

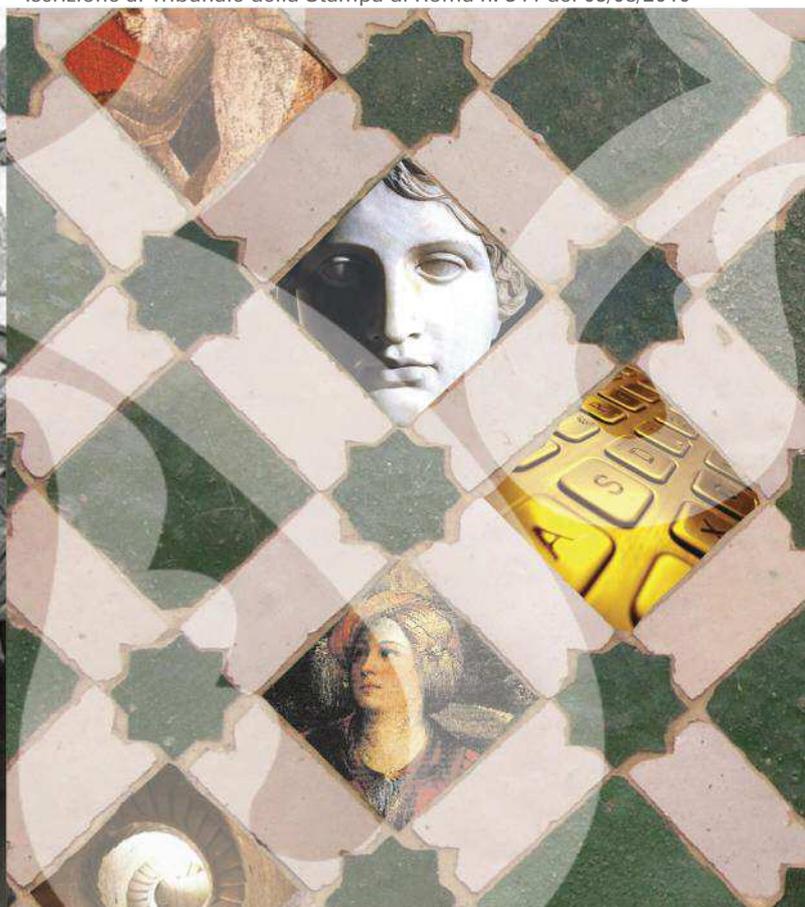
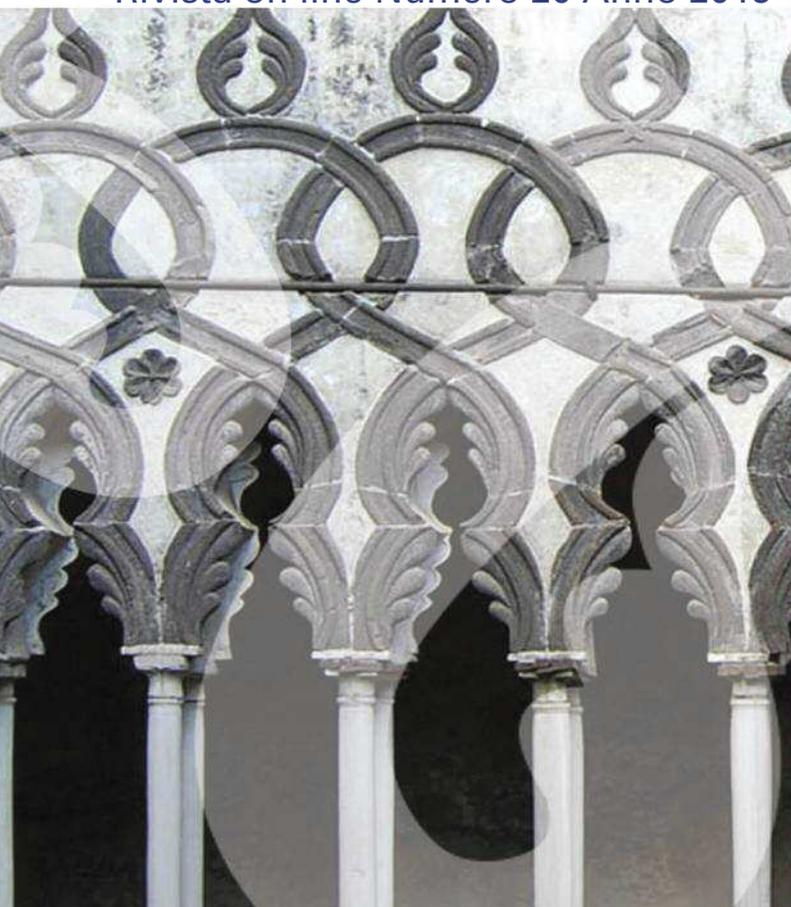


Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

# Territori della Cultura

Rivista on line Numero 20 Anno 2015

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





Territori della Cultura

# Sommario



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

## Comitato di redazione

5

Mediterraneo: investire sulle diversità. Con FOP un modello di ospitalità diffusa  
Alfonso Andria

8

La Convenzione dell'Aja del 14 maggio 1954 sulla Protezione dei Beni Culturali in caso di conflitto armato  
Pietro Graziani

12

## Conoscenza del patrimonio culturale

Fiorenza Grasso Il Museo Archeologico Etrusco "De Feis" a Napoli. Storia di una collezione

16

Jean-Noël Salomon Croyances, dévotions populaires et mythes argentins: la part du milieu naturel et de l'histoire

20

## Cultura come fattore di sviluppo

Piero Pierotti Paesaggi disastriati. E se il clima non fosse impazzito?

