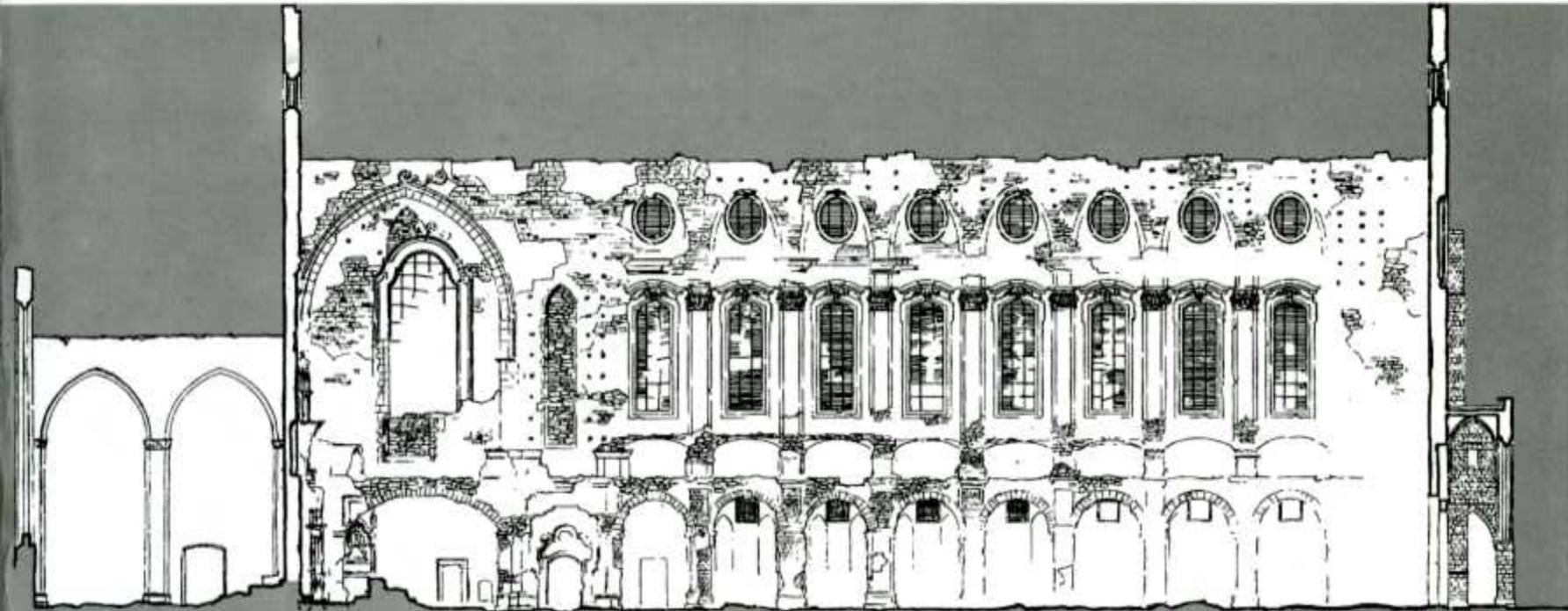


Quaderni del dipartimento di restauro e costruzione
dell'architettura e dell'ambiente

Seconda Università di Napoli



Monumenti e documenti

Restauri e restauratori del secondo Novecento

Atti del Seminario Nazionale

a cura di

Giuseppe Fiengo, Luigi Guerriero



Monumenti e documenti
Restauro e restauratori del secondo Novecento

Atti del Seminario Nazionale (Aversa 2009-10)

a cura di Giuseppe Fiengo, Luigi Guerriero

Direzione scientifica: **G. Fiengo, L. Guerriero**

Comitato organizzatore: **M. Biccò, C. Caputo, L. D'Orta, A. Manco, F. Miraglia, D. Pagano, L. Rondinella**

Coordinamento redazionale: **A. Manco**

© Arte Tipografica s.a.s.

Napoli, Giugno 2011

Progetto grafico

Dipartimento di Restauro e Costruzione dell'Architettura e dell'Ambiente
II Università di Napoli

Videoimpaginazione

Vincenzo Piccini

Stampa

Arte Tipografica, Napoli

In copertina:

Napoli, basilica di S. Chiara, sezione longitudinale dopo l'incendio del 1943 (ASBA-NA, Archivio Disegni, A2).

Giuseppe Fiengo, Luigi Guerriero <i>Sentieri interrotti: restauri e restauratori del secondo Novecento</i>	IX
Giovanni Carbonara <i>Renato Bonelli teorico del restauro</i>	1
Giuseppe Fiengo, Antonietta Manco <i>Il restauro della facciata del palazzo Clementini in Orvieto e i progetti di Renato Bonelli per il completamento del portale</i>	7
Giuseppe Fiengo, Antonietta Manco <i>Il restauro della fortezza dell'Albornoz in Orvieto</i>	39
Giuseppe Fiengo, Antonietta Manco <i>Il restauro del rosone del duomo di Orvieto</i>	55
Antonietta Manco <i>"Restauro parziale, ampliamento e sistemazione" dell'antico vescovato in Orvieto</i>	79
Giuseppe Fiengo <i>L'incontro tra antico e nuovo in due progetti edilizi per il centro storico di Orvieto degli anni cinquanta</i>	117
Giuseppe Fiengo <i>Il progetto di restauro di Renato Bonelli della basilica del Crocifisso nella cattedrale di Amalfi</i>	129
Margaret Bico <i>I piani di ricostruzione di Orvieto Scalo (1944, 1946)</i>	159
Margaret Bico <i>Da esercizio accademico a pianificazione esecutiva: le vicende del Piano Regolatore Generale di Orvieto</i>	173
Luigi D'Orta <i>Lo studio di Renato Bonelli per il piano territoriale-paesistico della penisola sorrentina (1970-75)</i>	201
Franco Tomaselli <i>Franco Minissi: restauro preventivo e reintegrazione dell'immagine</i>	213

Rosario Scaduto <i>Pietro Lojacono e la conservazione dei monumenti</i>	235
Maria Rosaria Vitale, Zaira Barone <i>I restauri di palazzo Bellomo a Siracusa: "Ridare l'intero carattere suo originale"</i>	257
Antonella Cangelosi, Carmen Genovese <i>L'attività di Francesco Valenti a Palermo tra restituzione del monumento originario e interpretazione di un ideale architettonico</i>	269
Caterina Giannattasio <i>L'attività in Sardegna di Raffaello Delogu e il restauro della basilica di S. Saturnino in Cagliari</i>	281
Donatella Rita Fiorino <i>Nuovi orientamenti della tutela in Sardegna nell'attività istituzionale di Renato Salinas</i>	297
Libero Cecchini <i>Restauri a Verona</i>	309
Laura Gioeni <i>Marco Dezzi Bardeschi: teoria e pratica della conservazione dell'architettura</i>	327
Maurizio Di Stefano <i>Roberto Di Stefano (1926-2005)</i>	349
Cherubino Gambardella <i>Restaurare con poco: Ezio Bruno De Felice</i>	369
Luigi Guerriero, Luigi Rondinella <i>La ricostruzione di S. Chiara e il restauro dei monumenti a Napoli</i>	375
Dina Pagano <i>La ricostruzione di S. Sossio a Frattamaggiore</i>	415
Gennaro Leva, Francesco Miraglia <i>Il restauro della cattedrale di Carinola (1966-72)</i>	427
Francesco Miraglia <i>La "liberazione" della chiesa di S. Benedetto a Teano</i>	439

Gennaro Leva <i>Il restauro della chiesa di S. Angelo in Audoaldis a Capua (1965-69)</i>	451
Gennaro Leva, Francesco Miraglia <i>Il restauro della basilica di S. Maria in Foro Claudio a Ventaroli (1968-72)</i>	459
Indice dei nomi	471

Franco Minissi: restauro preventivo e reintegrazione dell'immagine

Giulio Carlo Argan (1909-92), Cesare Brandi (1906-88), Guglielmo De Angelis d'Ossat (1907-92), Enrico Del Debbio (1891-73), Roberto Pane (1897-1987), Carlo Ludovico Ragghianti (1910-87), Lionello Venturi (1885-1961), Bruno Zevi (1918-2000) sono stati alcuni tra i compagni del lungo viaggio che l'architetto Franco Minissi (1919-96) ha intrapreso nell'attività professionale e nella ricerca scientifica indirizzata verso la conservazione e la fruizione del patrimonio culturale. Queste conoscenze, che definire importanti è sicuramente riduttivo, non sono il frutto di incontri nel proprio ambiente normalmente frequentato, al contrario, sono state amicizie che il giovane Minissi ha conquistato e cementato nel tempo facendosi apprezzare per le sue qualità intellettuali. Basti pensare che trasferitosi da Viterbo (dove era nato) a Roma ancora adolescente, la famiglia, con scarsi mezzi economici, lo aveva avviato all'apprendimento di un mestiere artigianale presso un laboratorio di oreficeria. Studi per corrispondenza e scuole serali però gli consentivano di conseguire il diploma della scuola d'arte e successivamente di concludere con la laurea, nel 1941, gli studi nella facoltà di Architettura di Roma.

Nel periodo universitario Minissi lavora presso diversi studi di architettura che da un canto gli consentono di mantenersi e dall'altro gli offrono la possibilità di maturare fondamentali esperienze nell'ambito della progettazione architettonica. L'apprendistato svolto presso lo studio di Del Debbio, di cui diventa anche assistente volontario nella facoltà di Architettura, gli permette inoltre di conquistare una certa notorietà e ne è una riprova l'essere stato chiamato, a conclusione dell'impegno nell'esercito durante la guerra, a far parte della struttura organizzativa del ministero della Pubblica Istruzione del governo di Ferruccio Parri¹. È Ragghianti, sottosegretario con delega alle belle arti e allo spettacolo, a richiedere la sua collaborazione in un gruppo composto anche da Zevi e da altri studiosi emergenti.

Le prime esperienze professionali importanti per il settore del restauro e della musealizzazione di Minissi risalgono al 1949, nel periodo in cui è chiamato a cooperare con l'Istituto Centrale del Restauro (ICR) diretto da Cesare Brandi. In questo periodo ha anche rapporti di collaborazione con Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi, Roberto Pane, Pietro Toesca e Lionello Venturi, al tempo componenti del consiglio tecnico dell'ICR, fondato nel 1938 ma solo in quegli anni dotato di tutti i laboratori, che, unitamente alla rigorosa impostazione culturale, ne decreteranno il prestigio e la rinomanza mondiale².

Per completare il quadro formativo dell'architetto Minissi bisogna ancora aggiungere la lunga frequentazione con Guglielmo De Angelis d'Ossat, che dal 1948 al 1960 è a capo della Direzione generale alle Antichità e Belle Arti presso il ministero della Pubblica Istruzione, fortemente impegnato nel ruolo di coordinamento delle opere di ricostruzione del patrimonio architettonico, del restauro dei monumenti e del riordino dei musei³.

Da queste premesse ha inizio l'ampia attività professionale di Minissi, che sempre più si affermerà nell'opera di musealizzazione e conservazione del patrimonio storico-artistico. Per dare un'idea approssimativa della sua produzione basterà ricordare che Minissi è autore di almeno 114 progetti riguardanti prevalentemente l'allestimento museografico ed in misura minore il restauro. A questo si aggiunga la produzione scientifica testimoniata dalla pubblicazione di 10 monografie, 31 saggi su volumi, 72 articoli su riviste e 37 interventi stampati su atti di convegni⁴. In ambito universitario lo si ritrova impegnato come assistente di De Angelis d'Ossat per l'insegnamento di Restauro dei Monumenti a partire dal 1960. Nel 1964 su indicazione di Argan ottiene l'incarico di docenza di Museografia nella scuola di perfezionamento in storia dell'arte medievale e moderna della facoltà di Lettere e Filosofia di Roma.

Fig. 1. Gela, mura greche di Capo Soprano, foto del 1952 dopo la realizzazione delle opere di protezione. Il progetto di F. Minissi aveva introdotto lastre di vetro temperato con la funzione di proteggere i mattoni di argilla cruda posti nella parte superiore e particolarmente vulnerabili all'azione degli agenti atmosferici. Un'altra funzione demandata alle lastre di vetro, collegate con elementi metallici, era quella di esercitare una pressione sui mattoni per il loro contenimento. Nell'immagine è visibile la copertura con elementi di ondulux eliminata nei primi anni settanta.



Nel 1970 Ragghianti lo chiama a Firenze per insegnare museologia all'università internazionale dell'arte di quella città. Dal 1974 è docente di Restauro dei monumenti nella facoltà di Architettura di Roma e dal 1980 è incaricato dell'insegnamento di Vitalizzazione e adattamento di antichi edifici nella Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti dell'università di Roma, diretta da De Angelis d'Ossat. Sempre nel 1980 vince il concorso per professore ordinario di Allestimento e Museografia nella facoltà di Architettura di Roma.

Quella che probabilmente è da ritenere la prima esperienza di rilievo ed autonoma di progettazione di un allestimento espositivo Minissi la compie nel 1950 per la galleria di Arte Moderna di Roma, in quel periodo diretta da Argan. Si trattava di una mostra di materiali riguardanti l'antica civiltà della Sardegna con la quale si dava avvio alle iniziative didattiche che rientravano nei compiti del "Centro per la fruizione educativa dei musei" voluto dallo stesso Argan. È interessante ricordare che con il medesimo apparato espositivo progettato da Minissi saranno allestite nel 1951 anche la mostra intitolata *Allegoria dei secoli XVI e XVII* a cura Rosario Assunto e quella fotografica di Roberto Pane, *Architettura antica ed il suo ambiente*⁹.

Quelli del dopoguerra sono anni cruciali per una nuova concezione del museo, si aprono dibattiti sulle potenzialità didattiche ancora inespresses e intorno alla maniera di progettare gli apparati espositivi¹⁰. In parte il dibattito aveva avuto inizio anche in Italia prima del secondo conflitto mondiale con un programma di revisione delle collezioni e dei cataloghi¹¹. Lo stesso Brandi aveva cominciato ad affrontare il complesso argomento già nel 1932 a proposito del riordinamento della pinacoteca di Siena, collaborando con il soprintendente Pèleo Bacci¹². Un contributo determinante è dato dal congresso internazionale sulla museografia che si svolge a Madrid nel 1934¹³ a cui fa eco nel 1938 il convegno dei soprintendenti italiani nel quale sono discusse ampiamente le tematiche del museo¹⁴. In quell'anno vengono emanate le direttive del ministro Bottai in cui per la prima volta sono riscontrabili precise convergenze tra la nuova maniera di considerare la museografia ed il restauro, inteso oltre che come mezzo per conservare e consolidare anche come tramite per la interpretazione critica: «restaurare non significa soltanto conservare e consolidare, ma interpretare criticamente (...) così la presentazione ordinata e perspicua delle opere d'arte nei musei e nelle gallerie (...) è come il restauro, definizione e chiarificazione di valori»¹⁵.

In estrema sintesi queste sono le premesse concettuali che Minissi farà proprie e rielaborerà per la sua azione di progettista nell'ambito delle realizzazioni museali, sia per quanto riguarda le strutture di nuova costruzione che, con le dovute distinzioni, per gli adattamenti di edifici preesistenti. La quantità di nuovi musei ed allestimenti per l'adattamento di edifici storici progettati dal nostro architetto è assai rilevante ed è difficile elencarli tutti in una trattazione di carattere sintetico¹². Ma quello che mi pare di rilevante interesse è l'azione svolta nel settore del restauro in ambito archeologico, nel quale è riscontrabile l'impegno per coniugare le istanze espositive con quelle conservative, operazioni concatenate ed ormai unanimemente ritenute inscindibili, che secondo la lezione di Brandi vanno classificate come opere di «restauro preventivo»: a questo concetto è ascrivibile una parte importante dell'opera di Minissi.

In questo scritto mi propongo di illustrare criticamente alcuni degli interventi del nostro architetto in cui sono riscontrabili le caratteristiche innovative a cui facevo cenno. Si tratta di opere svolte sul patrimonio archeologico della Sicilia tra gli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso, in parte condotte in collaborazione con Cesare Brandi e frutto di un intenso rapporto dialettico con la comunità scientifica del tempo.

Purtroppo le mie considerazioni hanno ormai soltanto il sapore di una triste evocazione perché gli interventi trattati, anche se ritenuti esemplari e più volte riproposti in vari contesti, a causa dell'ignoranza di tanti operatori e della mancanza di scrupolo di alcuni responsabili delle strutture di tutela, sono stati distrutti.

La struttura portante delle argomentazioni che hanno consentito di elaborare i progetti che illustrerò ha una rilevante matrice intellettuale derivante dalle speculazioni di Cesare Brandi e dalle esperienze sul campo che stanno alla base della sua nota *Teoria del restauro*¹³. Particolarmente nei capitoli dedicati allo «spazio dell'opera d'arte» ed al «restauro preven-

Fig. 2. Gela, mura greche di Capo Soprano; vista della fronte interna della fortificazione in una foto del 1985, dopo l'eliminazione della copertura progettata da Minissi.



tivo» Brandi affronta le tematiche inerenti ad interventi attinenti agli argomenti trattati di seguito.

In campo archeologico, per esempio, sostiene Brandi, il ritrovamento di un reperto in uno scavo coincide con il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte e per questo la scienza dell'archeologia e la pratica del restauro sono legate indissolubilmente perché non può esistere la ricerca archeologica che non metta in bilancio la necessità, più o meno immediata, di eseguire opere di conservazione secondo un preciso programma¹⁴. Brandi continua affermando che intraprendere uno scavo archeologico senza preventivare la successiva azione conservatrice è «un'operazione inconsueta, la cui responsabilità sociale e spirituale è gravissima»¹⁵. La ricerca archeologica non può più essere considerata come futile opera di vanagloriosa scoperta di tesori, capace di offrire ricchezza o sterili soddisfazioni edonistiche. Infatti non vi è dubbio che le condizioni conservative che

Fig. 3. Gela, mura greche di Capo Soprano, un tratto della nuova cortina di mattoni di argilla cruda realizzata nel corso dei lavori di ripristino successivi alla rimozione delle opere di protezione progettate da Minissi.



hanno garantito il sottosuolo vengono violentemente alterate e che, senza un programma di restauro, si dà inizio ad un processo di disfacimento rapido ed inesorabile.

Nella sua teoria Brandi affronta anche la tematica della spazialità propria ed autonoma della figuratività dell'opera d'arte e del suo irrompere emotivamente nello spazio fisico del nostro tempo e di condizioni che determineranno esigenze, non solo relative al restauro della materia che costitui-

sce l'opera d'arte, ma, prioritariamente, alla garanzia di continuità della propria spazialità¹⁶.

Conservare inalterata la spazialità propria all'opera d'arte è un preciso compito del restauro che deve evitare le enucleazioni e tutelare lo spazio fisico.

Il «riconoscimento» come diretta conseguenza del ritrovamento archeologico determina la necessità di progettare interventi atti a garantire la permanenza e la trasmissibilità del bene culturale, che vanno intese come azioni di restauro preventivo: «Questo compito che il riconoscimento dell'opera d'arte impone a chi lo riconosce come tale, si impone come imperativo categorico al pari di quello morale ed in questo stesso porsi come imperativo determina l'area del restauro preventivo, come tutela, rimozione di pericoli, assicurazione di condizioni favorevoli»¹⁷.

A Franco Minissi va riconosciuto il merito di essere stato capace di assorbire le influenze dei maestri ai quali ha avuto la fortuna di accostarsi e di aver saputo interpretare le istanze teoriche trasformandole in azioni concrete che, forse, altrimenti sarebbero rimaste soltanto concetti astratti e dottrinari. In questo suo impegno è stato uno sperimentatore attento ed entusiasta ottenendo apprezzabili risultati nell'ambito dell'accostamento del nuovo all'antico, risolvendo problemi difficilissimi con geniali soluzioni ispirate dalla semplicità, dalla leggerezza e dall'eleganza. Questo atteggiamento consente di affermare che la progettazione di Minissi esce dai canoni consueti del periodo preso in esame, ed è anticipatrice di alcuni concetti che solo qualche anno dopo saranno stabiliti nella Carta di Venezia del 1964: «Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi (...) qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e tecniche deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca»¹⁸.

Ma un altro merito di Minissi che va trattato in dettaglio è

l'essere stato il primo a prendere in considerazione e adottare l'impiego di materiali "nuovissimi" che in seguito alle sue realizzazioni hanno trovato larga utilizzazione nel campo del restauro e apprezzamenti unanimi. Non si tratta esclusivamente dell'impiego di materiali inusuali ma della libertà progettuale che questi hanno offerto in funzione della loro duttilità e trasparenza.

Il primo intervento preso in esame risale al 1951 quando, nella qualità di direttore dell'ICR, Brandi viene incaricato di elaborare il progetto di restauro di un reperto archeologico da poco scoperto a Gela nel promontorio di Capo Soprano. Si trattava di un caso molto complicato perché riguardava un tratto delle mura timoleontee (sec. V a.C.) della città siciliana, in parte realizzate con mattoni di argilla cruda, il cui impatto con l'atmosfera sarebbe stato disastroso. Dopo un trattamento con sostanze chimiche consolidanti dei mattoni crudi, Brandi chiede a Minissi, a quel tempo collaboratore dell'Istituto, di suggerire proposte per la protezione e la presentazione museale delle mura. Sempre coerente con i principi sopra commentati, Minissi progetta una soluzione innovativa e affascinante rappresentata da una protezione delle cortine di mattoni di terra con grandi lastre di vetro. Le lastre di vetro che risultavano a contatto dei mattoni ne consentivano la lettura ed al contempo, tramite il sistema di ancoraggio, esercitavano una azione di contenimento che si opponeva alla disgregazione. Per evitare le infiltrazioni, una copertura schiettamente moderna realizzata con tralicci di metallo (distaccati cinque metri dal monumento) e lastre di ondulux, proteggeva le mura dalle intemperie.

La soluzione proposta da Minissi lascia tutti perplessi ed in un primo momento non è ritenuta idonea per lo stridente contrasto tra il rudere ed i nuovi materiali da impiegare. In effetti era la prima volta che si progettavano dei presidi di questo genere, a prima vista eccessivamente estranei al conte-

Fig. 4. Gela, mura greche di Capo Soprano, particolare di un tratto della fortificazione in un'immagine del 1991 in cui si può notare la mancanza di una delle lastre di protezione, causa di infiltrazioni di acqua. La totale assenza di manutenzione e di pulizia ha impedito la buona conservazione dell'argilla ed ha reso i vetri quasi completamente opachi. Le opere di protezione sono state rimosse tra 1996 e il 2002.



sto, tanto da esasperare quel concetto di distinguibilità che, tuttavia, si sollecitava. Lo stesso Brandi, a caldo, giudica azzardato l'accostamento ma poco dopo accetta con entusiasmo la soluzione di Minissi ritenendola la migliore possibile: «Ma la cosa essenziale del muro di Gela, era l'estensione di alcune centinaia di metri, l'alzato impressionante della parte di pietra e infine l'alzato stesso del completamento in mattoni crudi. Che fare allora? Non c'erano che due ipotesi: la prima consigliava di prelevare un campione di mattoni crudi, portarlo in museo, e lasciare che il resto si squagliasse alla pioggia e al sole. Ma questa ipotesi fu scartata. Che fosse giusto o no scartarla, non è questo il problema. Si preferì comunque la seconda. Ma per realizzare la seconda occorreva, oltre al consolidamento della massa di terra cruda, una protezione sia sul davanti che nel tergo dei mattoni crudi, e una tettoia. Ora la protezione, realizzata in lastre di cristallo temperato tenute ferme da bulloni con un lungo perno che attraversa la massa

Fig. 5. Eraclea Minoa, teatro, particolare della cavea in una foto del 1920. È possibile apprezzare il discreto stato di conservazione ed in primo piano le spalliere e i braccioli dei posti d'onore (*proedria*).



dei mattoni, si è rivelata, contro uno scetticismo quasi generale, a cui partecipava anche chi ha stilato queste note (ancorché avesse dovuta farla studiare e realizzare), si è rilevata, diciamo, di una così discreta eleganza, da convincere chiunque»¹⁹.

Nel suo saggio Brandi continua con gli apprezzamenti per la soluzione studiata da Minissi e si compiace dell'impiego delle lastre di vetro che consentono di vedere le mura come se fossero custodite da una teca di cristallo attraverso la quale poter osservare ogni parte del paramento. A proposito della copertura però dichiara ancora la sua insoddisfazione ma ammette che una protezione è indispensabile: «La bullonatura delle lastre di cristallo diventa, nell'esattezza dell'esecuzione, qualcosa di umilmente corrispettivo della estrema purezza con cui si mostrano i conci di pietra, che si sono conservati sotto la sabbia come pietre preziose in un astuccio. La necessità imprescindibile della tettoia sminuisce indubabilmente l'eleva-

tezza del risultato raggiunto con le lastre di cristallo: ma non se ne poteva fare a meno»²⁰. Ma anche le lastre di vetro da accostare alla muratura in mattoni di argilla cruda in un primo momento determinano una generale perplessità in seno alla commissione per il restauro delle mura nominata dal direttore generale G. De Angelis d'Ossat. Nella commissione composta dagli architetti Armando Dillon ed Italo Gismondi, dal chimico Salvatore Liberti dell'ICR e da Pietro Griffo, soprintendente alle Antichità di Agrigento, si apriva un dibattito intorno alla proposta che, pur interpretando correttamente i principi teorici allora riferibili alla carta del restauro del 1931 e alle *Istruzioni* del 1938, doveva apparire inusuale e rivoluzionaria. La soluzione prospettata da Minissi veniva accettata solo dopo una prova *in situ* con l'applicazione di alcune lastre di vetro che facevano valutare positivamente l'impatto visivo con il rudere.

Di questa circostanza ci offre una testimonianza lo stesso Minissi che, nella relazione presentata al convegno veneziano del 1964, argomentava: «Per varie esperienze personali in opere di restauro, protezione e conservazione dei monumenti, ritengo che in molti casi i problemi che si è chiamati a risolvere e le stesse esigenze della moderna cultura non possano più trovare i mezzi adatti al loro soddisfacimento con il ricorso a sistemi più o meno tradizionali di tecniche murarie. Reputo pertanto che sia pienamente giustificato e legittimo, nonché estremamente utile, anche nelle opere di restauro monumentale, sfruttare tecniche e materiali che la moderna industria è in grado di fornire, anche se la prima reazione di fronte all'impiego di essi possa per alcuni essere negativa. Quando nel 1951 proposi di chiudere il Muro di mattoni crudi delle fortificazioni greche di Capo Soprano a Gela tra due superfici di cristallo temperato serrate mediante tiranti metallici attraversanti lo spessore del muro stesso per ricostituire la pressione esercitata dalla sabbia che lo ricopriva prima dello scavo e che ne aveva determinato la conservazione durante i secoli, la mia

Fig. 6. Eraclea Minoa, teatro, vista generale in una foto di un trentennio addietro in cui si può notare l'ingiallimento degli elementi protettivi di *perspex* realizzati su progetto di F. Minissi nel 1963 (Foto G. Fiengo, 1985).

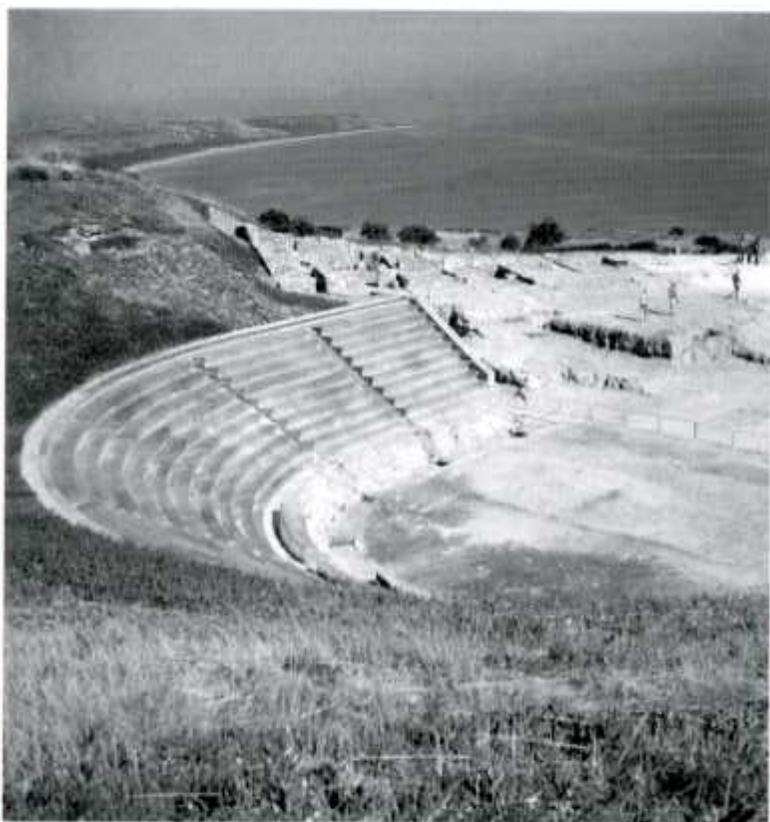


Fig. 7. Eraclea Minoa, teatro, particolare di uno dei posti d'onore (*proedria*) in cui risulta mancante una parte della protezione in *perspex* e per questo il materiale lapideo è direttamente esposto alle intemperie. Si noti l'avanzato stato di disgregazione del materiale lapideo e la parte esterna dello stesso più tenace per effetto dei trattamenti chimici consolidanti.



proposta fu fortemente contrastata ed il Soprintendente alla Antichità di Agrigento, soltanto dopo una prova dimostrativa, assunse la responsabilità di attuare la mia proposta. Oggi, a distanza di tredici anni, il muro non è soltanto ottimamente conservato, ma ne risultano altresì perfettamente visibili e chiare le caratteristiche tecnico-costruttive»²¹.

Questa realizzazione di Minissi per la protezione di un reperto archeologico *in situ* rappresenta una svolta nell'ambito dell'operatività nel progetto di restauro. Si cominciavano a

superare alcuni limiti formali e sull'impiego di materiali di nuova concezione da accostare agli antichi, che nella Carta di Atene erano sottesi ma non apertamente dichiarati. Nella carta infatti, nel V articolo, si affronta il tema dell'impiego di materiali moderni e di risorse della tecnica moderna ma da impiegare per risolvere problemi di consolidamento purché giudiziosamente dissimulati per non corrompere l'aspetto ed il carattere dell'edificio²². Il materiale a cui si fa specifico riferimento è comunque soltanto il cemento armato, di cui si era

Fig. 8. Eraclea Minoa, teatro, dettaglio di un bracciolo di un posto in prima fila ormai privo del rivestimento in *perspex*. Nella foto scattata nel 1980 si può notare la totale disgregazione del materiale lapideo ormai ridotto ad un cumulo di sabbia.



fatto un largo impiego con risultati ritenuti a quel tempo assai soddisfacenti. Il progetto di Minissi rompe gli schemi della dissimulazione e dell'ambientamento e sancisce la legittimità dell'accostamento del nuovo all'antico, partecipando al dibattito sulla nuova concezione del restauro critico, che stava per trovare la sua unanime conclamazione con la Carta di Venezia.

Il progetto di musealizzazione delle mura di Capo Soprano appena descritto non esiste più, è stato distrutto. La copertura, per presunti "motivi estetici" alla fine degli anni settanta era stata eliminata e la difesa dalle acque meteoriche era stata affidata ad un battuto di cemento. Le lastre di vetro che proteggevano i fianchi delle mura, a cui non è stata mai fatta la benché minima opera di pulizia e manutenzione, tra il 1996 e il 2002 sono state

tolte e le cortine di mattoni degradate rimpiazzate da nuovi elementi in argilla cruda. Una copertura con strutture pretese e teloni è stata messa a presidio dalle intemperie.

Fra i tre interventi che tratterò di seguito, due hanno per me un valore particolare anche per il motivo che me ne sono interessato personalmente in diversi momenti della mia attività e con differenti atteggiamenti nei confronti dello stesso architetto.

Il primo è quello svolto nel teatro di Eraclea Minoa dal 1961 al 1963. L'arenaria marnosa che costituiva l'importante reperto archeologico, a causa della sua deteriorabilità imponeva che si eseguissero dei trattamenti chimici determinati dagli studi avviati dall'ICR. Con varie prove di laboratorio e *in situ* i trattamenti consolidanti e protettivi sotto la guida di Salvatore Liberti, chimico dell'Istituto, si concludono, dopo cinque anni di ricerca, nel 1959. Dopo avere effettuato i primi accertamenti sulle patologie degli elementi lapidei del teatro, Liberti ne descriveva le cause in un suo scritto: «perdita del legante naturale per sola azione chimica e successivamente solvente dell'acqua di umidità, il legante calcareo per infiltrazione di acque ricche di acido carbonico viene portato in soluzione di carbonato di calcio con la conseguente disgregazione della pietra. Il fenomeno è portato al massimo dall'azione dall'elettricità atmosferica, oltre a quella più insidiosa ancora del sottosuolo (correnti vaganti)»²³.

Nelle prime analisi svolte dopo la fine degli scavi lo stesso Liberti aveva annotato: «per il 60% circa della superficie totale le gradinate e gli unici sedili della prima fila, ovvero la *proedria*, rimasti ancora in piedi erano ridotti ad un ammasso incoerente di semplice terra sabbiosa, che impediva – ai primi tentativi – qualsiasi intervento proficuo di consolidamento»²⁴.

Le sostanze impiegate nel teatro sono state «copolimeri di resine acriliche e viniliche in solventi organici diluiti con xilolo che vennero applicati a spruzzo», secondo una procedura che può sostanzialmente suddividersi in tre fasi. Un primo tratta-

Fig. 9. Eraclea Minoa, teatro, vista generale dopo la rimozione della protezione in *perspex* e la realizzazione di una copertura provvisoria. I miseri resti superstiti mostrano la completa distruzione causata da errori tecnici ma, principalmente, dalla assoluta mancanza di manutenzione.

mento di ancoraggio ripetuto almeno una decina di volte secondo una procedura «già sperimentata più volte presso i laboratori di chimica dell'Istituto Centrale del Restauro a Roma e li trasformata in modo da renderla più adatta al consolidamento delle pietre di antichi monumenti, togliendole la primitiva brillantezza e facendole acquistare una discreta opacizzazione, senza alterare la sua ben conosciuta trasparenza».

Un secondo trattamento, cosiddetto "strato di barriera", raggiungeva lo spessore di due millimetri e veniva sovrapposto al precedente ancoraggio. La terza fase consisteva nella messa in opera a spruzzo di un prodotto plastico che aveva la funzione protettiva in quanto costituiva una pellicola trasparente che ricopriva tutta la cavea, con la caratteristica di essere "pelabile", ovvero rimovibile.

Un lavoro sicuramente non usuale, per non dire azzardato, che cercava di fare fronte ad una situazione che appariva, come affermava il chimico dell'ICR, in «condizioni più o meno disperate. In molti punti si sono compiuti pazienti e minuziosi lavori di restauro, a pochi centimetri quadrati alla volta, poiché le parti terrose rifiutavano la soluzione qualora non fossero state preventivamente bagnate con i solventi adatti ad accogliere la sostanza consolidante»⁷.

Alla fine degli interventi gli stessi responsabili dell'ICR e della soprintendenza alle antichità di Agrigento, ritenevano i risultati delle opere di consolidamento e protezione assai deludenti e si temeva, addirittura, che non fosse possibile esporre alle intemperie il teatro, prospettando, come precauzione, l'ipotesi di reinterrarlo.

A questo punto entra in scena Minissi a cui nel 1960 il ministero della Pubblica Istruzione conferisce l'incarico di elaborare un progetto di musealizzazione *in situ* che avesse anche le caratteristiche di esercitare un'azione protettiva nei confronti della materia assai deperibile di cui era composto il teatro.



Anche questa volta la proposta di Minissi è rivoluzionaria ed in principio desta una certa perplessità in quanti avevano la responsabilità di approvare il progetto. Infine però sopravviene l'entusiasmo per quella soluzione di restauro che se da un canto risultava troppo trasgressiva per l'impiego dei materiali da accostare ad un resto archeologico, dall'altro, sembrava potesse garantire l'auspicata protezione dalle intemperie. Il progetto prevedeva la totale copertura del resto archeologico con un materiale trasparente costituito da lastre di *perspex*. Il risultato atteso era quello di garantire la protezione dalla pioggia e dal vento e, con le lastre sagomate sulle presunte forme autentiche del teatro, poter suggerire all'osservatore quali fossero state la forma e le proporzioni della struttura architettonica originaria. Nel contempo, grazie alla trasparenza, di poter vedere, attraverso le lastre di *perspex*, l'entità di quanto in effetti rimaneva dell'antico teatro. In proposito è interessante

Fig. 10. Mazara del Vallo, S. Nicolò Regale, una fase della realizzazione delle strutture di copertura realizzate su progetto di Minissi nel 1963. Il montaggio degli elementi metallici è già compiuto e si procede alla collocazione delle lastre di *perspex* che reintegrano idealmente i conci di arenaria.



Fig. 11. Mazara del Vallo, S. Nicolò Regale, vista esterna della cupola progettata da Minissi come appariva nel 1985, in ottimo stato di conservazione.



rileggere un brano della relazione scritta da Minissi per illustrare il suo progetto: «Il problema da risolvere per la conservazione del teatro di Eraclea Minoa, non è tanto quello di un restauro, quanto quello di una perfetta protezione che garantisca l'assoluto isolamento di tutte le sue parti dall'offesa degli agenti atmosferici. Infatti la pietra con cui sono realizzate le gradinate è una sorta di marna arenacea fragilissima, ribelle a qualsiasi trattamento protettivo superficiale. Dopo ripetuti esperimenti in tal senso, si è dovuto constatare che nessuno di essi, dalle resine acriliche, al fondo coriarca, dalle vernici protettive tipo "envelop" a quelle del tipo "cementplas", poteva costituire il mezzo efficace contro il lento ed inesorabile disfacimento della pietra. Si è dovuto infatti, per ora, ricorrere, per salvare alcune parti importantissime della "proedria", a restauri in cemento, per evitare l'irrimediabile perdita di un così prezioso documento storico ed artistico.

— Sulla base di tali premesse, il progetto studiato si propone

di realizzare l'isolamento del monumento dalle offese del tempo mediante la copertura totale di esso, senza però la sovrapposizione di materiali opachi che occultassero o snaturassero la consistenza e lo stato del monumento stesso. Si è pensato inoltre di sfruttare tale copertura a vantaggio di una ideale ricostruzione delle forme originali delle varie parti. Pertanto, sulla scorta di precisi rilievi e dei risultati inequivocabili degli studi svolti dalla soprintendenza alle antichità di Agrigento, si sono potuti definire con la massima approssimazione le linee e le forme originali del monumento e su tali linee e forme si è pensato di modellare l'involuppo protettivo.

Il materiale ritenuto più idoneo per eseguire tale involuppo, sia per le sue caratteristiche, sia per i risultati ottenuti in varie esperienze già fatte in opere di uguale impegno, è risultato il perspex in lastre trasparenti stampate e saldate»²⁰.

Nella sua relazione al congresso di Venezia nel 1964, Minissi illustra i risultati della ricerca che stava sviluppando sul-

Fig. 12. Mazara del Vallo, S. Nicolò Regale, particolare di una volta a crociera ripresa nel 1982 quando cominciava ad essere evidente l'incuria, ma sarebbe stata sufficiente solo una semplice opera di pulitura.

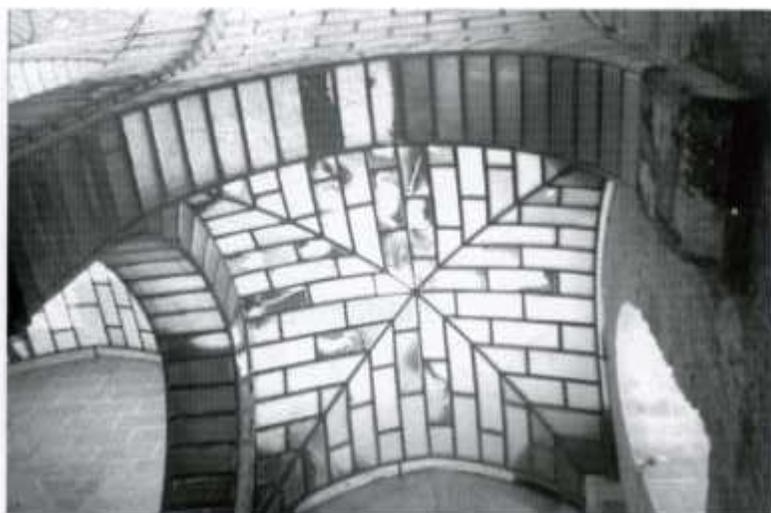


Fig. 13. Mazara del Vallo, S. Nicolò Regale, vista dell'interno della chiesa verso l'abside minore di setentrione nel 1985. L'immagine testimonia il totale stato di abbandono ma, ancora, l'opera di F. Minissi appare recuperabile. Sarebbero bastati semplici interventi di manutenzione per impedire le infiltrazioni della pioggia. Nel 1998 la copertura è stata sostituita con una opaca realizzata con materiali tradizionali e indistinguibili.



l'impiego dei nuovi materiali ed a proposito cita anche la sua esperienza ad Eraclea che si era appena conclusa: «le parti ricostruite con i materiali di cui si parla (*perspex*), oltre a soddisfare integralmente l'esigenza di non occultare nessuna delle parti originali del monumento, presentano il vantaggio di differenziarsi nettamente da esse nella materia e nel tempo, evitando quindi qualsiasi confusione o errore interpretativo e, ciò che più conta, la trasparenza del materiale tende idealmente a trasformare il restauro eseguito in una sovrapposizione grafica, realizzata nello spazio, della ipotesi integrativa o ricostruttiva sul monumento. Quest'ultimo ritengo sia l'aspetto più positivo della tecnica esposta in quanto anche la più rigorosa e documentata certezza degli elementi che suggeriscono le proposte integrative di qualsiasi entità su un antico monumento è sempre suscettibile di evoluzione e pertanto l'opera di restauro dovrà il più possibile mantenersi sul piano teorico, evitare il falso di sovrastrutture definitive ed incrementare la possibilità di ulteriori studi e conseguenti nuove ipotesi di restauro»²⁷.

Fig. 14. Piazza Armerina, villa del Casale, vista generale dei resti archeologici venuti alla luce fino al 1954. Sulla sinistra è visibile la copertura del triclinio realizzata su progetto di P. Gazzola nel 1942. Questa tipologia di pesante tettoia, con coppi alla siciliana su capriate di legno poggianti su pilastri di mattoni, a causa della sua mole incombente, non venne giudicata idonea per coprire le parti restanti della villa.



Non avevo mai avuto modo di visitare il sito di Eraclea Minoa, ma ero a conoscenza di quell'esemplare restauro per avere assistito alle lezioni di Paul Philippot, docente alla Scuola di perfezionamento per lo studio ed il restauro dei monumenti dell'università di Roma che ho frequentato nel 1977-78. Nel corso delle stesse lezioni avevo anche visto delle belle e convincenti diapositive che mostravano il teatro e suoi vari dettagli subito dopo la conclusione dei lavori, dove in maniera eloquente si potevano apprezzare contemporaneamente l'etereo disegno dei volumi "ricostruiti" e, limpidamente, le schiette linee del resto archeologico superstiti, messo al sicuro. Quel restauro veniva generalmente additato come il più lucido esempio di reintegrazione dell'immagine nella sua più alta accezione per le marcate caratteristiche di distinguibilità e reversibilità²⁶.

Minissi non lo avevo conosciuto perché ancora non era entrato a far parte del corpo docente della scuola di perfezio-

Fig. 15. Piazza Armerina, villa del Casale, il triclinio con la copertura trasparente progettata da F. Minissi in una foto del 2005. Negli ultimi anni la realizzazione di Minissi è stata fortemente alterata con la eliminazione delle schermature composte da lamelle di plastica in foglia di persiane e con l'asportazione dei controsoffitti areati.



namento ed io, per la museografia, ero stato allievo di Bruno Molajoli. Ancora non potevo immaginare che lo avrei incontrato molto presto.

Nel febbraio del 1980 mi recavo in visita al sito archeologico di Eraclea Minoa pieno di aspettative nei confronti dell'importante restauro che finalmente potevo osservare da vicino. Ma la situazione in cui si trovava il teatro non poteva che deludere tali aspettative. Avvertivo un senso di frustrazione e mi sentivo ingannato e defraudato allo stesso tempo. In pratica il metacrilato di polimetile chiamato commercialmente *perspex* aveva perso la rinomata trasparenza ed aveva assunto una generale colorazione giallastra e, cosa inimmaginabile, il teatro non esisteva più. I miseri resti lapidei si erano completamente sbriciolati e polverizzati e sotto la plastica era nata una selva di piante infestati. Decisi, di conseguenza, di denunciare il misfatto e di scrivere una relazione che presto diventava una

Fig. 16. Piazza Amerina, villa del Casale, vista aerea del complesso archeologico (1995 circa) con le coperture in *perspex* che insistono su oltre 3000 mq di mosaici e strutture.



articolo pubblicato dal "Diario di Palermo", un quotidiano che aveva una tiratura di interesse regionale. Il pezzo compariva il 5 marzo 1980 col roboante titolo, *Minoa: più che il tempo poté il restauro. Il teatro greco è resistito a 2500 anni ma non alla mano dell'uomo.*

Premesso che ancora non ero a conoscenza dei trattamenti chimici subiti dal teatro, avevo supposto che il disastro fosse stato causato esclusivamente dall'alternanza di umidità ed alte temperature indotte, con l'effetto serra, dalla copertura trasparente. Di conseguenza nel testo dell'articolo descrivevo l'accaduto ed addossavo la colpa della distruzione del teatro esclusivamente a Minissi, commentando che quei resti che ci erano pervenuti dopo 2500 anni, per qualche errore tecnico, in poco più di quindici anni erano drammaticamente scomparsi. Qualche tempo dopo durante una mia permanenza a Roma facevo visita a Gaetano Miarelli Mariani, uno dei docenti della scuola di perfezionamento a cui ero rimasto più legato, al quale raccontavo dell'esperienza di Eraclea e di quanto fossi rimasto scosso per gli esiti del restauro. Miarelli mi raccontava che anche Minissi aveva avuto una copia di quell'articolo e che sarebbe stato utile un nostro incontro di chiarimento. Ho incontrato Minissi il giorno in cui si inaugurava la sala conferenze dello Stenditoio del S. Michele a Ripa, di cui era stato il progettista. Nel colloquio avvenuto alla fine della cerimonia mi metteva al corrente dello scarso successo dei trattamenti chimici, delle rotture delle lastre di *perspex* non riparate tempestivamente e della mancata manutenzione che aveva segnalato al soprintendente Ernesto De Miro. Minissi mi consegnava anche alcune fotocopie con relazioni che contenevano le notizie che ho riportato in questo testo, che mi facevano riconsiderare le responsabilità che i vari soggetti avevano avuto in questa triste vicenda. Ma, nonostante la gravità della circostanza denunciata, le strutture di tutela locale non pianificavano alcun provvedimento e bisognerà attendere ancora venti anni

per vedere realizzato il progetto di una nuova copertura "provvisoria", con la totale rimozione di quella progettata da Minissi. Ovviamente, purtroppo, le strutture dell'antico teatro sono completamente cancellate, da qualche errore tecnico, che sarebbe sicuramente stato possibile correggere, ma, principalmente, dall'incuria di coloro che avevano la responsabilità diretta della tutela del sito archeologico.

Un altro impiego di struttura leggera e trasparente su progetto di Minissi si realizza a Mazara del Vallo nella chiesa di epoca normanna di S. Nicolò Regale, che si fa risalire al 1124. Subito dopo la seconda guerra mondiale, il soprintendente Mario Guiotto liberava il piccolo tempio a croce greca dalle sovrastrutture settecentesche e nel tentativo di far ritornare l'architettura al suo "antico splendore", venivano demolite le volte, le coperture ed eliminate tutte le decorazioni a stucco. Minissi riceve l'incarico nel 1963, dopo una ventina d'anni di abbandono dell'edificio. Pure in questo caso la sua proposta è rivoluzionaria trattandosi di realizzare una copertura trasparente sostenuta da un'esile struttura metallica per trattenere elementi di *perspex* delle dimensioni dei conci, di archi, di volte e cupola centrale. Il risultato raggiunto era l'evocazione dell'architettura mancante ma in forma eterea, quasi impalpabile, che si faceva attraversare dalla luce. Io ho avuto modo di visitare la chiesetta nel 1982 e nel 1985, quando l'edificio era già in stato di abbandono ma quella copertura, a cui mancava una semplice opera di manutenzione per via di qualche lastra rotta e i segni di corrosione delle cornicette, ostentava ancora un fascino intenso, una bellezza ed un'eleganza strepitose. Anche quest'opera di Minissi è stata cancellata e sostituita, acriticamente e banalmente, da volte e cupola con struttura tradizionale intonacata, con tutti i requisiti del ripristino in stile, senza più lasciare intendere che quella ricostruzione è semplicemente un'ipotesi, come invece facilmente si poteva interpretare con l'artificio di Minissi.

Fig. 17. Piazza Armerina, villa del Casale, particolare delle coperture in una diapositiva del 1980. Si noti che per evitare l'effetto serra le tettoie erano dotate di una intercapedine aerea. Sempre per fronteggiare l'inconveniente del surriscaldamento le pareti direttamente interessate dall'irraggiamento solare erano provviste di persiane con lamelle di *perspex*. Questi elementi, senza capirne l'importante funzione svolta, sono stati via via dismessi provocando il conseguente aumento della temperatura nei mesi estivi.



Fig. 18. Piazza Armerina, villa del Casale, modello del progetto di ripristino che si intende realizzare, progettato da G. Meli secondo le indicazioni del commissario V. Sgarbi. Non più evocazioni, suggerimenti, trasparenze ma volumi stabili e intonacati, incombenti con proporzioni di pura invenzione. All'interno degli ambienti non entrerà la luce del giorno e gli ambienti saranno illuminati artificialmente.



Per ultimo voglio trattare l'intervento di conservazione e musealizzazione della villa romana del Casale di Piazza Armerina, anche per il fatto che quanto sta accadendo intorno al suo restauro in corso di svolgimento è di grande attualità ed argomento della cronaca dei nostri giorni.

Si tratta di un progetto frutto della diretta collaborazione tra Brandi e Minissi, svolta tra il 1956 e il 1957. Il problema da risolvere era quello di garantire la conservazione e la fruizione del complesso monumentale in cui era stata ritrovata una grande concentrazione di mosaici figurati, di estensione superiore a duemilacinquecento metri quadrati, di eccezionale valore storico-artistico. Nell'arco di poco meno di un secolo in varie campagne di scavi si era riportato alla luce il ciclo musivo di epoca romana tra i più completi del mondo, ed in ottimo stato di conservazione. Col passare degli anni però ci si rendeva conto che l'esposizione alle intemperie aveva innescato un processo di degradazione che doveva essere contrastato per non compromettere e poi perdere definitivamente un pa-

trimonio culturale così rilevante. Per questo si ricorreva al periodico ricoprimento invernale dei mosaici con uno spesso strato di sabbia che proteggesse la decorazione dagli effetti del gelo. Ma ovviamente un simile metodo empirico consentiva di fronteggiare, per altro solo parzialmente, il problema protettivo ma negava totalmente la vista al pubblico dei mosaici. Un tentativo di copertura tradizionale sorretta da pilastri in mattoni con capriate in legno e coppi alla siciliana su progetto di Piero Gazzola, allora soprintendente ai monumenti della Sicilia orientale, per proteggere l'ambiente del Triclinio, col famoso mosaico raffigurante le fatiche di Ercole, veniva realizzato nel 1942. Gazzola aveva proposto anche altre due soluzioni con strutture leggere di calcestruzzo di cemento armato, una con forma di hangar per rimessa di aeroplani, con due diverse varianti, e l'altra come semplice volta a crociera.

Questo primo tentativo, realizzato come prova, non soddisfa completamente le necessità sia pratiche che estetiche e resterà in opera fino alla sua rimozione in seguito alla rottura

di alcune travi dell'orditura. Si determinava così la necessità di risolvere definitivamente il tema della protezione e della fruizione del complesso archeologico con la partecipazione e l'impegno di Brandi e Minissi.

In un suo scritto del 1956 Brandi argomenta i motivi che avevano stabilito la scelta di una conservazione *in situ* contro le istanze di spostamento dei mosaici che erano state formulate. Esporre i mosaici in un luogo diverso avrebbe imposto la costruzione di un nuovo museo di grandi dimensioni ed esclusivamente dedicato a quell'unico scopo. Lo strappo dei mosaici della villa avrebbe determinato anche, come conseguenza, il totale abbandono del sito originario che nessuno avrebbe più avuto interesse di visitare, condannando quel luogo incantevole ad un sicuro oblio: «oltre alle ragioni addotte dello squallore di un museo composto di soli mosaici pavimentali, e dell'inevitabile fatiscenza delle rovine lasciate sul luogo, e ormai senza interesse alcuno per il pubblico; perché è bene che i mosaici restino dove sono stati trovati? E noi vi rispondiamo; per l'arcadica bellezza del sito, una valletta che ha pendii dolcissimi, i quali, ancor più che alla Sicilia, fanno pensare alla Toscana. Vi sono ruscelli perenni, vi è il verde tenero dei mandorli e dei noccioli, quello scuro dei cipressi, e il rigoglio delle culture orticole, insomma un luogo ameno, e la strada per giungervi non è meno amena. Nessuno potrebbe avere il coraggio di sostenere l'abbandono di uno dei luoghi più refrigeranti per lo spirito di un visitatore anche di media cultura e levatura. La bellezza del sito fa comprendere anche meglio l'opulenza misteriosa della villa, e ancor meno la grandiosità dell'impianto: ma prende anche la persona più restia alle bellezze campestri. Insomma i mosaici scoperti hanno creato un altro di questi straordinari incontri in aperta campagna, di cui sembra che solo l'Italia del Sud abbia il segreto e l'indescrivibile proprietà: hanno regalato alla Sicilia un altro fulcro di cui è impossibile disinteressarsi e che va

salvato nel suo incanto agreste, come tutelato nelle sue meraviglie artistiche. Tolti e posti i mosaici in un museo, questo museo non costituirebbe un'attrattiva che per pochi archeologi e persone di gusto: lasciati sul posto e protetti, resteranno, e sempre più lo saranno, per tutti i visitatori della Sicilia, un'attrattiva non minore del tempio di Segesta, tanto per citare un altro di questi dispersi e indimenticabili fulcri»²⁹.

Brandi chiarisce anche i motivi di contrasto con ogni possibile tentativo di ricostruzione degli elevati perché assolutamente privi di riferimenti oggettivi che la fabbrica potesse offrire e quindi scorretti e falsificanti.

«È bene dunque ricordarsi, che, del monumento, se si toglie alcune colonne intatte del peristilio e molte rabberciate, e alcuni spezzoni dei muri delle terme, così erosi che neppure vi è l'imposta sana di una sola finestra, nulla è rimasto, se non dei muretti dell'altezza di un metro o al massimo due. Chi ha presente le ricostruzioni fatte a Pompei, a Ostia, a Ercolano, potrebbe pensare ad una soluzione di generico ripristino come quella attuata in quei luoghi: ma farebbe un grave errore. Intanto, sia a Pompei che a Ercolano, la situazione era ben diversa: terremoto ed eruzione hanno pur lasciato le fabbriche con alzati ben più alti e circostanziati dei poveri muretti di Piazza Armerina. Dove ad Ercolano si avevano dei muri quasi intatti per tre piani di altezza, era inevitabile che si ricostruissero dei pavimenti sui quali si possono trovare niente meno che dei mobili carbonizzati e ancora *in situ*. Ma a Piazza Armerina non c'è niente di tutto questo. I volenterosi che volessero ricostruire almeno le terme, di fronte a quegli spunzoni erosi, si troverebbero ancora minorati rispetto alle rovine delle terme di Caracalla, che nessuno si è mai sognato di ricostruire. Qualsiasi cosa si facesse, per le terme, porterebbe alla falsificazione del rudere, all'interpretazione analogica arbitraria: si noti infatti che l'epoca della fabbrica è ancora in discussione e che, in tal caso, il personale convincimento del restauratore

Fig. 19. Piazza Armerina, villa del Casale, il primo esempio di montaggio in opera delle strutture il legno lamellare negli ambienti del complesso termale che prima erano privi di copertura.



per un secolo piuttosto che per un altro, altererebbe, anche con la miglior buona fede, la testimonianza storica superstite nel monumento. Posto dunque che la costruzione dei vani della villa con altrettanti muri e finestre immaginarie, o peggio ancora, lucernari immaginari, sarebbe non un restauro ma un inqualificabile sconcio»³⁰. Ne deriva in conclusione che i mosaici devono restare al loro posto nel proprio contesto e deve sussistere, escludendo alterazioni, la consistenza architettonica recuperata dagli scavi senza azzardare alcun genere di completamento, che risulterebbe assolutamente arbitrario: «Dunque i mosaici vanno lasciati dove sono: ma vanno coperti»³¹.

Dopo avere argomentato i motivi conservativi che impongono la copertura per scongiurare il ricoprimento come cautela o la perdita definitiva, Brandi illustra il suo pensiero in merito agli interventi da realizzare per mettere in pratica quello che definiva il restauro preventivo, da coniugare con le necessità derivanti dall'organizzazione di un percorso di visita del

Fig. 20. Piazza Armerina, villa del Casale, particolare del mosaico del peristilio in cui è in corso (gennaio 2010) una grande quanto immotivata opera di completamento (seppur con tessere di malta da colorare) delle parti lacunose.



complesso archeologico: «due sono essenzialmente le esigenze supreme per la conservazione dei mosaici pavimentali; in primo luogo, che non siano esposti all'umidità di infiltrazione e di capillarità, né ai raggi *diretti* del sole nelle ore più calde; in secondo luogo, che, per nessuna ragione, vi si cammini sopra. Queste due esigenze devono determinare i modi e le maniere della copertura. In terzo luogo, dato che si tratta di mosaici figurati, è necessario non toglierne neanche una striscia alla vista, come accadrebbe irrimediabilmente con delle passerelle soprammesse. Il problema sembra allora divenire insolubile e non è vero affatto. Perché, nel restauro a scopo di conservazione delle opere d'arte, in quello cioè che noi chiamiamo restauro preventivo, non c'è un solo caso che sia uguale ad un altro, e perciò bisogna studiarlo ogni volta in relazione ai dati effettivi del monumento. In questo caso, l'alzato modesto dei muri relativi ai vani della villa, permette di immaginare una situazione di passaggio al di sopra dei muri,

da cui, senza camminare sui mosaici, i mosaici potranno essere visti con un colpo d'occhio, nel modo più ideale»⁵². Ma come deve essere la nuova copertura della villa? Il primo esperimento di Gazzola poteva ancora essere proponibile? «Resta da risolvere la copertura. Intanto si può scartare subito l'ipotesi primitiva, quella che per essere stata attuata prima della guerra sul primo ambiente scavato, la sala triconca con le Fatiche di Ercole, da tutti è stata sempre deprecata. Si trattava di un'enorme copertura a capriate lignee, con tegole di cotto, sostenuta da massicci pilastri di mattoni. Questa pesantissima struttura, che adulterava in modo tale l'aspetto del rudere, da renderlo simile ad un fienile invece che ad una sala sontuosa come doveva essere, in un colpo solo riusciva a tre intenti: adulterava il monumento, alterava il rudere, determinava la necessità di camminare sui mosaici o di costruire ridicole torrette, quasi dei musulmani *minbar*, come ne erano state fatte all'ingresso. Pertanto nessuno ha pensato di continuare la copertura dei mosaici con quel sistema da architettura rurale»⁵³. Dunque secondo Brandi «restano due sole ipotesi valide: o un'enorme cupola o comunque tettoia in cemento armato, o l'attuazione di tettoie in materiale leggero e trasparente». Ma la prima ipotesi è confutata per l'impatto con il luogo e con i reperti archeologici che apparirebbero, pur restando nella loro giacitura, come estranei al loro contesto di cui si sarebbe interrotta ogni connessione percettiva. «Il rudere, divenuto ad un tratto come sotterraneo a se stesso, sembrerebbe per così dire "sfollato" in un hangar, nella sala d'esposizione per le nuove automobili o i nuovi trattori, indebitamente ingombra da questi vecchiumi intollerabili nella sua spazialità nuova, ardita, intollerante dell'antico»⁵⁴.

A questo punto della trattazione, Brandi illustra la sua ipotesi di progetto, frutto della collaborazione con Minissi. Una struttura di copertura leggera, non incombente e moderna, capace di proteggere ma al contempo di non generare una

netta separazione con l'ambiente naturale. Una copertura che con la sua dote principale della trasparenza permetta alla luce del giorno di essere protagonista alla stessa stregua di quanto avviene per un rudere all'aperto. Una copertura trasparente sostenuta da una struttura minimale e quasi trasparente anch'essa, che consenta di interpretare le relazioni tra i vari ambienti della villa, perché la planimetria generale sarebbe rimasta sempre visibile da ogni punto di osservazione, senza ostacoli visivi: «Pertanto si tratta di attuare una copertura che sia quanto meno monumentale possibile, e del rudere stesso lasci in vista, oltre alle colonne, quello che veramente ne resta, oltre ai mosaici, ossia la disposizione planimetrica. Ora la possibilità di utilizzare i muretti superstiti come altrettanti camminamenti per non calpestare i mosaici, dà al monumento stesso il possesso del monumento, proprio con una veduta panoramica, per quanto da altezza modesta, e pertanto la copertura non deve togliere la visibilità di questo complesso planimetrico nel suo insieme. Come si vede, noi siamo andati restringendo l'ampiezza del problema, riducendo praticamente le soluzioni ad una sola. E cioè: posto che qualsiasi copertura, per leggera che sia, deve pure essere sostenuta e ancorata, questo potrà ottenersi con sistemi posti a giusta frequenza, ma per così dire invisibili, o il meno visibili che sia possibile, e per questi sostegni si devono sfruttare, come base, i resti dei muretti, così che questi siano ad un tempo i camminamenti e continuino, come con un suggerimento trasparente il muro, nei sostegni. La copertura che dovrà essere a doppio dislivello, per le acque, e piana al di sotto, dovrà venire realizzata in materiale trasparente simile al vetro negli spioventi, e in materiale opaco al di sotto. È tutto»⁵⁵.

Nella sua relazione alla conferenza internazionale di Venezia, Minissi espone anche il progetto della copertura della villa del Casale: «A questa categoria di opere appartiene una realizzazione di grandissimo impegno quale quella della prote-

zione dei mosaici della Villa Romana del Casale di Piazza Armerina. Con la consulenza, l'incoraggiamento ed i preziosi autorevoli suggerimenti del prof. Cesare Brandi, nonché del valido sostegno del soprintendente alle Antichità di Siracusa, ho potuto progettare e realizzare la protezione di oltre duemila metri quadrati di pavimento a mosaico e consentirne al pubblico la visione nelle migliori e più comode condizioni di visita. Si è sostanzialmente trattato di costruire un museo rispettando l'ordinamento già preordinato ed inamovibile del materiale esposto. La distribuzione planimetrica della Villa e gli elementi architettonici superstiti hanno determinato una volumetria che, se per uno di quegli inevitabili compromessi cui si è accennato, ha sostituito alla visione suggestiva e romantica dei ruderi un aspetto nuovo e inusitato dell'insieme, ha il pregio oltre che fornire una indicazione approssimativa della terza dimensione del monumento, di esprimere senza inopportune pretese formali e con la massima sincerità il proprio ruolo funzionale»³⁶.

Il commento conclusivo di Cesare Brandi al progetto della copertura per la villa del Casale è lungimirante: «Noi non dubitiamo che questa soluzione integralmente moderna e integralmente modesta, diverrà esemplare»³⁷. Effettivamente quella soluzione di copertura insieme all'uso di materiali trasparenti per proteggere nell'ambito dell'archeologia sono stati, da allora, presi a modello in tutto il mondo. Brandi però non aveva previsto che il disinteresse, la mancanza di manutenzione e l'ignoranza avrebbero determinato la cancellazione di quegli esempi di grande valore e che, per di più, anche la cultura del restauro avrebbe attraversato periodi di profonda crisi, come quello che si vive ai nostri giorni, in cui si registra l'incapacità di gestire la quotidiana normalità e la forte attrazione per le situazioni di emergenza in cui è più facile ottenere la spettacolarizzazione e sperperare ingenti somme.

Anche la soluzione studiata per la protezione dei mosaici

della villa romana del Casale di piazza Armerina, ritenuta esemplare in tutto il mondo, è stata condannata alla distruzione per fare posto ad nuova copertura pacchiana e insulsa quanto costosa.

Ma mentre nelle altre occasioni le distruzioni sono avvenute in silenzio, senza che nessuno potesse esprimere il proprio dissenso, per salvare la copertura della villa del Casale si è tentato tutto quello che era possibile.

In sintesi estrema alla copertura della villa sarebbe bastata una semplice ed economica manutenzione ordinaria, ma la Regione siciliana, utilizzando un finanziamento reperito "fortuitamente" nelle casse della comunità europea, ha concepito un faraonico quanto improvvisato progetto, per l'impegno complessivo di venticinque milioni di euro e ne ha affidato la gestione al dott. Vittorio Sgarbi, dotandolo dei poteri di alto commissario.

Dopo aver sondato la possibilità di realizzare una grande cupola che potesse sovrastare l'intero complesso archeologico, il dott. Sgarbi preferiva l'ipotesi avanzata dall'arch. Guido Meli, funzionario regionale, che suggeriva una più tradizionale struttura in legno lamellare con pareti prefabbricate e intonacate, senza nascondere l'ambizione di riproporre i "veri" volumi dell'antico edificio romano, indicati nella relazione della consulenza dell'archeologo Patrizio Pensabene. Attraverso l'associazione culturale Monumento-Documento (www.unipa.it/monumentodocumento) è stata promossa una raccolta di quasi tremila firme per accompagnare una protesta rivolta alle autorità nazionali ed internazionali, compreso l'UNESCO che nel 1997 aveva inserito il sito archeologico nell'elenco del patrimonio dell'umanità, ma senza effetti tangibili. Non si è ottenuto miglior risultato con tre interrogazioni parlamentari e nemmeno con un circostanziato ricorso inoltrato al procuratore della Repubblica di Palermo nel quale si evidenziava di valutare, tra le altre, le violazioni del codice penale inerenti

alla volontà di distruggere la copertura della villa, un'opera di proprietà pubblica sottoposta a vincolo per effetto della sua edificazione da far risalire al 1957, che già superava la soglia prevista dal codice dei Beni Culturali.

Ogni tentativo è risultato inutile. Nessun effetto ha avuto la mostra dal titolo *Contro l'oblio del restauro critico. Rapporto sull'opera di Franco Minissi nell'ambito del restauro archeologico in Sicilia... per salvare la Villa del Casale*, curata da me con la collaborazione dell'arch. Alessandra Alagna ed esposta tra maggio e giugno del 2007 a Roma presso il ministero per i Beni e le Attività Culturali, in occasione delle manifestazioni per il centenario della nascita di Cesare Brandi³⁰.

Ormai è subentrata la rassegnazione ma resta un'ulteriore inquietudine rappresentata da una proposta recentemente avanzata da un noto studioso, che però appare il classico "rimedio peggiore del male". Si tratta di un progetto del prof. Marco Dezzi Bardeschi che, candidamente, prospetta di salvare la copertura di Minissi e, contemporaneamente, di reimpiegare gli elementi in legno lamellare, nonostante lui stesso li abbia definiti «da pizzeria», «per essere montati in un'area didattica introduttiva, evitando di distruggere un capolavoro di eleganza, leggerezza, e trasparenza» o per coprire gli altri resti archeologici tutt'intorno alla villa, per un totale di oltre quattromilacinquecento metri quadrati³¹.

I commenti appaiono inutili ma basterebbe solo pensare ai devastanti effetti sul paesaggio che, come notava lo stesso Brandi conserva ancora la sua «arcadica bellezza», per supporre che si sia trattato, speriamo, solo di un'ingenuità del noto studioso che sempre si era battuto per salvare la villa del Casale e il suo ambiente naturale. Non meno bizzarra sembra l'altra idea (che trova diversi consensi) di sottrarre alla distruzione solamente la copertura del triclinio, e dopo averla smontata, trasportata e "restaurata", di utilizzarla come biglietteria dello stesso sito archeologico o di reimpiegarla nel centro

storico della città di piazza Armerina per sistemare i tavoli di un bar o, in alternativa, per utilizzarla come voliera di uccelli esotici.

In conclusione voglio rivolgere a Franco Minissi un ringraziamento per la sua bella lezione, anticipatrice, anche di quegli ideali di pura conservazione che però, dai più, non sono mai stati compresi nella loro vera essenza. Contemporaneamente voglio presentare, a nome di tutti, le scuse per non aver saputo vigilare con maggiore attenzione e determinazione sulle sue esemplari realizzazioni.

¹ Il governo resta in carica dal 21 giugno al 10 dicembre 1945.

² Cfr. C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, Milano 2006, p. 30. La notizia è riportata anche in S. CASIELLO, *Cesare Brandi e Roberto Pane. Tangenze e dissonanze nel pensiero sull'architettura e sul restauro*, in A. CANGELOSI, M.R. VITALE (a cura di), *Brandi e l'architettura*, Siracusa 2008, pp. 81-90. Cfr. anche il recente volume di V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Firenze 2009, pp. 32-39. Con rammarico devo segnalare che, contraddicendo ogni principio "conservativo", l'ICR non esiste più e che la sua storica e gloriosa sigla è stata sostituita dall'impronunciabile ISCR, acronimo di Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro.

³ M. P. SETTE, *Giuglielmo De Angelis d'Ossat (1907-1992)*, in "ANAKH", L-LI (2007), p. 46.

⁴ Un elenco completo delle opere a stampa di F. Minissi è riportato in A. ALAGNA, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia* (Tesi di Dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici, Università degli Studi di Napoli "Federico II", XXI ciclo, 2008). Tra questi, si segnalano: *Note sul restauro dei monumenti e sull'architettura dei musei*, Roma 1974; *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali: restauro e musealizzazione*, Roma 1978; *Il museo negli anni '80*, Roma 1983; *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma 1988; *Il museo di Villa Giulia*, in R. VIGHI (a cura di), *Il nuovo museo di Villa Giulia*, Roma 1955; *Il museo nella società contemporanea*, in "Esso Rivista", Roma 1972; *Amenagement moderne d'un monument ancien: réalisations italiennes*, in "Monumentum" (Atti della III Assemblea Generale dell'Icomos, Budapest), XI-XII (1972); *Relazione al progetto generale del nuovo ordinamento ed allestimento del Museo di Palazzo Venezia*, in "Quaderni di Palazzo Venezia", III (1984); *Nella città il museo*, in "Critica d'Arte", XV (1987); *Relazione di presentazione*, in "Siti archeologici: un problema di musealizzazione all'aperto" (II Seminario di Studi - Provincia di Roma), 1996; *Città come museo, conservazione e ricomposizione* (Atti del seminario di studi sull'origine e la funzione del museo promosso dall'Associazione Nazionale dei musei italiani) Roma 1983; *Una carta del museo ad integrazione di quella del Restauro* (Atti della I Conferenza Nazionale dei Musei) Roma 1990; *Restauri e valorizzazione di opere monumentali*, in "L'architettura, cronache e storia", 1966.

⁵ G. C. ARGAN, *La mostra dei bronzi nuragici e della civiltà paleo-sarda*, in "Bollettino d'Arte", XXXV (1950), pp. 187-188; P. BUCARELLI, *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in "Bollettino d'Arte", XXXVII (1952), pp. 185-189; V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan...*, cit. pp. 73-74.

⁶ M. DALAI EMILIANI, *Musei della ricostruzione in Italia tra disfatta e*

rinvicita della storia, in L. MAGAGNATO (a cura di), *Carlo Scarpa e Castelvecchio* (Catalogo della mostra), Milano 1982, pp. 149-170.

⁷ R. LONGHI, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, in "Le Arti", II (1939).

⁸ C. BRANDI, *La réorganisation de la pinacothèque de Sienne*, in "L'Art et les Artistes", 133 (1933), pp. 109-115.

⁹ AA.VV., *Muséographie. Architecture, et aménagement des musées d'art* (Atti del congresso), Madrid 1934.

¹⁰ G. PACCHIONI, *Coordinamento dei criteri museografici*, in "Le Arti", I-II (1938-39), pp. 149-153.

¹¹ G. BOTTAL, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in "Le Arti", I (1938), pp. 49-50; cfr. F. DELIZIA, *Il contributo di Cesare Brandi al dibattito museografico del Novecento*, in A. CANGELOSI, M.R. VITALE (a cura di), *Brandi e l'architettura* (Atti del convegno), Siracusa 2008, p. 174.

¹² In proposito oltre alla tesi di dottorato di A. ALAGNA, *Franco Minissi...*, cit., si rimanda a: S. RANELLUCCI, *Restauro e museografia. Centralità della storia*, Roma 1990; D. BERNINI, *Colloqui con Franco Minissi sul Museo*, Roma 1998; S. RANELLUCCI, *Allestimento museale in edifici monumentali*, Roma 2005; IDEM, *Il progetto del museo. Museum design*, Roma 2007.

¹³ La prima edizione della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi è edita a Roma nel 1963, le citazioni che seguono sono tratte dall'edizione pubblicata a Torino nel 1973.

¹⁴ C. BRANDI, *Teoria...*, cit., pp. 49-50.

¹⁵ Ivi, p. 50.

¹⁶ Ivi, pp. 49-50.

¹⁷ Ivi, p. 54.

¹⁸ Carta di Venezia 1964, art. 9.

¹⁹ C. BRANDI, *Archeologia siciliana*, "Bollettino Istituto Centrale del Restauro", XXVI-XXVIII (1956), riportato in C. BRANDI, *Il restauro, teoria e pratica*, a cura di M. Cordaro, Roma 1994, p. 160.

²⁰ Ibidem.

²¹ F. MINISSI, *Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione dei monumenti*, in *Il monumento per l'uomo* (Atti del II Congresso internazionale del restauro, Venezia 1964).

²² Dall'articolo V della Carta di Atene: «Gli esperti hanno inteso varie comunicazioni relative all'impiego di materiali moderni per il consolidamento degli antichi edifici; ed approvano l'impiego giudizioso di tutte le risorse della tecnica moderna, e più specialmente del cemento armato. Essi esprimono il parere che ordinariamente questi mezzi di rinforzo debbano essere dissimulati per non alterare l'aspetto ed il carattere dell'edificio

da restaurare, e ne raccomandano l'impiego specialmente nei casi in cui essi permettono di conservare gli elementi in situ evitando i rischi della disfattura e della ricostruzione».

²⁵ S. LIBERTI, *Consolidamento dei materiali da costruzione di monumenti antichi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", XXI-XXII (1955), p. 50. Una sintesi della relazione è riportata in A. ALAGNA, *Franco Minissi. Restauro...*, cit., p. 152.

²⁶ S. LIBERTI, *Consolidamento dei materiali...*, cit., p. 64.

²⁷ Ivi, p. 65.

²⁸ F. MINISSI, *Sistemazione e restauro del teatro di Eraclea Minoa (Agrigento)*, Relazione al progetto, dattiloscritto (ACS, Archivi privati, Fondo Minissi, B. 5).

²⁹ F. MINISSI, *Applicazione di laminati...*, cit.

³⁰ Cfr. C. BIANDI, *Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte*, "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", II (1950); P. PHILIPPOT, *Le probleme de l'integration des lacunes dans la restauration des peintures*, "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", II (1959); G. CARBONARA, *La reintegrazione dell'immagine*, Roma 1976.

³¹ C. BIANDI, *Archeologia siciliana*, cit., p. 155.

³² Ibidem.

³³ Ivi, p. 156.

³⁴ Ivi, p. 157.

³⁵ Ivi, pp. 157-158.

³⁶ Ivi, p. 158.

³⁷ Ivi, pp. 158-159.

³⁸ F. MINISSI, *Applicazione di laminati...*, cit.

³⁹ C. BRANDI, *Archeologia siciliana*, cit., p. 159.

⁴⁰ F. TOMASELLI (a cura di), *Contro l'oblio del restauro critico. Rapporto sull'opera di Franco Minissi nell'ambito del restauro archeologico in Sicilia... per salvare la Villa del Casale* (Catalogo della mostra), Palermo 2007.

⁴¹ Cfr. P. PANZA, *Piazza Armerina, restauratori contro Sgarbi. Per il critico-commissario «sono polemiche inutili. Il vecchio intervento di Minissi va rimosso»*, in "Corriere della Sera", 21.1.2010.

Monumenti e documenti
Restauro e restauratori del secondo Novecento

Atti del Seminario Nazionale

a cura di
Giuseppe Fiengo, Luigi Guerriero

Il volume raccoglie gli atti del seminario nazionale "Monumenti e documenti. Restauro e restauratori del secondo Novecento", svolto nel 2009-10 nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Conservazione in Beni Architettonici attivato presso il Dipartimento di Restauro e Costruzione dell'Architettura e dell'Ambiente della Seconda Università di Napoli.

ISBN 978-88-6419-050-1



Arte Tipografica Editrice / euro 40,00

ISBN 978-88-6419-050-1



9 788864 190501