenta, ancora oggi, notevoli spazi di manovra. La cultura del gusto, infatti, è parte integrante di quella più ampiamente intesa²⁶. Il cibo e il vino sono espressioni autentiche dei luoghi, delle persone che li abitano e delle loro tradizioni e sono, allo stesso tempo, elementi identificativi e di differenziazione rispetto agli altri. Essi, infatti, non sono solo alimenti alla base della dieta di un individuo, ma rappresentano anche strumenti di trasformazione culturale e antropologica. La stessa Organizzazione Mondiale del Turismo (UNWTO) ha riconosciuto il turismo enogastronomico come parte del turismo culturale. L'enogastronomia rappresenta ed esprime, quindi, la cultura di chi la esercita e diventa custode delle tradizioni più originali e delle identità personali e sociali. In tal senso, dunque, essa si configura come una delle più autentiche e antiche forme di esperienza culturale²⁷ e, per tale motivo, merita di essere tutelata e valorizzata²⁸ anche attraverso l'azione dei musei. In questa logica deve essere letta anche la scelta di alcuni grandi musei di inaugurare dei ristoranti al loro interno che, come nel caso del Mudec di Milano con lo chef Enrico Bartolini, hanno l'ambizione di occupare un posto nelle prestigiose classifiche internazionali, come quella della Guida Michelin.

È quindi possibile concludere, che il rapporto tra musei ed enogastronomia, cioè tra patrimonio culturale e industrie creative, conduce verso una profonda riflessione sulla necessità di implementare strategie di partenariato pubblico-privato, largamente inteso. Infatti, da tale sinergia entrambe le parti in causa possono trarre dei benefici in termini di un migliore assolvimento delle proprie funzioni, come nel caso dei progetti volti al recupero di antichi metodi di coltivazione e di valorizzazione di luoghi, per i musei; in termini di visibilità, come nel caso delle strategie di co-branding; di implementazione di nuovi canali di fundraising e di ampliamento dell'esperienza culturale da offrire al visitatore, come nel caso del merchandising.

²⁶ SANTAGATA W., *Libro bianco sulla creatività. Su un modello italiano di sviluppo*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Università Bocconi Editore, 2009.

²⁷ MONTANARI, 2006.

²⁸ PARASECOLI, 2005.

RECENSIONI E COMUNICAZIONI



LA SALVAGUARDIA DEI MATERIALI INNOVATIVI NELL'ARCHITETTURA DEL PRIMO NOVECENTO. L'USO DEL VETROMATTONONE NELL'ATRIO DELLA CASA DEL MUTILATO DI PALERMO

Elisabetta Ciarmatori, Beatrice Lorenzi, Guglielmo Maria Zaffini

Fig. 1. La fronte della Casa del Mutilato nel rione San Giuliano a Palermo.

About: During the Second World War, the explosion of a military device inside the atrium of the Casa del Mutilato in Palermo caused numerous damages to the glass block walls. Up to now, no intervention has been carried out. Consequently, the situation has become highly critical, accelerating the deterioration process of the glass facades, which still present cracked diffusers and in many cases even missing and without reinforcement. Starting from this precarious scenario, it was decided to undertake a research on glass bricks as technological innovation of the industrial panorama of the early XXth century. The main challenge of the design process was the definition of possible ways of intervention on the gap in this context with the aim of preserving the original figurative unit of the atrium. The proposal reinterprets the glass block in a contemporary way, but at the same time allows a coherent reading of the construction system, respecting the principles of restoration.

Ricerca e approfondimento storico-tecnologico

La Casa del Mutilato di Palermo (fig. 1) sorge nel rione San Giuliano, in un'area profondamente trasformata agli inizi del secolo scorso. L'edificio è stato concepito non solo come tempio del sacrificio e luogo di memoria, ma anche come contenitore di servizi necessari per l'assistenza ai mutilati di guerra. La Casa viene inaugurata il 28 ottobre del 1939, su progetto dell'architetto palermitano Giuseppe Spatrisano. Oggi continua ad ospitare l'Associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra e accoglie gli uffici e gli archivi della sezione penale del Giudice di Pace della città di Palermo.

La campagna di rilievo svolta¹ ha fatto emergere le condizioni di elevata criticità in cui versano le pareti in vetromattone che si affacciano sull'atrio interno dell'edificio dedicato ai Caduti (fig. 2). Durante la Seconda guerra mondiale, infatti, lo scoppio di un ordigno bellico ha causato numerosi danni al vetrocemento, il cui stato di conservazione è rimasto inalterato fino ai nostri giorni. Il mancato intervento ha

¹ Cfr. CIARMATORI E., LORENZI B., ZAFFINI G. M., *La Casa del Mutilato di Palermo: progetto di restauro di un monumento del Ventennio*, Tesi di Laurea, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara, 2016.

accelerato il processo di deterioramento delle facciate vetrate, le quali tuttora presentano molti diffusori fessurati e in alcuni casi addirittura mancanti e privi di armatura (figg. 3a, 4). È proprio a partire da questo scenario di conservazione precaria che si è deciso di intraprendere una ricerca sul vetromattone come novità tecnologica del panorama industriale del primo Novecento. Le facciate vetrate dell'atrio della Casa del Mutilato di Palermo sono alte quasi 10 m e presentano a metà della loro estensione delle aperture che garantiscono il ricambio d'aria per gli uffici. Il progetto, nel dettaglio di questo sistema costruttivo, ha previsto l'utilizzo del vetromattone «Nevada Bastoni» di dimensioni 20x20x4 cm, con telaio portante orizzontale e verticale in ferro e giunti in malta cementizia (fig. 5), prodotto al tempo dalla ditta francese Saint-Gobain, ma al giorno d'oggi impossibile da trovare in commercio. La sfida principale della ricerca è stata dunque la definizione delle possibili modalità di intervento sulla lacuna in questo contesto, data la difficile e costosa riproducibilità tecnica dell'elemento costruttivo. Tali premesse hanno rappresentato lo stimolo progettuale che ha guidato il restauro con l'obiettivo di preservare l'originaria unità figurativa e funzionale dell'atrio (fig. 6).



Fig. 2. L'Atrio dedicato ai Caduti: stato attuale.

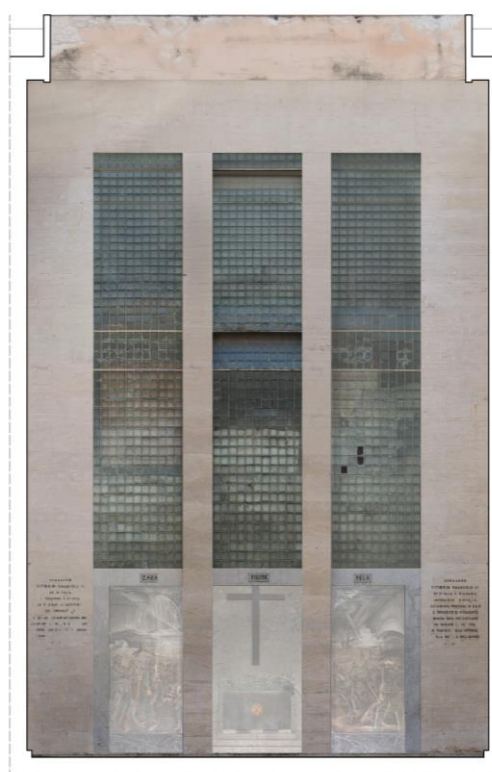


Fig. 3a. Fotopiano dell'Atrio: stato attuale.

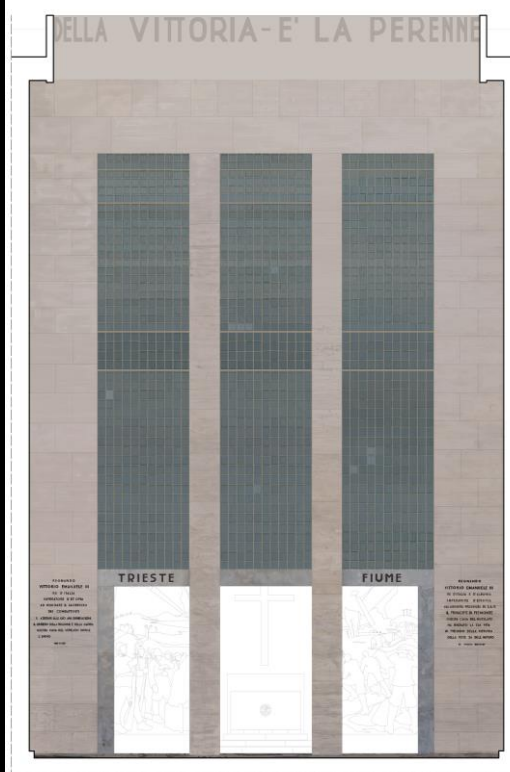


Fig. 3b. Fotopiano dell'Atrio: stato di progetto.

La fase iniziale della ricerca ha previsto un approfondimento storico della tecnologia del vetromattone, in relazione al contesto produttivo internazionale ed in particolare italiano.

Di tutti i materiali celebrati dagli architetti moderni, il vetro ha svolto un ruolo emblematico nella scena architettonica degli inizi del XX secolo, in quanto ha trasformato radicalmente i rapporti tra interno ed esterno di un manufatto. Se inizialmente veniva usato per edifici industriali e padiglioni espositivi, successivamente ha caratterizzato le superfici dei luoghi di lavoro, fino ad essere considerato elemento necessario per la bellezza di una casa «moderna»².

Gio Ponti ha definito il vetro «un materiale lirico, che va impiegato da architetti-poeti, e nello stesso tempo un materiale rigoroso che va adoperato da architetti-matematici»³. Così, le grandi superfici sono diventate sinonimo di trasparenza, di aria e di luce. Per rispondere a queste nuove esigenze, l'arretratezza industriale italiana ha reso impellente un rapido aggiornamento, anche per far fronte alla concorrenza estera. Di conseguenza, il numero delle vetrerie italiane è aumentato vertiginosamente tra la fine del XIX secolo e gli inizi degli anni Trenta, passando da un contesto dominato dalla maestria artigiana ad uno industriale meccanizzato⁴. È da sottolineare anche il fatto che in Italia lo sviluppo dell'industria del vetro dipendeva totalmente dall'estero, sia per l'approvvigionamento delle materie prime, sia per l'acquisto del prodotto finito⁵.

² ALBANI F., *Superfici di vetro negli anni Trenta. Storia e conservazione*, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2012.

³ PONTI G., *Stile del vetro*, in «Stile», n. 5-6, maggio-giugno 1941.

⁴ *La lavorazione meccanica nell'industria vetraria*, in «L'industria dei Silicati», n. 10, settembre 1927, p. 10.

⁵ ROVINI C., *Il vetro, trattato storico, tecnico scientifico sulla Fabbricazione del Vetro*, Pisa 1935.

Tuttavia, la dimensione artigianale del mercato italiano non ha mancato di attrarre gli investitori stranieri, tra i quali la Compagnia francese Saint-Gobain. La ditta ha instaurato la sua sede principale a Pisa, nel periodo antecedente alla Prima guerra mondiale, assumendo un ruolo di primo piano in quella «rivoluzione del vetro» che stava caratterizzando lo scenario industriale del momento⁶.

In questa fase della storia dell'architettura, il vetro ha svolto un ruolo di protagonista. Se da un lato erano ben conosciute le caratteristiche meccaniche, i punti di fragilità e le problematiche legate alla corrosione chimica, non lo erano altrettanto i temi legati alla conservazione. L'unica soluzione plausibile sembrava essere, sempre, la sua disinvolta sostituzione. Si trattava dunque di un'operazione puramente tecnica, priva di motivazioni storiche ed estetiche che la inserissero all'interno di un *iter* critico e conservativo. I casi studio con i quali è stato fatto un confronto sono molti: ne è emersa una generale tendenza a conservare ciò che si trova in buono stato ed a sostituire con nuovi elementi *à l'identique* quelli maggiormente danneggiati. Ad esempio, nel restauro della Casa del Fascio di Como di Giuseppe Terragni nel 1988, le riflessioni progettuali hanno escluso la possibilità di riparazioni puntuali con resine o la sostituzione dei diffusori fessurati, data l'impossibilità di trovare elementi aventi le stesse caratteristiche morfologiche e fisiche.

	Incrostazione: Strato superficiale di alterazione del materiale lapideo, di spessore sottile e distinguibile dalle parti sottostanti per il colore differente.		Pellicola Strato superficiale di ossalati di calcio, sostanze coerenti fra loro ed estranee al materiale lapideo.
	Macchia-Ossidazione Alterazione che si manifesta con pigmentazione accidentale e localizzata della superficie; è correlata alla presenza di materiale estraneo al substrato quale ruggine.		Intervento recente Opera eseguita in tempi successivi alla realizzazione del costruito.
	Dilavamento della tinteggiatura superficiale La tinteggiatura della superficie esterna si presenta modificata rispetto a quella che era in origine.		Sollevamento Pellicola Pittorica: Soluzione di continuità tra lo strato di finitura pittorica superficiale e il substrato. Precede alla caduta dello strato superficiale della pellicola pittorica.
	Fessurazione Disgregazione che si manifesta con la formazione di soluzioni di continuità nel materiale e che può implicare lo spostamento reciproco delle parti.		Colonizzazione biologica Strato morbido, aderente alla superficie e di evidente natura biologica, di colore per lo più verde, costituita prevalentemente da microrganismi, quali muschi e funghi.
	Ossidazione Patina superficiale sull'apparato epigrafico bronzeo esposto all'aria derivante dall'azione tra il metallo e l'ossigeno.		Mancanza Caduta e perdita totale o parziale delle lettere bronzee delle epigrafi presenti sulla facciata.
	Deposito Superficiale Accumulo di materiali estranei di varie natura quali polvere, terriccio, guano ecc. Ha spessore variabile, scarsa coerenza e aderenza al materiale sottostante.		Ossidazione Patina superficiale sul metallo esposto all'aria derivante dall'azione tra il metallo e l'ossigeno.
	Fessurazione Disgregazione che si manifesta con la formazione di soluzioni di continuità nel materiale e che può implicare lo spostamento reciproco delle parti.		Mancanza Caduta e perdita totale o parziale dei diffusori di vetromattone.
	Fessurazione con conseguente distacco Le fessurazioni presenti sulla facciata in vetromattone implicano lo spostamento reciproco delle parti del materiale con una conseguente caduta e perdita di parti del materiale stesso.		Macchia-Ossidazione Alterazione che si manifesta con pigmentazione accidentale e localizzata della superficie; è correlata alla presenza di materiale estraneo al substrato quale ruggine.

Fig. 4. Analisi dello stato di conservazione: tabella dei fenomeni di degrado individuati.

⁶ DI BACCIO V., *Pisa e Saint-Gobain: un secolo insieme*, Giardini Editori e stampatori, Pisa 1989.

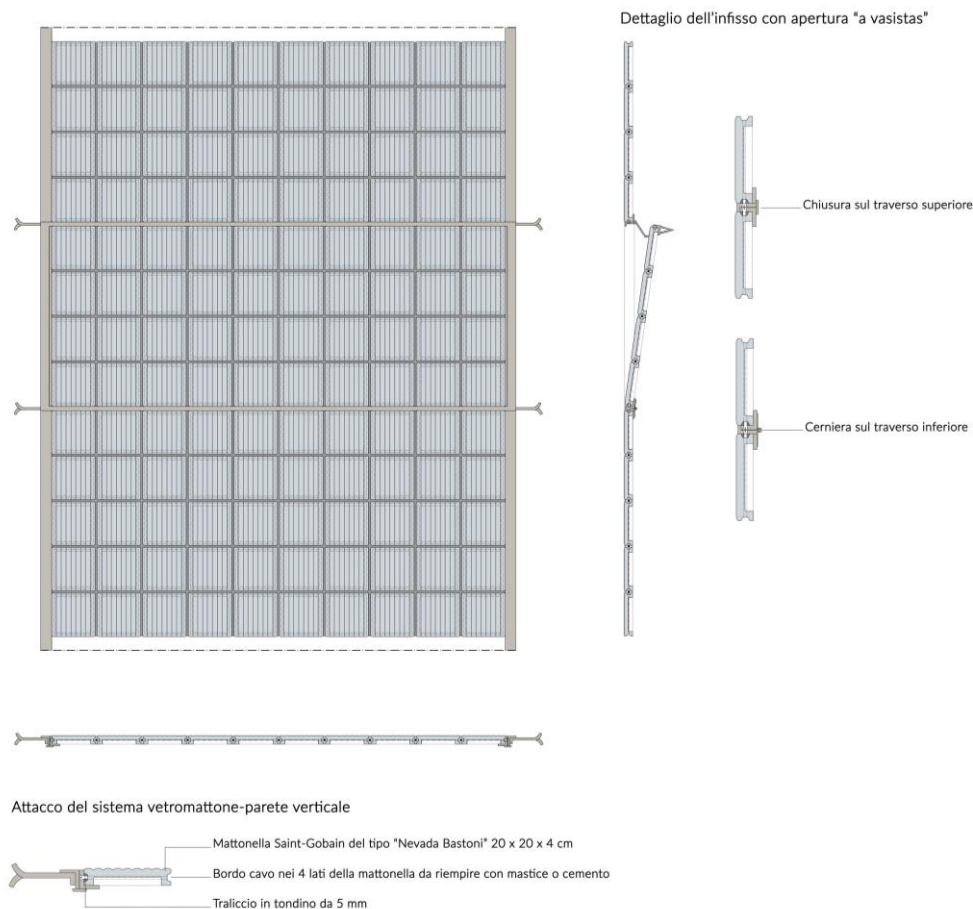


Fig. 5. Dettagli costruttivi del sistema vetromattone Saint-Gobain del tipo «Nevada-Bastoni».

La soluzione adottata ha previsto la completa sostituzione con l'utilizzo di diffusori della Fidenza Vetraria, sottoposti a trattamento di acidatura, che ha conferito loro un aspetto satinato più simile a quello dei vetri mattone degli anni Trenta⁷.

Nel 2009, è stato presentato un ulteriore progetto di restauro degli elementi in vetrocemento. Quando il singolo elemento risultava danneggiato, veniva sostituito con nuovi prodotti del gruppo Seves, oggi proprietario della Fidenza Vetraria. Nel caso in cui fosse l'intero pannello in vetrocemento ad essere interessato dalle problematiche, l'intervento ha previsto lo smontaggio e il rimontaggio dei pannelli. Sicuramente questo quadro ha portato a vagliare con attenzione le possibilità di intervento, concentrando la seconda fase della ricerca sulla ricognizione di quelle aziende che ancora oggi producono il vetrocemento⁸. Attualmente, i diffusori in

⁷ ARTIOLI A., *Giuseppe Terragni. La Casa del Fascio di Como. Guida critica all'edificio. Descrizione, vicende storiche, polemiche, recenti restauri*, BetaGamma editrice, Roma 1989.

⁸ Per quanto riguarda la reperibilità del prodotto, abbiamo consultato diverse aziende, attive oggi nella produzione di mattoni di vetro, che ci hanno permesso di delineare un quadro molto chiaro della situazione.

In primo luogo, l'Associazione Nazionale degli Industriali del Vetro, Assovetro, ci ha nominato la ditta Sediver – Seves come un'unica associata attiva in Italia nella produzione di mattoni di vetro. Inoltre, ci siamo rivolti anche al responsabile vendite dell'azienda S.A.V.E. S.n.c.

commercio hanno spessori maggiori rispetto ai prodotti degli anni Trenta, sia per una questione di tipo «strutturale», in quanto più semplici da abbinare alle tramezzature in laterizio, sia per la necessità tecnica di ottenere dei gradienti di isolamento termico superiori. Nel caso in cui si volessero riprodurre le stesse dimensioni, la presenza di uno stampo del prodotto originario diminuirebbe notevolmente le spese di produzione. In caso contrario, l'ammontare totale risulterebbe troppo oneroso, dato l'esiguo numero di pezzi da riproporre. La predisposizione di un'apposita linea di produzione temporanea è stata giudicata altamente improbabile. Questa opzione è generalmente valutata per produzioni minime di qualche decina di migliaia di pezzi, oppure per realizzazioni di importanti commesse dal rilevante impatto architettonico ed estetico.

A questo punto, a partire dall'analisi approfondita delle problematiche riscontrate nello stato di fatto dell'edificio, sono state definite le premesse dell'intervento.

Dopo aver valutato l'onerosa alternativa di una completa sostituzione dei singoli elementi vitrei, per i quali sarebbe stato necessario ricreare lo stampo originale, si è deciso di consolidare il sistema esistente e di sostituire i diffusori mancanti con dei nuovi elementi (fig. 3b). L'obiettivo di ricomporre la figuratività delle pareti dell'atrio, nel rispetto dei principi del restauro, ha portato a progettare dei tasselli vitrei facili da montare ma, eventualmente, anche da rimuovere (fig. 7).

L'altra componente del sistema, per la quale sono stati studiati e prescritti dei precisi interventi di restauro, è la struttura portante in cemento armato, che non poteva rimanere esente dalla ricerca, dato lo stato di degrado in cui anch'essa versava⁹.

In primo luogo, si interviene sui ferri dell'armatura, in maniera puntuale, dove il telaio metallico risulta ossidato e degradato, mediante l'applicazione di un prodotto passivante.

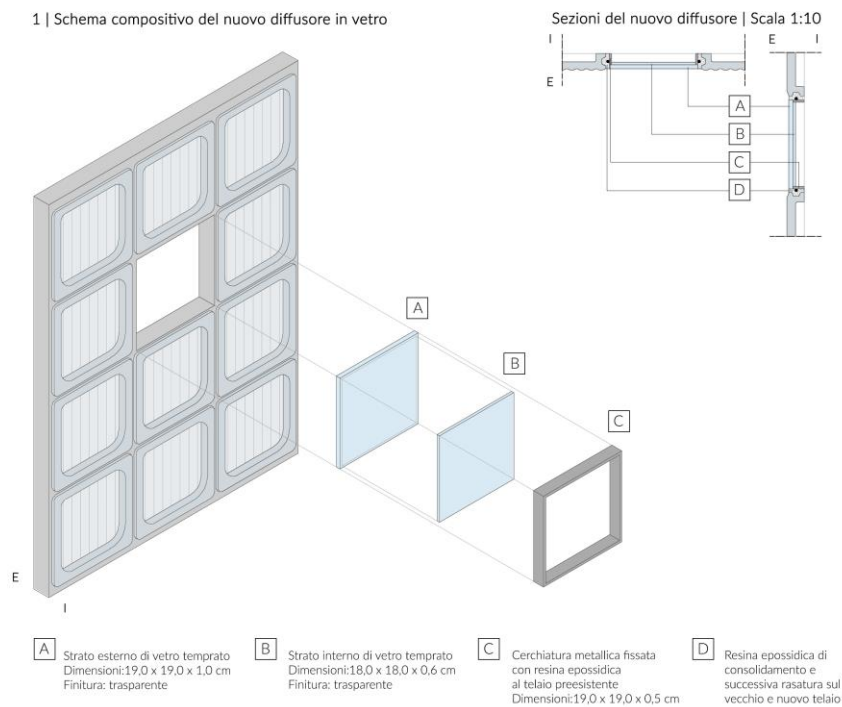


Fig. 6. L'Atrio dedicato ai Caduti: render di progetto.

⁹ A questo proposito, è stato prezioso l'aiuto dell'architetto Davide Bandera, rappresentante della ditta Mapei.

Tipologie di intervento

1 | Schema compositivo del nuovo diffusore in vetro



2 | Schema di montaggio

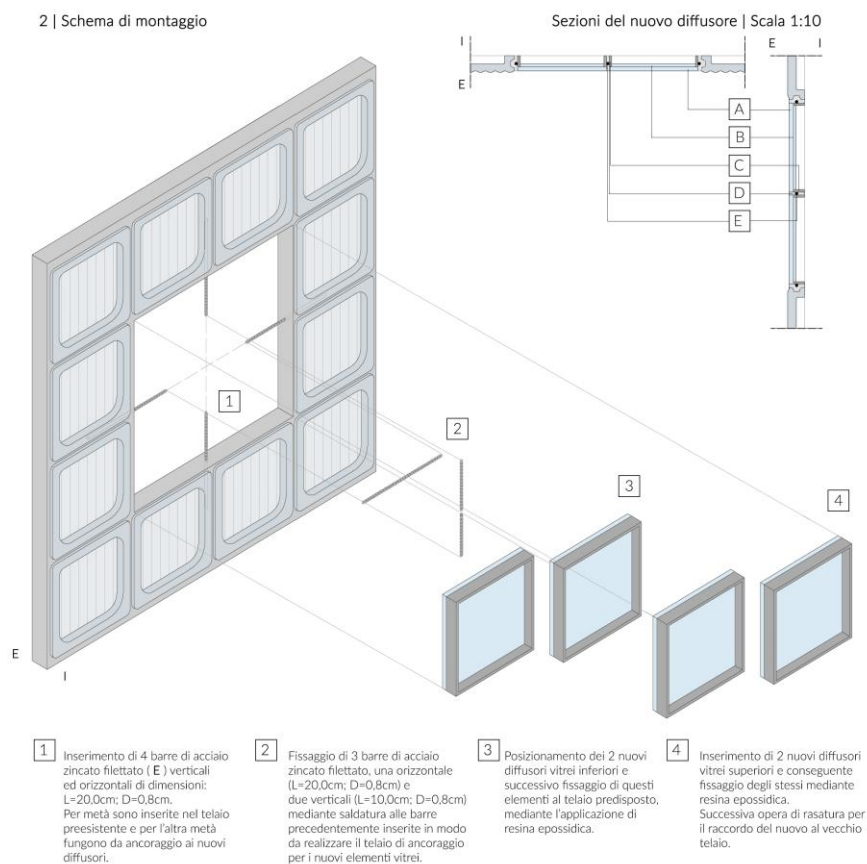


Fig. 7. Dettagli costruttivi dei nuovi diffusori in vetro: tipologie di intervento.

Successivamente, per il risanamento del calcestruzzo ammalorato, va applicata una malta premiscelata a base cementizia che, una volta indurita, presenta un'elevata resistenza meccanica a flessione e a compressione, un'alta adesione al supporto in calcestruzzo e basse modificazioni dimensionali, in relazione alle variazioni igrometriche.

In seguito, si è scelto di utilizzare la resina epossidica a basso ingiallimento ARALDITE 2020 per il consolidamento di tutti i diffusori che riportano delle fessurazioni¹⁰.

Terminate tali operazioni, è previsto l'intervento di integrazione delle lacune o di sostituzione di quei diffusori gravemente danneggiati e non più recuperabili.

Si procede dunque con l'inserimento, nel telaio strutturale, di nuovi elementi composti da un doppio strato di vetro con una cerchiatura metallica che verrà fissata alla struttura preesistente mediante resine epossidiche. L'operazione di inserimento del nuovo elemento termina con l'applicazione della rasatura. La modalità di ancoraggio dei nuovi diffusori è differente nel caso in cui manchino più vetromattoni adiacenti ed i rispettivi ferri di ancoraggio. In questo caso, oltre all'inserimento degli elementi vitrei, si deve prevedere un ancoraggio preliminare di nuove barre metalliche in acciaio zincato filettato, le quali vengono fissate per metà lunghezza alla struttura preesistente, mentre per l'altra metà fungono da ancoraggio per i nuovi elementi. Successivamente, sarà necessario saldare tra loro le barre orizzontali e verticali, per poi proseguire con l'inserimento dei nuovi diffusori. Si procederà infine con l'operazione della rasatura per il raccordo del nuovo al vecchio telaio e l'applicazione di opportuni protettivi sia per il telaio in cemento armato che per gli elementi vitrei. Per la protezione di questi ultimi, si è scelto il prodotto SIOX-5, a base di silice nanostrutturata, in grado di proteggere le superfici migliorandone le caratteristiche di idrorepellenza¹¹.

In conclusione, la salvaguardia dei materiali innovativi dell'architettura del primo Novecento rappresenta un tema quanto mai attuale. Con la presente ricerca, si è voluto offrire una possibile risposta ad alcuni dei quesiti aperti che il restauro del moderno porta con sé, avanzando delle proposte che cerchino di reinterpretare in chiave contemporanea la tecnologia del singolo diffusore in vetro, ma che allo stesso tempo consentano una lettura coerente dell'intero sistema costruttivo del vetrocemento, rispettando i criteri della distinguibilità, reversibilità e compatibilità dell'intervento.

¹⁰ La scelta di tale prodotto è stata indirizzata dal dottore Leonardo Borgioli, responsabile dell'Ufficio Tecnico Scientifico presso l'azienda CTS.

¹¹ In questo caso, ci siamo potuti avvalere del parere esperto della dottoressa Fabiola Mischiatti, rappresentante della società SILTEA.



IL PARTENARIATO PUBBLICO PRIVATO NEI BENI CULTURALI. *RIFLESSIONI SUL CASO DEI PARCHI ARCHEOLOGICI DI POMPEI E DEL COLOSSEO*

Antonio Maio

Arena del Colosseo e Teatro Grande di Pompei.

About: the growing demand for the use of the Cultural Heritage as a consumer good, considering the enhancement of cultural heritage as a driving force for development, including economic through its fruition and use, constitute a privileged ground for strengthening protection, but above all to strengthen the economy of the territory that can be reached with agreements of use and fruition with private subjects by the owner of the Property. The protection and economic promotion, therefore, through the involvement of private partners, constitute a main path that can lead not only to the enhancement of the protected asset, but above all to the development of a sensitivity towards it not separated from the ability to produce economy through multiple forms of private involvement.

Premessa

La presenza massiccia di forme di Beni Culturali, di quadri normativi per le politiche di conservazione, valorizzazione e riconoscimento degli stessi ed il continuo sforzo di avvicinare un numero sempre maggiore di persone al mondo della cultura (intesa nelle sue diverse forme) e dei Beni Culturali, intesi non solo come momento di svago e strumento di coesione sociale, ha ampliato l'effetto formativo che tale patrimonio riesce a trasmettere ai suoi fruitori, ma ha anche e soprattutto sottolineato come tale Beni siano un volano economico e come costituiscano un importante «Bene di Consumo».

Sono però cambiate le regole della fruizione che deve rispondere a bisogni diversificati, ma soprattutto deve comprendere che il «Bene Culturale» deve essere sempre più teso alla comunicatività, usufruendo di un «linguaggio del mercato» così da estendere il prodotto alla portata di un numero sempre maggiore di consumatori-fruitori. Con specifico riferimento ai Beni Culturali, a livello microsistemico la funzione e l'obiettivo, non possono più limitarsi all'osservazione o alla conoscenza

del Bene, esso è inserito in una realtà più ampia legata alla fruizione ed al fruitore; tra il Bene e il fruitore, quindi, si deve instaurare una relazione altamente comunicativa e partecipativa.

Il soggetto pubblico, detentore del titolo di proprietà di gran parte di questo patrimonio e gestore dello stesso deve, quindi, ristrutturare il suo rapporto con il fruitore, elevando il livello qualitativo della sua offerta e integrandola con servizi aggiuntivi che abbiano la capacità di soddisfare una domanda complessa, anche attraverso la partecipazione di soggetti imprenditoriali privati.

Dunque se da un lato è crescente la richiesta di fruizione di beni culturali da parte della società civile, dall'altro, il riconoscere che questi Beni Materiali e Immateriali hanno come valore fondante l'identità di un paese, il considerare la valorizzazione del patrimonio culturale come una forza trainante per lo sviluppo anche economico attraverso la fruizione e l'uso, costituisce un terreno privilegiato per rafforzare la tutela, ma soprattutto l'economia del territorio, attraverso la riappropriazione della propria identità territoriale raggiungibile con accordi d'uso e fruizione con soggetti privati da parte del detentore del Bene.

Dalla lettura del panorama normativo regionale e degli strumenti attuativi è emersa la volontà di aggregare, anche attraverso una gestione partecipata, i beni presenti sul territorio finalizzati alla tutela, conservazione, valorizzazione e fruizione del patrimonio materiale e immateriale, incentivandone la fruizione a fini economici. Esempio di riferimento sono gli ecomusei presenti sul territorio nazionale.

Che vi fosse un legame già in essere tra la fruizione e la conservazione dei beni culturali e il loro consumo legato alle regole di mercato o alla loro riattivazione, appare già *in nuce* nel *Codice dei Beni Culturali* del 2004, modificato numerose volte fino al 2020.

Appare evidente il legame che si va a normare tra chi esercita la tutela del bene ed il privato, ente o altro, che ne può trarre beneficio, evidentemente economico ma comunque finalizzato alla tutela ed al mantenimento del bene stesso. Contemporaneamente si pone come obiettivo quello di reimmettere in un circuito vitale, all'attenzione dei «consumatori» il bene stesso quale bene di consumo. Il ruolo del privato nella riappropriazione e la fruizione di Beni Materiali ed Immateriali, nonché il ruolo della partecipazione privata nella gestione del patrimonio pubblico, infatti, può diventare tanto più utile ed efficiente quanto più è coordinato con l'azione pubblica. Il conflitto sempre attivo tra finalità pubbliche e interesse privato può essere mediato lasciando al primo il compito di controllare che venga rispettata la tutela del bene e che venga garantita una fruizione che apporti utilità sociale, e permettendo al secondo di operare una crescita secondo criteri economici di efficienza allineati alle esigenze di mercato¹.

Gli investimenti pubblici nel settore Culturale

Il quadro degli investimenti in campo culturale ha avuto una accelerazione nella contrazione del finanziamento, a partire già dal 2011, dettata soprattutto dalla sfavorevole congiuntura economica che ne ha determinato una riduzione, spesso in relazione ai vincoli dettati dal Patto di stabilità sia alle condizioni legate al

¹ MAIO A., *L'impronta Tecnologica del territorio, Musei diffusi ed Ecomusei verso un modello di sviluppo*, La scuola di Pitagora Editrice, 2019.

deterioramento delle condizioni di domanda internazionale e dell'impatto negativo della crisi del debito.

*«La contrazione dell'attività produttiva e le incertezze riemerse circa le prospettive di crescita hanno evidenziato un contesto di quote elevate di capacità produttiva inutilizzata², in termini di investimenti pubblici e privati. In questo quadro, l'economia italiana, dopo aver segnato un discreto recupero nel 2010, in linea con la ripresa dell'economia mondiale, è tornata ad indebolirsi nel 2011, a riflesso del rallentamento del ciclo internazionale ed europeo».*³

Entrando nello specifico, ed osservando le quote di Bilancio del MiBACT, tratte da quanto pubblicato sul sito del Ministero, ai sensi dell'art. 29 del D.Lgs. 33 del 2016, e osservando le quote di risorse destinate dal 2011 al 2019, questa ultima riferita ad una quota provvisoria di investimento, si può osservare che a partire dall'anno 2011, vi è stata prima una flessione e poi una ripresa dei fondi di investimento riservati dallo Stato al MiBACT.⁴ I dati di cui sopra, si prestano a varie interpretazioni, la cui lettura in un senso o nell'altro non mostra di certo una attenzione particolare all'investimento dello Stato sui Beni Culturali. Difatti, entrando nella lettura dei dati, si può osservare che una parte delle risorse è destinata maggiormente ai vari comparti ministeriali, e solo una parte minore agli investimenti sulla cultura e alla conservazione. Confrontando tali dati con l'andamento del Bilancio dello Stato emerge una riduzione del peso della cultura in relazione al totale dei fondi della Pubblica Amministrazione. Il bilancio MiBACT oggi, infatti, rappresenta solo lo 0,20% del Bilancio dello Stato mentre nel 2000 ne rappresentava lo 0,39%; allo stesso modo, è diminuito anche il suo peso rispetto al Pil, oggi infatti rappresenta solo lo 0,11% del prodotto interno lordo mentre nel 2000 tale dato era pari al 0,18%⁵. Parimenti, anche le amministrazioni provinciali registrano una riduzione delle risorse destinate a teatri, attività culturali, biblioteche e musei.

Le spese in conto capitale nelle Amministrazioni comunali che registrano un aumento dello 0,5% nel 2010, rispetto all'anno precedente, rappresentano un elemento in controtendenza. Si osserva invece, sempre dalle tabelle dei flussi di turisti tratte dal MiBACT, che vi è un incremento annuale della fruizione dei musei e delle città d'arte, segno che l'interesse verso il nostro patrimonio è sempre attivo ed in crescita, come in crescita è anche il consumo delle famiglie italiane verso i prodotti culturali, incremento dovuto anche alla innovazione digitale che ha favorito lo sviluppo della fruizione attraverso la facile accessibilità e la conoscenza dei luoghi veicolata con gli smartphone. In buona sostanza una nuova diffusione e fruizione dei Beni Culturali.

«Richiamando in conclusione i punti principali di questa disamina di contesto, è opportuno rimarcare che, nonostante la spesa delle famiglie italiane sia in crescita, e i dati sul pubblico dei luoghi di cultura confermino che la domanda culturale può crescere anche in periodi di crisi finanziaria, la lettura dei dati economici relativi all'investimento pubblico (soprattutto centrale)

² ISTAT, Rapporto annuale 2012 – La situazione del Paese.

³ Le forme di PPP e il fondo per la progettualità in campo culturale, IFEL - Fondazione ANCI e Federculture, 2013.

⁴ <http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/MenuPrincipale/Trasparenza/Bilanci/Bilancio-preventivo-e-consuntivo/index.html>.

⁵ <http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/MenuPrincipale/Trasparenza/Bilanci/Bilancio-preventivo-e-consuntivo/index.html>.

evidenzia un sensibile crollo del supporto pubblico. Le circostanze ancora negative di chiusura del 2012 e di proiezione al 2013 non segnalano alcuna inversione di tendenza a breve»⁶.

Appare quindi plausibile, per le ragioni sopra esposte, che a fronte di un patrimonio Culturale tra i più concentrati al mondo, emerga la necessità, pur mantenendo la tutela e la conservazione tra i punti inderogabili, di esplorare forme di partenariato con soggetti privati (profit e non profit) per:

- rispondere adeguatamente alle esigenze del pubblico, in termini di innalzamento della qualità dei servizi e accrescimento delle opportunità di fruizione;
- diversificare le fonti di investimento e in generale sostegno all'azione pubblica in campo culturale.

Il partenariato PPP nel settore Beni Culturali

«Il PPP si riferisce in generale a forme di cooperazione tra le autorità pubbliche ed il mondo delle imprese che mirano a garantire il finanziamento, la costruzione, il rinnovamento, la gestione o la manutenzione di un'infrastruttura o la fornitura di un servizio. Le ragioni del ricorso a forme di PPP sono riconducibili, storicamente, alla volontà di recuperare deficit infrastrutturali, introducendo incentivi (tipicamente non economici) per operatori privati, affinché assumano il rischio di progettare e realizzare opere complesse, destinate ad assolvere un servizio a valenza pubblica»⁷.

Tale affermazione, tuttavia, non sempre trova riscontro, non valuta la capacità libera e la libera iniziativa di cittadini organizzati in forme di libero partenariato, che svolgono attività, anche strutturata, su un territorio come quello italiano, dove vi è una particolare ricchezza di forme culturali, materiali e immateriali.

L'organizzazione e la gestione di un bene ai fini della conservazione e della gestione può essere giustificata anche ai fini economici in senso lato. Il riconoscimento del bene presente nel territorio e la naturale gestione dello stesso, magari suggerito da esempi vicini, può generare un riconoscimento, da parte di enti Pubblici o Privati, di organizzazioni operanti nel territorio ai fini della messa in rete di beni culturali materiali, immateriali.⁸

La valorizzazione del territorio passa anche attraverso l'istituzione di ecomusei e musei diffusi, ad esempio, quale strumento della popolazione «cosciente ed organizzata» sul territorio, ovvero una organizzazione degli abitanti verso i possibili fruitori, attraverso una gestione partecipata del proprio patrimonio culturale materiale e immateriale.

Gli abitanti quindi, sono attori partecipi della realizzazione dell'Istituzione che si propone di rappresentarli attraverso la propria identità culturale. Il territorio diventa quindi luogo e strumento di relazioni e di processi di sviluppo che passano

⁶ Le forme di PPP e il fondo per la progettualità in campo culturale, IFEL - Fondazione ANCI e Federculture, 2013.

⁷ Le forme di PPP e il fondo per la progettualità in campo culturale, IFEL - Fondazione ANCI e Federculture, 2013.

⁸ MAIO A., *L'impronta Tecnologica del territorio, Musei diffusi ed Ecomusei verso un modello di sviluppo*, La scuola di Pitagora Editrice, 2019.

necessariamente attraverso la presa di coscienza dei propri valori identitari e delle potenzialità sinergiche che il territorio e le sue risorse può offrire.

A monte, la nascita di una forma di sviluppo culturale, sia essa un museo, un ecomuseo o una forma imprenditoriale economica di sviluppo, ha varie componenti, la cui premessa è sicuramente la presenza di beni materiali e immateriali che a loro volta possono essere già parzialmente o totalmente organizzati e che necessitano quindi di una rete di connessione che li renda omogenei tra loro e ne definisca gli ambiti. Alla luce delle considerazioni dedotte da un censimento effettuato dallo scrivente, la natura degli ecomusei, quale esempio di partenariato legato allo sviluppo di Beni Culturali, è confinabile in tre impulsi principali:

1) *Il finanziamento e lo sprone normativo*: La nascita di un ecomuseo, o di un progetto economico culturale, è dettata dallo sprone normativo ed economico che esso può rappresentare, (la creazione o l'aggregazione di beni materiali ed immateriali sul territorio, per lo più voluta da un ente o da una associazione al fine dell'attingimento di fondi).

I casi di studio in esame,⁹ limitatamente alle regioni che hanno adottato le leggi, hanno evidenziato che vi è uno stretto rapporto tra la nascita di un ecomuseo, quale esempio di PPP e l'adozione di un provvedimento normativo teso al finanziamento di una realtà ecomuseale.

Per lo più, la possibilità di attingere a fonti economiche, e quindi la possibilità di creare occupazione, ha spinto i soggetti interessati a trasformarsi da iniziali «fruttor» oppure «osservatori» coscienti della presenza di beni materiali ed immateriali, ad organizzatori e aggregatori degli stessi beni ai fini della conservazione, ma anche dello sfruttamento economico.

Tra i casi esaminati, difatti, la presenza di normativa specifica ha in prima fase fatto emergere le realtà museali presenti già nel territorio, come una cartina tornasole ha dato evidenza a delle realtà aventi già una minima organizzazione tecnico-amministrativa che li connotasse come «ecomuseo» o quanto meno come forme di aggregazioni di beni culturali materiali o immateriali diffuse sul territorio, aventi anche una natura economica ed amministrativa.

In seconda battuta, l'evoluzione normativa regionale, ha poi mirato alla valorizzazione di specifici aspetti del patrimonio, quelli locali e tipici del territorio regionale o anche di territori più omogenei e geograficamente limitati, iniziando a riconoscere, in modo intuitivo, quello che poteva già essere un «carattere» specifico del territorio.

La presenza di strumenti normativi, oltretutto, se da un lato incentiva l'organizzazione delle risorse presenti nell'immediatezza territoriale e già acquisiti alla memoria collettiva e individuale, dall'altra spinge al «setaccio» delle possibili presenze di beni materiali ed immateriali, potenziando o aggregandone altre al fine di rincorrere l'attingimento del fondo regionale. Questa ultima ipotesi, comporta da un lato la messa in evidenza di altre realtà organizzate ascrivibili alla natura di bene, dall'altro alla nascita di finti o temporanei beni che, nel breve e medio tempo, finiscono per essere dimenticati o non fruiti, o peggio ancora, non riconosciuti come beni dai fruttor, proprio perché in assenza di memoria individuale o collettiva.

Dalla lettura dei dati raccolti (110 schedature di ecomunesi) è possibile acquisirne la natura. Ne emerge che alcuni sono riferiti a realtà radicate e connesse al carattere

⁹ Schedatura tratta dallo studio e dalla pubblicazione *L'impronta Tecnologica del territorio, Musei diffusi ed Ecomusei verso un modello di sviluppo*. A. Maio 2019 La scuola di Pitagora Editrice.

territoriale, altri sono forme di aggregazione di piccole realtà derivate, e altri ancora sono scaturiti dalla volontà più imprenditoriale che dalla effettiva presenza di beni.

La regione Piemonte ha il maggior numero di Ecomusei tra loro maggiormente strutturati. Quello che emerge, nella divisione da loro stessi effettuata, è che gran parte delle filiere tematiche è tesa alla memoria dei processi tecnologici legati alle risorse ed alle condizioni ambientali, nettamente distinti dalla parte dei musei rivolti alla sola conservazione dei beni materiali e immateriali.

2) *La gestione delle risorse presenti*: Una delle individuazioni è la nascita di un ecomuseo quale elemento di gestione di beni di un territorio già con una realtà ordinata (la presenza sul territorio di realtà culturali di beni materiali o immateriali, di filiere, di enti o associazioni che non sono tra loro interrelate, ma unità singole, che vengono messe in relazione tra loro costituendo una organizzazione ecomuseale).

Ha poco risalto la circostanza che tale forte presenza sottende sempre ad un processo tecnologico negato nel tempo o dimenticato, ma vi è però la ricerca volta ad evidenziare una identità culturale caratterizzante il territorio.

Il riconoscimento, sia da parte di Enti, che di Privati, di emergenze costituenti realtà culturali di beni materiali ed immateriali già presenti sul territorio, è occasione e opportunità per una organizzazione e gestione degli stessi anche ai fini economici.

La nascita di un ecomuseo avviene quindi per aggregazione e interrelazione delle singole unità museali già presenti in un ambito territoriale definito geograficamente e politicamente. L'ecomuseo, quindi, rappresenta solo l'elemento «rete aggregante» di una presenza già consolidata e organizzata, una rete che racchiude e riorganizza le presenze territoriali.

3) *La pianificazione e la organizzazione del territorio*: L'ecomuseo è occasione di pianificazione e organizzazione del territorio con una presenza di beni materiali e immateriali, di enti e associazioni, che vengono legati in rete tra loro da un sistema ecomuseale normato.

La presenza contemporanea dei beni materiali e immateriali già presenti nella memoria e che ne definiscono l'«impronta» territoriale, unita alla presenza già consolidata di associazioni di tutela e di promozione, trova una spontanea complementarietà e idoneità agli strumenti normativi che, in modo duale sono promossi dagli stessi promotori territoriali.

La nascita e la diffusione di un ecomuseo, quindi, è anche riconducibile alla volontà pianificatrice e organizzativa da parte di Enti o Associazioni che sul territorio ripercorrono e consolidano una realtà di memoria e di presenza di beni materiali e immateriali. Tale processo, può definirsi in realtà biunivoco, ovvero, la presenza dei Beni suggerisce la organizzazione e la gestione degli stessi sul territorio o su di una specifica porzione, ma anche il contrario, è la norma che, recependo gli stimoli spontanei e non organizzati provenienti dal territorio, li definisce in un ambito predefinito che è l'ecomuseo, definendo così la strategia del partenariato tra soggetti pubblici e privati.

Il quadro generale

All'art. 6 c. 3 il Codice Beni Culturali espressamente recita: «La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale».

La partecipazione di soggetti privati all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese, in generale, e alla valorizzazione del patrimonio culturale, nel caso specifico dei beni culturali, è richiamata rispettivamente agli articoli 3 e 9 della Costituzione e agli articoli 6, 111 e 112 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, decreto Legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42. L'articolo 6 del Codice dei Beni Culturali, dopo la specificazione del significato di valorizzazione del patrimonio culturale, provvede ad affermare il sostegno che la Repubblica garantisce in favore dei soggetti privati che partecipano alla valorizzazione, siano essi singoli o associati. Stesso concetto viene ripreso e ribadito nell'articolo 111 del Codice Beni culturali, specificando che la valorizzazione portata avanti dall'iniziativa privata rappresenta «un'attività socialmente utile e della quale viene riconosciuta la finalità di solidarietà sociale» (comma 4). Nell'articolo 112, infine, si fa riferimento alla possibilità di stipulare accordi che abbiano come obiettivo la determinazione di strategie ed obiettivi di valorizzazione, finalizzate all'elaborazione di piani strategici di sviluppo culturale.

L'implementazione dei piani strategici di sviluppo può avvenire attraverso la costituzione di appositi soggetti giuridici a cui possono partecipare non solo soggetti pubblici ai sensi del comma 4, ma anche «privati proprietari dei beni culturali suscettibili di essere oggetto di valorizzazione, nonché persone giuridiche private senza fine di lucro, anche quando non dispongano di beni culturali che siano oggetto della valorizzazione, a condizione che l'intervento in tale settore di attività sia per esse previsto dalla legge e dallo stato» (comma 8).

Al di là delle ambizioni istituzionali, il PPP in campo culturale è stato sostanzialmente polarizzato tra due modalità o interpretazioni principali: da una parte le esternalizzazioni dei servizi al pubblico, avviate con la Legge Ronchey nel 1993 e dall'altra, la costituzione di soggetti giuridici (pubblici e misti pubblico-privati) per iniziativa degli enti locali.

Più esaurientemente, le forme di PPP, distinte tra strumenti e collaborazioni nella gestione, previste in campo culturale sono:

- a) sponsorizzazione;
- b) concessione di servizi;
- c) concessione di lavori pubblici (affidata ai sensi dell'art. 144 e 151 del Codice dei contratti);
- a) società a capitale misto pubblico - privato;
- b) fondazione;
- c) associazione;
- d) aziende consortili.

La legge 14 gennaio 1993, n. 4, c.d. legge Ronchey «Conversione in legge con modificazioni del d.l. 14 novembre, n. 433, recante «misure urgenti per il funzionamento dei musei statali», ha aperto le porte alla collaborazione pubblico-privato nella gestione dei beni culturali. La legge Ronchey, di fatto, si concentra sul ruolo e sull'importanza ricoperti dai servizi aggiuntivi all'interno delle strutture museali e dei siti archeologici statali e incentiva il coinvolgimento dei privati nella gestione dei servizi aggiuntivi, con l'obiettivo di offrire maggiori servizi ai visitatori, migliorare la fruizione culturale da parte dei cittadini-utenti e pervenire a una gestione più efficiente ed efficace dei siti culturali nel nostro Paese, con positive ricadute sulla finanza pubblica.

Il quadro delineato dalla legge Ronchey, più volte rinnovato (fino agli aggiornamenti e alle integrazioni apportate alla Circolare n. 49/2009 del MiBAC). L'ambito dei servizi affidabili in concessione è stato poi ampliato, in modo sensibile, dall'articolo 47-quater del D.L. 41 del 1995, convertito nella Legge 85 del 1995, sia sotto il profilo soggettivo, relativo ai soggetti a cui possono essere affidate in concessione i servizi, sia oggettivo, in termini di tipologia di servizi da affidare.¹⁰

Nel 1999 è stato approvato il *Testo Unico dei Beni Culturali*, il quale introduce la locuzione «servizi di assistenza culturale e di ospitalità» per identificare i servizi aggiuntivi e prevedendo la possibilità di rinnovare la concessione alla scadenza e, in particolare, prevedendo per la prima volta la possibilità che alcuni servizi, come i servizi di biglietteria, pulizia e vigilanza, i quali possano essere concessi insieme alle altre attività prestazionali in un unico affidamento.

L'evoluzione normativa prosegue nel 2004, anno in cui è stato emanato il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, il quale raccoglie e amplia le fonti normative precedenti e le disposizioni in materia di gestione dei servizi nei siti culturali. Si segnala il passaggio alla locuzione servizi per il pubblico, il che conferma l'inclusione degli stessi servizi nelle attività di valorizzazione.

Il Codice, nell'art. 115, stabilisce che la gestione delle attività di valorizzazione, e quindi anche dei servizi aggiuntivi, può essere svolta in forma diretta o indiretta.

I servizi per il pubblico che possono essere istituiti nei luoghi della cultura statali, sono elencati nell'articolo 117 del Codice dei Beni Culturali e sono:

- a. il servizio editoriale e di vendita riguardante i cataloghi e i sussidi catalografici, audiovisivi e informatici, ogni altro materiale informativo, e le riproduzioni di beni culturali;*
- b. i servizi riguardanti beni librari e archivistici per la fornitura di riproduzioni e il recapito del prestito bibliotecario;*
- c. la gestione di raccolte discografiche, di diapoteche e biblioteche museali;*
- d. la gestione dei punti vendita e l'utilizzazione commerciale delle riproduzioni dei beni;*
- e. i servizi di accoglienza, ivi inclusi quelli di assistenza e di intrattenimento per l'infanzia, i servizi di informazione, di guida e assistenza didattica, i centri di incontro;*
- f. i servizi di caffetteria, di ristorazione, di guardaroba;*
- g. l'organizzazione di mostre e manifestazioni culturali, nonché di iniziative promozionali.*

La centralità dei servizi aggiuntivi nel quadro delle forme di PPP in campo culturale è confermata da una parte, come visto, dalla costante presenza nelle norme di settore e dall'altra dal continuo aggiornamento legislativo del loro perimetro di intervento. La Circolare del Ministro dei Beni Culturali n. 131 dell'ottobre 2005 aveva previsto di:

- affidare le gestioni a fronte di progetti più articolati, in cui ai privati è riservato maggior peso;
- di favorire le concessioni «integrate» (e non parcellizzate per sito o per servizio), in modo da favorire anche i siti meno frequentati e con equilibri di bilancio più precari;

¹⁰ Le forme di PPP e il fondo per la progettualità in campo culturale, IFEL - Fondazione ANCI e Federculture, 2013.

- allungare il termine delle concessioni a nove anni;
- innalzare fino al 30% l'aggio sui biglietti, prima fissato nel limite del 15% riconosciuto ai privati.

Una significativa innovazione, in tema di gestione di servizi aggiuntivi, è stata introdotta dall'art. 14 del D.L. n. 159/2007 (di accompagnamento al DDL Finanziaria 2008), convertito nella legge n. 222/2007.

Per orientare l'applicazione della normativa in tema di servizi aggiuntivi, il MiBAC ha redatto nel 2009 le Linee guida in materia di attivazione ed affidamento in concessione dei servizi per il pubblico negli istituti della cultura statali, aggiornate poi nel 2010. In particolare le Linee guida disciplinano la modularità e la gradualità dell'integrazione tra i servizi, la durata della concessione, la procedura di affidamento e i contenuti dei documenti di gara.

Nello specifico:

- l'integrazione dei servizi può avvenire: all'interno di uno stesso sito, ovvero quando l'integrazione di più servizi avviene all'interno di un singolo sito (integrazione verticale); oppure tra più siti, quando l'affidamento riguarda un medesimo servizio congiuntamente in più siti (integrazione orizzontale);
- la durata della concessione è subordinata alla valutazione della sostenibilità economica dei servizi, con particolare riguardo alla necessità di individuare l'arco temporale entro il quale possono essere ragionevolmente ripagati gli investimenti;
- la procedura di affidamento prevista è quella mediante ricorso a procedura ristretta;
- la documentazione di gara prevede la redazione di un bando di gara, del disciplinare di gara, del capitolato tecnico e dello schema di concessione.

Le forme di PPP nei Beni Culturali

Sono diverse le forme di PPP a cui è possibile ricorrere nel campo dei beni culturali. Per ciascuna si è proceduto solo a fornire delle indicazioni sulla tipologia e sulle forme normative di riferimento.

La Sponsorizzazione è certamente uno degli strumenti più utilizzati dalle Amministrazioni pubbliche per finanziare sia gli interventi di restauro/conservazione degli edifici storici o aree archeologiche sia per sostenere le attività che in essi si svolgono. La sponsorizzazione si distingue in pura e tecnica, la prima fa riferimento al finanziamento economico di organizzazioni, amministrazioni o specifiche iniziative; la sponsorizzazione tecnica consiste in una forma di PPP che copre la fornitura di

beni e servizi, e può essere estesa alla progettazione e alla realizzazione, in tutto o in parte, di un intervento di restauro, a cura e a spese dello sponsor¹¹.

La concessione di servizi è una delle più importanti forme di gestione dei servizi pubblici che ne permette l'installazione e la gestione, senza che questi comportino un costo per l'amministrazione. Nel caso specifico dei beni culturali, questa forma di PPP assume un'importanza rilevante nella gestione dei cosiddetti servizi aggiuntivi che ricoprono, nel sistema di funzionamento degli istituti culturali, un ruolo preminente.¹²

La concessione di lavori pubblici rappresenta una forma di PPP finalizzata alla progettazione, all'esecuzione di lavori pubblici, o di pubblica utilità, e della loro gestione. La previsione di forme come la concessione di valorizzazione e il contratto di disponibilità permette di mettere a disposizione dell'Amministrazione uno strumento in grado di sfruttare le potenzialità offerte dai numerosi beni posseduti dallo Stato, nel primo caso, e di costruire e mantenere, a carico della controparte, opere per servizi pubblici in modo da ridurre l'impatto negativo sui vincoli del Patto di Stabilità¹³.

La concessione di valorizzazione è uno strumento di partenariato pubblico - privato che consente di sviluppare e valorizzare il patrimonio immobiliare pubblico, attraverso l'assegnazione a operatori privati del diritto di utilizzare gli immobili a fini economici per un periodo determinato di tempo, a fronte della loro riqualificazione, riconversione funzionale e manutenzione ordinaria e straordinaria.

Il contratto di disponibilità permette all'Amministrazione di fruire di un'opera di proprietà privata che viene destinata all'esercizio di un pubblico servizio, senza che si assuma nessun rischio legato alla fruibilità, alla funzionalità e alla manutenzione dell'opera stessa, che rimangano a carico del privato. La particolarità di questa forma di PPP risiede nel fatto che la titolarità dell'opera realizzata dall'affidatario è del tutto privata.

Il project financing rappresenta una forma di finanziamento di specifici progetti, caratterizzati da ampi livelli di complessità di strutturazione, nella quale la principale

¹¹ D.L. n. 5 del 9 febbraio del 2012, articolo 20, comma 6, lettera h). Codice dei contratti pubblici relativi a lavori, servizi e forniture, in attuazione delle direttive 2004/17/CE e 2004/18/CE Decreto Legislativo 12 aprile 2006, n. 163. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 - Codice dei beni culturali e del paesaggio. Decreto Legge n. 5/2012. Decreto 19 dicembre 2012 - Approvazione delle norme tecniche e linee guida in materia di sponsorizzazioni di beni culturali e di fattispecie analoghe o collegate, in attuazione dell'articolo 61, comma 1 del D.L. n. 5/2012. Decreto legislativo 50/2016), in particolare l'articolo 151 comma 3.

¹² Codice dei contratti pubblici relativi a lavori, servizi e forniture, in attuazione delle direttive 2004/17/CE e 2004/18/CE Decreto Legislativo 12 aprile 2006, n. 163. Legge Ronchey n. 4/1993, D.L. n. 41/1995. D.lgs. n. 42 del 2004 - Codice dei beni culturali e del paesaggio. Decreto Legge n. 159 del 2007, convertito in Legge n. 222/2007 - Interventi urgenti in materia economico-finanziaria, per lo sviluppo e l'equità fiscale. Legge n. 64/2010 - Disposizioni urgenti in materia di spettacolo e attività culturali, Decreto legislativo 50/2016), in particolare l'articolo 151 comma 3.

¹³ Codice dei contratti pubblici relativi a lavori, servizi e forniture, in attuazione delle direttive 2004/17/CE e 2004/18/CE Decreto Legislativo 12 aprile 2006, n. 163. Articolo 143, modificato dal D.l. del 6 dicembre 2011, coordinato con la Legge di conversione n. 214 del 22 dicembre 2011. Articolo 153, sostituito dall'articolo 59-ter D.L. del 24 gennaio 2012, n. 1. Articolo 3-bis D.L. n.351/2001 convertito dalla L. n. 410/2001 e s.m.i., aggiunto dal comma 259 dell'art. 1 L. 296/2006. Articolo 44 D.L. 24 gennaio 2012, n.1, modifica all'articolo 3 del D.lgs. 163/2006, Decreto legislativo 50/2016), in particolare l'articolo 151 comma 3.

garanzia per il rimborso è rappresentata dai flussi di cassa che il progetto stesso è in grado di produrre, senza oneri finanziari per la pubblica Amministrazione¹⁴.

Il project financing nei servizi rappresenta una forma di finanziamento di specifici progetti a cui si ricorre sia nel caso di lavori pubblici, sia nel caso in cui oggetto del finanziamento siano servizi¹⁵.

La società a capitale misto pubblico-privato rappresenta una delle forme più utilizzate di PPP in quanto risponde all'esigenza dell'Amministrazione di implementare una funzione imprenditoriale nella gestione dei servizi pubblici, riducendo, da un lato, i propri impegni finanziari, e dall'altro acquisendo all'esterno le capacità professionali e manageriali¹⁶.

La fondazione culturale. Il ricorso a questo istituto giuridico di diritto privato trova fondamento nell'elasticità e nell'adattabilità dello stesso a molteplici situazioni, rappresenta, infatti, un modello di gestione che può essere utilizzato per la realizzazione di iniziative sia in campo culturale che del no profit¹⁷.

Il consorzio di valorizzazione culturale. L'istituto giuridico del consorzio è finalizzato alla gestione comune di determinate attività e funzioni, e trova applicazione anche nel settore culturale per la gestione delle attività di valorizzazione¹⁸.

Le condizioni per realizzare il Ppp in campo culturale

L'analisi della normativa ha permesso di focalizzare l'attenzione su alcuni punti ritenuti meritevoli di un approfondimento.

Condizioni per la realizzazione di PPP in campo culturale:

1. Programmazione
2. Sostenibilità finanziaria
3. Integrazione dei servizi
4. Trasparenza/comunicazione¹⁹

¹⁴ Legge 11 febbraio 1994, n. 109 Legge quadro in materia di lavori pubblici; Legge 21 dicembre 2001, n. 443 - Delega al Governo in materia di infrastrutture ed insediamenti produttivi strategici ed altri interventi per il rilancio delle attività produttive. D.lgs. 20 agosto 2002, n. 190 - Attuazione della legge 21 dicembre 2001, n. 443, per la realizzazione delle infrastrutture e degli insediamenti produttivi strategici e di interesse nazionale. Decreto legislativo 50/2016), in particolare l'articolo 151 comma 3

¹⁵ Decreto del Presidente della Repubblica del 5 ottobre 2010, n. 207 – Regolamento di esecuzione e attuazione del decreto legislativo 12 aprile 2006, n. 163, recante *Codice dei contratti pubblici relativi a lavori, servizi e forniture* in attuazione delle Direttive 2004/17/CE e 2004/18/CE. Decreto legislativo 50/2016), in particolare l'articolo 151 comma 3

¹⁶ Legge 142/1990 – Ordinamento delle autonomie locali; D.lgs. 267/2000 –Testo Unico Enti Locali; D.lgs. n. 42 del 2004 – Codice dei beni culturali e del paesaggio;

¹⁷ D.lgs. 368/1998 - Istituzione del Ministero per i beni e le attività culturali; D.M. 27 novembre 2001, n. 491 - Regolamento recante disposizioni concernenti la costituzione e la partecipazione a fondazioni da parte del MiBAC a norma dell'art. 10, D.lgs. 368/1998; D.lgs. n. 267/2000 - Testo Unico enti Locali; D.lgs. n. 42 del 2004 - Codice dei beni culturali e del paesaggio.

¹⁸ D.lgs. 42 del 2004 - Codice dei beni culturali e del paesaggio; Decreto legislativo 50/2016), in particolare l'articolo 151 comma 3

¹⁹ Le forme di PPP e il fondo per la progettualità in campo culturale, IFEL - Fondazione ANCI e Federculture, 2013

Nel novembre del 2019, il MiBACT pubblica la circolare n. 45 nella quale indica l'aggiornamento della norma di riferimento per le forme speciali di Partenariato pubblico e privato nei beni culturali, fornendo anche un modello guida al quale attenersi. *«La normativa di riferimento utilizzata è il Codice dei contratti pubblici (Decreto legislativo 50/2016), in particolare l'articolo 151 comma 3, che consente il coinvolgimento di altri soggetti (pubblici e privati) nella valorizzazione e gestione dei beni culturali, prevedendo, a tal fine, forme semplificate di scelta degli operatori. Un istituto di particolare rilievo che, vista la sua formulazione ampia e generica, può essere applicato a molti tipi e cause contrattuali, non prevedibili a priori, che ruotano dalla fornitura di servizi di progettazione all'assistenza museale, dall'allestimento e presentazione di istituti e luoghi della cultura per la pubblica fruizione fino alla consulenza organizzativa»²⁰.*

Applicazioni e conclusioni, il caso del Parco Archeologico di Pompei e del Colosseo

Benché la norma abbia cercato di rispondere alle varie esigenze di mercato, proprio per la fluidità di quest'ultimo, non sempre ha risposto in modo aderente alle esigenze stesse, anzi, proprio per la caratteristica delle norme, ovvero di maturare a seguito di eventi contingenti, risulta essa stessa già non aggiornata e attuale. Ne consegue, come accennato all'inizio, che il mercato reagisce ed applica le norme su tantissimi casi di iniziative di partenariato, ma di sicuro, le molteplici forme non comprendono la totalità dei casi. Uno degli esempi è Pompei, difatti, il problema dimensionale e la necessità di interventi di area vasta, ne costituiscono un elemento di forza e di debolezza allo stesso tempo. L'elemento di debolezza peculiare del contesto italiano è, come noto, la scala degli investimenti. La ridotta dimensione degli enti locali, lo scarso afflusso di visitatori registrati nella maggior parte del patrimonio culturale (oltre il 90% sotto i 50.000 visitatori annui nei siti statali, fatta eccezione Pompei che si connota tra i grandi attrattori culturali), ha determinato tipicamente investimenti ridotti in campo culturale.

Le uniche eccezioni sono rappresentate da una parte dagli interventi di recupero/restauro, spesso molto onerosi e dall'altra, dalla c.d. 'progettazione finanziata', che ha stimolato, in alcuni contesti, gli investimenti nel settore. Nell'Ambito del GGP, (Grande Progetto Pompei), nel 2015, viene redatto il «Piano strategico per lo sviluppo delle aree comprese nel piano di Gestione delle Aree UNESCO, Area Archeologica di Pompei Ercolano e Torre Annunziata» ad oggi non ancora attuato, ma nel quale il coinvolgimento della Regione Campania e di 10 Comuni limitrofi, allo scopo di *«individuare nel Piano strategico lo strumento per la realizzazione di interventi infrastrutturali necessari a migliorare le vie di accesso e le interconnessioni ai siti archeologici e per il recupero ambientale dei paesaggi degradati e compromessi, prioritariamente mediante il recupero delle aree industriali dismesse, e di interventi di riqualificazione e rigenerazione urbana, ai fini del rilancio economico-sociale e della riqualificazione ambientale e urbanistica dei comuni interessati dal Piano di gestione del sito*

²⁰ Note esplicative tratte dal sito MiBACT.

UNESCO ricompresi nella Buffer zone, anche mediante il potenziamento dell'attrattività turistica dell'intera area.» ha consentito l'avvio di un partenariato di ampio respiro volto a valorizzare non tanto il sito, ma le realtà circostanti, ponendo lo stesso quale «Polo Attrattore».²¹ Tale valorizzazione ha poi interessato una molteplicità di Partner privati, interessati ad investire in termini di ricaduta economica locale, valorizzando le specifiche potenzialità culturali locali.

Un altro caso emblematico è legato all'altro «Grande Attrattore», ovvero quello del Parco Archeologico del Colosseo, caso che fu sulle cronache nazionali. Il 4 agosto del 2010 il MiBAC pubblica un avviso per la ricerca di sponsor per il finanziamento e la realizzazione di lavori secondo «piano degli interventi». Alla procedura presero parte due candidati (Ryanair e Tod's Spa), le cui offerte furono ritenute adeguate sul piano finanziario, ma irregolari e inammissibili, l'una per perché avente un oggetto in parte diverso da quello dell'affidamento, l'altra perché non costituente un impegno negoziale, ma una mera dichiarazione di intenti non vincolante per l'offerente. La stazione appaltante optò, quindi, per una procedura negoziata volta all'affidamento del solo finanziamento degli interventi (sponsorizzazione pura). A conclusione della trattativa si giunse, quindi, alla stipula dell'accordo tra il Commissario delegato per la realizzazione degli interventi nelle aree archeologiche, la Soprintendenza speciale di Roma e Tod's Spa, per il finanziamento delle opere a carico dello sponsor che ammontò a 25 milioni di euro. Sulla procedura il TAR Lazio, su proposta del Codacons, richiese al Ministero l'esibizione della documentazione relativa alla procedura, sollevando dubbi sulla trasparenza dell'operazione. La battaglia giudiziaria che vedeva da un lato l'Autorità per il controllo sui contratti pubblici approvare l'operato dell'Amministrazione che concluse l'accordo con la società Tod's Spa, e dall'altro il TAR del Lazio, vide il MiBAC ottenere ragione con la decisione del TAR. Il 21 gennaio 2013 fu così firmato l'accordo tra Diego Della Valle, il sindaco di Roma, Alemanno, i sottosegretari Letta e Giro e il Commissario straordinario dell'area archeologica di Roma, Cecchi. Nonostante la firma dell'accordo, i lavori di restauro tardarono ad iniziare a causa dei numerosi ricorsi amministrativi che bloccano l'inizio dei lavori, ultimo dei quali quello dei legali della ditta Lucci, arrivata seconda nella gara d'appalto, ricorsi in appello al Consiglio di Stato.

Tale caso fu emblematico in quanto sottolineò da un lato l'importanza del finanziamento privato, legato alla sponsorizzazione della valorizzazione e Restauro di Grandi Attrattori quali il Colosseo, ma dall'altro la debolezza dello Stato nella gestione tecnico amministrativa di procedure aperte ad interessi di Privati con grandi interessi economici.

A conclusione della breve riflessione sugli aspetti che legano la fruizione dei Beni Culturali quale bene di consumo sottoposto alle leggi di mercato, si riassume quanto in premessa, ovvero, come la crescente richiesta di fruizione del Bene Culturale quale bene di consumo, il considerare la valorizzazione del patrimonio culturale come una forza trainante per lo sviluppo anche economico attraverso la fruizione e l'uso, costituiscono un terreno privilegiato per rafforzare la tutela, ma soprattutto rafforzare anche l'economia del territorio raggiungibile con accordi d'uso e fruizione con soggetti privati da parte del detentore del Bene. La tutela e la promozione

²¹ Tratto dal verbale del Comitato di Gestione del 22 settembre 2015 del MiBACT GGP.

economica, quindi, attraverso il coinvolgimento di partner privati, costituiscono una via maestra che può condurre non solo alla valorizzazione del Bene tutelato, ma soprattutto allo sviluppo di una sensibilità verso lo stesso non disgiunto dalla capacità di produrre economia attraverso le molteplici forme di coinvolgimento privato.



PROBLEMATICHE DELLA RETE MUSEALE.

LA RIFORMA

FRANCESCHINI E LE PROSPETTIVE FUTURE

Mario Pagano

Palazzo del Collegio Romano, sede del MiC

About: From this "propositional diagnosis" it can be understood that the writer is not optimistic for the future, unless it is possible to intervene decisively, quickly and with adequate funding, on the respective and complex problems, and proceed with a program much more extensive than qualified recruitment of young people, extending the managerial and economic autonomy of the Superintendents.

Una diagnosi propositiva sul tema

L'entrata in vigore della recente riforma del MIBACT (DPCM 28 agosto 2014 n. 171, cui ha fatto seguito il DM 23 gennaio 2016), fortemente voluta dal ministro Dario Franceschini e dai suoi collaboratori (tra gli archeologi il Presidente del Consiglio Nazionale per i Beni Culturali ed ex-rettore dell'Università di Foggia Volpe, archeologo medievista, che ne è stato il principale ispiratore e animatore, il prof. Daniele Manacorda e, dopo un'iniziale opposizione, il prof. Andrea Carandini, ora presidente del FAI e il prof. Lorenzo Casini, ora Capo di Gabinetto del MIBACT; tutti gli altri, compresi gli Accademici dei Lincei se ne sono dissociati e la hanno fortemente osteggiata) molto ha innovato in materia di gestione di Musei e reti museali regionali, ma ha anche messo in evidenza ed, in alcuni casi, aggravato molte criticità, e creato numerosi problemi, solo in parte affrontati e risolti. Cercherò dunque in questa sede di analizzarli, proponendo anche qualche possibile soluzione.

In primo luogo, rispetto alla riforma Bottai nel 1939, quella Franceschini non è stata per nulla condivisa con gli operatori del settore dei beni culturali, sia con i Soprintendenti, i responsabili tecnici della tutela, ma neanche con i professori universitari e gli Accademici del settore, ed è stata elaborata da un ristretto numero di

persone, del tutto estranee al MiC e con propositi non del tutto chiari (né successivamente sufficientemente chiarificati): è stata dunque calata dall'alto e, come si è detto, incidendo profondamente e duramente nella carne dell'organizzazione dei beni culturali, ha avuto l'effetto immediato di demoralizzare ulteriormente i dirigenti del settore, quasi tutti di grande esperienza e che avevano retto finora, con stipendi e risorse inadeguati, tutta la struttura del Ministero, privandoli nei fatti, se non di diritto, delle migliori prospettive di carriera e di sviluppo economico, come si è ben visto nei successivi sviluppi.

Questa nuova Riforma fa seguito ad una serie di altre in rapida successione, dirette piuttosto a spostamenti di Dirigenti che ad una reale innovazione. Ma è stata la più ambiziosa, e pertanto avrebbe necessitato di un forte adeguamento, numerico e di qualità, delle risorse umane ed economiche. Essendo a costo zero, invece, ha avuto il risultato di sottrarre ulteriori risorse umane e materiali, già ridotte al lumicino, al funzionamento e alla tutela, e di sovraccaricare di responsabilità e di compiti i Soprintendenti anche in settori per i quali non erano competenti e formati, generando non poche difficoltà pratiche di attuazione. Né si sono visti i benefici della tanto sventolata e innovativa autorizzazione unica e della «visione olistica dei beni culturali». Tempi e burocrazia non risultano per niente tagliati. Certo, il lavorare insieme di funzionari archeologi, architetti, storici dell'arte, l'accendersi del settore *demoetnoantropologico* (peraltro privo di qualsiasi significativo finanziamento, pur annunciato e promesso con la consueta grancassa dei *media* ormai quasi completamente asserviti: si tratta quindi di un lumicino già soffocato dai fatti) ha certamente contribuito allo scambio di idee ed esperienze. La creazione di responsabili di aree funzionali e di direttori di Museo selezionati, privi quasi di ogni responsabilità oggettiva e con un compenso a dir poco simbolico, peraltro faticosamente individuati con continui ed elaborati interpellati, molti alle soglie del pensionamento o appena assunti (attivi addirittura su tre o più sedi, a loro spese, incredibilmente, gli spostamenti, come pure per le numerose reggenze!), la grande carenza degli stessi dirigenti, le sedi moltiplicate, non hanno certo contribuito a migliorare la ormai asfittica situazione generale, ormai degenerata.

L'istituzione di 30 Musei e Parchi archeologici autonomi, con selezioni assai discusse e certamente assai discutibili sia nei metodi che nei risultati, che hanno portato a strascichi giudiziari di vario genere, potentemente supportati da risorse economiche sia speciali, sia derivate dalla stessa gestione autonoma, sia che hanno beneficiato dei risultati di stanziamenti pregressi e di lavori condotti da altri, e sbandierati da una potente macchina mediatica, non pare sia riuscita a compensare le obiettive difficoltà di tutta l'organizzazione dei beni culturali e paesaggistici in Italia, e soprattutto degli essenziali presidi di tutela, che hanno continuato ad essere, nei fatti se non nelle parole, depotenziati.

I risultati, poi, sono anch'essi assai discutibili. Non mi soffermerò su di essi, non solo per eleganza, ma anche per non incorrere nelle ire di Superiori e colleghi. Ricordo solo l'aumento generalizzato dei biglietti e l'ingolfamento delle mal gestite domeniche gratuite, che hanno contribuito ad allontanare i giovani italiani dai Musei e dai Parchi archeologici; la mancata creazione di adeguate strutture didattiche. Il sensazionalismo, spesso vuoto, sembra aver guidato la maggior parte delle iniziative e, per far cassa, si sono financo autorizzati i matrimoni nelle celle dei templi di *Paestum*, decisione poi revocata dallo stesso Ministro per le numerose proteste!

Annullata del tutto la struttura tradizionale del Ministero, voluta dal Fiorelli e saggiamente conservata da Bottai, due giganti che ancora emergono sulle successive, stentoree, figure, che, salvo casi specifici, coniugava tutela del territorio, gestione dei Musei Statali e valorizzazione, permettendo una perfetta osmosi della cura dei Beni culturali (questa sì "olistica"; questa struttura l'Italia condivideva solo con la Grecia, e costituiva una peculiarità, a mio parere molto positiva e da salvaguardare piuttosto che scimmiettare i vicini francesi e la fallimentare autonomia siciliana), si è voluta attuare la separazione tra Musei, con una apposita Direzione Musei e Soprintendenze Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, con la corrispondente Direzione generale. Si sono peraltro lasciati in vita gli ormai pleonastici e farraginosi Segretariati regionali, con il risultato di allungare i tempi dei procedimenti e degli interventi.

Certo, la riforma Franceschini è arrivata dopo un processo di creazione dell'autonomia di alcuni grandi Musei e Poli Museali, e l'istituzione delle autonome Soprintendenze di Pompei e di Roma. Ma, se per alcuni grandi Musei l'Autonomia è certamente giustificabile, come il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, il più grande Museo Archeologico d'Europa e che riunisce anche le collezioni reali borboniche e quella Farnese, molto meno lo è per realtà medio-piccole con uno stretto legame col territorio, come gli scavi di Sibari, il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia o i Musei archeologici nazionali di Taranto e di Reggio Calabria.

Il Direttore Regionale Musei, coadiuvato dai Direttori dei poli museali regionali (molti dei quali del tutto effimeri) ha, tra gli altri suoi compiti, la creazione e il coordinamento della rete museale regionale, compresi i Musei locali e anche quelli privati e delle Fondazioni di altro genere, coordinando anche il calendario degli eventi culturali e la didattica museale. I risultati sono sotto gli occhi di tutti, e non occorre commentarli, vista la loro estrema frammentarietà. Nessuna particolare attenzione è stata poi rivolta ai musei degli Enti locali e alla loro integrazione con quelli Statali. Gli standard museali risultano estremamente frammentari e del tutto inadeguati.

Tre settori hanno particolarmente sofferto per i meccanismi della riforma Franceschini: quelli della documentazione, del restauro, e dei depositi archeologici.

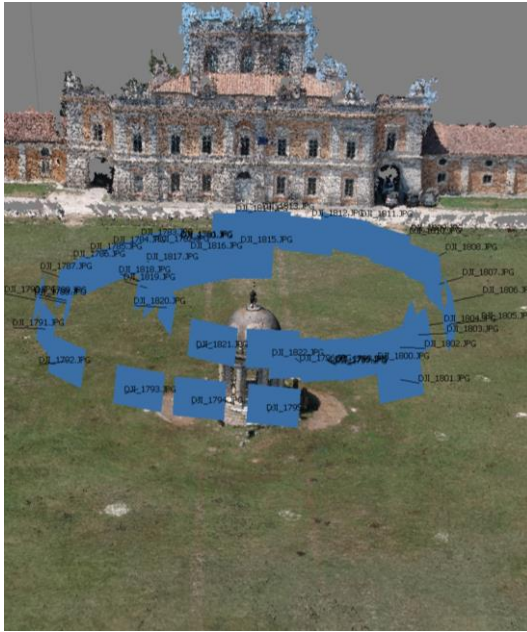
I già atrofici laboratori di restauro sono stati assegnati rispettivamente ai Musei o alle Soprintendenze con il criterio più semplice, ma anche il più stupido: la loro ubicazione nell'ambito di un Museo o di una Soprintendenza. Questo criterio, lontano da qualsiasi logica e innovazione, e privo di qualsiasi intenzione di razionalizzazione delle risorse e della spesa, ha prodotto l'effetto che molti Istituti sono ormai carenti del tutto in questo fondamentale settore, necessario sia ai Musei che alle Soprintendenze come indispensabile supporto per la tutela e la valorizzazione. Basti pensare alla necessità di intervenire prontamente e con continuità sui siti e sugli scavi archeologici. Si propone per quest'ambito la creazione di centri regionali per il Restauro, che servano di supporto alle Soprintendenze operanti nel territorio.

Per quanto riguarda la documentazione, la separazione tra Musei e Soprintendenze, e la creazione di nuovi istituti e circoscrizioni territoriali ha creato il caos negli archivi e, in alcuni casi, la loro sostanziale inconsultabilità. Dopo molte e contraddittorie disposizioni, la stessa direttiva di trasferirli presso le nuove strutture è stata quasi dappertutto disattesa, senza che il Segretariato del Ministero sia punto intervenuto per farla rispettare. Per non parlare delle Biblioteche di Istituto, prive di finanziamento da anni, e considerate quasi dei rami secchi del Ministero: e, si sa,

nell'ambito del MIBACT archivi e biblioteche non hanno quasi mai goduto di grandi attenzioni. Eppure, una revisione legislativa e una legge sull'edilizia archivistica e bibliotecaria permetterebbe considerevoli risparmi, e di liberare notevoli risorse umane ed economiche. La legge prevede un Archivio di Stato in ogni provincia, spesso in fitto passivo, quasi sempre in edifici storici dove gli spazi sono carenti e i presidi antincendio costosi ed inefficienti. Il personale è ormai dappertutto carente e certo non è sufficiente l'impiego di personale ALES, con costi per il Ministero, tra l'altro, superiori del 30% e discutibili selezioni, che spesso portano alla presenza in delicatissime posizioni di personale non adeguato. Si tagliano i Dirigenti per creare l'Autonomia dei Musei, lasciando i due settori in una situazione, se possibile, ancora più miseranda. La soluzione sarebbe tra le più semplici, e l'investimento tra i più redditizi: realizzare edifici nuovi, moderni e all'avanguardia, modulari, dove concentrare risorse umane e materiali. Si libererebbero così dappertutto edifici di grande valore da utilizzare altrimenti. Basti pensare all'esempio dei modernissimi Archivi di Francia. Ma nell'ormai atrofico MIBACT nessuno ci ha neanche pensato.

Il caos più generale regna riguardo il tema della sistemazione, studio, ricerca e valorizzazione dei depositi archeologici: centinaia di migliaia di reperti, in continuo accrescimento grazie alla legge e alle disposizioni sull'Archeologia preventiva, variamente dislocati tra Musei e Soprintendenze e in vari depositi locali, in condizioni spesso di difficile accessibilità per lo studio, la ricomposizione e il restauro. Anche qui il carente coordinamento tra gli Istituti crea ostacoli di tutti i generi, e il risultato è la mancata valorizzazione sia dal punto di vista culturale che turistico e la lentezza e la difficoltà di accesso per gli utenti. Sarebbe il caso di individuare grandi, attrezzati e facilmente accessibili depositi archeologici di Soprintendenza territoriale, grazie a speciali finanziamenti, visitabili, dove concentrare tutto il materiale archeologico presente e futuro, con riferimento ai principali siti archeologici.

Da questa «diagnosi propositiva» si può comprendere che chi scrive non è ottimista per il futuro, a meno che non si riesca ad intervenire con decisione, in tempi brevi e con adeguati finanziamenti, sulle rispettive e complesse problematiche, e si proceda ad un programma assai più esteso di assunzioni qualificate di giovani, estendendo l'autonomia gestionale ed economica dei Soprintendenti.



CONOSCERE I BENI CULTURALI ATTRAVERSO LE TECNOLOGIE DIGITALI. METODI, CASI STUDIO E PROSPETTIVE FUTURE

Irene Savinelli

Fig. 1. Real Sito di Carditello, fotomodellazione
3D del tempietto (elaborazione dell'A.).

About: This article analyses the method the 3D phot-modeling for cultural heritage. Analyzes the relationship between digital technologies and cultural heritage, by comparing of the theory and case application. More and more of cultural approaches and looks with curiosity at technologies, how digitized of content, opensource databases creation, 3D reconstruction ad animation, immersive media and augmented reality, applied to cultural heritage. The contribution, through a focus of the achievements, exposes the possibilities to use 3d model sas a new source of communication and promotion.

Introduzione

Negli ultimi anni i modi e i tempi della conoscenza sono stati ridefiniti dalle nuove tecnologie. Sempre più si affermano e si definiscono le tecniche multimediali, come la digitalizzazione dei contenuti, la creazione di database open source, simulazioni, ricostruzione e animazioni 3D, realtà immersiva e aumentata, applicate ai beni culturali. L'articolo analizza il rapporto ed il legame che s'instaura tra le tecnologie digitali e il patrimonio culturale, attraverso la relazione che si crea, strumento-metodo, mettendo a confronto la teoria con il caso applicativo e focalizzando il risultato raggiunto.

In tale contesto, infatti, le tecnologie sono utili non solo ad acquisire informazioni ma permettono, in base alla tipologia di restituzione dati espletata, di accedere ad esse in modo integrato da qualsiasi luogo e in qualsiasi momento (off line, on line e tramite device mobili¹) a diversi livelli di informazioni sul sito o manufatto, secondo modalità *user-friendly*² di consultazione - gestione dati e di navigazione.

¹ Con il termine Mobile Internet Device (spesso abbreviato in MID) vengono indicati alcuni particolari dispositivi destinati soprattutto alla navigazione in Internet e pensati soprattutto per un pubblico non professionale, il cui sviluppo è stato portato avanti nel corso del 2007.

² User-friendly è una parola usata in molti settori, non soltanto quello informatico, ed ha un significato ben preciso: qualcosa che è stata progettata per essere estremamente facile da usare.

In questo modo le informazioni raccolte, in un ambito di rilievo e progettazione di un bene culturale, possono essere messe a servizio di qualsiasi utente e sfruttate anche in altri ambiti, come la valorizzazione e la fruizione. Al fine, infatti, di rendere più efficace la fruizione del patrimonio culturale, le tecniche multimediali, che affiancano già da diverso tempo il settore del rilievo metrico e che generano modelli 3D, sono riutilizzate attraverso le nuove modalità di grafica nei piani di valorizzazione (*3D modelling, virtual reality, augmented reality, 3D real time graphics environment*, modelli tridimensionali condivisi su rete Internet).

Il presente contributo tratterà la tematica della fotomodellazione applicata all'architettura, si descriverà, dunque, la metodologia impiegata ed il *workflow*³. Si entrerà nel merito del caso studio specifico il rilievo del Real sito di Carditello ed i relativi risultati ottenuti. L'articolo raccoglie la sintesi delle attività di studio e approfondimento progettuale condotto nel 2019 dal Consorzio di Ricerca *Laocoonte*⁴ S.c.p.a nell'ambito delle attività svolta in attuazione del protocollo d'intesa sottoscritto tra la Fondazione Real Sito di Carditello e *Laocoonte*⁵ per l'esecuzione dello studio di fattibilità tecnica ed economica del complesso di beni e delle aree annesse.

L'uso delle tecnologie 3D per i beni culturali

L'uso delle tecnologie multimediali costituisce un efficace strumento di conoscenza del patrimonio culturale, non solo per gli effetti scenografici della riproduzione 3D ma anche per la restituzione dei molti dati.

Non si possono intraprendere indagini, proporre progetti di recupero e valorizzazione se non si conosce il manufatto architettonico in tutte le sue sfaccettature. La conoscenza richiede a sua volta altra conoscenza, che è alimentata dalla curiosità, che per consolidarsi cresce e diviene fonte d'ispirazione per studi e ricerche, come nel caso del rilievo, dove si applicano nuove metodologie per riuscire ad avere un modello virtuale dell'architettura oggetto di studio.

In campo di rilievo architettonico i sistemi multimediali 3D consentono all'utente la visualizzazione tridimensionale foto-realistica dei manufatti e del loro contesto, la navigazione virtuale all'interno ed intorno all'oggetto architettonico. All'interno di questo sistema, dunque, il modello architettonico può essere interrogato in termini di dimensioni, ruotato, ingrandito, fruito da punti di vista predefiniti o scelti dall'utente tramite diverse angolazioni del punto di osservazione o mediante navigazione, immersiva.

³ Il termine *workflow*, tradotto letteralmente dall'inglese, significa il flusso di lavoro e fornisce agli operatori tutte le informazioni necessarie per portare a termine la propria attività. Infatti grazie al *workflow* si possono creare e automatizzare i processi lavorativi. È l'insieme di quei compiti coinvolti nella realizzazione di un processo lavorativo od operativo. Successo, efficienza e il corretto funzionamento sono, infatti, direttamente dipendenti dalla capacità di svolgere in modo preciso e veloce, entro un determinato periodo di tempo, tutti i processi.

⁴ Consorzio di Ricerca *Laocoonte* S.c.p.a. è un ente di ricerca riconosciuto dall'ISTAT che promuove iniziative di recupero e valorizzazione dei centri storici, delle emergenze architettoniche e per lo sviluppo del turismo, costituita tra Comuni dell'alto Casertano sottoscrittori del Progetto. La società ha lo scopo di valorizzare il sistema dei Beni e delle Attività Culturali, quale fattore determinante dello sviluppo economico della Regione Campania. Essa si pone l'obiettivo di costituire un punto di eccellenza per il settore, confrontandosi anche con le migliori esperienze nazionali. <http://www.progettolaoconte.it/>.

⁵ Lo «studio di fattibilità tecnica ed economica del complesso di beni e delle aree annesse del Real Sito di Carditello» è stato redatto nell'ambito delle attività svolte dal gruppo di ricerca guidato dall'architetto Mariano Nuzzo (Direttore del Consorzio di Ricerca *Laocoonte* S.c.p.a.).

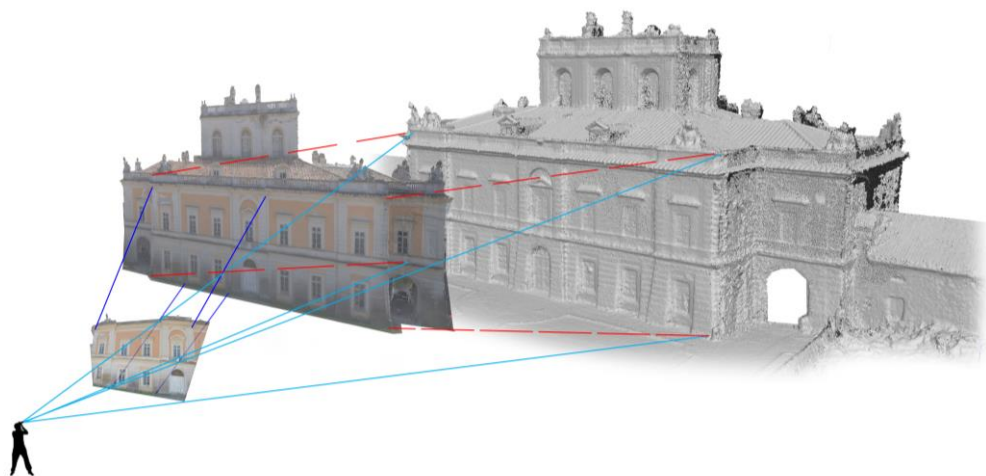


Fig. 2. Ricostruzione 3D attraverso il rilievo fotografico (elaborazione dell'A.).

Il modello 3D permette di visualizzare diversi livelli, i quali, grazie ad un apprendimento maggiore delle relazioni spaziali e tipologiche del manufatto architettonico, consentono la distinzione delle singole parti costruttive di cui è composto.

La definizione del modello e la sua descrizione grafica, anche se di dettaglio, è incompleta se non se ne ha una piena conoscenza, quindi, risulta fondamentale integrare la modellazione 3D con le informazioni utili a descrivere il bene in modo da rendere comprensibile i dati acquisiti ad un vasto pubblico.

Il metodo

Il presupposto di ogni intervento su beni esistenti è senza dubbio la conoscenza del bene stesso. In ambito architettonico i manufatti devono essere rilevati e studiati nel loro insieme, complesso e articolato, essendo consapevoli che oggi non sono altro che il risultato di una stratificazione di diverse epoche, tecniche e materiali. Proprio per questo motivo è da tener ben presente che «applicare la fotomodellazione alla ricostruzione 3D di edifici obbliga l'utilizzatore a uno sforzo d'interpretazione che coincide necessariamente con la comprensione delle forme architettoniche che lo compongono».⁶

Il procedimento di acquisizione dati rientra in uno studio multidisciplinare, utile a rilevare e archiviare lo stato di fatto, per una pianificazione futura a supporto degli studi scientifici nell'ambito del patrimonio architettonico.

Il rilievo 3d rientra nelle discipline del rilievo strumentale indiretto, grazie alla fotogrammetria disciplina che permette di ricostruire la forma geometrica di un contesto territoriale, urbano o architettonico, tramite una o più immagini

⁶ DE LUCA L., *La fotomodellazione architettonica*, Tipografia Priulla 2011, p. 20.

fotografiche. La fotogrammetria, oggi, rientra tra le metodologie più speditive per il rilievo 3D di un'architettura, grazie alla velocità nell'acquisizione delle immagini.

Questa tecnica permette di estrapolare da un rilievo fotografico, ben programmato ed eseguito, dei modelli 3D geo localizzati e interrogabili. È un metodo che permette di creare, contemporaneamente, il rilievo e una banca dati sfruttabile non solo nel campo della progettazione architettonica.

Il primo risultato della fotomodellazione 3D è una nuvola di punti, che può essere abbinata o integrata ad altre tecnologie per verificarne la precisione e la validità, del dato acquisito. Questa tecnica permette di elaborare modelli tridimensionali partendo da fotografie. Gli algoritmi *Structure from motion* e i software che si usano sono automatizzati e *user friendly*.

Il termine *Structure from motion*⁷ rende l'idea di questa tecnica: *struttura in movimento*. Ciò significa che muovendosi, intorno all'edificio, in diverse prospettive, si riesce a cogliere e catturare la tridimensionalità e la struttura.

La ricostruzione 3D avviene attraverso la collimazione automatica di punti da un insieme di foto. La *SfM*, è basata su algoritmi di *computer vision*, estrae i punti comuni dalle singole foto, raccoglie i parametri e li incrocia ai punti riconoscibili e comuni su più foto, individuando, così, le coordinate degli stessi punti nello spazio. Questa fase viene identificata con il nome di "*align photos*", essa permette l'allineamento automatico delle immagini nello spazio, conservando punto e angolazione al momento dello scatto, e genera la "*tie point*", nuvola sparsa di punti "*point cloud*", utile all'elaborazione della nuvola densa di punti "*dense cloud*" e *mesh*.

Il software costruisce la *mesh* poligonale 3D basandosi sulla nuvola densa di punti, risultato raggiungibile attraverso due algoritmi disponibili:

- Heigl Fiel – superfici piane
- Arbitrary – per qualsiasi tipo di oggetto.

Successivamente la *mesh* può essere *texturizzata*, vengono assegnati dei pixel della texture alla mesh poligonale, quindi, non è altro che la copia fisica della porzione triangolare della foto incollata sul triangolo della superficie dell'oggetto.

Come ultimo step c'è la scala del modello 3D, processo che può essere eseguito ancorando il modello a dei punti dei quali si conoscono le coordinate spaziali, questo perché il software non è in grado di dedurre le dimensioni degli oggetti che compaiono nelle fotografie.

La ricostruzione del modello 3D è ciò che più si avvicina alla realtà, anche se in modo virtuale, ed ha i requisiti necessari per conservare le informazioni acquisite e per trasmetterle alle generazioni future.

La restituzione del modello tridimensionale si rileva utile in diversi ambiti, conservazione, tutela, gestione e ricerca. Va evidenziata che il fine principale è capire l'obiettivo a cui deve rispondere un modello 3D, solo dopo l'individuazione del fine ultimo si può organizzare e scegliere la metodologia più consona. Questa scelta non è legata solo alla tipologia di rappresentazione, ma anche ai processi interpretativi ed analitici del modello 3D che avranno una ripercussione sull'oggetto stesso. La modellazione 3D, quindi, non rappresenta una riproduzione digitale di un bene culturale, bensì un'attività che porta a un processo analitico e decisionale, che interpreta e conosce, che definisce e comunica le future attività.

⁷ Structure from Motion [d'ora in poi SfM].

Il workflow

La fotomodellazione 3D non si limita ai soli algoritmi *SfM*, è necessario pianificare il rilievo, ordinare i dati acquisiti e gestire la nuvola di punti in modo da desumere più informazioni possibili dal 3D.

La programmazione per una buona fotomodellazione si divide in tre step principali: *fieldwork*, *processing* e *post processing*.

Il *fieldwork*, pianificazione e rilievo diretto, è la fase sul campo e riguarda la scelta della fotocamera, il piano di volo con le relative quote, individuazione e posizionamento dei target nelle aree esterne. La pianificazione è la fase più importante perché dalla scelta della fotocamera e la sua risoluzione dipenderà la qualità del modello; dal piano di volo e dal rilievo dei target dipenderà la precisione metrica. La geometria del modello 3D sarà utile allo studio e alla ricomposizione dei dati acquisiti.

Nel *processing* si adoperano i software che, come Agisoft PhotoScan, implementano gli algoritmi di *SfM*. In questa fase si eseguono l'allineamento delle immagini e la ricostruzione delle nuvole sparse e dense di punti.

Con il *post processing* si possono creare una varietà di prodotti a partire dalla nuvola di punti, come, mappe tridimensionali, vettoriali o cartografiche. I software di *SfM* implementano moduli di software esterni (CAD, GIS) di gestione di nuvole di punti rispettando i formati di scambio.



Fig. 3. Flusso del workflow.

Il caso studio: Real Sito di Carditello

Il metodo e il flusso di lavoro descritto sono stati applicati al caso studio del *Real sito di Carditello*. Lo stato attuale del Real Sito è frutto delle continue trasformazioni e destinazioni d'uso avute nel tempo; tali cambiamenti hanno portato ad alterare alcuni ambienti fino alla perdita di piccole parti. La costruzione della Reggia risale al 1744 per volere del re Carlo III di Borbone, il quale aveva richiesto un complesso comprendente una villa reale, con casino di caccia ed edifici da adibire alle attività agricole ed all'allevamento.

Il Collicini, è affiancato da Jacob Philip Hackert⁸ per la decorazione dei saloni con affreschi che rappresentano «scene di contadini a lavoro, in alcuni dei quali sono riconoscibili i componenti della famiglia reale»⁹, cerca di attuare le soluzioni urbane proposte dal Vanvitelli, nella Reggia di Caserta e nel Belvedere di San Leucio, anche se con differenti risultati. Mette in pratica il sistema dei tre viali, che segnano la campagna circostante, e che si incontrano nel balcone centrale della palazzina, ma che allo stesso tempo vengono bloccati dalla stessa, perché il viale che taglia lo spazio retrostante risulta estraneo alla combinazione.



Fig. 4. *Alessandro D'Anna, Veduta del Real Sito di Carditello, XVIII sec., Fototeca del Polo Museale della Campania.*



Fig. 5. *Palazzina centrale del Real sito di Carditello, foto da APR di Nuzzo M., 2019.*

⁸ Jakob Philipp Hackert fu pittore della Corte di Napoli ottiene, nel 1791, l'incarico di decorare con affreschi le sale degli appartamenti della tenuta di Carditello: questo ciclo sarà poi in parte distrutto a seguito dell'unità d'Italia da movimenti antiborbonici. Tuttavia ne rimangono alcuni bozzetti, tra cui Mietitura a Carditello, ospitato nella sala 43 nella zona degli Appartamenti Reali della Reggia di Capodimonte.

⁹ ALISIO G., *Siti reali dei Borboni*, Officina Edizioni 1976, p. 61.

Il cuore propulsore di questa composizione architettonica è la simmetria sia nell'insieme sia nell'alternarsi dei corpi lunghi e bassi con le torri. La simmetria la ritroviamo anche nella pianta a doppia T. Lo spazio posteriore alla palazzina centrale viene scandito in cinque cortili da mura, mentre l'area antistante è risolta con un richiamo all'arte classica, richiamo ad un antico circo romano.

Una pista a terreno battuto i cui lati brevi sono chiusi a semicerchio, al centro di questi ultimi vi sono collocate le due fontane con obelischi. Sono posizionati al centro dei semicerchi e spostati, rispetto agli assi prospettici dei viali, per lasciare libera la visuale dal balcone centrale della palazzina. Al centro del prato vi è un tempietto a pianta circolare, poggiato su una pedana di sette gradini, sormontato da una cupola a lacunari. Il tempietto era il luogo da cui il re assisteva agli spettacoli ippici che si svolgevano nel giorno dell'Ascensione¹⁰.

La palazzina centrale, rispetto agli altri edifici, denota una maggiore ricerca plastica, si sviluppa su due livelli, il primo piano è riservato agli appartamenti reali mentre il piano terra ai servizi ed alla servitù. Al piano superiore si accede con due scale simmetriche a tre rampe, collocate nella parte nord, e accessibili dai due androni, le pareti delle scale sono decorate con finti marmi e stucchi a bassorilievi. La volta è decorata con motivi floreali a rilievo in stucco. Al centro dei due scaloni, è posizionata, in asse con l'ingresso principale della Palazzina, la Cappella Palatina, che si sviluppa per tutta l'altezza della costruzione, con due tribune laterali a livello del primo piano.

La costruzione termina con una loggia belvedere, arretrate rispetto al perimetro dell'edificio, qui si nota che il rapporto pieno vuoto viene invertito rispetto al corpo sottostante, dalle grandi aperture arcuate e strombate con un rimando al casino di caccia del Belvedere di San Leucio¹¹.

La Reggia di Carditello, oggi, è oggetto di restauro, con un progetto della Soprintendenza Archeologica belle arti e paesaggio di Caserta, secondo criteri ricostruttivi che sta ricomponendo la sua veste architettonica e messo alla luce elementi come le meridiane. Tutti questi aspetti sono riscontrabili dal confronto del lavoro di rilievo e modellazione 3D eseguito e lo stato attuale del sito.