36

Federica Epifani *Historic Building Manager*: competenze in gioco e percorsi formativi per una nuova figura professionale. Un primo studio italiano

52

Laura Aiello Il Cubito Biblico nell'architettura sacra

66

Antonietta Barbati, Maria Cimmino La Basilica Desideriana di Montecassino: *prototipo* e modello dell'architettura basilicale dell'Italia centro-meridionale

80

## Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Stefania Napolitano Come l'arte può riconfigurare l'architettura. Ad un mese dall'inaugurazione della nuova sede, cronistoria delle tre età del Whitney Museum

96

Matilde Romito *Wanderer in Traumlandschaft*. Pittori stranieri ad Amalfi, Atrani e Ravello nella prima metà del '900

102



*Territori della Cultura*

# Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

[comunicazione@alfonsoandria.org](mailto:comunicazione@alfonsoandria.org)

Direttore responsabile: Pietro Graziani

[pietro.graziani@hotmail.it](mailto:pietro.graziani@hotmail.it)

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

[rvicere@mpmirabilia.it](mailto:rvicere@mpmirabilia.it)

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

[sclarocca@alice.it](mailto:sclarocca@alice.it)

## Comitato di redazione

Jean-Paul Morel Responsabile settore  
"Conoscenza del patrimonio culturale"

[jean-paul.morel3@libertysurf.fr](mailto:jean-paul.morel3@libertysurf.fr);

[morel@msh.univ-aix.fr](mailto:morel@msh.univ-aix.fr)

Claude Albore Livadie Archeologia, storia, cultura

[alborelivadie@libero.it](mailto:alborelivadie@libero.it)

Max Schvoerer Scienze e materiali del  
patrimonio culturale

[schvoerer@orange.fr](mailto:schvoerer@orange.fr)

Maria Cristina Misiti Beni librari,  
documentali, audiovisivi

[mariacristina.misiti@beniculturali.it](mailto:mariacristina.misiti@beniculturali.it)

Francesco Caruso Responsabile settore  
"Cultura come fattore di sviluppo"

[francescocaruso@hotmail.it](mailto:francescocaruso@hotmail.it)

Piero Pierotti Territorio storico,  
ambiente, paesaggio

[pierotti@arte.unipi.it](mailto:pierotti@arte.unipi.it)

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

[ferrigni@unina.it](mailto:ferrigni@unina.it)

Dieter Richter Responsabile settore  
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

[dieterrichter@uni-bremen.de](mailto:dieterrichter@uni-bremen.de)

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione  
del patrimonio culturale

[matilde.romito@gmail.com](mailto:matilde.romito@gmail.com)

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo  
sul turismo culturale

[adamendola@unisa.it](mailto:adamendola@unisa.it)

## Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

[apicella@univeur.org](mailto:apicella@univeur.org)

Monica Valiante

Velia Di Riso

Rosa Malangone

## Progetto grafico e impaginazione

Mp Mirabilia - [www.mpmirabilia.it](http://www.mpmirabilia.it)

## Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

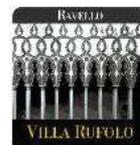
Tel. +39 089 857669 - 089 2148433 - Fax +39 089 857711

[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org) - [www.univeur.org](http://www.univeur.org)

Per consultare i numeri  
precedenti e i titoli delle  
pubblicazioni del CUEBC:  
[www.univeur.org](http://www.univeur.org) - sezione  
pubblicazioni

Per commentare  
gli articoli:  
[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org)

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376

# Comitato Scientifico



**Sen. Alfonso Andria** Presidente

**Prof. Jean-Paul Morel** Professore Emerito, Université d'Aix-Marseille - Vice Presidente

**Prof.ssa Claude Albore-Livadie** Directeur de Recherches au Centre Camille Jullian, Université Aix-Marseille (UMR 6573-CNRS) Docente di Preistoria e Protostoria dell'area vesuviana e di Etruscologia e antichità italiche, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, Napoli

**Prof. Adalgiso Amendola** Docente di Filosofia del Diritto, Università di Salerno

**Prof. Alessandro Bianchi** Rettore, Università Telematica Pegaso

**Prof. David Blackman** Archeologo

**Dr. Mounir Bouchenaki** Unesco

**Dr. Adele Campanelli** Soprintendente archeologo di Salerno, Avellino, Benevento e Caserta

**Prof. Francesco Caruso** Ambasciatore, Rappresentante CdA

**Mons. José Manuel Del Rio Carrasco** Congregazione del culto divino e la disciplina dei sacramenti, Curia Romana

**Dr. Caterina De La Porta** Eforo del Ministero della Cultura in Grecia

**Dr. Stefano De Caro** Direttore ICCROM, Roma

**Prof. Maurizio Di Stefano** Presidente ICOMOS Italia

**Prof. Witold Dobrowolski** Docente di archeologia classica, Università di Varsavia - già Conservatore del Dipartimento dell'Arte antico del Museo Nazionale di Varsavia

**Ing. Ferruccio Ferrigni** Dipartimento Pianificazione e Scienza del Territorio, Università Federico II, Napoli

**Prof.ssa Rosa Fiorillo** ICOMOS Italia

**Dr. Mechthilde Fuhrer** Deputy to the Executive Secretary, European and Mediterranean Major Hazards Agreement - Council of Europe

**Prof. Pietro Graziani** Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Università La Sapienza - Master in Architettura, Arti Sacre e Liturgia Università Europea di Roma e Ateneo Pontificio *Regina Apostolorum*

**Ing. Salvatore Claudio La Rocca** già Vice Direttore della Scuola Superiore per la Formazione e la Specializzazione dei Dirigenti dell'Amministrazione Pubblica - Roma

**Prof. Roger A. Lefèvre** