

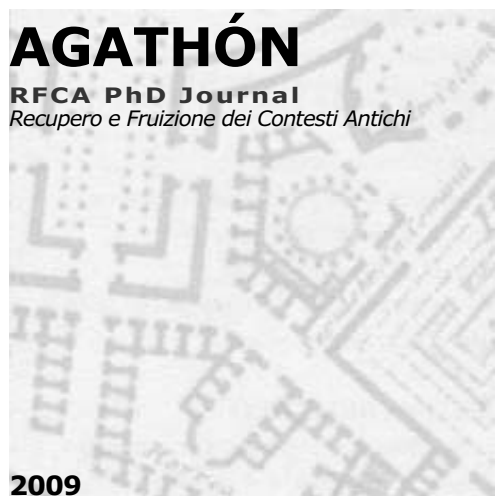
Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia

AGATHÓN

R F C A P h D J o u r n a l
Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi



2009



Dipartimento di
Progetto e Costruzione Edilizia,
Università degli Studi di Palermo

Pubblicazione effettuata con fondi
di Ricerca Scientifica ex 60%
e Dottorato di Ricerca

A cura di
Alberto Sposito

Comitato Scientifico

Alfonso Acocella, Tarek Brik (E.N.A.U., Tunisi),
Tor Broström (Gotland University, Svezia),
Giuseppe De Giovanni, Maurizio De Luca, Gillo
Dorfles, Petra Eriksson (Gotland University, Svezia),
Maria Luisa Germanà, Giuseppe Guerrera, Maria
Clara Ruggieri Tricoli, Marco Vaudetti.

Redazione

Maria Clara Ruggieri Tricoli
Angela Katuscia Sferrazza

Editing e Segreteria

Angela Katuscia Sferrazza

Editore

OFFSET STUDIO

Progetto grafico

Giovanni Battista Prestileo

Traduzioni

Golnaz Ighany, Alessandro Tricoli

Collegio dei Docenti

Alberto Sposito (Coordinatore), Antonino Alagna,
Giuseppe Carta, Giuseppe De Giovanni, Ernesto Di
Natale, Tiziana Firrone, Liliana Gargagliano, Maria
Luisa Germanà, Giuseppe Guerrera, Giuseppe La
Monica, Marcella La Monica, Renzo Lecardane,
Alessandra Maniaci, Angela Mazzè, Angelo
Milone, Maria Clara Ruggieri Tricoli, Cesare
Sposito, Rosa Maria Vitrano.

Finito di stampare

nel mese di Dicembre 2009
da OFFSET STUDIO S.n.c., Palermo

Per richiedere una copia di AGATHÓN in omaggio,
rivolgersi alla Biblioteca del Dipartimento di
Progetto e Costruzione Edilizia, tel. 091\23896100;
le spese di spedizione sono a carico del richiedente.

AGATHÓN è consultabile sul sito
www.contestiantichi.unipa.it

In copertina:

G. B. Piranesi, *Veduta del Tempio di Giove Tonante*,
1756, acquaforte.

Questa edizione di Agathón, rispetto alla precedente del 2008, risulta integrata sotto diversi aspetti. Innanzitutto, il Comitato Scientifico è stato ampliato con studiosi di altri ambiti territoriali: con i professori Tor Broström e Petra Eriksson della Gotland University (Svezia) per il settore della tecnologia ambientale e della storia e il professor Tarek Brik dell'École Nationale d'Architecture et d'Urbanisme di Tunisi per il settore del restauro: personalità tutte di alto spessore culturale cui diamo il nostro più caloroso benvenuto. Un tale ampliamento è mirato verso la internazionalizzazione dell'attività editoriale, sostenuta, tra l'altro, dagli abstracts in lingua inglese per ciascun articolo e da brevi curricula per gli autori.

Nella prima sezione, Agorà, come lo spazio centrale e collettivo della pólis greca, sono ospitati alcuni contributi, tra cui quelli di Gillo Dorfles, Olimpia Niglio e Giorgio Sideris. Nella seconda sezione, Stoà, come il portico in cui il filosofo Zenone insegnava ai suoi discepoli, sono riportati due temi presentati da Docenti del Collegio di Dottorato, su questioni riguardanti da un lato la metodologia e l'assiologia in un progetto di ricerca, dall'altro l'arte di Honoré Daumier. Nella terza sezione, denominata Gymnásion, come il luogo del cimento per i giovani greci che si esercitavano nella ginnastica e venivano educati alle arti e alla filosofia, sono riportati i contributi di Walter Angelico, del Dottore di Ricerca Rocco Caruso e dei Dottorandi Maria Désirée Vacirca, Vincenzo Minniti, Alberto Distefano, Mariangela Niglio, Alessandro Tricoli, Santina Di Salvo, Carmelo Cipriano, Pietro Artale, Angela Katuscia Sferrazza e Golnaz Ighany.

In questo numero manca la sezione istituita in precedenza e destinata ai giovani laureati, denominata Sekós, come il luogo della casa destinata ai giovani di cui parla Platone (Rep., 460c). Infine, nella quarta di copertina, come di solito, è riportato il calendario dei seminari, relativi agli Anni 2009 e 2010. Per concludere, è da sottolineare che questa iniziativa e l'attività editoriale sono state possibili grazie all'impegno del Collegio dei Docenti, in particolare grazie al lavoro straordinario del Dottorando di Ricerca Angela Katuscia Sferrazza e al supporto indispensabile di tutto il personale tecnico e amministrativo del Dipartimento.

Alberto Sposito

AGORÀ

Gillo Dorfles

ARTE E FOLLIA: IL GIARDINO INCANTATO DI FILIPPO BENTIVEGNA 3

Alberto Sposito

PIETRO CONSAGRA E L'ARCHITETTURA 9

Olimpia Niglio

VERSO UNA STORIA DELL'ARCHITETTURA ANTISISMICA 15

Giorgio Sideris

PROGETTO DI RESTAURO DELLA MOSCHEA GAZI HASSAN PASCIA A KOS, GRECIA 19

STOÀ

Alberto Sposito

PROGETTARE LA RICERCA 23

Marcella La Monica

HONORÉ DAUMIER: LITOGRAFO, PITTORE E SCULTORE 25

GYMNÁSION

Rocco Caruso

L'ACROPOLI DI GELA: RICONFIGURAZIONE E FRUIZIONE 27

Maria Désirée Vacirca

DELPHI: DALL'OMPHALÓS COSMICO AL MUSEO ARCHEOLOGICO 31

Vincenzo Minniti

UNA COPERTURA PER LE MURA DI CAPO SOPRANO A GELA 37

Alberto Distefano

UN PROGETTO PER LA VALLE DEI TEMPLI AD AGRIGENTO 41

Mariangela Niglio

RESTAURO DI UNA CHIESA BIZANTINA A EN-NITL IN GIORDANIA 45

Alessandro Tricoli

ARCHEOLOGIA URBANA E ATTIVITÀ COSTRUTTIVA 49

Santina Di Salvo

LUCE NEL MUSÉE NATIONAL DU MOYEN AGE ET DES THERMES DE CLUNY A PARIGI 51

Carmelo Cipriano

LA CARTA AUDIS E LE AREE EX-INDUSTRIALI 55

Pietro Artale

LEONARDO RICCI AL MONTE DEGLI ULIVI: ARCHITETTURA DA CONSERVARE 59

Angela Katuscia Sferrazza

TRA CAMPAGNA E CITTÀ: TUTELA E VALORIZZAZIONE DEL PAESAGGIO PERIURBANO 63

Walter Angelico

LIBERTY: SUL RESTAURO DI VILLA ANTONIETTA A PALERMO 67

Golnaz Ighany

LA SOSTENIBILITÀ INCONSAPEVOLE NELL'ARCHITETTURA D'ORIENTE 71



ARTE E FOLLIA: IL GIARDINO INCANTATO DI FILIPPO BENTIVEGNA

Gillo Dorfles*

Nella operosità scientifica che attraversa l'ampio arco della cultura figurativa, dalle due guerre ad oggi, Gillo Dorfles ha espresso e continua ad esprimere un rigore etico con la speculazione critica e con la passione creativa della teoria. La curiosità di Dorfles per la comprensione delle grandi rappresentazioni della cultura nei suoi più svariati campi di applicazione lo ha portato ad assumere il ruolo di protagonista nella critica dell'arte, dell'architettura, dell'industrial design e della moda. E ciò malgrado la confessione: «non mi considero un filosofo, né un estetologo tradizionale, ma mi sono servito di conoscenze autodidatticamente apprese per costruire una mia estetica, che sarà magari mutila e insufficiente, ma che mi ha permesso di analizzare i linguaggi delle diverse arti senza essere ossequiante a nessuna particolare scuola». Lo abbiamo rilevato in occasione della Laudatio pronunciata in occasione del conferimento della Laurea Honoris Causa in Architettura Magistrale all'Università degli Studi di Palermo nell'aprile del 2007 e pubblicata su AGATHÓN dello stesso anno. Nell'ambito di una interdisciplinarietà, capace di tenere assieme arte, architettura, fantascienza, disegno industriale, pubblicità, moda, musica e tradizione, si colloca questa sua lettura critica, pubblicata con i tipi della Editrice Novecento, datata di certo, ma ignorata dai più: si tratta di uno scritto sullo scultore siciliano Filippo Bentivegna, che ha lasciato questo splendido giardino di pietra a Sciacca, e che Gillo Dorfles denota, connota e magistralmente interpreta, ricercandone le motivazioni estetiche. Alberto Spósito



Il Giardino Incantato a Sciacca (AG).

ABSTRACT – Published by “Novecento” in 1989, this critical reading by Gillo Dorfles shows an interdisciplinary approach, able to gather art, architecture, science fiction, industrial design, advertising, fashion, music and tradition. This article is certainly dated, but ignored by many: it is about the Sicilian sculptor Filippo Bentivegna, who left us this wonderful enchanted garden in Sciacca. Dorfles denotes, connotes and masterly interprets this work, searching for its aesthetic reasons. The article is here re-published for new readers to discover.

Di fronte al Mare d’Africa, ai piedi del monte Cronio, nel forte riverbero d’un sole che gioca tra olivi, mandorli e vigneti, sorgeva, e ancora sorge, seppure modificato e ristrutturato, il «Giardino Incantato» di Filippo Bentivegna. Non si creda che l’appellativo di «Giardino incantato» sia una licenza poetica o una trovata giornalistica: solo chi ignora la limpida atmosfera delle colline attorno a Sciacca, ancora carica degli umori d’un mare che vide scontrarsi le triremi romane e puniche, molto prima degli incrociatori alleati, e persino, si dice, aggirarsi i Ciclopi, potrà meravigliarsi di questa definizione, forse un po’ troppo romantica, forse troppo enfatica, ma che è senz’altro idonea a definire uno spettacolo, creato insieme dalla mano dell’uomo e dalla natura. Dalla Natura, perché le colline che salgono dolcemente verso il Monte San Calogero o Cronio, per usare un nome memore dell’antichità greca, a est dell’abitato di Sciacca sono rimaste quasi intatte, anche se già in via d’essere invase dalle anonime costruzioni dei geometri locali; come è rimasta intatta la loro vegetazione; mentre dalla mano dell’uomo sono uscite le sculture di cui mi accingo a discorrere e che costituiscono la pecu-

liare attrazione di questo «giardino».

Del resto, di «giardini» si è sempre parlato in Sicilia e in buona parte del mezzogiorno d’Italia: «giardini d’aranci» sono chiamati spesso gli agrumeti; «giardini di pietra» sono i luoghi di reperti archeologici che ancora punteggiano l’isola da Taormina a Selinunte; e sono – in questa terra così architettonicamente perfetta – giardini anche i più umili orti dove crescono melanzane e cipolle, carciofi e meloni... Ma nel giardino di cui vorrei trattare, oltre agli ulivi, ai mandorli e agli ortaggi che un tempo erano coltivati dal suo proprietario, c’era un altro incredibile e insolito prodotto che ne costituiva il principale «raccolto»: erano le teste, scavate e scalpellate nella roccia dall’artista-contadino, dall’«Eccellenza» artigiana, Filippo Bentivegna, detto anche, appunto per la sua singolare attività, «Filippu di li testi».

Le teste che, per lunghi anni fino al 1967, anno della sua morte, Bentivegna venne strutturando e scavando nella pietra locale e «coltivando» come se fossero frutti di quelle zolle al pari delle olive e degli ortaggi, costituiscono il lascito insolito e affascinante dell’artista, che durante tutta la sua esistenza ebbe la sola preoccupazione di compiere questo suo sconcertante lavoro. Le più di tremila teste, scolpite senza interruzione nei cinquant’anni che separano il suo rientro dagli USA dove, come vedremo, si recò bambino per tornarne adolescente, e l’anno della sua morte, hanno già dato origine a una loro storia, o forse piuttosto a una leggenda che mi piacerebbe, qui, di riuscire ad arginare entro i suoi veri limiti: senza togliere quel tanto di magico e di mitico che la avvolge, e al tempo stesso senza insistere troppo sugli aspetti agiografici e giornalmisticamente sensazionali che già avvolgono il personaggio e che



rischiano di farne l'equivalente d'un «caso clinico» anziché precisarne l'effettiva portata storica e artistica. Bentivegna, infatti, è già stato negli anni passati protagonista d'una densa cronaca locale, ricordata in numerosi articoli di giornali del luogo, e persino registrata da un servizio televisivo svedese; non solo, ma alcune delle sue opere sono addirittura entrate a far parte dell'unico museo dedicato all'arte dei *naïfs*, dei dementi, degli «incolti»: quel *Musée de l'Art Brut* di Losanna, fondato per volontà di Dubuffet una ventina d'anni or sono, e che raccoglie una imponente documentazione di queste forme d'arte anomala ai margini della patologia. Eppure, tanto in Italia che all'estero, ben pochi sono al corrente dell'esistenza di Bentivegna, anche perché ben pochi si sono accorti dell'eccezionalità ma anche del fascino (che vorrei definire decisamente artistico) delle sue sculture.

Sculture che non sono, come qualcuno potrebbe credere, soltanto la testimonianza d'una mente compromessa; si dice, come vedremo più oltre, che Bentivegna fosse tornato dagli USA in seguito a un alterco con un negro che l'avrebbe ferocemente colpito al capo, ma che, per quanto se ne può dedurre oggi dalle testimonianze di chi lo conobbe, sono il frutto di un'attività in certo senso finalizzata a una precisa meta artistica, seppure avulsa da ogni normale intenzione di professionalità e di lucro. È evidente, infatti, che l'anomalia di Bentivegna non si può far rientrare semplicemente in quella d'un subnormale, o d'uno schizofrenico, tanto più se la stessa è esplosa soltanto dopo l'episodio già riferito. D'altro canto la sua integrità fisica, l'abilità nella sua attività manuale finalizzata alle sculture, stanno a dimostrare un'indubbia capacità ideativa ed espressiva, indirizzata tuttavia in un senso unico, e da considerare perciò, almeno parzialmente, delirante. Le sculture – come dissi – consistono quasi esclusivamente in «teste», che presentano tutte una certa «aria di famiglia» e che, proprio per questo, risultano del tutto immaginarie anche se il loro autore le indicava con molti nomi di personaggi del luogo, o di personalità storiche dell'epoca battezzando alcune di esse con i nomi di Garibaldi, Hitler, Mussolini...

Oltre alle teste, che alle volte risultano scolpite anche sui tronchi di ulivi e mandorli del Giardino, si possono osservare alcuni esempi di figurazioni vagamente simboliche: profili di corpi femminili, forme serpentine, segni a zig-zag o a raggiera, forme scanalate, che però raramente giungono

a concretarsi in vere e proprie strutture significanti. Ma quello che costituisce un altro motivo singolare è la costruzione di alcune formazioni vagamente piramidali ma sinuose, oggi sostituite da blocchi di cemento entro i quali sono inserite e accumulate, quasi «impilate», moltissime teste così che l'insieme appare come una formazione unitaria, la cui sagoma ricorda, molto alla lontana, le muraglie del Parco Guell di Gaudi a Barcellona, dalle quali occhieggiano i volti, ora arcigni, ora severi, ora stralunati delle sculture.

Quale è stata la vera molla che ha messo in moto questa incessante creazione? Quale è stato in realtà il significato che lo scultore attribuiva alle sue invenzioni che, oltre tutto, non volle mai vendere né comunque alienare, e di cui rimanevano al momento della sua morte prima che i visitatori locali e stranieri ne facessero man bassa, più di tremila esemplari? È impossibile deciderlo con certezza: sarebbe troppo facile tracciare un parallelismo con operazioni come quelle del famoso schizofrenico svizzero Adolf Woelffli, o come quella del romano Fernando Nannetti, autore d'uno sterminato graffito sulle pareti del manicomio volterrano. In quei casi per altro, si trattava di due accertati e conclamati casi di schizofrenia nei quali i meccanismi di perseverazione, dissociazione, figurazione delirante, erano più che evidenti; mentre nel caso di Bentivegna la sua «fissazione» si limitava alla realizzazione delle infinite teste, e dei pochi disegni e dipinti parietali senza che fosse mai emersa la necessità d'un suo ricovero manicomiale, e senza che le sue opere rivelassero, come nel caso di Woelffli, di Nannetti e di tanti altri «artisti-pazzi», un complesso delirio cosmogonico o politico.

Ecco perché ritengo che sia più giusto considerare il «Giardino» e le «Teste», nonché le «piramidi» di sculture ammonticchiate e alcune delle immagini pittoriche sulle pareti della sua casupola, quali autentiche «opere d'arte», sia pur rientranti in parte nella grande famiglia dell'Art Brut, sia pur catalogabili come arte «naïve», al pari di quelle del serbo Vojislav Jakić, pure lui ospitato nel museo dell'Art Brut, di alcuni naïfs jugoslavi (Generalić) o della famosa Ol'Ma'Moses, l'americana più che ottantenne autrice di tanti deliziosi dipinti dove l'ingenuità infantile si mescola a una perfettissima tecnica artigianale; per non dire poi di altri artisti quali Ligabue o Di Terlizzi, il famoso carabiniere degli anni trenta, entrambi a metà strada tra la «vera» pittura e il gioco, tra la fantasiosità creativa e l'insufficiente abilità tec-

nica, così spesso scambiata per originalità. E allora perché queste teste e questo Giardino (anche se, purtroppo, recintato e trasformato in Fondazione ha perduto oggi molto del suo fascino primitivo) appaiono così conturbanti ai nostri occhi? Probabilmente perché non sono mai stati succubi delle «mode» del tempo, dei dettami d'un insegnamento accademico, delle imposizioni e dalla corruttela d'un mercato. Per sua e nostra fortuna Bentivegna non si è mai lasciato travolgere da un giro d'affari che avrebbe potuto stimolarlo a produrre in maniera diversa; non ha mai considerato la sua opera come una possibile merce di scambio, come ebbe a diventare per tanti naïfs haitiani e jugoslavi, e come facilmente l'avrebbero fatta diventare alcuni dei suoi «collezionisti», di quelli cioè che riuscirono a impadronirsi di alcuni pezzi durante la sua vita o dopo la sua morte. Per queste ragioni probabilmente la genuinità delle teste riesce ancora a parlarci con un linguaggio carico di efficacia anche se non ne conosciamo in definitiva né il codice né l'alfabeto.

Ma, prima di procedere in un'analisi un po' più circostanziata di alcune di queste opere, mi sembra indispensabile riassumere quei dati biografici che formano il supporto di questa strana vicenda, umana e artistica insieme, esponendo quelle poche notizie che risultano dai documenti esistenti e da quanto abbiamo potuto raccogliere sul luogo dalla viva voce di alcuni dei conoscenti e degli estimatori di «Filippo di li Testi». La storia della sua vita è, in definitiva, molto semplice e lineare e insieme molto inconsueta, e non può essere ignorata per chi voglia interpretare con la maggior obiettività possibile la sua opera. Filippo, dunque, nasce nel 1888 a Sciacca, figlio di un Paolo, «marinaro», e di una Calogera Monaco pure di Sciacca. Due fratelli maggiori pare fossero già emigrati in America, e anche Filippo quindicenne si avventurò verso il Nuovo Mondo, sistemandosi a Boston, dove già risiedeva una sorella e forse gli altri fratelli. Mentre un'ultima sorella rimase in Patria e sposò un Maffei da cui ebbe una figlia, tuttora vivente, nipote dunque e ultima erede di Filippo.

Filippo negli USA lavora a una linea ferroviaria insieme ai fratelli ed è qui che si situa l'episodio cruciale da cui pare tragga origine tutta la sua successiva vicenda esistenziale e artistica insieme. Innamoratosi, o forse fidanzatosi, con una giovane ragazza americana, Filippo viene coinvolto in una violenta lite con un rivale negro da cui riceve un potentissimo colpo alla testa; colpo



che doveva risultare fatale al povero immigrato italiano, il quale, oltre allo scorno subito, e all'amore infranto, diventa vittima di una evidente alterazione del carattere e forse della stessa integrità mentale, dato che subito dopo questo episodio viene fatto rimpatriare. Dopo il suo ritorno in patria le notizie che lo riguardano sono alquanto incerte a prescindere da una annotazione anagrafica del 1919 che lo situa quale residente a Sciacca e «inabile» al lavoro e come tale usufruente d'una pensione d'invalidità. Sta di fatto, comunque, che dagli USA Filippo dovette far ritorno non del tutto privo di mezzi, se poté, appunto con il denaro guadagnato in America, comprarsi quel poderino, che la sua frenetica attività di «scavatore» di cunicoli sotterranei doveva in breve tempo trasformare nel «Giardino Incantato». Durante gli anni che seguono il suo rimpatrio, l'acquisto del podere, l'inizio della lavorazione delle teste, e lo scavo dei cunicoli, la vita di Filippo non presenta nessun avvenimento degno di rilievo e neppure la presenza di viaggi o di particolari contatti con artisti o con eventuali insegnanti che potessero aver avuto una diretta influenza sul suo lavoro.

Rinserrato nel suo giardino, frequentando soltanto gli stretti familiari, due nipoti con i quali negli ultimi tempi andò ad abitare, Filippo sta alla lontana da ogni rapporto col prossimo, che in parte teme in parte disprezza; solo di rado accoglie qualche visitatore quando ormai la fama delle sue «Teste» comincia a diffondersi e a trasformarsi in un fatto di cronaca cittadina. Si narra anche di alcuni suoi curiosi atteggiamenti, forse denunciati una sorta di delirio persecutorio e insieme di mania di grandezza. Il fatto di aggirarsi per le vie della città con in mano un corto bastone, quasi a mo' di scettro; il fatto di tenere in gran conto una sua opera composta di alcune teste terminanti in una sorta di fallo, definita da lui *Chiave dell'Incanto*; come pure l'autoproclamarsi «Signore delle Caverne», per i numerosi cunicoli che veniva scavando nel suo podere, e addirittura «Eccellenza»... sono tutti, questi, comportamenti che da un lato testimoniano dell'evidente condizione di anomalia psichica nella quale era scivolato dopo lo sciagurato episodio americano; dall'altro, il fatto che il suo vero interesse è ormai polarizzato sulla creazione delle teste e su tutto quanto ha attinenza con le stesse. Ed è così che, con un lento declino della sua vitalità e della sua salute e un affievolirsi delle capacità creative, giunge alla morte, avvenuta nel 1967 all'età di 78 anni.

Naturalmente, a questi schematici dati biografici altri se ne potrebbero aggiungere da chi volesse arricchire questa vicenda di ulteriori chiaroscuri romanzeschi; ma forse tali dati non farebbero che alterare l'autentica figura dello scultore delle teste, come avviene ogni qualvolta si applicano sovraccostruzioni – vuoi agiografiche che denigratorie – a una determinata personalità. C'è, comunque, chi insiste sulla sua scontentezza, sui suoi litigi con visitatori troppo insistenti; chi proclama la sua assoluta indifferenza per il denaro e gli onori; chi, invece, afferma che specie negli ultimi anni, dopo la visita della troupe televisiva svedese e un articolo sul settimanale *Stern*, egli sarebbe divenuto più avido di riconoscimenti e plausi, giungendo persino a partecipare a una festa paesana, in occasione del carnevale di Sciacca, accettando di sfilare insieme ai carri allegorici. E chi ancora avanza l'ipotesi (Delia Parrinello in un suo bel saggio) che alcuni capi del suo vestiario: un golf peloso, un berrettaccio, avrebbero assunto ai suoi occhi dei valori «magici», sicché sarebbe ammissibile considerarlo addirittura una sorta di «sciamano siculo».

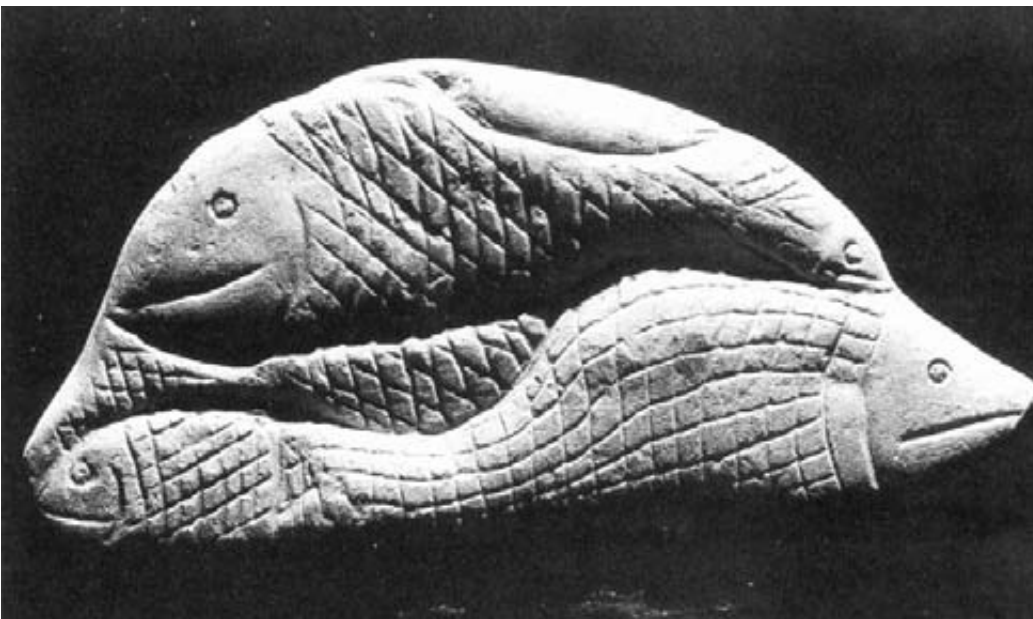
Sia che si tratti di leggende o di effettive realtà, queste non aggiungono né tolgono valore alla sua opera. Sarebbe, comunque, quanto mai azzardato istituire un parallelismo tra il cappello, il panciotto di feltro unto di Beuys, il grande ed enigmatico artista tedesco recentemente scomparso, e gli indumenti di Bentivegna: nel primo caso si tratta di gesti e azioni ricercati e voluti con assoluta coscienza, ai quali l'artista stesso attribuiva significati simbolici e addirittura occulti (non si dimentichi l'appartenenza di Beuys al filone antroposofico steineriano e la sua fede nella esistenza di particolari forze occulte); mentre nel secondo caso si tratta evidentemente soltanto di abitudini divenute col tempo stereotipi, e rientranti nel quadro di sfumato stato dissociativo paranoideo al quale ho già accennato, e sul quale avremo ancora occasione di ritornare.

A questo punto, come si può vedere già da questi brevi cenni, la storia e il mito si confondono e in certo senso si integrano. Se quelli che ho riferito sono gli scarsi appunti «storici», che ci sono stati tramandati e ai quali si potrebbe solo aggiungere qualche ovvia forzatura giornalistica o qualche più o meno attendibile pettegolezzo paesano – dobbiamo invece soffermarci brevemente sull'aspetto che vorrei definire «mitico» di tutta questa vicenda. Molto della vita e dell'attività di Bentivegna affonda in un terreno che è decisa-

mente tale: e come è noto, il mito è sempre situato fuori dal tempo cronologico e rimane fissato entro una temporalità che affonda le sue radici nella favola, nella superstizione, in quel coacervo di elementi reali o immaginari che costituiscono una realtà «altra», che non si lascia alterare dalle minute vicende che di solito intralciano le cronache «reali» dell'esistenza. Molto di quello che si riferisce alla vita di Bentivegna, al suo commercio con il prossimo ha il sapore d'una leggenda: il suo vivere appartato, estraneo ad ogni fame di lucro; la sua minuziosa cura per il «giardino»; la sua vita ascetica e il suo evidente misoginismo, forse dovuti a qualche ragione fisiologica o all'episodio americano traumatico rispetto ai rapporti con l'altro sesso; e, negli ultimi anni, la sua costante preoccupazione di affermare la sua ascesa a una «dignità» sovrana con l'autoproclamazione di «Eccellenza», «Principe», «Signore delle Caverne», ecc.; l'aver elevato alcuni suoi estimatori al rango di «dignitari», ecc.: tutto questo insieme di dati caratteriali e di atteggiamenti deliranti, fanno sì che si venga lentamente costruendo un personaggio leggendario: «Filippu di li Testi» si trasforma, già in vita, in un mito locale che, oltretutto, porta visitatori e curiosi alla città e, in certo senso, eleva chi in origine era considerato soltanto un povero anormale a una piccola «gloria locale».

«Filippu di li Testi» non è più dunque l'eremita balzano, e neppure il coltivatore inabborribile e scontroso, ma è divenuto l'eroe glorioso che ha saputo costruirsi una vita a sua misura e che, con la sua cocciuta produzione di teste, viene ad arricchire la notorietà di Sciacca istituendo quasi un bizzarro contraltare alle meraviglie archeologiche che punteggiano la Sicilia Meridionale da Selinunte ad Agrigento. Tutto ciò spiega perché, dopo la sua morte, le teste non venissero abbandonate o nascoste in mezzo alle erbacce e alle zolle dell'orto, come avveniva in precedenza, ma divenissero oggetto costante di interesse e quindi preda di furti, finché il Comune non ebbe deciso di tutelarle con la istituzione d'una Fondazione e la recinzione del Giardino Incantato.

Purtroppo ogni qual volta un elemento mitico, tanto se incarnato in un personaggio che in un particolare oggetto rituale, viene sottoposto alle consuete «leggi» del mondo finisce per perdere molto, se non tutto, della sua pregnanza. Lo si è visto in moltissime occasioni. Per questo l'ineffabile atmosfera dell'orto e della capanna-labo-



ratorio di Bentivegna, isolati in mezzo ai campi e agli oliveti, oggi che sono stati rigorosamente recintati e ripuliti, coi vialetti in acciottolato che conducono alla sua rustica dimora, e i muretti che reggono le centinaia e centinaia di teste cementate perché non possano venir rubate dai malintenzionati, hanno perduto molto del loro primitivo fascino. Come lo hanno perduto tanti altri luoghi «deputati» di antichi misteri o di recenti gloriose vicende: dall'acropoli di Micene al Labirinto di Creta, dalle Fosse Ardeatine ai Campi di sterminio nazisti, ormai imbalsamati e sterilizzati; dai luoghi sacri dedicati alle Madonne di Lourdes o di Fatima, fino al Santuario - Ospedale - Albergo di S. Michele sul Gargano... Tutti luoghi dove il turismo, il consumismo, la superstizione, la commercializzazione e non più, o quasi, l'autentica fede, il primitivo rituale, hanno trasformato antichi e recenti luoghi sacri in ricettacoli e «santuari» del *Kitsch*.

Con tutto ciò la forza che emana da queste teste, la potenza occulta, sebbene del tutto non intenzionale, di certi emblemi misteriosi (spiraliformi, corpi femminili intrecciati, pesci), permane ancora e continua ad agire sul visitatore che sappia isolarli dalle sovra costruzioni recenti, estranee al primitivo e autoctono Giardino Incantato. Prima di sospendere questa cronistoria mitica e di passare ad una sia pur approssimativa analisi delle opere di Bentivegna, una questione si pone, alla quale nessuno potrà rispondere con sicurezza, ma che non può non costituire un ovvio interrogativo: qual è, o quale dobbiamo considerare che sia l'origine, la motivazione, la «patogenesi» di queste opere, e come dobbiamo situare il loro autore, azzardando una ipotetica classificazione psichiatrica? Preferirei rispondere che, in realtà, le opere vanno considerate di per sé, per il loro maggiore o minore valore artistico o almeno per la loro maggiore o minore efficacia espressiva, e che il loro autore debba essere valutato come artista dotato di indubbia vena creativa, a prescindere da ogni possibile etichetta scientifica che una diagnosi psichiatrica possa affibbiargli. E ritengo che sia questa la giusta maniera di porsi, non solo in questo caso, ma dinanzi ai tantissimi casi di artisti «anomali», come pure dinanzi a quello di grandi artisti universalmente riconosciuti come tali, ma presentanti evidenti stigmate morbosi.

Nulla di più vacuo, di scarsamente scientifico e soprattutto di meno esteticamente probativo che parlare della pittura di Van Gogh come di quella d'un maniaco depressivo o d'un paranoico, di quella di Dalí come di quella d'un maniaco sessuale, o di quella di Pollock come di quella d'un alcolizzato cronico. Che particolari alterazioni del comportamento, del carattere, della cenestesi, e persino della percezione, possano risultare alla base di taluni spunti creativi, è indiscutibile; ma quello che conta è il risultato effettivo di tali spunti e il fatto che gli stessi possano o meno essere fatti rientrare nell'ambito d'un'arte autentica e non solo d'una, più o meno episodica e incoordinata, espressione patologica, destinata ad essere esclusivamente sintomatica d'una grave compromissione psichica. Che poi la «linea ondulante» di Van Gogh corrisponda a un momento di grande tensione nervosa; che gli aloni a raggiera attorno al sole dei suoi ultimi dipinti siano una spia delle sue condizioni di esaltazione emotiva, ha un significato molto relativo per quanto riguarda l'effettivo valore di questi dipinti. E lo stesso potremo dire per tantissimi altri casi di apparente o effettiva alienazione, momentanea o duratura, di grandi artisti, i quali non per questo scadono di fronte al nostro giudizio critico. In altre parole: sarà certo utile ai fini d'un'indagine psichica e psichiatrica far luce anche su alterazioni anatomico-fisiologiche e tanto più patologiche, ma questo non ci permetterà comunque di modificare il nostro giudizio sulle opere in questione. Se è vero, ad esempio, che le sculture filiformi di Giacometti gli sono state suggerite da certe formazioni calcaree del paese natale di Stampa, ciò non toglie che solo un artista come Giacometti avrebbe saputo trarre da questo spunto il germe d'un'invenzione plastica così affascinante. Nel caso che qui ci interessa sarebbe un vero errore affermare che fu soltanto il pugno d'un negro avvinazzato a far esplodere la creatività di Bentivegna.

Anche se abbiamo a che fare con una personalità abnorme dove spunti paranoidei (sfocianti in un delirio di grandezza), sono evidenti, come sono evidenti le alterazioni caratteriali a probabile sfondo sessuale, con tutto ciò la nostra valutazione assiologica circa la sua opera non deve mutare; come non muta quella che riguarda tante opere di *Art Brut*, conservate nel museo di Losanna, alcune delle quali sono indubbiamente soltanto

documenti di menti ammalate o di personalità demenziali, mentre per altre si pone con tutta evidenza l'opportunità d'un giudizio di valore che le fa rientrare nell'ambito d'un'autentica produzione artistica.

Per quanto riguarda, pertanto, il problema dei rapporti tra arte e follia, arte e «innocenza», almeno due parole ancora s'impongono. Certo: in alcune delle più caratteristiche creazioni dovute a casi conclamati di schizofrenia l'analisi di certe costanti espressive permette, fino a un certo punto, una diagnosi. Ne abbiamo infiniti esempi. Ma basterebbe citare due o tre dei casi più noti: quello dello zurighese Woelffli, del veronese «Carlo» (studiato molto accuratamente una ventina d'anni or sono da Andreoli, Trabucchi e Pasa, e pubblicato nei «Cahiers de l'Art Brut»), quello del montenegrino Voislav Jakić (cui dedicò un saggio molto esteso Aleksa Celebonovic negli stessi «Quaderni»), e più recentemente quello del già ricordato Fernando Nannetti, ricoverato per decenni a Volterra, al quale Scabia e Trafeli hanno dedicato un'interessante pubblicazione («Il libro della vita», Pacini Ed., Pisa, 1985).

In tutti questi casi si danno delle particolari stigmate grafico-pittoriche che sono inconfondibili e che fanno immediatamente indirizzare verso la diagnosi di sindrome dissociativa. Si tratterà, nel caso di «Carlo», della presenza del fenomeno della «trasparenza», della presenza di figure microscopiche e macroscopiche alternate, di esseri fantastici («i fiammiferi»), i «pretini») di «numeri magici», e l'insistito uso di tratteggi finissimi alternati a macchie informali, e in generale di insistite stereotipie che danno all'opera il suggello d'un'appartenenza alla sfera demenziale, anche se esistono alcune qualità che possiamo senz'altro riconoscere come «artistiche»; ma che sono stravolte dalle perseverazioni e dall'indifferenza rispetto alla paradossalità compositiva. Stigmate molto analoghe si possono riscontrare nella lunghissima serie di dipinti dello svizzero Woelffli, la cui fantasia onirica appare sconfinata ma sempre coartata dalla presenza di disegni stereotipati, dall'insistito *bouillage* dei fogli e dal contenuto delirante delle figurazioni. Tutti elementi che ricorrono anche nell'opera - questa certamente non priva di una autentica carica fantastica e anche d'una indiscussa capacità rappresentativa - del contadino serbo; per il quale, tut-



tavia, non si pone una diagnosi di schizofrenia ma piuttosto di psicosi allucinatoria cronica, su base paranoidea. E merita conto di rammentare anche l'insolita opera del paziente volterrano che durante il suo lungo ricovero ebbe a incidere sul muro e sulle pareti della scala del suo reparto metri e metri quadri di graffiti dal contenuto totalmente delirante a base cosmologico-parascientifica.

Come è facile constatare da questi brevissimi cenni circa alcune opere dovute a conclamati casi di pazienti psicotici, l'analogia con quelle di Bentivegna è molto relativa e sfumata. In Bentivegna, intanto, risulta secondario l'aspetto grafico e pittorico, data la prevalenza, nella sua opera, della scultura; non solo, ma manca, nelle sculture e anche nelle pitture, quella costruzione «cosmogonica» quasi sempre presente negli altri casi, mentre viene posto un particolare impegno nel raggiungimento d'un preciso «stile», che — ne fosse o meno cosciente l'autore —, permette di rinvenire nelle sue opere un comune denominatore che denuncia la sua urgenza di formulare un preciso messaggio: intima espressione del suo *pathos*, e non solo ingenuo capriccio.

Esistono, tuttavia, alcuni elementi che fanno oscillare il nostro giudizio anche verso il versante patologico; e questo a prescindere da quelli che sono i dati biografici che, già di per sé, ci parlano d'una personalità certamente anomala. Quali sono, allora, questi elementi che possono parlare a favore d'una mentalità psicotica? Tra le costanti più tipiche d'una creazione «a sfondo psicotico» mi sembra di poter annoverare: 1) la presenza di un indiscutibile fattore perseverativo (individuabile nell'iterazione coatta delle teste a totale sfavore di altre figurazioni); 2) la presenza, nei disegni e nei graffiti ancora esistenti sulle pareti della casetta-laboratorio, di quella modalità definita di solito come *bouillage*, consistente cioè nel riempimento eccessivo, e pure esso coatto, di ogni spazio disponibile in un determinato settore (nel nostro caso nella serie di grattacieli che certamente rivelano una volontà di combattere l'*horror vacui*, 3) l'affiorare, in questi disegni e soprattutto nella figura del *Grande Pesce*, della tipica raffigurazione «per trasparenza» già studiata, come è noto, nei reperti di popoli primitivi (da Giedion), e assimilata da altri (Arieti) alla mentalità primitiva di certi schizoidi; e finalmente, 4)

l'evidente impiego di nomi illustri e storici (Garibaldi, Mussolini) per indicare alcune teste, che in realtà non presentano nessuna assomiglianza con tali personaggi ma che indicano in Bentivegna non tanto l'intenzione di celebrarne la grandezza, quanto di diventarne in certo senso l'arbitro e il «padrone» per il fatto d'averne riprodotto le sembianze o di aver creduto di farlo.

A questo punto, tralasciando d'insistere sulle, più o meno accettabili, ipotesi patogenetiche di quest'opera, vorrei soffermarmi ancora brevemente sul problema più direttamente legato ad una, sia pur marginale e frammentaria, «analisi stilistica» della stessa. Quale genere di scultura è quella di Bentivegna o, più in generale: come dobbiamo considerare, da un punto di vista storico e stilistico, le sue statue e i suoi disegni? Mi sembra del tutto fuori luogo cercare di istituire dei raffronti con altri scultori coevi o di poco precedenti; scoprire analogie tra i busti di un Rodin, d'un Maillol, d'un Matisse e le sue teste, e tanto meno con opere di scultori astrattisti come Arp, Brancusi, Moore. Non c'è dubbio che «Filippu di li Testi», non ebbe rapporti e neppure informazioni sulla situazione dell'arte contemporanea e che l'eventuale parentela, poniamo, con certi famosi ritratti di Marino Marini è del tutto occasionale. Eppure, non si può negare che la sua scultura possiede una sua inconfondibile originalità che si manifesta anche nella stessa tecnica impiegata dal suo autore.

Per quanto si riferisce al corpus più rilevante per numero e consistenza, quello delle teste, il discorso mi sembra abbastanza semplice: le teste sono, per la maggior parte, appena sbazzate con pochi abili colpi di scalpello o di sgorbia, i tratti segnati da incisioni profonde, gli occhi spesso costituiti soltanto da sporgenze globose, la bocca da una netta incisura. Ma in molti altri esemplari i tratti sono più precisati; gli occhi ben differenziati nei loro singoli elementi «guardano» intensamente il visitatore; i capelli sono realizzati con incisioni profonde e precise; l'espressione del volto appare molto varia; il più delle volte cupa e assente, talvolta quasi estatica, raramente sorridente e benevola. Le teste inoltre sono spesso autonome e isolate, oppure facenti parte del masso lapideo o tufaceo nel quale sono state scavate ma difficilmente si prolungano oltre al collo, appena accennato. Nel caso poi in cui le

teste sono inglobate nel compatto tessuto cementizio o nella parete esterna della casa, la preferenza viene data a quelle più appiattite e meno curate tridimensionalmente. Da tutte le teste comunque emana un'indiscutibile aura di vitalità e di potenza.

Accanto alle teste che costituiscono la *summa* di tutta l'attività di Bentivegna, non possono passare sotto silenzio alcune opere minori ma non meno intriganti: minori perché più rare e replicate meno volte, ma altrettanto e forse più suggestive per alcuni contenuti che forse permettono di trarre qualche ipotesi circa le intenzioni figurative e simboliche del loro autore. In alcuni di questi casi, tra i più tipici, sono pietre scolpite a forma di abitazioni che stanno a metà tra la costruzione rustica, la casa-torre e il grattacielo. In altre è più evidente la somiglianza con delle normali case rustiche: s'intravedono le forme del tetto spiovente, le porte e le finestre per un insieme di tre piani. Invece nelle prime l'apparenza è quella di una vera e propria casa-torre, che però, potrebbe anche ricordare la sagoma del grattacielo dato che, oltre al portone d'ingresso, tutto il volume della costruzione è costituito dall'alternarsi d'una trentina di bande rilevate orizzontali che comprendono i due corpi della torre centrale e di quella laterale, mentre non risultano nell'edificio posto all'estrema destra. L'immagine del grattacielo, del resto, come abbiamo visto, è una delle costanti nell'iconografia bentivegnana perché lo riconduce alla sua avventura americana e appare insistentemente dipinta sulle pareti della sua abitazione.

Queste pietre scolpite a mo' di abitazioni e di torri non sembrano presentar nessuna parentela con il gruppo delle teste; ma, a chi consideri più attentamente alcuni dei disegni sulle pareti della capanna-laboratorio, risulterà subito evidente l'immagine di una grande testa dipinta tra due grattacieli, quasi a indicare una sorta di identificazione tra testa e casa, tra uomo e casa. La testa, dunque, come equivalente simbolico dell'intero individuo; la casa (il grattacielo) come equivalente di un'umanità indifferenziata; o nel caso del grattacielo, dell'umanità «americana». Che se poi volessimo rifarci alla nota assimilazione freudiana di casa = donna (si pensi alla nota espressione tedesca di *alte Schachtel* = vecchia scatola, a indicare la donna), potremmo giungere ad affermare



che, in questo caso, la casa può essere intesa con più verosimiglianza quale simbolo maschile anziché femminile, come provano altresì le figure dove appaiono dei tipici tetti aguzzi e addirittura delle torri la cui sommità è acuminata dunque con significato analogo a quello dei campanili, dei minareti, di ogni sagoma dall'aspetto fallico.

Che questa elementare interpretazione psicanalitica possa corrispondere al vero (e del resto poco mi preme che questo «vero» sia d'ordine psicologico o antropologico, dato che l'aspetto che più mi importa di rilevare è pur sempre quello estetico!) lo provano altre figurazioni come quelle riferite ai pesci. Pesci e grattacielci sono, pure esse, figurazioni ricorrenti: pesci che nuotano sopra i grattacielci, e un pesce molto grande gremito di pesci più piccoli e sulla cui interpretazione non mi sembra ci possano essere molti dubbi. Il pesce, innanzitutto, si può considerare un animale totemico per tutte le popolazioni marinare e dunque per quelle rivierasche siciliane; ed è logico che Bentivegna, anche se la sua attività è stata piuttosto quella dell'ortolano che del pescatore, abbia avvertito che il pesce costituiva quasi una familiare «forma totemica» locale. Il padre di Bentivegna, come abbiamo visto, era definito anagraficamente come «marinaro» e lo stesso Bentivegna aveva fatto per mare l'unico suo fatale viaggio per e dalle Americhe. Il pesce quindi può certo costituire un riferimento diretto con il mitico soggiorno statunitense. Tutto questo senza bisogno di scomodare altre e più complesse associazioni simboliche e rituali che non mi sembra il caso di ricordare. Tra «Pesce» e «Cristo»; tra «pesci zodiacali» e segni duplici e gemellari; tra «pesce» e «delfino», inteso come «animale portante» e dunque materno contrapposto alla consueta simbologia maschile del pesce, non mancherebbe il materiale per chi volesse a tutti i costi estendere l'esegesi delle sculture e dei disegni di Bentivegna e farli assurgere a misteriosi messaggi d'una simbologia occulta e paesana. Non si tralascia invece di considerare, le immagini del pesce grande «incinto» di pesci piccoli, dove l'immagine materna e insieme paterna convivono e

si compenetrano e dove, oltre al fenomeno «psicotico» della «trasparenza», cui ho dianzi accennato, appare anche un indubbio motivo di polarizzazione sessuale.

E si ponga anche mente a un'altra opera di estremo interesse: quella scultura dove due pesci sono raffigurati affiancati e contrapposti a costituire un'unica struttura lapidea e dove i quattro occhi e le due teste d'ogni animale creano una sorta di sdoppiamento che sostituisce la coda con un'altra testa e che, nell'insieme, dà vita a una figurazione ovoidale e appuntita alle due estremità. Anche in questo caso dando ogni preminenza alle teste e sacrificando le code, quasi a voler significare che è il capo a contare.

Una figurazione simile a quella del pesce e forse con significati analoghi è quella dell'uccello: una delle opere più criptiche ma anche più «azzardate». In questa scultura molto allungata è presente soltanto il becco e il collo dell'uccello, mentre il corpo si continua e compenetra con una formazione ambigua antropo-zoomorfa reggente a sua volta una testa. Ho già avuto occasione di dire come Bentivegna avesse definito un suo lavoro dove apparivano delle figure femminili allacciate come *Chiave dell'Incanto*. Questa e poche altre sculture presentano parti diverse del corpo umano: alcune corpi femminili appena abbozzati, altre corpi maschili ripiegati su se stessi. Tutte opere che indicano come, di tanto in tanto, la vena fantastica di Bentivegna fosse trascinata lontana dalla stereotipia delle «teste» e tentasse di evadere da questa inflessibile iterazione per abordare figurazioni diverse e più complesse, che forse la sua tecnica non era ancora in grado di realizzare a pieno e che perciò venivano il più delle volte abbandonate prima d'essere compiute. È abbastanza facile avanzare l'ipotesi che ragioni d'ordine pratico, carenza di materiale idoneo o difficoltà nella resa, gli avessero impedito di sviluppare maggiormente questo genere di composizioni.

Anche se la preoccupazione figurativa è sempre alla base dei lavori di Bentivegna, esistono alcune opere o frammenti di opere nei quali viene data più rilevanza alla configurazione astratta,

all'elemento compositivo, e dove le figure sono solo complementari d'una più vasta strutturazione aniconica. Un esempio tra i più efficaci è quello dove una figura appare quasi sdraiata sul fianco, col volto atteggiato a un lieve sorriso estatico, mentre una appendice quasi a forma di braccio circonda delle formazioni a bugnato triangolari, unite nella parte inferiore al «braccio» stesso, mentre nella parte inferiore esistono altre complesse strutture geometrizzanti: un rettangolo con spartizioni interne triangolari e delle estro- e introflessioni pure a bugnato che lo circondano. Quest'opera è tra le più affascinanti e dimostra che Bentivegna possedeva anche un'innata capacità di costruire delle forme non figurative entro un insieme altamente significativo dal punto di vista plastico anche se sarebbe stolto volere con ciò attribuirgli la volontà di creare dei lavori decisamente «astratti». In realtà, quando non è la figura a preoccuparlo, lo è soltanto quella che potremmo definire una spontanea volontà decorativa, che si esprime appunto con questi elementi geometrizzanti che accompagnano le figure.

Mi sembra, a questo punto, superfluo insistere nell'esemplificazione di altre caratteristiche di queste opere; caratteristiche che, del resto, risultano evidenti a chiunque, attraverso la splendida documentazione fotografica di Melo Minnella che ha saputo rendere, alle teste e alle altre figure di Bentivegna, quella vitalità e quella incredibile efficacia plastica «mitica» che oggi in parte è stata soffocata dalla loro sistemazione troppo metodica e rigorosa entro il recinto, del resto indispensabile, della «Fondazione». Credo pertanto che coloro che non conoscono *de visu* quest'opera possono trarne un'idea più che fedele, anzi in certa misura «potenziata» dalle stupende immagini fotografiche di questo volume. Immagini che era giusto cercare in tutti i modi di tramandare e di fissare perché non andasse perduta la testimonianza d'una personalità unica nel suo genere; e inoltre perché questa testimonianza ci permettesse di credere nella continuità artistica d'un popolo, d'una regione, d'una civilizzazione. Quell'incontro di motivazioni etiche ed estetiche che, in un dato momento storico, consentono a un individuo, tra i mille e i milioni, di trasformarsi nel depositario d'una singolarissima carica espressiva, al di fuori da ogni schema didattico e «culto», ci dimostrano come lo stesso possa arrivare a superare le valenze e le limitazioni d'un'epoca, d'una scuola, d'una tradizione, e possa così trasformarsi in autentico mito.

* Gillo Dorfles (Trieste 1910), ordinario di Estetica, ha insegnato nelle Università di Firenze, Milano, Trieste e Cagliari ed è stato visiting professor presso le Università di Cleveland, Buenos Aires, Città del Messico, New York e altre sedi, svolgendo contemporaneamente un'intensa attività di critico d'arte e di saggista. Tra le opere principali, con diverse edizioni, di cui alcune tradotte in Paesi europei ed extra-europei: *L'Architettura Moderna* (1954), *Le Oscillazioni del Gusto e l'Arte Moderna* (1958), *Ultime Tendenze dell'Arte oggi* (1961), *Il Disegno Industriale e la sua Estetica* (1963), *L'Estetica del Mito* (1967), *Artificio e Natura* (1968), *Il Kitsch: Antologia del Cattivo Gusto* (1968), *Il Divenire della Critica* (1976), *L'Intervallo perduto* (1980), *La Moda della Moda* (1980), *Elogio della Disarmonia* (1986), *Il Feticcio quotidiano* (1989), *Fatti e Fattoidi* (1997). *Relativamente agli anni 1930-1999 l'Accademia di Architettura di Mendrisio ha segnalato n. 2520 scritti, tra libri, cataloghi di mostre, testi in cataloghi di mostre, ecc.*



PIETRO CONSAGRA E L'ARCHITETTURA

Alberto Sposito*

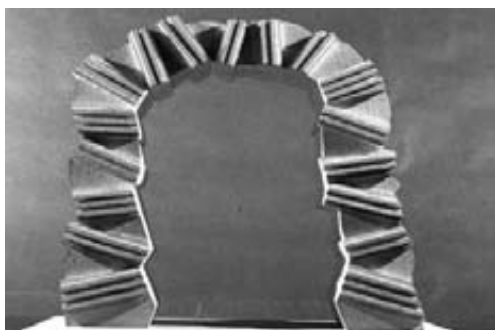
ABSTRACT – The article focuses on some artistic works and significant writings of Sicilian sculptor Pietro Consagra. In its works sculpture, painting and architecture respond to a rigorous design approach. Gleaning between Author's poems and the articles written on his work by many art critics, themes like frontality and bi-frontality are here described and analysed. These issues are not only sculptural, but they involve the city, the road and the architecture.

Tra i più noti scultori della contemporaneità italiana è Pietro Consagra, nato nel 1920 a Mazara del Vallo (TP) e morto di recente; ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Palermo e si è trasferito a Roma nel 1944, dove è vissuto svolgendo un'intensa attività artistica, con ampi riconoscimenti anche a livello internazionale. Nella sua lunga attività ha trattato anche aspetti legati alla pittura e all'architettura, di cui qui riportiamo alcune considerazioni legate alla città e alle costruzioni. Come per molti siciliani contemporanei, da Salvatore Quasimodo a Salvatore Fiume, la stagione della cultura classica sembra costituire la matrice del Consagra, che ha alimentato riflessioni, teorie, approcci e sperimentazioni, segnando gran parte della produzione artistica contemporanea. Come nelle piatte figure nere o rosse della pittura vascolare greca, da quella protocorinzia a quella ellenistica, Pietro Consagra assume la *frontalità* come teoria e prassi artistica. Distaccandosi dalle strutture totemiche e tridimensionali, in cui è prevalente la dimensione verticale, di ascendenza costruttivista, nelle nuove opere il Consagra esalta la bidimensionalità, eliminando il volume, così sottraendo la scultura al suo spazio tradizionale, per porlo in un campo ideale. I *Colloqui*, realizzati tra il 1952 e il 1962, come ha rilevato Gabriella Di Milia, sono «ubicati in modo da determinare un punto di vista unico»; tali opere «si impongono in un'attraente bivalenza: i tagli, le abrasioni delle lastre, contrapposte in una vibrante superficie, esprimono le emozioni individuali dell'artista, mentre la sublimazione della visione frontale smaterializza la scultura sino a renderla schermo sensibile in rapporto con la linea dell'orizzonte»¹.

Successivamente, tra il 1967 e il '68, visitando le città americane, Pietro Consagra rimane colpito dalla città verticale e da architetti come Sullivan, nelle cui opere trova una forte carica emotiva. Il clima americano «determina nello scultore l'esigenza di un'architettura che contrasti l'abuso di funzionalismo, nell'intensità di una comunicazione estetica. Il Consagra considera le

possibilità che offre lo spessore massimo; nasce così, sempre nel 1968, l'idea di un *Edificio Frontale* che porterà al sogno di una città interamente creata da artisti. Gli edifici proposti dal Consagra, con modelli in acciaio inossidabile dai contorni curvilinei, hanno due identiche ma opposte facciate trasparenti e spazi interni che coincidono con la struttura esterna. I piani curvi continui e i diversi livelli creati dalle pendenze favoriscono un "comportamento creativo" sia in chi vi abita, facendogli assumere insolite posizioni oblique, sia in chi vi passa davanti, che può usufruire da più punti di vista della immediata e totale visione che la bifrontalità assicura. Infatti Pietro Consagra dispone i suoi edifici direzionali del 1968 in serie di tre e in posizione sfalsata, in modo da renderli interamente visibili da più parti². *Frontalità* e *bifrontalità* sfuggono alla centralità e richiedono una vista parallela alla linea dell'orizzonte; ma la bifrontalità occupa uno spazio più vasto e determina due campi di eguale valore. Come commenta Gabriella Di Milia, la duplice prospettiva offre la possibilità di osservare una stessa scultura in diverse condizioni di luce e in un opposto orientamento, che inverte la destra e la sinistra. «Lo spettatore è spinto a non fissare l'attenzione sull'opera da un solo punto di vista, ma a mettere in atto una riflessione considerando la visione dall'altra parte. Nella nuova geografia della bifrontalità la scultura di Consagra, impossessandosi di un grande spazio, raggiunge un rafforzato impatto pur mantenendo il ruolo colloquiale con lo spettatore»³.

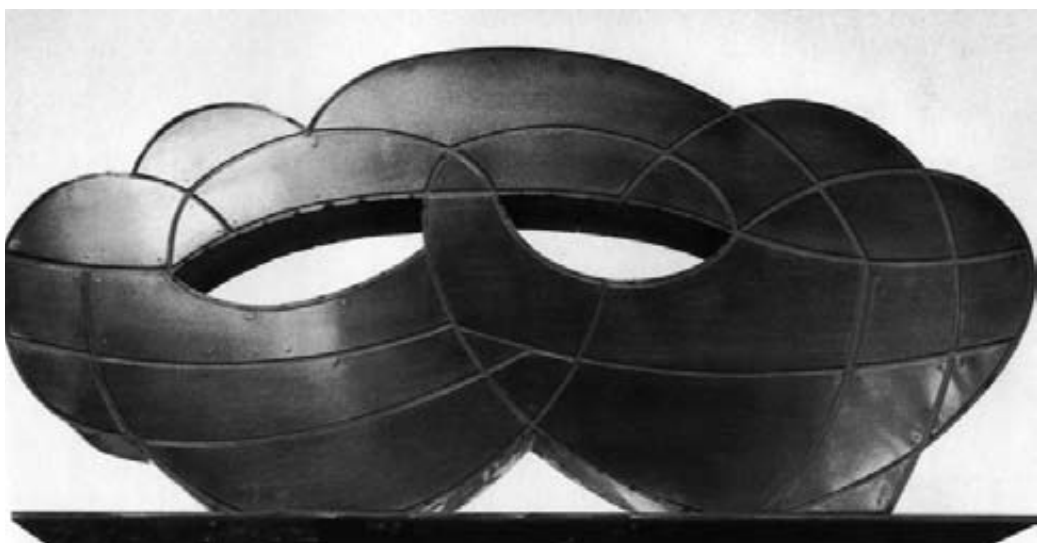
Dopo il '68 segue una ricca produzione artistica che sviluppa il tema del *bifrontalismo*: le *Muraglie* e gli *Addossati* del 1976, i *Ferri bifrontali di Charleston* del 1978, la *Stella di Gibellina* del 1982, le *Porte del Cremlino* del 1990 e le *Porte di Giano* del 1995; sono tutte opere di scultura che assumono la dimensione e la consistenza dell'architettura, sono edifici che si attraversano e s'impongono, talvolta in modo eccessivo sul territorio, come nel caso della *Stella* a Gibellina. A questi lavori segue la *Città Frontale*, un'idea vissuta come esigenza artistica e come provocazione sociale e politica. Così commenta Giovanni Maria Accame: «La *Città Frontale* nasce da un naturale sviluppo della scultura di Consagra nel momento in cui giunge alla riflessione sull'incidenza degli spessori, da quelli minimi a quelli massimi, questi ultimi coincidenti appunto con la dimensione di un edificio, ma nasce anche come reazione all'esperienza delle città americane compiuta nel suo lungo



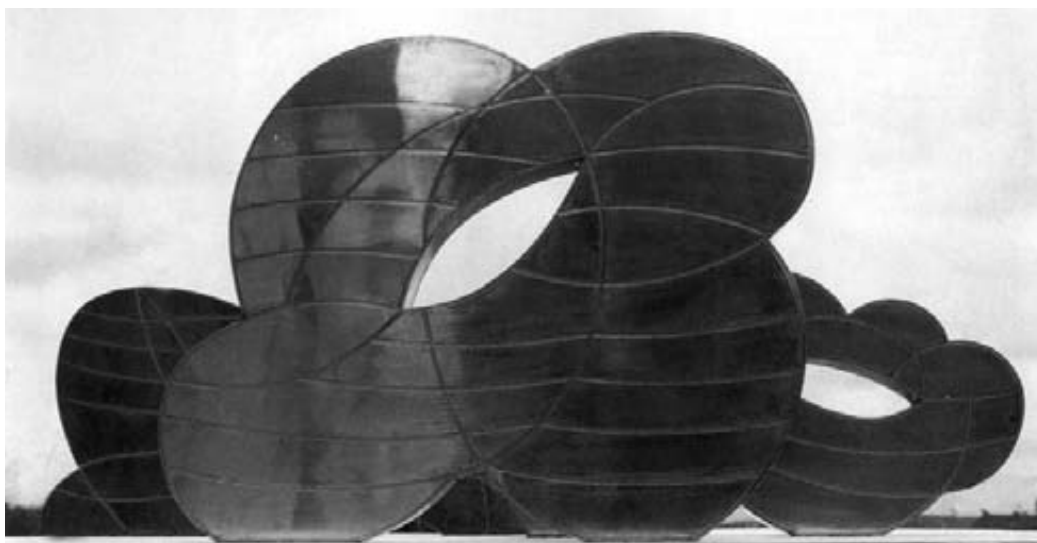
Dall'alto: una Porta del Cremlino (1990) e una delle Porte di Giano (1995).



Edificio Frontale n. 10, 1968, acciaio inox, cm 49 x 108,5 x 12.



Edificio Frontale n. 12, 1968, acciaio inox, cm 75 x 105 x 12.



Edificio Frontale n. 15, 1968, acciaio inox, cm 89 x 109 x 13.

soggiorno negli Stati Uniti tra il 1967 e il '68. Opponendosi a una concezione puramente funzionale, dove la funzionalità è il risultato di una armonizzazione di obiettivi e interessi economici, la *Città Frontale* si rivolge allo sguardo. Alle metropoli deprimenti e noiose, che sollecitano la fuga verso la natura per trarre attimi di sollievo, Consagra si ribella e pensa a una città, *da vedere ad occhi aperti*⁴.

Giovanni Accade mette in rilievo l'approccio rigorosamente progettuale del Consagra, osservando la lunga gestazione nell'ambito del disegno, le valutazioni con gli ingrandimenti in scala, la costruzione di modelli, la riflessione sui volumi, la scelta del plastico per la forma definitiva, lo studio dei colori che meglio si accordano con il disegno delle facciate e che smaterializzano la consistenza dei volumi o delle superfici, approccio al progetto che può offrire esiti differenti. E così conclude: «Non troviamo, dalla *Città Frontale* agli ultimi edifici realizzati, uno scardinamento della progettualità, una volontà di sottrarre la creazione di forme plastiche ai problemi di progettazione. Abbiamo invece un'idea del progetto altamente responsabile nei confronti della forma che esprime. Il progetto, nel contesto in cui interviene, ha il controllo della forma, il dovere e la possibilità di soddisfare esigenze diverse, senza mai tradire la sua libertà creativa, che è l'unica a garantirgli un segno di autenticità. È all'essere libero e autentico che l'architetto, troppe volte, rinuncia. *Architetti mai più* è un grido di addio definitivo che l'artista non compie felicemente, ma necessariamente, nella constatazione ultima, acuta e bruciante, di come *il disordine è più veloce del progetto*⁵.

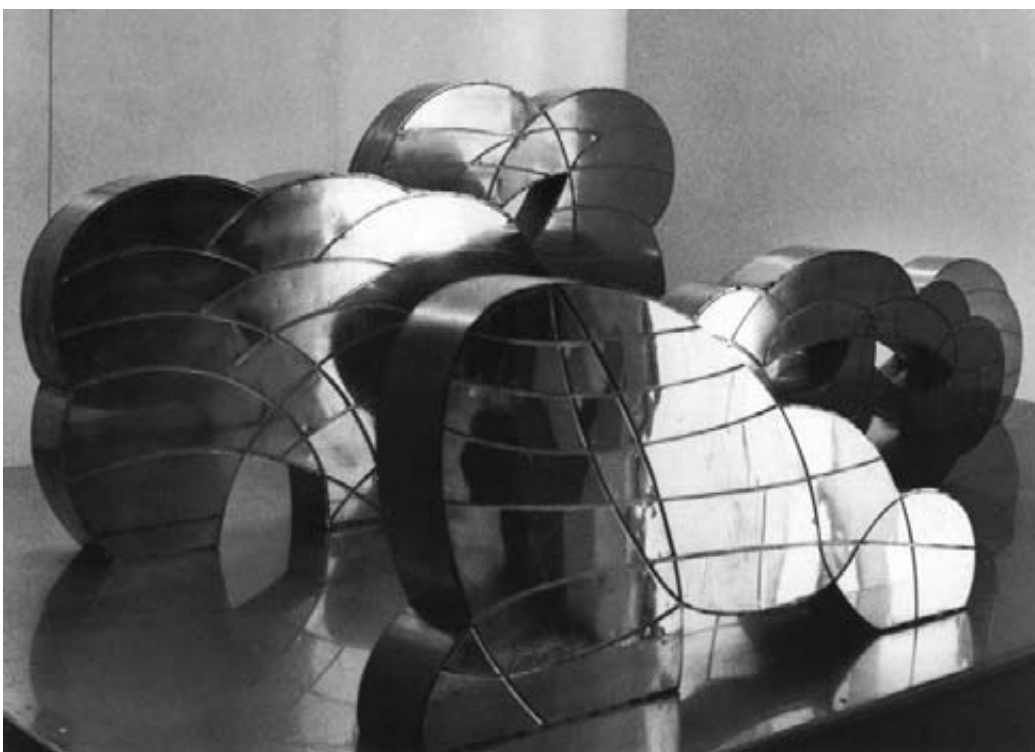
Ma sul grido *Architetti mai più* ci soffermeremo in seguito. Qui soffermiamoci su alcune parole chiave, citando lo stesso Consagra. Innanzitutto sulla *frontalità*, che «è come un piano verticale su cui tutti gli avvenimenti arrivano e si attaccano. Tutti gli arrivi si definiscono allo stesso modo. Tutti i fenomeni risultano pari»⁶. Poi sulla *città*, che è espressione dei modi di vivere; essa «per uno scultore è una emozione plastica della vita, è una fantasia realizzabile e ambigua oltre l'opera d'arte. La Città per l'artista è un rischio moralistico che deve essere inteso come una nuova responsabilità»⁷. Poi ancora soffermiamoci sulla *strada*: «Una città è le strade che ha. La strada deve avere un significato di attrattiva colloquiale, per il piacere dell'occhio e lo stimolo a pensare. La strada è fatta dalla presenza delle facciate»⁸. Infine, l'artista parla della *casa*, «come luogo inqualificabile se non come strumento di tortura insidioso che induce all'adattamento e a resistervi per più della metà della nostra vita»⁹. Particolarmente soffermiamoci sulla *Città Frontale*, una città che si legge frontalmente e che si caratterizza per le *facies* che la compongono, una città progettata da un architetto, che può diventare artista, per un fruitore, che può essere anche un utente.

«Se siamo sicuri che un edificio deve *superare* le sue funzioni *pratiche*, tanto da affermare che più che funzionale e retorico, opulento, demagogico, deve essere un'opera nuova, un'opera che rifletta un rapporto nuovo tra fruitore e oggetto, è chiaro che vogliamo affrontare un campo minato: addentrarci nella responsabilità di aver fiducia in una diffusione differente della coscienza plastica a livello dell'opera d'arte. Se siamo anche sicuri che un individuo diventa artista nella ricerca di un modo espressivo e tangibi-

le, della sua idea di liberazione e della sua idea di partecipazione, come esperienza di uomo che vive un suo mondo da un suo punto, per una determinabile presa di possesso nella società, dobbiamo aver fiducia nella capacità dell'architetto di diventare quel personaggio diverso per quell'opera nuova quando si troverà in una situazione diversa da quella attuale. Se l'architetto può affrontare tale situazione nuova e diventare artista, teniamo presente che l'artista, il pittore, lo scultore, è già nella situazione nuova per essere architetto [...] Se ora consideriamo la Città Frontale come una dimensione oltre i problemi plastici e introduciamo in essa tutta una serie di concetti che riguardano la vita, i rapporti sociali, le cose, nella *grande apertura* dobbiamo registrare, accogliere la presenza del nuovo personaggio che costituisce il *fruitore*: l'autore, il *partner dell'artista*»¹⁰.

La Città Frontale è composta da edifici frontali che vanno ideati come opere d'arte. Se l'esistenza di ciascun edificio «è basata come luogo di lavoro, la sua struttura deve essere adeguata alle seguenti esigenze: 1. esigenze dell'autore esterno, 2. esigenze della progettazione come opera d'arte, 3. esigenze dell'autore interno, 4. esigenze tecniche». E dopo aver specificato le diverse esigenze, Consagra descrive la forma della Città Frontale, che non è prestabilita e che rispetto all'autostrada può svilupparsi in tre modi: normale, quadrangolare, parallela; definisce la City, il campo ampio m 220, i suoi elementi piani e verticali, le cerniere che collegano gli elementi piani con quello alto, le zone riservate al traffico (il traffico motorizzato non ha accesso alla City e dal parcheggio per la City resta da fare un percorso di m 110), la sfalsatura degli edifici, le prospettive non solamente le ortogonali ma anche le oblique, la compenetrazione degli edifici e la trasparenza dell'uno dietro l'altro. E così ottimisticamente conclude. «La Città Frontale è possibile, può nascere oggi e dovrebbe già essere impiantata: non è una città del futuro. Siamo tutti abbastanza intelligenti, abbastanza nevrotici, abbastanza desiderosi di star bene, abbastanza fantasiosi per non essere stanchi, avviliti, frustrati, dalla città attuale e da quelle avveniristiche. Non vorremo più stare dentro dei cubi, non vorremo che ci proponessero di abitare dentro sfere e tubi. Non vorremo stare dentro alcuna dimensione prestabilita dal carattere di produttività standardizzata. Non vorremo stare dentro alcun concetto di stabilizzazione»¹¹.

Gli *Edifici Frontali*, pensati dal Consagra per la Città Frontale, di cui riportiamo alcune immagini, sono opere contrassegnate con i nn. 10, 12, 13, 14 e 15, che sono del 1968, mentre i progetti di facciata, con il primo disegno nel 1992, sono del 1995: *Facciata rosa con nove finestre*, *Facciata bianca con pilastri*, *Facciata violetta con nove finestre*, *Facciata verdina con nove finestre*; edifici uguali per forma, ma diversi per colore e per i tagli delle porte, delle finestre e dei pilastri. Sulla *facciata* così commenta lo stesso Consagra: «È stata improvvisa una parete tagliata a grandi immagini morbide volanti inimmaginabili prima. La bellezza del fuori-posto, dell'inclinata che governa alternata e una costruita raffigurazione controllata, modificata, goduta e nuova e ricca nel fare felice un soggetto. Fuori dal piombo e dalla livella l'abitazione si suppone una libera spazialità fuori da tutto ciò che garantisce la perfezione preordinata»¹². Sono due ricerche stilisticamente differenti: la pri-



Tris Tamburato n. 1, 1968 (*Edifici Frontali* n. 11, 10 e 12), foto Ugo Mulas.



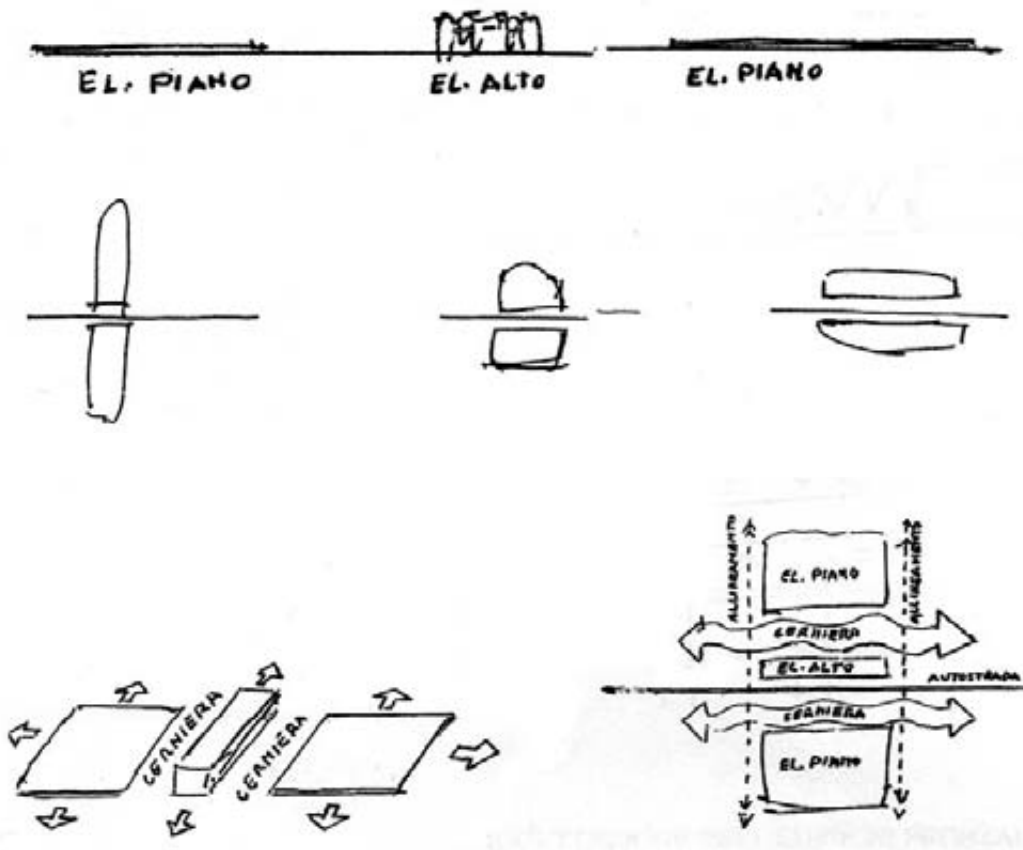
Giustapposizione di tre *Edifici Frontali* del 1968.



Due *Edifici Frontali* del 1968.



Edificio Frontale Meeting a Gibellina, in cemento armato e vetro, 1972-'83.



La Città Frontale, rispetto all'autostrada, può risultare: 1) normale; 2) quadrangolare; 3) parallela.

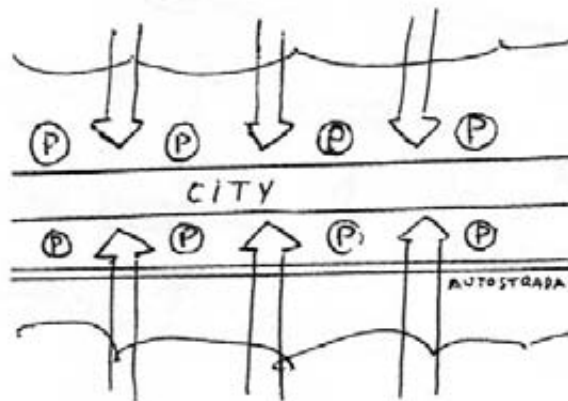
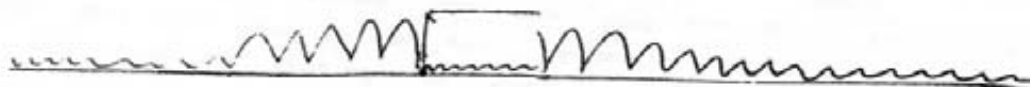
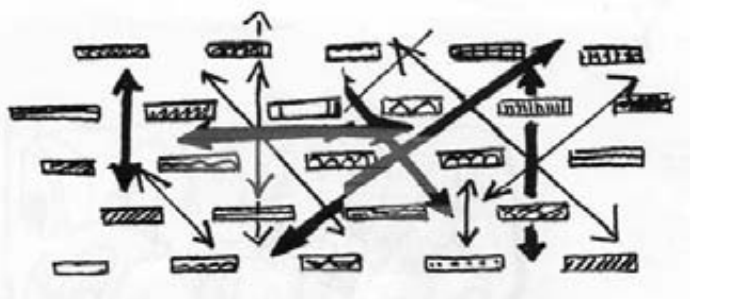
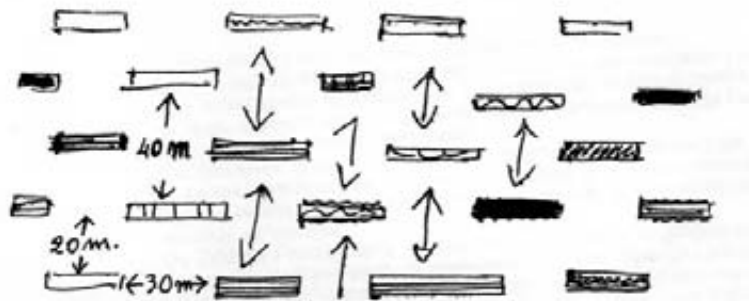
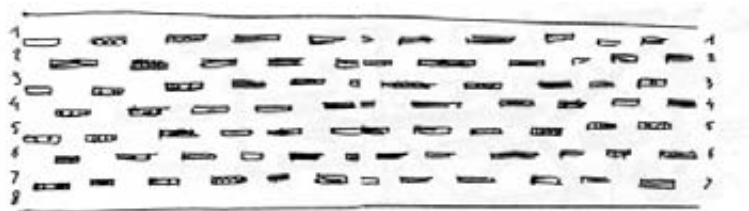
ma viene improntata da una sinuosità organica, da un'abbondanza espressivistica, quasi barocca; la seconda gioca sulla spartito geometrico della facciata, con tagli, lacune o abrasioni, modanature, decorazioni (*immagini morbide volanti inimmaginabili prima*), colori, trasparenze diverse; la prima fa parte del clima dell'utopia giapponese (*metabolism*), e dell'espressionismo tedesco alla Scharoun; la seconda ricerca si collega con continuità alla produzione scultorea dello stesso Consagra, agli *Addossati* del 1976, alle *Interferenze* del 1985, come anche alle *Prominenze* del 1992.

Più tardi parlerà ancora dell'America: «Ogni notte a Manhattan si incontrano gli occhi di tutti gli architetti del mondo mentre sognano. Il grattacielo, il leader dominatore dell'intero orizzonte, il superbo paladino del potere economico, da qualche anno è entrato in metamorfosi. Manhattan vive una nuova era. Al grattacielo gli si sono accostati nuovi grattacieli che con altri accostati formano immense muraglie. L'accostamento ha determinato promozione di immagine. Fare parte della muraglia significa partecipare di un valore aggiunto che si è rivelato il più consistente tesoro di New York. La muraglia si configura come la più potente alleanza economica. La verticalità, la linearità dei profili, attirano come organi di riproduzione altre linearità. Il grattacielo se rimane isolato rischia di dover lottare contro sintomi di difficoltà impreviste. Da noi i centri storici stanno rannicchiati nel terrore degli assalti. Troppi occhi la mattina si aprono con cupidigia»¹³. E ai giovani architetti lancia un messaggio: «Giovani di Architettura, giovani architetti destinati a seguire modelli tecnici standardizzati, se soffrite di inutilità del vostro inserimento e siete delusi di come si prepara il futuro senza sti-

moli, ribellatevi. Date carica al vostro dubbio, al vostro sospetto. Non chiudete gli occhi. Le opere costruite devono essere accolte dalle necessità e nello stesso tempo dalla partecipazione. L'architettura contemporanea invece non ha consenso. Costruire è un messaggio o un abuso, un furto, un ingombro. L'architettura ha un altissimo quoziente di imposizione. Quando si apre un cantiere in città, viene voglia di contestare. Ma la banalità impianterà la bandiera. L'architetto deve uscire dalla bassa tenuta culturale. L'architettura ha voglia di morire?»¹⁴

Da questo scarno *florilegio*, da questa scelta di passi significativi dell'Autore e dei critici d'arte, emergono molti elementi che investono la cultura che si riferisce all'arte, ma che coinvolge l'architettura e la città¹⁵. Alcune considerazioni che qui, per brevità, si accennano. Contro la crescita incontrollata della città, contro il razionalismo e il funzionalismo esasperato, contro l'unificazione, la standardizzazione e l'industrializzazione ovunque e ad ogni costo, agli inizi degli anni Sessanta nascono i primi segni di una protesta, di una cultura alternativa; ne sono da esempio l'utopia giapponese con il gruppo del *Metabolism*, il brutalismo di Le Corbusier, di Kunio Mayekawa o l'espressionismo di Hans Scharoun o di Paolo Soleri¹⁶. E da questi anni, fino alla crisi energetica degli anni Settanta che favorirà l'atteggiamento post-moderno dei primi anni Ottanta, intercorre un periodo di quasi quattro lustri, in cui è collocabile la poetica e l'opera artistica di Pietro Consagra che coinvolge l'architettura. La sua *Città Frontale*, che nasce dai *Colloqui*, è pubblicata nel 1969; molti *edifici frontali* sono del 1968 e i *progetti di facciata* arrivano al 1995. L'*Edificio Frontale Meeting* è stato progettato per Gibellina (Trapani) nel 1972 e completato nel 1983. Da qui due brevi considerazioni: 1) che la storia dell'architettura contemporanea consideri la produzione artistica del Consagra, secondo i parametri definiti dal Rinascimento ad oggi e sintetizzati da Nicola Abbagnano¹⁷; 2) che la critica dell'arte e dell'architettura consideri adeguatamente il contributo che lo scultore siciliano ha offerto al dibattito culturale e figurativo dell'ultimo quarto del secolo scorso.

Sulla questione critica, a mio avviso, sarà da privilegiare il metodo che rifiuta la settorialità accigliata della storia, della filosofia, dell'arte o della critica *tout court*, in favore di un'interdisciplinarietà capace di tenere assieme arteficio e natura, arte e ambiente, pittura, scultura e architettura con la storia. Come ha osservato Alberto Savinio, la critica non va intesa come *maledizione*, né come *benedizione* di un'opera artistica, ma come *telos* verso la creazione artistica. Essa non è un dio senza cuore, ma un dio che deve «sedere anche più in alto delle arti, e in certo modo contenerle in sé», promuoverle, guidarle. Ma poi «chi ha detto che la funzione della critica è di criticare? La critica ha una funzione molto più importante che è di inventare»¹⁸. E riprendendo un frammento di Eraclito nel saggio *Anadioménon* del 1919, là dove il filosofo greco asserisce che bisogna «conoscere la ragione che governa il tutto penetrando il tutto», dato che «la natura ama nascondersi», Savinio non dichiara altro che la dittatura della verità è finita e che comincia la libertà del pensare; e conclude che «ciò che si deve ricercare in un'opera d'arte è lo stato d'intelligenza»¹⁹.



Nella Città Frontale ogni edificio risulta sfalsato, consente trasparenze e diverse prospettive; le ondate del traffico si arrestano alla City.



Sopra: la grande scultura bifrontale in cemento armato nella Fiumara d'Arte a Castel di Tusa, Messina; sotto: Ferro Trasparente, 1978, altezza m 2,84; Sassi di Matera; a destra: Progetto di facciata, 1992.

NOTE

- 1) P. CONSAGRA, *Scultura e Architettura*, a cura di G. M. Accame e G. Di Milia, Mazzotta, Milano 1996. Cfr. G. DI MILIA, "Consagra. Scultura e architettura", p. 35.
- 2) G. DI MILIA, *op. cit.*, p. 40.
- 3) G. DI MILIA, *op. cit.*, p. 42.
- 4) G. M. ACCAME, "Consagra, una scelta frontale", in P. CONSAGRA, *Scultura e architettura*, a cura di G. M. Accame e G. Di Milia, Mazzotta, Milano 1996, p. 59.
- 5) G. M. ACCAME, *op. cit.*, p.61.
- 6) Da P. CONSAGRA, U. MULAS, *Fotografare l'arte*, Fabbri, Milano 1973.
- 7) P. CONSAGRA, *Architetti mai più*, Prearo Editore, Milano 1993, p. 17.
- 8) Da P. CONSAGRA, *op. cit.*, 1996, p. 11.
- 9) *Architetti mai più*, p. 20. Cfr. anche il programma televisivo *Abitare, una casa, un desiderio*, a cura di A. MULAS, RAI/3, 1986.
- 10) *Architetti mai più*, p. 21.
- 11) Da P. CONSAGRA, *La Città Frontale*, De Donato, Bari 1969.
- 12) Da P. CONSAGRA, *op. cit.*, 1996, p. 12.
- 13) P. CONSAGRA, "Il sogno degli architetti", in *Architetti mai più*, p. 15.
- 14) Da P. CONSAGRA, *op. cit.*, 1996, p. 15.
- 15) Oltre alle opere citate, cfr.: G. LA MONICA, *Gibellina, ideologia e utopia*, ILA Palma, Palermo 1981; P. CONSAGRA, *Frontaliit*, Catalogo Mostra al Museo d'Arte Moderna, Bolzano 9 giugno - 27 agosto 2000; P. CONSAGRA, *Opere 1947-2000*, Mazzotta, Milano 2001.
- 16) Sull'utopia giapponese del gruppo *Metabolism* e sul brutalismo ho pubblicato a Roma il volume dal titolo *Architettura e Industria nel Giappone*, dall'Istituto Universitario Statale di Architettura di Reggio Calabria, Roma 1975, una lettura dello sviluppo tecnologico riferito all'industrializzazione edilizia e alle espressioni architettoniche. Su Paolo Soleri, cfr. il mio contributo "Sulla probabile influenza della cultura metabolica giapponese nella formazione di Soleri", in *Ri-pensare Soleri*, a cura di A. I. Lima, Jaca Book, Milano 2004, pp. 210-218.
- 17) Le condizioni formulate dal filosofo Abbagnano, che la conoscenza storica sia prospettivistica, individuante, selettiva, ecc., sono state da me riprese nel volume *Tecnologia Antica*, Dario Flaccovio, Palermo 2007, pp. 29-30.
- 18) A. SAVINIO, *L'arte italiana e la Critica*, in "Valori Plastici", III, 5, Sett.Ott. 1921, pp. 106-109. Gli scritti sull'arte di Alberto Savinio sono raccolti in A. SAVINIO (a cura di G. Montesano e V. Trione), *La nascita di Venere*, Adelphi, Milano 2007.
- 19) Cfr. l'articolo di A. SAVINIO, *Arte = Idee moderne*, in "Valori Plastici" I, 1 Nov. 1918.



* Alberto Sposito, Professore Ordinario in Tecnologia dell'Architettura all'Università degli Studi di Palermo, è Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi. Esperto in storia della tecnologia, s'interessa principalmente delle tematiche legate al recupero, al restauro e alla conservazione dei manufatti antichi, in particolare dei siti archeologici.



VERSO UNA STORIA DELL'ARCHITETTURA ANTISISMICA

Olimpia Niglio*

ABSTRACT – The history of scientific knowledge and especially of antiseismic architecture generate in us a sense of awareness of the complex work done by different research communities since the past centuries. This knowledge, passed down from history, give us a try-out with our counterparts of the past, with their hypotheses and their perspectives, allowing us to re-read them with coherence, scientific rigor and without disciplinary perimeters. This path allows to observe the reality with objectivity and especially to see ourselves as partners of a research and an exploration that never ends.

La successione dei terremoti che ha colpito soprattutto l'Italia a partire dall'età moderna ha contribuito a ricostruire vicende di estremo interesse culturale, sociale e politico. In riferimento a periodi storici non particolarmente distanti dalla nostra epoca, soprattutto se ci riferiamo ai primi documenti di natura tecnica, sono stati ritrovati Trattati e Cronache di autori di diversa formazione che per ragioni differenti hanno descritto i danni prodotti da particolari fenomeni naturali tra cui i terremoti.

Con riferimento all'età moderna tra la fine del XV e la prima metà del XX secolo si registrano sul territorio italiano numerosi e disastrosi eventi sismici. Solo per maggiori disponibilità di documentazione storica e di cronache locali si rileva una situazione molto particolare nell'Italia Meridionale tra la fine del XVII e i primi anni del XX secolo. In realtà la ricchezza di informazioni documentate inerenti principalmente l'Italia del Sud ci lascia facilmente dedurre che i maggiori fenomeni sismici hanno interessato proprio questi territori. È ancora facilmente intuibile che principalmente in occasione di eventi calamitosi fortemente disastrosi questi venivano descritti all'interno di relazioni in grado spesso anche di quantificare l'ammontare dei danni subiti¹. È questo il caso di due eventi molto importanti che hanno interessato l'Italia; il terremoto del 9 Gennaio 1693 in Valle di Noto in Sicilia e il terremoto del 11 5 febbraio 1783 che ha investito i territori della Calabria Ulteriore. Ma prima di entrare nel merito di questi eventi e delle analisi e della documentazione descrittiva e progettuale prodotta, soprattutto a seguito dell'evento del 1783, analizziamo brevemente alcune fonti classiche e rinascimentali che anticipano tematiche affrontate a partire dalla fine del XVIII secolo con un approccio meno empirico e fantasioso ma certamente più scientifico².

Le fonti classiche – Ripercorrendo brevemente i principali riferimenti storici, certamente vanno

citati Aristotele e Seneca. Quest'ultimo in *Naturales quaestiones*, opera suddivisa in sette libri, dedica l'intero sesto libro proprio ad analizzare il fenomeno del terremoto ripercorrendo le posizioni e le affermazioni dei suoi predecessori.

Ricordando il terremoto del 62 d.C. a Pompei Seneca scrive: «I fulmini non hanno mai bruciato completamente un popolo; un clima pestilenziale ha vuotato delle città, non le ha fatte sparire: questo flagello, invece, ha un'estensione immensa ed è inevitabile, insaziabile, rovinoso per intere popolazioni. Infatti, non ingoia solo case o famiglie o singole città, ma fa sprofondare popolazioni e regioni intere, e ora le copre di rovine, ora le seppellisce in profonde voragini e non lascia neppure una minima traccia da cui appaia che ciò che non esiste più un tempo è esistito, ma sulle città più famose il suolo si stende senza alcun'impronta del loro antico aspetto».

Ed ancora riflettendo sul disastroso fenomeno afferma che «Sbagliamo, infatti, se crediamo che qualche parte della terra sia esente e immune da questo pericolo: tutte sono sottomesse alla medesima legge; la natura non ha generato niente che fosse immobile; qualcosa cade un giorno, qualcosa un altro giorno e, come nelle grandi città si puntella ora questa casa ora quella, così in questo globo terrestre va a pezzi ora questa parte ora quella». Ma l'aspetto interessante che emerge dal libro di Seneca è la ricerca che lo studioso fa nel tentare di ricercare le cause del fenomeno ed asserisce: «Alcuni hanno creduto che la causa per cui la terra è scossa fosse nell'acqua, altri nel fuoco, altri nella terra stessa, altri nell'aria, altri in più d'uno di questi elementi, altri in tutti; certi hanno detto che per loro era chiaro che la causa fosse una di queste, ma non era chiaro quale³».

Ripercorrendo le teorie di Aristotele, Strabone, Democrito e di Epicuro, Seneca giunge alla conclusione che la causa del terremoto è l'aria: «è quest'aria a essere capace di effetti così straordinari, poiché in natura non c'è niente di più potente, niente di più energico, e senza di essa neppure gli elementi più violenti mantengono la loro forza: l'aria attizza il fuoco; le acque, se toglie il vento, restano immobili: esse prendono slancio quando un soffio le spinge. E l'aria può disperdere grandi estensioni di terra e sollevare dal di sotto nuove montagne e far apparire in mezzo al mare isole mai viste prima». Conclude poi che al terremoto sono associati altri fenomeni quali le epidemie, le esalazioni pestilenziali, la pazzia degli uomini.

Un'altra fonte storica attendibile è certamen-

ISTORIA E TEORIA DE' TREMUOTI IN GENERALE

ED IN PARTICOLARE DI QUELLI

DELLA CALABRIA, E DI MESSINA
DEL MDCCCLXXXIII

DI
GIOVANNI VIVENZIO

CAVALIERE DEL REGALE, E MILITARE ORDINE
COTANTINIANO DI S. GIUSEPPE

Primo Medico delle LL. MM., Direttore de' Regali Militari Spedali della Sicilia, e delle pubbliche Cattedre di Chirurgia, Ostetrica, Anatomia, e Fisiologia Sperimentale, e Protomedico Generale del Regno

Membro della Società Regale di Medicina di Parigi, della Patrocinio di Milano, de' Ispiralatori di Livorno, &c.



NAPOLI MDCCCLXXXIII.
NELLA STAMPERIA REGALE.



Giovanni Vivencio, Frontespizio della I storia de' tremuoti, Napoli 1783, Archivio di Stato di Napoli.



Stampa d'epoca che illustra il terremoto di Lisbona del 1 novembre 1755.



Accampamenti di emergenza dopo il terremoto di Lisbona del 1755 (da A. Parducci, L'evoluzione delle concezioni antisismiche).

te quella di Gaio Plinio Secondo, meglio noto come Plinio il Vecchio, scrittore, naturalista ma soprattutto cronista di numerosi eventi naturali disastrosi che hanno colpito la penisola di cui ricordiamo ancora il terremoto del 62 d.C. della città di Pompei poi distrutta dall'eruzione del 79 d.C. Con specifico riferimento a Pompei la cronaca, riportata nella *Naturalis Historia*, è interessante perché lui stesso ricorda che al momento dell'eruzione vulcanica in città erano ancora attivi i cantieri per la ricostruzione post-sisma del 62 d.C.⁴ A sua volta Plinio nel descrivere questi fenomeni naturali si riferiva ai Libri V e VI della *Geografia* dello studioso greco Strabone che imputava, come ricorda Seneca, le cause all'aria.

In realtà sono numerose le fonti classiche in cui vengono descritti i fenomeni sismici, principalmente dell'area Mediterranea, il tutto avvolto in un alone di misterioso prodigio le cui cause erano quasi sempre imputabili a fenomeni di non chiara provenienza. Interessante al riguardo risultano gli studi, a noi più recenti, condotti in ambito archeologico e geologico che hanno consentito di mettere in relazione anche aspetti più tecnici, come la ricostruzione delle case o di intere città, con i fenomeni naturali calamitosi⁵.

Ciò che emerge in generale dalla lettura delle fonti classiche è un'attenzione molto scrupolosa nel descrivere le possibili cause del fenomeno, i danni da questi arrecati a cose e persone ma nessuna specifica annotazione viene rilevata circa questioni di "prevenzione" da attivare per la sicurezza delle costruzioni contro questi eventi. I rimedi antisismici vengono cercati attraverso indirizzi più improntati ad evitare che il fenomeno si verifichi anche se non mancano studi interessanti, soprattutto dal punto di vista urbanistico sulle nuove strutture delle città e loro collocazione più idonea, però il tutto sempre connesso ad aspetti pseudo religiosi ed interpretativi⁶.

L'unica fonte tecnica pervenutaci dall'antichità è il *De Architectura* di Marco Vitruvio Pollione che però non analizza le problematiche connesse alle costruzioni per effetto di particolari fenomeni calamitosi. Diversamente sofferma la sua attenzione sul corretto modo di costruire le case e sulla qualità dei materiali da impiegare.

«Gli apprezzamenti di tutti gli edifici sono considerati sotto tre aspetti, cioè per la sagacia costruttiva, per la magnificenza e per la dislocazione⁷». Così Vitruvio nel suo trattato con il termine "sagacia costruttiva" descrive il valore e la

precisione con cui è costruita una costruzione per durare nel tempo. Ancora sottolinea il ruolo del costruttore quale principale artefice della buona edificazione. Diversamente nel Trattato non si fa alcun accenno ai fenomeni naturali che determinano danni alle costruzioni.

Le fonti rinascimentali: Pirro Ligorio e Stefano Breventano – Con riferimento alle fonti rinascimentali si deve a Pirro Ligorio (1513-1583) il primo progetto di casa antisismica. Nell'opera manoscritta conservata presso l'Archivio di Stato di Torino, *XXX Libri delle Antichità*, al Libro 28, Ligorio raccoglie le principali teorie sui fenomeni sismici, a ricordo soprattutto dei numerosi terremoti di area mediterranea e illustra il primo progetto di casa antisismica dell'area occidentale. Il trattato sviluppa una riflessione sui terremoti riguardante il piano teorico, etico, storico e applicativo, entro canoni per noi lontanissimi ma inquadrato nella visione allora dominante, quella aristotelica, che è coraggiosamente vista come teoria inadeguata seppure priva di alternative. In tale contesto il Ligorio propone una riflessione sulla tipologia costruttiva più adatta per edifici da realizzarsi in zona sismica⁸.

Coevo all'opera dell'architetto napoletano Pirro Ligorio è il "Trattato del Terremoto" di Stefano Breventano, accademico di Pavia, scritto a seguito del terremoto che il 16 novembre 1570 aveva interessato la città di Ferrara⁹.

Il Breventano ricollegandosi alle teorie proprie degli antichi e di alcuni studiosi a lui più contemporanei afferma che «Questo horrendo e spaventevol accidente (secondo l'opinione della maggior parte de' Filosofi e specialmente di Aristotele Principe e Maestro de' professori di filosofia) è cagionato da essalationi o spiriti rinchiusi nelle caverne della terra i quali per sopraggiungimento di altra materia spinti e ristretti, furiando, procurano di uscire quindi, e di salire in alto come è proprio della loro natura: onde in quello agitazione cagionano un gran tremore e movimento in terra il qual dura infin tanto che quegli spiriti rompendo facciano alcuna apertura¹⁰».

Nella sua descrizione termina il Libro I con un paragrafo dedicato a "rimedij ò reperi contra i terremoti" e scrive che «Li rimedi (come ricorda Plinio contra questi dannosissimi e spaventosi accidenti) sono, che si facciano spessi pozzi, e profonde cave, per le quali possa uscire ed essalare il concepito spirito. Negli edificij dice essere securissimi gli archivolti, i cantoni delle mura, le porte, le cantine, perché fanno resistenza alle scambievoli percosse. Le mura fatte de mattoni ricevono manco danno, che le fatte de sassi, ò marmi. Ma questo s'è veduto haver poco ò nulla giovato in alcuni terremoti¹¹».

Ancora ricorda come l'imperatore Traiano aveva ordinato che per evitare danni gravi alle costruzioni in caso di terremoto bisognava ridurre la loro altezza e che il puntellare le strutture non era una pratica da perseguire. Ma anche nel trattato del Breventano non riscontriamo riferimenti tecnici sull'arte del buon operare nel porre rimedi antisismici alle costruzioni.

Verso un approccio scientifico: tra XVII e XVIII secolo – Le due catastrofi del 1693 (Valle di Noto) e del 1783 (Calabria Ulteriore), di cui abbiamo accennato in premessa, erano avvenute durante quel periodo illuministico, manifestatosi principalmente nel XVIII secolo, nel quale in tutta l'Europa centro occidentale si stava viven-

do un'intensa atmosfera di rinnovamento culturale, alla quale partecipava attivamente gran parte dell'ambiente intellettuale soprattutto napoletano. Al riguardo scrive Alberto Parducci¹² che «era l'epoca nella quale si iniziava a riconoscere la necessità che i problemi della conoscenza e delle attività umane dovessero essere affrontati affidandosi principalmente ai lumi della logica e della ragione, abbandonando molti di quei presupposti secondo i quali perfino i fenomeni fisici dovevano essere spiegati mediante interpretazioni teologiche, cercandone riscontri nel parere di autorevoli filosofi del passato, il cui pensiero meglio si adattava a quegli stessi presupposti. L'invenzione di Gutenberg si era ormai diffusa ed aveva fatto nascere molte stamperie in varie parti di Europa, come quelle molto attive a Firenze ed a Venezia. Si stampavano libri e si riproducevano disegni e ciò rendeva possibile una circolazione delle informazioni fino ad allora sconosciuta, favorendo lo sviluppo di una cultura basata sul confronto diretto delle idee. Nell'ambito di questa rinnovata vitalità intellettuale, lo stimolo prodotto dalla progressiva affermazione delle concezioni scientifiche, non più relegato nell'ambito elitario di pochi appassionati scienziati, stimolava nuovi interessi speculativi diffondendosi in tutti i campi della conoscenza. Molti di questi interessi si andavano orientando, in maniera sempre più consistente, anche verso l'osservazione scientifica delle manifestazioni naturali e verso una loro razionale interpretazione. Le attività svolte lungo questi nuovi percorsi intellettuali avevano iniziato a dare i primi frutti e cominciavano ad essere disponibili molte informazioni che potevano essere trasferite vantaggiosamente anche nel campo della tecnica e delle sue applicazioni. Dopo il disastroso terremoto che aveva sconvolto Lisbona nel 1755 provocando in Europa un'impressione forse ancora maggiore di quella dei due eventi italiani, gli studi delle manifestazioni sismiche e dei loro effetti sulle costruzioni avevano iniziato a riscuotere una crescente attenzione e ad essere affrontati anch'essi mediante il nuovo spirito scientifico. Ciò consentiva di proporre nuove soluzioni tecniche da applicare per la costruzione degli edifici. È proprio in questa atmosfera che hanno cominciato a manifestarsi le prime idee concrete mirate ad individuare sistemi e procedimenti costruttivi capaci di resistere in qualche modo agli attacchi dei terremoti molto severi. In questo stesso clima gli stimoli prodotti dagli eventi più gravi prima ricordati avevano fatto circolare nell'ambito napoletano le prime pubblicazioni comprendenti una manualistica dedicata alla sicurezza delle costruzioni, nella quale erano trattati con rinnovata attenzione i problemi riguardanti il progetto e la realizzazione di sistemi strutturali dotati di una certa capacità antisismica. Oltre ad indicare suggerimenti e prescrizioni di natura urbanistica con i quali si prescrivevano le distanze minime tra i fabbricati ed alcune caratteristiche tipologiche, si prescrivevano anche limitazioni delle altezze e si suggerivano alcuni provvedimenti tecnici proponendo le prime soluzioni di carattere strutturale».

In realtà la crisi sismica conosciuta come 'Terremoto della Calabria del 1783' durò quasi 3 anni e il territorio subì drammatici cambiamenti morfologici e idro-geologici. A questo si affiancò però un'intesa attività di studio e di analisi di quanto era accaduto. Il governo Borbonico affidò a Ferdinando Galiani, allora segretario del



Stampa d'epoca che illustra il terremoto della Calabria Ulteriore del 1783.



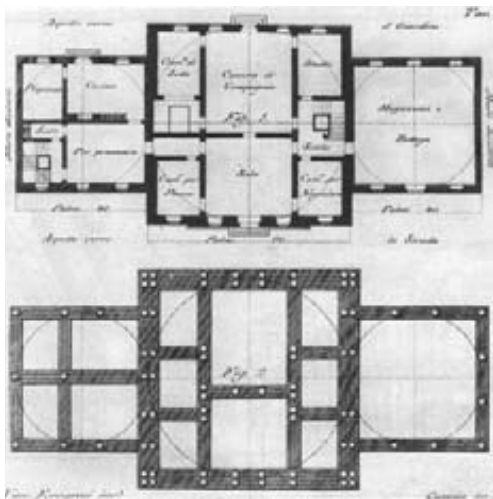
Stampa d'epoca che illustra i danni ai monumenti prodotti dal terremoto di Lisbona nel 1755.

Supremo Magistrato del Commercio, l'incarico di stilare una relazione sulle iniziative principali da intraprendere per il futuro della Calabria, proponendo allo stesso tempo un piano di emergenza che fosse collegato a quello della ricostruzione. Nel 1786 fu approvato un documento ufficiale sui criteri da seguire nel piano di ricostruzione e nel quale si prestava particolare attenzione ai metodi e alle tecniche costruttive da adottarsi nel rispetto della sicurezza dell'edificato. Si trattava delle *Istruzioni per gli Ingegneri commissionati nella Calabria Ulteriore*¹³. Analoghi studi erano stati elaborati da Giovanni Vivencio nell'*Istoria e teoria de' tremuoti in generale ed in particolare di quelli della Calabria, e di Messina del MDCCLXXXIII*¹⁴, trattazione corredata da tavole illustrative e spiegazioni. Le case-tipo di Giovanni Vivencio, da attribuire certamente all'architetto Vincenzo Ferraresi, prevedevano un'intelaiatura in legno con funzioni antisismiche, indicando con precisione le modalità tecniche per le connessioni tra le singole parti strutturali.

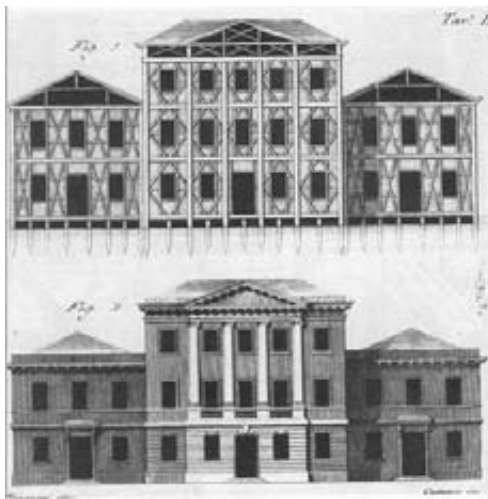
Interessanti sono al riguardo le considerazioni a cui giunge la studiosa Clementina Barucci che afferma che è possibile che i regi architetti attivi in Calabria fossero molto aggiornati rispetto a quan-

to accadeva in materia di ricostruzioni antisismiche in campo internazionale: da un lato la normativa portoghese sulle strutture antisismiche (in particolare *la casa a gajola* introdotta in Portogallo dopo il disastroso terremoto del 1755) e dall'altro le pubblicazioni di Francesco Milizia che nel 1781, nei suoi *Principj di architettura civile*, aveva descritto le case per i terremoti come *case di legno* in cui «ciascun pezzo sia così ben connesso e incassato con gli altri, che formino insieme una sola massa [...] e che la casa debba avere una forma all'incirca cubica», secondo una chiara concezione olistica della struttura antisismica che sarà riproposta nel modello elaborato da Vincenzo Ferraresi dopo il sisma del 1783.

Il problema delle costruzioni trovò riscontri normativi locali che purtroppo nel tempo non avevano costituito un patrimonio di conoscenza collettiva tenuto presente in eventi calamitosi successivi, tanto che nell'analisi dei danni prodotti dai terremoti che si sono manifestati in seguito, con particolare riferimento al sisma del 1883 (Casamicciola, Isola di Ischia) e agli eventi calamitosi del 1905 e 1908 (Reggio Calabria e Messina) lo studio della documentazione storica ci ha dimostrato la quasi totale mancanza di tra-



Pianta, sezione e prospetto di uno schema ligneo di casa baraccata. Disegni di Vincenzo Ferraresi e pubblicati da Giovanni Vivencio (1783).



L. Lanza, brevetto di casa antisismica, 1909 (da C. Barucci, La casa antisismica).

smissione delle esperienze pregresse.

Intanto primi interventi legislativi del nuovo Stato Italiano, riferiti al problema sismico, erano apparsi solo dopo il terremoto del 1883. Un corpo di norme tecniche ben più efficace era stato emanato con il Regio Decreto del 18 Aprile 1909. Tali norme si riferivano in modo specifico alle modalità costruttive secondo le quali doveva essere impostato il progetto degli edifici antisismici in Italia.

A partire da questi importanti momenti storici la storia dell'architettura antisismica inizia un percorso molto articolato e complesso e allo stesso tempo parallelo alle vicende legislative nazionali che sono intervenute ed intervengono nello sviluppo delle concezioni progettuali antisismiche per le quali si rimanda alla lettura di testi specialistici e specifici e tra i principali ricordiamo il volume di Alberto Parducci, *L'evoluzione delle concezioni antisismiche fra inerzie e incomprendioni. Dalle case baraccate del periodo borbonico alle nuove tecniche dell'Isolamento Sismico*, Quaderni di Ingegneria dell'Università degli Studi eCampus di Novedrate.

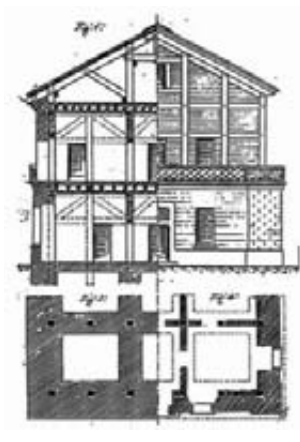
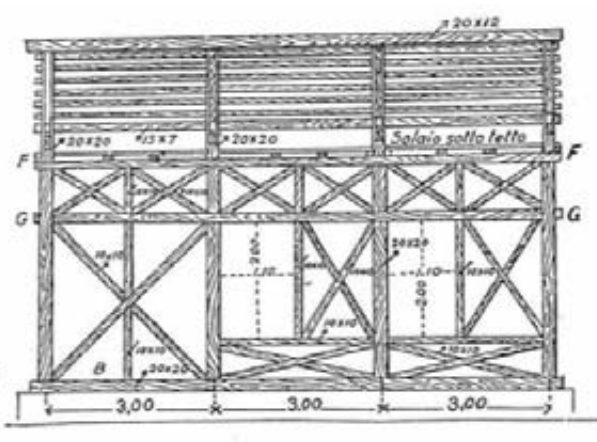
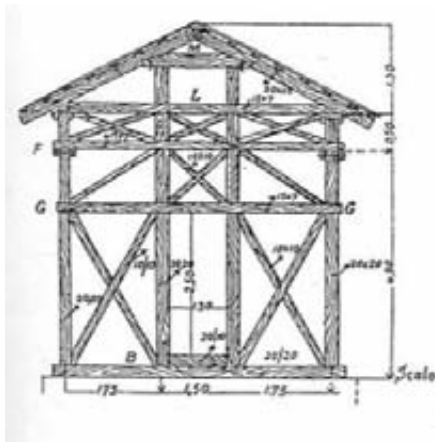
NOTE

1) A. CAVASINO, *Note sul catalogo dei terremoti distruttivi dal 1501 al 1929 nel Bacino del Mediterraneo*, in AA.VV. *Memorie scientifiche e tecniche*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1931, p. 33; P. BEVILACQUA, *Tra natura e storia. Ambiente, economie, risorse in Italia*, Roma 1996; E. GUIDOBONI (a cura di), *I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea*, Bologna 1989.

2) A. PARDUCCI, *L'evoluzione delle concezioni antisismiche fra inerzie e incomprendioni. Dalle case baraccate del periodo borbonico alle nuove tecniche dell'Isolamento Sismico*, Quaderni di Ingegneria dell'Università degli Studi eCampus, Città di Castello 2009.
 3) Per Talete di Mileto la causa dei terremoti è l'acqua; per Anassagora la causa è il fuoco; per Anassimene è la terra stessa; per Archelao è nell'aria; per Aristotele e Strabone la causa del terremoto è nella lotta fra correnti d'aria, teorie sostenute da molti studiosi che seguirono fino anche a Seneca.
 4) In particolare gli studi presso gli scavi di Pompei condotti da Amedeo Maiuri in poi hanno evidenziato su alcune strutture murarie la presenza di risarciture a modo di "scuci e cucì", interventi che alcuni studiosi hanno attribuito proprio ad interventi di ricostruzione e di riparazione eseguiti a seguito del sisma del 62 d.C.
 5) E. GUIDOBONI (a cura di), *I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea*, Bologna 1989; L. QUILICI, S. QUILICI GIGLI, *Urbanizzazione delle campagne nell'Italia antica*, Roma 2001
 6) G.TRAINA, *Terremoti e contesti urbani nel mondo antico: un problema aperto*, in E. GUIDOBONI (a cura di), *I terremoti...*, op. cit.; A. Palumbo, *Orientamenti di risposta ai terremoti nel mondo antico*, in E. GUIDOBONI (a cura di), *I terremoti...*, op. cit.; E. GUIDOBONI, *Pozzi e gallerie come rimedi antisismici: la fortuna di un pregiudizio sulle città antiche*, in E. GUIDOBONI (a cura di), *I terremoti...*, op. cit.
 7) VITRUVIO, *De architectura*, Libro VI, nell'edizione curata da Pierre Gros, Torino 1997.
 8) E. GUIDOBONI, *Pirro Ligorio - Libro di diversi terremoti. Libro 28*, Roma 2005.
 9) S. BREVENTANO, *Trattato del terremoto*, a cura di Paola Albini, riproduzione del testo originale, IUSS, Pavia 2007.

10) S. BREVENTANO, *Trattato...*, op. cit., Libro I *Che cosa sia Terremoto*, p.5
 11) S. BREVENTANO, *Trattato...*, op. cit., Libro I *Che cosa sia Terremoto*, p.24
 12) R. DE SANCTIS, *La nuova scienza a Napoli fra '700 e '800*, Edizioni Laterza, Bari, 1986.
 13) A. PARDUCCI, *L'evoluzione delle concezioni antisismiche...*, op. cit., pp. 53-58
 14) *Istruzioni per gli Ingegneri commissionati nella Calabria Ulteriore (1786)*, Biblioteca Nazionale di Napoli, sezione manoscritti e rari, Biblit. Provinc. MS 66. Cfr. O. NIGLIO, *La casa baraccata nella storia dell'architettura antisismica. L'esperienza calabrese dopo il terremoto del 1783*, in A. PARDUCCI, *L'evoluzione delle concezioni antisismiche...*, op. cit., pp.168-171.
 15) Pubblicato a Napoli nel 1783, il testo ebbe una seconda edizione nel 1788. L'edizione qui consultata è quella del 1783, le spiegazioni delle tavole si trovano alle pp.53-56 (riportate anche in I. PRINCIPE, *Città nuove...*, cit., pp.276-278. G. E. RUBINO, *Istoria de' tremuoti. Avvenuti nella Provincia della Calabria Ulteriore e nella Città di Messina nell'anno 1783 e di quanto nella Calabria fu fatto per lo suo risorgimento fino al 1787*, *Atlante di Giovanni Vivencio*, Catanzaro 1992.
 16) C. BARUCCI, P. GATTUSO, *Edilizia privata in Calabria nel XVIII secolo. Tipologie, committenze, costruzioni*, Reggio Calabria 1999, pp.29-30.

* Olimpia Niglio, è docente di Restauro Architettonico presso l'Università di Pisa. Dal 2006 è Profesor Visiting presso l'Universidad de Ibagué (Colombia) dove insegna Restauro dei Monumenti. Dal 2004 è direttore scientifico della Rivista EdA, Esempi di Architettura.



S. Dragotti, Progetto di casa baraccata in zona sismica, 1908 (da C. Barucci, La casa antisismica).

C. A. Calcarezza, Brevetto per casa antisismica con telaio ligneo, 1909 (da C. Barucci, La casa antisismica).



PROGETTO DI RESTAURO MOSCHEA GAZI HASSAN PASCIA KOS, GRECIA

Giorgio Sideris*

ABSTRACT – After the analysis of some references, the article describes the largest mosque in Kos, the island of Hippocrates, its functional and architectural elements, the state of degradation and the pathologies, mainly found in the interiors and in the decorations. The paper is concluded by a brief description of the restoration project undertaken on the building.

La Moschea *Gazi Hassan Pascia*, meglio nota come “La Moschea della Loggia”, è stata costruita nel 1786, costituisce la più grande e importante delle Moschee superstiti di Kos ed è una delle più significative testimonianze di questo tipo di edifici musulmani religiosi, esistenti oggi in Grecia. Lo storico Vasilis Chatzivasiliou, nel suo libro “Storia dell’Isola di Kos” così scrive: «Alla fontana delle abluzioni, che ha per vasca un antico sarcofago, è inciso un epigramma arabo che dice che la fontana e la moschea sono opera di Gazi Hassan Pascia, costruite nel 1200 anno dell’egira, cioè nel 1786 d.C. Menzionando inoltre lo storiografo di Kos Iacovo Zeraftis, (1853-1933), riferisce che la moschea è stata costruita sul posto ove prima sorgeva una Chiesa greca dedicata a S. Giorgio»¹. Lo studioso Italiano Hermes Calducci, nel suo libro “Architettura Turca in Rodi”, riferisce che “in Rodi naturalmente anche per le moschee, come per gli altri edifici, assistiamo ad un largo adattamento al nuovo culto delle preesistenti Chiese, sia greche che latine”². È probabile, dunque, che la Moschea di Gazi Hassan Pascia sia stata costruita sul posto di una preesistente Chiesa greca, ipotesi che potrà essere documentata e fondata in seguito ad uno scavo sulle fondazioni della Moschea, scavo che verrà effettuato prima dell’inizio dei lavori di restauro, come richiesto dalla Commissione Ministeriale che ha approvato il progetto.

Il Chatzivasiliou riferisce ancora che “dagli atti della Prefettura dell’Archipelago ci informiamo che al 1886 Kos aveva 17 Moschee, 2 Techedes, 8 Chiese (parrocchiali) e una Sinagoga degli Ebrei. Cinque di quelle moschee sono ancora esistenti e costituiscono delle testimonianze uniche dell’Arte musulmana nell’Isola”³. Si tratta della Moschea Gazi Hassan Pascia, della Moschea Defterdar, della Moschea Moruk, della Moschea Atik, della Moschea di Platani e del Minareto dell’Eski Giami. Riguardo alla nostra Moschea e al suo fondatore Gazi Hassan Pascia, l’Ambasciatore Turco Zeki Celikkol, in un suo breve rapporto sui monumenti musulmani superstiti di Kos, così riferisce: «Gazi Hassan Pascia, che ci ha lasciato in eredità molti monumenti è nato il 1127 dell’egira (nel 1705 d.C.) a Caucaso

e da giovane si è occupato di commercio ed in modo particolare di navigazione. L’anno 1152 (nel 1739 d.C.) si è trovato a combattere in guerra. Ha combattuto nel Peloponneso-Grecia, in Egitto, in Siria, in Russia, e sempre con successo. Il 14/7/1204 dell’Egira (il 30 marzo del 1790 d.C.) è deceduto nella zona di Sumnu in Bulgaria, ove si trova il suo sepolcro».

Descrizione del Monumento – La Moschea si sviluppa su due piani, con tetto a quattro falde e manto di copertura in tegole di coppi; essa appare imponente all’aspetto, cubiforme, rivestito in marmo ai lati nord-ovest, con due file di finestre sovrapposte su differenti quote del primo piano. Le finestre della fila in basso sono rettangolari con arco superiore cieco, con inferriate di barre protettive, tenute agli incroci con dadi di forma prismatica; quelle della seconda fila in alto, ad arco pieno, sono chiuse esternamente da diaframmi fissi, perforati da fori formati su struttura di telai di legno rivestiti in gesso. Ad ovest, alla quota del piano terra, sul corpo della Moschea si configura una *loggia* con cinque colonne di marmo, poste sul suo asse centrale longitudinale, che sorreggono il piano sovrastante, e con due opposte e simmetriche coppie di aperture ad arco, che si aprono rispettivamente sulla Piazza del Platano di Ippocrate a nord e all’antica agorà a sud. All’angolo nord-ovest della Moschea è accorpato un esile ed elegante minareto ad una balconata, che si erige all’altezza di 23.00 metri e più in là, accanto al platano, è collocata la fontana delle abluzioni, coperta con una cupola emisferica che insiste su sette archi sorretti da colonne con capitelli corinzi.

Al primo piano si trovano la Sala di Preghiera, a pianta quadrata, e uno spazio rettangolare che la precede, “il porticato”, posto in esatta corrispondenza della loggia sottostante. Al piano terra della moschea, sui lati nord e sud e nella loggia, si affacciano celle allungate nel corpo del fabbricato, di larghezza di tre metri, costruite per ospitare i fedeli provenienti da altre località. Al lato nord-ovest della loggia, una scala circolare, addossata alla base del minareto, conduce al “porticato” del primo piano e un’altra, quella principale costruita interamente in marmo, dalla Piazza del Platano conduce direttamente alla Sala di Preghiera.

La Sala di Preghiera- La Sala di Preghiera ha le caratteristiche tipiche che si incontrano in genere nelle moschee. Nel lato orientale della Sala, in



Sopra: Veduta della Moschea da sud-ovest.

Sotto: Veduta della Moschea da Piazza del Platano.



La Moschea vista dall'antica agorà.



La Sala di Preghiera prima dell'intervento per la sostituzione del tetto (Archivio Vakouf Kos).



Il soffitto centrale della Sala di Preghiera (Archivio Vakouf Kos).

una zona sopraelevata di cm 20 rispetto alla quota del pavimento, sono collocati il “mihrab” (una nicchia nella muratura) per la preghiera e il “minber” (un’alta tribuna) per le prediche pronunciate dall’*Imam*. Al lato opposto, una pedana anche essa sopraelevata di cm 20, è delimitata dalla Sala da un basso recinto balaustrato in legno; sopra la pedana è costruito il soppalco destinato alle donne. Sulla parete ovest vengono formate sul corpo della muratura delle nicchie costituenti gli armadi a muro per il deposito del materiale che serve al funzionamento della Moschea.

Internamente gli infissi delle finestre sono in legno a due ante, ad eccezione delle finestre ad arco nella seconda fila, verso la zona del “mihrab”, e delle finestre nella parete a est, che sono fissi, costituiti da telai di legno rivestiti di gesso, suddivisi in piccole aperture di diverse forme geometriche, entro le quali sono collocati vetri policromi. Nella Sala, le superfici di muratura, tra le finestre dell’ordine superiore, sono decorate con colonne dipinte e sotto ogni finestra la muratura è decorata con una composizione consistente in un rombo curvilineo, entro il quale viene iscritta una corona floreale con una stella al centro.

Prima della sostituzione del tetto (in pericolo di crollo) della Moschea, sostituzione avvenuta nel 1995, due colonne in legno a sezione circolare, rivestite in gesso con capitelli corinzi nella zona del “mihrab” e altre due colonne a sezione quadrata, nella parte a ovest, sorreggevano un sistema di travi poggiate su mensole in legno, rivestite anche esse in gesso e decorate, che davano luogo alla formazione tanto di una navata centrale quadrata, sovrastata da un soffitto piano decorato con un sole radiante al centro, intelaiato da quattro concave pareti laterali, quanto di quattro navate disposte perimetralmente alla Sala con soffitti piani. I soffitti, durante l’intervento della sostituzione del tetto, crollarono ad eccezione di quello centrale con il sole, che fu smontato e conservato insieme ad alcuni frammenti superstiti delle mensole.

Il Porticato – Il “porticato”, che precede la Sala di Preghiera, inizialmente era uno spazio aperto su tre lati, che in un secondo tempo è stato chiuso. Sulle pareti nord e sud sono state aperte due file di finestre allineate a quelle della Sala di Preghiera, mentre sulla parete a ovest le finestre ad arco pieno, con stile completamente diverso dalle altre, si protendono in alto quasi a doppia altezza. All’interno le pareti sono intonacate, ad eccezione di quella a est, originariamente parete esterna, che è rivestita di marmi; su quest’ultima parete si aprono simmetricamente ai lati due ordini di finestre con inferriate, mentre al centro della stessa domina il marmoreo monumentale ingresso alla Sala di Preghiera. Tra le finestre della prima fila in basso, sui due rispettivi lati, due nicchie formate sulla muratura, anch’esse rivestite in marmo, richiamano al “mihrab” della Sala di Preghiera.

Riferendosi alla tipologia e tenendo presente quanto asserito dal Calducci relativamente al fatto che per “la costruzione delle moschee non esistono canoni fissi ad eccezione dell’orientamento a est prefissato per il “mihrab”, la Moschea di Hassan Pasha può rientrare nell’ambito delle tipologie schematicamente individuate dallo studioso italiano e riferirsi a quelle di 1° tipo, che presentano la sala rettangolare con copertura non a cupola. Per inciso, risordiamo le tipologie del-

le moschee di Rodi, individuate dal Balducci: I TIPO: Sala rettangolare con copertura non a cupola (Aga Giami); II TIPO: Sala con copertura a volta. Questo secondo tipo si presenta con tre sottotipi: a) Sala quadrata con grande cupola, che può essere *cieca* (Hamza Bey, Murad Reis, Ibrahim Pascia) o *dotata di aperture* (Regep Pascia) oppure la cupola può avere pennacchi (Hamza Bey, Ibrahim Pascia) o può presentare trombe a 45° (Murad Reis, Regep Pascia); b) Sale quadrate affiancate (Suleimanie Giami); c) Sala rettangolare con giuoco di volte (Sultan Mustafa)⁴.

Patologie – Il monumento presenta in modo palese i segni del degrado dovuto all'invecchiamento dei materiali strutturali, all'azione nociva di agenti naturali esterni, essendo in prossimità del mare, all'abbandono e alla mancanza totale di ogni azione atta alla sua conservazione. Le corrosioni esterne della Moschea si manifestano in modo intenso sulle superfici delle murature sud ed est in pietra porosa, sugli stipiti e sugli archi delle aperture, come anche nella parete intonacata esterna a ovest; meno palesi risultano sulla muratura nord, verso la Piazza del Platano di Ippocrate e in quella della loggia al piano terra, che sono rivestite di marmi. Per ciò che attiene alle murature esterne, prive di rivestimenti marmorei, le alterazioni consistono in corrosioni degli elementi di pietra e degli intonaci: a) cavità alveolari sulle superfici della muratura in pietra porosa; b) erosione ed esfoliazione delle superfici intonacate, con sviluppo di muffa e di microorganismi vegetali, con fessurazioni e distacchi degli intonaci, dovuti all'azione dell'aerosol marino e con imputridimento dei sottofondi; c) corrosioni, fessurazioni, rotture e distacco di materiale dagli stipiti e dai conci di pietra, che formano gli archi delle finestre, come anche rotture e crollo del materiale in gesso, che riveste i diaframmi perforati, posti sulle aperture delle finestre.

Per ciò che riguarda le murature con rivestimenti in marmo, le colonne della loggia e gli elementi marmorei della scala centrale su Piazza del Platano, oltre alla sporcizia e alle macchie di ossido, che si presentano sulla loro superficie, si rilevano fessurazioni e rotture di materiale dovuti principalmente a rigonfiamenti per ossidazione delle graffe in ferro, usate per la giunzione degli elementi marmorei, alle spinte orizzontali esercitate dalle catene delle capriate del tetto dissestato, prima della sua sostituzione, che agivano con carichi concentrati sui punti di appoggio delle loro testate alle murature. All'interno della Moschea, le corrosioni dovute all'umidità permanente e all'acqua piovana, che si infiltrava dal tetto prima della sua sostituzione, sono estese e diffuse nell'ambiente, avendo intaccato le murature, gli intonaci con le decorazioni murali, le pavimentazioni in legno, gli infissi, gli elementi in gesso con i vetri colorati delle finestre, in gran parte crollati, i rivestimenti lignei scolpiti delle colonne quadrate, che sorreggono il soppalco, la struttura portante del soppalco stesso, le cornici sagomate che corrono lungo i recinti balastrati protettivi e, come precedentemente detto, la struttura lignea portante che reggeva i soffitti e i soffitti stessi con le decorazioni.

La proposta d'intervento – Gli interventi di restauro e di risanamento proposti, nel rispetto dei valori religiosi, storici ed estetici che il monumento esprime, mirano a riportarlo alla sua situazione



La Sala di Preghiera, lato ovest, con il soppalco riservato alle donne.



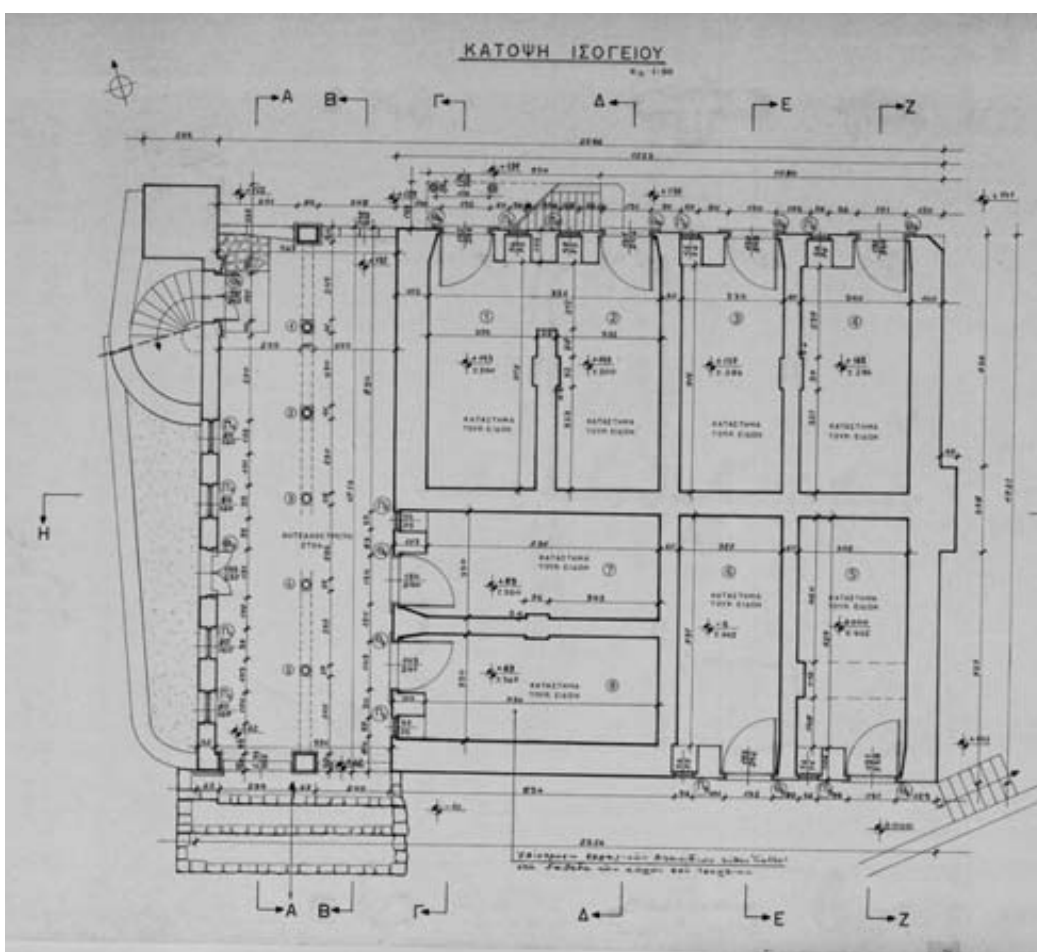
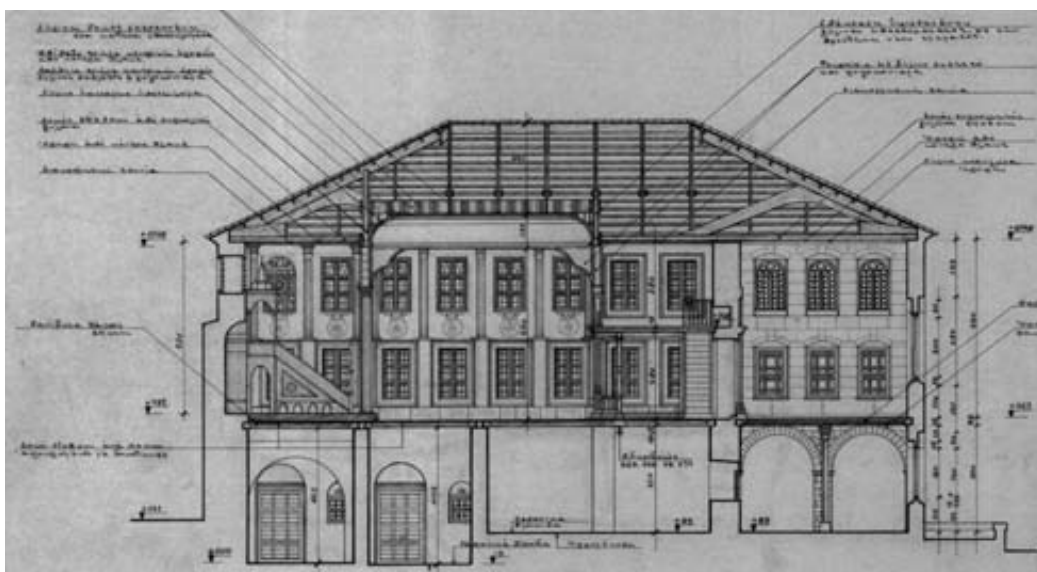
La Sala di Preghiera, lato est; al centro il "mihrab" e a destra il "minber".



Diaframmi fissi in gesso con vetri multicolori.



Particolare di una finestra.



Sezione trasversale e pianta piano terra di progetto.

originaria, ripristinando integralmente i suoi elementi formali e creando condizioni di stabilità e ambientali tali da poter assicurare il suo funzionamento futuro. Considerando la complessità e la natura composita dei problemi che sussistono, gli interventi consistono in opere di consolidamento statico e di manutenzione conservativa. Per gli interventi ci si avvarrà dell'uso di materiali e di tecniche tradizionali, come anche dell'uso di materiali e di tecniche moderne, ove si riterrà opportuno e necessario, reintegrando le forme preesistenti con il recupero degli elementi architettonici, stilistici e decorativi. Gli interventi di consolidamento statico riguardano le fondazioni, le murature, i solai in legno e gli elementi lignei che portano i soffitti nella Sala di Preghiera. Sono previsti altresì interventi di restauro per tutti gli apparati decorativi, plastici e pittorici.

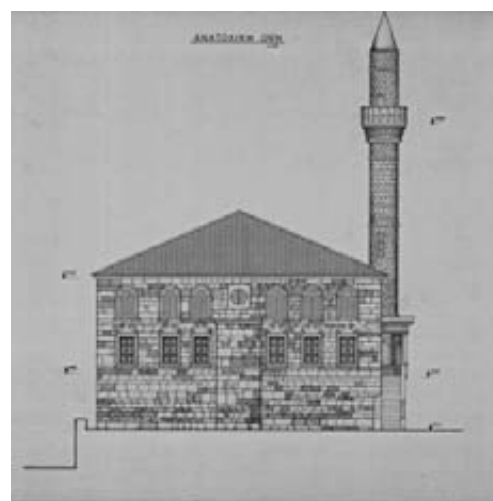
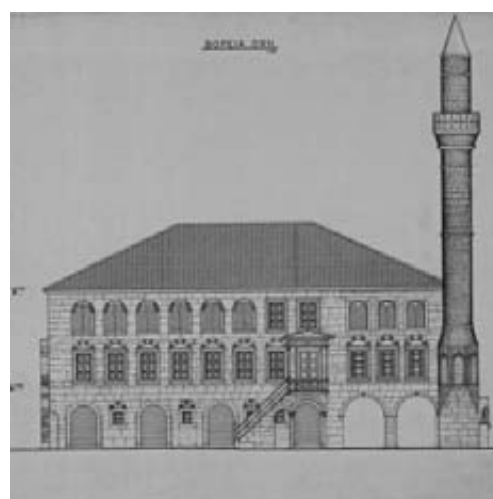
Per concludere questa breve esposizione,

conformemente alle indicazioni che accompagnano l'atto di approvazione del progetto da parte del *Consiglio Centrale di Restauro del Ministero della Cultura Ellenico*, la Moschea in futuro avrà probabilmente una destinazione d'uso museale, mentre i locali del piano terra avranno funzioni conformi alla natura e al carattere del monumento.

NOTE

- 1) V. CHATZIVASILIOU, *Storia dell'Isola di Kos*, p. 418.
- 2) H. BALDUCCI, *Architettura Turca in Rodi*, pp. 70-72.
- 3) V. CHATZIVASILIOU, *op. cit.*, p. 418.
- 4) H. BALDUCCI, *op. cit.*, Σελ 138-139.

* *Giorgio Sideris*, architetto, dirige l'Ufficio Tecnico dell'Isola di Kos ed è autore del progetto per il restauro della Moschea Gazi Hassan Pascia di Kos.



Prospetto Nord e prospetto Est di progetto.



La scala centrale su Piazza del Platano.



PROGETTARE LA RICERCA*

Alberto Sposito

Progettare la ricerca, ovvero, in rapporto alle possibilità e ai modi di attuazione o di esecuzione, ideare, studiare, prefigurare un'attività sistematica avente per fine un ritrovamento, una nuova acquisizione scientifica nel campo di proprio interesse. *Progettare la ricerca*: in quanto la ricerca è minuziosa, investe un arco rilevante di tempo e impegna risorse umane e finanziarie, risulta indispensabile che essa venga prima formulata, poi approvata e finanziata, infine espletata. Va formulata e presentata a un Ente pubblico o ad un'azienda privata, che la approva attribuendo delle risorse finanziarie, assegnate preliminarmente, distribuite a stati di avanzamento o liquidate a presentazione delle risultanze. Tra i vari modi con cui è possibile formulare una ricerca, proponiamo quello che è stato imposto di recente dal nostro Ministero della Ricerca Scientifica e Tecnologica per i *Progetti di Ricerca d'Interesse Nazionale* (PRIN 2008/2010).

Queste brevi note sono quindi indirizzati ai Dottorandi di Ricerca, perché ne possano fare occasione per riflettere, e richiedono, come premessa, l'esplicazione di due termini, il primo ricorrente e il secondo inusuale, che più volte incontreremo e che condizionano il progetto, l'iter e gli esiti della ricerca: *metodologia* e *assiologia*. La *metodologia* è lo studio dei principi di metodo che legittimano una disciplina, una conoscenza o una ricerca e che devono essere impiegati con rigore e coerenza. Ogni disciplina impiega una propria metodologia d'indagine, come anche per ogni ricerca si adotta la metodologia più adeguata; il che vuol dire che il metodo impiegato non è assoluto, ma è relativo alla ricerca che si vuole intraprendere. Il secondo termine, necessario alla ricerca, è l'*assiologia*, una teoria filosofica basta su "valori" o canoni interpretativi della realtà¹. Successivamente si comprenderà l'importanza di questi due termini.

Cominciamo subito col dire che un progetto di ricerca ha un *titolo*², appartiene a un'*area scientifico-disciplinare* [2] coinvolge vari *Settori Scientifico-Disciplinari* (SSD) e diversi *Settori di Ricerca ERC* dell'*European Research Council* [3], è compiutamente rappresentato da alcune *parole-chiave* [4]. Innanzitutto il *titolo*, come per un libro, costituisce un'indicazione essenziale che serve sì a definire o a individuare la ricerca, un libro, un'opera d'arte, ma anche a creare la fortuna del libro o dell'opera d'arte³. Inoltre le aree e i settori scientifico-disciplinari, nazionali e internazionali (SSD e ERC), mirano non solo a inquadrare la ricerca scientifica nell'ambito delle competenze, ma anche a segnalare i campi scientifici da cui attingere i

Referee che valutano la proposta di ricerca e che ne referenziano la scientificità. Infine, le *parole-chiave* supportano il titolo, specificandone al massimo tre termini tra i più significativi, che sono utili al fine di una ricerca bibliografica. È poi richiesto il *soggetto proponente* [5] che è il coordinatore scientifico e di cui vanno specificate: le *generalità* con i dati anagrafici, il titolo accademico e il Settore Scientifico-Disciplinare di afferenza; il *curriculum scientifico*, che specifica l'attività di ricerca svolta, l'attività didattica, l'attività di sperimentazione e/o di progettazione [6]; 3) l'*elenco delle pubblicazioni*, volumi, curatele, articoli su riviste specializzate, relazioni a convegni nazionali e internazionali, mostre, ecc. [7].

E ancora, tra i dati preliminari è la specifica delle *Unità Operative* (U/O), che devono sviluppare la ricerca [8]. I progetti d'interesse nazionale sono condotti da diverse U/O, almeno tre, appartenenti a Dipartimenti o Atenei diversi: ciascuna unità avrà un responsabile, di cui va indicata la qualifica, l'Ente di appartenenza e la disponibilità temporale, che viene espressa in mesi; solitamente il responsabile della prima U/O è coordinatore di tutto il progetto di ricerca. Infine, per facilitare la lettura del progetto da parte dei *Referee* e allo scopo di esplicitare meglio il titolo e le parole-chiave, il progetto formula un *abstract*, un riassunto breve e sintetico degli argomenti scientifici, ritenuti fondamentali, e che verranno trattati [9]. A mio avviso questo sommario dovrà indicare: 1) alcune considerazioni iniziali, 2) un breve stato dell'arte, 3) l'innovatività della proposta ed i criteri, 4) i principali obiettivi che si vogliono raggiungere, 5) gli esiti della ricerca.

Successivamente è richiesta la specifica degli *obiettivi* che il progetto di ricerca si propone di raggiungere [10]: quali e quanti obiettivi? Certamente questi dipenderanno dal tipo di ricerca, ma alcuni sono sempre raggiungibili, quali: 1) definire e sperimentare un approccio congiunto tra discipline diverse, 2) incrementare le basi della conoscenza, 3) acquisire una adeguata conoscenza per supportare processi decisionali critici. Per una ricerca che mira a trovare nuovi prodotti per l'architettura, altri obiettivi sono: 4) individuare e selezionare i campioni più significativi, 5) definire protocolli su indagini, prove e caratterizzazione dei materiali, 6) progettare e sperimentare materiali nuovi, 7) acquisire o riacquisire una filiera produttiva, ecc. ecc.

La proposta di ricerca inizia a precisare lo *stato dell'arte*, ovvero segnala e seleziona tutte le informazioni sulle questioni da ricercare [11]. Le consultazioni riguardano tre settori: 1) gli apparati

ABSTRACT – Addressed to PhD students, so that they may have occasion to reflect on it, this article summarizes the seminar mentioned in the footnotes. "Designing the research" means fore-shadowing a systematic activity with the purpose of obtaining a new scientific knowledge in a specific field of interest. Because the research is meticulous, requires a significant period of time and involves human and financial resources, it is essential that it is firstly formulated and presented to a public or private body, then approved and funded, finally completed. Among the various ways through which it is possible to formulate a research, the Author proposes the one imposed by Ministero della Ricerca Scientifica e Tecnologica (Ministry of Scientific and Technological research) for PRIN 2008 projects.

bibliografici, consultando i cataloghi per autore o per soggetto, nazionali e internazionali, relativamente ai settori specifici, che sono indicate tra le parole-chiavi, e i settori affini; 2) i convegni nazionali e internazionali di recente data e di cui non sono stati ancora pubblicati gli atti; 3) la selezione sitografica. Da tali consultazioni scaturiscono delle considerazioni sulla necessità o sugli obiettivi o sull'originalità della ricerca che è stata proposta. È da osservare che uno stato dell'arte comporta non soltanto il fotografare *oggi*, ma anche il conoscere *ieri*. Il fatto è che qualunque conoscenza si voglia acquisire su fatti, artifici o artefatti, di tradizione o innovativi, essa è *storica*, contribuisce ad indagare sullo stato dell'arte, verte su oggetti delimitati o delimitabili per tempo, luogo o natura, mai sulla totalità. I capisaldi di questa ricerca sono stati elaborati e definiti dal Rinascimento ad oggi e, sulla scorta della proposta del filosofo Nicola Abbagnano, sono stati da me ricapitolati. Qui si richiamano due sole condizioni: 1) che la conoscenza storica sia *individuante* (in primo luogo ogni evento storico è individuato da due parametri fondamentali, quello cronologico e quello topografico; in secondo luogo il materiale documentario ha carattere individuante; in terzo luogo i criteri di scelta storiografica hanno carattere individuante perché mirano a evidenziare un fatto tra gli altri); 2) che la conoscenza storica sia *selettiva*, cioè dall'infinita varietà delle relazioni che gli eventi rivelano, si deve scegliere ciò che è importante o fondamentale per la sua storia.

A questo punto è possibile *articolare il progetto* di ricerca e *prefissare i tempi* di realizzazione. Ricordiamo, ma lo avremmo dovuto dire prima, che la ricerca è un insieme di momenti differenziati, che caratterizzano uno svolgimento continuo; essa è costituita da varie parti, svolte da uno o più operatori, disposte e ordinate in successione, con reciproca contiguità⁵. La durata, necessaria al totale espletamento della ricerca si esprime in mesi, tempo che rappresenta una continuità limitata (uno, due, massimo tre anni), ma suddivisibile in mesi per lo svolgersi di determinati adempimenti, analisi, prove, ecc. Lo schema grafico che si allega vuole mostrare da una parte le diverse fasi operative e i tempi necessari a espletare le varie attività, dall'altra i risultati attesi; da segnalare che tale schema si riferisce ad un progetto di ricerca dal titolo "Nanotecnologie per i mattoni in terra cruda: tradizione, innovazione e sostenibilità", le cui tre parole-chiave erano *architettura in terracruda, nanotecnologie, sostenibilità*.

Fase 1: stato dell'arte (3M) – Dopo la ricerca bibliografica e la disamina degli studi in corso, si analizzano vari contesti geografici e storici per identificare il nostro ambito operativo. Si ricerca poi il quadro normativo di riferimento, si specificano gli strumenti e i vari supporti, se del caso si effettua un'indagine di mercato, come anche si individuano le istituzioni pubbliche o le aziende private che potranno supportare la nostra ricerca.

Fase 2: individuazione e scelte (6M) – Si definisce e si delimita il campo dell'intervento, si scelgono i materiali e i campioni significativi, si stabiliscono i criteri per individuare, catalogare, selezionare e caratterizzare; inoltre s'individuano le strumentazioni necessarie e si consultano le normative e le istituzioni coinvolte.

Fase 3: Elaborazioni e prima stesura (6M) – È la fase centrale, dipendente dallo specifico titolo della ricerca, in cui si configurano tutte le tematiche previste e gli obbiettivi assunti.

Fase 4: Sviluppo ed esperimenti, compara-

zioni e correlazioni, valutazioni e verifica dei risultati (4M) – Per *sviluppo* s'intende l'accrescimento successivo che subisce la ricerca, per *esperimenti* ci si riferisce a prove pratiche dirette a dimostrare o verificare le ipotesi iniziali, per *risultati* s'intendono gli esiti conclusivi delle fasi operative. Orbene, quattro attività vanno svolte in questa fase: 1) la *comparazione*, ovvero il confronto delle risultanze fondato sui rapporti di qualità/quantità; 2) la *correlazione*, cioè la connessione o le corrispondenze reciproche tra differenti risultati; 3) la *valutazione*, come esame dei risultati per determinare il "valore" da assegnare per un giudizio o per una classifica; 4) la *verifica*, come controllo per accertare i risultati nel loro valore, per comprovare la qualità e la regolarità delle procedure e delle operazioni.

Fase 5: Disseminazione e valorizzazione degli esiti (5M) – La disseminazione è una divulgazione, ma intesa come diffusione per lo più frequente e senza un ordine apparente. Una tale diffusione investe sia il piano informativo che quello formativo, segue diverse e opportune modalità, sollecita incontri a vari livelli, edita volumi e articoli scientifici, comunica in convegni nazionali e internazionali, straripa in corsi di Master, magistrali e di specializzazione. Da disseminare sono le metodologie scientifiche avanzate, le sintesi di materiali e prodotti innovativi, le nuove conoscenze di tecniche e di procedimenti o le nuove acquisizioni storiche. E per valorizzare gli esiti della ricerca, si assume questo obiettivo: con considerazioni oggettive far sì che venga riconosciuto il valore della ricerca, sia promuovendo il giusto apprezzamento, sia rendendo fruttiferi gli esiti stessi.

È da precisare che, in relazione agli obiettivi da raggiungere, ciascuna Unità Operativa assume un ruolo particolare, complementare a quello svolto dalle altre Unità. Pertanto devono essere definite le modalità di integrazione e di collaborazione, specificando sia il ruolo che svolge ciascuna U/O, sia quelle modalità, ai fini degli *obbiettivi assunti* [13]. A questo punto, vediamo quali sono i *risultati attesi* dalla ricerca [14]. Gli esiti, che contrassegnano l'iter e convalidano l'efficacia, sono collocabili su piani diversi e dipendono dal tipo di ricerca; come esempio, di seguito ci riferiamo ad una ricerca che proponeva un nuovo tipo di materiale.

1) *Sul piano metodologico*: un insieme integrato di strumenti, adeguati a organizzare e gestire le principali azioni costruttive; un complesso di principi sul metodo e sul procedimento, per garantire sul piano teorico e su quello pratico la funzionalità e la costanza del lavoro e del prodotto; particolari principi di valutazione per contenere i *rischi tecnici*⁶ e di *precauzione*⁷.

2) *Sul piano conoscitivo*: incremento e sviluppo della conoscenza, base e supporto per gli operatori del settore; nuove conoscenze teoriche e/o manualistiche, inventari, proposte di norme, ecc.

3) *Sul piano operativo*: i risultati attesi sono legati alle tematiche particolari, selezionata a monte, come sottodomini di implementazione.

4) *Sul piano produttivo*: il risultato atteso è indirizzato ad acquisire o a riacquisire una filiera produttiva, un ciclo di produzione innovativo, ecc.

5) *Sul piano formativo*: è opportuno che la disseminazione degli esiti sia finalizzata tanto alla informazione, quanto alla formazione.

Ma quali sono i *criteri* e gli *elementi* per verificare i risultati della ricerca [15]? La *verifica* è l'operazione di controllo per cui si procede ad accertare i risultati ottenuti nel loro valore e nelle loro modalità; essa mira a provare sia la rego-

larità dei procedimenti, sia la qualità delle elaborazioni, dei prodotti o dei materiali. I *risultati* non sono che gli esiti o le soluzioni, che indicano il procedimento seguito e convalidano l'efficacia della ricerca; essi non sono assoluti, ma relativi, cioè non sono dati una volta per tutte, bensì come esiti di una ricerca momentanea e di un determinato operatore. Tali criteri o elementi sono essenziali per elaborare un giudizio e sono fondamentali per attribuire i risultati a categorie oggettive: prove fisiche, prove di durata, costi di produzione o di costruzione, valutazioni, pareri motivati, buon senso, prudenza, ecc. In altri termini e per come detto in premessa, da una parte l'adozione di principi di metodo impiegati con rigore e coerenza, dall'altra la formulazione di un *giudizio assiologico*, fondato su valori o canoni interpretativi della realtà, consentono di comparare, correlare e valutare risultati, prove ed esiti, oltre che ad assicurarne la validità scientifica.

NOTE

1) Il termine deriva dal greco *áxios* significante *che vale, del valore di, degno, che merita*; lo impiegano Omero, come nell'*Iliade* allorché dice che "noi tutti non valiamo quanto il solo Ettore", Senofonte, Sofocle, Demostene, Luciano, Euripide, Eschilo, Lisia, Plutarco, Eliodoro, Polibio, Platone o Tuciddide, insomma illustri nomi della storiografia, della letteratura, della tragedia, della filosofia e della retorica, allorché vogliono indicare fatti di riconosciuto interesse, o vogliono segnalare meriti che personaggi hanno acquisito.

2) Nel testo i numeri tra parentesi quadra si riferiscono ai punti di cui alla richiesta di cofinanziamento per i programmi di ricerca scientifica di rilevante interesse nazionale (D.M. n. 1407 del 4 dicembre 2008).

3) Pensiamo ad alcuni titoli fortunati, come *La Gioconda* di Leonardo da Vinci o a molti libri di Gillo Dorfles (*Le Oscillazioni del Gusto e l'Arte moderna, Nuovi Riti e nuovi Miti, L'Estetica del Mito, Il Kitsch: Antologia del cattivo Gusto, Mode e Modi, L'Intervallo perduto, La Moda della Moda, Elogio della Disarmonia, Il Feticcio quotidiano, Fatti e Fattoidi*).

4) A. SPOSITO, *Tecnologia Antica, Storie di procedimenti, Tecniche e Artefatti*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2007, pp. 29-30. Ad esempio: la ricerca intitolata "Il sistema difensivo arabo-normanno" risulta indeterminata e non caratterizzata: ampio il periodo (dal sec. IX al sec. XII), non è specificato il luogo (Italia meridionale, Sicilia, il litorale dell'Isola, ecc.), non è caratterizzata la ricerca (storica, storico-architettonica, morfotipologica, tecno-costruttiva, militare-difensiva, ecc.).

5) Inoltre è da ricordare che la ricerca è *pluridisciplinare*, richiede un *approccio congiunto* tra discipline diverse, procede per gradi, è *continua* nel tempo ed è capace di sostenere o sopportare le azioni più critiche; ma pur con questo la ricerca è *relativa* e non assoluta, in quanto dipende dal momento in cui la ricerca è stata svolta e dall'operatore che l'ha eseguita. Sulla questione cfr.: A. SPOSITO e AA. V V., *Sylloge archeologica, Cultura e processi della Conservazione*, D.P.C.E., Palermo 1999, pp. 7-13, 211-214; A. SPOSITO, *La Conservazione affidabile per il Patrimonio architettonico/Reliable Conservation of architectural Heritage*, Atti della tavola rotonda internazionale di Palermo, 27-28 sett. 2008, a cura di M. L. GERMANÀ, Dario Flaccovio, Palermo 2003, pp.17-23.

6) I *rischi tecnici* sono costituiti dalla eventualità che nel progetto vi possano essere danni, sbagli o perdite.

7) Il *principio di precauzione* consiste nell'atteggiamento diretto a evitare possibili rischi.

* L'articolo sintetizza il Seminario "Metodologia e Assiologia in un Progetto di Ricerca", tenutosi al DPCE di Palermo per i borsisti del Dottorato in *Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi*; il Seminario è stato condotto dall'autore in data 24 Giugno 2009.



HONORÉ DAUMIER LITOGRAFO, PITTORE E SCULTORE

Marcella La Monica*

ABSTRACT – Honoré Daumier was one of the masters of political, social and moral caricature. He masterfully used the technique of lithography, which became a mass diffusion instrument of satirical realism. Though Daumier's reputation is more based on this activity, he was also an interesting painter and sculptor and the critics has recently re-evaluated him.

L'artista Honoré Daumier¹, vissuto nella Francia del XIX secolo, si distinse per la sua poliedricità e complessità che gli permisero di occuparsi tanto di litografia e di pittura che di scultura. La sua attività litografica e pittorica è stata copiosa, ma nell'ambito della scultura realizzò solamente i busti in terracotta di *Célébrités du juste milieu*, la piccola statua di *Ratapoil* e i due gessi originali dei *Fugitifs*. Tardivo è stato il riconoscimento dell'artista nell'ambito della pittura e della scultura, dal momento che il suo nome è stato, fondamentalmente, legato alla sua produzione di litografie. Tuttavia, gli studi recenti lo hanno riabilitato anche come pittore e scultore di un certo interesse, ponendo l'attenzione sulla produzione globale e diversificata del maestro. In questa sede, tuttavia, non potremo approfondire molte questioni che ruotano intorno alla figura di Honoré Daumier, ma ci limiteremo a ricordare gli aspetti più salienti dell'artista.

La formazione del Daumier fu molteplice e, fondamentalmente, non accademica; egli, infatti, studiò l'arte greca del IV e III secolo a. C., la pittura veneta, spagnola, olandese e fiamminga. Intrattenne relazioni nel 1855 con Millet, Rousseau, Daubigny e Corot e subì l'influenza di Michelangelo, Rembrandt, Goya, Delacroix, Géricault e Fragonard. Ebbe, altresì, rapporti culturali con Balzac, Baudelaire, Michelet e Champfleury. Daumier influenzò molti artisti tra i quali vi furono, per esempio, Delacroix, Courbet, Manet, Degas, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Picasso, Rouault, Ensor, Nolde e Bacon.

Nell'ambito delle litografie² occorre precisare la tecnica di lavorazione. Per produrre la forma stampante si usa una pietra litografica dal color giallo, i cui bordi sono limati. Successivamente, si passa alla fase della *granitura*, mettendo la pietra su un piano e coprendo la superficie con acqua e sabbia silicica. Si inizia a compiere un movimento rotatorio tra le due parti, terminando tutta la sabbia. Raggiunta la granitura, si lava la pietra con acqua abbondante e la si mette ad asciugare. Per realizzare il disegno si usa un pastello litografico o una matita su una pietra calcarea; le parti d'ombra e di luce sono ottenute passando in maniera difforme la matita. In seguito, si passa del talco

sulla pietra, si stende su tale superficie della gomma arabica a cui si aggiunge, con un pennello largo, dell'acido nitrico; appena la gomma arabica è asciutta si spogliano le zone disegnate con la matita e con il pastello. Inoltre, si asciuga con della carta cellulosa, stendendo uno strato esiguo di litofina. Quando la litofina è asciutta, si passa ancora una volta del talco. La pietra, diventata una matrice, può essere impiegata per la stampa che è realizzata con un torchio litografico a stella.

Delle litografie di Daumier – che fu un tecnico eccellente – abbiamo selezionate alcune di quelle particolarmente significative. In *Le passé - le présent - l'avenir*, pubblicata nella rivista *La Caricature* fondata da C. Philipon nel 1831, Daumier disegnò il volto trifacciale di Luigi Filippo dalla forma di pera. Tale volto è eguale sia nel passato e nel presente che nel futuro; tale litografia si inserì in un filone satirico nel quale si ridicolizzava il Re, paragonandolo ad una pera. Altrettanto interessante e nota è *Le ventre législatif*, nella quale si raffigurò il Parlamento come un ventre in cui i politici si ingrassavano, dormivano, parlavano e soprattutto erano voraci nei confronti degli operai. Daumier realizzò un'ombra lieve nell'intera sala, illuminando i volti per merito di macchie che esaltavano i tratti ed i sorrisi. Inoltre, colorò di nero, sfumando le pose, i gilet e i vestiti. La minacciosità di tale litografia fu colta in pieno dalla borghesia tanto che la rivista, in cui fu pubblicata l'immagine, venne sequestrata per ben 27 volte.

Celebre è *Rue Transnonian*, pubblicata nel 1834 in *Association mensuelle* di *La Caricature*. Essa ricorda l'assassinio di dodici popolani in *Rue Transnonian*, numero 12. Il massacro fu originato dall'uccisione, per colpa di un franco tiratore, di un ufficiale delle truppe giunte per sedare una ribellione di operai sorta in seguito ad una sommossa scoppiata all'inizio dell'anno fra coloro che lavoravano la seta di Lione. Daumier rappresentò la scena con estremo realismo: disegnò una strage nella quale nessuno aveva trovato scampo. Vi è, quindi, una camera rivoltata, un uomo a terra sotto il quale vi è un bambino sanguinolento. A destra, si vede solo la testa di un vecchio mentre a sinistra si assiste ad una donna gettata a terra. Daumier, oltre a ricorrere al realismo, squarciò diagonalmente la luce, giocando con i contrasti tra il nero ed il bianco. A tal proposito, vogliamo ricordare le parole sempre illuminanti di L. Venturi, il quale scrisse che "il candore dei panni sembra un accento d'orrore"³.

Di diverso tenore fu *Adoremus!*, edita nella



H. Daumier, *Esquisse de la République*, olio su tela, cm 73x60, 1848, Parigi, Musée d'Orsay.



H. Daumier, *Ratapoil*, bronzo, cm 43, circa 1850, Parigi, Musée d'Orsay.



H. Daumier, *Le passé - Le présent - L'avenir*, litografia, cm 21,4x19,6, 1834.

serie *Actualités*. La scena principale si svolge di fronte all'Urna elettorale verso la quale tutti gli aspiranti deputati hanno un'adorazione culturale. In *La mitrailieuse électorale* Daumier rappresentò un uomo con in mano una mitragliatrice elettorale dalla quale uscivano tutti i risultati dell'elezione appena avvenuta. Il risultato era quello di stendere a terra molti aspiranti deputati. A proposito delle litografie, è opportuno ricordare le parole di C. Baudelaire, il quale ha evidenziato l'attenzione da parte del maestro vero gli aspetti morali delle caricature, comparandolo a Molière. Infatti, Daumier, secondo Baudelaire, si rifiutava "di trattare certi spunti satirici belli e violenti [...] perché questo superava i limiti del comico e poteva ferire la coscienza del genere umano"⁴. Inoltre, Baudelaire ha sostenuto che le litografie esprimevano "idee di colore"⁵. Altrettanto importante fu *Les Arènes legislatives* in cui si rappresentarono vari morti sopra i quali vi erano le scritte di progetti di legge, emendamenti, riforme e promesse libertarie non mantenute.

Il tratto che accomuna tutte le litografie da noi selezionate e, in generale, quelle prodotte dal maestro manifestano la sua scelta di fare satira. Inizialmente egli si orientò per la satira politica mentre, poi, decise di mettere in ridicolo i costumi dei borghesi e dei parlamentari. Usò il suo disegno pungente per togliere il velo dell'ipocrisia borghese francese, mettendo a nudo le tare, i vizi, le deformità di questa classe sociale disinteressata ai problemi del proletariato. Un esempio è la distinzione classicistica tra coloro i quali si lavano nella Senna (gli operai) e coloro i quali prendono lezioni a secco di nuoto (i borghesi). O, ancora, come non ricordare le differenze di classe tra gli avvocati, i dottori, gli affittuari e i locatari, i frequentatori di un vagone di terza classe, i vagabondi? Per gli ultimi c'è solo la possibilità di assistere alla passerella a cui partecipano i borghesi imbelliti nei loro abiti e nelle loro ricchezze.

Daumier raffigurò il profondo divario esistente tra la classe borghese ricca e ben nutrita e quella operaia che lottava, puntualmente, per la sopravvivenza. Nel far questo, offrì uno spaccato dell'epoca con le sue contraddizioni irrisolte proprie della Francia comunarda. Egli, inoltre, nutrì una profonda ostilità nei confronti della borghesia anche perché fu spinto sempre da un sentimento antiborghese in una fase in cui "il repubblicanesimo non era stato ancora fatto proprio dalla borghesia e dal capitalismo"⁶.



H. Daumier, *Adoremus!*, litografia, cm 24x20,3, 1869.

Nell'ambito delle tele abbiamo scelto *L'esquisse de la République* e *La Blanchisseuse*. La prima venne concepita per il concorso pubblico dell'École des Beaux-Arts che aveva come tema il seguente: "Repubblica che nutre e istruisce i propri figli". L'iconografia della tela è semplice, ovvero vi è una donna che ha alle sue mammelle due bambini che ricevono il suo latte mentre ai suoi piedi vi è un bambino che legge. Interessante è la realizzazione di tale soggetto figurativo: infatti, lo schema compositivo è piramidale e la donna emana un senso di compostezza e di imponenza notevoli. Tale opera si inserisce nella corrente del Realismo anche se per il carattere di atemporalità dell'opera è come se il maestro riuscisse a superare il Realismo stesso. Altresì interessante è l'opera, intitolata *La Blanchisseuse*, nella quale venne raffigurata una lavandaia che, da un lato, teneva la mano alla bambina, e, dall'altro lato, teneva i vestiti mentre saliva le scale. Forte è il contrasto tra la massa luminosissima di case site nello sfondo e la protagonista resa ancora più scura dalla luce posteriore. Inoltre, emerge l'elemento della tenerezza che nel maestro era poco diffuso e che è rintracciabile dalla mano e dal corpo inclinato della lavandaia verso la figlia. Anche la bambina si presenta come una massa scura. La scala è stata realizzata con un contorno molto spesso tale da marcare la differenza tra la massa bianca e quella scura. Importanti risultano sempre le parole di L. Venturi, il quale definì l'opera nella seguente maniera: "Monumentale, nella sua miseria, l'immagine di questa donna assume una dignità eroica"⁷.

Per quanto riguarda le opere scultoree realizzate dal maestro, vogliamo analizzare *Ratapoil*. Essa è una statuina bronzea di cm 43, a tutt'oggi: rappresenta la spia bonapartista. Pur essendo una piccola statua, costituì un vero e proprio attacco al potere dell'epoca. Dal punto di vista stili-



H. Daumier, *Les Arènes legislatives*, litografia, cm 23,6x21, 1870.



H. Daumier, *Les Arènes legislatives*, litografia, cm 23,6x21, 1870.

stico-formale, osserviamo che la postura è lievemente classicistica anche se è amplificata dal movimento delle forme. Inoltre, si assiste ad un gioco interessante svolto tra il pieno ed il vuoto; infatti le pieghe del cappello, pantalone e cappotto originano un vuoto che aumenta il senso dell'inquietudine, della tensione espressiva e del rapporto con il pieno della materia.

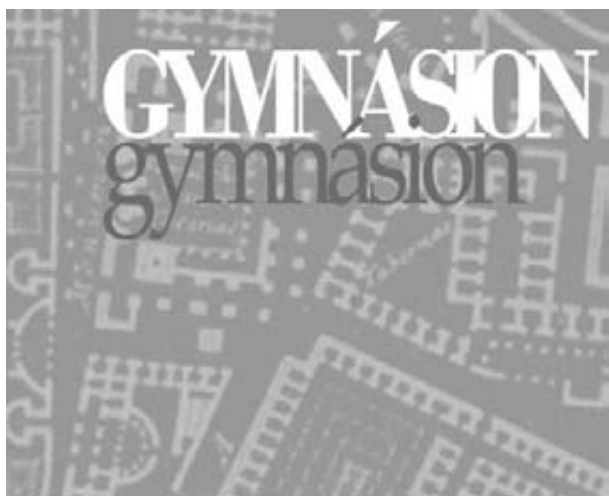
In tal modo il maestro esce dagli schemi tradizionali vincolati all'armonia ed alla coesione, determinando un'opera originale. In quest'opera Daumier si muove tra il realismo e l'espressionismo risentendo anche dell'influsso delle opere di Degas.

In conclusione, possiamo affermare che la figura di Honoré Daumier fu ed è ancora oggi estremamente importante nonostante il riconoscimento tardivo nell'ambito della pittura e scultura. Sicuramente, sarebbe auspicabile uno studio molto più analitico sulla sua versatilità artistica.

NOTE

- 1) Per uno studio più ampio sulla figura di H. Daumier si rimanda a M. LA MONICA, *Riflessioni sull'arte di Daumier*, in *L'Icone*, n. 134, Dicembre, Palermo 2007.
- 2) La bibliografia fondamentale relative alle litografie è: N. A. HAZARD - L. DELTEIL, *Catalogue raisonné de l'Oeuvre lithographié de Honoré Daumier*, Orrouy, 1904; L. DELTEIL, *Honoré Daumier - Le peintre - graveur illustré*, Paris 1925-30.
- 3) L. VENTURI, *Peintres modernes: Goya, Constable, David, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet, Albin Michel*, Paris, 1941, p. 181.
- 4) C. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 1992, p. 167.
- 5) *Ibidem*.
- 6) D. D. EGBERT, *Arte e sinistra in Europa*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 193.
- 7) L. VENTURI, *op. cit.*, p. 196; H. LOYRETTE, *Situation de Daumier*, in Aa. Vv., *Daumier, 1808-1879: Musée des beaux-arts du Canada.*, 2000, p. 38.

* Marcella La Monica (Palermo, 1974) è ricercatore confermato e docente di Storia dell'Arte moderna e di Storia dell'Arte moderna e contemporanea presso la Facoltà di Architettura nelle sedi di Palermo e di Agrigento. Ha pubblicato *La città degli spilli*, Palermo, 2001; *Semiotica e Iconologia*, Palermo, 2004; *Alcune immagini della follia durante la Renaissance*, Palermo, 2005; *La Fontana Pretoria di Palermo. Analisi stilistica e nuovo commento*, Palermo, 2006; *Il monumento a Filippo V. Stile e iconografia*, Palermo, 2007; *Riflessioni sull'arte di Daumier*, Palermo, 2007.



L'ACROPOLI DI GELA RICONFIGURAZIONE E FRUIZIONE

Rocco Caruso*

ABSTRACT – It's not easy to understand the original form of poorly preserved or fragmentary archaeological sites, so they do not usually have a real interest from tourism point of view. Often they do not have a real path for their exploitation and sometime they lay in a state of semi-abandonment. The Acropolis of Gela is emblematic of this situation. It is widely studied and appreciated by the scientific world, but little enhanced. The most advanced information technologies, like the virtual- and the augmented-reality, could greatly improve the knowledge of the Acropolis, through scientifically based virtual reconstructions, visible on workstations installed within a planned visitor's path. This could stimulate the interest of visitors, generating new possibilities for tourist exploitation of the site.

Gela, colonia rodio cretese fondata nel 688-689 a. C., dal punto di vista storico e archeologica è uno dei più importanti siti della Sicilia, ponendosi alla pari di Agrigento, Siracusa e Selinunte. Rispetto a questi però il sito di Gela è senz'altro poco noto, poco apprezzato e meno visitato. La mancanza di notorietà dipende da molteplici fattori culturali e sociali, che penalizzano di fatto la valorizzazione del sito archeologico. Sembra che la storia della città antica interessi soprattutto a studiosi e ricercatori del settore, ancor più che agli stessi abitanti di Gela; quasi si dimenticasse che la storia e l'archeologia rappresentino l'identità culturale di un'intera popolazione e del territorio in cui essa vive.

Un altro fattore negativo è insito nella conservazione dell'Acropoli stessa, frammentaria e di difficile lettura, in cui si accavallano, a volte in pochi centimetri, strati archeologici che variano dal sec. VII al sec. IV a. C. Le strutture architettoniche inoltre sono poco riconoscibili e non permettono di immaginare l'opera nella sua interezza, rimanendo blocchi architettonici isolati e decontestualizzati. La colonna dell'Athènaion (Tempio C) riferibile all'opistodomo risalente al sec. V a. C. è la sola eccezione¹ ma se si considera la grandiosità e la monumentalità delle proporzioni che doveva avere il Tempio, ci si rende conto che è ben poca cosa, soprattutto se paragonata ai resti dei templi di Agrigento, Siracusa e Selinunte. Infine è da sottolineare che, ad oggi, non è stato approntato un progetto unitario che favorisca la fruizione del sito, e addirittura l'Acropoli sembra abbandonata e in preda all'incuria, con le erbacce che crescono sulle strutture rimaste, danneggiandole; paradossalmente non si permette neanche l'accesso ai visitatori.

Il punto di partenza per una reale valorizzazione dell'Acropoli di Gela, finalizzata alla fruizione

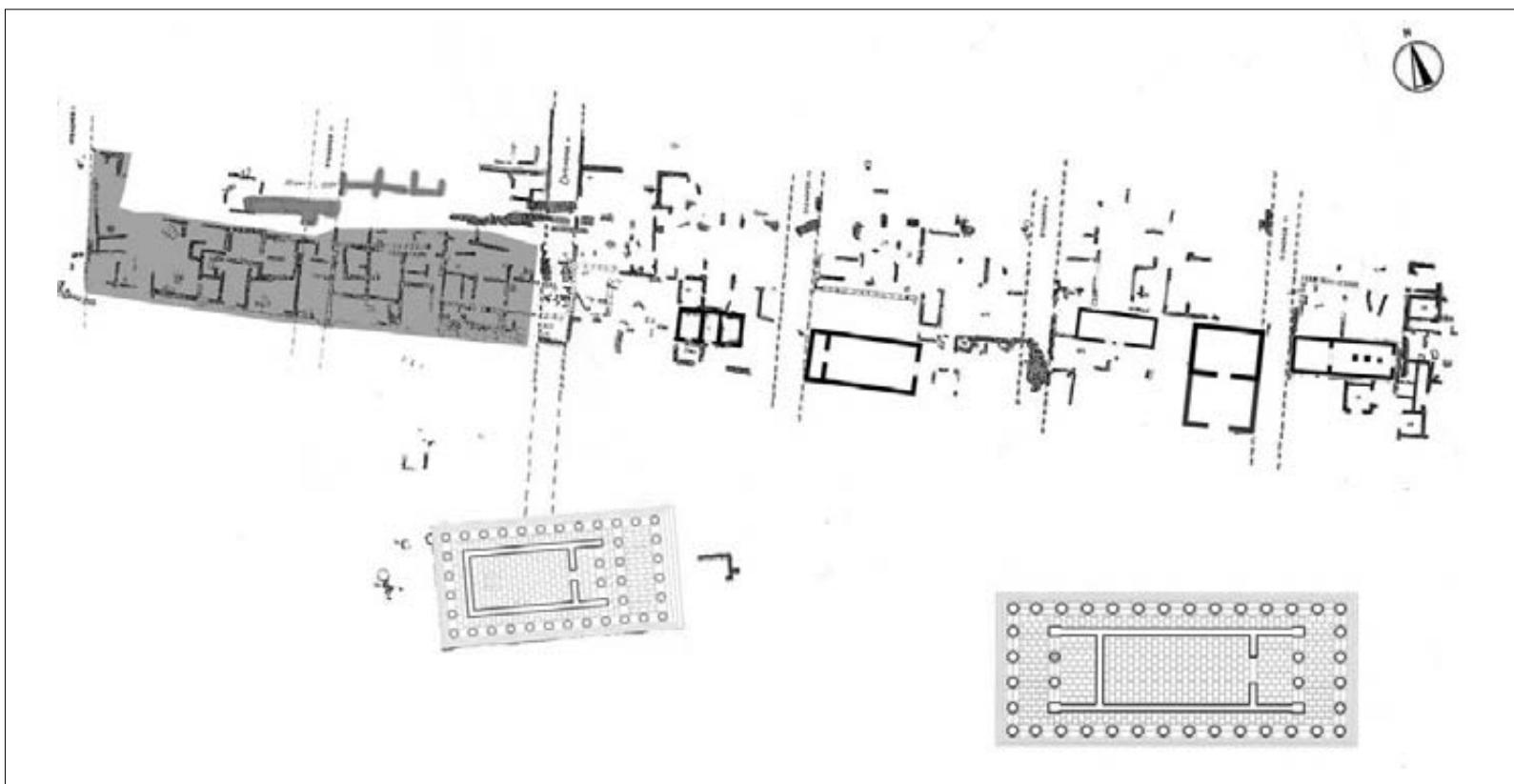
ed all'incremento turistico, non può che essere la ferma volontà di conservare e di recuperare, soprattutto da parte di chi ha le competenze e le responsabilità in merito, partendo dal presupposto che senza conservazione non può esserci fruizione, in quanto non ci sarebbe neanche il bene culturale da fruire.

Successivamente si potrà pensare ad un progetto complessivo di fruizione che esalti le peculiarità dell'area archeologica, rendendola comprensibile ed interessante a tutti, siano essi studiosi e storici, piuttosto che bambini ed operai. In tal senso è fondamentale il ricorso alla tecnologia della *Virtual* e della *Augmented Reality*, discipline che hanno come obiettivo quello di approfondire l'apprendimento dei siti archeologici sia attraverso la formazione di banche dati multimediali visionabili e consultabili da tutti, sia attraverso ricostruzioni virtuali 3D interattive². Con questi obiettivi è stata elaborata la ricostruzione virtuale dell'Acropoli di Gela realizzata, dal punto di vista scientifico, mediando le informazioni derivanti dalla ricerca archeologica con le nuove misurazioni, attraverso il confronto tipologico con altri edifici dello stesso periodo e meglio conservati, e ancora mediante lo studio delle proporzioni in quanto è noto che il processo che portava alla realizzazione di un monumento seguiva schemi semplici, applicando una logica apparentemente elementare³. Il rapporto tra le diverse parti era ottenuto ripetendo, dividendo e moltiplicando misure note di elementi architettonici. In questa sede si presentano a titolo di esempio la riconfigurazione del Tempio B, del Tempio C, e dei sacelli VI, VII e VIII.

Il Tempio B è stato messo in luce da Paolo Orsi, all'inizio del secolo scorso, ed è stato ampiamente studiato da Luigi Bernabò Brea nel 1962⁴. Del Tempio si conserva oggi un solo filare delle fondazioni, il più profondo, direttamente impostato sulla roccia della collina, che è un'arenaria assai friabile e poco compatta. La fondazione misura m 35,22 di lunghezza massima, mentre la larghezza è m 17,75. La decorazione architettonica era costituita da lastre fittili, sostituite più volte nell'arco del sec. VI a.C., i cui elementi della sima e del geison erano decorati su tre registri paralleli con la doppia treccia, le rosette e le foglie dipinte in rosso, bruno e bianco; a queste si aggiungono diverse figure acroteriali fittili, che occupavano la sommità e gli angoli del tetto. Due maschere gorgoniche si trovavano al centro del cavo frontonale, a scopo apotropaico. Le proporzioni sono riconducibili ad un tempio periptero



L'unica colonna conservata del Tempio C (sec. V a.C.).



Planimetria generale dell'acropoli con le ipotesi di riconfigurazione.

con 6 x 10 colonne ed atrio di 2 x 6 colonne. La differenza di proporzioni, rispetto agli altri templi arcaici, è riconducibile alla difficoltà di reperire facilmente pietra e materiale da costruzione, per cui le dimensioni sono state ridotte. La peristasi risulta composta dalla ripetizione di quadrati di circa 19 piedi dorici (un piede, equivale a circa cm30), e complessivamente di 46 x 100 piedi.

Date le dimensioni ridotte del Tempio è improbabile l'esistenza dell'*adyton*, per cui la cella con *pronaos* sarebbe larga 28 e lunga 68 piedi. Il modulo di base nella progettazione del nostro Tempio è il diametro della colonna; tale diametro si può rilevare dal frammento di roccchio pervenutoci e si aggira intorno ai cm 122 all'imoscapo. L'interasse calcolato è, nei lati corti, di cm 291,2 circa per quello centrale, di cm 270 circa per quello angolare. Nei lati lunghi gli interassi variano ulteriormente: cm 282,7 e cm 256,2 circa per le angolari. Si ottiene una distribuzione delle colonne molto varia, tipica del periodo arcaico (come a Siracusa e a Selinunte). Le linee che idealmente attraversano le colonne, cioè gli interassi generano una tessitura, una griglia che costituisce lo schema di base nella composizione architettonica del Tempio. L'altezza della colonna si ottiene riportandone il diametro in alzato, ed è pari a cm 560 (4,5 diametri), compresi abaco ed echino; tale misura determina la composizione degli elementi in alzato. Dall'osservazione del roccchio si deduce nonché che le colonne sono rastremate verso l'alto e presentano venti scanalature. Per la configurazione del tetto, risultano utilissime le terrecotte architettoniche che decoravano il timpano. Dal frammento di un angolo di esse si evince un'inclinazione di 18° degli spioventi. Dalle caratteristiche dei resti di numerosissime tegole e di coppi, inoltre, è possibile affermare con una certa sicurezza, che il tetto era coperto con tegole piane e con coppi semicircolari, ricordati alla sommità da *Kálypteres hégemones* (coppi maestri) riccamente dipinti.

Il Tempio C, dedicato alla dea Athena, è stato costruito a partire dal 480 a.C. per volontà di Gelone e della sua stirpe, per celebrare la vittoria delle città greche su Cartagine nella battaglia di Himera. L'Athenaion classico occupa, con orientamento Est-Ovest, l'estremità orientale dell'Acropoli, un punto in cui la vista domina il paesaggio circostante. Gli scavi sono stati intrapresi da Paolo Orsi all'inizio del secolo scorso, proseguiti nel 1952, con l'individuazione del taglio delle fondazioni e parti dello stereobate, che misura m 21,70 x 51, e continuano ancor oggi con il ritrovamento di una tegola e un frammento di cornice in marmo cicladico. La forma del Tempio può essere quasi completamente ricostruita grazie agli elementi architettonici conservati *in situ* e attraverso il confronto tipologico e dimensionale con altri templi dello stesso periodo, in particolare con l'*Athenaion* di Siracusa⁶ e con il Tempio della Vittoria ad Imera⁷. Il crepidoma era costituito da quattro gradini, sul quale vi era una peristasi con 6 x 14 colonne, sistemate ad una distanza pressoché uguale su tutti i lati. L'interasse ideale è pari a m 3,62, circa 12 piedi dorici, e rappresenta la misura che regola le proporzioni di tutto il Tempio. Il diametro inferiore delle colonne è pari a metà dell'interasse; l'altezza delle colonne è $2\frac{1}{4}$ di m 3,62 od ancora 4,5 volte il diametro inferiore.

Le dimensioni delle colonne della peristasi sono di m 1,81 x 8,145 (piedi 6 x 27); le colonne del pronaos e dell'opistodomo hanno dimensioni leggermente inferiori, m 1,72 x 7,74, perché la cella è impostata su un'ulteriore gradino come ad Imera. L'interasse è dunque l'unità proporzionale di un rapporto canonico, sia nel nostro Tempio, sia nell'architettura dorica in generale, cioè $1:2\frac{1}{4} = 4:9$. Tutte le dimensioni sono generate moltiplicando o dividendo tra loro questi numeri, i loro multipli o i sottomultipli. Alla luce di queste considerazioni è probabile che i muri del *naos* erano allineati alle seconde colonne della fronte e alla metà del secondo interasse del laterale, come a

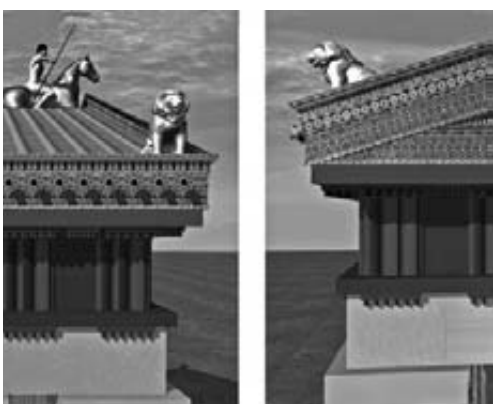
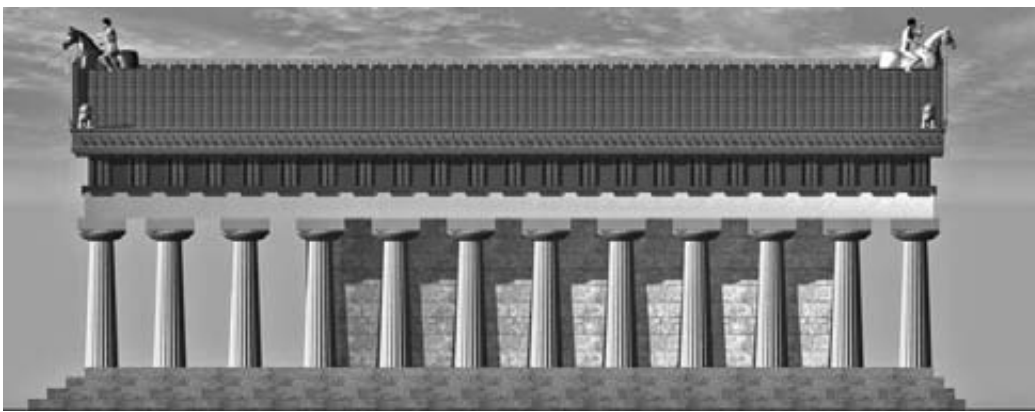
Siracusa. La larghezza della cella doveva, quasi sicuramente, essere pari a m 12 circa ($12=3 \times 4$, piedi 40) e la lunghezza tre volte più grande, ossia m 36 ($36=4 \times 9$), piedi 120. Il fregio è ricostruito come fregio di triglifi e metope caratteristico dell'ordine dorico; i triglifi sono disposti, secondo lo schema caratteristico, in corrispondenza del centro delle colonne e degli intercolunni, mentre per risolvere il conflitto dell'angolo dorico, viene contratto l'interasse angolare e in misura minore quello successivo, per rendere il restringimento meno evidente. Anche se non sono emersi frammenti di metope e triglifi attribuibili al nostro Tempio, è probabile che la loro forma corrispondesse al gusto dell'epoca, che si ricava attraverso il confronto tipologico con i templi dello stesso periodo.

Le dimensioni invece sono desunte dallo studio dimensionale che scaturisce dalle proporzioni; è provato infatti che l'architetto progettista, specialmente nel periodo classico, seguiva una logica basata sulla convinzione che l'applicazione di semplici rapporti numerici nel dimensionamento degli elementi architettonici potesse assicurare armonia e stabilità all'intera costruzione. L'altezza del fregio, misurata dalla trabeazione al triglifo, doveva essere determinata, come $\frac{1}{3}$ dell'altezza delle colonne, cioè m 2,71 o piedi 9; l'altezza misurata dalla base della colonna sino al fregio è pari a tre volte l'interasse ideale, m 10,86 circa o piedi 36; mentre l'altezza totale del Tempio, misurata sempre dalla base della colonna sino al *Kálypter hégemon* (coppo maestro), risulta essere di m 14,48, circa piedi 48, cioè quattro volte l'interasse ideale. Dei rivestimenti architettonici sono venuti alla luce diversi frammenti pertinenti alla cornice della fronte ed a una tegola in marmo cicladico. Tale cornice era dipinta con un meandro delimitato da una striscia di colore azzurro, e all'interno del cavetto da elementi fitomorfi con volute dai colori rosso, giallo e bianco.

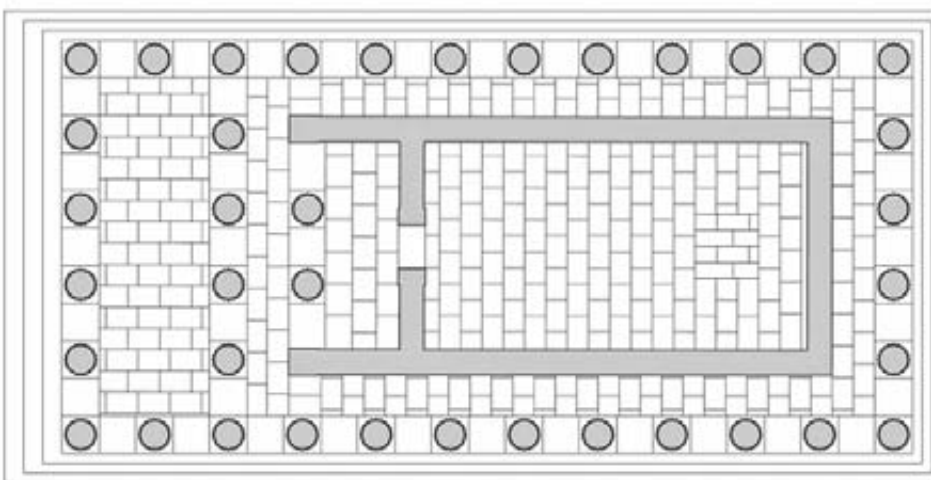
L'ipotesi di configurazione sui *nàiskoi* (sacelli o piccoli edifici), che completavano il complesso sacro dedicato alla dea Athena, dato il cattivo sta-



Prospetto est del Tempio B (sec. VI a. C.).



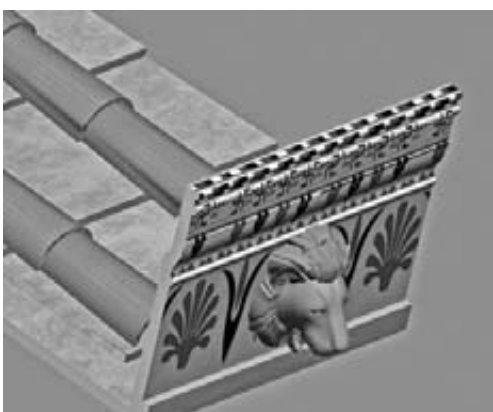
Dettaglio del fregio del Tempio B (sec. VI a. C.).



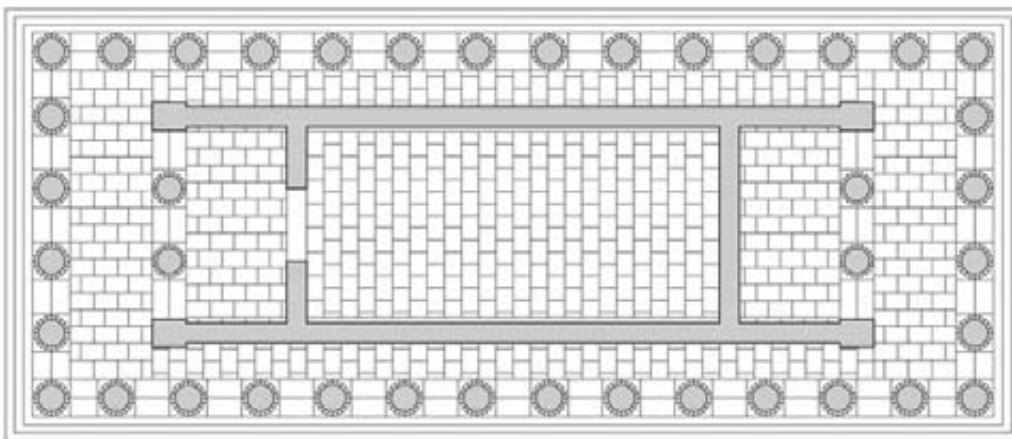
Pianta e prospetto del Tempio B (sec. VI a. C.).



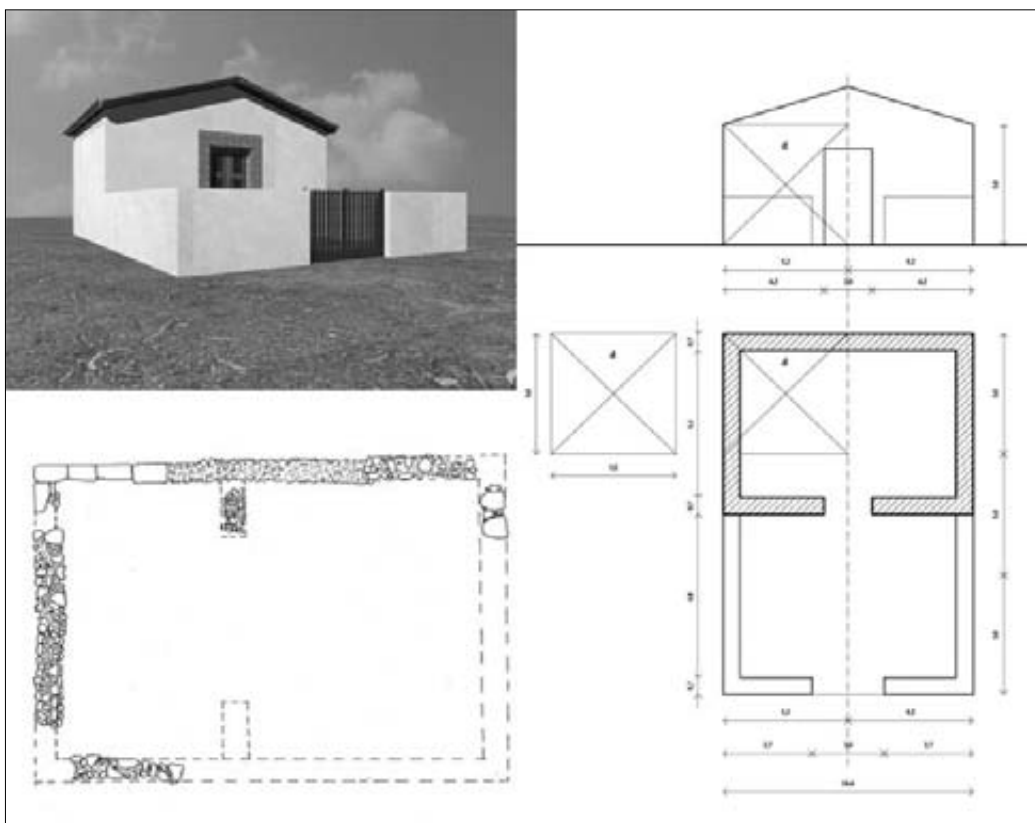
Prospetto est del Tempio C (sec. V a. C.).



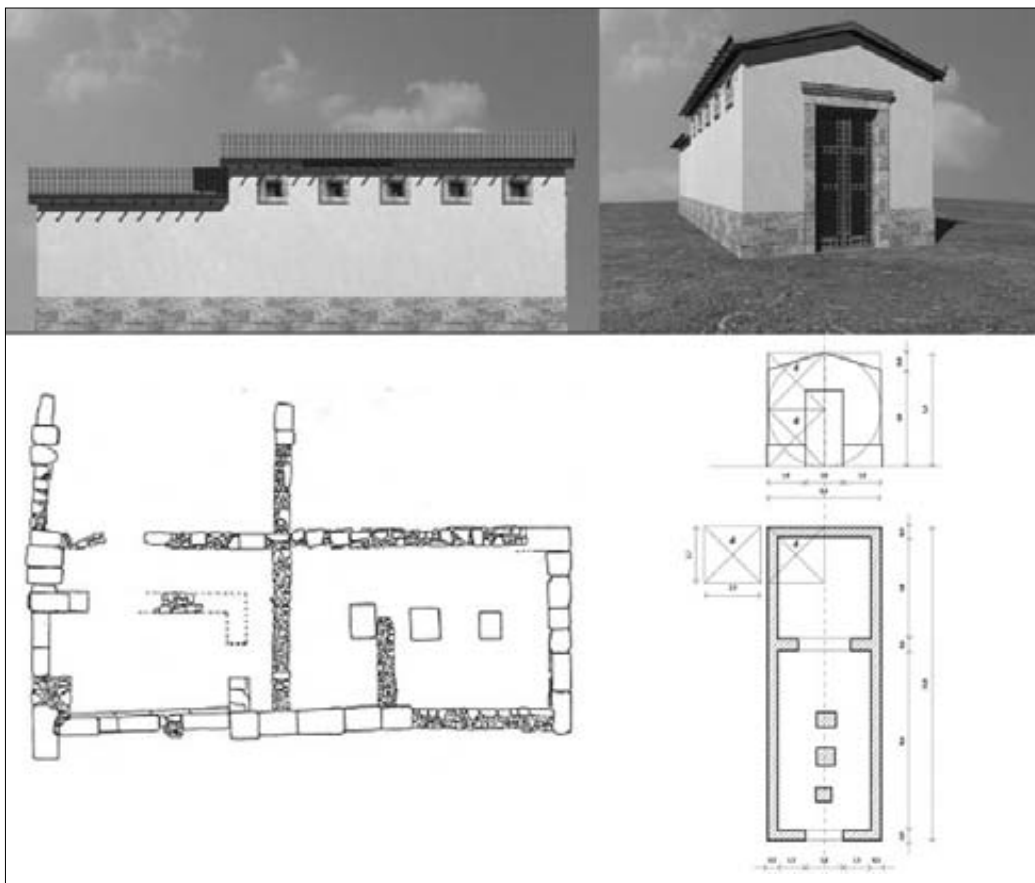
Grondaia a protome leonina del Tempio C (sec. V a. C.).



Pianta e prospetto del Tempio C (sec. V a. C.).



L'edificio VII con ipotesi di configurazione (ril. da Fiorentini G., 1985).



L'edificio VIII con ipotesi di configurazione (ril. da Fiorentini G., 1985).

to di conservazione e per la difficoltà di reperire confronti tipologici adeguati, è puramente indicativa e sottolinea la volumetria, oltre alla spazialità complessiva dell'Acropoli. L'edificio VI è a pianta rettangolare, che misura piedi 25 x 53 con *adyton* profondo circa piedi 10; si conserva in gran parte a livello di calpestio, e la muratura presenta una tecnica con pietrelle calcaree di taglio pressoché quadrangolare nella cortina esterna, mentre la cortina interna è in pietrame grossolano. L'ingresso è da collocare ad est e la copertura a

doppio spiovente è dimostrata dalla serie di antefisse gorgoniche policrome raccolte lungo i lati sud e nord. Le dimensioni dell'insieme scaturiscono da un modulo elementare di forma rettangolare di m 2,9 x 3,8⁸. L'edificio VII, a pianta rettangolare che misura piedi 34 x 50, presenta un elevato in mattoni crudi. I resti di un muro trasversale all'interno farebbe pensare alla bipartizione di un sacello, con cella e profondo *adyton*. È pensabile comunque l'ipotesi di un sacello con un recinto sul davanti, avvalorata dall'intuizione

dello scavatore, che attribuisce i resti dell'edificio alle fondazioni di un *Temenos* o di una *Lesche*⁹. L'edificio VIII risulta interessato da diversi rifacimenti successivi. La pianta originaria è a *megaron* stretto ed allungato di piedi 19 x 50 con *adyton*, e presenta una fila centrale di pilastri, di cui rimangono tre basi allineate di forma quadrangolare. La tecnica costruttiva era in conci di arenaria isodomici; le dimensioni derivano da un modulo quadrato con il lato di m 2,7¹⁰.

Attraverso le ricostruzioni è possibile trasmettere, per quanto possibile, un'immagine unitaria dell'Acropoli di Gela, restituendone parte della bellezza e della monumentalità. Da qui la necessità e l'urgenza di un progetto per la fruizione che, partendo dall'archeologia e dall'architettura, sfrutti la tecnologia informatica avanzata della *Virtual* e *Augmented reality*, adattandola allo specifico caso, per favorire l'interesse nei riguardi del sito archeologico e per attirare nuovi flussi turistici.

NOTE

1) L'Orsi, partendo da un diametro all'*imoscapo* logoro di m 1,55, calcola un rapporto dimensionale pari a m 1,70 X 7,75; secondo il Koldewey ed il Puchstein invece l'altezza calcolata è pari a 7,67. P. ORSI, *Gela. Scavi del 1900-1905*, in "Monumenti Antichi dell'Accademia dei Lincei", 1906.

2) Cfr. J. A. BARCELO, M. FORTE, D. A. SANDERS, *Virtual Reality in Archeology*, ArchoPress, Oxford, 2000.

3) Per lo studio dello sviluppo modulare dei Templi, confronta A. SPOSITO ET AL., *L'elogio della tecnologia*, Palermo 1992, pp. 212-215

4) Dell'argomento si è già discusso in R. CARUSO, *L'athenaion arcaico sull'acropoli di Gela: ricerca archeologica ed ipotesi di riconfigurazione*, in "Agathon" n. 1 2004 pp.30-31. Cfr. R. CARUSO, V. CASSARINO, *Il Tempio B dell'acropoli di Gela, morfologia, ipotesi di configurazione, tecnologia ed apparati decorativi*, Tesi di Laurea discussa alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, relatore Prof. Arch. Alberto Sposito, correlatore dott.sa Rosalba Panvini. Cfr. Anche A. SPOSITO, R. CARUSO, *Virtual and augmented reality for archaeology: the acropolis of Gela*, in G. DE PAOLI ET AL., *Digital Thinking in Architecture, Civil Engineering, Archaeology, Urban Planning and Design: Finding the ways*, Europa productions, Paris 2007. ISBN978-2-909285-413

5) Cfr. R. PANVINI, *Gelas. Storia e archeologia dell'antica Gela*, s. ed., Milano 1996.

6) Cfr. H. BERVE, G. GRUBEN, *I Templi Greci*, Sansoni, Firenze 1962.

7) Cfr. P. MARCONI, *Himera: lo scavo del tempio della Vittoria e del Temenos*, Società Magna Grecia, Roma 1931.

8) Cfr. D. ADAMESTEANU, P. ORLANDINI, *L'acropoli di Gela*, in "Notizie degli Scavi di Antichità", LXXXVII (1962), pp. 340-408.

9) Cfr. G. FIORENTINI, *Sacelli sull'acropoli di Gela e a Monte Adranone nella Valle del Belice*, in *Il tempio greco in Sicilia*. Atti della I riunione scientifica della scuola di perfezionamento in Archeologia Classica, "Cronache di Archeologia", XVI, 1977, Catania 1985, pp. 105-114.

10) Cfr. G. FIORENTINI, *Gela, la città antica e il suo territorio*. Il Museo, Palermo 1985.

* Rocco Caruso, architetto, è Dottore di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi e amministratore unico della società HT Heritage Technology srl., che opera nel settore della valorizzazione dei beni culturali.



DELPHI: DALL'OMPHALÓS COSMICO AL MUSEO ARCHEOLOGICO

Maria Désirée Vacirca*

ABSTRACT – The permanent exhibition in the Archaeological Museum, which focuses on the history of the Delphic temenos and the events related to the famous oracle and omphalós, is analyzed through the complex and delicate relationship which the contemporary museum building has established with its context, as the archaeological site of Delphi can be read as an open-air museum, which was able to accumulate and settle inside its perimeter, in a variety of declinations, the architecture and the art of ancient Hellas.

Il classicista statunitense Paul Mac Kendrick, autore di un affascinante saggio sulla storia dell'archeologia greca, traccia una breve descrizione delle emergenze archeologiche presenti nel sito di Delphi, mettendo in stretta relazione il loro reperimento con la narrazione fatta da Pausania nella *Periegesi della Grecia*¹: «Before the work began, or the village was moved, ancient landmarks – the dip in the ground that marked the stadium, the Castalian spring, the retaining wall of the Gymnasium, the lower sanctuary, long used as a stone quarry–could be recognized, with the aid of the ancient Baedeker, Pausanias, whose meticulous guidebook [...] with a contagious affections for religion, history, and art, is often the Greek archaeologist's best friend²».

Delphi, secondo il racconto mitologico, era reputata sede dell'ὀμφαλός γης³, l'ombelico della terra, e quindi, in base alla concezione geocentrica dell'epoca, il centro del mondo intero, dato che proprio qui, ai piedi del Parnaso, si sarebbero incontrate le due aquile sacre, liberate contemporaneamente da Zeus dall'estremo Oriente e dall'estremo Occidente, per stabilire la posizione esatta del centro del pianeta, indicando in tal modo l'importanza del luogo e presagendo così la fama che avrebbe raggiunto in età classica⁴.

Il sito, malgrado fosse considerato *il centro cosmico del più antico ethos religioso greco*⁵, era stato totalmente dimenticato per ben otto secoli, dagli inizi del sec. VII d.C. sino alla prima metà del sec. XV: tra l'altro, in epoca medievale un piccolo villaggio, chiamato Kastri, si era di fatto insediato proprio sull'area del santuario delfico, con la sostituzione quasi completa delle sue architetture ed utilizzando le antiche rovine come una vera e propria cava a cielo aperto, da cui trarre i materiali per le nuove costruzioni.

Non è certamente questa la sede più consona per trattare della rilevanza storica ed archeologica del sito di Delphi, per la quale si rimanda ai testi specifici e agli studi di settore⁶. Il santuario è ricco di emergenze e monumenti, che oltre a

renderlo un luogo di straordinaria ed ineguagliabile bellezza paesaggistica e architettonica, lo hanno connotato nel corso di oltre venticinque secoli di storia come *luogo eletto dello spirito* ed *omphalós* del mondo allora conosciuto. Benché ridotto allo stato di rovine⁷, funzionalmente, strutturalmente e visivamente ben lontane dalla loro connotazione originaria, il sito, infatti, probabilmente è ancora capace di suscitare nell'animo del turista attento e dello studioso moderno coinvolgimenti emotivi e spunti di profonda ed intima riflessione, specie se ha la *chance* di poterlo visitare quando non è invaso, e letteralmente assalito, da orde assatanate di turisti "mordi e fuggi" provenienti da ogni angolo del pianeta⁸. È facile immaginare che le emozioni del visitatore di oggi non siano troppo dissimili da quelle che provavano i pellegrini di età arcaica e classica che percorrevano la Via Sacra, come se i suoi significati più reconditi, e quindi anche i messaggi che trasmette, fossero congelati nel tempo e nello spazio, al di là dell'effettivo stato o condizione dello stesso contesto archeologico. In merito al sito, sempre Paul Mac Kendrick non esita a definirlo come *one of archaeology's most complicated sites. An incomplete description lists 235 buildings and monuments, and the museum inventory (incomplete), catalogues over 7,000 objects, some of them, like the bronze Charioteer, world famous. Inscriptions were so numerous that the excavation director sometimes found himself obliged to transcribe 100 a day*⁹.

Ed ancora a proposito delle potenzialità interpretative, indissolubilmente legate alla straordinaria eterogeneità -per estrazione culturale e soprattutto religiosa- dei suoi fruitori, che si sono avvicinati nell'arco di alcune decine di secoli, il poeta greco Giorgos Seferis, Nobel per la Letteratura nel 1963, così si esprime: «Delphi has become endless hotel a local told time. Like in the years of Plutarch, I thought to myself. Then again the sanctuary had become a tourist place with organized tour guides that showed the sights to the crowds. The difference is that [...] people still had common traditions [...] Today the common faith is lost and people that come have each their different personal myths¹⁰».

Atmosfera, quella odierna, completamente diversa anche da quella che si respirava poco più di una cinquantina di anni fa quando nel 1954 l'architetto danese Erik Hansen, che dirigeva assieme a Gregers Algreen-Ussing un gruppo di giovani colleghi, impegnati nell'esecuzione dei rilievi del santuario¹¹, ricorda le condizioni di vita



L'omphalós delfico all'interno del Tempio di Apollo a Delphi, rappresentato nelle decorazioni vascolari di due crateri greci.



Il sito archeologico di Delphi: foto aerea e planimetria con l'indicazione del Museo Archeologico in grigio.

quotidiana dell'epoca nell'area circostante ed i radicali cambiamenti, registrati durante gli anni successivi, nel campo della fruizione del sito e dello sviluppo turistico-architettonico della cittadina: «at that time there was no fencing around the Sanctuary and the people did not pay any entrance fees. The ruins were part of every life. Quite often a peasant, riding his donkey, was crossing the Sacred Road. That was the briefest way to return home. On other occasion the young people of the village would go to the theater to sin [...] Sometimes, when I passed by during grape-harvest, they would give me grapes [...] People moved with sickles on the slopes under the museum [...] In 1954 there were few tourists in Delphi, but the first indications of a new era started becoming apparent [...] In the coming years a tavern was turned into a hotel [...] and in a short while this example was followed by others. More or less everywhere in Delphi people knocked down houses, erected scaffolding and poured in concrete¹²».

È palese che la perimetrazione del sito e la sua conseguente regolamentazione in campo legislativo abbia comportato in qualche modo l'abbandono definitivo di quella fase di fruizione del contesto archeologico che il visitatore nel recente passato poteva avvertire ad un livello quasi spontaneo, fase che l'architetto greco Argyro Luokaki ha giustamente definito come *era of innocence*¹³. Sito eccezionale, tanto, e forse anche troppo, celebrato e decantato da scrittori e viag-



Copia dell'omphalós en plein air.

giatori delle varie epoche, a tal punto da far dire a Brandi *che tante volte si è sentito descrivere questo sito illustre, e proprio per la sua eccezionale impressività, che vien voglia di presentarlo tutto in altro modo*¹⁴»

A noi qui interessa, più di ogni altra cosa, presentarlo sotto l'aspetto museale¹⁵, nel tentativo di verificare se, e in che modo, si sia stabilito il delicato rapporto tra il sito archeologico e l'odierno edificio, che ospita le collezioni museali, non tralasciando di considerare che, in realtà, proprio per le prerogative a cui si è già accennato, si è in presenza di un tutt'uno che forma un vero e proprio *open-air museum*, capace di inglobare, in una grande varietà di declinazioni, l'architettura e l'arte dell'antica Ellade.

Al fine di riscontrare la validità di tale rapporto, analizziamo le complesse ed alquanto articolate vicende architettonico-museografiche legate alla genesi e all'evoluzione dell'organismo architettonico che ospita le collezioni museali del santuario delfico. Il primo edificio museale, su progetto dell'architetto francese Albert Tournaire¹⁶, realizzato, in parte con fondi statali e in parte con donazioni private¹⁷, per ospitare gran parte dei materiali scavati nell'arco di appena un decennio, è stato inaugurato il 20 aprile del 1903 ed ha di fatto sancito la fine del *Grande Scavo*¹⁸. Il suo inserimento nel paesaggio archeologico, per quanto l'edificio fosse di dimensioni alquanto modeste, come emerge dalle rarissime fotografie d'epoca, ha segnato, com'è ovvio, una fase

di non ritorno, e ciò a vari livelli di impatto: fruttivo, economico, turistico, ambientale ed estetico-percettivo: «these terraces, where the ancient walls met in harmony the surrounding landscape and the rocks of Parnassus, have become a museum, with the timetable and entrance fee. This measure has economic impacts, but also bears witness to a new mentality: the ruins are no more a natural product of the Greek soil, but a guarded administrative space, that is also equipped with public conveniences¹⁹».

Dopo poco più di una trentina d'anni l'edificio originale, formato da due ali, e non più sufficiente a garantire la conservazione dei copiosi materiali provenienti dagli scavi effettuati dall'*École Française d'Athènes*, è stato oggetto di un primo ampliamento, che ha di fatto inglobato l'antecedente struttura, con un progetto museologico curato, analogamente al precedente, da un *team* composto da archeologi greci e francesi. Un secondo ampliamento è stato affidato nel 1958 al celebre architetto greco Pátróklos Karantinós, che ha impresso una connotazione modernista all'edificio, curando in particolar modo anche l'aspetto illuminotecnico dell'esposizione, aspetto che può essere considerato una delle sue cifre stilistiche più pregnanti nel campo della progettazione museale²⁰. A distanza di circa trent'anni un ulteriore e più organico ampliamento, curato dallo studio Alexandros N. Tombazis & Associates Architects Ltd.²¹, progettato in fasi dal 1985 al 2001 e realizzato anch'esso in fasi (la prima dal



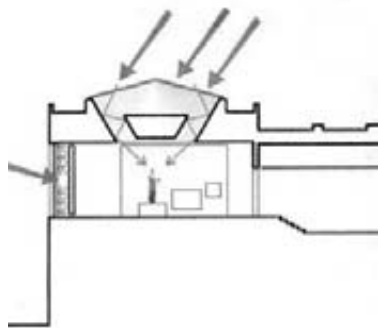
Prospetto trasversale e longitudinale del nuovo edificio museale.



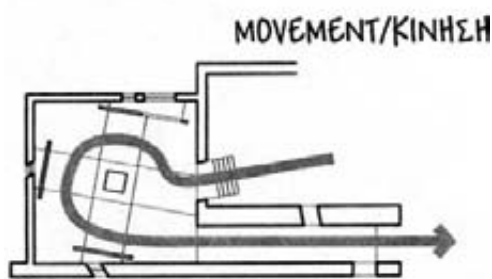
L'omphalós nelle sale museali: una copia di età ellenistica.

1996 al 2000 e la seconda dal 2003 al 2004), è basato sulla giustapposizione di un nuovo corpo in aderenza a quello già esistente, che ospita al piano terra la zona dedicata all'amministrazione ed al primo livello la hall di ingresso; nella parte meridionale è stato aggiunto un altro corpo per ospitare l'Auriga bronzeo, il "pezzo forte" delle collezioni; mentre sul versante settentrionale una nuova ala è destinata a depositi, laboratori e servizi per il pubblico, quali *gift-shop*, *book-shop*, caffetteria, zone di ristoro *indoor* e *outdoor*. Lo stesso progetto ha inoltre curato la sistemazione paesaggistica dell'area circostante il museo, una sorta di *antiquarium* a cielo aperto, con reperti lapidei e musivi, che ha la funzione di collegare il versante orientale del museo alle rovine del *témenos*. Le intenzioni dei museologi traspaiono dalle dichiarazioni rilasciate alla stampa ateniese, in occasione dell'inaugurazione dello spazio museale, dall'archeologo greco Fotis Dassios: «we provide the visitors a better image of the history of delphic temple [...] we are trying to add a lighter note not to have only sculptures on display, but also bronzes, clay and other items²³».

Particolare attenzione è stata dedicata alla difficile problematica inerente i collegamenti funzionali tra sito archeologico ed edificio museale: e pertanto, al fine di ottimizzare detti collegamenti, è stata realizzata un complesso sistema di rampe, che consente il facile accesso di un grande numero di visitatori ed inoltre garantisce l'ingresso anche ai visitatori portatori di handicap.



Analogo grado di attenzione è stato posto ad una serie di tematiche relative all'impatto ambientale, all'efficienza e al risparmio energetico, al *thermal and visual comfort* degli spazi espositivi, alle strategie relative all'illuminazione naturale della hall di ingresso, affidata soprattutto ad una teoria di finestre verticali che creano dei coni ottici. Quest'ultimi, affacciandosi sulla ridente vallata antistante, inquadrano le rovine archeologiche del Ginnasio e del Santuario di Athena Pronaia. Ed infine in occasione e con i fondi destinati ai Giochi Olimpici del 2004, tenutisi nella capitale, è stato progettato dallo stesso studio Tombazis, relativamente alla parte architettonica, il completo riallestimento degli spazi espositivi, che si sviluppano su una superficie di circa mq 1.150²³. Si tratta, a ben guardare, di un organismo architettonico di tipo "introflesso", con due sole eccezioni: la zona della hall di ingresso, la quale, attraverso l'inserimento del nuovo prospetto, traguarda, come già accennato, la vallata sottostante e quindi dialoga, anche se da una certa distanza, con le emergenze archeologiche presenti in quella zona del sito, quali, il Ginnasio ed il Santuario di Athena Pronaia, nonché l'ambito delle terrazze esterne e delle zone di ristoro, le quali anch'esse si affacciano sulle suddette rovine. In merito al rapporto sito-museo, va puntualizzato che l'attuale edificio sorge in uno dei terrazzamenti inferiori del santuario e che l'altezza complessiva è compresa tra le quote di due terrazzamenti successivi: per conseguenza, esso resta defilato e sot-



Planimetria generale dei due livelli con indicazione delle funzioni e delle caratteristiche bioclimatiche.

tomesso ed il suo *skyline* non risulta particolarmente incombente o sgradevole, né nelle percezioni visive dal basso verso l'alto, né in quelle di senso contrario, come emerge anche dalle immagini fotografiche che inquadrano il complesso museale dai vari *viewpoints* del santuario.

Ritornando adesso alla percezione ed alla comprensione del sito archeologico, dal nostro punto di vista va puntualizzato che il sistema di accrescimento del santuario²⁴, consolidatosi nel tempo e relativo all'impianto architettonico-scoltoreo-decorativo, basato sull'accumulazione e sulla stratificazione di una gran quantità di monumenti ed oggetti di natura votiva all'interno del perimetro, ed in particolar modo lungo il tracciato tortuoso della Via Sacra, è una delle peculiarità più caratterizzanti che, nel corso della storia, ha suscitato maggiore interesse, concetto così espresso da Moses I. Finley: «la Via Sacra che serpeggiava su per il colle fino al tempio di Apollo era affiancata da oggetti e costruzioni dedicatorie, che si accumulavano un secolo dopo l'altro, mentre alcuni di quelli vecchi andavano in rovina ed altri erano demoliti²⁵». In merito a tale processo di accumulazione Gottfried Gruben dipinge un'immagine alquanto suggestiva: «qui anatemi e tesori si pigiano quasi come bestie assetate intorno all'abbeveratoio²⁶».

Processo di accumulo sintetizzato anche da Olivier Picard nella prefazione di un testo basilare per la conoscenza e la comprensione delle collezioni custodite all'interno del museo delphico: «la



Schemi progettuali per la Sala dell'Auriga relativi agli aspetti illuminotecnici, cinetici ed espositivi.



Il complesso museale inquadrato da due diversi viewpoints del sito archeologico.



Il teatro con le rovine del Ginnasio sullo sfondo.

piété des pèlerins de Delphes, la reconnaissance de ceux qu'Apollon exauça avaient rempli le sanctuaire d'offrandes de toutes sortes, depuis les plus simples figurines de terre cuite jusqu'aux somptueuses statues d'or et d'ivoire, déposées dans le temple ou dans les chapelles votives que sont les Trésors, à moins que ne fût dressée en plein air une statue de dieu ou d'une être mythique comme le sphinx dédié par les Naxiens, ou une statue de prince, d'empereur, voire d'une simple mortel²⁷».

In effetti, al di là delle motivazioni ed implicazioni di natura religiosa, politica, urbanistica, geografica o mitico-storica, per le quali rimandiamo alla vasta letteratura specialistica, quello che in questa sede più ci interessa è sottolineare che nell'architettura templare è proprio attraverso l'incessante depositarsi di memorie storiche e artistiche, che *maturano tutti i concetti (conservazione, tutela, fruizione visiva corretta, contestualizzazione, senso del meraviglioso e della sorpresa, esemplarità, documentazione e datazione, attribuzione, didattica politica e religiosa, autoesaltazione, ecc.) che fanno parte del complesso plafond psicologico della genesi museale*²⁸».

Per esempio, a Delphi, a puro titolo esemplificativo, citiamo solo il caso delle centinaia di iscrizioni incise sui blocchi lapidei del muro poligonale, che può essere considerato una sorta di *open-air archive*, in grado di documentare in modo incontrovertibile gli eventi più significativi che hanno accompagnato le varie fasi storiche del sito. La lettura e la decifrazione di tali iscrizioni ha impegnato, come se fosse una specie di rompicapo, numerosi studiosi europei, sin dall'epoca della sua riscoperta²⁹.

Malgrado la rilevanza di tale meccanismo di accumulo e sedimentazione, l'allestimento museografico è, in merito, poco esplicito: ne fa solo un debole cenno alla fine del percorso espositivo, consistente nella *maquette* del sito e in una copia dell'ipotesi ricostruttiva del santuario di Apollo, circostanza questa che evidentemente pregiudica in modo sostanziale quella sorta di *lettura incrociata*, basata su continui rimandi visivi e pertinenti richiami concettuali tra il contesto

archeologico ed il suo relativo museo, soprattutto se quest'ultimo è ubicato a margine del primo. Manca, dunque, quel tipo di decodifica che dovrebbe accompagnare il moderno visitatore e così fornirgli gli strumenti per farlo traghettare, concettualmente prima ancora che visivamente, verso la dimensione spaziale e temporale del contesto storico-archeologico di appartenenza del sito.

Come comprendere, ad esempio, un fatto sostanziale per l'essenza del santuario delfico, e cioè che le numerosissime offerte, siano esse capolavori realizzati da famosi artisti od opere di modesti artigiani, dovevano innanzitutto testimoniare agli antichi greci, che si recavano a Delphi per assistere ai celebri giochi pitici³⁰ o per consultare l'oracolo, che la loro bellezza ed opulenza era stata concepita per essere degna dei benefici ricevuti ed inoltre che le offerte intendevano rendere omaggio e gloria sia alla divinità a cui erano dedicate sia al suo donatore³¹? E che malgrado tantissime offerte siano state distrutte, saccheggiate o siano sparite, nel corso dei secoli, quel che è stato portato alla luce attraverso gli scavi basta a far definire il suo museo archeologico come un *conservatoire exceptionnel de l'art grec*³²? A tal riguardo Paul Mac Kendrick sostiene che *the treasures of the Delphi Museum do not represent a hundredth part of the sanctuary's ancient wealth: barbarians and emperors, villagers and connoisseurs have seen to that*³³. E con preciso riferimento all'epoca del nostro Periegeta con una punta rammarico lo stesso archeologo precisa che *we do not possess a single objet d'art of the many praised by Pausanias, with the exception of a bronze snake base of a golden tripod in Istanbul*, asserendo, quasi con una sorta di velata nostalgia, che *what we have is but the small change from a great fortune, the pale reflection of a radiance that once illumined the whole ancient world*³⁴.

L'*exhibition* relativa all'esposizione permanente del Museo focalizza l'attenzione sulla storia del *témenos* delfico e sulle vicende legate all'oracolo, in un arco temporale che va dall'età preistorica al tardo antico. Gli *exhibits* museali sono

allestiti secondo un criterio museologico di tipo cronologico-tematico, riferito ai micro-contesti archeologici, presenti nell'ambito dello stesso sito: come, ad esempio, dal Tesoro degli Ateniesi al Tesoro dei Sifni, dal Tempio di Apollo al Santuario di Athena Pronaia, dai doni votivi della Via Sacra all'*Auriga* bronzeo, e pertanto tutti materiali provenienti dalle campagne di scavo condotte *in loco* nell'arco di oltre un secolo ed attualmente ancora in atto³⁵. L'allestimento museografico è strutturato seguendo l'idea di un percorso continuo, che comprende tutte le quattordici sale espositive, a partire dalla hall di ingresso, attraverso una sequenza di tipo circolare, e il cui culmine finale è costituito dalla Sala dell'*Auriga*, vera e propria *star* dell'esposizione. Tale percorso museografico è organizzato tenendo conto di alcuni elementi e fattori di un certo peso in campo museografico, quali assi visivi, aree di movimento e di sosta, nonché relazioni contestuali e visuali nell'ambito dei reperti esposti, laddove ogni sala museale è organizzata attorno ad un specifico *focus*; ma purtroppo mancano rimandi concettuali e visivi tra gli stessi reperti e le rovine archeologiche dello stesso sito. In occasione dell'ultima *re-exhibition* del Museo del 2004, inaugurata una settimana prima dell'inizio dei *Giochi Olimpici* di Atene, sono stato riallestiti i *displays* delle tre statue crisoelefantine su progetto delle archeologhe Rozina Kolonia³⁶ ed Elena C. Partida³⁷. Tra tutti gli *exhibits* museali del Museo vale la pena di soffermarsi con maggiore attenzione su questi più recentemente allestiti, dal momento che proprio in essi i loro autori hanno saputo interpretare gli standards museografici moderni, attraverso l'uso corretto del concetto di contestualizzazione. Tutti i reperti appartenenti alla tre statue sono state trovati nel 1939 dall'archeologo francese Pierre Amandry in una delle tante "fosse sacre", ubicate lungo la Via Sacra, ad appena cm 20 di profondità sotto la sua pavimentazione. Secondo una pratica in uso nell'antichità quando gli oggetti votivi si accumulavano oltremisura, e quindi non potevano più essere esposti per mancanza di spazio all'interno degli edifici templari, oppure se nel corso del tempo si



Tre sale espositive con l'Auriga, Antinoo e la Sfinge dei Nassi.



erano degradati, dato che in entrambi i casi, in virtù della loro sacralità ne era assolutamente vietata la loro vendita o riutilizzazione, si procedeva al loro rinterro nei pressi dei templi in fosse sacre all'uopo scavate³⁸. Dopo alcuni anni di lavori di restauro, indispensabili in relazione al loro stato di degrado, dovuto ad un incendio che aveva danneggiato o distrutto molti degli *ex-voto*, nel 1978 questi *artefacts* in oro, avorio, argento e rame sono stati finalmente presentati al pubblico per la prima volta. Secondo gli studiosi molto probabilmente le tre statue appartenevano ad un unico gruppo scultoreo, che rappresentava la tre divinità di Apollo, Artemide e Leto, e presumibilmente è anche questo uno dei motivi per cui sono stati allestiti tutte e tre nel medesimo *showcase*. È evidente che si tratta di un tipo di contestualizzazione che intende fare un'ipotesi di tipo riconfigurativo, presentando i reperti delle statue, o meglio di ciò che resta di esse, come le teste ed alcune delle parti del corpo lasciate scoperte, quali braccia, mani e piedi, tutte scolpite in avorio, e cercando di mettere tali reperti in relazione visiva e posizionale con alcuni frammenti di abbigliamento, di acconciature e di gioielli sbalzati su lamine d'oro ed d'argento.

Come già accennato, con l'ampliamento del 1985-2000 è stata realizzata, nell'estremità meridionale dell'edificio museale, l'aggregazione di una nuova sala, la XIII, specificatamente dedicata all'esposizione dell'*Auriga*. Dai disegni di progetto dello studio Tombazis³⁹ emerge chiaramente quali siano stati i principi che ne hanno guidato la progettazione: *in primis* il posizionamento dell'*Auriga* bronzeo in rapporto allo spazio quadrato della sala, scandito da un lucernaio, anch'esso quadrato, ubicato perfettamente in asse con il reperto, ma ruotato nei confronti dell'altro quadrato che delimita, tramite un dissuasore metallico, l'area di rispetto della scultura, che a sua volta risulta ruotata in rapporto allo spazio della sala. L'*Auriga* si relaziona alla sala precedente tramite una ben precisa direzione, studiata in modo da incanalare la visione percettiva dei visitatori, che devono superare una piccola rampa di scale, orientata secondo una determinata *line of vision*,

in modo da raggiungere la quota della sala, leggermente rialzata rispetto al resto dell'edificio. L'illuminazione della sala, principalmente affidata alla luce naturale che proviene dal lucernaio, è integrata da piccoli spot luminosi che disegnano un quadrato concentrico, ma più grande dello stesso lucernaio, e dalla luce artificiale che illumina il *display* ricostruttivo del *Charioteer*, la cui riconfigurazione è basata sugli elementi bronzei superstiti del carro⁴⁰.

Da queste brevi note traspare, in modo abbastanza evidente, quella che può senz'altro essere considerata l'essenza caratterizzante del *témenos* delfico, e che lo ha reso *il più splendido degli itinerari museali dell'antichità*⁴¹, attraverso un processo di stratificazione, che, per circa nove secoli, ha concentrato all'interno del recinto sacro le memorie più pregnanti e significative relative al mito e alla storia dell'Ellade⁴². Itinerario che, se non altro dal punto di vista letterario, è giunto intatto sino a noi grazie alle descrizioni consegnateci da Pausania nella già citata *Periegesi* e da Plutarco nel *De Pythiae oraculis*⁴³. Come emerge chiaramente da quest'ultima opera, il santuario era frequentato non solo da pellegrini e devoti, che vi si recavano per chiedere i vaticini dell'oracolo, ma pure da numerosi turisti, attratti dai capolavori disseminati al suo interno. Circostanza, questa, attestata anche dalla presenza di guide turistiche, che a più riprese interrompono le dissertazioni contenute nel dialogo filosofico, per proporre una sorta di *tour* di Delphi ed illustrare le emergenze architettoniche con notizie sulle memorie storiche e mitologiche, testimoniando così una frequentazione massiccia del sito da parte di visitatori greci e *barbari*, perlomeno sino all'epoca del sacerdozio plutarco⁴⁴. Se ci riferiamo a quanto sostiene, a ragione, il noto grecista Dario Del Corno, che *protagonista del dialogo è soprattutto Delfi: le sue storie, i suoi monumenti*⁴⁵. Storie e monumenti che dovrebbero anche essere i veri *protagonisti* del racconto museale, narrato ed esibito nell'ambito delle sale espositive, ma di cui è possibile rintracciare solo a tratti, e parzialmente, il *fil rouge*, laddove i più recenti allestimenti hanno saputo contestualizzare i reper-

ti; mentre, per quanto concerne le più datate esposizioni, esse risultano talvolta poco esplicite nella trasmissione dei messaggi e ciò probabilmente anche a causa della consistente quantità di materiali messi a disposizione del visitatore.

NOTE

1) *L'opera*, conosciuta come Περύγησις της Ελλάδος, è stata designata dalla filologia latina con la denominazione di *Graeciae descriptio*, ma i numerosissimi studi non sono riusciti ad accertare se questo sia in effetti il titolo originario. Pur non essendo l'unica guida sulla Grecia antica, l'opera è divenuta fondamentale, sia perché tutte le altre del genere odeporeico sono andate disperse, ma soprattutto, per il fatto che essa, essendo giunta a noi presumibilmente nella sua integrità, ha accompagnato i viaggiatori sette-ottocenteschi che compivano il formativo Grand Tour per rintracciare le rovine delle città dell'antica Ellade.

2) P. MAC KENDRICK, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, Norton & Company, New York 1981, pp.183-184.

3) Ci riferiamo alla suggestiva immagine descritta da Platone: «per le più belle e le prime tra le leggi rimettiamoci all'Apollo di Delphi [...] perché questo dio è il patrio interprete di tali questioni per tutti gli uomini e lo interpreta stando sopra l'*omphalós*, nel centro della terra», PLATONE, *Stato*, 427 b-c.

4) A proposito del significato del santuario rimandiamo a quanto asserisce Edward Wright: «nel grande santuario centrale, racchiuso da un colonnato accanto ad un fuoco tenuto sempre acceso, era custodito un grande blocco di marmo di forma conica. Esso era legato all'antico culto del serpente, ma si riteneva indicasse il centro del mondo, per questo veniva chiamato *omphalós*», cit. in R. e E. ETIENNE, *La Grecia antica, archeologia di una scoperta*, Electa-Gallimard, Trieste 1994, pp. 148.

5) C. BRANDI, *Viaggio nella Grecia antica*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 76.

6) Tra le centinaia di saggi monografici sul sito di Delphi, va senz'altro menzionata la fondamentale collezione di studi pubblicata per celebrare il centesimo anniversario degli scavi effettuati dai francesi, cfr., ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES (CURS.), *La redécouverte de Delphes*, De Boccard, Paris 1992; ed inoltre P. AMANDRY, F. CHAMOIX, *Guides de Delphes. Le Musée*,



Contestualizzazione ed ipotesi riconfigurativa delle statue criselefantine di Apollo, Artemide e Leto.

Coll. *Sites et Monuments VI*, École Française d'Athènes, Paris 1991; J. F. BOMMELAER, *Guides de Delphes. Le Site*, Coll. *Sites et Monuments VII*, École Française d'Athènes, Paris 1991; G. ROUX, *Delphes, son oracle et ses dieux*, Les Belles Lettres, Paris 1976.

7) Anche se alcune emergenze archeologiche sono state oggetto di recenti restauri, come, per esempio, il Tesoro degli Ateniesi.

8) Secondo recenti stime ogni anno circa mezzo milione di visitatori, provenienti da ogni parte del mondo, visita il museo con più di 2.500 biglietti staccati nelle giornate di maggiore flusso, situandosi al quarto posto tra tutti i musei greci.

9) P. MAC KENDRICK, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, cit., p.183.

10) G. SEFERIS, *Probations*, Vol. 2, Ikaros, Athens 1981, p.145.

11) G. ALGREEN-USSING, A. BRAMSNAES, *Sanctuaire d'Apollon*, De Boccard, Paris 1975.

12) Cfr. EPHORATE OF ANTIQUITIES OF DELPHI AND ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES, *Delphi: in Search of the Lost Sanctuary*, Giannikos and Kaldis, Athens 1992, p. 253, cit. in A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, Ashgate, Gover House 2008, p.122.

13) A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, cit., p.122.

14) C. BRANDI, *Viaggio nella Grecia antica*, cit., p.71.

15) Già parzialmente trattato in M. D. VACIRCA, «I greci non sono come gli altri: ipotesi di lettura museografica», in A. SPOSITO (cur.), *Agathón 2008/2*, DPCE, Palermo 2008, pp. 61-64.

16) Cfr. A. LAPRADE, *Notice sur la vie et les travaux de Albert Tournaire (1862-1958)*, Firmin-Didot, Paris 1958, Albert Tournaire (Nizza 1862- Parigi 1958) vincitore del *Grand Prix de Rome* nel 1888, presente a Delphi durante la stagione del cosiddetto *Grande Scavo* (1892-1901), ha eseguito sui luoghi numerosi rilievi e ricostruzioni grafiche del Santuario di Apollo di grande qualità esecutiva.

17) Grazie alla donazione del banchiere e filantropo greco Andréas Syngros, cfr. D. MULLIEZ, *Delphi. The excavation of the great oracular centre*, p. 153, in P. VALAVANOS (ed.), *Great moments in Greek Archaeology*, Kapon Editions, Athens 2007.

18) Il primo riferimento relativo alla necessità di realizzare in loco un museo archeologico è documentato nel giornale del *Grande Scavo* del 28 maggio 1894, cfr. D. MULLIEZ, *Delphi. The excavation of the great oracular centre*, p. 153, in P. VALAVANOS (ed.), *Great*

moments in Greek Archaeology, cit.

19) Cfr. EPHORATE OF ANTIQUITIES OF DELPHI AND ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES, *Delphi: in Search of the Lost Sanctuary*, cit., p. 253, in A. LOUKAKI, *Living ruins, value conflicts*, cit., pp.122-123.

20) Pátroklos Karantinós (Costantinopoli 1903 - Atene 1976) è particolarmente conosciuto per la concezione modernista impressa in diversi musei da lui progettati in territorio ellenico, tra quali ricordiamo: il Museo Archeologico di Olimpia, il Museo Archeologico di Salonico, gli ampliamenti del Museo Nazionale Archeologico di Atene e del Museo dell'Acropoli di Atene ed infine il Museo Archeologico di Herakleion a Creta.

21) Cfr. A. N. TOMBAZIS (ed.), *Museums. Archaeological Museum of Delphi*, European Commission Directorate-General Energy and Transport, Athens 2004; lo stesso studio ha curato il progetto (1997-99) e la realizzazione (2002-04) dell'ampliamento e del riallestimento del Museo Archeologico di Herakleion, ed ha partecipato ad alcuni concorsi internazionali, banditi dal Ministero Ellenico della Cultura, per la progettazione di vari musei, tra i quali citiamo, il Museo dell'Acropoli di Atene (2001), il Museo Archeologico di Chania (2004) ed il Museo Archeologico di Vergina (2006), in merito ai quali, per notizie più dettagliate, rimandiamo a A. N. TOMBAZIS, E. N. KONTOMICHALI, *Recent works of A. N. Tombazis and Associates Architects*, Pergamon, Amsterdam 2000.

22) Rilasciate al quotidiano di Atene *Kathimerini* del 10 agosto 2004.

23) Lo sviluppo complessivo, sui due livelli, della struttura museale è pari a circa mq 2.500.

24) Per un inquadramento storico del santuario delfico in rapporto agli altri santuari panellenici, cfr. N. MARINATOS, R. HÄGG (ed.), *Greek Sanctuaries. New approaches*, Routledge, London and New York 1993, in part. pp.27-32.

25) M. I. FINLEY, *Gli antichi greci*, Einaudi, Torino 1972, pp.147-148.

26) H. BERVE, G. GRUBEN, *I templi greci*, Sansoni, Firenze, 1962, p.136.

27) Cfr. P. AMANDRY, F. CHAMOIX, *Guide de Delphes. Le Musée*, cit., p.1.

28) M. C. RUGGIERI TRICOLI, M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Lybra, Milano 1998, p. 57.

29) cfr. D. MULLIEZ, *Delphi. The excavation of the great oracular centre*, p. 137, in P. VALAVANOS (ed.), *Great*

moments in Greek Archaeology, cit.

30) Competizioni sportive, ma anche concorsi musicali e poetici, a carattere sacro, erano i secondi più importanti, dopo i Giochi Olimpici, tra i quattro giochi panellenici, essi si disputavano ogni quattro anni nel santuario di Delphi ed erano dedicati al dio Apollo, cfr. A. MARANTI, *Delphi. Myth & History. The Archaeological Site. The Museum*, Toubis Editions, Athens 2000, pp. 34-35.

31) P. AMANDRY, F. CHAMOIX, *Guide de Delphes. Le Musée*, cit. p.1.

32) *Ibidem*.

33) P. MAC KENDRICK, *The Greek stones speak. The Story of the Archaeology in Greek Lands*, cit., p. 191.

34) *Ibidem*.

35) Per una completa ricognizione sui materiali esposti e sul percorso espositivo si rimanda a D. KOUTSOUMBA (ed.), *Delphi. Archaeological Guide. History. Archaeological Site. Museum. Oracle*, Explorer, Athens 2004, pp.158-183, ed inoltre alla sezione dedicata al Museo Archeologico all'interno del sito ufficiale del Ministero Ellenico della Cultura.

36) L'archeologa Rozina Kolonia era l'allora direttrice del Museo e del *Xth Ephorate of Prehistoric and Classic Antiquities*, mentre attualmente è diretto dall'archeologa Despina Skorda; la sua sede amministrativa è ubicata nella cittadina di Delfi e comprende la prefettura della Focide. La competenza di quest'ultimo Organismo, posto sotto la Direzione Generale delle Antichità, riguarda le questioni concernenti la scoperta, la salvaguardia e la protezione del patrimonio ellenico, la sua esposizione nei musei, la conservazione, il restauro, lo studio e la pubblicazione di ciò che concerne le emergenze archeologiche.

37) L'archeologa Elena C. Partida l'allora e l'attuale curatore del Museo e del sito di Delfi, che gentilmente ci ha fornito alcune preziose informazioni sugli allestimenti museali, è l'autrice di un interessantissimo saggio sui "Tesori" del santuario cfr. E.C. PARTIDA, *The Treasures at Delphi: an architectural study*, Jonsered, P. Åströms Förlag 2000.

38) Cfr. D. KOUTSOUMBA (ed.), *Delphi. Archaeological Guide. History. Archaeological Site. Museum. Oracle*, cit., pp.170-171.

39) A. N. TOMBAZIS (ed.), *Museums. Archaeological Museum of Delphi*, European Commission Directorate-General Energy and Transport, cit., pp. 7-10.

40) L'allestimento museografico di questo *display* è stato curato da Elena C. Partida, mentre il disegno presente all'interno dell'espositore, che contestualizza i reperti autentici del carro, è stato realizzato dall'architetto Sandro Tufano

41) D. e L. DEL CORNO, *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dèi, eroi e poeti*, Mondadori, 2001 Milano, p.99.

42) Dalla metà del sec. VII a.C., data della costruzione del primo tempio dedicato ad Apollo, sino al sec. II d.C.

43) PLUTARCO, *Dialoghi delfici*, Adelphi, Milano, 1986, pp.161-201.

44) Per approfondire le complesse relazioni tra pellegrinaggio e turismo nel mondo greco, si rimanda a I. RUTHERFORD, *Tourism and the Sacred. Pausanias and the Traditions of Greek Pilgrimage*, in S. E. ALCOCK, J. F. CHERRY, Y. ELSNER (ed.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, University Press, Oxford 2001, pp. 40-52.

45) D. DEL CORNO, "Introduzione", in PLUTARCO, *Dialoghi delfici*, cit., p.54.

* Maria Désirée Vacirca, architetto, già docente a contratto di Museologia e Museografia presso il Corso di Laurea in Beni Culturali Archeologici della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, ha al suo attivo una ben nota produzione scientifica sulla museografia archeologica ed è attualmente Dottoranda in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi.



UNA COPERTURA PER LE MURA DI CAPO SOPRANO A GELA

Vincenzo Minniti*

ABSTRACT – This archaeological site is a Greek fortification wall, built in adobe. After the excavation of the sand layer that covered it, Franco Minissi restored the ruins in 1958 in the framework of an exhibit proposal. Minissi's project is based on modern materials, in contrast with the ancient structures. Today there is no more rather of that architecture, and this study wants, after scientific analysis of the elements (wind, rain, sun, SO, NMHC, CO) that damage the material, continues the critic method of the project of Minissi. Beyond the Architecture of the '50s, there is a research on the definition of the object to restore: the archaeological ruins or/and the landscape.

Il promontorio di Capo Soprano è oggi un'area archeologica situata all'interno della città di Gela, perimetrata per tutela dalle speculazioni urbanistiche, e si presenta attrezzata con comodi percorsi pedonali per una piacevole visita tra alberi sempreverdi e scorci sul mare del Canale di Sicilia. Come era Capo Soprano, prima della campagna di scavo, che tra il 1948 e il '50 liberò i resti di un muro di fortificazione della città greca dalla sabbia che li ricopriva completamente, lo si può facilmente immaginare anche con l'aiuto di qualche foto d'epoca: un luogo separato dalla città, caratterizzato da un paesaggio sabbioso e scarso di vegetazione, simile a tanti altri del versante SO della Sicilia, dove enormi dune di sabbia modificano continuamente la costa per effetto dei venti provenienti dall'Africa; un luogo molto diverso dall'attuale, appartenente alla natura che, nel corso dei secoli, lo aveva riconquistato, coprendo di sabbia qualsiasi traccia della funzione che gli avevano destinato i Greci, annullando anche l'emergenza di Capo Soprano dalla linea di costa, caratteristica geo-morfologica che lo aveva fatto preferire da Timoleonte per una fortificazione.

Oltre che in archeologia queste mura sono note in campo architettonico per essere state oggetto di uno dei primi lavori dell'architetto Franco Minissi quando subito dopo la guerra, da poco laureato, faceva pratica all'Istituto Centrale del Restauro diretto da Cesare Brandi. Ancora oggi quell'esperienza di scavo e restauro costituisce un raro esempio di collaborazione scientifica, andata a buon fine, tra la Soprintendenza di Agrigento e l'Istituto Centrale del Restauro di Roma; tra le giustificazioni, forse, l'eccezionalità per quell'epoca del reperto ritrovato: una muratura in mattoni di terra cruda che si sgretolava appena veniva portata alla luce.

Minniti e l'archeologo Pietro Griffo ricorsero alla consulenza scientifica dell'ICR, i risultati

delle analisi di laboratorio e delle prove *in situ*, eseguite dai chimici dell'Istituto, suggerirono la necessità di intervenire per il contenimento della massa dei mattoni crudi e per la protezione sia dall'erosione dei forti venti, che dall'elevato irraggiamento solare, fattori riconosciuti come quelli che mettevano maggiormente a rischio la conservazione del prezioso materiale.

Il progetto di Franco Minissi però andò oltre una soluzione tecnica a un problema di conservazione; la sua intuizione riuscì a dare al muro un'immagine sorprendente in quanto distante dall'archeologia di quei tempi: piuttosto che difendere l'intoccabilità del rudere e del paesaggio, egli preferì stabilire una forte relazione compositiva tra le opere di protezione e il muro di fortificazione. Il risultato fu un'architettura con finalità espositive che ricorre a materiali moderni, leggeri e trasparenti, che riuscivano a dichiarare gli antichi attraverso un elegante contrasto: posizione sperimentata a quei tempi da una ristretta avanguardia italiana in campo fieristico e museografico, ma del tutto inedita in campo archeologico. Malgrado il felice risultato dal punto di vista espositivo, l'architettura a Capo Soprano ha subito, negli anni, diverse trasformazioni fino al recente intervento che ha rimosso completamente le opere realizzate dal Minissi.

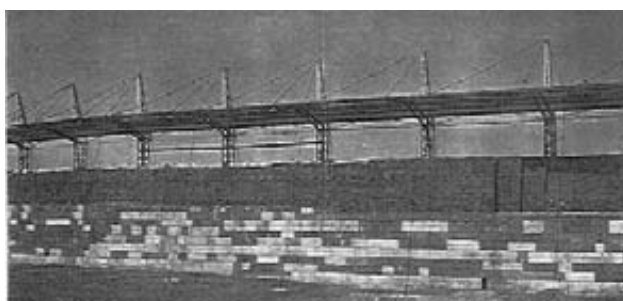
Si riconosce oggi, con questo studio, un'attualità al metodo seguito a Capo Soprano, da interpretarsi come facevano gli architetti del dopoguerra che, senza nessuna formazione tecnica specialistica, ottenevano validi risultati nel restauro come nella museografia, grazie alla loro sensibilità tanto verso l'architettura contemporanea, quanto verso l'autenticità del reperto storico. L'occasione per questa mia personale riflessione si è presentata quando la Soprintendenza ai Monumenti di Caltanissetta, con la consulenza scientifica di Eugenio Galdieri, ha aperto un cantiere dapprima di monitoraggio delle condizioni termo-igrometriche della terra cruda al di sotto delle lastre di vetro e, successivamente, con capacità e rigore scientifico, di smontaggio delle stesse e di restauro dei mattoni in terra cruda. I lavori hanno rimediato al degrado fisico-chimico rilevato, ma hanno lasciato irrisolto, per via di una copertura solo provvisoria, il quesito della protezione del resto archeologico e, secondo me, anche della definizione architettonica di tutto il sito. Lo studio, che qui si presenta, è stato svolto nella Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti all'Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', diretta da Giovanni Carbonara,



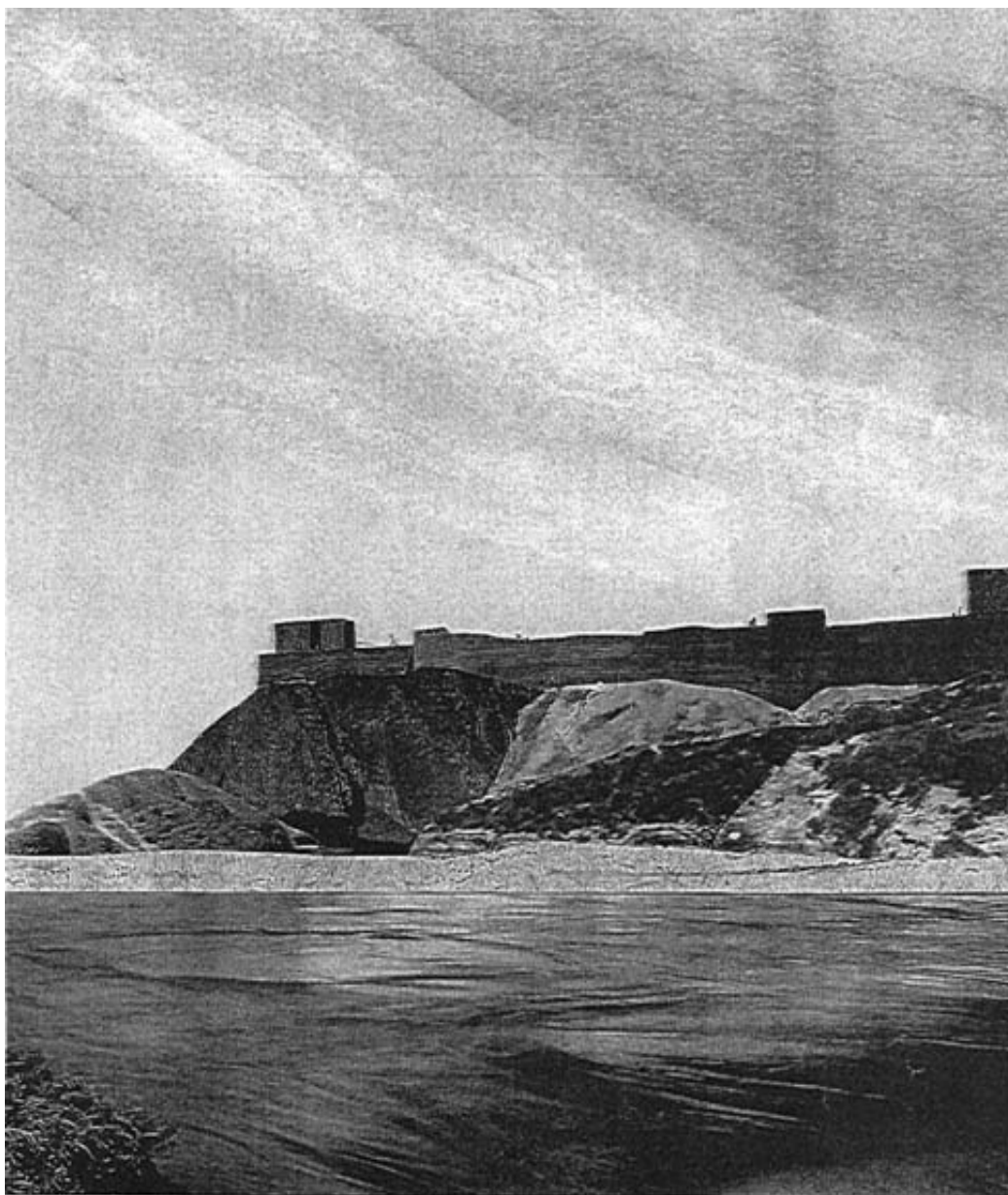
Il promontorio di Capo Soprano prima dei lavori di scavo del 1948.



Stato attuale del muro protetto da una copertura provvisoria.



*A sinistra: Stato attuale del muro protetto da una copertura provvisoria.
A destra: Lavori di restauro dei resti archeologici (1948-1955).*



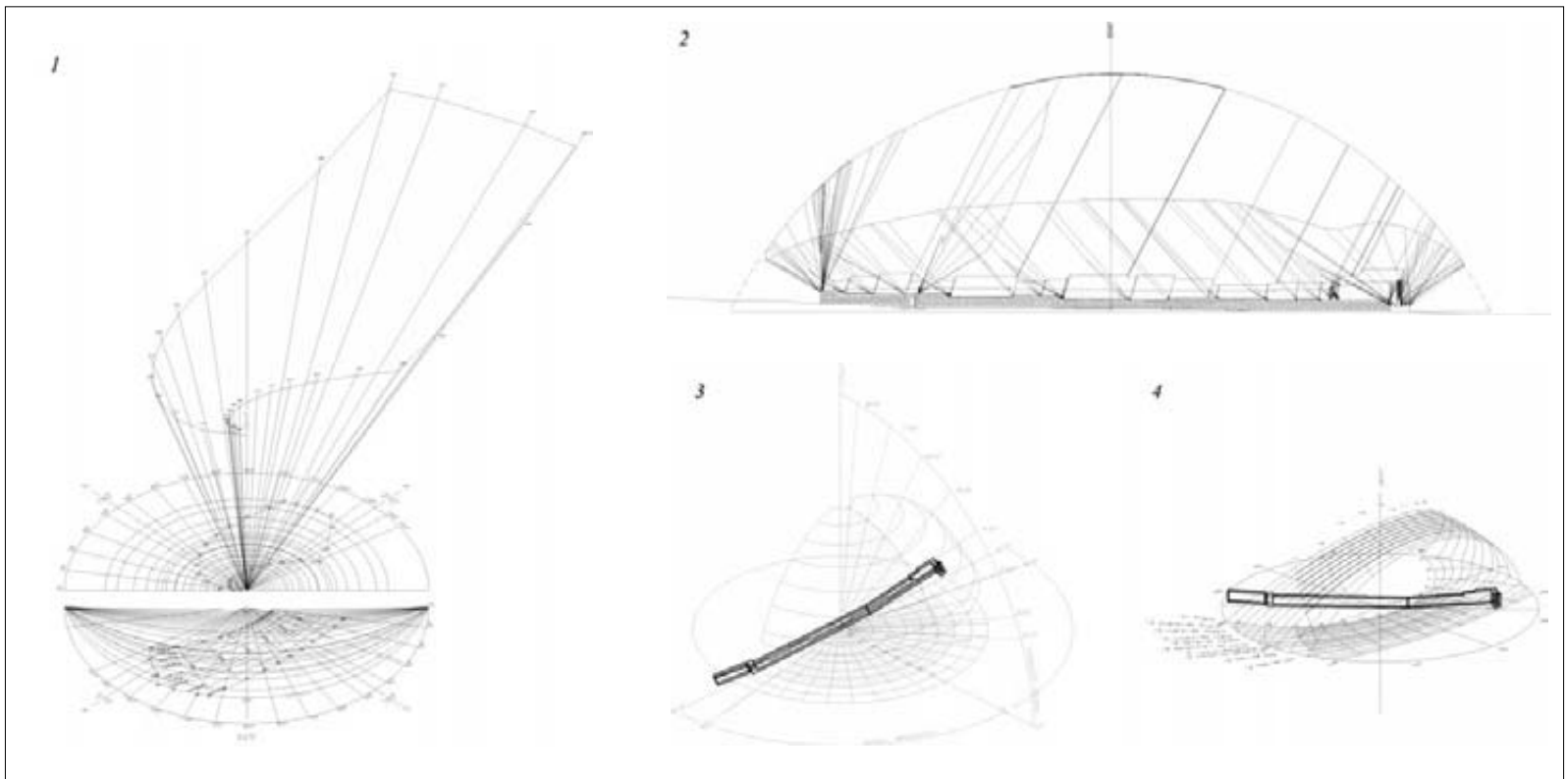
Rapporto paesaggistico originario con le caratteristiche geomorfologiche del territorio (da E. Galdieri).

che si è avvalso oltre che della partecipazione dei docenti interni alla Scuola, anche di correlatori appartenenti ad Istituti esterni (Livio De Santoli, per le questioni di fisica tecnica ambientale, Eugenio Galdieri per la storia dell'architettura in terra cruda e Ugo Cantone per la progettazione architettonica ed ambientale). Fin dall'inizio ci si è posti il tema, intendendo il muro per un verso come resto archeologico, la cui conservazione è legata al confronto con le condizioni ambientali, per l'altro verso come oggetto appartenente ad un paesaggio, dalla relazione con il quale è legata la lettura della sua identità architettonica. I due percorsi si incontrano nel momento in cui si rendono indispensabili delle opere di protezione: strutture necessariamente funzionali che partecipano all'immagine del muro e del suo contesto. Il lavoro è stato svolto iniziando da una fase analitica di elaborazione dei dati sulle condizioni ambientali, a cui il muro è sottoposto (inquinamento atmosferico e fattori meteorologici), per identificare da quali fenomeni andrebbe realmente protetto; le collaborazioni scientifiche citate hanno consentito di riconoscere, ancora una volta, gli elementi che sono più dannosi per la conservazione dei materiali, cioè l'irraggiamento solare, la pioggia e l'azione dei venti, per la loro facilità nell'alterare il delicato equilibrio termometrico della terra cruda.

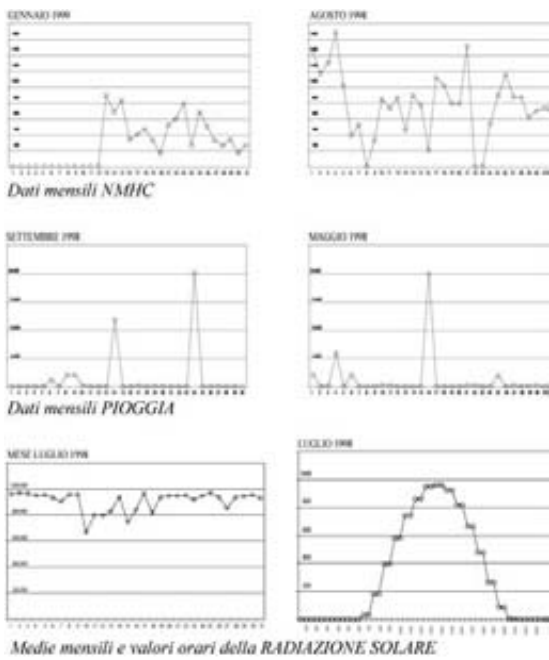
L'elaborazione del progetto delle opere di protezione si è avvalso dell'Istituto di Fisica Tecnica dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", con il quale, con il supporto di un programma di simulazione degli effetti del vento, è stata svolta dapprima una verifica degli attuali sistemi di protezione (una fitta alberatura di alto fusto) e, in seguito, uno studio sulla sezione più efficace per una nuova barriera, mentre con un tradizionale metodo di calcolo geometrico è stata elaborata la forma e la posizione nello spazio di una copertura, capace di tenere sempre in ombra, nei mesi più caldi, la parte in terra cruda del muro. Contemporaneamente con i professori Galdieri e Cantone è stata svolta una ricerca per definire l'oggetto del restauro, ovvero per riconoscere e delimitare il progetto, in altre parole: cosa è che ha bisogno di essere restaurato.

Seguendo un percorso di analisi ambientale di tipo paesaggistico è stata esaminata la condizione attuale del sito archeologico di Capo Soprano, ne sono state analizzate le relazioni con la città di Gela e con le altre trasformazioni morfologiche del territorio, al fine di stabilire la scala d'intervento; inoltre, con un percorso di analisi storica, si è risaliti a quello che poteva essere il rapporto originario del muro con il paesaggio, facendo riferimento alle attuali conoscenze sull'urbanistica dell'antica Gela e confrontando gli studi su Capo Soprano con quelli su altri insediamenti fortificati in siti geo-morfologicamente simili, edificati dalla stessa egemonia politico-militare.

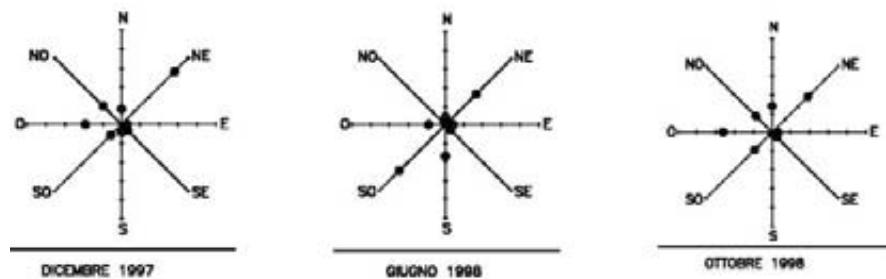
Il risultato è stata un'immagine ideale, suggerita da una ricostruzione di Eugenio Galdieri, di un alto muraglione eretto su un punto inaccessibile della scogliera di Capo Soprano, a difesa della città dai nemici provenienti dal mare: immagine legata a un'epoca e a condizioni lontane millenni dal mondo contemporaneo, nel quale prima di tutto è cambiato il paesaggio, componente fondamentale per l'identità del muro di fortificazione. Ed è per questo motivo, che si è tenuta lontana qualsiasi tentazione di riproporre un'immagine retrospettiva o ripristinatoria, che



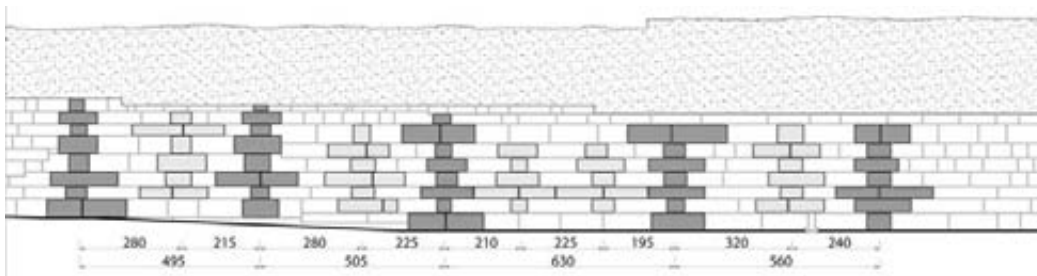
Protezione dalle radiazioni solari. Studio geometrico per definire la forma della copertura. 1. Costruzione del cono d'ombra che deve produrre una protezione dal sole per un punto P della facciata esposta a 225° (SW). La sezione dà la forma della copertura su un piano orizzontale; 2. Costruzione del solido totale ottenuto per traslazione dei coni d'ombra di tutti i punti delle facciate del muro. Vista da SW (225°); 3-4. Individuazione delle ore del giorno nelle quali il valore della radiazione solare è troppo alto per la conservazione del materiale.



Analisi ambientale e paesaggistica: identificazione delle sezioni esposte ai tre venti dominanti (Grecale-NE, Libeccio-SO, Ponente-O). ● Stazioni di rilevamento dati inquinamento e meteo della Provincia di Caltanissetta, C.F.D. Gela.



Protezione dai venti: direzione del vento: ricerca della soluzione formale per la protezione dal vento; medie mensili in percentuale.



Sezione di rilievo

potesse risalire dal rudere ad un muro di fortificazione, funzione peraltro sepolta sotto la sabbia per millenni e assolutamente non riproponibile in termini storico-filologici. A questo punto ammettere che si tratta di un pezzo di archeologia, indipendentemente dal suo originario significato architettonico, è stato facile. In altri termini, è come se la storia di questo manufatto avesse avuto inizio nel 1948 con il ritrovamento, lo scavo, le impegnative opere di sbancamento della sabbia, l'intervento di Minissi e così via fino allo stato attuale, caratterizzandosi in immagini legate alle opere di protezione: da quelle provvisorie fatte di stuoie e sbatacchiamenti a quelle eleganti in vetro e altri materiali moderni. Il percorso di ricerca storico-analitica ha avuto quindi la sua ragione progettuale nell'analisi dei docu-

menti tecnici, ma soprattutto fotografici, del cantiere di scavo e di restauro, trovando riferimenti per un progetto che, garantite le esigenze museografiche, voleva tener conto di questa storia, di quest'identità, di queste immagini.

La soluzione di evocare una trincea di scavo, per riproporre nel paesaggio la duna di sabbia che copriva totalmente il muro, contenuta da lastre di vetro, è un riferimento del tutto empirico ed emozionale verso quei materiali, la sabbia coprente ed il vetro trasparente, e quelle forme, la duna casuale e le lastre regolari, che maggiormente hanno saputo convogliare su di sé le ragioni della buona 'conservazione' e quelle di un efficace stimolo poetico alla 'progettazione', necessaria a ricondurre ad unità le diverse istanze che hanno guidato l'intervento.

NOTA

* L'articolo prende spunto dalla Tesi di Diploma dell'Autore per la Scuola di Specializzazione in Studio e Restauro dei Monumenti all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" nel 2001, relatore Giovanni Carbonara. Il lavoro è stato svolto con il coordinamento di tutti i docenti interni alla Scuola e con il contributo dei correlatori esterni, Livio De Santoli, Ugo Cantone ed Eugenio Galdieri.

BIBLIOGRAFIA

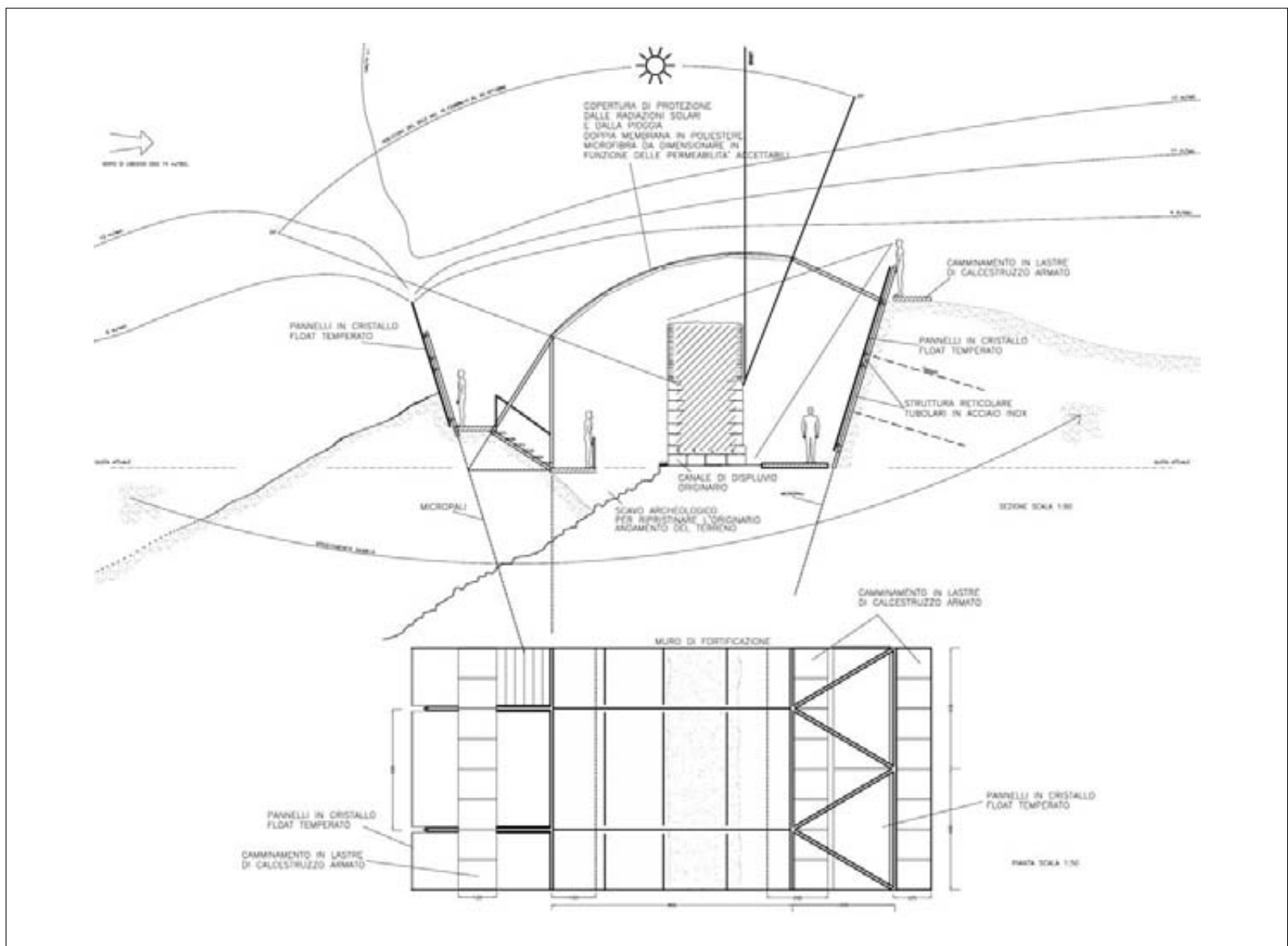
C. BRANDI, *Archeologia Siciliana*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro" n° 27-28 (1956), Roma 1956, pp.98-99

L. KARLSSON, *Fortification towers and masonry techniques in the egemony of Siracuse, 405-211 B.C.*, Stockholm 1992

P. GRIFFO, Fortificazioni di età greca, in "Fasti archeologici" (1948), vol. III, pp. 146-147

S. LIBERTI, Consolidamento dei materiali da costruzione di monumenti antichi, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro" n° 21-22 (1955), Roma 1955, pp. 56-60

* Vincenzo Minniti, architetto, ha conseguito il Diploma presso la Scuola di Specializzazione in Studio e Restauro dei Monumenti dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza; è Dottorando di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi all'Università degli Studi di Palermo.



Ridefinizione dei resti archeologici in relazione al paesaggio ed alle opere di protezione: sezione costruttiva.



UN PROGETTO PER LA VALLE DEI TEMPLI AD AGRIGENTO

Alberto Distefano*

ABSTRACT – Project's main idea, which is here described, is based on the observation that Temple of Hephaestus' area is crossed by the Agrigento – Porto Empedocle railroad, which is used only on the occasion of temporary events in the Valley. Currently, visitors must cross the tracks and overcome an embankment. The project includes an underground rail station, completed by a pedestrian underpass, which leads into the Valley. The interior routes become consequently more functional, also through the provision of a pedestrian bridge over the Kolymbetra Garden, surrounded by two terraces in the area of Chthonian Deities Sanctuary and of the Temple of Hephaestus.

Il presente studio ha lo scopo di fornire un contributo di idee al complesso tema della valorizzazione e fruizione nel Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento, riconosciuta dall'UNESCO quale Patrimonio dell'Umanità¹. L'ipotesi del progetto nasce dalla constatazione che la zona sud-ovest della Collina dei Templi, area del *Tempio di Efesto*, è attraversata da una ferrovia elettrificata della linea Agrigento – Porto Empedocle, in rilevato sul piano di campagna. L'infrastruttura viene utilizzata molto saltuariamente e solo con treni straordinari in occasione di visite organizzate per comitive di studenti o per la manifestazione folkloristica della *Sagra del Mandorlo in fiore*.

L'accesso dei visitatori, scesi dal treno su una pedana in legno, risulta difficoltoso, poiché sono costretti ad attraversare i binari della stessa linea e ad affrontare una ripida discesa. I visitatori, poi, attraverso gli stretti e tortuosi sentieri e i ponticelli in legno dell'orto-giardino della *Kolymbetra* arrivano all'area sacra delle *Divinità Ctonie*, dove sorgono i resti del *Tempio dei Dioscuri*. L'importanza strategica della ferrovia, peraltro, è fermamente riconosciuta dalle autorità preposte al Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi, dall'Amministrazione Provinciale e dalle Amministrazioni delle Città di Agrigento e di Porto Empedocle. La necessità, quindi, di dare risposta alle attuali tematiche riguardanti la valorizzazione e la fruizione del Parco, affrontando lo specifico aspetto del rapporto di integrazione con la Città e il territorio circostante, tenendo conto che lo sviluppo di qualsiasi fenomeno socio-culturale non può dissociarsi da un correlato sviluppo comunicativo.

La ricerca si sviluppa sostanzialmente in tre fasi: rilievo e rappresentazione del settore sud-occidentale della Collina dei Templi, analisi del sito e ipotesi progettuale. Per il rilievo e la rappresentazione del paesaggio sono stati prefissati

i tre seguenti obiettivi: creare uno strumento plano-altimetrico di studio utile all'analisi ed a una più approfondita conoscenza del sito; rappresentare in maniera esplicita e semplificata i luoghi, al cui interno molteplici aspetti culturali si sovrappongono e si correlano; migliorare i mezzi e i processi di comunicazione all'interno ed all'esterno del Parco. Gli elaborati plano-altimetrici, effettuati con diverse tecniche di rilievo, riguardano l'area del *Tempio di Efesto*, l'area sacra del *Santuario delle Divinità Ctonie* nella triplice ripartizione culturale e l'orto-giardino della *Kolymbetra*, recentemente recuperato e ripristinato dal FAI. Per le rovine del *Tempio di Efesto* il punto d'inizio del rilievo si è basato su un disegno (planimetria e sezione), riportato nel testo di Pirro Marconi² ed eseguito dall'architetto Luigi Leporini.

Il lavoro originario è stato ridisegnato a mezzo CAD, in scala, e verificato, in sito, con lo stato attuale del Tempio, mediante misurazioni pietra a pietra. Per l'area sacra del *Santuario delle Divinità Ctonie* e per la *Kolymbetra* sono stati trasposti in una planimetria più ampia e generale, da scala 1:2000 a scala 1:500, i rilievi aerofotogrammetrici di definite zone, con utilizzo di materiali gentilmente forniti dall'Ente Parco e dal FAI. In particolare è stato ridisegnato a mezzo CAD e inserito in planimetria, a scala 1:500, il rilievo del *Santuario dei Donari*, nell'area delle *Divinità Ctonie*, riportato nel recente testo di Ernesto De Miro e Valentina Cali³ e gentilmente concesso dallo stesso Prof. De Miro. Il tracciato dei percorsi pedonali all'interno della *Kolymbetra* è stato rilevato, in sito, mediante il sistema di triangolazioni e l'utilizzo integrato di misuratori a laser e rulline. Per la rappresentazione del paesaggio, sulla base di una fotografia aerea della zona, effettuata dalla SAS di Palermo, è stata predisegnata con CAD la vegetazione esistente e successivamente verificata nei siti, nei particolari e con la identificazione delle biodiversità, esplicitate poi in apposito abaco.

L'analisi dello stato attuale dei luoghi parte dalla considerazione che il patrimonio ambientale, archeologico-monumentale e storico-artistico del Parco è di straordinaria qualità e consistenza. L'aspetto paesaggistico del Parco è di grande pregio e lo stato di conservazione della gran parte delle testimonianze monumentali è in buone condizioni, grazie anche a recenti restauri. Il contrasto fra il paesaggio ben curato dell'orto-giardino della *Kolymbetra* e l'area degradata e abbandonata del *Tempio di Efesto*, è stridente, anche



Il settore occidentale della Collina dei Templi: il Tempio di Efesto e la ferrovia, la campagna con mandorli e ulivi, il Giardino della Kolymbetra e il Santuario delle Divinità Ctonie (nel centro e a destra).



Vista del Tempio dei Dioscuri dalla Kolymbetra.



La fermata del treno al Tempio di Efesto.

se, successivamente al presente lavoro, sono stati effettuati alcuni interventi di restauro sul Tempio. Sempre con riferimento al settore occidentale della *Collina dei Templi*, si riportano le situazioni riscontrate e ritenute di particolare rilevanza. L'accesso, tramite ferrovia nell'area del *Tempio di Efesto*, è alquanto difficoltoso, non in condizione di sicurezza e occasionalmente praticabile. L'assenza di una struttura alla fermata ferroviaria non può consentire la regolarità di un servizio di metropolitana di superficie interessante l'area, chiaramente inadatta a ricevere i flussi turistici, con conseguenti influenze sulle condizioni di marginalità e abbandono della stessa e sullo stato di conservazione del Tempio.

Si constata, anche, la mancanza di efficienti apparati a carattere comunicativo per i visitatori. Parte dei percorsi interni pedonali, specialmente all'interno della *Kolymbetra*, si trova in uno stato accidentato e talvolta anche inagibile, con presenza di barriere architettoniche per le persone con ridotte capacità motorie. Lo stesso tracciato viario dell'area sacra delle *Divinità Ctonie* non segue i criteri della riconoscibilità e del significato della organizzazione urbanistica per le aree sacre. Attualmente, l'unico sistema di accesso al Parco è costituito dall'asse viario della S.S. 118, che lo attraversa in direzione nord-sud e dalla S.P. Panoramica dei Templi, che costeggia il *Tempio di Hera* e si ricollega alla S.S. 640 Porto Empedocle-Caltanissetta e alla S.S. 115 Siracusa-Trapani; tali arterie viarie sono interessate da un intenso traffico, specialmente nella stagione estiva. Lo stesso Piano del Parco⁴ prevede, tra le possibili soluzioni al problema di una agevole accessibilità alle aree archeologiche, la riutilizzazione della ferrovia Agrigento-Porto Empedocle, con relativa fermata nell'area del *Tempio di Efesto*.

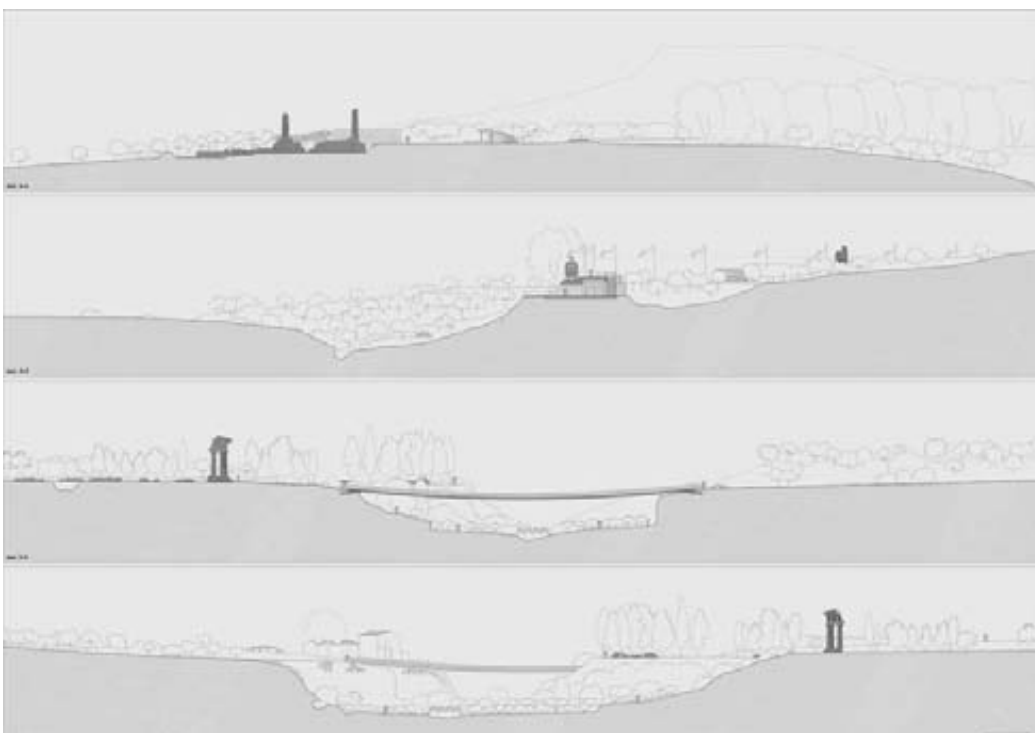
L'ipotesi di progetto intende risolvere pertanto le problematiche sinora espresse. In base ai rilievi effettuati è stata individuata la più opportuna collocazione di una struttura di stazione ferroviaria, che consenta un agevole e regolare collegamento con Agrigento e Porto Empedocle. La sua modellazione plano-altimetrica della struttura, con copertura al livello del piano rotaie, è tale da avere la base all'interno della scarpata della linea ferrata, dalla parte del *Tempio di Efesto*. Dall'altro lato della ferrovia, *Kolymbetra* e area

sacra delle *Divinità Ctonie*, la struttura è completamente occultata dalla corrispettiva scarpata, peraltro ricoperta da un fitto allineamento di alberi di eucalipto. Sono previsti percorsi e rampe per il collegamento tra la zona di arrivo del treno e i sottostanti ambienti della stazione e la stessa area del *Tempio di Efesto*.

Un sottopassaggio pedonale dà agevole e diretto accesso alla *Kolymbetra*, bypassando la ripida discesa. Esso suddivide la struttura della fermata in due zone con diverse destinazioni: da un lato gli ambienti per l'accoglienza (biglietteria, bookshop, caffetteria, ecc.), dall'altro lato gli spazi per la comunicazione didattico-visuale. La comunicazione offerta, fin dal punto di accesso al Parco, deve trasmettere al visitatore il senso di appartenenza al patrimonio comune archeologico e paesaggistico, curando le informazioni riguardanti i cenni storici e l'*odeporica* dei viaggiatori illustri⁵, le illustrazioni del Parco, le rappresentazioni planimetriche con viabilità interna e per-

corsi tematici, i parcheggi, le vie e i mezzi di trasporto per collegamenti esterni, l'offerta turistico-culturale del territorio. Il processo di comunicazione sul patrimonio paesaggistico e artistico da visitare risulta più facilitato nella zona di arrivo in quanto da qui è possibile una prima e panoramica visione dei Templi, con diretta percezione dell'antica urbanizzazione greca, in completa integrazione con altri usuali punti di osservazione.

La fermata ferroviaria permette di potere prontamente fruire di quelle aree del Parco, quali l'orto-giardino della *Kolymbetra* e la zona del *Tempio di Efesto*, difficilmente raggiungibili con l'attuale sistema viario. Una parte degli interventi sul Tempio, auspicati nel lavoro, sono stati recentemente eseguiti a cura del Parco, con restauro conservativo dei resti delle colonne e del crepidoma; l'altra parte è ancora da effettuarsi, con il riposizionamento dei blocchi del sacello arcaico e la perimetrazione delle fondamenta. Il lavoro prevede, inoltre, nella stessa zona, la realizzazio-



Sezioni del progetto.



L'attuale pedana della ferrovia.



Il superamento dei binari per accedere al Parco.

ne di aree di sosta e di percorsi, in composizione geometrica rispetto ai basamenti del Tempio, inglobando una vecchia casa agricola, da recuperare con la relativa area annessa come ambiente di ristoro, nonché lo spazio di una antica stalla come ulteriore centro di informazione didattica. I previsti percorsi vanno a collegarsi, con uno preesistente, consentendo l'accesso al settore più occidentale delle fortificazioni dell'antica Akragas, costeggianti il fiume *Hypsas* e ad oggi sconosciute alla gran parte dei visitatori. Nell'altro versante, quello della *Kolymbetra* e area sacra delle *Divinità Ctonie*, a partire dal sottopassaggio il percorso si sviluppa agevolmente seguendo le stesse linee di quota del terreno di campagna, consentendo, così, sia l'immediata fruizione dell'orto-giardino della *Kolymbetra*, sia, mediante un ponte pedonale, un diretto collegamento con l'area sacra delle *Divinità Ctonie*.

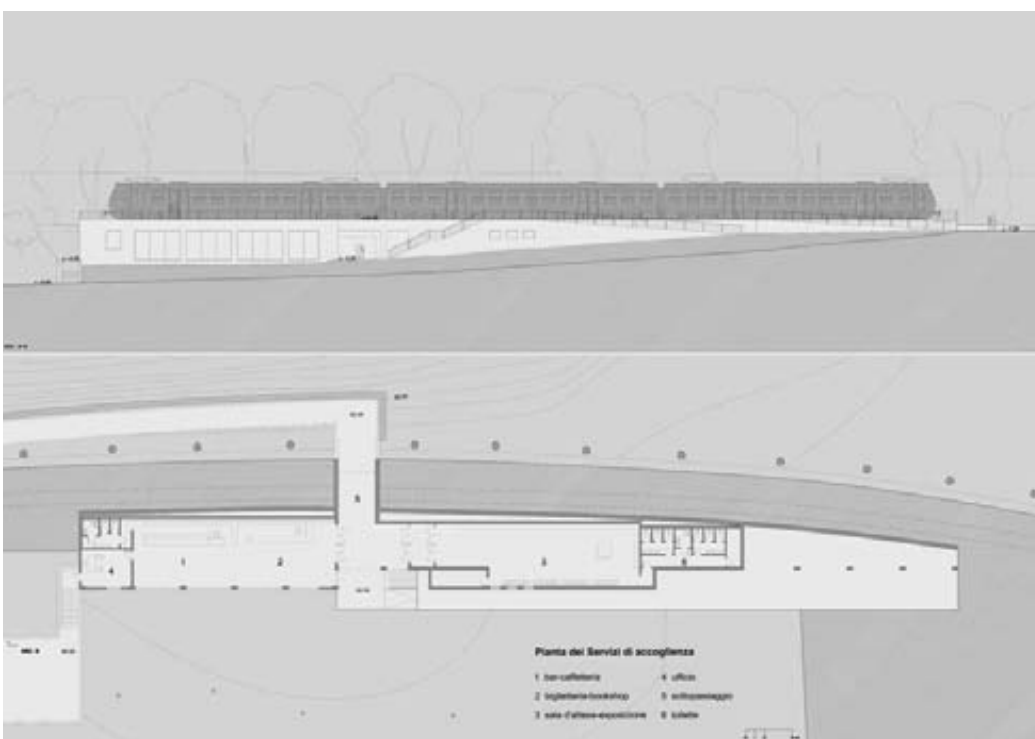
Il ponte è del tipo *Spanband*⁶, a banda tesa, con larghezza di m 3,50, struttura principale costi-

tuita da nastri di acciaio inossidabile, resistenti a trazione, fissati agli estremi della campata di m 75, e con controventatura sostenente le loro estremità annegate in due spalle di cemento armato, collocate a loro volta nella roccia calcarenitica; lastre tipo *Andeer Gneis* poste sui nastri per il passaggio pedonale e sostegni del corrimano bullonati ai nastri. Il ponte assolve anche la funzione di privilegiato posto di osservazione panoramica dell'intera valletta della *Kolymbetra*, con l'orto-giardino, la vegetazione mediterranea e fluviale, gli ipogei e i costoni calcarenitici delimitanti i due terrazzamenti su cui, dall'una e dall'altra parte, sorgono i Templi. Il percorso, in battuto di tufo arenario della larghezza di m 2,5 procede, poi, lungo tracciati paralleli alla *platéia* e agli *stenópoi* del sistema urbanistico greco, facendone percepire l'originaria struttura, e permettendo, anche attraverso la *Porta Quinta*, la fruizione del settore meridionale delle fortificazioni e del limitrofo *Quartiere artigianale*.

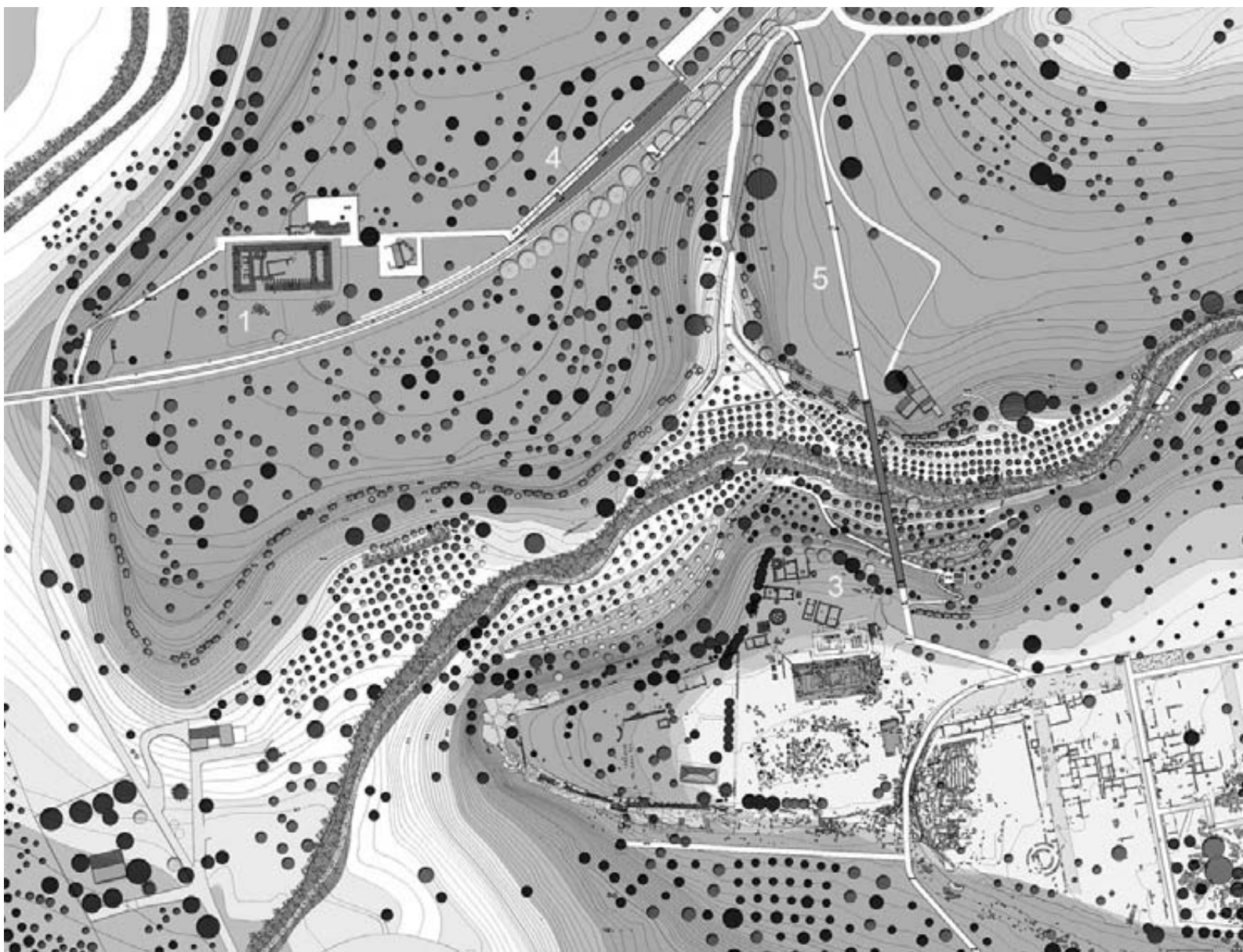
Il tracciato interno, oltre a risolvere i problemi legati alla visitabilità dei luoghi da parte delle persone con ridotte capacità motorie, consente a tutti i visitatori di potere percepire il significato culturale dell'urbanistica nell'antica Akragas. L'utilizzo integrato dei mezzi esterni di trasporto, su ferrovia e su strada, dei mezzi interni, bus navetta all'interno delle vie rotabili del Parco, consentirebbe l'agevole visita dei vari siti archeologici e paesaggistici del Parco, del *Quartiere ellenistico-romano* e del Museo, con circuiti razionali che evitino, considerata la vastità dell'area, il doppio senso di percorrenza per i visitatori. Importante ruolo rivestirebbe la dislocazione dei parcheggi, quale snodo di comunicazione interviaria.

Dall'esistenza di un rapido collegamento ferroviario tra Parco, le città di Agrigento e Porto Empedocle, deriverebbero un decongestionamento del traffico autoveicolare e nel contempo un concreto rapporto di integrazione tra Parco, città e territorio. Peraltro il collegamento ferroviario Parco-Porto Empedocle, con pochi minuti di percorrenza, dovrebbe rientrare, a buon motivo, all'interno delle Linee Programmatiche dell'Osservatorio del Mediterraneo per l'integrazione fra i Parchi Archeologici di Agrigento e Cartagine (Progetto ORME), con auspicato accesso dei visitatori, provenienti via mare. Gli interventi dell'ipotesi di progetto, viabilità e nuovo sistema di accesso al Parco, assumono non solo una notevole influenza sul miglioramento della fruizione dei beni archeologici ambientali e paesaggistici, ma consentono, anche, una piena sinergia culturale e socio-economica tra Parco, territorio e mare.

La logica di valorizzazione seguita richiama il pensiero di Kevin Lynch, secondo il quale «sono da preferire al rigido rispetto di un passato intoccabile una intelligente gestione del mutamento e l'utilizzazione attiva dei resti per scopi presenti e futuri»⁷, nonché l'idea di Salvatore Settis sull'unicità concettuale e pratica del valore del patrimonio culturale, archeologico, ambientale, paesaggistico e del territorio⁸. Peraltro gli stessi obiettivi della Legge n 20/2000 della Regione Siciliana, istitutiva del Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi e lo stesso Piano del Parco si proiettano verso uno scenario moderno di inter-



Progetto per la stazione ferroviaria.



Planimetria di progetto: 1) Il Tempio di Efesto, 2) Il Giardino della Kolymbetra, 3) Il Complesso del Santuario delle Divinità Ctonie, 4) La stazione ferroviaria, 5) Il percorso che conduce al ponte pedonale.

venti integrati di recupero, tutela e valorizzazione dell'intero patrimonio della Valle.

A tali obiettivi dovranno mirare, con politiche e strategie concordate, l'Assessorato Regionale Bb. Cc. Aa. e P.I., l'Ente Parco Valle dei Templi, la Soprintendenza, la Provincia di Agrigento, le Città di Agrigento e di Porto Empedocle, il FAI e le altre realtà territoriali, nell'unitaria consapevolezza che i fenomeni di sviluppo di un territorio, nascono non tanto dalle proprie risorse, quanto piuttosto dalla capacità che un sistema sociale o una comunità ha nel sapersi organizzare.

NOTE

- 1) L'articolo è un estratto della tesi di laurea magistrale dal titolo: *Progetto di valorizzazione e fruizione per il settore occidentale nella Collina dei Templi di Agrigento*, diretta dal Prof. Giuseppe Guerrera e discussa alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, nell'Anno Acc. 2006-07.
- 2) P. MARCONI, «Il Santuario delle Divinità Ctonie e il Tempio di Vulcano» in *Agrigento arcaica*, (parte II), Società Magna Grecia, Roma 1933, pp. 113-122.
- 3) E. DE MIRO, V. CALÌ, *Agrigento. I santuari urbani. Il settore occidentale della Collina dei Templi, il Terrazzo dei Donari*, Accademia Editoriale, Roma 2007.

4) G. FERRARA, G. CAMPIONI, *Paesaggi di Idee. Uno sguardo al futuro della valle dei templi di Agrigento*, Alinea, Firenze 2005.

5) M. COMETA, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand tour nell'età di Goethe*, Laterza, Bari 1999.

6) L. FERNÁNDEZ TROYANO, *Terra sull'acqua. Atlante storico universale dei ponti*, Flaccovio, Palermo 2006, pp. 241-42.

7) K. LYNCH, *Il tempo dello spazio*, Il Saggiatore, Milano 1977.

8) S. SETTIS, *Chi salverà il paesaggio? La lunga guerra fra stato e regioni*, in "La Repubblica", sez. Cultura, 27 novembre 2007, p. 46.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *SIKANIE. Storia e civiltà della Sicilia greca*, Istituto Veneto Arti Grafiche, Milano 1985.
- B. AMENDOLEA, R. CAZZELLA, L. INDIO (edd.), *I siti archeologici. Un problema di musealizzazione all'aperto*, Gruppo Editoriale Int., Roma 1988.
- E. DE MIRO, *Agrigento, I santuari urbani. L'area sacra tra il tempio di Zeus e Porta V*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000.
- E. DE MIRO, *Agrigento, La Valle dei Templi*, De Agostini, Novara 1984.
- U. ECO, F. ZERI, R. PIANO, A. GRAZIANI, *Le isole del tesoro. Proposte per la riscoperta e la gestione delle*

risorse culturali, Electa Milano 1989.

R. FRANCHOVICH A. ZIFFERERO, a cura di, *Musei e parchi archeologici*, All'Insegna del Giglio, Firenze 1999.

E. GABBA, G. VALLET, *La Sicilia Antica, le città greche di Sicilia*, Società editrice Storia di Napoli, del Mezzogiorno continentale e della Sicilia, Napoli 1980.

G. GUERRERA, *Archeologia e città: Progetti per il parco archeologico di Selinunte*, Eurografica, Palermo 2006.

P. MARCONI, *Agrigento topografia ed arte*, Vallecchi, Firenze 1929.

G. SCHUBRING, *Topografia storica di Agrigento*, Torino 1887, (rist. anast.) Forni, Bologna 1980.

A. SPOSITO & AA. VV., *Silloge Archeologica, Cultura e processi della conservazione*, DPCE, Flaccovio, Palermo 1999.

* Alberto Distefano, architetto, è Dottorando di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi, presso l'Università degli Studi di Palermo.



RESTAURO DI UNA CHIESA BIZANTINA A EN-NITL IN GIORDANIA

Mariangela Niglio*

ABSTRACT – This article describes the restoration project of two small churches. After identifying the chronological sequence of masonry structures, the examination focused on the mosaic found in the main church, dedicated to San Sergio. The project is divided into three phases: the first step involves the conservation of floor mosaic; in the second phase the roof of the Church, a tent used by Bedouins of the desert, is examined; the third phase is dedicated to the restoration works.



Dall'alto: pianta del complesso ecclesiastico e vestibolo comune.

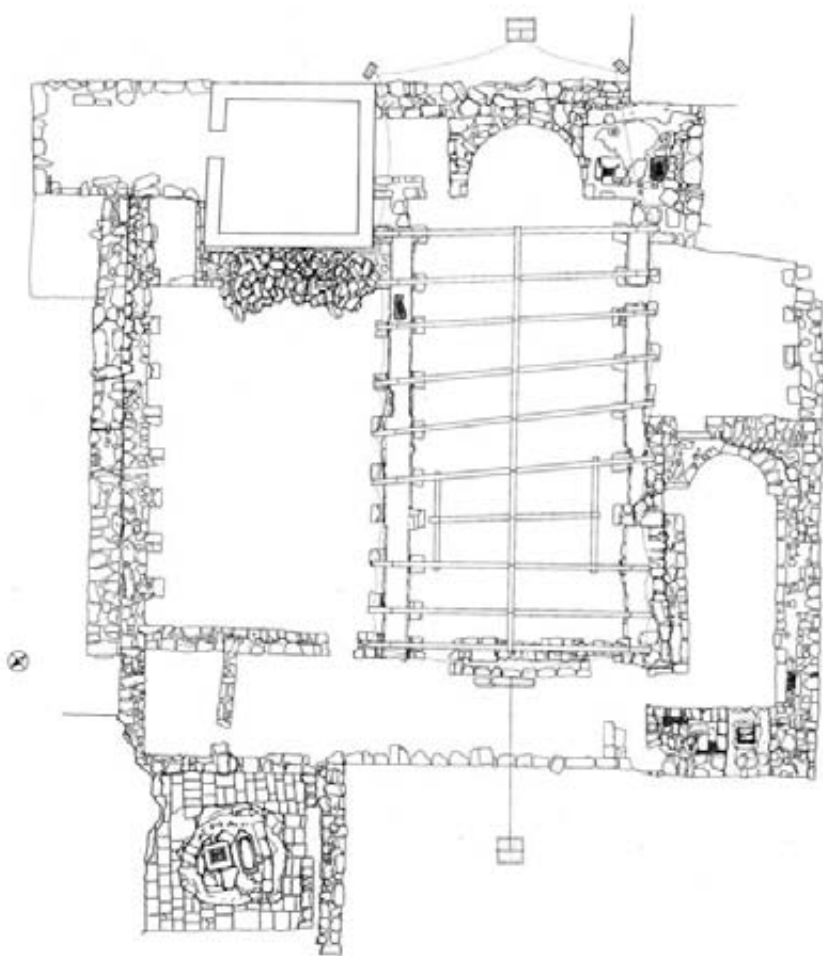
Il villaggio di En-Nitl si trova in Giordania, su una collina a nord del *Wadi Moujib*, ad un'altitudine di 745 m, e a nord est della strada che collega Madaba ad Amman. Oggi questo territorio è abitato dalle famiglie dei *Banu Sakhr*, ma ebbe un notevole sviluppo durante il periodo romano e, in particolare, in quello bizantino-arabo, quando la steppa era abitata da tribù seminomadi al servizio dell'impero. Nel 502 d. C., infatti, il gruppo del *Banu Ghassan* aveva firmato un trattato con il quale le tribù beduine cristianizzate avevano il compito della difesa del territorio compreso tra l'Eufrate, Palmira e Aila sul Mar Rosso. La relazione di queste tribù con l'impero iniziò con *Jabala Ben Harith*, conosciuto con il nome di *Arethas* e continuò e si sviluppò con il figlio *Arethas Philarcos*, nomi che riportano alle Chiese venute alla luce a Nitl¹. Il villaggio di trova lungo la strada per l'importante sito archeologico di Umm er-Rasas e, poiché le strade attuali rimarkano le antiche vie di comunicazione, anche in origine il complesso ecclesiastico si trovava in un contesto che comprendeva le località della stessa Umm er-Rasas, Zafaran, Rmeil e Umm el-Walid. Già dal 1895 vennero date descrizioni delle rovine da Herbert Percy, il quale individuò delle strutture in gran parte di epoca bizantina.

Successivamente il sito fu visitato da Nelson Glueck nel 1935, mentre Fawzi Zayadine, nel 1973 fotografò, nei pressi di una moschea, l'abside di una cappella², esaminata, successivamente, da padre Eugenio Alliata e da padre Michele Piccirillo, archeologi del *Franciscan Archaeological Institute*³. Essi iniziarono a studiare tutta l'area circostante e capirono di trovarsi di fronte a un complesso sacro, con almeno una Chiesa che comunicava con una cappella attraverso una porta e dotata di due ambienti sacri conservati fino al tetto⁴. La prima campagna di scavo venne effettuata nel 1984, durante la quale venne portato alla luce un mosaico nell'abside, mentre si indagò in modo più intensivo dal 1996 al 2000, in diverse campagne di scavo⁵, attraverso le quali furono portate alla luce due Chiese affiancate, con gli ambienti sacri ad esse pertinenti, e una

cappella, collegate da un lungo vestibolo sul quale si aprono gli ingressi, una piccola moschea e una torre di epoca Omayyade, costruita sopra l'abside di una delle due chiese e sopra parte del crollo della sua copertura.

Le Chiese scoperte conservavano buona parte delle murature con i pilastri sui quali, in origine, poggiava la copertura, trovata all'interno della navata, crollata a causa dell'abbandono e che era composta da archi e lastroni di pietra, al di sopra dei quali si impostava la copertura. In particolare nella Chiesa principale, dedicata a San Sergio, fu trovato un mosaico pavimentale⁶ che recava in un tondo un'iscrizione che indicava in "Arethas figlio di Al-Arethas" la persona che desiderò la costruzione del complesso ecclesiastico e che viene messo in relazione con la famiglia del *Banu Ghassan*. Lo schema decorativo del tappeto musivo sembra sia stato voluto dagli Ammoni, nome che è possibile leggere nell'iscrizione insieme a quello di *Arethas* e di San Sergio. L'iscrizione è inserita all'interno di una figura tonda, che fa parte dello schema geometrico secondo il quale è divisa la navata: due grandi rettangoli, chiusi da una cornice composta da foglie di acanto disposte in modo da formare cerchi, all'interno dei quali sono raffigurate figure umane e zoomorfe. Nel primo rettangolo, più vicino all'ingresso, viene rappresentato un motivo geometrico composto da rombi, con alberi e animali, e al centro un ovale diviso in triangoli bianchi e neri. Il secondo rettangolo, più vicino all'altare, contiene una decorazione a tralci di vite che nascono da giare poste agli angoli del pannello e formano cerchi che suddividono lo spazio in modo regolare ed evidenziano la lastra di chiusura di una tomba ipogea. Anche in questo rettangolo viene rappresentato un ovale diviso all'interno da motivi geometrici, ma posto in modo decentrato rispetto alla composizione. Nel mosaico absidale, invece, è rappresentata una scena composta da due agnelli, l'uno di fronte all'altro, con al centro un albero stilizzato e incorniciata da un motivo a doppia treccia. Tutte le figure presenti nel mosaico sono interessate da interventi di periodo iconoclasto, realizzati staccando le tessere che corrispondevano ai volti o all'intera figura e riposizionandole nello stesso spazio in modo disordinato. intervento molto frequente nei mosaici, come negli affreschi, e praticato in un periodo in cui era vietato rappresentare immagini di esseri viventi.

L'intento del Progetto di Restauro⁷ è stato quello di prevedere una copertura per proteggere proprio questo mosaico che, al momento del sopral-



Dall'alto: panoramica del sito, pianta della copertura di progetto, interno della Chiesa di San Sergio.

luogo, non era visibile poiché, per problemi conservativi, era stato coperto da uno strato molto spesso di sabbia⁸. Il progetto si è sviluppato in tre fasi: la prima era diretta alla conservazione del mosaico pavimentale; la seconda ha preso in esame la copertura della Chiesa, da realizzare in modo reversibile e compatibile con le evidenze archeologiche e l'ambiente circostante; la terza fase è dedicata al cantiere di restauro. La prima parte del progetto ha preso in esame la conservazione del tappeto musivo ma, poiché il mosaico non era visibile, non si conoscevano le esatte condizioni del mosaico, anche se dalle foto messe a disposizione dal *Franciscan Archaeological Institute*, non erano evidenti particolari problemi, come avvallamenti o rigonfiamenti dello strato di tessere, per i quali sono necessari interventi mirati. Al momento della scoperta, inoltre, gli archeologi sono stati affiancati da un restauratore che ha creato *mantelline* per impedire l'ulteriore distacco delle tessere nei bordi delle lacune. Per questi motivi sono state date solo poche indicazioni su come intervenire sul tappeto musivo e, in particolar modo, sulle lacune presenti, delle quali si conoscevano la forma e la posizione, in modo che, una volta riscoperto, si potesse agire in modo tempestivo ed efficace. Si è scelta la tecnica dell'*astrazione cromatica*⁹, realizzata tramite l'inserimento di tessere in pasta vitrea, diverse da quelle che compongono il mosaico, ma degli stessi colori utilizzati in proporzioni variabili a seconda della posizione della lacuna nel tappeto musivo, in modo da avere un risultato simile agli interventi degli iconoclasti e che non rechi disturbo alla visione generale ma riconoscibile. Ogni astrazione, quindi, è diversa dall'altra e il risultato dipende dall'abilità del restauratore nel percepire le differenze di colore.

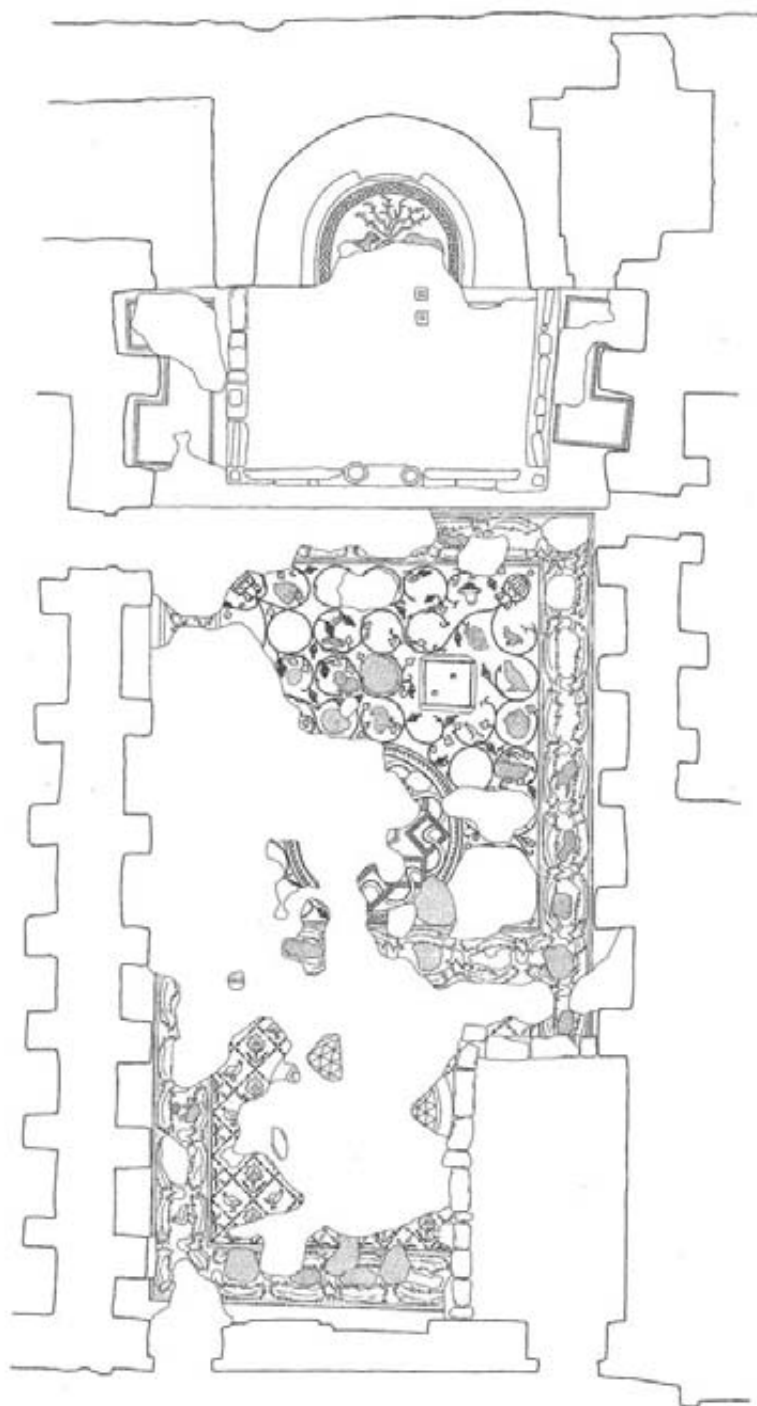
Il progetto si è concentrato sulla seconda fase che ha preso in esame la copertura della Chiesa di San Sergio, cercando una soluzione adatta alla situazione e al monumento stesso. Durante la progettazione sono stati affrontati alcuni problemi, dovuti sia all'aspetto che la copertura doveva avere, sia alle diverse altezze delle murature rimaste. Non si era a conoscenza della forma esterna che avevano le due Chiese e i pezzi della copertura ritrovati durante lo scavo non hanno dato certezze: era infatti a falde, coperta da una volta oppure piana? Esistono numerosi esempi, anche non molto lontani territorialmente, ma quasi tutti oggetto di intervento di restauro. Per la copertura di un sito archeologico il problema da affrontare è che essa deve essere semplice e non molto pesante, a causa della fragilità che le strutture archeologiche hanno per loro natura. Non è consigliabile realizzare una struttura articolata e complessa, perché il fine del restauro di un sito archeologico è quello di proteggere rispettando il sito stesso e la sua *istanza estetica*. L'architetto deve, in un certo senso, "umiliarsi" di fronte alla vestigia archeologica, il suo intervento deve essere quasi invisibile e la sua abilità sta nell'aver il massimo risultato con il minimo intervento. La copertura, inoltre, deve essere reversibile e non invasiva, soprattutto per non pregiudicare un eventuale smantellamento. La soluzione deve essere trovata nel monumento stesso: è lui che suggerisce il metodo da adottare, in modo da non creare interpretazioni errate, ma fornire migliori informazioni per la sua lettura. Il monumento non è composto solo da sé stesso, ma anche dall'ambiente circostante e il materiale di cui si compone la copertura, che è sempre un corpo estraneo

nel paesaggio, deve rispettare le caratteristiche di integrabilità. I materiali, quindi, saranno compatibili con il monumento, ma utilizzati in modo che l'intervento sia riconoscibile. Si è scelto, per questo motivo, di utilizzare il legno, per realizzare la struttura, e la pietra, una calcarenite presente in zona, con la quale sono realizzate le murature del sito e con la quale si crea una muratura che serve da raccordo, tra le murature esistenti e la struttura lignea. Come manto di copertura si è scelto di utilizzare un tessuto, lo stesso di cui sono composte le tende utilizzate dai beduini del deserto.

Per realizzare la nuova muratura si rende necessario, innanzitutto, consolidare, ove occorre, quelle già esistenti mediante opportuni interventi mirati a rendere la muratura idonea a sopportare il peso delle strutture soprastanti. La muratura da realizzare sarà eseguita seguendo criteri di distinguibilità e di rispetto dell'*istanza estetica*. La tessitura muraria, infatti, è realizzata tramite blocchetti di varie dimensioni, disposti come *ortostati* e come *diatoni* in corrispondenza dei pilastri. Il risultato finale è l'intonaco, ma si è prestato molta attenzione alla tessitura muraria, anche se non vista, per far sì che possa rappresentare un'espressione della composizione architettonica della muratura antica.

Sopra questa muratura, in corrispondenza dei pilastri, sono posizionate le capriate. La scelta di realizzare queste strutture, e quindi quella di realizzare una copertura che abbia la forma triangolare, è dettata dalle esigenze del materiale, il legno lamellare che ha, tra le sue caratteristiche l'alta resistenza e la leggerezza, qualità necessarie e richieste per la copertura di siti archeologici. Nel posizionare le strutture è sorto un problema relativo alla quarta capriata; il pilastro del muro sud, infatti, in corrispondenza del quale doveva poggiare questa capriata, è più alto rispetto a tutti gli altri. È impensabile realizzare la muratura più alta, in modo che questa differenza non sia più visibile, poiché si impedisce la lettura del monumento stesso, non rispettando anche l'istanza estetica. La soluzione trovata permette di posizionare la capriata correttamente, in modo che i monaci di tutte le capriate siano complanari e in modo da non inserire altri elementi sulle murature antiche. Essa sfrutta le capriate vicine: viene posizionata sulle catene, a destra e a sinistra, una capriata rovescia, in legno e acciaio, che funge da mensola per un'altra capriata più piccola, anch'essa in legno, che raggiunge la stessa altezza di tutte le altre, tutte collegate attraverso una serie di travi che servono a dare stabilità, a creare il colmo di questo "tetto" e a fare da appoggio alla tenda. Questa stoffa è resistente alle forti escursioni termiche, impermeabile e si integra perfettamente con l'ambiente circostante; appoggiata alle capriate, la tenda ha ai bordi un cavo d'acciaio, che permette non solo una certa resistenza e una tensione, ma anche il collegamento con le catene delle capriate. Ai bordi di queste, infatti, sono inserite piccole strutture, che servono a tendere la stoffa e a far sì che l'acqua piovana scivoli in modo agevole. La tensione della tenda si realizza anche in senso longitudinale, attraverso il posizionamento, sia dietro l'abside, sia sul fronte principale, di tiranti in acciaio a cui sono collegati contenitori con sabbia, che costituiscono il peso che crea la forza tirante.

L'ultima fase riguarda il cantiere di restauro, organizzato in modo che le lavorazioni non rechino danno alle strutture archeologiche. La fase di cantierizzazione non è stata curata nei minimi



La Chiesa di San Sergio e il mosaico pavimentale.



La pastoforia: esterno ed elementi della copertura.

dettagli, a causa dell'impossibilità di verificare, sul posto, l'effettiva disponibilità di mezzi e persone. Sono state individuate, però, le fasi principali di lavorazione e, soprattutto, sono state date indicazioni per la recinzione che diventa, anch'essa, elemento per la salvaguardia e la protezione del sito. Per evitare che il vento crei danni alle murature, infatti, bisogna realizzare una barriera frangivento attraverso arbusti, di diversa altezza, piantati lungo i bordi dell'area archeologica. Essi fungono, in un primo momento, da recinzione, insieme ad una rete che permette loro di attecchire e, alla fine delle lavorazioni, svolgono la funzione di proteggere dal vento le strutture in pietra che, se troppo esposte alle raffiche, potrebbero subire danni irreversibili.

NOTE

1) L'egemonia della tribù terminò con il loro indebolirsi, circostanza che rese possibile l'invasione persiana della Palestina nel 613 d. C.

2) M. PICCIRILLO, *Madaba. Le Chiese e i mosaici*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo, 1989, pp. 263-265; *idem*, «The Church of St. Sergius of Nitl - a centre of the Christian Arabs in the steppe at the doors of Madaba», in *Liber Annus XLVIII* (1998), 539-542.

3) Il *Franciscan Archaeological Institute* in Giordania ha sede presso il Memoriale di Mosè sul Monte Nebo. Si ringrazia l'Istituto per aver messo a disposizione il materiale scientifico dello scavo ma soprattutto per l'ospitalità e per la cortesia dimostrata nei giorni trascorsi in Giordania. Si ricorda, con grande affetto e ammirazione Padre Michele Piccirillo, venuto a mancare nell'Ottobre 2008.

4) M. PICCIRILLO, *op.cit.*

5) Le notizie sui risultati delle campagne di scavo sono state fornite dagli archeologi che hanno lavorato al sito e pubblicate in B. HAMARNEH - DE LUCA S. - MANACORDA S. - MICHEL V., «Nitl. Excavation Campaign 1997», in *Liber Annus*, XLVII (1997), 478 - 481; L. DOLFI - L. DI MARCO - P. PIZZI, «Nitl 1997. Survey of the village and ecclesiastical complex», in *Liber Annus*, XLVII (1997), 481 - 483; PICCIRILLO M., «The Church of Saint Sergius at Nitl. A Centre of the Christian Arabs in the Steppe at the Gates of Madaba», in *Liber Annus*, LI (2001), 267 - 284; <http://www.christusrex.org/www1/ofm/fai/FAInitl.html>

6) Anche nella seconda Chiesa è stato rinvenuto un mosaico pavimentale ma di esso ne rimangono solo pochi frammenti e privi di decorazioni.

7) Il progetto è tratto dalla Tesi di Laurea in "Storia e Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali", discussa nell'A.A. 2000/2001 e avente come relatore l'Arch. Giuseppe Claudio Infranca e come correlatori la Prof.ssa Arch. Simonetta Valtieri, l'Arch. Vittorio Ceradini e l'Arch. Giuseppe Simonetta.

8) Questa soluzione risulta molto efficace in quanto protegge il mosaico dagli agenti atmosferici, non permettendo il distacco delle tessere, e da attacchi vandalici.

9) U. BALDINI, *Teoria del Restauro e Unità di Metodologia*, Firenze, Nardini, 1982-83.

* Mariangela Niglio, *Conservatore dei Beni Architettonici e Ambientali e specializzata in Archeologia Tardo Antica e Medievale, è Dottoranda di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi presso l'Università degli Studi di Palermo.*



ARCHEOLOGIA URBANA E ATTIVITÀ COSTRUTTIVA

Alessandro Tricoli*

ABSTRACT – Urban development is certainly a fundamental need of our society, but it can also cause a serious damage to the archaeological heritage hidden in the subsoil of our historic centres. A precise knowledge of the issues that link archaeology and construction activity is absolutely necessary to reach an “archaeologically sustainable” development of our cities.

Lo sviluppo edilizio ed urbanistico della città contemporanea è certamente una necessità fondamentale della nostra società. Esso comporta, *inter alia*, la costruzione di edifici di notevoli dimensioni, la realizzazione di grandi infrastrutture e l'uso estensivo di materiali particolarmente invasivi come il calcestruzzo armato e l'acciaio, tutti fattori che possono arrecare un grave danno al patrimonio archeologico presente nel sottosuolo dei nostri centri storici. L'archeologo Bernard Thorpe parla a proposito di un «conflitto fra coloro che chiedono la conservazione del patrimonio e quelli che chiedono la sua distruzione in nome del progresso e del miglioramento della qualità di vita» e, forse in modo eccessivamente pessimistico, afferma che «mentre il progresso e i miglioramenti nella qualità di vita possono essere definiti e difesi, la definizione del “valore archeologico” può essere vaga e spesso contraddittoria»¹.

Proprio per l'intrinseca complessità dei rapporti fra sviluppo urbano e difesa del patrimonio, tutti i Paesi europei hanno cercato di costruire un adeguato sistema di protezione dei giacimenti archeologici messi potenzialmente a rischio dall'attività edilizia. Alla luce di quanto detto, può costituire un motivo d'interesse stabilire se l'Italia sia effettivamente dotata di un opportuno sistema di tutela del suo ricchissimo substrato archeologico urbano. Se si vuole rispondere a questa domanda, non basta a nostro avviso analizzare con attenzione il nostro sistema legislativo e gli strumenti operativi a disposizione di tecnici e pubbliche amministrazioni, ma è necessario un puntuale confronto con le politiche di quei Paesi, che sembrano aver dedicato maggiori attenzioni a questa problematica. Un riferimento particolarmente interessante è rappresentato dal Regno Unito, sia per il ruolo trainante che gli archeologi britannici hanno avuto nella disciplina dell'archeologia urbana, sia per alcune esperienze importanti, come quella della città di York, dove archeologi, ingegneri ed autorità politiche hanno operato di comune accordo per produrre un codice di comportamento efficiente e condiviso.

Come detto, l'Inghilterra ha avuto un ruolo fondamentale nella definizione del concetto di

archeologia urbana. I tremendi bombardamenti della seconda guerra mondiale avevano infatti esposto il sottosuolo di Londra ad una straordinaria possibilità di ricognizione, permettendo all'archeologo gallese William Francis Grimes (1905-1988) di registrare tra il 1947 e il 1962 ben 53 siti romani e medievali. Nei decenni successivi l'opera di Grimes è stata proseguita e consolidata da altre importanti figure, tra cui quella di Martin Biddle, a cui si deve la campagna di studio della città di Winchester, e quella di Martin Carver, con il suo fondamentale lavoro sulla città di York.

In Inghilterra la protezione del patrimonio archeologico urbano si basa principalmente su due provvedimenti legislativi. Il primo è l'*Ancient Monuments and Archaeological Areas Act* del 1979, in cui viene istituita una lista di monumenti protetti, il cui aggiornamento è affidato al Segretario di Stato. Pur nella varietà delle tipologie, la maggior parte di questi monumenti è collocato fuori terra; dunque l'inserimento in questa lista appare difficile per i ritrovamenti archeologici scoperti nel corso di opere edilizie o addirittura ipotizzati solo in via preventiva. L'Atto istituisce anche cinque “Aree d'Interesse Archeologico” (*Areas of Archaeological Importance*), corrispondenti ai centri storici delle città di Canterbury, Chester, Exeter, Hereford e York. In queste aree gli imprenditori, che hanno intenzione di realizzare opere che possano manomettere il sottosuolo, devono dare un avviso di sei settimane alle autorità urbanistiche, che hanno la possibilità di entrare nel sito ed effettuare opere di scavo e d'indagine.

Un secondo documento è stato invece concepito per informare le autorità locali dei pericoli a cui l'archeologia è esposta nei processi di pianificazione. Si tratta della *Direttiva sulla Politica della Pianificazione: Archeologia e Pianificazione* (*Planning Policy Guidance: Archaeology and Planning – PPG 16*), emessa dal Segretario di Stato alla fine del 1990. In questo documento viene stabilito che «laddove ritrovamenti archeologici di interesse nazionale vengano toccati da attività edilizie, dovrebbe esserci un giudizio a favore della conservazione *in situ*, sia nel caso che il monumento sia catalogato, sia nel caso che esso non lo sia». Nella pratica, più che bloccare sistematicamente le opere in siti di potenziale interesse archeologico, il documento ha dato avvio alla contrattazione pubblico-privato per sviluppare l'edilizia su terreno archeologico, presupponendo che «ci siano tecniche per sigillare l'ar-



Pianta archeologica del centro di Brescia.

cheologia al di sotto di edifici o aree paesaggistiche, assicurando la loro conservazione per il futuro anche se i resti sono inaccessibili». Le autorità urbanistiche possono richiedere al promotore di opere edilizie di organizzare un'indagine archeologica sul campo prima di concedere un permesso di costruzione. Queste indagini devono essere svolte, a spese del promotore, da un archeologo appartenente ad un'associazione riconosciuta, come ad esempio l'*Institute of Field Archaeologists (IFA)*, l'ordine professionale degli archeologi inglesi.

Una linea di ricerca molto approfondita in Inghilterra a partire dagli anni Novanta, espressamente complementare al quadro d'intenti definito dal *PPG 16*, è quella relativa alla studio di precisi standard per le soluzioni progettuali (*mitigation strategies*) da adottare per ridurre l'impatto delle costruzioni nelle aree archeologiche. Un primo esempio è lo *York Archaeology and Development Study* (1991), commissionato dalla città di York ad un gruppo di esperti formato dal Dipartimento di Archeologia dell'Università di York, dall'archeologo Bernard Thorpe e dallo studio di ingegneria Ove Arup and Partners. Nello studio, attraverso un'analisi dei più comuni sistemi di fondazione, viene dimostrato come l'utilizzo di una maglia di m 6 x 6, con fondazioni su pali di diametro compreso fra cm 60 e cm 120, comporti su un qualunque sito una perdita di materia archeologica compresa tra il 2% ed il 5% del totale, una quota ritenuta sostanzialmente equilibrata fra le esigenze della conservazione e quelle dello sviluppo. Altri esempi interessanti di definizione di *mitigation strategies* sono i documenti prodotti dall'English Heritage, l'istituzione del governo che dal 1983 ha il compito di occuparsi del patrimonio inglese. Fra i più interessanti studi messi a punto dall'organizzazione ci sono *Mitigation of Construction impact on Archaeological Remains* (2004), che affronta il tema dei mezzi atti a mitigare il rapporto fra costruzioni ed archeologia, e *Piling on Archaeology* (2007), una vera e propria guida per la realizzazione di pali di fondazione in area archeologica.

Per chiudere questo sintetico quadro della situazione inglese è opportuno menzionare anche l'esistenza di codici di pratica sottoscritti da alcuni degli attori che svolgono ruoli essenziali nelle procedure del Regno Unito. I principali sono il codice del già citato *Institute of Field Archaeologists (IFA)* e soprattutto, dal nostro punto di vista, quello del *British Archaeologists' and Developers' Liaison Group (BADLG)* del 1991. Quest'ultimo si presenta come un testo di riferimento congiunto per gli archeologi e gli imprenditori del settore edilizio, stabilendo per tutte le parti un preciso quadro etico e operativo da rispettare².

In Italia, nonostante l'origine romana o preromana della maggior parte delle città e le campagne di scavo condotte sin dagli anni Cinquanta in città di grande dimensione come Genova, la definizione di metodi d'indagine archeologica per i centri urbani risale solo agli anni Settanta. Come afferma l'archeologo Piera Melli, «fino agli anni Sessanta, la ricerca archeologica s'interessava soprattutto allo studio di città abbandonate nei tempi antichi, o a dei grandi siti extra-urbani o rurali, mentre nei centri abitati la ricerca era concentrata su monumenti individuali o su zone ben delimitate»³. Visto il ritardo disciplinare, non deve

sorprendere che in Italia soltanto nel 2004 siano stati messi a punto strumenti specifici per la protezione dell'archeologia urbana. Prima di quella data il testo di riferimento era ancora la storica *Legge 1089* del 1939, fondata sull'idea dell'esclusiva finalità scientifica dello scavo archeologico e su una logica di protezione assai poco flessibile. In base a quella legge, non solo la proprietà dei beni messi in luce dagli scavi, ma di fatto anche la stessa ricerca archeologica erano di competenza dello Stato. Inoltre non era possibile procedere ad una tutela preventiva dei beni archeologici, il cui interesse poteva essere stabilito solo sulla base di interventi certi e non semplicemente presunti.

Questa logica, almeno per le opere pubbliche, è stata ridefinita dal *Decreto Legislativo 42/2004*, nel quale si stabilisce la possibilità, da parte della Soprintendenza competente per territorio, di richiedere, a spese della stazione appaltante, l'esecuzione di saggi archeologici. Con la successiva *Legge 109/2005* è stata definitivamente delineata la disciplina di verifica preventiva dell'interesse archeologico⁴. La stazione appaltante ha l'obbligo di trasmettere al Soprintendente il progetto preliminare e gli esiti delle indagini geologiche ed archeologiche; le informazioni devono essere raccolte e convalidate da un esperto appartenente ad un Dipartimento Archeologico delle Università oppure da un laureato dotato di specializzazione o di dottorato di ricerca in archeologia. Entro dieci giorni dal ricevimento della documentazione il Soprintendente può richiedere ulteriori integrazioni, altrimenti entro novanta giorni deve pronunciarsi, stabilendo se l'area non ha un interesse archeologico oppure se la procedura di verifica deve essere attivata.

L'eventuale verifica si svolge attraverso due fasi. La prima prevede l'esecuzione di carotaggi, prospezioni geofisiche e geochimiche e saggi archeologici tali da assicurare una sufficiente campionatura dell'area interessata dai lavori. La seconda fase, integrativa alla progettazione definitiva ed esecutiva, prevede l'esecuzione di sondaggi e scavi anche in estensione. Tutta la procedura è condotta sotto la direzione della Soprintendenza archeologica territorialmente competente, con oneri a carico della stazione appaltante. La procedura termina con la stesura di una *relazione archeologica definitiva*, approvata dal Soprintendente, che deve riportare le indagini eseguite, la qualifica dell'interesse archeologico dell'area e le conseguenti prescrizioni per la stazione appaltante.

Alcune critiche sono state mosse all'impostazione del *corpus* legislativo descritto, tra cui la perdurante subordinazione del ruolo degli archeologi, da un lato ancora agganciati alla dipendenza dallo Stato, che organizza gli elenchi dei soggetti in grado di svolgere le indagini previste dalla legge, e dall'altro subordinati alle Università, che appaiono come nuovo soggetto dotato di grande forza ed autonomia in materia. Da un punto di vista operativo è stata notata la sostanziale difformità tra la prima fase d'indagine e la successiva procedura di verifica preventiva dell'interesse archeologico. A proposito della prima fase, l'archeologo Luigi Malnati nota: «nessuna delle indagini previste è realmente risolutiva, e soprattutto consente di ritenere probante l'*argumentum ex silentio*. In sostanza, se le ricerche d'archivio, bibliografiche, di superficie e le tecniche di fotointerpretazione possono certamente individuare,

con buoni margini di sicurezza, aree di interesse archeologico, non possono al contrario provare che le aree per cui mancano informazioni siano prive di resti archeologici»⁵. Questo indurrebbe le Soprintendenze a tenere un atteggiamento preventivamente cautelare, con un sistematico rinvio della questione alla seconda fase d'indagine sul campo.

Al di là di questi aspetti, è stata attribuita a questa nuova legge il merito di aver colmato un vuoto legislativo in materia, che metteva tra l'altro l'Italia in una posizione di sostanziale disallineamento dalle più recenti convenzioni internazionali sul patrimonio archeologico. Un altro segnale positivo, che vale la pena citare, è infine il recente protocollo d'intesa tra la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia ed il Centro Regionale dei Costruttori Edili Lombardi, sottoscritto nel 2006, forse l'unico al momento in Italia.

Nonostante siano ancora numerose le questioni d'approfondire, da questo rapido confronto fra Italia ed Inghilterra emergono con una certa chiarezza i seguenti aspetti:

- l'archeologia urbana italiana ha avuto uno sviluppo tardivo rispetto a quella inglese;
- il nostro Paese si è dotato con ritardo quindicennale di strumenti legislativi volti ad integrare archeologia e sviluppo edilizio;
- gli archeologi inglesi hanno un ruolo professionale maggiormente definito rispetto agli archeologi italiani;
- nel Regno Unito le conoscenze tecnico-ingegneristiche a disposizione di operatori ed amministrazioni sono molto più approfondite;
- l'Italia non presenta una situazione particolarmente strutturata in fatto di codici e di protocolli d'intesa fra i diversi attori in campo.

Per concludere, in Italia il sistema di protezione dei resti archeologici urbani ha mostrato negli ultimi anni un deciso miglioramento, ma sconta ancora un evidente ritardo rispetto alle più avanzate nazioni europee.

NOTE

- 1) O. ARUP AND PARTNERS, YORK UNIVERSITY e B. THORPE, *York Archaeology and Development Study*, York City Council and English Heritage, York 1991, p. 5 (TdA).
- 2) G. MCGILL, *Building on the Past*, Spon, Londra 1995, p. 67.
- 3) P. MELLI, «Italia», in COUNCIL OF EUROPE, *Rapport sur la situation de l'archéologie urbaine en Europe*, Edizioni del Consiglio d'Europa, Strasburgo 1999, p. 135 (TdA).
- 4) S. CARNEVALE, *La verifica dell'interesse archeologico (archeologia preventiva nelle opere pubbliche)*, in "Restauro Archeologico", 2 (2008), pp. 35-37.
- 5) L. MALNATI, *La verifica preventiva dell'interesse archeologico*, in "Aedon, Rivista di Arti e Diritto online", 3 (2005), <http://www.aedon.mulino.it>

* Alessandro Tricoli, architetto, laureato presso lo IUAV di Venezia, è Dottorando di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi all'Università degli Studi di Palermo.



LUCE NEL MUSÉE NATIONAL DU MOYEN ÂGE ET DES THERMES DE CLUNY A PARIGI

Santina Di Salvo*

ABSTRACT – The Musée de Cluny represents the first museum based on an idea of “museum-making with context consideration”. The exhibition of this hotel particulier is a good example of integration between technological aspects and cultural values, in which the sensitivity for rational illumination problems, both for indoor applications and for outdoor areas, is clearly defined. The light here becomes an indicator of meanings, an opportunity of knowledge and improvement of the critical knowledge for places.

Nei primi anni del sec. XIII, l'Università della Sorbona venne a stabilirsi in quello che sarebbe diventato il Quartiere Latino a Parigi. Gli Abati di Cluny in Borgogna, come molti altri, cercarono di avere una scuola e un *piéd-à-terre*. Il collegio, costruito nella seconda metà del sec. XIII, si trovava sull'attuale sito della Sorbona, il *piéd-à-terre* vicino alle terme. Alla fine del sec. XV, Jacques d'Amboise, abate di Cluny (1485-1510) decise di ricostruire l'abbazia parigina in prossimità delle terme.

La costruzione, realizzata in tempi brevissimi, è oggi l'esempio integro più antico, a Parigi, di *hotel particulier* (residenza privata) dotato di corte e giardino. Il palazzo è circondato da un muro cieco merlato, non alto, “bucato” soltanto da un portale molto semplice (l'antica porta carraia) e da un portoncino per i pedoni. L'edificio, a due piani con tetto d'ardesia (di cui un'alta balaustra nasconde l'attacco) e grandi abbaini, è costituito da un corpo principale con due ali che racchiudono il cortile. Ai diversi piani si accede per mezzo di scale a chiocciola. All'interno è stata mantenuta la disposizione originaria degli ambienti, almeno per quanto riguarda la volumetria delle sale, l'orientamento dell'ingresso e la cappella.

Il Museo Nazionale Moyen Âge fu creato nel 1843 per riunire due eccezionali complessi parigini, le terme gallo-romane di *Lutetia Parisiorum* (sec. I-III) e il tardo-medievale Hôtel degli abati de Cluny (fine sec. XV) e per ospitare in questo complesso, situato sulla Rive Gauche, poco lontano da Saint-Germain des Prés, la ricchissima collezione di oggetti medievali raccolti da Alexandre du Sommerard (nell'Hôtel de Cluny) e i pezzi rimasti della grande collezione voluta da Alexandre Lenoir ai tempi della Rivoluzione, smembrata ai tempi della Restaurazione (nell'edificio delle terme)¹. Quest'ultima collezione era stata ospitata precedentemente al convento dei Petits-Augustins, dal 1975 Museo dei Monumenti Francesi. Lenoir, spinto da un intento commemorativo ed encomiastico, affidandosi

anche alle false attribuzioni, sia per mancanza di competenza storico-scientifica, sia per mancanza di apertura mentale, pensava che le opere da lui raccolte, sottraendole ai tempi della Rivoluzione, avrebbero dovuto testimoniare, secolo dopo secolo, lo sviluppo della storia artistica francese.

Il Musée de Cluny rappresenta il primo museo basato sull'idea che bisogna “musealizzare contestualizzando”. Opere autentiche, in un contesto autentico, vengono esposte secondo le loro autentiche funzioni, non astraendo e rinunciando all'idea dell'accumulo enciclopedico dei reperti². Le collezioni offrono un panorama unico per quanto riguarda l'arte e la storia della Francia nei primi anni del sec. XVI e permettono di ripercorrere quasi quindici secoli di storia. Si può affermare che l'intento del museo è quello di farsi storia rivissuta e non esposta, seguendo la concezione romantica ruskiniana di superare la morte delle architetture, andando oltre la realtà delle cose, oltre la tradizione stessa di museo. Du Sommerard ha inventato la riproduzione di una casa del passato, come in un programmato viaggio a ritroso, la vita della città. Questi propositi fanno parte a tutt'oggi del Musée du Moyen Âge che ha aggiunto, agli intenti di Du Sommerard, non soltanto nuovi allestimenti ma anche più aggiornate forme d'intrattenimento, quali gli spettacoli di musica e di poesia medievale.

Le restituzioni sono evocative e al contempo pertinenti e adeguate a una percezione totalizzante. La sala più interessante, destinata a esibire gli arazzi del ciclo de *La dame à la Licorne*, è circolare e consente una visione istantanea del ciclo, poiché l'allestimento simile a quello di un padiglione da caccia contribuisce a ricollocare lo spettatore nell'atmosfera del tempo e a individuare un tipo di ambiente adeguato all'epoca. Per l'allestimento hanno concorso diversi fattori tra cui il cromatismo che, oltre a fare da sfondo, richiama perfettamente ambienti ed epoche ormai sedimentati nell'immaginario collettivo, attraverso stereotipi di grande pregnanza: i materiali e la luce che completano l'insieme conferendo calore e intimità.

Le Terme gallo-romane di Lutetia – Racconta l'archeologo francese Didier Busson che «*Lutetia Parisiorum*, l'antica Parigi, era stata costruita attorno all'attuale rue Saint-Jacques, vero asse della cittadina romana, a Sud della Senna, probabilmente da leader locali, dei galli romanizzati che godevano del sostegno di Roma, rea-



Parigi. Musée de Cluny, ingresso.



Musée de Cluny. Gruppo di proiettori collocati sul muro, in prossimità dell'ingresso.



Musée de Cluny. Vista laterale.

lizzata con mezzi locali, ma con uno schema tipicamente romano, a testimonianza dell'universalità dell'impero»³. Lo stato di conservazione del sito ha permesso a Didier Busson e al suo team di rilevare con un buon margine di precisione i diversi strati e le varie epoche di costruzione del quartiere. Questa zona era stata abbandonata dal sec. III, rimanendo campagna fino al 1632 quando fu costruito, sui piani di Francois Mansard, il Convento della Visitazione che lasciò il posto, nel 1910, all'attuale Istituto di Geografia⁴.

Le terme gallo-romane di Lutetia rappresentano una delle testimonianze più spettacolari di architettura dell'antica Gallia conservate in Francia. Lutetia allora si divideva in due insiemi urbani, uno situato all'interno della città e l'altro sulla riva sinistra della Senna. Qui si sono sviluppati vari complessi monumentali: il Foro Romano situato sulla collina di Sainte-Geneviève, le arene situate in rue Monge, le terme a Est vicino il Collège de France, a Sud, presso la rue Gay-Lussac e, a Nord, le terme di Cluny⁵. Lo stato di conservazione delle terme è dovuto soprattutto al continuo riutilizzo del complesso fin dal Medioevo⁶. Si possono, infatti, individuare facilmente tre grandi sale: la sala fredda (*frigidarium*) inglobata nel museo con la sua volta di 15 m di altezza, la sala calda (*caldarium*), delimitata ad Ovest dal Boulevard Saint-Michel e

un'altra sala, a Sud, ad angolo tra Boulevard Saint-Michel e Rue Du Sommerard. Queste ultime due sale sono in parte rovinate dal sec. XVIII. I muri, in altezza, hanno conservato la loro struttura originaria caratterizzata dall'uso di piccole pietre squadrate separate, a intervalli regolari, da file di mattoni. Le pareti, all'interno, erano rivestite di mosaici, marmi o pitture. Il *frigidarium* conserva alcune tracce: il frammento di mosaico oggi esposto, "Un Amore che sovrasta un Delfino", potrebbe costituire le ultime vestigia. Questi complessi sono considerati, come molti altri centri termali, tra i luoghi più rappresentativi della civiltà romana⁷.

"Sottolineare" il Museo – La luce naturale è un fattore importantissimo nell'ambito del Museo Contemporaneo. Se da un lato la luce bianca ottimizza la fruizione delle opere d'arte, dall'altro una serie di studi ha messo in evidenza come la luce diretta sia in realtà dannosissima, portando al degrado, ad alterazioni e perfino alla scomparsa di alcuni colori. Per questo l'illuminazione è oggi introdotta sfruttando i fenomeni di riflessione e di rifrazione della luce.

Dal 28 novembre 2002, nel Quartiere Latino di Parigi, il Musée National du Moyen Âge brilla di una nuova luce. Il Ministero della Cultura e della Comunicazione/Direction des Musées de

France, con il sostegno della Fondation Electricité de France, ha curato l'illuminazione delle facciate degli edifici. Il progetto è stato affidato ad Anne Bureau⁸, *lighting designer*.

Il tipo d'illuminazione preserva l'intimità del luogo, rendendolo percettibile da un ambiente urbano complesso e frequentato. L'intervento rivela la minuziosità della progettista nel ricercare, attraverso la luce, un effetto naturale ed equilibrato, rispettoso dell'epoca a cui gli edifici risalgono⁹. In questo caso la cura storicistica si traduce nel disegno di apparecchi simili, nella forma e nel tipo di luce generata, a torce o a moderne candele: la luce morbida e baluginante che rischiarà le facciate dell'edificio e il lato del giardino ricorda proprio la fiamma, in modo tale da generare ombre in continuo movimento che si alternano alla luce. Le lampade collocate rispecchiano pienamente l'identità del luogo, non solo quella notturna, ma anche quella del giorno¹⁰.

La tecnologia luminosa adottata nei locali delle terme permette di nascondere le parti elettriche dell'impianto (accessori e cavi di distribuzione) e di alimentare gli apparecchi destinati all'illuminazione con una rete che si sviluppa nella parte alta. Si è applicato il concetto di un'illuminazione diffusa per una visione generale dell'insieme e puntuale per la comprensione specifica dei particolari. Sorgenti ad illuminazione di-



Faretto a fibre ottiche a effetto fiammeggiante.



Veduta dal cortile.



Terme di Cluny. Frigidarium.



Volta della cappella all'interno dell'Hôtel de Cluny.



Arazzi fiamminghi del sec. XV nella sala circolare de La dame à la Licorne.

retta, opportunamente incassate in elementi a "binario" sono state utilizzate, infatti, per illuminare le sculture.

Il cortile – Nelle ore serali fonti di luce dietro il muro merlato illuminano la facciata di una tonalità calda e di colore ambrato; la luce separa i volumi mantenendo nette le ombre. Da un unico punto accanto al portone d'ingresso, un gruppo di proiettori, dall'impatto visivo decisamente importante, illumina il fronte principale, mentre la cima della torre della scala è illuminata da una luce dall'effetto sfavillante. In prossimità dell'entrata del museo, una lanterna, fissata con un'appliche, suggerisce una presenza notturna, in risposta alla illuminazione proveniente dal cortile.

Il giardino medievale – Il giardino de "La forêt de la Licorne" è stato allestito nel 2000, ispirandosi alle collezioni medievali del museo. È composto dalla Foresta dell'Unicorno, con il vialetto segnato dalle impronte degli animali presenti negli arazzi de *La dame à la Licorne*: conigli, volpi, il leone e... anche il liocorno; un piccolo orticello medievale, diviso in parti e con piante adatte alla cucina e all'uso medico, e un prato pieno dei fiori presenti nello sfondo degli arazzi sempre de *La dame à la Licorne*, chiamato, non a caso, *Millefleurs*.

Si tratta di una *ri-creazione* dello spazio esterno, ispirata alle collezioni del Museo: alberi di alto fusto evocano la foresta del Liocorno attorno a due piccole radure frequentate, all'ora di pranzo, da studenti, mamme con bambini, anziani e turisti. Lo spazio più vicino all'ingresso è stato organizzato come un giardino medioevale: un'aiuola rappresenta il *ménager* (l'aiuola delle piante utili, quello che noi chiameremmo orto); la successiva aiuola allude al vero e proprio giardino delle piante semplici (con le piante medicinali); segue il giardino celeste dove la rosa, la violetta, il giglio e l'iris rappresentano la Vergine; infine, il giardino d'amore, dove piante profumate evocano l'amore cortese e sensuale. Lo spazio conclusivo è il prato fiorito, abbellito da una fontana, oltre il quale si accede al Museo.

Di grande effetto, inoltre, è la visione notturna del giardino, con la sua particolare illuminazione. Qui la luce sembra provenire dal cortile dove "piccoli oggetti" luminosi sottolineano i profili con una luce di colore bianco caldo. Alcuni proiettori montati sul terreno e disposti tra questi oggetti generano luci soffuse e digradanti nelle facciate (luce di tonalità ambrata)¹¹. Aperture e torrette sono illuminate per mezzo di un sistema di fibre ottiche dall'effetto fiammeggiante. Un dispositivo che contiene un disco con frammenti irregolari, compresi vetri dicroici che generano

colori diversi, a rotazione, provoca effetti casuali di colore e direzione che evocano il movimento simile alla luce di una fiamma. Questo effetto di luce è diretto verso le finestre e le torrette con mini proiettori collocati in contenitori sigillati, incassati nel pavimento del cortile.

Anche la volta sotto la cappella del portico è illuminata con una luce radente che ha la stessa tonalità giallo-ambra che il sistema d'illuminazione genera dal parterre. Si possono distinguere alcune sagome di piante e alberi in controluce dalla Boulevard Saint-Germain. Il sistema d'illuminazione del Musée de Cluny è stato, in generale, condizionato all'esterno dall'intensità luminosa emanata dall'illuminazione pubblica dell'intorno. Per questo motivo, è stato realizzato un livello d'illuminazione principale debole integrato, poi, con il sistema di faretti a fibre ottiche.

Numerosi effetti come la fotoluminescenza, i contrasti, i bagliori in movimento, mettono in evidenza tutti i momenti della visita per comunicare la comprensione del sito e delle opere che vi sono esposte. Inoltre dipinti, fotografie, video-proiezioni accompagnano il percorso valoriale, *di senso*, del visitatore alla scoperta e alla conoscenza dei luoghi.

Si può affermare che l'illuminazione del museo di Cluny rappresenta un valido tentativo di integrazione tra valori culturali ed elementi tec-



Faretto a fibre ottiche situato tra le piante del giardino.



Sala dei reperti gallico-romani.



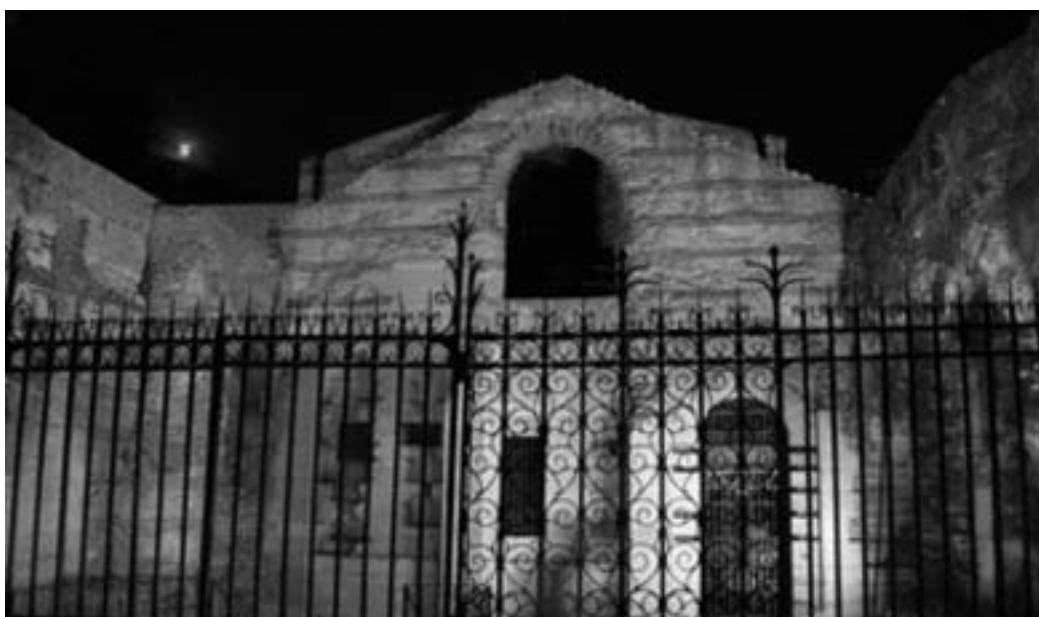
Porticato prospiciente il giardino medievale.



Veduta del giardino medievale, con il sistema d'illuminazione nel parterre.



Muro merlato del fronte principale del Museo.



Veduta notturna delle Terme.

nologici, in cui si cerca di soddisfare la legittima aspirazione alla ricontestualizzazione dei luoghi, accettando pienamente le domande poste dalla contemporaneità. Si tratta di costruire una ulteriore opportunità di conoscenza, e, quindi, di accrescimento della coscienza critica comune. I risultati sono stati significativi: si è riusciti ad ottenere una percezione globale del luogo da ogni punto di vista, con interventi innovativi ed originali, grazie agli accorgimenti illuminotecnici con cui il progettista, attraverso un uso suggestivo della luce e delle sue "forme", ricerca un effetto armonico nel rispetto delle valenze architettoniche, storiche, simboliche del complesso monumentale.

NOTE

1) Cfr. RUGGIERI TRICOLI M.C., *I Fantasmii e le cose, La messa in scena della storia nella Comunicazione museale*, Lybra Immagine, Milano 2000; pp. 94 - 95.

Il Museo fu voluto da Alexandre Du Sommerard, militare poi entrato alla Corte dei Conti (1779-1842), che in tempi in cui il Medioevo non andava affatto di moda si era appassionato all'epoca e ai suoi oggetti, mettendo insieme una vasta collezione. L'uomo era socievole, mondano e amico di letterati, e mostrava volentieri la collezione. Poiché aveva ormai bisogno di più spazio, decise di acquistare l'Hôtel des abbés de Cluny. Alla sua morte (si era già in piena età romantica e il medioevo era diventato interessante), lo Stato acquisì l'Hotel, le collezioni, e anche le Terme creando qui, nel 1843, il Museo nazionale del Medioevo.

2) Cfr. RUGGIERI TRICOLI M.C., *Luoghi, storie, musei. Percorsi e prospettive del luogo nell'epoca della globalizzazione*, Dario Flaccovio, Palermo 2005; p. 30.

3) Cfr. BUSSON D., ALIX N., *Paris, a Roman City*, Monum - Editions du Patrimoine, 2003 Parigi.

4) Cfr. il sito www.agenews.it.

5) Cfr. RINALDI TARUFI S., *Archeologia delle province romane*, Carucci, Roma 2000.

6) Cfr. ERLANDE-BRANDENBURG A., LE POGAM P. Y., SANDRON D., *Musée National du Moyen Âge Thermes de Cluny*; Guida delle collezioni, RMN Parigi 1995.

7) Cfr. il sito del museo www.musee-moyenage.fr/

8) Anne Bureau, *lighting designer*, è nata a Parthenay nel 1970. La sua carriera inizia prima ancora di ottenere la laurea, con una tesi sulla notte e i differenti modi di guardare al buio. Non ha ancora vent'anni quando lo scultore Yann Kersalé la vuole con sé per uno stage sull'illuminazione che le consente di seguire fra l'altro il cantiere "Nuit des Docks" a Saint-Nazaire.

Altra collaborazione di prestigio è quella con George Bernes, con il quale lavora nell'ambito del progetto di ampliamento del Museo Van Gogh ad Amsterdam (architetto Kisho Kurokawa). La "scuola" che lascia l'impronta più forte allo stile di Anne è però quella di Roger Narboni, nel cui studio - l'Agence Concepto - ha modo di crescere in competenze e responsabilità, fino a diventare capo progetto. Con Narboni, condivide in particolare l'amore per la luce al naturale, senza le eccessive contaminazioni del colore, e la ricerca di un'estrema coerenza fra la storia, la natura dell'oggetto da illuminare e il tipo di illuminazione.

9) Cfr. il sito www.annebureau.fr.

10) Cfr. il sito www.lightacademy.org.

11) Da *Avant-projet des visites nocturnes des thermes de Cluny*, nel sito www.maget.maget.free.fr/Site.

* Santina Di Salvo, architetto, è Dottoranda di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi, presso il Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia dell'Università degli Studi di Palermo.



LA CARTA AUDIS E LE AREE EX INDUSTRIALI

Carmelo Cipriano*

ABSTRACT – From 1995 AUDIS (Association of Urban Abandoned Areas) stimulates, through seminars, conferences and publications, the discussion about the regeneration of those areas improperly called urban voids. The main purpose of its activity is to define – observing what has been at the centre of the most recent debate – the best practice for the many different economic and social institutions involved in the process of regeneration of abandoned areas. The final result of this long activity is AUDIS Charter on Urban Regeneration, presented in June 2008, a document that defines reference principles for developing and evaluating processes of conversion. The article analyses Charter's "Quality Decalogue", with reference to regeneration processes of former industrial areas.

L'Associazione Aree Urbane Dismesse rappresenta, nel panorama italiano, un influente punto di riferimento per le questioni relative alla riqualificazione e al riuso degli spazi e manufatti edilizi abbandonati per obsolescenza degli assetti funzionali della città contemporanea. Un ruolo che all'Associazione viene riconosciuto in considerazione della considerevole esperienza maturata sul tema, dal 1995 ad oggi, rispetto ad una specifica *mission*: «promuovere l'uso economicamente più efficiente e socialmente più equo delle aree dismesse, industriali e non, nonché di immobili già destinati ad altri usi dismessi od in via di dismissione in Italia, nonché il loro recupero secondo criteri della migliore qualità urbanistica, architettonica e ambientale». Nel corso delle ultime due generazioni del dibattito, l'AUDIS ha perseguito tale obiettivo attraverso una continua e variegata attività di stimolo alla riflessione su specifici temi-chiave; ha organizzato seminari e convegni, pubblicandone i relativi atti, e ha svolto workshop a supporto di diversi attori pubblici e privati. Una pluriennale attività sviluppata con il coinvolgimento di figure provenienti dal mondo accademico, istituzionale, economico e sociale, accomunati dall'obiettivo di contribuire, in maniera incisiva, alla messa a fuoco di quei criteri di qualità e di sostenibilità indispensabili per la maggiore diffusione delle pratiche del riuso.

Nel 2008 l'Associazione ha presentato la *Carta AUDIS della Rigenerazione Urbana*, nata dall'esigenza di offrire ai soggetti che operano nella città uno strumento, a valenza generale e sovra-contestuale, di orientamento per il governo dei processi di riqualificazione, in un'ottica di riequilibrio e di sviluppo urbano: un documento in tre sezioni, in cui sono esposti l'insieme di idee, pratiche e parametri di qualità essenziali per

la costruzione e la valutazione dei programmi di trasformazione delle aree urbane dismesse o dismettibili. Nella prima sezione – *La Carta* – sono elencati e illustrati i dieci *elementi di qualità*, ossia l'insieme dei criteri e dei principi strategici e tattici, «ritenuti necessari perché la trasformazione delle aree dismesse o dismettibili produca non solo la loro riqualificazione, ma la rigenerazione urbana nel suo insieme». Questi elementi sono: *qualità urbana, qualità urbanistica, qualità architettonica, qualità dello spazio pubblico, qualità sociale, qualità economica, qualità ambientale, qualità energetica, qualità culturale e qualità paesaggistica*. Nella seconda – *Gli Attori* – sono individuati i portatori d'interesse la cui presenza nei processi decisionali è ritenuta fondamentale per la costruzione del consenso attorno ad uno specifico interesse collettivo. Questi sono il *Pubblico* (regista, attore e arbitro dei processi decisionali e progettuali), il *Privato economico* (cioè i proprietari, le imprese, gli investitori e gli sviluppatori portatori di legittimi interessi di profitto), il *Privato collettivo* (i cittadini, i lavoratori, i fruitori, che sono detentori di legittimi interessi sociali). Infine, nella quarta sezione – *Gli Strumenti* – sono proposti i mezzi essenziali per la definizione, nelle fasi di programmazione, e realizzazione, nelle fasi successive all'accordo, degli obiettivi condivisi della riconversione. Sono *le politiche pubbliche, la partnership pubblico privata, la valutazione, l'informazione, la partecipazione*.

Tornando al *decalogo delle qualità*, di seguito si proporranno alcune riflessioni su una specifica tipologia di aree dismesse, quelle ex industriali, oggetto della Tesi che chi scrive sta sviluppando nell'ambito del Dottorato di ricerca in *Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi*. L'obiettivo è chiarire, con riferimento a ciascun ambito di qualità della Carta, *ciò che occorre sapere e ciò che occorre saper fare* affinché la riconversione di un'area ex industriale possa costituire occasione per la rigenerazione urbana. Fondamentale in questo senso è mirare, sin dalle fasi iniziali del processo di trasformazione, sia alla *qualità urbana* che a quella *urbanistica*. «Perseguire la qualità urbana significa porre in rapporto dinamico tutti gli elementi legati alla riqualificazione di un'area con quelli più ampi del contesto nel quale essa insiste. La somma di singoli buoni progetti non basta, infatti, a garantire qualità urbana, in termini di miglioramento della vita dei cittadini». Questa qualità è funzione della specifica identità di un'area ex indu-



Westergasfabriek Park, Amsterdam: ingresso



2-3-4. Il Westergasfabriek Park di Amsterdam: (da sinistra verso destra) l'area industriale nel 1927, aerofoto del Parco, vista interna

striale, determinata da una variegata quantità di *fattori intrinseci* (tra cui localizzazione e dimensioni, morfologia insediativa, tipologie architettoniche, stato di contaminazione dei suoli) e *contestuali* (relazioni urbane e territoriali). Presupposti per la qualità urbana sono la promozione, da parte delle istituzioni, di momenti di partecipazione collettiva alle decisioni sul futuro dell'area dismessa; la realizzazione di una maggiore coesione sociale ed economica; l'integrazione fisica, sociale ed economica con il contesto urbano. Determinante, in questo senso, è la *qualità urbanistica* inquadrando ogni progetto di rigenerazione «in una logica definita a monte dagli strumenti di pianificazione e programmazione strategica di ampia scala, quali i piani urbanistici generali, i piani strategici, o programmi dei sindaci, ecc.»⁹. È necessario conoscere l'efficacia che, in questa prospettiva, possono assumere i piani urbanistici (a scala locale, comunale e regionale) sia nell'indicare le possibili destinazioni d'uso, sia nel determinare le modalità d'integrazione con i sistemi infrastrutturali circostanti (viabilità, attrezzature per la sosta automobilistica, trasporti pubblici, ecc.), sia nel definire i criteri specifici per gli interventi di valorizzazione.

Due casi paradigmatici per la qualità urbana e urbanistica sono, rispettivamente, il *Westergasfabriek Park* di Amsterdam e il *Landschaftspark Duisburg-Nord*. Il primo è il risultato della complessa riqualificazione degli spazi e manufatti di un'importante fabbrica del gas della capitale olandese. Il progetto è stato sviluppato nel contesto di un programma di rinnovo urbano avviato, alla fine degli anni Ottanta, allo scopo di migliorare complessivamente l'immagine della città¹⁰. Inaugurato nel 2003, il *parco culturale* è stato realizzato sulla base di un masterplan (affidato su concorso all'architetto americano *Kathrin Gustafson*) che proponeva il radicale riassetto ambientale e naturalistico dell'area dismessa e la valorizzazione di quanto permaneva della memoria architettonica dell'ex fabbrica. Riassetto che ha origine, soprattutto, nella necessità di riconfigurare il sistema delle relazioni contestuali e di riattribuire un rinnovato ruolo urbano all'area riqualificata. Il *Landschaftspark di Duisburg*, invece, nasce da un'operazione ancora più complessa, che ha interessato l'intero distretto industriale della Ruhr in Germania. In questo caso, la trasformazione dell'ex fabbrica della Thyssen è stata inquadrata nel contesto delle riqualificazioni paesaggistiche di un comprensorio di circa 320 kmq, composto da diciassette

comuni del Land Nordrhein Westfalen¹¹.

Oltre alle qualità elencate, essenziale è mirare alla *qualità architettonica* che «si gioca in sostanza su tre piani: la sfida alla contemporaneità e dei nuovi stili dell'abitare, del lavorare, del vivere, della multi-etnicità; l'uso delle nuove tecnologie compatibili con l'ambiente e che assicurino il risparmio delle risorse; l'integrazione e la continuità con l'esistente, la storia dei luoghi e i fattori identitari locali»¹². L'identità di un'area ex industriale è determinata in gran parte dalle caratteristiche dei manufatti dismessi residui, i quali devono essere indagati con riferimento all'epoca di costruzione, ai modelli architettonici, ai caratteri morfologici e tipologici, alle tecnologie costruttive e ai materiali impiegati, alle problematiche strutturali e di degrado. La conoscenza dei caratteri di ogni singolo manufatto risulta determinante per la definizione di una scala di valori e, di conseguenza, per individuare le modalità d'intervento idonee per la loro rivalorizzazione. L'importanza di tale qualità è ben rappresentata dalla *Città della Scienza di Bagnoli*, realizzata tra il 1993 e il 2003 nell'area di pertinenza della Federconsorzi, sita in prossimità dell'ex Ilva in cui il riuso ha previsto il recupero degli edifici esistenti e la realizzazione di nuovi manufatti. Esempio al riguardo è il già citato *parco culturale di Amsterdam*, dove gli edifici residui dell'antica fabbrica sono stati destinati a nuovi usi culturali e ricreativi nel rispetto dei valori archeologico-industriali. Tra questi edifici citiamo il *Transformatorhuis*, destinato a cinema; il *Gashouder* restaurato e destinato ad attività culturali di vario genere (opere teatrali, concerti, eccetera); la *Machinengebouw*, l'*Oostelijk Meterhuisjes*, il *Ketelhuis* e per concludere il *Zuiveringsgebouw*; tutti edifici restaurati e riusati rispettivamente per feste, piccoli eventi, cinema e spazio polifunzionale.

Passiamo adesso alla *qualità dello spazio pubblico* che «ha una funzione di rilievo per riavviare i necessari processi di identificazione e integrazione sociale e per la riconoscibilità del luogo; è importante per la ricucitura e la fluida circolazione e scambio con il contesto»¹³. Questa qualità è determinante per la ri-valorizzazione delle aree ex industriali nella loro identità urbanistica e architettonica; è altresì necessaria per trasformare questi luoghi, da sempre avulsi dalla città, in luoghi più attraenti e sicuri. Significativo in tal senso è il *Jubilee Campus Nottingham University* realizzato su un'area ex industriale di circa 17,5 ettari ubicata ad Ovest del centro urbano. La

riconversione di questo sito ha previsto interventi sul sistema naturale che hanno condotto alla sistemazione a parco dell'area annessa al campus; importante spazio pubblico che assolve la funzione di mitigare il rapporto fra la struttura universitaria e il contiguo comparto residenziale.

La qualità appena descritta costituisce uno dei presupposti per la realizzazione della *qualità sociale*, che si persegue sulla base di una *coscienza di interessi collettivi* senza la quale è difficile perseguire gli obiettivi sociali della riqualificazione. Come chiarito nella Carta, qualità sociale «significa benessere per gli abitanti (residenti e *city user*), sia come individui che come collettività. Il contesto urbano deve facilitare la coesione, favorire i rapporti interpersonali e l'interazione con i luoghi, offrire servizi adeguati ed evitare processi di esclusione o emarginazione»¹⁴. L'individuazione degli obiettivi sociali avviene attraverso appropriate *azioni di governance*, funzionali sia alla risoluzione dei potenziali conflitti, sia alla verifica delle ricadute sociali degli interventi. A tal proposito si richiamano i già citati casi di Amsterdam e della Ruhr, i cui progetti sono stati sviluppati con il contributo, nelle fasi decisionali, dei portatori d'interessi pubblici, economici e collettivi. Ad Amsterdam, in particolare, i principali attori sono stati individuati in tutte quelle forze pubbliche e private in grado di apportare un fondamentale contributo al successo dell'impresa, attraverso l'attiva partecipazione nella definizione di una visione unitaria e condivisa per il riuso dell'area dismessa. Tra questi attori i più rilevanti sono stati il Consiglio comunale di Amsterdam, il Consiglio di quartiere, la comunità locale, i developers e i progettisti.

Oltre alle finalità sociali, gli interventi di riqualificazione sono sempre mossi da finalità economiche. La *qualità economica* «di un intervento a scala urbana risiede essenzialmente in due fattori: la capacità di produrre occasioni di sviluppo auto propulsivo duraturo nel tempo e crescita economica dell'area urbana in cui si inserisce; il bilanciamento tra la qualità tecnica, tempi, efficienza attuativa e costo globale per evitare diseconomie nelle fasi di progettazione e realizzazione dell'opera, nonché nella sua gestione e manutenzione»¹⁵.

La riqualificazione di un'area ex industriale è sostanzialmente un'operazione di tipo imprenditoriale da sviluppare coerentemente ad una specifica *vocazione al recupero*, quale misura della convenienza di un intervento di riqualificazione.



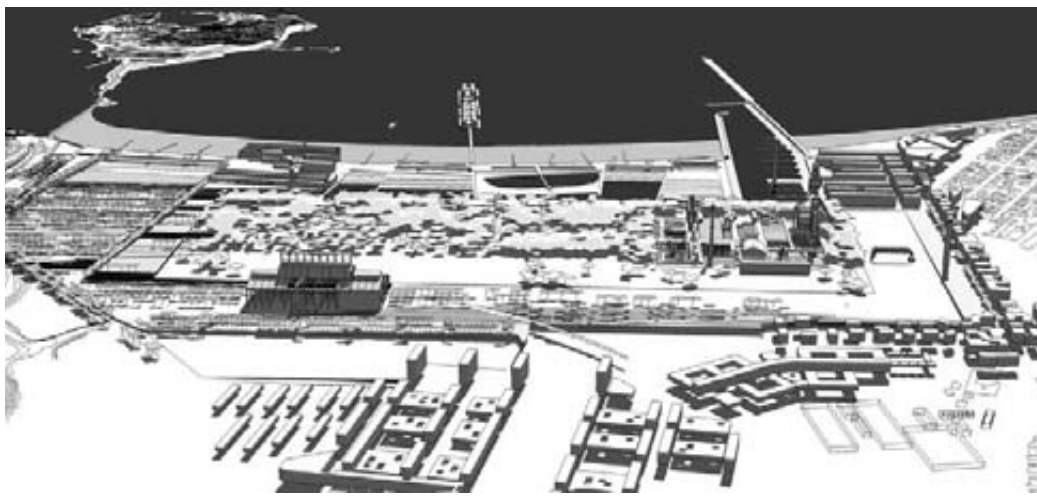
5-6-7. Il Jubilee Campus Nottingham University: (da sinistra verso destra) aerofoto, vista sul lago interno e sull'edificio della biblioteca.

Questa convenienza è funzione di un bilancio in positivo tra costi necessari per la trasformazione e benefici economici e finanziari, potenzialmente conseguibili con la riqualificazione. I costi sono quelli necessari sia per la realizzazione delle opere di pre-urbanizzazione (bonifiche e demolizioni) e delle opere pubbliche, sia per l'eventuale acquisto dell'area. I benefici, invece, dipendono dai parametri urbanistici previsti nei piani (indice di fabbricabilità, destinazioni d'uso, ecc.)¹⁶. La qualità economica si realizza, dunque, sulla base di idonee valutazioni volte alla identificazione delle ricadute conseguenti a determinate scelte progettuali. Ricadute di tipo economico appunto, oltre che finanziarie, sociali, urbane e ambientali. In riferimento a queste ultime, come chiarito nella Carta «il recupero delle aree urbane dismesse ha due importanti ricadute sulla qualità ambientale: la prima è legata ai fattori generali che definiscono la crescita sostenibile di una città; la seconda riguarda le bonifiche ambientali che tale recupero produce quando, come accade nella maggior parte di casi, si tratta di siti storicamente inquinati»¹⁷. In generale, le aree ex industriali sono spazi nei quali l'uso particolarmente poco attento alla *qualità ambientale* ha prodotto scenari tali da renderle separate dal resto delle città. Gli interventi su queste aree sono condizionati, soprattutto, dallo stato di contaminazione delle componenti del sistema naturale. Preliminarmente allo sviluppo di un progetto di trasformazione è essenziale realizzare le indagini previste dalle norme in materia di bonifica.

Indagini funzionali alla valutazione del livello d'inquinamento e alla conseguente individuazione delle potenzialità di riuso dell'area dismessa. A questo proposito paradigmatico, in ambito nazionale, è il *Parco urbano* in corso di realizzazione, su progetto di un gruppo di progettazione guidato dal prof. Francesco Cellini, nell'area dell'ex Ilva di Bagnoli. La presenza di alte concentrazioni di metalli pesanti ha reso necessario la redazione, coerentemente alla legislazione in materia, di un *progetto di risanamento* finalizzato alla decontaminazione dei suoli e delle acque di falda e, quindi, alla sua messa in sicurezza.

A quella ambientale si affianca la *qualità energetica*. «Il rispetto dei principi della sostenibilità ambientale – si afferma nella Carta – sono un requisito essenziale pienamente affermato a scala urbana. L'obiettivo dichiarato sono le ecocittà, caratterizzate dal contenimento dei consumi energetici, dall'impiego minimo di risorse naturali, dalla riduzione dei rifiuti e delle emissioni clima-alteranti, nel rispetto di elevati standard abitativi»¹⁸. La qualità energetica si riferisce all'impiego di sistemi tecnologici idonei per la produzione di energia da fonti alternative (pannelli fotovoltaici, impianti per lo sfruttamento dei biogas, ecc.) e la sistemazione degli spazi aperti, del verde e dell'acqua. Rappresentativo in questo senso è il *Quartiere Bo01* che sorge nella zona portuale di Malmö in Svezia, in un'area ex industriale bonificata in occasione della fiera europea dell'edilizia *La città del futuro* del 2001. Il quartiere nasce dalla sperimentazione di approcci pro-

gettuali sostenibili, in applicazione dei principi dell'Agenda 21 e dei relativi Programmi Europei. Alla base del processo progettuale si colloca il *programma di qualità ambientale e degli edifici*, elaborato in compartecipazione dagli organizzatori di Bo01 (esperti in gestione del progetto, ambiente, paesaggio e *Information Technology*), dai tecnici del Comune e dai rappresentanti delle imprese di costruzione. Il quartiere è composto da più di mille case d'abitazione (case isolate, case a schiera e blocchi d'appartamenti), uffici, negozi, bar, ristoranti, asili, scuole e biblioteche. Dal punto di vista energetico, il quartiere Bo01 è autonomo, avvalendosi dell'uso di fonti rinnovabili quali energia eolica e solare. Un ruolo importante è attribuito anche agli spazi pubblici all'aperto, consistenti in una serie di parchi artistici, giardini e banchine che si sviluppano lungo il water-front e il canale interno al quartiere. Altro esempio emblematico, espressione di un'attenzione alle questioni ambientali ed energetiche è quello che fa riferimento al già citato *Jubilee Campus Nottingham University*, dove particolare attenzione è stata rivolta all'impiego di materiali ecologici e soluzioni tecnologiche sostenibili. Sono state adottate efficienti soluzioni energetiche per la ventilazione, l'illuminazione, il riscaldamento e il raffreddamento. Gli interventi sul sistema naturale hanno previsto la realizzazione di uno specchio d'acqua e una estesa radura che contribuiscono a migliorare le condizioni microclimatiche. La vegetazione è stata selezionata e piantumata con lo scopo di conservare l'ambiente



8-9. Area ex Ilva di Bagnoli: aerofoto al termine della dismissione; rendering di progetto del Parco Urbano di Bagnoli



10-11. Il quartiere sperimentale Bo01 a Malmo(Svezia): aerofoto dell'area dismessa e vista sul quartiere.



naturale autoctono e la biodiversità.

Non meno importante di quelle sopra elencate è la *qualità culturale*, essenziale per il successo di un processo di riconversione. Questa qualità si persegue progettando «trasformazioni che siano in continuità con le evoluzioni storico-culturali del luogo, o in necessaria e costruttiva rottura, sulla base della consapevolezza del portato della storia fisica, economica e sociale dell'area in questione e della città»¹⁹. Le aree ex industriali sono spesso luoghi rappresentativi di una specifica epoca produttiva; residui di una civiltà industriale che ha origine nella struttura economica e sociale di una particolare comunità. La qualità culturale si persegue sulla scorta del riconoscimento di quei valori testimoniali, espressione di una specifica identità storica. In tal senso, una delle finalità del progetto di riconversione deve essere quello di ricomporre un sistema di continuità coerente con le esigenze dello sviluppo urbano.

Ma è soprattutto sulla base della *qualità paesaggistica* che si misura il successo o meno di un intervento di riqualificazione di un'area ex industriale. Questa «deriva dall'insieme delle qualità raggiunte negli ambiti già citati, nei casi in cui la loro composizione crea un rinnovato *sensu del luogo*»²⁰. In breve, la qualità paesaggistica rappresenta l'integrale di tutti gli elementi elencati, una «giusta sintesi tra la morfologia del territorio, il patrimonio presente, il sistema delle risorse di cui gode e il sistema sociale ed economico espresso dalla comunità che in esso vive, creando un *bene paesaggio* inteso come costruzione collettiva»²¹. Tutti i casi sopra riportati possono essere considerati nel complesso paradigmatici di una qualità paesaggistica perseguita in ogni fase, progettuale e d'intervento, quale presupposto per la rigenerazione urbana e per il miglioramento della qualità della vita.

Alberto Clementi, docente di Progettazione Urbanistica presso l'Università di Pescara, ha osservato che la qualità nel progetto urbano «va considerata per definizione un valore relazionale, che prende forma nella mutevole interdipendenza delle diverse dimensioni in gioco, tutte altrettanto importanti nella configurazione dei risultati finali del progetto, ma al tempo stesso tutte incapaci da sole di assicurare la bontà degli esiti voluti»²². Estendendo tale osservazione al progetto di riconversione delle aree ex industriali, le *dimensioni in gioco*, determinanti per la qualità totale di una trasformazione, sono quelle espresse nella Carta AUDIS. Qualità che è, soprattutto,

l'esito di un'efficace ed efficiente processo decisionale volto, durante l'intero ciclo del progetto (dalla fase di conoscenza, alla definizione delle idee-progetto, alla valutazione, alle modalità della *governance*, alla realizzazione dell'accordo su un progetto condiviso dai diversi portatori d'interessi) alla messa a sistema dei principi della Carta. Un iter lungo e complesso, da gestire e controllare ricorrendo ad approcci innovativi ispirati al *project management*, da sviluppare con il coinvolgimento di diversi attori e l'integrazione di varie competenze disciplinari e professionali.

NOTE

- 1) Cfr. art. 3 dello Statuto dell'associazione, in sito AUDIS online.
- 2) Ad oggi si contano tre generazioni di sviluppo del dibattito: la prima, degli anni Ottanta, contraddistinta dalla presa di consapevolezza della complessità e vastità del fenomeno di dismissione; la seconda, degli anni Novanta, in cui la presenza degli spazi obsoleti comincia ad essere considerata occasione per la trasformazione delle città; infine, la terza, ancora in corso, in cui le aree dismesse sono essenzialmente delle risorse per la riqualificazione architettonica, ambientale, economica e sociale della città contemporanea. Cfr. C. GARGIULO, L.C. TRAVASCIO, «Conservare, ristrutturare, demolire: vincoli, scelte ed opportunità nella trasformazione delle aree dismesse», al Convegno Inertech (Rimini, 7.11.2007), sito AUDIS online, p. 2.
- 3) L'associazione conta tra i suoi soci alcune amministrazioni comunali (Venezia, Milano, Roma) e Università (Torino, Napoli, Venezia), e diverse società private e miste (Bagnolifutura, Sviluppo Italia, ecc.).
- 4) La presentazione si è svolta nell'ambito dell'*Expo Italia Real Estate*, il salone dedicato al mercato immobiliare e al real estate italiano e dell'area mediterranea, tenutosi presso la Fiera di Milano.
- 5) *Carta Audis della Rigenerazione Urbana*, p. 2.
- 6) *Carta Audis...*, op. cit., p. 3.
- 7) Nel 2006, Franco Mancuso - professore di Progettazione urbanistica presso l'Università Iuav di Venezia - ha impiegato queste due espressioni nel titolare due decaloghi di buone pratiche, elaborati con riferimento alla riqualificazione e recupero di aree dismes-

se di importanza archeologico-industriale. Cfr. F. MANCUSO, «Progettare per l'archeologia industriale: un duplice decalogo di buone pratiche», in D. MAZZOTTA (a cura di), *Il Patrimonio industriale tra passato e futuro. L'esperienza didattica a Vittorio Veneto*, Il Poligrafo, Venezia 2006, pp. 123-129.

8) *Carta Audis...*, op. cit., p. 4.

9) *Ibidem*.

10) Cfr. D. GAUZIN-MÜLLER, *Architettura sostenibile*, Edizioni Ambiente, Milano 2003, p. 76.

11) Cfr. C. CIPRIANO, «La valorizzazione delle aree industriali dismesse nella Ruhr», in A. SPOSITO, *Agathòn*, Offset Studio, Palermo 2008/1, pp. 67-68.

12) *Carta Audis...*, op. cit., p. 4.

13) *Ivi*, p.5

14) *Ibidem*.

15) *Ibidem*.

16) Cfr. D. VIANELLO, «Programmazione e gestione del recupero delle aree dismesse», in L. FAUSTINI, et Al., *Archeologia industriale. Metodologie di recupero e fruizione del bene industriale. Atti del convegno (Prato, 16-17 giugno 2000)*, Edifir, Firenze 2001, pp. 34-35.

17) *Carta Audis...*, op. cit., p. 6.

18) *Ibidem*.

19) *Ivi*, p. 7

20) *Ibidem*.

21) *Ibidem*.

22) Cfr. A. CLEMENTI, «Presentazione», in M. MASCARUCCI (a cura di), *Complessità e qualità del progetto urbano*, Meltemi, Roma 2005, p. 8.

* Carmelo Cipriano è architetto e Dottorando di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi alla Università degli Studi di Palermo. All'attività di ricerca affianca l'attività professionale nei settori della riqualificazione urbana e del recupero edilizio.



LEONARDO RICCI AL MONTE DEGLI ULIVI, ARCHITETTURA DA CONSERVARE

Pietro Artale*

ABSTRACT – The attention demonstrated by the Region of Sicily, which has inscribed in the list of notable works of contemporary architecture the complex called “Monte degli Ulivi” in Riesi, built by the architect Leonardo Ricci, shows an architectural object of rare beauty. The harmony of Ricci’s project requires a critical re-consideration of the concept of “restoration” to be adopted in this work, because of the social and artistic value, which it had and continues to have.

Un profondo e rinnovato interesse per l’architettura degli anni Sessanta ha portato all’inserimento dell’architettura di Leonardo Ricci nel catalogo dei beni tutelati dal DARC¹ con un forte interesse della Tavola Valdese e del Servizio Cristiano, rispettivamente proprietario e gestore del Monte degli Ulivi, a Riesi in Provincia di Caltanissetta. Da qualche anno in Sicilia il DARC si è adoperato per individuare opere realizzate negli ultimi cinquant’anni, procedendo alla schedatura dell’evoluzione del costruito nell’Isola. Individuare le architetture contemporanee presenti in Sicilia, rappresenta un grande impegno per la tutela dei beni architettonici e del contesto sociale ed economico in cui si inseriscono. Tra le opere presenti nell’elenco del Dipartimento siciliano figura quella dell’architetto Leonardo Ricci: il *Villaggio Monte degli Ulivi*.

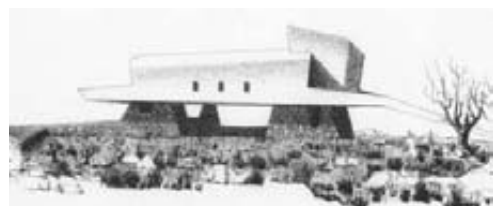
Nel 1961 la Comunità Valdese del Servizio Cristiano, guidata dal pastore Tullio Vinay² si è stabilito a Riesi, con la volontà di sostenere la cittadinanza verso un cambiamento reale e un rinnovamento dei diversi ambiti della vita sociale (assistenza, istruzione, economia). Tullio Vinay, dopo avere condotto l’esperienza del Centro Ecumenico di Agape³ a Pinerolo, decide, sulla base di un’inchiesta condotta dalla Comunità Valdese nel meridione d’Italia, di edificare a Riesi una comunità. L’attività del Servizio Cristiano era articolata con la proposizione di diverse iniziative rivolte ai cittadini e nella realizzazione di un insieme di edifici di servizio necessari alla città, concentrati in una località limitrofa che avrebbe preso il nome di “Monte degli Ulivi”. Per la progettazione del nuovo complesso architettonico, Vinay si rivolgeva all’architetto e amico Leonardo Ricci, che già aveva saputo bene interpretare le esigenze, la vocazione e gli obiettivi della Comunità Valdese, occupandosi del villaggio Ecumenico di Agape (1947-1951).

Leonardo Ricci, nato a Roma nel 1918, si laurea in Architettura a Firenze con Giovanni Michelucci, di cui oltre che allievo sarà assisten-

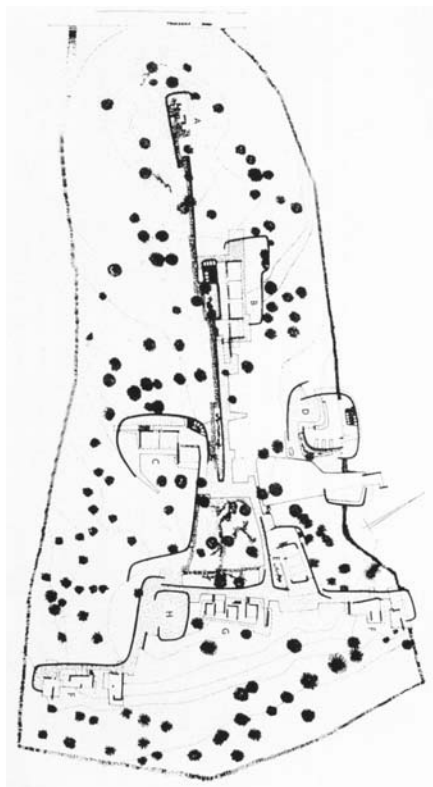
te e collaboratore. Dotato di una prorompente personalità, egli infonde nelle sue opere una grande passione per l’esistenza, facendo dell’uomo il vero protagonista della sua architettura. Infatti, egli sostiene che la prima vera operazione architettonica non è prendere un pezzo di carta e disegnare forme e schemi distributivi, ma immaginare nello spazio il movimento di coloro che lo abiteranno⁴. Ricci rifiuta le regole precostituite dell’architettura antica, cerca di scardinare la visione tradizionale dell’architettura, creando spazi in grado di stimolare nuovi rapporti sociali all’interno della società. Per questo contesta l’opera di Le Corbusier, definendo l’*Unité d’Habitation* una sorta di albergo, un contenitore che non si pone il problema dell’abitare⁵. Ricci, invece, predilige un’architettura tesa a valorizzare i rapporti con la comunità, cercando un’interazione guardando alle esigenze dei fruitori delle sue architetture; per tale scopo, nei suoi progetti, adotta tipologie conventuali, strutture collegate tra loro tramite percorsi e passaggi attrezzati, al fine di favorire le relazioni fra le parti.

L’esperienza di Leonardo Ricci, con il progetto per il *Villaggio Monte degli Ulivi* (1962-1968), oltre ad essere una delle più intriganti tappe del suo percorso progettuale, rappresenta altresì un’occasione di approfondimento e di concreta sperimentazione della sua ricerca per l’integrazione ambientale fra residenza e lavoro; anche se l’opera non è stata completata, essa sarà considerata dall’Autore un importante momento di arricchimento sentimentale e conoscitivo. Si tratta di un progetto che Ricci sviluppa in maniera innovativa, sia dal punto di vista formale e tecnico, sia da quello dell’organizzazione spaziale a scala urbana, riuscendo a superare difficoltà notevolissime, quali: l’estrema lontananza dell’area (abitando egli a Firenze); la povertà della popolazione e dei mezzi a disposizione; la fatica nel mantenere i necessari e continuativi collegamenti con il cantiere; la diffidenza e l’ostilità iniziale da parte dei poteri locali, l’invasiva presenza della committenza nella conduzione del lavoro, preoccupata dei costi e anche della congruenza di certi spazi con le attività previste.

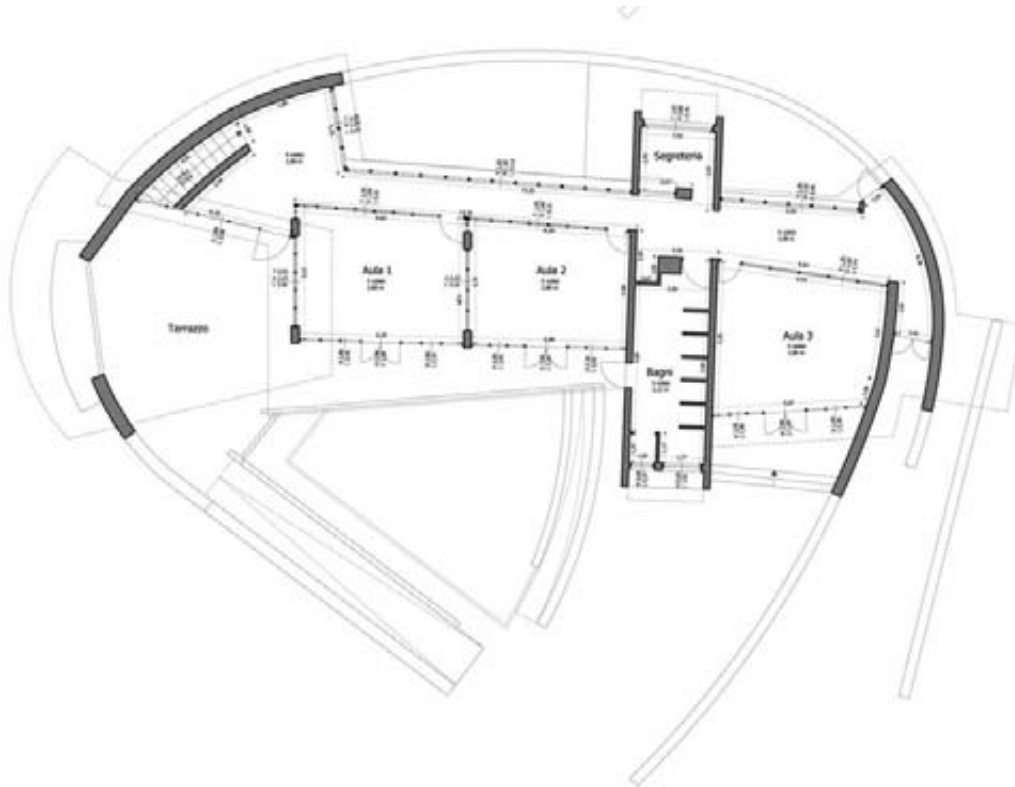
Tuttavia, tale intricato insieme di problematiche, che per molti poteva apparire come un muro insormontabile, per il giovane architetto dal «carattere volitivo e tormentato, generoso e inappagato di sé, sempre pronto a mettersi in discussione»⁶, non rappresenterà un ostacolo, ma piuttosto un incentivo, che solamente chi è preso da una grande sfida progettuale è in grado di coglie-



Schizzi di progetto, da L. Ricci, *Nascita di un villaggio per una nuova comunità in Sicilia* in «Domus», n. 409, dicembre 1963.



Planimetria di progetto, da L. Ricci, in «Domus», n. 409, dicembre 1963.



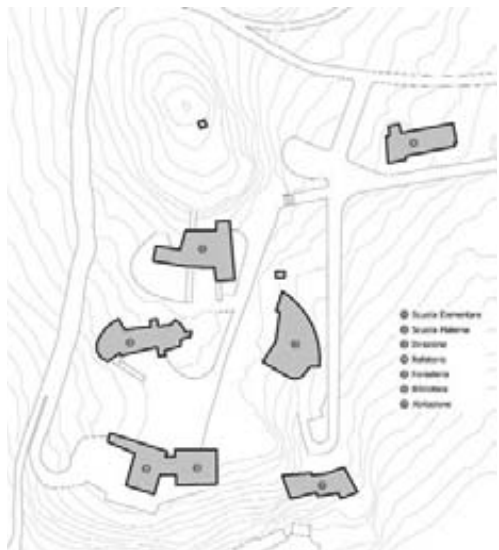
Restituzione planimetrica del piano primo della Scuola Materna.

re. L'esperienza di Ricci, inoltre, può essere considerata una lezione di grande valore per l'attualità delle tematiche di ricerca, oltre che per la coerenza di metodo. Questi temi possono essere considerati costanti nell'opera dell'Autore.

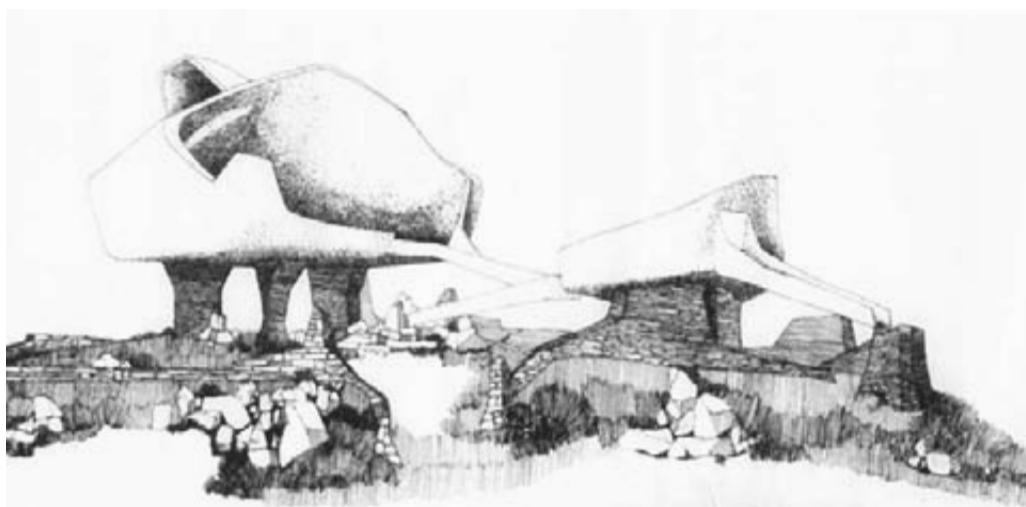
Il Villaggio Monte degli Ulivi è costituito da sei dei sette edifici previsti: l'asilo, la scuola elementare, la casa comunitaria, la scuola officina, le residenze, la direzione. Non è stata realizzata l'Ecclesia. L'impianto generale nella prima ipotesi di progetto, si imposta su di un asse longitudinale, quello della collina, e su un grande vuoto centrale attorno a cui si articolano gli edifici, che sono in rapporto con il sistema orografico, nel rispetto della presenza e dell'ubicazione degli alberi di ulivo esistenti. Gli edifici previsti sono così denominati: Chiesa, Scuola Elementare, Asilo, Officina, Uffici, Alloggi per famiglie, Camere per scapoli, Locali di riunione (planimetria del settembre 1962).

Nel novembre del 1962, in occasione del primo viaggio a Riesi, Ricci in compagnia dell'architetto Del Fungo, ha la possibilità di conoscere in modo ancora più approfondito l'area di progetto. Dopo questo sopralluogo l'Autore elabora un'ulteriore soluzione planimetrica, evoluzione della precedente e molto vicina alla realizzazione finale. L'impianto si articola attorno al viale di accesso, caratterizzato dalla presenza di due edifici, l'Atelier di ricamo (non più esistente) e l'Edificio della Biblioteca e Sala Riunioni, che ritmano l'ingresso al Villaggio e conducono alla Collina, introdotta da un piazzale di forma ovoidale. Gli edifici del nucleo comunitario, disposti sulla collina in rapporto organico con il suolo, sono: l'Asilo, la Scuola Officina Meccanica, la Scuola Elementare, la Casa Comunitaria, la Casa per Famiglie. Sono indicati anche un edificio per gli Uffici e una Scuola Media, di cui si hanno notizie in alcune lettere e schizzi di studio.

La parte più alta della collina, come una acropoli, viene contraddistinta dalla collocazione di una Ecclesia, centro simbolico e spirituale della comunità. Nella volontà dell'Architetto e della committenza c'è, inoltre, l'intenzione di progettare con la partecipazione degli abitanti di Riesi un sistema di abitazioni in continuità con il Villaggio, a ovest, verso il Monte Giarratano. Il progetto, però, per numerose ragioni viene gradualmente perso di vista e poi abbandonato. Dallo studio degli elaborati di progetto si può rilevare come gli edifici si configurino ognuno secondo una propria specificità, pur interpretando gli stessi elementi fondativi e principi architettonici. Lungo il viale di accesso, l'Atelier di Ricamo e l'Edificio per la Biblioteca - Sala riunioni sono ideati come edifici gemelli, di forma semplice e con carattere urbano; l'articolazione del volume è scandita da piani verticali in pietra informi a vista e piani orizzontali in cemento intonacato. L'Asilo presenta un



Configurazione planimetrica attuale.



Prima versione dell'Ecclesia, disegno prospettico (da L. Ricci, Nascita di un villaggio per una nuova comunità in Sicilia in «Domus», n. 409, dicembre 1963).



Vista frontale dell'Asilo.

impianto di forma trapezoidale allungata, tagliato da uno stretto corpo trasversale e avvolto da un recinto curvilineo che definisce due patii'.

L'intervento dell'Autore può essere considerato un interessante esempio di architettura degli anni Sessanta in cui viene elaborata ed espressa una ricerca specifica sulla forma architettonica e su di un nuovo concetto di spazio e di abitare. Le specificità dell'opera risiedono nella singolarità del linguaggio figurativo, nel carattere plastico-scultoreo di ispirazione informale e di influenza organica, nelle qualità di derivazione espressionista e brutalista, nel sapiente rapporto con la natura e il paesaggio. E ancora, nell'insieme di principi compositivi ed elementi di identità che strutturano il sistema generale come organismo unitario ed i diversi edifici nella propria individualità, nella particolare interpretazione di una nuova idea di comunità, nel criterio della partecipazione, come metodo progettuale dell'Autore.

Il progetto rappresenta una sintesi della personale ricerca architettonica, condotta nel primo periodo di attività (anni '50-'60), in cui confluiscono alcune delle diverse esperienze del Movimento Moderno (neoplasticismo, movimento organico, espressionismo, informale, brutalismo). È, infatti, possibile riconoscere espliciti riferimenti ad alcune opere di Le Corbusier, tra cui la *Cappella di Ronchamp* (1950-1955), di cui ripropone la plasticità volumetrica, l'espressività della materia e l'impianto su matrice curvilinea, il *Padiglione Philips* all'Expo Universale di Bruxelles (1958) per la complessità della sua forma o ancora alcuni echi dell'esperienza di Chandigarh (1951-1965). Numerose sollecitazioni provengono anche dall'esperienza di Frank Lloyd Wright e di Alvar Aalto e, in generale, dalla lezione organica, di cui accoglie la capacità di espressione e di articolazione dello spazio in forme libere e il rapporto di integrazione fra l'ar-

chitettura e la morfologia del luogo. L'indagine sulle forme nuove e su una nuova concezione di spazio viene, inoltre, alimentata negli anni '50 e '60 attraverso alcune esperienze internazionali: le relazioni con la cultura artistica e architettonica parigina, e le diverse attività svolte negli Stati Uniti (progetti, realizzazioni, concorsi, mostre, docenza universitaria e le pubblicazioni del suo libro *Anonimo del XX Secolo*). Infine, anche l'arte pittorica ritorna nel progetto per Riesi attraverso la lezione di Pablo Picasso e del cubismo o i riferimenti ad alcune opere di Joan Mirò.

Il carattere di sperimentalismo del linguaggio architettonico di Ricci, sollecitato dall'esigenza di una nuova forma di anonimato, trova nel progetto del *Monte degli Ulivi* una personale e matura interpretazione, espressa attraverso una sintesi del rapporto fra innovazione moderna e tradizione antica. Altri temi indagati ed enun-



Vista della Casa per Famiglie.



Vista della Casa per Famiglie.



La copertura della Scuola Materna.



Particolare del fronte principale della Scuola Professionale, oggi sede della Direzione.

ciati attraverso il progetto sono quelli del villaggio comunitario e della pianificazione organica integrata e partecipata alla luce di una nuova concezione urbanistica, fondata su una nuova idea di città, che costituiva questione centrale nel dibattito culturale degli anni '50-'60.

L'armonia dell'intervento di Ricci impone una considerazione critica sul concetto di restauro da adottare in quest'opera per il valore sociale e artistico che ha avuto e che continua ad avere. Infatti, ancora oggi dopo cinquant'anni la struttura progettata da Ricci è ancora utilizzata dal Servizio Cristiano, presenta notevoli degradi nonostante l'ordinaria manutenzione della proprietà. A partire dal riconoscimento del DARC, si vuole cercare di individuare le competenze e le metodologie di restauro da utilizzare per il recupero e la valorizzazione del complesso.

Conservare l'antico o il moderno comporta lo studio e la comprensione dei suoi specifici valori, l'individuazione dei meccanismi e dei criteri che ne hanno regolato la realizzazione, la trasformazione e la fruizione. Un argomento molto complesso che ci obbliga a fare i conti con i temi fondanti della civiltà contemporanea, con i nuovi significati assunti dagli stessi monumenti in relazione alle profonde trasformazioni sociali, culturali, tecnologiche ed economiche. È necessario allontanarsi dalle pratiche proprie degli accanimenti terapeutici senza predisporre all'ascolto concreto e costruttivo del messaggio che il monumento continuamente sussurra, perché soppiantato dal rumore delle battaglie ideologiche e professionali.

Nell'agire frenetico e affannoso, che si percepisce oggi più che mai nei cantieri di restauro, sembra del tutto mancare la sapienza di chi ha chiari obiettivi, di chi intravede nel proprio agire la messa in opera di quell'esclusivo messaggio letto direttamente sul monumento. Solo così il restauro potrà essere il momento del riconoscimento, un atto non meramente tecnico ma criti-

camente e culturalmente orientato, caso per caso, e contemporaneamente distaccato dall'affannosa ricerca di una collocazione all'interno di dizionari e manuali⁸.

«Da un punto di vista progettuale esiste un'unità metodologica che riguarda il rilievo, lo studio storico, l'analisi dei materiali e ovviamente ciò che cambia sono le tecniche costruttive, le competenze delle maestranze specializzate che intervengono e altro ancora. Ciò è quanto affermato anche da Giovanni Carbonara, relativamente alla recente esperienza di restauro del *Grattacielo Pirelli* a Milano, in cui i criteri propri del restauro dei monumenti hanno funzionato molto bene, anche se innestati su temi contemporanei e su competenze tecniche altamente specialistiche, in cui non sempre il restauratore tradizionale ha trovato il suo idoneo spazio operativo. Infatti, il ricorso a tecniche costruttive innovative e la presenza di materiali più moderni, quali ad esempio l'alluminio, hanno richiesto maestranze in grado di intervenire in modo appropriato e con competenze specifiche»⁹.

Illuminante e chiarificatore è quanto affermato da Gillo Dorfles sul restauro del moderno:

«Non mi sembra si possa parlare di un *restauro del moderno* senza tener conto dell'Antico. Intanto, perché, se un edificio è da restaurare, questo già implica che lo stesso è d'un sia pur prossimo passato; dunque non è più decisamente moderno»¹⁰.

NOTE

1) Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea costituito a seguito della legge regionale n.15/ 2006, su richiesta degli autori o dei committenti pubblici o privati, il dipartimento regionale per l'architettura e l'arte contemporanea dichiara l'importante interesse artistico delle opere di architettura contemporanea ai sensi dell'articolo 20 della legge regionale 9 agosto 2002, n. 9, e dell'articolo 20 della legge 22 aprile 1941, n.633 e successive modificazioni.

2) Pastore Valdese, Senatore della Repubblica dal 1976 al 1983, nel 1961 accettò di svolgere il suo ministero pastorale in Sicilia dove, nella cittadina di Riesi, fondò il centro Servizio Cristiano.

3) Centro Ecumenico Agap fondato da Tullio Vinay nel 1947, progettato da Leonardo Ricci.

4) L. Ricci, *Uno spazio per nuovi segnali*, in A. Nardi (a cura di), Leonardo Ricci – testi opere, sette progetti recenti di Leonardo Ricci, Italia Grafiche, 1984.

5) F. ROSSI PRODI, *Carattere dell'architettura toscana*, Roma 2003, p. 19.

6) G. BARTOLOZZI, Ricci, lo spazio inseguito, Roma 2004.

7) Cfr. *Il Villaggio Monte degli Ulivi a Riesi (CL) Leonardo Ricci, 1962-68*, relazione a cura del DARC, con la collaborazione dell'arch. Cinzia De Luca.

8) Cfr. C. BRANDI, *Teorie del restauro*, Einaudi, Torino 1977.

9) Cfr. M. A. CRIPPA, *Il restauro del grattacielo Pirelli*, Skira, Milano 2007.

10) Cfr. G. DORFLES, *Il restauro del Moderno rispetto all'Antico*, in "Arte/Architettura/Ambiente", settembre 2004.

N.B.

I disegni e le immagini riprodotte sono dell'autore e datate 2008, salvo diversa indicazione.

BIBLIOGRAFIA

G. BARTOLOZZI, Ricci, lo spazio inseguito, Testo&immagine, Roma, 2004.

C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1977.

G. DORFLES, *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino 1983.

G. DORFLES, *Il restauro del Moderno rispetto all'Antico*, in "Arte/Architettura/Ambiente", settembre 2004.

I. A. LIMA, *Alle soglie del 3° millennio*, Dario Flaccovio, Palermo 1998 (capitolo: Architettura organica. Leonardo Ricci a Riesi, pp. 35-52).

E. MASIELLO, *Architetture di Leonardo Ricci in Toscana*, in «La Nuova Città», n. 5/6, settembre - dicembre 1999.

A. NARDI (a cura di), *Leonardo Ricci, Testi, opere, sette progetti recenti*, Edizioni del Comune di Pistoia, Pistoia 1984 (1 edizione); ed. cons. Alinea, Firenze 1990.

O. NIGLIO, *La conservazione dei beni culturali*, Plus, Pisa 2006.

L. RICCI, *Nascita di un villaggio per una nuova comunità in Sicilia* in «Domus», n. 409, dicembre 1963, pp. 5-13.

A. SAGGIO, *Il movimento immaginato. Leonardo Ricci*, in «Costruire», n. 138, novembre 1994.

E. TUCCIO (a cura di), *Il Villaggio di Monte degli Ulivi a Riesi di Leonardo Ricci*, pubblicazione promossa dall'Ordine degli architetti di Caltanissetta, EstModus Edizioni, Palermo 2001.

C. VASIC VATOVEC, *Leonardo Ricci e Giovanni Michelucci: confronti preliminari*, in «La Nuova Città», n. 2/3, luglio-dicembre 2001, pp. 100-127.

B. ZEVI, *Leonardo Ricci (1918-1994), il migliore architetto italiano*, in «L'architettura. Cronache e Storia», n. 470, dicembre 1994, pp. 836-837.

* Pietro Artale, architetto, è esperto in recupero edilizio ed è Dottorando di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi presso l'Università degli Studi di Palermo.



TRA CAMPAGNA E CITTÀ: TUTELA E VALORIZZAZIONE DEL PAESAGGIO PERIURBANO

Angela Katuscia Sferrazza*

ABSTRACT – Periurban areas are the ‘scenario’ of a transfigured rural culture marked by opposing matrices and dynamics including spaces and complex socio-economic interactions. These areas require a territorial and landscape design vision able to combine productive dimension, sustainable use of resources and a local development project shared by the community through the adoption of development policies based on the reinforcement of the relational value of history, nature and local identities. The periurban countryside becomes a place which allows to experiment with strategies devised to tackle the problems determined by the urban sprawl. In particular, the agricultural park reveals to be an interesting and specific support tool for those planning and governance techniques aiming at recovering the identity, economic and social value of open spaces through the expression of a new contemporary landscape culture.

Gli spazi intorno alla città sono stati per oltre mezzo secolo, nello scorso millennio, il serbatoio di suolo su cui realizzare le nuove espansioni urbane. Nelle aree periurbane campagna e natura si intrecciano con il costruito della città: un mosaico di isole verdi chiuse tra le maglie della rete infrastrutturale, un “terzo territorio”, scenario di una cultura rurale trasformata, frutto di un’ibridazione in corso tra ruralità e urbanità¹.

Le aree agricole, altamente frazionate a causa del passaggio di infrastrutture o condutture di servizi, subiscono la diffusione delle residenze, la penetrazione di attività estranee all’agricoltura, l’abusivismo edilizio, la distruzione o l’alterazione delle infrastrutture agricole, l’inquinamento dell’aria, delle acque e dei suoli. La frangia periurbana che la città distende sulla corona agricola è divenuta il luogo dove la città decentra attività ad essa indispensabili, ma ambientalmente incompatibili con lo spazio residenziale urbano, configurando un territorio dove la sfida fra sviluppo della città, tutela e valorizzazione del paesaggio agronaturale si pone nei termini più acuti.

L’indebolimento del legame abitativo con i luoghi della produzione agricola, il diffuso scollamento tra abitazione e produzione, tra insediamento e conduzione agraria, ha alterato nella sua identità primaria il paesaggio rurale, sempre più frammentato dal punto di vista dell’equilibrio economico-sociale ed ambientale. La cementificazione diffusa del territorio agricolo, lo sfrangiamento dell’edificato, la realizzazione spesso scarsamente razionale di numerose opere infrastrutturali e poli di servizio, ha dato luogo sia a una perdita netta del valore agronomico dei suoli sia a una crescita della attesa edificatoria e del conseguente valore fondiario. La crescita urbana è vincente nella competizione con le economie

agricole soprattutto quando esse sono povere e non viene riconosciuta la rilevanza naturalistica e storico-culturale degli spazi rurali che esse sono in grado di mantenere. I territori periurbani, con il passare del tempo, perdono, quindi, le caratteristiche rurali per divenire sempre più urbanizzati e richiedono un articolato processo di gestione del territorio.

La ricerca di modelli progettuali e gestionali innovativi – Per queste parti di territorio in cui il debole controllo nella disciplina degli usi del suolo e delle forme urbane ha permesso uno sviluppo dovuto ad una fortissima individualità di pratiche abitative e di consumo, ci si chiede quali siano le possibili azioni di gestione e attraverso quali strumenti si possano produrre assetti del territorio più rispondenti all’interesse collettivo.

Le questioni sulle quali ci si interroga possono essere ricondotte ad alcuni temi generali: la capacità delle funzioni agricole e degli agricoltori di vivere nella prossimità urbana con un progetto culturale ed economico innovativo; la sostenibilità della città e l’uso delle risorse tale da garantire la qualità di vita e la salubrità; la capacità della nozione *paesaggio* di essere categoria euristica, che promuova progetti di comunità e territori a partire da una prospettiva agriurbana². Mentre *paesaggio urbano* e *paesaggio rurale* risultano generalmente riconoscibili con chiarezza e assoggettabili a scelte programmatiche e progettuali in larga parte inquadrati in categorie di indirizzi codificate, per i “paesaggi periurbani” si cerca ancora di definire con altrettanta chiarezza le più idonee direzioni di intervento.

Innovativi criteri progettuali e pianificatori per il territorio periurbano vengono basati sulla formazione ed il riconoscimento di alcuni capisaldi dell’organizzazione dello spazio antropico, immancabilmente legati al fondamentale riconoscimento dei caratteri della società che, abitandovi, agisce sul territorio e ne produce le trasformazioni. Se *periurbano* è diventato quella dimensione fisica, sociale ed economica in cui convivono stabilmente caratteri e segni differenti, matrici e dinamiche contrapposte derivanti da processi di ruralizzazione e urbanizzazione, ne consegue una ricerca di strategie di gestione del territorio basate sul riconoscimento di una realtà costituita da un *continuum* urbano-rurale, dato dal periurbano e dal rurale urbanizzato³.

La permanenza di caratteri agrari e seminaturali costituisce una proprietà distintiva e il potenziale punto di forza su cui basare la sfida progettuale dei paesaggi periurbani: interpretare tali spa-



Agriculture, plate I, tavola tratta dall’Enciclopedia di Denis Diderot (1713-84), 1762.
G. Segantini, La raccolta del fieno, 1889.



J.M.W. Turner, Campo di Grano con veduta di Arles, 1888.

zi a partire del patrimonio di risorse identitarie che possiedono, da quelle fisico-naturalistiche, morfologiche ed ambientali, a quelle di carattere storico-culturale così come sociale e simbolico, legate a vocazioni e tradizioni di tipo agricolo e alle strutture organizzative della civiltà contadina, riconoscendo e rafforzando il valore relazionale fra storia, natura e identità locali. Inoltre, la valorizzazione del patrimonio territoriale anche nelle sue forme più minute si collega al recupero di una dimensione fruitiva sia di tipo colto che ordinario con importanti ricadute sulle economie della ricettività e del turismo.

Si è, quindi, formata una consapevolezza nuova rispetto al carattere originale e specifico dello spazio periurbano. Anche l'Unione Europea ha progressivamente elaborato politiche indirizzate allo sviluppo e sostenibilità dell'agricoltura, fino ad occuparsi di situazioni specifiche come nel caso dell'agricoltura in aree periurbane⁴, al sostegno di un'attività agricola cui deve essere riconosciuto un valore non solo in termini strettamente collegati alla economia di mercato e alla produzione di beni, ma anche in relazione alla capacità di mantenere le condizioni di abitabilità, sicurezza e salubrità di un territorio e di un sistema insediativo alle diverse scale.

L'agricoltura viene considerata non solo dal tradizionale punto di vista strettamente produttivo, attualizzato in aderenza alle esigenze di sostenibilità delle produzioni agricole, ma le si assegna il ruolo di salvaguardare il paesaggio rurale, nonché la fornitura di importanti servizi ambientali.

Parimenti, la tutela e la valorizzazione del paesaggio agrario periurbano è possibile solo se



J.M.W. Turner, Mietitura ad Arles, 1888.



Campo di grano a contatto di un insediamento residenziale all'interno del Parco Agricolo Sud Milano.

ne viene riconosciuto il valore di risorsa, se accanto alla funzione produttiva si individuano finalità ambientali, paesaggistiche, sociali, culturali, ricreative che non hanno un riscontro economico immediato ma sono riconoscibili come benefici di interesse pubblico. *Partecipazione, educazione e comunicazione* divengono allora fondamentali in quanto la vera garanzia di un uso sostenibile della *risorsa paesaggio* risiede nell'impegno consapevole delle collettività locali: l'agricoltura, infatti, determinante nella definizione di tale paesaggio, viene scarsamente vissuta dai cittadini o viene addirittura ignorata e risulta fondamentale, quindi, sviluppare nelle società locali la "cultura del suolo"⁵ inteso come risorsa naturale limitata, e far riconoscere sul piano sociale, politico e amministrativo l'esistenza di queste aree e delle problematiche ad esse legate.

Le condizioni di base per l'avvio e conduzione di questo processo muovono inevitabilmente da un ruolo attivo di stimolo, coordinamento e garanzia svolto dall'attore pubblico ed in particolare fanno riferimento a tre specifici aspetti: «definire un'unica politica territoriale che non separi spazi urbani e spazi rurali, garantire l'uso agricolo del suolo e stabilire dei contratti fra agricoltori ed enti locali»⁶.

Le caratteristiche particolari dei contesti di tipo periurbano e la complessità della interazione socio-economica e delle dimensioni patrimoniali implicate, richiedono, senza dubbio, la capacità di concepire il progetto di trasformazione del paesaggio come un *processo* riferito preferibilmente ad una visione progettuale in cui la dimensione produttiva è fondamentale ma non deve

essere scissa da una dimensione culturale e simbolica, uno *scenario strategico* in grado di combinare l'uso sostenibile delle risorse ad un progetto di sviluppo locale integrato e multisettoriale condiviso⁷.

Agricoltura urbana come strumento di rifondazione dei valori eco-simbolici – Oltre al ruolo sociale e ricreativo e, soprattutto nelle aree più prossime agli insediamenti urbani, all'insieme di tutte quelle funzioni di compensazione di ciò che la vita metropolitana non è in grado di offrire, alcuni studiosi riconoscono nei territori periurbani principi premonitori di un diverso modello insediativo, addirittura auspicabile, se gestito: nella grande trasformazione del "nuovo paesaggio del benessere diffuso" vengono rintracciate forme di paesaggio urbano di innovativa e inedita sostenibilità, un modello insediativo fondato su un più equilibrato rapporto fra le funzioni ecologiche e quelle economico-insediative capace di innervare la città diffusa attraverso la costruzione di una grande *infrastruttura naturale di interesse pubblico*. Un *parco diffuso*, in cui l'agricoltura, con la sua multifunzionalità, assume più forme produttive e più ruoli, adattando la natura delle sue imprese e dei suoi attori, e trova rinnovate relazioni di senso con la città attraverso nuove forme di spazi di uso pubblico e di socializzazione⁸.

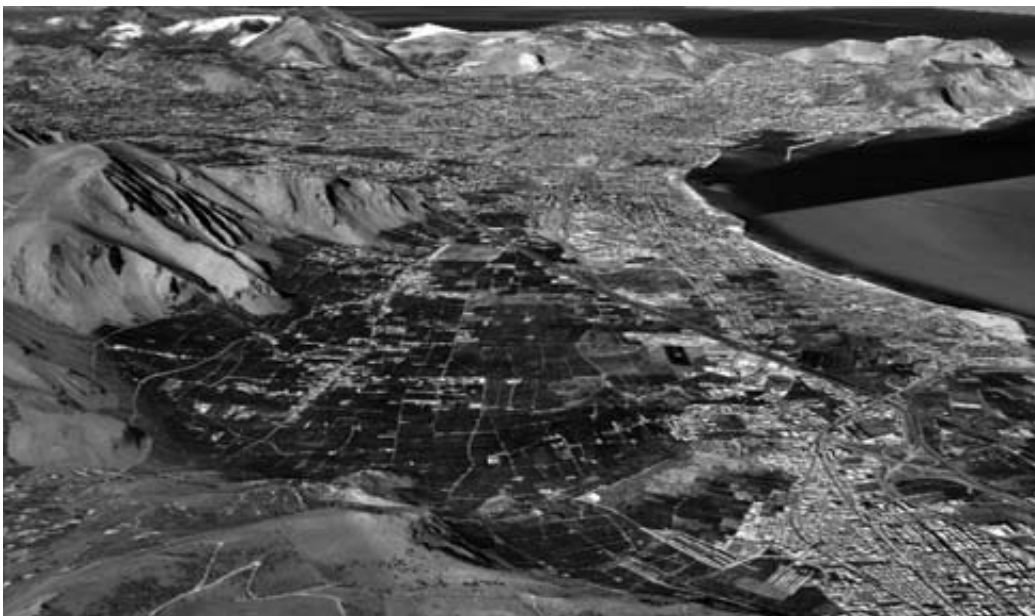
Prima tappa del processo progettuale riguarda l'appropriazione di questi luoghi da parte di chi li abita, la loro reinvenzione, la riattribuzione di *senso*, basata sul recupero di quella dimensione simbolica, percettiva e relazionale in grado di fondare il *senso di appartenenza* degli abitanti ad



Agricoltura urbana contigua alle residenze.



Paesaggio contrastante del Parco Agricolo Sud Milano.



Palermo, veduta dell'area del Parco agricolo di Ciaculli-Croceverde Giardina.

un territorio ed a una società locale⁹ e di costituire gli elementi fondativi e statutari di nuove regole insediative. Così Pierre Donadieu in *Campagne urbane, una nuova proposta di paesaggio della città*, propone la tesi di utilizzare l'agricoltura urbana come uno «strumento di urbanizzazione capace di organizzare durevolmente il territorio delle città e di costruire il tessuto urbano a partire dagli spazi agricoli o boschivi»¹⁰. La campagna urbana e l'agricoltura urbana rappresentano il luogo e lo strumento per riformare le tecniche di pianificazione e di progettazione nei confronti delle trasformazioni in atto nei nuovi territori della dispersione.

Donadieu propone la visione utopica di una campagna urbana organizzata dalle forme di governo locali, utopia che non aspira ad essere una previsione scientificamente rigorosa ma che si pone innanzitutto come un progetto di società.

«Poiché abitare significa non solo trovare una sistemazione adeguata, ma anche vivere continuamente una relazione poetica con il mondo e fare in modo che essa venga condivisa [...] Abitare meglio lo spazio agricolo e forestale presuppone un progetto al tempo stesso morale ed estetico, che lo trasformi in *campagna urbana*, territorio ideale in cui prevalgono le buone regole di comportamento suggerite dagli usi convenuti nella società [...] Costruire un territorio per le attività umane, il lavoro e lo svago, richiede prima di tutto una ricerca del *senso* dei luoghi. Esso non può essere ridotto a dei significati funzionali, ma deve entrare in risonanza con l'immaginario individuale e collettivo, con i progetti interiori come con i miti e le utopie collettive che



Palermo, l'area di Ciaculli-Croceverde Giardina.

ci motivano e ci stimolano [...] Così, per raggiungere questo obiettivo, le società locali devono cercare di cambiare la tendenza della produzione degli spazi, portare ad una coproduzione dei territori conformemente ad un progetto elaborato sulla base di regole democratiche e della moralità cittadina»¹¹.

Formatasi la coscienza del nuovo ruolo della campagna come *campagna urbana*, riserva di risorse primarie sempre più scarse, matrice storica di specifiche realtà locali, produttrice di valori ambientali, paesaggistici, estetici e ricreativi, il problema generale è quello di passare da una situazione di predazione della città sulla campagna a quello di simbiosi, alla ricerca di sinergie tra il territorio urbanizzato e quello non urbanizzato¹².

L'utopia realistica delle campagne urbane assegna volontariamente allo spazio periurbano un ruolo mitizzato anziché ridurlo a un semplice supporto inerte di attrezzature e di pratiche sociali e trova il suo riferimento centrale nella *cultura paesaggista* di matrice francese, secondo la quale il paesaggio rappresenta un'entità spaziale, culturale e sociale che assume il compito di garantire a una società il proprio benessere, tanto in termini di spazi di vita che di nuovi orizzonti ecologici e simbolici. La proposta avanzata è di ripartire da quegli spazi di natura nei quali l'agricoltura non solo persiste, ma si rinnova per soddisfare i bisogni dei cittadini, sia perché può nutrirli, sia perché risponde a una sempre più diffusa domanda di naturalità, in termini di esperienza contemplativa o di attività per il tempo libero. Donadieu propone il nuovo concetto di *società paesaggista* che non si basa più sulla distinzione di urba-



Frankfurt GrünGürtel, l'area a vigneto del Lohrberg.



P. Klee, Strada principale e strade secondarie, 1929.

no e rurale come di due distinte società, ma anzi sulla ri-definizione di urbanità – o la ri-creazione di “identità” rurali che si sono perdute con l'espansione della città – affermando esplicitamente che la campagna è un bisogno culturale e che il desiderio di spazi aperti, fattore culturale che la Convenzione Europea del Paesaggio¹³ formula come *domanda sociale di paesaggio*, è ciò che ha avuto un ruolo chiave nella definizione della società periurbana al di là di fattori materiali di attrazione (aumento dei redditi personali, disponibilità personale di automobile, ecc.) o di spinta dalla città compatta (prezzi elevati degli immobili, povertà ambientale delle periferie storiche o recenti). La domanda di paesaggio può essere letta in primo luogo come una domanda di *senso*, un tentativo da parte dell'uomo di affrontare fenomeni come l'omologazione culturale e dei luoghi, la globalizzazione delle comunicazioni e dei consumi, l'esperata mobilità, la perdita di storia, di identità, di futuro, mettendosi alla ricerca delle proprie radici e dei propri legami identitari per «tornare a prendersi cura del territorio abitato, gestire, recuperare e riutilizzare il patrimonio di risorse naturali e culturali, ridare senso all'eredità del passato»¹⁴.

Il paesaggio, “spazio simbolico della comunità insediata”, è il risultato della progettualità di una comunità e della sua cultura: la sua trasformazione, in positivo o in negativo, dipende dalla cultura della comunità che in esso vive, dal suo orizzonte di valori, dalla sua capacità di riconoscersi come collettività, dalla sua progettualità, dalla capacità di guadagnare un peso politico nelle decisioni che la riguardano.



V. Van Gogh, Sera d'estate ad Arles, 1888



Periurbanità e agricoltura da valorizzare in una zona del Parco Metropolitan delle Colline di Napoli



Frankfurt GrünGürtel.



Parco Agricolo di Ciaculli, Palermo.

Il parco agricolo come strategia di tutela e valorizzazione del territorio agricolo periurbano - Il territorio extraurbano e le sue regole costitutive diventano punti di partenza per la progettazione di sistemi integrati città/campagna e per la riqualificazione urbana attuata attraverso la ridefinizione delle relazioni di reciprocità tra territorio agricolo e città. Il territorio agricolo, a lungo considerato dalle politiche economiche dominanti come settore marginale, orientato esclusivamente alla produzione, può essere considerato come "risorsa strategica", capace di produzioni, attività, servizi di qualità, nell'ottica dello sviluppo sostenibile, con un ruolo centrale per la riqualificazione delle aree di margine urbano e per la trasformazione ecologica degli insediamenti, perseguendo l'obiettivo del recupero e della valorizzazione dell'area, da un punto di vista sia propriamente ambientale sia agricolo-produttivo sia sociale, attivando di un meccanismo capace di migliorare, da una parte, il reddito degli agricol-

tori locali e, dall'altra, di creare nuove opportunità e occasioni di lavoro.

Le esperienze compiute in ambito europeo sul delicato tema del destino degli spazi agricoli periurbani contribuiscono a dimostrare come possa essere efficace solo la produzione di strumenti di approccio integrati sia per attori competenti, che per strumenti di piano che per strumenti finanziari. È fondamentale infatti che la capacità progettuale sia supportata dal più ampio ventaglio di strumenti finanziari di intervento che trovano nella dimensione territoriale maggiori possibilità di integrazione, capacità e volontà di attivare processi di concertazione decisionale.

La trasformazione dei territori periurbani e la modifica delle attività che vi si svolgono non possono essere realizzate di fatto senza politiche di accompagnamento e strumenti di governance attiva in grado di supportare i diversi attori coinvolti, innanzitutto gli agricoltori, in questo processo di cambiamento. La sussidiarietà, come ribadisce il CESE nel documento *L'agricoltura periurbana*, è un elemento fondamentale della gestione degli spazi agricoli periurbani, in quanto garantisce un'intesa tra le amministrazioni ed il settore produttivo agricolo, basata su un impegno di conservazione e sviluppo del territorio destinato all'agricoltura periurbana. Si tratta, in altre parole, di stipulare un contratto per una gestione sostenibile dell'attività agricola tra l'amministrazione pubblica e gli agricoltori. Da questo punto di vista il documento del CESE propone un modello di governo ed una fisionomia istituzionale che può essere variamente interpretata, che ha riferimento in numerose esperienze già condotte sia in Italia che all'estero e che può trovare una efficace rappresentazione nel concetto istituzionale ed operativo del *parco agricolo*. Il modello del *parco agricolo* si è venuto progressivamente definendo in relazione a questa domanda di governo del territorio pur mantenendo un profilo relativamente vago, molto spesso riconducibile alle esigenze specifiche dei contesti in cui esso è stato sperimentato con due approcci di base:

- una istituzione di governo del territorio, formalizzata ed esplicitamente riconducibile a normative quadro di carattere territoriale o ambientale (*top down*);

- una aggregazione volontaria ed attiva di attori, istituzionali e non, che si aggregano intorno ad un definito riconoscimento di valori patrimoniali, obiettivi ed azioni per un processo di valorizzazione del territorio agricolo periurbano (*bottom up*)¹⁵.

Il tema centrale dell'ideazione del parco agricolo consiste nella sua valenza strategica per la valorizzazione degli spazi aperti che assume carattere rifondativo se svolta a partire da processi di tutela che prevedono l'attivazione delle culture e delle produzioni rurali locali. «Uno scenario di auto-generazione del territorio, di valorizzazione endogena, ricostruttivo di senso e ruolo delle aree agricole [...] Questa proposta di *nuova agricoltura* supera il mero "vincolo ambientale", in quanto mira a ricostruire strutturalmente il valore e il senso, la capacità di resistenza al consumo di territorio e la produzione attiva di paesaggio su un processo costruttivo, non difensivo [...] un approccio che incorpora l'approccio ecologico, ma non si riduce a esso»¹⁶.

In contesti di limite e frammentazione, lo strumento del parco agricolo può divenire specifico supporto per strategie di governance e planning, soprattutto se supportato a livello istituzionale e

strettamente connesso a forme di *visione* e a metodi e pratiche progettuali innovativi, adeguati a rafforzare il senso di identificazione e di appartenenza ai luoghi da parte degli abitanti. In tal modo il parco agricolo non appare funzionale solo alla creazione di nuove economie e di benefici ambientali, ma anche a sollecitare un nuovo sguardo e cura verso il patrimonio territoriale e paesaggistico, una diversa percezione delle relazioni dei territori fra città e campagna verso una nuova realtà che le comprende entrambe¹⁷.

NOTE

- 1) Il termine *periurbanizzazione*, usato per la prima volta nel volume G. BAUER, J.M. ROUX, *La rurbanisation ou la ville éparpillée*, Editions de Seuil, Paris 1976, descrive processi di urbanizzazione di territori contigui alla città che, in modo localizzato e limitato, si accostano e si sovrappongono alla matrice rurale. Ciò che generalmente si denomina *periurbano* sono quelle aree che si estendono esternamente al tessuto urbano compatto delle città, oltre la prima corona di periferia storica e la seconda corona dell'espansione residenziale, terziaria e produttiva del dopoguerra, con un paesaggio dai connotati fortemente distinti sia da quelli tipici dei centri abitati che da quelli del territorio rurale.
- 2) Cfr. M.V. MININNI (a cura di), *Dallo spazio agricolo alla campagna urbana*, in "Urbanistica", 128 (2005), pp. 7-37; IDEM (a cura di), *Le sfide del progetto urbanistico nelle campagne urbane*, in "Urbanistica" 132 (2007), pp. 23-64.
- 3) Cfr. S. PASCUCCI, *Agricoltura periurbana e strategie di sviluppo rurale: una riflessione*, in "QA Rivista dell'Associazione Rossi-Doria", Franco Angeli, 2 (2008), pp.127-150.
- 4) CESE, *Parere L'agricoltura periurbana*, NAT/204, Bruxelles 16 settembre 2004.
- 5) *Ivi*, punto 2.2.3.1
- 6) P. DONADIEU, *Campagne urbane. Una nuova proposta di paesaggio della città*, Donzelli Editore, Roma 2006 (ed. orig. 1998), pp. 128.
- 7) Cfr. A. MAGNAGHI (a cura di), *Scenari strategici. Visioni identitarie per il progetto di territorio*, Alinea Editrice, Firenze 2007.
- 8) DONADIEU P., *op. cit.*, pp. 129-130. Cfr. M.C. TREU, D. PALAZZO, *Margini: descrizioni, strategie, progetti*, Alinea Editrice, Firenze 2006.
- 9) DONADIEU P., *op. cit.*, pp. 156-157.
- 10) *Ivi*, pp. 128.
- 11) *Ivi*, pp. 162-163.
- 12) Cfr. R. CAMAGNI, «Processi di utilizzazione e difesa dei suoli nelle fasce periurbane: dal conflitto alla cooperazione fra città e campagna», in F. BOSCACCI, R. CAMAGNI (a cura di), *Tra città e campagna: periurbanizzazione e politiche territoriali*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 16-86.
- 13) COE, *Convenzione Europea sul Paesaggio*, Firenze 20 ottobre 2000.
- 14) R. GAMBINO, *Conservare - Innovare. Paesaggio, ambiente, territorio*, UTET Libreria, Torino 1997, p. 10.
- 15) D. FANFANI, *Il governo del territorio e del paesaggio rurale nello spazio "terzo" periurbano. Il parco agricolo come strumento di politiche e di progetto*, in «Ri-Vista» numero monografico *Progettare sui limiti*, IV, 6 (2006), Firenze University Press, pp. 54-69.
- 16) G. FERRARESI, F. COVIELLO, *Neoagricoltura e nuovi stili di vita: scenari di ricostruzione territoriale*, in "Urbanistica" 132 (2007), p. 55.
- 17) Cfr. A. MAGNAGHI (a cura di), *op. cit.*

* Angela Katiuscia Sferrazza, architetto, è Dottoranda di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi, XXII ciclo, presso l'Università degli Studi di Palermo.



LIBERTY: SUL RESTAURO DI VILLA ANTONIETTA A PALERMO

Emanuele Walter Angelico*

ABSTRACT – Among the many Stile Liberty (the Italian version of Art Nouveau) buildings in Palermo, this article describes the relatively unknown Villa Antonietta, a construction of obscure attribution and upon which a recent restoration work has been undertaken. Here, for the sake of brevity, we describe only a few issues related to the theme of color in the Stile Liberty, that in this Villa have been undertaken according to the principles of “philological restoration”, based upon the pre-existing examples in Mondello, where the Villa is situated.



Villa Antonietta. Particolare di una finestra ante operam e portico d'ingresso dopo i lavori di restauro.

Alla fine dell'Ottocento, Palermo viveva un momento di grande floridezza economica. Per merito della famiglia Florio e per iniziativa dello stesso Ignazio Florio Junior, nasceva in Sicilia una nuova attenzione turistica. Nello stesso periodo, dopo la bonifica della *Palude di Mondello*, s'iniziò la colonizzazione dei terreni limitrofi allo scopo di trasformarli in un nuovo sbocco (fuori porta) per la città di Palermo. Il primo progetto urbanistico fu dell'Ingegnere Luigi Scaglia e prevedeva un piano tecnico e finanziario per la valorizzazione del territorio con la costruzione di molti “villini”, di una grande stazione balneare e l'impianto della tranvia elettrica.

Con la legge speciale del 1910, che autorizzava la vendita dei terreni annessi alla tenuta *Real Favorita*, il Comune di Palermo, dopo numerose trattative, diede una concessione speciale alla società *Les Tramways*, costituitasi a Bruxelles nel 1909. Con tale concessione la società italo-belga *Les Tramways de Palerme* s'impegnava a costruire una linea tranviaria elettrificata, un grandioso stabilimento balneare, trecento “villini”, un grande albergo, un parco, una chiesa e altre opere che avrebbero reso Mondello una delle stazioni climatiche più importanti a livello internazionale. Tutto ciò accadeva mentre in Italia nasceva il *Liberty*, nuovo movimento nel campo delle arti decorative e architettoniche con elementi floreali tipici della *Belle Époque*: iniziava così la trasformazione di Mondello, da piccolo borgo di pescatori a centro balneare.

Furono costruite svariate ville, tutte con lo spirito del tempo, così come lo stabilimento balneare progettato dall'Ingegnere Rodolfo Stalker dell'Ufficio della società italo-belga, che ripropose il *Liberty* nella sua più elevata espressione stilistica. Da qui nasce l'ispirazione di facoltosi signori del tempo, che scelsero questa zona quale miglior luogo per la propria residenza estiva.

Tra tutte le città italiane interessate a tale fenomeno artistico e culturale, Palermo è senza dubbio quella in cui sopravvivono maggiormente le testimonianze più interessanti e caratterizzanti, dove gli architetti rispondevano ai nomi di Basile,

Alagna, De Giovanni, Rivas, rappresentanti e punto di riferimento per tutta la corrente. Negli anni della *Belle Époque*, il *Liberty* a Palermo coincise con un risveglio di iniziative e di dibattiti culturali cui presero parte anche imprenditori e industriali del calibro di Rutelli, Utveglio, Florio, Whitaker, Sandron, divenendo essi stessi committenti di architetti e di ingegneri, promotori di tale particolare riforma dell'abitare.

Ernesto Basile fu il principale protagonista del *Liberty* palermitano e ne testimoniano la sua produzione opere come: lo *Stand Florio* del 1905; il *chiosco Ribaud* in Piazza Castelnuovo del 1916; la *Villa Igiea* del 1899; il *Villino Florio* del 1881; il *Villino Ida Basile* del 1903; il *Kursaal Biondo* del 1913; il *Palazzo delle Assicurazioni Generali di Venezia* del 1912; il *chiosco Ribaud* del 1887 in Piazza Verdi. Villa Igiea, in particolare, nasce per volere della famiglia Florio e venne progettata nel 1908 sovrapponendosi ad una costruzione precedente ispirata al Quattrocento siciliano di proprietà di un gentiluomo inglese (Downviller). La cosiddetta *Sala Basile*, decorata con splendidi affreschi del pittore E. De Maria Von Bergler, è un esempio di come anche a Palermo si rispondesse al principio – tipico del *Liberty* – di pensare alla progettazione anche degli elementi di arredo, oltre che delle parti architettoniche degli edifici. Si trattava, infatti, di una progettazione che considerava importante estendere i principi compositivi del *Liberty* a tutti gli aspetti dell'abitare.

Palermo tuttavia non aderì completamente al *Liberty* ma introdusse tale linguaggio attraverso alcuni specifici segni. «[...]Segni morfologici peculiari – afferma la Prof.ssa Sciarra Borzi, nella sua pubblicazione su E. Basile – *risemantizzati con maestria, a volta da pochi architetti dell'epoca con molta attenzione alla tradizione siciliana con lessico soprattutto attinto alla Sicilia orientale*». Gli episodi si concentrano nel tema della residenza, e così «[...]nel momento *Liberty* palermitano, la Villa rappresentativa di tipo residenziale, non più esclusivamente stagionale, veniva uniformandosi alle analoghe realizzazioni europee, poichè il comune denominatore di tipo sociale (l'affermazione a livello internazionale della borghesia medio-alta) le accomunava».

Il *Liberty* ha agito nella città senza turbare né incidere con forza, ma per lasciare il segno ha tracciato una linea leggera e sinuosa come il disegno di una decorazione floreale, sfuggita alla mano di un disegnatore. Palermo e in particolare Mondello divengono così testimoni dell'elevato numero di emergenze architettoniche con inte-



Villa Antonietta prima del restauro e pianta del piano terra (documento d'Archivio).

resse storico e valenza artistica, appartenenti a tale movimento.

La *Villa* oggetto di quest'articolo è sita proprio nel cuore di Mondello, dove il *Liberty* è rappresentato in quasi tutte le forme espressive. In particolare, essa si trova in un punto nevralgico per giungere da Palermo all'area costiera, prospiciente un sistema piazza/giardino costituito da Piazza Caboto. Da qui, le più belle realizzazioni architettoniche, ville, caseggiati e costruzioni, sono prospicienti ad un percorso di rara bellezza dato dal succedersi di tutte le forme e colori del *Liberty* palermitano.

Villa Antonietta, così pare si chiamasse in onore della moglie del primo proprietario che la comprò dalla società italo-belga, fu costruita nel 1910 su progetto di un non mai nominato architetto che pare fosse fortemente influenzato dal più noto architetto Ernesto Basile redattore di un primo progetto assai più complesso non mai andato a conclusione, oggi depositato presso l'Archivio Notarile di Palermo¹. Il documento testimonia una finezza di stile e di lessico *Liberty* di straordinaria valenza, e in particolare, di grande delicatezza nell'uso dei fregi e nel bilanciamento dei volumi in rapporto ai vuoti.

Com'è noto il *Liberty* interessò oltre l'architettura e la scultura, anche le cosiddette "arti minori", comprendenti il ferro battuto, la ceramica, il vetro decorato, l'intaglio, il mosaico, lo stucco e la decorazione, mezzi espressivi con cui gli artisti si prefiggevano il recupero delle tradizioni artigianali, in parte dimenticate o superate dalle nuove tecniche e dai processi di lavorazione, e in questa Villa le compresenze sono assai preziose: stucchi e fregi sovrastano ogni apertura, come deliziosi supporti per l'illuminazione di ferro battuto arricchiscono ogni emergenza verticale. Lo schema è quello classico dell'epoca: il partito architettonico è in larga massima asimmetrico, con l'eccezione data dal sistema del terrazzo e della loggia, su cui si aprono le aperture. In pianta, si distinguono perfettamente tre partizioni sapientemente sfalsate, predisposte per la connessione di aperture e vani porta con giardini d'inverno interni, chiusi da strutture vetrate e ferro battuto. Sia dai documenti progettuali, sia dal ritrovato capitolato delle opere, non si evince in alcun modo quali fossero gli intendimenti cromatici di prospetto; probabilmente e come dimostrato da svariati sondaggi effettuati, la Villa non è mai stata completata con una specifica bicromia, poiché inferiormente al compatto strato di intonaco "Livigni"² sono state rilevate talune colorazioni "giallo paglierino", ma non tali da definire come dovesse apparire al tempo il prospetto nel suo insieme.

L'avvicinarsi di altri proprietari determinò il cambio del nome della Villa, in *Villa Mela*. Intorno agli anni cinquanta e poi in modo più deciso negli anni settanta l'immobile subì varie ristrutturazioni interne (talora anche mortificanti), mentre i prospetti esterni venivano trattati definitivamente in colore bianco, tanto da guadagnarsi in ultimo l'appellativo di *Villa bianca*.

Nel Duemila l'immobile è stato venduto agli attuali proprietari, che hanno espresso il desiderio di programmare un "recupero/restauro" dell'immobile, al fine di ricondurla all'epoca della sua costruzione a quella che doveva essere l'intendimento del tempo.

Trovandosi la Villa in un contesto ricco di preesistenze di pari epoca, è parso opportuno condurre un lavoro comparativo e "filologico", sia attraverso i rapporti cromatici con le preesistenze,

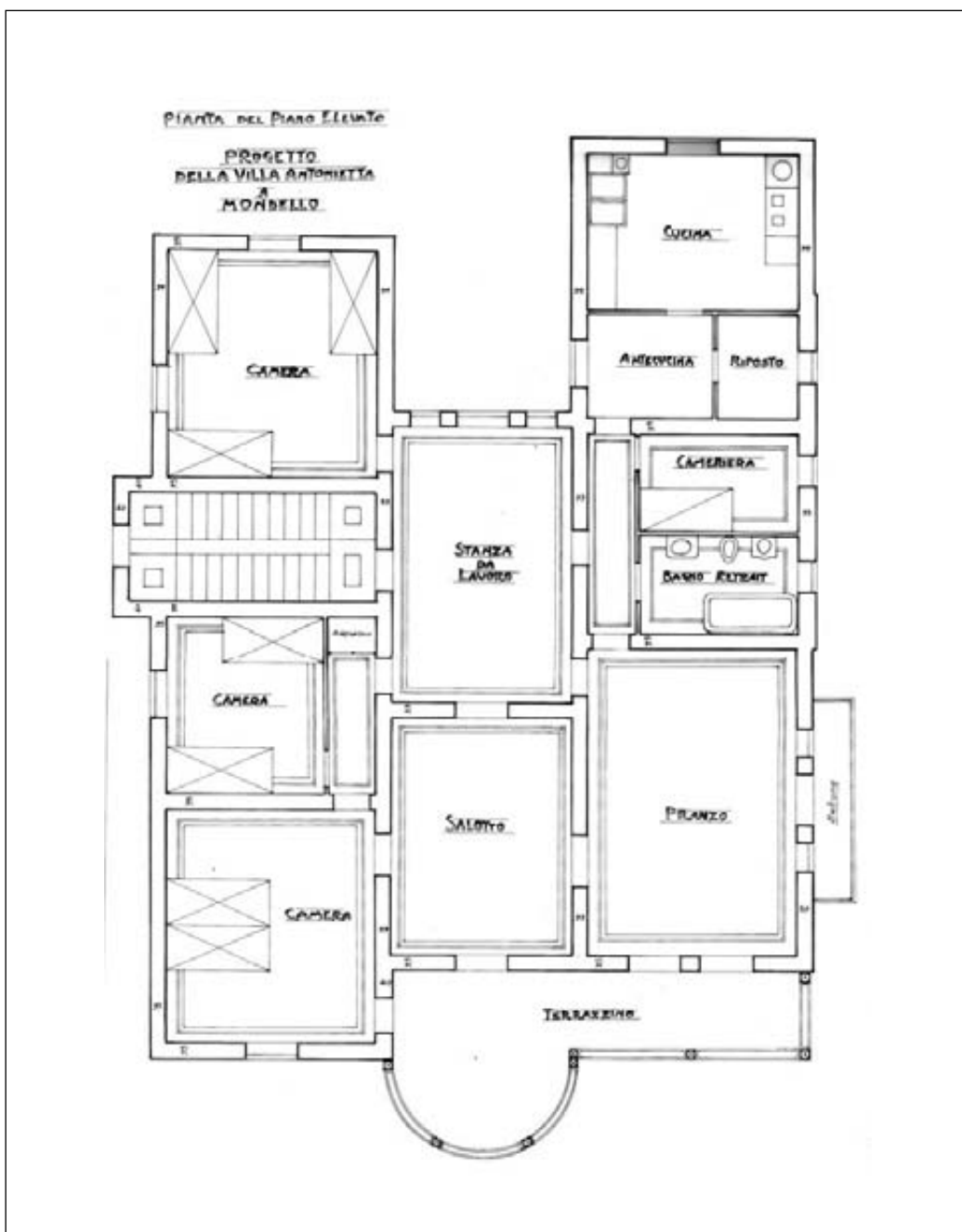
sia con un attento studio del *Liberty* stesso, affidandone la ricerca sui fregi, sul rapporto “pieni/vuoti” e sul bilanciamento dei cornicioni di coronamento con le lesene e con le paraste. È stato così condotto uno studio, che ha permesso dapprima un rilievo esatto della media ponderata attraverso analisi spettrometrica delle coloriture delle ville *Liberty* di Mondello (come se vi fosse un piano del colore cui riferirsi); in secondo tempo e per mezzo di uno studio virtuale, sono state redatte diverse ipotesi, da cui è nato il progetto definitivo, sottoposto agli organi competenti per l’approvazione.

In ultimo, lo specifico desiderio sia della committenza sia del progettista-articolista, è stato quello di attribuire alla Villa un “invecchiamento forzato” al fine di garantire una (se pur falsa) patinatura che l’armonizzasse con il contesto, e in particolare anticipasse gli inevitabili segni del tempo. La proposta è stata approvata dalla Sovrintendenza con parere positivo. In questo senso si è proceduto come per il restauro per il Giubileo del 2000 della Basilica di San Pietro a Roma³, che per mezzo di lievi spugnature, cromaticamente distoniche con i sottofondi, ha permesso di realizzare delle velature dall’apparente sensazione di invecchiamento degli intonaci, generando le necessarie vibrazioni cromatiche tipiche delle patinature prodotte dagli effetti del tempo.

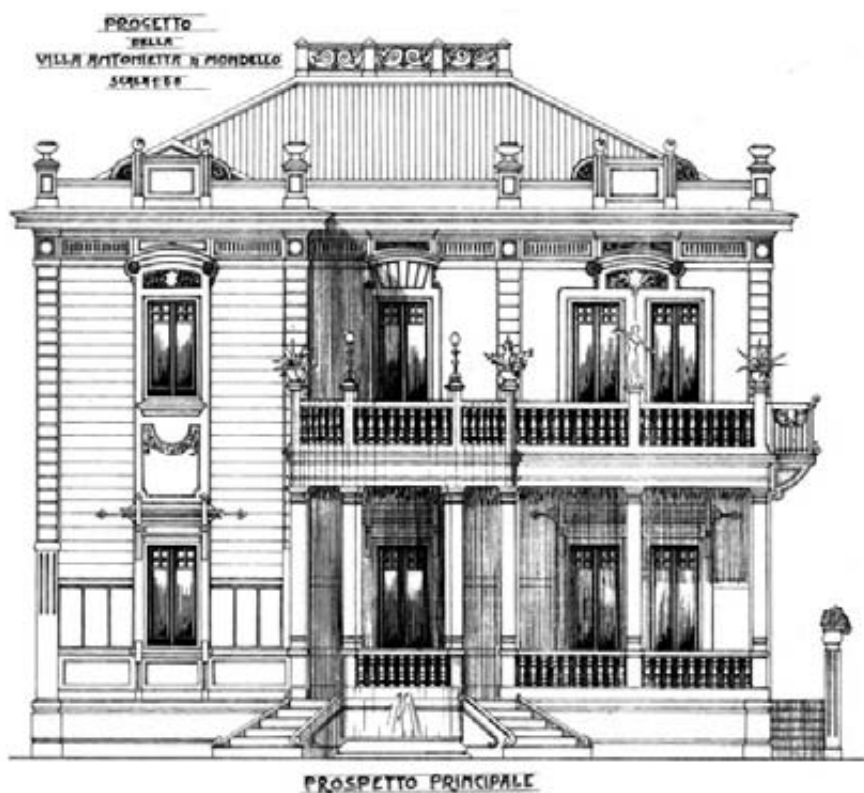
Dalla constatazione dei prospetti della Villa e durante i sopralluoghi, è stato riscontrato che le superfici e l’intonaco delle facciate erano in buono stato di conservazione ad esclusione di parti circoscritte che risultavano degradate a causa delle infiltrazioni di acqua e, in particolari punti, dal parziale discacco nelle soluzioni d’angolo di taluni pilastri, molto probabilmente per l’ossidatura di piccole pozioni di intelaiatura metallica sottostante. La tinteggiatura esistente era composta di una pittura a base di resine di natura organica e in parte da legante minerale che risultava generalmente polverosa o in fase di distacco ed esfoliazione. In alcuni punti circoscritti, il basamento sembrava aver subito un degrado dovuto all’umidità di risalita, che per capillarità data da infiltrazione d’acqua nella soluzione di continuità tra marciapiede e basamento, ha prodotto discacchi della fascia in cemento “rinzaffato a buccia d’arancio” (probabilmente non originaria); in tal senso si è optato concordemente agli indirizzi della Sovrintendenza al totale rifacimento in *Pietra di Billiemi* bocciardata⁴.

Per la sistemazione delle superfici si è così previsto di togliere l’intonaco in fase di distacco e quello che risultava decoeso, sino allo strato sano della muratura. Gli spessori medi di mm 10 sono stati ricostruiti con prodotti in malta grezza⁵. Per la rasatura finale e per l’ottenimento di una superficie simile a quella esistente (finto travertino), si è applicato una mano di grassello di calce magnesiaco a lunga stagionatura, terre colorate e pigmenti inorganici con selezionate granglie di marmo e silice⁶.

Dopo perfetta asciugatura delle superfici, si è data una mano a saturazione di soluzione monocomponente incolore a base di *alchiltrialcossisilani*, disciolti in soluzione acquosa, al fine di consolidare e idrofobizzare gli intonaci, il calcestruzzo armato dei pilastri, i mattoni cotti delle bordure e materiali lapidei, riducendo drasticamente il rischio di formazioni saline e limitando le infiltrazioni attraverso le micro-cavillature dell’intonaco.



Villa Antonietta dopo l’intervento di restauro e pianta del primo livello (documento d’Archivio).



Dall'alto: retro-prospetto con il giardino d'inverno in ferro battuto, sistema delle finestre su via Argonauti e prospetto principale (disegno d'Archivio).

Dopo 48 ore è stata applicata una mano di pittura silossanica protettiva ad elevata traspirabilità e idrorepellenza per esterni nella tonalità scelta. L'applicazione di una doppia mano di questi prodotti monocomponenti costituiti da silossanici oligomerici, antimuffa e antimacchia ad ampio spettro con inerti micronizzati e pigmenti resistenti ai raggi UV, ha permesso di ottenere delle superfici velate, tipiche degli edifici d'epoca, restituendo l'immagine simile agli edifici in cui la patina del tempo ha già fatto la sua comparsa.

Quanto a tutti i fregi decorativi, le modanature, le lesene, i coronamenti sia dei vani porta sia di prospetto, è bastato l'uso di un sottofondo isolante come fissativo delle superfici friabili o polverose, realizzato con resine organiche in solventi alifatici, al fine di consolidare l'esistente e preservarlo dalle azioni di sgretolamento. Il colore è rimasto quello originario, sia per memoria

della preesistenza sia a far da contrappunto alla nuova colorazione bianco sporco stonalizzato.

L'effetto generato è stato quello voluto, attraverso un'armonia cercata comparativa alle altre compresenze Liberty a Mondello. Lo studio filologico condotto, secondo l'accezione comune attuale, si è basato su un insieme di discipline che ha tenuto conto delle fonti letterarie al fine della ricostruzione della loro forma originaria attraverso l'analisi critica e comparativa delle fonti stesse che li testimoniano, e con lo scopo di pervenire, mediante varie metodologie di indagine, ad un'interpretazione che sia la più corretta possibile. In tal senso, il lavoro condotto su *Villa Antonietta/Mela* è divenuto il terreno di verifica e analisi dell'intero patrimonio Liberty di Mondello, constatandone le prevalenze cromatiche con i suoi ossidi componenti, verificandone le modalità applicative e tradizionali del tempo, che in questa

sede sono state riscoperte e riproposte con la migliore durabilità per il prossimo futuro, laddove nel passato di questa fabbrica non vi sono mai state.

Commentava Carlo Aymonino: «Un'architettura nuova è necessaria solo là dove vi sono altri strumenti – quali il restauro scientifico, il ripristino filologico o il recupero edilizio – non hanno senso operativo e tanto menoolutivo. Il modo che ho seguito è stato sempre quello di far del nuovo intervento occasione di restauro e di recupero delle parti storiche preesistenti, in modo che il progetto nel suo insieme fosse effettivamente completamento del luogo urbano e delle sue preesistenze d'intorno».

NOTE

- 1) "Repertorio n. 16.686" Archivio Notarile di Palermo.
- 2) "Livigni" tipico in Sicilia è un intonaco minerale premiscelato in polvere, a base di calce bianca di lunga stagionatura, inerti puri selezionati a curva granulometrica costante, pigmenti inorganici, additivi naturali idrofughi. Le sue caratteristiche sono date dall'altissima traspirabilità, dalla durezza del grafico estetico-tempo.
- 3) Specifica delle deliberazioni della commissione per Roma Capitale n. 2/1998 dell'11 marzo 1998 concernente: *Modificazioni ed integrazioni del Piano degli interventi per il Grande Giubileo del 2000*, nella quale si specificano che gli interventi devono essere realizzati con effetti e patinature atte a non apparire troppo giovani.
- 4) La *Pietra di Billiemi* è una tipica pietra grigia siciliana con concrezioni di argilla dalle caratteristiche colorazioni giallastre, nel particolare, in questa sede è stata utilizzata con finitura "bocciardata", ovvero eseguita con uno speciale martello la cui testa in acciaio temperato, presenta piccole e fitte punte piramidali. L'artigiano scalpellino, percuotendo con tale utensile elementi edilizi lapidei di un certo spessore, ottiene una superficie irregolare dal caratteristico aspetto grezzo.
- 5) È stato impiegato il Sandtex, malta grezza gm additivata con Sandtex cocciopesto cc (rapporto kg 30 malta kg 4 cocciopesto).
- 6) Si è ricorso al Durasil della Sandtex.

BIBLIOGRAFIA

- C. AYMONINO, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina, Roma 1977.
- C. AYMONINO, *Origini e sviluppo della città moderna*, Marsilio, Venezia 1978.
- C. FIORI, S. LORUSSO, R. PENTRELLA, *Restauro, manutenzione, conservazione dei beni culturali: materiali, prodotti, tecniche*, a cura di S. LORUSSO e F. PRESTILEO, Pitagora Editrice, Bologna 2002.
- S. LORUSSO, *La diagnostica per il controllo del sistema manufatto-ambiente*, Pitagora Editrice, Bologna 2002.
- G. PIRRONE, *Palermo, una capitale. Dal Settecento al Liberty*, Edizioni Electa, Milano 1989.
- E. RIZZO, M.C. SIRCHIA, *Liberty a Palermo*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2001;
- A. SCIARRA BORZI, *Ernesto Basile. Il liberty degli architetti siciliani e la tradizione locale rivissuta come memoria creativa*, La Palma, Palermo 1982.
- A. SCIARRA BORZI, G. GAROFALO, R. UNTI, *Architettura "Anni Venti" a Palermo. Ricerca sul lessico liberty palermitano nel recupero dei valori storici della tradizione siciliana*, Giada, Palermo 1983.

* Emanuele Walter Angelico, è ricercatore S.S.D. ICAR/12 Tecnologia dell'Architettura, presso l'Università degli Studi di Palermo e afferisce al D.P.C.E. Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia. È docente, presso Polo Didattico di Agrigento, dei corsi di Progettazione Ambientale e Laboratorio di Sintesi Finale.



LA SOSTENIBILITÀ INCONSAPEVOLE NELL'ARCHITETTURA D'ORIENTE

Golnaz Ighany*

ABSTRACT – Maria Luisa Germanà, referring to the traditional rural architecture, has proposed the term “unconscious sustainability”. This concept can also be used to interpret the buildings of the past. This article describes how people in the past have interacted with nature, developing a considerable sensitivity and respect towards the environment. They were able to understand nature in an extraordinary way, through a direct contact with local environment, and they have created models, today defined as sustainable, but once just the result of a usual, never banal, common sense.

In passato l'uomo, nel modo di costruire, aveva maturato una notevole cultura nel rispettare la natura e l'ambiente, utilizzando solo fonti energetiche rinnovabili e materiali locali adeguati al clima e alle varie latitudini. Tale “cultura del rispetto” è stata, in parte, dimenticata durante lo scorso secolo. La cultura dell'industrializzazione, basata sul benessere individuale, l'inosservanza dell'ecosistema ambientale e il consumo eccessivo di fonti d'energia non rinnovabili hanno prodotto un patrimonio edilizio «fondato su modelli energetici dissipativi, come conseguenza della diffusione di tecnologie artificiali di climatizzazione degli ambienti»¹. Costruire *edilizia sostenibile* significa limitare il consumo di risorse non rinnovabili, utilizzando materiali non nocivi ed ecologici, riducendo al minimo l'impatto sulla salute e sull'ambiente. Questo sistema di costruire è il risultato dell'insieme delle conoscenze e dei processi che concorrono ad accrescere la capacità dell'uomo di adattarsi all'ambiente e di evolvere in esso. La cultura dell'industrializzazione ha modificato totalmente questo modo di costruire.

Nel 1987, a seguito della dicotomia fra la crescita esponenziale della popolazione e l'assetto costante delle risorse patrimoniali disponibili, grazie all'intuizione della Commissione Bruntland, nasce il concetto della *sostenibilità*. Il cammino operativo, invece, dello *sviluppo sostenibile*², a livello internazionale, ha inizio ufficialmente con la Conferenza di Rio nel 1992; e dopo il trattato internazionale del protocollo di Kyoto nel 1997, nascono alcuni importanti contributi di tecnologie e di esperienze utili per la costruzione *sostenibile*.

L'uomo ha costruito in modo che oggi chiamiamo ‘naturale’ fino a metà dell'Ottocento, prima che scaturiscano i metodi di produzione industriale, rivoluzionando così, il nostro rapporto con il pianeta. Dall'Asia all'Africa, dall'America all'Europa, nel mondo sono presenti numerosi esempi di architetture dove, indipendentemente

dalle condizioni climatiche locali, il benessere e il comfort interno vengono garantiti e mantenuti da impianti di condizionamento e d'illuminazione artificiale, contribuendo notevolmente all'inquinamento atmosferico, con enormi consumi e dispersioni di energia. Ciò testimonia come l'uomo abbia raggiunto una falsa indipendenza dall'ambiente, utilizzando la tecnologia come un'alternativa all'ambiente e alle sue trasformazioni.

Il concetto di *sostenibilità* è circolare, come lo è il ciclo continuo della natura e quello della vita umana. L'architettura è un *contenitore*, il guscio che protegge l'uomo e la sua vita. Dal momento in cui essa viene inserita nell'ambiente ne diventa, inscindibilmente, parte integrante, come una pelle «capace di restituire prestazioni organizzate intorno ad una forma, atte a soddisfare le esigenze individuate»³. Questo *contenitore* ha un duplice ruolo: quello legato alla «restituzione di un valore estetico e quello legato alla specificazione delle prestazioni derivanti dalle esigenze espresse dall'ecosistema»⁴. Nel sistema attuale in cui viviamo, l'architettura ha un andamento lineare e non è un sistema circolare come la *sostenibilità*. Esiste un forte contrasto fra la linearità del sistema attuale e la circolarità sostenibile della natura: «bisogna tornare indietro per andare avanti»⁵. Attualmente si stanno sempre più diffondendo i temi della *qualità* e dello *sviluppo sostenibile*. Oggigiorno, termini come ‘architettura sostenibile’, ‘eco-sostenibilità’, ‘bioarchitettura’, ‘architettura bio-ecologica’ e ‘progettazione ecologica’ sono entrati a pieno titolo nel linguaggio comune. Sono molte le istanze che spingono ed evocano l'esigenza di tornare a costruire con l'utilizzo di materiali naturali e con un risparmio nel consumo energetico. C'è un grande bisogno di riscoprire il dialogo continuo e ravvicinato con i luoghi, per ristabilire una relazione armonica con l'ambiente, la natura, il mondo e l'universo.

L'architettura, all'interno delle politiche per la *sostenibilità*, ha sicuramente un ruolo molto importante, in quanto è in grado di condizionare i modelli futuri dello sviluppo⁶. L'architettura è il segno concreto che l'uomo traccia sull'ambiente, è lo strumento principe per governare il rapporto fra l'uomo e la natura, all'interno di una politica per la *sostenibilità*. L'architettura non ha un ruolo univoco, perché si confronta con l'ambiente circostante e lo trasforma; questo confronto «implica una lettura dell'edificio che ne supera i confini dell'oggetto a sé stante e lo dissolve nel



Turchia, Cappadocia, regione dell'Anatolia: il paesaggio singolare è il risultato del dispiegarsi di forze naturali e dell'intervento responsabile dell'uomo.



Un labirinto di torri, crepacci, pinnacoli e castelli rupestri: è una scena fantastica quella che si presenta agli occhi dell'osservatore.



Gli abitanti della Cappadocia hanno mostrato una profonda conoscenza dell'ambiente circostante, così instaurando una diretta relazione con la natura.



I "camini delle fate", singolari formazioni laviche a forma di cono, in Cappadocia: all'interno si celano chiese rupestri e cappelle affrescate.



paesaggio che lo circonda⁷. Oggi l'architettura deve ricercare e ritrovare un linguaggio che possa esprimere il rispetto ecologico e l'equilibrio dell'uso della natura e dell'energia, senza rinunciare ai valori estetici ed economici⁸; deve catturare le occasioni di rifondare il tradizionale modo di intendere il rapporto fra natura e artificio nel rispetto delle risorse e degli equilibri⁹; deve recuperare una eredità solida e consapevole, riportando in vita l'esperienza costruttrice di una civiltà ben consolidata, che sia testimonianza dell'identità dell'uomo stesso, in cui possa riconoscere e acquisire una nuova coscienza di sé.

Nella ricerca dell'equilibrio ambiente-architettura, per poter rispondere all'attuale criticità ambientale e per raggiungere la "qualità energetica", è indispensabile studiare e approfondire il rapporto fra l'edificio e gli elementi che interagiscono con esso, riconsiderando tutto il processo progettuale e realizzativo, ereditato dalla cultura dell'industrializzazione e del consumismo.

Oggi, con uno sguardo alla tradizione, l'architettura deve cercare di creare un dialogo continuo con il contesto, dando maggiore interesse allo studio della materia e della sua complessità¹⁰; deve rivedere criticamente alcuni pensieri e le opere maturate nella storia dell'uomo, che sono il frutto di antichi principi ed esperienze; re-interpretare il passato per trovare il giusto legame e una nuova alleanza fra il contesto, il luogo, l'ambiente, il clima e i loro rapporti con l'architettura e con i suoi fruitori. Progettare oggi, massimizzando il benessere dei fruitori attuali con il rispetto della natura, significa pensare contemporaneamente alle generazioni future, con la consapevolezza che le risorse non sono infinite.

L'architetto egiziano Hassan Fathy, studioso dell'architettura tradizionale, sostiene che: «L'architettura rappresenta ancora una delle arti più tradizionali. Un'opera architettonica è destinata a un servizio. La sua forma è predeterminata dalle opere precedenti ed essa sta in mezzo alla popolazione che sarà costretta a vederla tutti i giorni. L'architetto deve rispettare il lavoro dei suoi predecessori e la sensibilità della gente».¹¹ L'architetto egiziano continua ancora affermando: «Quando un popolo genera architettura fa proprie delle linee particolari che sono tipiche della sua cultura [...] fino a quando non furono abbattute le frontiere culturali, nel secolo scorso, in tutto il mondo si incontravano forme ed elementi architettonici locali e le costruzioni di ciascuna regione erano il frutto meraviglioso di una

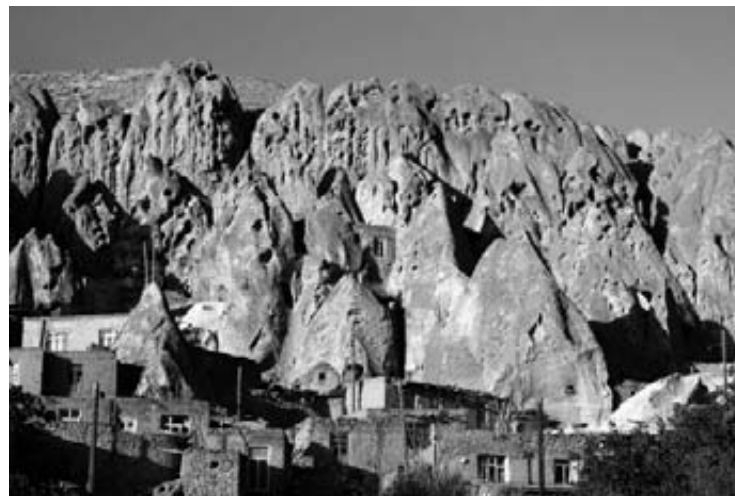
felice combinazione fra la fantasia del popolo e le esigenze del paesaggio. Un'architettura autentica non può esistere al di fuori di una tradizione viva. Quando la potenza e la ricchezza dell'immaginazione umana è sostenuta da tutto il peso di una tradizione ancora viva, l'opera d'arte che ne nascerà sarà molto più grande di quella che l'architetto potrebbe creare senza il sapere tradizionale o con la ferma volontà di allontanarsene»¹⁰

Nelle civiltà passate l'esistenza dipendeva da un *buon* legame con il luogo, in senso fisico e psichico¹². Per gli uomini del passato ogni atto, rivolto a inserire un elemento umano nell'ordine naturale, veniva considerato sacro; «un atto che traduce in forme culturali il profondo istintivo bisogno dell'uomo di difendere il proprio territorio vitale, sia conservandolo nel suo equilibrio ambientale e nelle sue risorse, sia segnandolo inconfondibilmente delle proprie opere come espressioni di possesso»¹³. I nostri avi erano capaci di identificare un luogo e di riconoscere le regole e gli indicatori che il luogo stesso proponeva; in altri termini, comprendevano bene l'arte del luogo. Lo storico Norberg Schulz sostiene che l'architettura popolare è all'origine del *genius loci* come risposta all'abitare e che l'arte del luogo è la totalità¹⁴; il suo scopo è creare *immagini del mondo*, che tramite la loro interazione manifestino il significato delle cose che circondano e chiariscano l'interazione stessa come presentazione locale di significati globali.

In passato, le popolazioni di varie regioni realizzavano gli edifici in rapporto al clima locale, sfruttando al massimo gli apporti offerti dalla natura. Non disponendo dei sistemi tecnologici impiantistici odierni, per creare il benessere e il comfort all'interno degli ambienti, avevano maturato una notevole consapevolezza e sensibilità ambientale. Per progettare correttamente le loro abitazioni, studiavano approfonditamente tutti i fattori climatici relativi alle loro localizzazioni, sia nelle condizioni climatiche troppo calde, sia in quelle molto fredde¹⁵. Era consuetudine che ogni popolo, in base al proprio carattere e cultura, applicasse soluzioni idonee a trovare uno stile autoctono, che potesse rispondere alle esigenze degli abitanti, in pieno rispetto dell'ecosistema naturale. Queste civiltà consideravano il manufatto edilizio non come un *contenitore* ma come un *organismo*, che si autoregola rispetto all'ambiente esterno, che necessita di un supporto energetico in continua relazione con l'esterno, estraendo e impiegando quanto più ener-



Iran, Kandovan, un piccolo villaggio situato vicino alla città di Tabriz: il nome, plurale di 'kando', significa nido d'api.



A Kandovan le abitazioni sono scavate nella roccia.

gia naturale gli necessiti per la realizzazione delle condizioni ottimali e il benessere degli abitanti¹⁶. Una vera e propria arte del costruire: simbiosi fra clima locale, caratteristiche dell'ambiente fisico e dei materiali da costruzione locali. Gli uomini del passato, pertanto, conoscevano molto bene i principi dell'architettura bioclimatica e le connessioni fra il clima e la vita¹⁷. Osservavano ed esaminavano la natura e l'ambiente, mettendosi continuamente di fronte all'evidenza che gli organismi viventi si adattano alle condizioni imposte dal clima. Con un approccio conforme alla natura costruivano le proprie abitazioni, tenendo conto della varietà dei limiti che si incontravano sul pianeta. Erano consapevoli dell'importanza dei fattori propri del luogo, da cui traevano le strategie progettuali per poter esaltare le potenzialità del luogo stesso.

Osservando gli aspetti bioclimatici dell'immenso patrimonio dell'architettura popolare/tradizionale, a tutte le latitudini del pianeta, è facile riconoscere l'ingegnosità di soluzioni costruttive dal punto di vista funzionale, estetico e simbolico; altresì, l'architettura popolare offre gli esempi più significativi per l'analisi dei metodi di controllo ambientale rispetto all'*architettura di stile*.

L'architettura tradizionale, pervasa dall'esigenza di relazionarsi con il mondo vivente e con l'ambiente naturale e il clima, ha maturato un processo molto articolato, che coinvolge una pluralità di *sub-sistemi*, basata sugli aspetti morfologici, tecnologici, costruttivi, ambientale-climatici, organizzativo-distributivi e figurativi¹⁸. Alcuni precisi criteri di difesa hanno sicuramente influenzato le scelte costruttive e figurative delle architetture del passato, ma i criteri che maggiormente hanno regolato e influenzato le scelte progettuali sono proprio di tipo climatico.

Buona funzionalità, decoro, dignità estetica e stabilità. Erano tutte qualità del costruire tradizionale, che accompagnavano l'adattabilità dell'edificio alle più svariate condizioni climatiche. «In una cultura tecnica in cui le fonti energetiche erano il moto dell'acqua e dell'aria, l'irraggiamento del sole, la trazione e il calore animale -le cosiddette energie rinnovabili- si imponeva l'impegno attento delle componenti ambientali e dei mezzi costruttivi, allo scopo di benessere e per quel tempo accettabili. Il costruito si muoveva nell'alveo di una tradizione che consegnava modelli sperimentali e soluzioni vagliate dell'esperienza e dalla verifica pratica. Una tradizione

garante della qualità intesa come rispondenza precisa dell'edificio alle articolate prestazioni cui doveva soddisfare nel complesso delle relazioni con il contesto.»¹⁹

Nel *De Architettura*, si possono ritrovare riferimenti chiari e puntuali e tutt'ora attuali, alle strategie da adottare per progettare gli edifici in relazione ai fattori climatici: «Lo stile degli edifici dovrebbe essere manifestamente diverso in Egitto e in Spagna, nel Ponte e a Roma e nei paesi e nelle regioni di diversa natura. Perché in una parte la terra è opprressa dal sole, in un'altra parte la terra è troppo lontana da esso, in un'altra ancora è a una distanza moderata» o ancora «la direzione delle strade deve essere diversa da quale di venti, in modo che essi, investendo gli angoli degli isolati, vengano ostacolati, respinti, dissipati»²⁰.

In un discorso riportato dallo storico greco Senofonte (430-355 a. C.), si possono trovare interessanti accorgimenti nella casa cui Socrate fa riferimento: «Egli [Socrate] era del parere che queste case fossero belle e utili, e a me sembrò che egli ci volesse insegnare come si deve costruirle. Il suo ragionamento era seguente: se qualcuno volesse costruirsi una casa così come questa dovrebbe essere (secondo le regole), non dovrebbe egli attrezzarla in modo che vi si possa vivere comodamente e con funzionalità? Dopo aver noi approvato quanto egli andava dicendo, continuava: non è una comodità se la casa è fresca in estate e calda in inverno? Dopo aver approvato anche questo, egli continuò: non è forse vero che nelle case esposte a sud il sole penetra in inverno sotto il portico, mentre in estate passa sopra di noi e sopra i tetti in modo da procurarci ombra se ci fa comodo che questo avvenga, non dovrebbero le stanze esposte a sud essere più alte affinché il sole invernale non ne sia escluso, mentre quelle sul lato nord più basso affinché i venti freddi non possono nuocere? Detto in breve: questa dovrebbe essere veramente la dimora più bella e più confortevole, in cui sentirsi a proprio agio in tutte le stagioni e in cui vivere al sicuro»²¹.

Un edificio *sostenibile* è il risultato di un progetto architettonico consapevole, dove è necessaria una visione sistemica che riesce a comprendere gli aspetti formali e costruttivi, distributivi, spaziali, di orientamento, formali, dimensionali e costruttivi²². «Inoltre tale visione va integrata con una ottica processuale, attenta sia al processo produttivo originario della costruzione,



La leggenda racconta che i primi abitanti di Kandovan si trasferirono in questi luoghi e scavarono la roccia vulcanica per sfuggire all'invasione dei Mongoli.





In Iran, Masouleh è un villaggio situato tra il Mar Caspio e la catena montuosa degli Alborz; le abitazioni sembrano emergere naturalmente dalle montagne.



A Masouleh le abitazioni sono costruite l'una sull'altra: il tetto di una casa è la terrazza di quella sovrastante.



Tutti gli edifici di Masouleh sono interconnessi tra loro; i cortili e le coperture delle case sono strade ed aree pedonali.



sia a tutti i fatti ed interventi da cui essa è interessata durante la sua esistenza»²³. In particolare, occorre porre attenzione alle risorse fisiche, ambientali, energetiche e tecnologiche del pianeta e all'efficienza dei processi costruttivi in modo che questi provochino minor impatto possibile sull'ambiente e sui singoli individui. In altri termini, far sì che l'ambiente divenga il luogo delle trasformazioni governate, in cui la *sostenibilità* impone una progettazione che sia conforme «all'uso, alle capacità, alle risorse, alle preesistenze, ma anche al luogo come dominio riconoscibile alle azioni dell'uomo, alla sua storia, alla possibilità di controllo delle trasformazioni»²⁴.

Le tipologie, le forme e le tecniche costruttive, i componenti e i materiali impiegati in architettura tradizionale evidenziano soluzioni formali di un'architettura che si è sviluppata senza architetti, frutto di un'intelligenza umana e della profonda conoscenza dei fattori ambientali.

Gli elementi di *sostenibilità* presenti nelle costruzioni del passato siano più o meno intenzionalmente progettati, vanno considerati inconsapevoli: il principio della sostenibilità, le locuzioni come 'architettura sostenibile', 'bioarchitettura' appartengono al mondo contemporaneo e certamente non a quello passato. «Il tentativo di contenere l'utilizzo di risorse, riscontrabile nell'intera tradizione costruttiva, può essere collegato all'idea di parsimonia intesa come virtù, piuttosto che come necessità inderogabile per la sopravvivenza del genere umano: una differenza di ottica sostanziale, che è opportuno tenere presente nei pur legittimi tentativi di attingere dalle testimonianze del passato spunti per soluzioni che oggi possiamo definire *sostenibili*, ma che un tempo erano dettate da un comune, mai banale, buon senso»²⁵.

Per concludere, se la tradizione non costituisce un ostacolo, se un'architettura autentica non può esistere senza una tradizione viva, così come ribadito da Hassan Fathy, se la qualità formale dell'architettura è il risultato della cultura, della civiltà e della sensibilità individuale e collettiva, infine, se oggi la sostenibilità dell'architettura è il risultato di scelte tecniche assolutamente misurabili che è giusto conoscere e controllare, se è vero tutto ciò, allora, possiamo dire che solo reinterpretando le nostre radici culturali e storiche, scoprendo le regole del buon costruire e adattandole alle esigenze attuali, sono raggiungibili esiti ottimali, nel rispetto e nell'equilibrio fra tradizione e innovazione.

NOTE

1) G. MINGUZZI, *La costruzione di un'architettura responsabile*, in G. MINGUZZI (a cura di), *Architettura sostenibile, processo costruttivo e criteri biocompatibili*, Skira editore, Milano 2006, p. 39.

2) «Lo sviluppo sostenibile è lo sviluppo che soddisfa le esigenze delle attuali generazioni senza compromettere la possibilità di quelle future a soddisfare i propri bisogni. Il concetto di sostenibilità si riferisce a un uso della biosfera da parte delle attuali generazioni capace di mantenerne il potenziale a beneficio delle future generazioni, a modelli di sviluppo economico in grado di evitare l'impoverimento delle risorse naturali e il degrado di quelle ambientali. La sostenibilità ha quattro dimensioni interdipendenti: ecologica, sociale, economica e culturale. Gli aspetti economici della sostenibilità comprendono performance finanziarie, compensazioni occupazionali, contributi della comunità. Gli aspetti sociali comprendono le politiche pubbliche, soddisfacenti standard di lavoro e uguale trattamento per donne e minoranze. Gli aspetti ambientali comprendono l'impatto su aria, acqua, terra, risorse naturali e salute umana. Gli aspetti culturali comprendono il confronto fra culture diverse e l'accesso al sapere.» in *World Commission on Environment and Development*, 1987, Report "Our Common Future", conosciuto come "Brundtland Report".

3) G. PARDI, *Il valore dell'involucro nella funzionalità e la forma dell'edificio*, in G. PARDI (a cura di), *Architettura energetica, ricerche e proposte per una visione energetica dell'ambiente costruito*, in Tac, *Quaderni del Dipartimento di Tecnologie per L'Ambiente costruito dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti (PE)*, ed. Gangemi, Roma 2008, p. 64.

4) *Ibidem*.

5) P. RAVA, *...Naturalmente...Sostenibile*, in G. MINGUZZI (a cura di), *Architettura sostenibile, processo costruttivo e criteri biocompatibili*, Skira editore, Milano 2006, p. 29.

6) Rosario Giuffrè, in qualità del coordinatore al Convegno Internazionale "Florence International Conference for Teachers of Architecture", a Firenze nel 1995, in un dibattito sulla sostenibilità in architettura afferma: «La sostenibilità non è una disciplina ma un differente modo di definire e articolare nelle fasi il processo di fattibilità architettonica. Essa non è coinvolge tematiche esclusivamente micro ambientali, ma esige una complessa gestione di differenti elementi edilizi, ed una loro contestualizzazione, ossia un riferimento alle storie locali».

7) C. GALLO, *Architettura bioclimatica*, in ECOENEA, *Architettura per lo sviluppo sostenibile*, ed. L'arca,



In Iran, Shushtar è una città della provincia di Khuzistan; situata nella parte sud-occidentale, è costruita su di una piccola isola del fiume Karoun.



La città di Shushtar venne edificata su un complesso sistema di canali sotterranei, utilizzati per l'agricoltura, ma anche per rifornire di acqua le abitazioni private.

n°154, Marzo 2001, pp. 14-17.

8) «La funzione estetica è molto più che un semplice ornamento di superficie delle cose del mondo, come a volte si pensa. Agisce profondamente sulla vita della società e dell'individuo, concorre alla guida del rapporto – sia passivo che attivo – dell'individuo e della società con la realtà che li circonda.» in J. MUKAROSKY, *Artista e Designer*, Munari, Laterza, Bari 1976.

9) H. NORBERG SCHULZ, *Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura*, ed Electa, Milano 1992.

10) Vittorio Gregotti afferma: «il contesto rappresenta sempre un materiale indiretto per l'accertamento di una architettura del luogo. Ciò che è in grado di offrire l'architettura della edificazione è la descrizione chiara della tensione verso questi raggiungibili valori, non l'accettazione della loro dissoluzione.» in V. GREGOTTI, *Questioni di Architettura*, ed. Einaudi (Editoriali di Casabella), Torino 1986.

11) H. FATHY, *op. cit.*, pp. 53, 54, 60, 61, 64.

12) C. TROMBETTA., *op. cit.*, p. 14.

13) C. TROMBETTA., *op. cit.*, p. 54.

14) Corrado Trombetta chiarisce il significato della frase, *l'arte del luogo è la totalità*, e aggiunge: «l'arte del luogo è l'architettura; è la complessa rete delle relazioni che gli organismi hanno con le cronache locali, con tutto il vissuto, in permanenza e in emergenza, al di là di questioni di epoca, di religione o tecnologia.» in C. TROMBETTA, *L'attualità del pensiero di Hassan Fathy nella cultura tecnologica contemporanea, il luogo, l'ambiente e la qualità dell'architettura*, ed. Rubettino, Soveria Mannelli (CZ) 2002, P. 18.

15) Da un articolo di A. SILLANI e P. SALERNO, *I principi ispiratori per un'architettura bioclimatica*, pubblicato su www.ambientediritto.it.

16) «Le piante offrono un valido esempio di interazione tra gli organismi viventi e il loro ambiente. Esse dispongono di sistemi propri di razionamento termico e idrico. Il calore prodotto con la respirazione, è il risultato del metabolismo che tende a provocare un aumento della temperatura proprio come avviene negli animali. La traspirazione e l'evaporazione causano il raffreddamento, poiché ogni grammo di acqua trasudata richiede alla pianta una quantità di calorie che va da 570 a 601, a seconda della temperatura dell'aria. Di conseguenza, le piante interagiscono con il microclima dell'ambiente circostante e, in certa misura, regolano la loro temperatura in base alle varie necessità. Nello stesso modo, un edificio è condizionato dall'ambiente circostante. Il clima della località in cui sorge e la vicinanza di altri edifici lo modellano. Pertanto, esso deve la sua forma anche a questi elementi, oltre che a fattori sociali, culturali ed economici.» in C. TROMBETTA., *op. cit.*, p. 150.

17) «Con il termine *bioclimatica*, che deriva dal lessi-

co comune in uso nella *bioclimatologia*, viene indicata una disciplina, fondata da Köppen agli inizi del secolo scorso, finalizzata principalmente alla ricerca delle cause di una determinata distribuzione della vegetazione nelle varie regioni del pianeta. Tale disciplina tende ad identificare il *bioclima* come quel complesso di fattori del clima stesso che regolano, attraverso processi di ologenesi, la distribuzione planetaria dei grandi tipi di *bioma*», tratto da un articolo di A. SILLANI e P. SALERNO, *I principi ispiratori per un'architettura bioclimatica*, pubblicato su www.ambientediritto.it. E ancora, «il termine bioclimatica, è nato all'incontro del *regionalismo architettonico* con la *bioclimatologia*, esprime un tipo di approccio mirato ad affrontare, con apporti interdisciplinari e con metodologie ordinata e sistematica, il problema della regolazione del clima.», tratto da D. FRANCESE, *Architettura bioclimatica, risparmio energetico e qualità della vita nelle costruzioni*, UTET, Torino 1996.

18) L. MARTELLI (a cura di), *La concezione bioclimatica del costruire tradizionale*, in A. GIOLI (a cura di), *Lezioni di architettura bioclimatica*, Alinea Editrice, Firenze 2000, p. 78.

19) L. MARTELLI, *op. cit.*

20) M. P. VITRUVIO, *De Architectura*, P. GROS (a cura di), traduzione e commento di A. CORSO e E. ROMANO, ed. Einaudi, Libro I., Torino 1997.

21) L. B. ALBERTI, *Della Architettura della Pittura e della Statua*, traduzione di C. BARTOLI, Libro I, Cap. III, Istituto delle Scienze, Bologna 1782.

22) M. L. GERMANÀ, 2005, *La sostenibilità inconsapevole del costruito rurale tradizionale: l'esempio della masseria siciliana*, in: S. MECCA, B. BIONDI (a cura di), *Proceedings of 1st Forum UNESCO Architectural Heritage and Sustainable Development of Small and Medium Cities in South Mediterranean Regions. Results and strategies of research and cooperation*, Firenze, 27-28 maggio 2004, ETS, Pisa 2005, pp. 459-467.

23) V. MANFRON, G. MUCELLI, P. PAGANUZZI, N. SINOPOLI, V. TATANO (a cura di), *Costruire il progetto sostenibile*, Saggio bibliografico.

24) C. TROMBETTA., *op. cit.*, p. 66.

25) Cfr. M. L. GERMANÀ, *op. cit.* pp. 459-467.

Le immagini sono tratte da www.flickr.com.

* Golnaz Ighany, architetto, è Dottoranda di Ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi", presso il Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia dell'Università degli Studi di Palermo.



La differenza di livello tra l'insediamento e il fiume Karoun ha spinto gli abitanti di Shushtar a costruire acquedotti, per protezione dalle alluvioni e per irrigare i terreni agricoli.



DOTTORATO DI RICERCA – CALENDARIO DEI SEMINARI A.A. 2009/10 – AULA BASILE – D.P.C.E.

<p>■ Febbraio 2009</p>	<p>Dott. Paolo Cornale Direttore del Centro Ricerche CSG Palladio di Vicenza <i>I Costi della Diagnostica per il Restauro</i></p>
<p>■ Marzo 2009</p>	<p>Arch. Theofanis Bobotis <i>Musei Archeologici. Nuclei di produzione della civiltà</i></p> <p>Prof. Sandro Pittini Docente, Facoltà di Architettura Aldo Rossi, Cesena <i>Archeologia, Architettura e Paesaggio, una ricerca in corso.</i></p>
<p>■ Maggio 2009</p>	<p>Prof. Olimpia Niglio Docente, Università degli Studi di Pisa <i>Storia del sistema costruttivo antisismico e protezione del patrimonio esistente</i></p>
<p>■ Giugno 2009</p>	<p>Prof. Maria Clara Ruggieri Tricoli Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo <i>Rapporto fra Ricerca e Conoscenza bibliografica, Strumenti, Tecniche e Rappresentazioni</i></p> <p>Prof. Alberto Sposito Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo <i>Metodologia e Assiologia in un progetto di ricerca</i></p>
<p>■ Settembre 2009</p>	<p>V° Seminario estivo della Rete OSDOTTA* <i>Produzione dell'Architettura tra tecniche e progetto</i></p>
<p>■ Ottobre 2009</p>	<p>Prof. Gillo Dorfles Politecnico di Milano <i>Arte, Architettura, Design</i></p>
<p>■ Dicembre 2009</p>	<p>Prof. Francesco Lo Piccolo Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo <i>Metodologia e Internazionalizzazione della Ricerca</i></p>
<p>■ Gennaio 2010</p>	<p>Prof. Christian Darles Chercheur, École Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse <i>Culture costruttive e mattoni in Terra Cruda nello Yemen</i></p> <p>Prof. Attilio Nesi Ordinario, Facoltà di Architettura Mediterranea di Reggio Calabria <i>Strategie per il controllo e la progettazione nell'architettura storicizzata</i></p> <p>Prof. Fabrizio Agnello Ricercatore, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo <i>Augmented reality in Cultural Heritage visualization</i></p>
<p>■ Febbraio 2010</p>	<p>Arch. Salvatore D'Amelio <i>3D modelling for Cultural Heritage documentation</i></p> <p>Prof. Marcella La Monica Ricercatrice, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo <i>L'arte di Honoré Daumier</i></p> <p>Prof. Pier Federico Caliarì Ricercatore, Politecnico di Milano, Coordinatore Premio Piranesi-Yourcenar <i>Progetti di Musealizzazione in Aree Archeologiche</i></p> <p>Prof. Andrea Campioli Ordinario, Politecnico di Milano <i>Tecnologie d'intervento sui Beni Culturali in condizioni di emergenza</i></p>
<p>■ Marzo 2010</p>	<p>Prof. Amedeo Tullio Archeologo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Palermo <i>Archeologia urbana e cultura materiale di età ellenistica a Cefalù</i></p> <p>Prof. Vito Cappiello Ordinario, Facoltà di Architettura Federico II, Università degli Studi di Napoli <i>Architettura e paesaggio</i></p>
<p>■ Aprile 2010</p>	<p>Prof. Gabriella Caterina Ordinario, Facoltà di Architettura Federico II, Università degli Studi di Napoli <i>I Processi di Valorizzazione e Gestione nell'architettura storicizzata</i></p> <p>Arch. Piero Meli Direttore dell'Ente Parco Valle dei Templi di Agrigento <i>Restauro e Valorizzazione nella Valle dei Templi di Agrigento</i></p>
<p>■ Maggio 2010</p>	<p>Prof. Maurizio De Luca Capo Restauratore Musei Vaticani, Roma <i>Restauro della Cappella Paolina di Michelangelo</i></p> <p>Prof. Massimo Perriccioli Associato, Facoltà di Architettura di Camerino, Università degli Studi di Chieti <i>Temporalità e micro-architetture</i></p> <p>Prof. Giuseppe De Giovanni Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo <i>Tavola Rotonda con Hendrik Müller e con Walter Klasz della Technische Universität München</i></p>
<p>■ Giugno 2010</p>	<p>Prof. Mario Grosso Associato, Facoltà di Architettura II, Politecnico di Torino <i>Il Raffrescamento passivo nell'architettura tradizionale</i></p>
<p>■ Luglio 2010</p>	<p>Prof. Tiziana Firrone Ricercatrice, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo <i>Esperienze costruttive in Africa</i></p>
<p>Stampato da: ■ offset studio</p>	<p>■ Novembre 2010</p> <p>Prof. Raffaello Frasca Associato, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo <i>I modelli informatizzati per l'analisi critica dell'architettura</i></p>