Il workflow applicato al caso studio

Nel campo del restauro e del recupero dei beni architettonici, è ricorrente l'integrazione di diverse metodologie di rilievo, diretto e indiretto, come nel caso della Reggia di Carditello, dove viste le estese dimensioni del sito si è reso necessario l'integrazione di diverse tecniche (metrico, fotografico, topografico e drone).

I dati sono stati raccolti dalle seguenti fonti: documentazione archivistica, catastale, fotografica e rilievo integrato (topografico con stazione totale e GPS, fotogrammetrico, da volo di drone). Si è proceduto nell'analisi degli aspetti metrici,

¹⁰ Festa, quella dell'Ascensione, istituita proprio da Ferdinando IV nel 1792 quando fu inaugurata a Carditello la Cappella Palatina, dedicata proprio all'Ascensione del Signore, che in molti aspetti somiglia alla Cappella Reale di Caserta pur senza aspetti fortemente teatrali. L'inaugurazione per la fine dei lavori della Tenuta avvenne nel 1793 sotto gli auspici del Re che finalmente riusciva a vedere un suo palazzo terminato dato che la Reggia di Caserta era ancora un cantiere aperto.

¹¹ Ivi, p. 59.

materici, costruttivi e strutturali del complesso architettonico, con particolare riferimento alle relazioni spaziali esistenti con il contesto circostante.

Una serie di rilievi fotogrammetrici del sito e delle singole parti, esterno, interno, affreschi e statue, hanno permesso la costruzione virtuale del Real sito.

Il rilievo, e la successiva restituzione del modello 3D, si è svolto nelle seguenti fasi:

- Pianificazione e programmazione del rilievo, suddividendo il sito in venti sottoinsiemi omogenei (divisione utile ad un rilievo di dettaglio e d'insieme);
- acquisizione dei dati (da rilievo integrato - topografico, GPS, fotogrammetrico, laser scanner - o da base CAD o raster) importati nel software di modellazione;
- Organizzazione archivio dati;
- progetto del modello concettuale 3D;
- restituzione del rilievo integrando i diversi dati (base CAD, raster e modellazione);
- texturizzazione;
- esportazione del modello in formato 3D all'interno del PDF 3D e altri formati, utili ad ulteriori analisi.

La modellazione è stata condotta con Agisoft PhotoScan, software che consente di gestire le varie fasi della modellazione 3D, dall'allineamento di singole nuvole di punti alla creazione di un modello di elevata qualità metrica, alla sua eventuale ispezione ed esportazione di modelli 3D completi di texture.

Lo studio condotto ha definito una metodologia che, partendo dall'acquisizione del dato, porta alla ricostruzione di un modello multimediale 3D in grado di soddisfare le richieste di accuratezza geometrica, di visualizzazione foto-realistica, di tempi contenuti, con l'ulteriore possibilità di fruizione tramite il web grazie all'utilizzo di piattaforme dedicate.

L'applicazione della fotomodellazione al caso studio ha portato a comprendere la versatilità e la maneggevolezza di questo processo, producendo risultati soddisfacenti, che fornisce fin da subito molte informazioni riguardanti gli aspetti della materia, superficie e geometria dell'architettura.

Prospettive future

Il mondo dei beni culturali guarda sempre con maggiore attenzione all'uso delle tecnologie informatiche, che consentono di acquisire e soprattutto condividere informazioni in modo multimediale. È un settore che ha ampiamente dimostrato di essere favorevole e predisposto all'avvento di queste tecnologie, ci si potrebbe interrogare sugli effetti dell'introduzione dei sistemi di modellazione 3D nella gestione e valorizzazione dei beni culturali.

Anche se la modellazione 3D, al momento sembra avere requisiti per soddisfare solo il mondo dei videogiochi, sia per la grafica che per il livello di immersività, ha conquistato ampio spazio anche nella valorizzazione colmando lacune delle precedenti metodologie. Ciò che manca è un nuovo modo di fare comunicazione, nel caso specifico dei beni culturali, sfruttando la modellazione 3D in un linguaggio universale, semplice e aperto a tutti, utile alla crescita della fruizione.

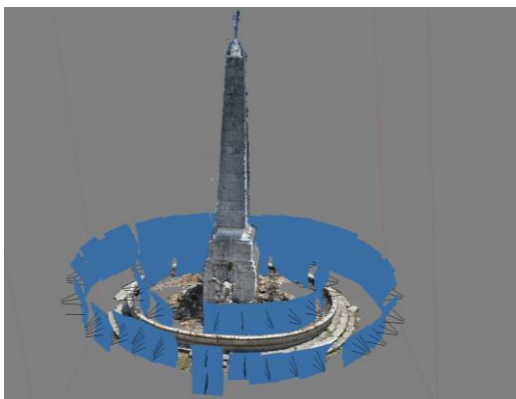


Fig. 6. Allineamento Camere della fontana con obelisco (elaborazione dell'A.).

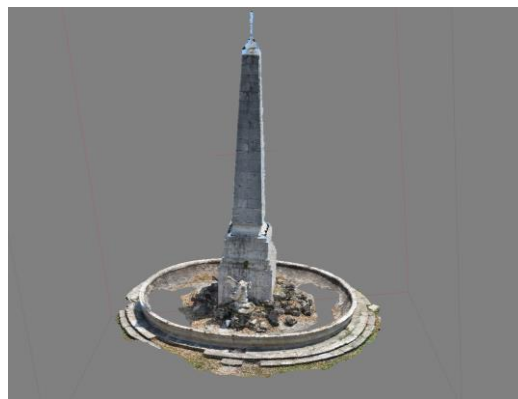


Fig. 7. Creazione mesh con texture della fontana con obelisco (elaborazione dell'A.).

Sebbene esistano delle pagine web, tipo *Sketchfab*¹², che raccolgono i modelli 3D, dove l'implementazione non risulta sempre così semplice dovuta ai soliti problemi di incompatibilità delle estensioni dei file, servirebbe una piattaforma dedicata ai modelli tridimensionali, studi e progetti multimediali, dal linguaggio meno tecnico, come quello dei canali di comunicazione tipo *Youtube* o *Google Books*, per coinvolgere tutti e non solo tecnici e ricercatori.

L'obiettivo finale della comunità scientifica non dovrebbe essere legato alla sola implementazione dell'archivio, fisico o digitale, ma puntare ad una strategia che valorizzi questo archivio facendolo crescere simultaneamente alla conoscenza delle masse. Aprire il sapere multidisciplinare a tutti può innescare curiosità trasformandosi in uno stimolo alla continua ricerca e conoscenza del nostro patrimonio culturale.

Conclusioni

Il modello tridimensionale offre un grande vantaggio, ci dà la possibilità, partendo dallo stato di fatto al momento del rilievo, di riprodurre l'oggetto attraverso una copia virtuale o fisica.

Il 3D così riprodotto può essere conservato fisicamente o virtualmente, stampato tridimensionalmente o in piattaforme digitali online, ai fini della consultazione per studi o per mera curiosità. Avere una copia 3D, anche se solo virtuale, può essere utile a conservare informazioni che col tempo possono perdersi, a causa della mancata manutenzione o per interventi incongrui, quindi, un rilievo tridimensionale, arricchisce ulteriormente la comunicazione e la conoscenza scientifica, è diventata un patrimonio decisivo per la pianificazione delle attività, di conservazione del manufatto architettonico, e della fruizione da parte del pubblico.

I modelli tridimensionali generati permettono di congelare il momento del rilievo descrivendo lo stato di fatto non più come una sequenza di immagini ma come un unico sistema con rapporti spaziali, fornendo uno strumento di massima efficace, maneggevole e utile alle ricerche future.

¹² Sketchfab è una piattaforma per pubblicare, condividere, scoprire, acquistare e vendere contenuti 3D, VR e AR.

La grafica 3D applicata ai beni culturali, anche se oggi sembra essere uno strumento integrativo alle metodologie di rilievo esistente, sta consolidando il suo spazio verso un impiego, auspicabile che ne valorizzi le caratteristiche e l'utilità.

I moderni strumenti informatici e la grafica 3D, aprono nuove prospettive, rendono l'informazione più accattivante, proponendola in modo diverso. Le attività interattive sfruttate per migliorare la fruizione dei beni culturali mettono a disposizione del visitatore i diversi saperi che non sono legati materialmente al solo edificio che si visita.

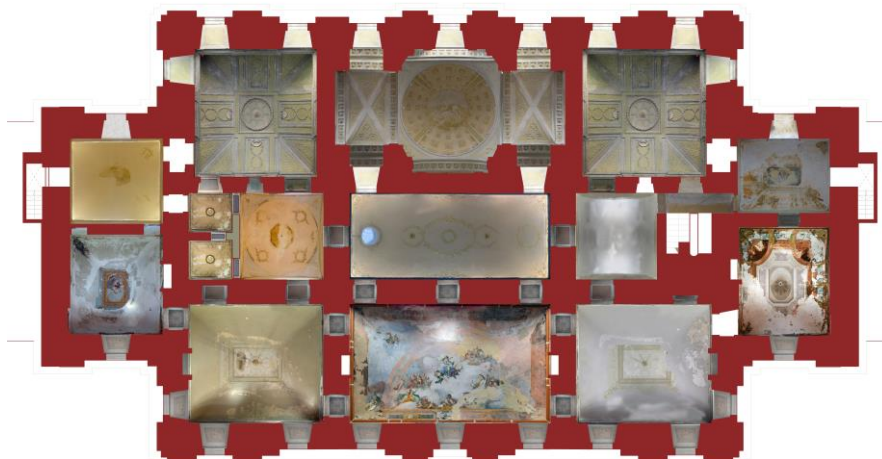


Fig. 8. Ipografia del piano primo della palazzina centrale esportata dal modello 3d di Agisoft PhotoScan (elaborazione dell'A.).



Fig. 9. Sezione prospettica delle mesh della Cappella Palatina ottenute tramite fotomodellazione (elaborazione dell'A.).

PREMI, CONCORSI E BORSE DI STUDIO

PREMIO NAZIONALE SOSTENIBILITÀ PER OPERE DI ARCHITETTURA E PAESAGGIO ECO-COMPATIBILI

Art. 1 – ISTITUZIONE, OGGETTO E PRINCIPI ISPIRATORI DEL PREMIO

Il premio “SOSTENIBILITÀ 2021”, istituito dall’Agenzia per l’Energia e lo Sviluppo Sostenibile - AESS, giunto alla nona edizione, si propone di valorizzare e divulgare le buone pratiche del costruire attraverso la selezione di realizzazioni che abbiano seguito i principi costruttivi della bioarchitettura e del risparmio energetico, e dell'integrazione delle nature-based solutions in ambito urbano: il rispetto e l'integrazione con l'ambiente naturale, il controllo dei consumi di energia, l'impiego di materiali e tecniche non inquinanti e non nocive per la salute dell'uomo, la sostenibilità sociale ed economica, l'innovazione.

Il premio riguarda sia gli interventi ex-novo sia quelli relativi alla riqualificazione dell'esistente, pubblici o privati, suddivisi in tre categorie:

1. EDILIZIA EX-NOVO
2. EDILIZIA RISTRUTTURAZIONI E/O RESTAURO
3. SPAZI PUBBLICI

Il Premio sarà assegnato alle opere che, per ciascuna categoria, meglio esprimeranno i principi fondamentali di cui sopra.

Sarà inoltre assegnata una MENZIONE SPECIALE DOMOTICA, altre menzioni saranno conferite a progetti ritenuti, a giudizio della giuria, meritevoli per altri aspetti particolari.

Art. 2 – CONDIZIONI DI PARTECIPAZIONE

Le candidature al Premio possono essere presentate da liberi professionisti singoli o associati, studi tecnici, studi di architettura o ingegneria, società di ingegneria, ATI, Pubbliche Amministrazioni, nati, diplomati o laureati in Europa (compresi i paesi non facenti parte della UE); ogni singolo candidato o gruppo potrà partecipare con uno o più progetti realizzati.

Non possono partecipare al concorso:

- i membri della Giuria, i loro coniugi, i loro parenti e affini fino al III grado compreso;
- chi ha partecipato alla stesura del bando e alla designazione dei membri della Giuria.

Le opere dovranno essere state realizzate nell'ambito del territorio nazionale negli ultimi tre anni. Per opera realizzata s'intende un progetto che ha concluso l'iter costruttivo; non saranno pertanto prese in considerazione realizzazioni in corso d'opera.

Art. 3 – ISCRIZIONE AL PREMIO E INVIO DOCUMENTAZIONE RICHIESTA

Per partecipare alla selezione del Premio, dovrà pervenire obbligatoriamente il materiale elencato di seguito ENTRO E NON OLTRE IL 30 LUGLIO 2021. Si ricorda che testi e immagini potranno comparire sul web ed eventualmente in

pubblicazioni, pertanto si chiede di fornire materiale pubblicabile e ad alta risoluzione utile a tali scopi.

1) ALLEGATO A - SCHEDA D'ISCRIZIONE

scaricabile al seguente link: <https://www.aess-modena.it/it/projects/premio-sostenibilita/> da consegnare in formato cartaceo, debitamente compilata in tutte le sue parti, TIMBRATA E FIRMATA IN ORIGINALE.

2) SCHEDA DEL PROGETTO COMPILATA, relativa alla categoria di appartenenza dell'intervento:

o ALLEGATO B1 - SCHEDA INTERVENTI - EDILIZIA EX NOVO

o ALLEGATO B2 - SCHEDA INTERVENTI - EDILIZIA

RISTRUTTURAZIONE E/O RESTAURO

o ALLEGATO B3 - SCHEDA INTERVENTI - SPAZI PUBBLICI

scaricabile al seguente link: <https://www.aess-modena.it/it/projects/premio-sostenibilita/> compilata obbligatoriamente in tutte le sue parti.

3) BREVE CURRICULUM VITAE (massimo 1500 caratteri spazi inclusi testo in italiano) del progettista o del gruppo di progettazione/studio ecc. Per i progetti appartenenti alle categorie EDILIZIA EX-NOVO ed EDILIZIA RISTRUTTURAZIONE E RESTAURO:

4) ELABORATI GRAFICI DI PROGETTO (solo in versione DIGITALE: formato TIFF, EPS o PDF, non sono ammessi formati jpeg e dwg e copie in cartaceo):

o planimetria generale con orientamento;

o almeno una tavola con pianta/e sezione/i;

o almeno n°1 prospetto significativo;

o almeno n°1 particolare costruttivo di dettaglio (nodi costruttivi, attacchi a terra, risoluzione ponti termici, stratigrafie con particolarità, ecc.).

5) N°8/10 FILE D'IMMAGINI CON VISTE DELL'OPERA REALIZZATA

(a scelta: foto/disegni tecnici/schizzi di progetto, render, ecc.) in formato TIFF o EPS (non sono ammessi formati jpeg e dwg), con le seguenti caratteristiche:

o foto: risoluzione di almeno 300 DPI, con una base di 21 cm di larghezza;

o disegni tecnici: risoluzione di almeno 600 DPI con una base di 21 cm di larghezza;

o eventuali disegni al tratto in bianco e nero (schizzi di progetto): risoluzione di almeno 1200 DPI con una base di 21 cm di larghezza;

6) ESTRATTO DEL DOCUMENTO DI CERTIFICAZIONE ENERGETICA (legge 10/91 + Certificazione Energetica), che permetta di verificare la correttezza delle procedure e dei calcoli eseguiti per ottenere i risultati presentati nell'ambito dell'efficienza energetica dell'edificio.

In rapporto alla MENZIONE SPECIALE DOMOTICA, fornire il materiale elencato di seguito solo se il progetto presentato ha particolari criteri di domotica e vuole concorrere alla menzione speciale:

o fornire almeno una tavola/planimetria/elaborato grafico che permetta la comprensione generale della soluzione impiantistica adottata e distribuzione sul campo;

o fornire almeno uno schema a blocchi rappresentativo ed esplicativo dell'integrazione degli impianti, in modo da comprendere l'architettura del sistema.

o max n°3/4 file d'immagini rappresentative dell'impianto e/o foto ad alta risoluzione.

Per i progetti appartenenti alla categoria SPAZI PUBBLICI:

4) ELABORATI GRAFICI DI PROGETTO (solo in versione DIGITALE: formato TIFF, EPS o PDF, non sono ammessi formati jpeg e dwg e copie in cartaceo):

o planimetria generale con orientamento;

o almeno una tavola con pianta/e sezione/i;

o eventuali particolari di dettaglio.

5) N°8/10 FILE D'IMMAGINI CON VISTE DELL'OPERA REALIZZATA

(a scelta: foto/disegni tecnici/schizzi di progetto, render, ecc.) in formato TIFF o EPS (non sono ammessi formati jpeg e dwg), con le seguenti caratteristiche:

o foto: risoluzione di almeno 300 DPI, con una base di 21 cm di larghezza

o disegni tecnici: risoluzione di almeno 600 DPI con una base di 21 cm di larghezza;

o eventuali disegni al tratto in bianco e nero (schizzi di progetto): risoluzione di almeno 1200 DPI con una base di 21 cm di larghezza.

Tutti gli elaborati dovranno essere inviati in busta chiusa SOLO SU SUPPORTO DIGITALE (CD ROM-DVD-USB) ad eccezione dell'ALLEGATO A - SCHEDA D'ISCRIZIONE da consegnare in formato cartaceo, debitamente compilata in tutte le sue parti, TIMBRATA E FIRMATA IN ORIGINALE.

La mancanza anche di uno solo degli elaborati richiesti comporta l'esclusione dal concorso.

Il recapito tempestivo della documentazione e la scelta della modalità di consegna degli elaborati rimangono ad esclusivo rischio dei mittenti, il quale si assume il rischio che la documentazione giunga a destinazione.

Art. 4 – CONSEGNA ELABORATI

La documentazione di cui all'art. 3 dovrà essere consegnata, in busta chiusa, a mano o a mezzo vettore (Poste di Stato, corrieri o agenzie private) a:

Agenzia per l'Energia e lo Sviluppo Sostenibile via Enrico Caruso, 3 - 41122 MODENA. Indicando sulla busta: "PREMIO SOSTENIBILITÀ 2021" AEES non accetterà la busta nel caso in cui questa dovesse pervenire con spese a carico del ricevente.

Art. 5 – GIURIA

La Giuria valuterà in piena autonomia e discrezionalità i progetti partecipanti ai fini dell'assegnazione dei premi. Il giudizio della giuria sarà inappellabile. Le sedute della Giuria saranno valide con la presenza di tutti i componenti; le decisioni saranno prese a maggioranza.

La giuria sarà composta da:

CATEGORIA 1 e 2 (edifici)

- Ing. Paolo Tartarini / Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Delegato del Rettore per le tematiche energetiche;

- Arch. Luca Devigili / Agenzia per l'Energia Alto Adige – CasaClima

- Arch. Paolo Rava / Presidente Associazione Nazionale Architettura Bioecologica;

- Ing. Bruno De Nisco / Ingegnere libero professionista esperto di impianti integrati e tecnologie speciali per gli edifici.

CATEGORIA 3 (spazi pubblici)

- Dott. Francesco Ferrini / professore ordinario di Arboricoltura e Coltivazioni Arboree presso l'Università degli studi di Firenze
- Dott.ssa Laura Gatti / Agronoma paesaggista libera professionista
- In fase di definizione / Esperto di progettazione di spazi pubblici per il cambiamento climatico.

Art. 6 – CRITERI DI VALUTAZIONE

Il Premio sarà assegnato a realizzazioni secondo le seguenti categorie:

1. edilizia ex novo;
2. edilizia ristrutturazione e/o restauro;
3. spazi pubblici

sulla base di una valutazione che terrà conto dei criteri a seguire.

Categoria 1 – edilizia ex novo:

- rispetto ed integrazione con l'ambiente (naturale e/o artificiale);
- integrazione architettonica di tecnologie ed impianti;
- controllo e/o gestione dei consumi energetici;
- uso di materiali ecocompatibili e innovativi;
- impiego di tecnologie per il risparmio energetico e di tecniche costruttive innovative;
- sostenibilità sociale ed economica;
- innovazione d'impianto;
- qualità architettonica;
- strategie adottate per la realizzazione di edifici a "energia zero".

Categoria 2 - edilizia ristrutturazione e/o restauro:

- rispetto ed integrazione con l'ambiente (naturale e/o artificiale);
- integrazione architettonica di tecnologie ed impianti;
- controllo e/o gestione dei consumi energetici;
- uso di materiali ecocompatibili e innovativi;
- impiego di tecnologie per il risparmio energetico e di tecniche costruttive innovative;
- sostenibilità sociale ed economica;
- innovazione d'impianto;
- qualità architettonica.

Categoria 3 – spazi pubblici:

- comfort urbano e microclima;
- vivibilità, accessibilità dell'area e fruibilità degli spazi;
- progetto paesaggistico/botanico del verde, conservazione e incremento della biodiversità tramite un attento uso del verde;
- progetto delle infrastrutture blu e integrazione di sistemi di drenaggio urbano per ridurre il rischio idraulico;
- riuso e riciclabilità dei materiali;
- integrazione di impianti tecnologici per il risparmio energetico, la riduzione del rumore e la qualità dell'aria. La Giuria potrà definire, prima dell'inizio dei lavori, ulteriori criteri di giudizio rispetto a quelli già espressi nel bando, purché non contraddittori con questi.

Art. 7 – PREMI

Ai vincitori saranno consegnate delle targhe che certificano l'aggiudicazione del Premio. La Giuria tecnica proclamerà anche la **MENZIONE SPECIALE DOMOTICA** e potrà decidere all'unanimità di attribuire altre menzioni speciali ai

progetti ritenuti meritevoli per aspetti particolari. La premiazione dei vincitori e la presentazione dei progetti selezionati, si terrà in occasione della manifestazione “Settimana della Bioarchitettura e della Sostenibilità 2021” in programma per il 17-26 novembre 2021.

La sessione dedicata al PREMIO SOSTENIBILITÀ è prevista per venerdì pomeriggio 19 novembre 2021 presso l’Opificio Golinelli in Via Paolo Nanni Costa 14 a Bologna. L’evento sarà organizzato in presenza, nel rispetto delle prescrizioni di sicurezza e delle norme di distanziamento, salvo nuove disposizioni in materia di organizzazione di eventi.

Art. 8 – COMUNICAZIONE DEGLI ESITI

Gli esiti della selezione con l’individuazione dei vincitori delle categorie, l’assegnazione dei riconoscimenti speciali e il verbale dell’aggiudicazione contenente la motivazione del premio e dei riconoscimenti assegnati saranno pubblicati attraverso il sito web nei mesi di ottobre novembre 2021: <https://www.aess-modena.it/it/projects/premio-sostenibilita/>

I vincitori saranno chiamati a presentare il progetto nel corso della SETTIMANA DELLA BIOARCHITETTURA E SOSTENIBILITÀ 2021 a seguito della premiazione, le modalità verranno comunicate singolarmente ad ogni vincitore.

Art. 9 – ESCLUSIONE

Saranno esclusi dal Premio i candidati i cui progetti, a giudizio della Giuria, non presenteranno una chiara ispirazione ai principi del presente bando, o i candidati che non forniranno la documentazione prevista dal presente bando.

Art. 10 – VISIBILITÀ PROGETTI

L’Organizzazione del Premio si propone di dare la massima visibilità a tutti i progetti in tutte le forme ed attraverso i media che riterrà utili a tale scopo, evidenziando sempre la paternità dei lavori. In particolare, i progetti partecipanti potranno eventualmente essere oggetto anche di pubblicazioni cartacee/digitali e/o di una mostra.

Art. 11 – OBBLIGHI DEI PARTECIPANTI

La partecipazione al Premio comporta la completa e incondizionata accettazione di quanto contenuto nel presente Regolamento in ogni sua parte. L’Organizzazione del Premio si riserva ogni variazione che si renda necessaria per la migliore realizzazione, nonché ogni richiesta d’integrazione del materiale ricevuto.

Art. 12 – COPYRIGHT

Il materiale inviato per partecipare al Premio rimane di proprietà degli autori, che potranno proteggerlo mediante le forme di tutela previste dalla legge. I partecipanti danno in ogni caso il consenso per la pubblicazione ad AESS di cui all’art. 10.

I membri della Giuria e AESS sono esonerati da ogni responsabilità per eventuali contestazioni che dovessero sorgere circa l’originalità e la paternità del progetto o di parti di esso.

Art. 13 – ALLEGATI

- ALLEGATO A - SCHEDA D’ISCRIZIONE;
- ALLEGATO B1 – SCHEDA INTERVENTI - EDILIZIA EX NOVO;
- ALLEGATO B2 – SCHEDA INTERVENTI – EDILIZIA RISTRUTTURAZIONE E/O RESTAURO;
- ALLEGATO B3 – SCHEDA INTERVENTI - SPAZI PUBBLICI.

THE ARCHITECTURE DRAWING PRIZE 2021

In collaborazione con Make Architects e Sir John Soane's Museum, il World Architecture Festival (WAF) ha annunciato il bando per la quinta edizione di The Architecture Drawing Prize. Lanciato nel 2017, il Premio è stato istituito per celebrare e mostrare l'arte e l'abilità del disegno architettonico.

Nello spirito del lavoro di grandi architetti del passato, da Palladio e John Soane a Le Corbusier e Cedric Price, The Architecture Drawing Prize è una piattaforma per riflettere ed esplorare come il disegno continui a far progredire l'arte dell'architettura oggi. Abbraccia l'uso creativo di strumenti digitali e rendering prodotti digitalmente, pur riconoscendo l'importanza duratura del disegno a mano. Gli organizzatori invitano a partecipare tutti i tipi e forme - dai disegni concettuali a quelli tecnici o costruttivi, spaccati o viste prospettiche - e tutto il resto.

Le iscrizioni sono accolte da architetti, designer e soprattutto studenti di tutto il mondo nelle seguenti categorie: Disegnati a mano, digitali e ibridi (combinando i due). Le proposte delle tre categorie saranno valutate sulla base della loro abilità tecnica, originalità dell'approccio e capacità di trasmettere un'idea architettonica. I disegni possono essere del tutto speculativi o riferirsi a progetti reali.

Per il secondo anno consecutivo ci sarà anche un premio speciale incentrato sul lockdown globale durante la pandemia di Covid-19, scelto tra tutti i partecipanti. Il Premio Lockdown sarà focalizzato su un disegno completato durante il blocco o un disegno relativo ai cambiamenti che il Covid-19 porterà all'architettura.

In partnership with Make Architects and Sir John Soane's Museum, World Architecture Festival (WAF) has announced the call for entries for the fifth edition of The Architecture Drawing Prize. Launched in 2017, the Prize was established to celebrate and showcase the art and skill of architectural drawing.

In the spirit of work by great architects of the past, from Palladio and John Soane to Le Corbusier and Cedric Price, The Architecture Drawing Prize is a platform for reflecting on and exploring how drawing continues to advance the art of architecture today. It embraces the creative use of digital tools and digitally produced renderings, while recognising the enduring importance of hand drawing. The organizers invite entries of all types and forms – from conceptual to technical or construction drawings, cutaways or perspective views – and anything in between.

Save this picture! Digital Category Winner 2020 – Re-Reading Metropolis, Chenglin Able, University of California, Berkeley
Digital Category Winner 2020 – Re-Reading Metropolis, Chenglin Able, University of California, Berkeley
Entries are welcomed from architects, designers and especially students from around the world in the following categories: Hand-drawn, Digital, and Hybrid (combining the two). Submissions across the three categories will be evaluated on the basis of their technical skill, originality of approach and ability to convey an architectural idea. Drawings can be entirely speculative or relate to real projects.

For the second year running, there will also be a special prize focused on the global lockdown during the Covid-19 pandemic, chosen from all the entries. The Lockdown Prize will be focused on a drawing completed during lockdown or a drawing relating to the changes that Covid-19 will bring to architecture.

This year's judges are artists Ben Langlands & Nikki Bell; Ken Shuttleworth, founder of Make Architects; Lily Jencks, founder of LilyJencksStudio and JencksSquared; Louise Stewart, curator at Sir John Soane's Museum; Narinder Sagoo, senior partner at Foster + Partners; artist Pablo Bronstein; Robin Brodie Cooper, Equity Partner at Gleeds, and Paul Finch, programme director of the World Architecture Festival.

Save this picture! Lockdown Prize Winner 2020 – Airplane Tower by Victor Hugo Azevedo and Cheryl Lu Xu, Robert A. M. Stern Architects
Lockdown Prize Winner 2020 – Airplane Tower by Victor Hugo Azevedo and Cheryl Lu Xu, Robert A. M. Stern Architects.

The entry deadline for submissions is 17 September 2021. The winners and shortlist will be decided in October and displayed at World Architecture Festival in Lisbon from 1 to 3 December. Winners will receive complimentary tickets to the event, which will include a panel discussion featuring some of the award judges. A selection of winning and other entries will be the subject of an exhibition at the Soane Museum in early 2022.

More than 80 percent of the shortlisted entries for 2020 were submitted by entrants who are students or under the age of 30. This year, the organizers will hold the 2020 entry prices with a standard submission costing £198 and a reduced rate of £24 for all entries by students and under-30s. There is also a multiple entry discount offered when submitting three or more projects. Entrants should use the code STANDARDMULTI10 or STUDENTMULTI10 at the checkout to save 10%. Written by Diego Hernández.

For full details on how to enter the Architecture Drawing Prize visit:
<https://thedrawingprize.worldarchitecturefestival.com>

Title Entries for The Architecture Drawing Prize 2021 Are Now Open
TypeCall for Submissions Website

<https://thedrawingprize.worldarchitecturefestival.com/OrganizersWorld>

Architecture Festival Registration Deadline September 17, 2021 12:00 AM
Submission Deadline September 17, 2021 12:00 AM Price £198 (inc. VAT) -
Students £24 (inc. VAT).

PREMIO ÖGLA ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO

Il Premio Architettura del Paesaggio ha lo scopo di incoraggiare studenti e giovani laureati a sperimentare, ripensare, reinterpretare e ridisegnare gli spazi aperti. Nel corso del concorso si sviluppano ulteriormente gli strumenti dell'architettura del paesaggio e si danno forma alle innovazioni. Il tema del concorso si concentra volutamente sulle situazioni quotidiane. I partecipanti possono affrontare un argomento libero da vincoli universitari o reali politici e allo stesso tempo fare esperienza di un concorso. Il concorso è lanciato e organizzato dalla ÖGLA-Società austriaca per l'architettura del paesaggio. Un ringraziamento va a tutti gli sponsor, senza i quali l'evento non sarebbe possibile.

Argomento 2021. In tempi di privazione con innumerevoli restrizioni legate alla corona, ci è chiara l'importanza di spazi liberi qualitativi e sufficienti. Vediamo che c'è bisogno di azione e che c'è bisogno di più! È quindi giunto il momento di lasciarci alle spalle questo capitolo della moderazione. Il futuro ha bisogno di

nuove prospettive di open space. Pensato oltre il minimale e l'essenziale. Perciò Progettazione eccessiva di spazi aperti: l'architettura del paesaggio decolla! Più grande, più verde, più luminoso, più ampio, più diversificato, più colorato, più sociale, più ampio, più aperto e per tutti. Dimostriamo che lo spazio libero non è solo un bene prezioso in situazioni di emergenza!

Compito. Il concorso è rivolto a studenti e giovani laureati nei settori dell'architettura del paesaggio e della pianificazione del paesaggio. Ai partecipanti viene chiesto di pensare liberamente alla libertà, al di là delle figure del bisogno, delle norme, dei limiti e dei vincoli economici. Fedele al motto: Pensa in grande! Raggiungere le stelle! Siamo alla ricerca di idee e visioni progettuali sotto forma di proposte progettuali temporanee o permanenti che affrontino e migliorino una situazione di open space scelta da noi. Questo può includere anche strategie e istruzioni per l'azione. Possono essere ripresi vari aspetti dell'eccesso, come la dimensione, la limitazione, l'uso, l'espressione, ecc.

Un approccio creativo all'argomento deve essere riconoscibile. Deve essere chiaro quale sia la ragione dell'eccesso. Il contesto all'ambiente fa parte dell'elaborazione e deve essere comprensibile. Il design del poster e il tipo di presentazione possono essere selezionati liberamente.

Partecipazione. Possono partecipare tutti gli studenti dei corsi di studio architettura del paesaggio e pianificazione del paesaggio di ogni semestre di tutte le università, nonché i laureati che hanno completato gli studi nel 2020 o nel 2021. La lingua del concorso è il tedesco, le iscrizioni sono possibili da tutti i paesi. È consentita e gradita la collaborazione con studenti di altre discipline. C'è la possibilità di fare rete nel forum per il team building. Tutti i poster presentati diventano di proprietà dell'ÖGLA. L'ÖGLA si riserva il diritto di utilizzare i manifesti per mostre o pubblicazioni nel rispetto dei diritti d'autore e presenterà i contributi premiati in luoghi selezionati dopo la cerimonia di premiazione.

Documenti di presentazione. Un poster A1 verticale / arrotolato: Il poster deve contenere tutte le informazioni e le descrizioni del progetto necessarie per comprendere l'idea.

Un supporto dati: Il poster in formato originale e risoluzione 300dpi nel formato file PDF o JPG su CD o chiavetta USB.

Due riduzioni poster: A3 / arrotolato

Una busta sigillata: Questo può contenere solo la dichiarazione dell'autore e la prova della determinazione dell'ammissibilità alla partecipazione: la conferma dell'iscrizione, la conferma dell'iscrizione, la conferma del diploma della scuola oppure sono possibili come prova della determinazione dell'idoneità di tutti i membri. La busta sigillata deve essere etichettata con le seguenti informazioni:

ÖGLA Landscape Architecture Prize for Students 2021+ codice a sei cifre (identico al codice poster).

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.: «la 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 (ricondata al sistema moderno) e segnatura.

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 segnatura.

La segnatura, 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, *Camerale 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, Srl

Via Caduti sul Lavoro, 01036 Zona Industriale Settevene, Viterbo (VT)

Marzo 2021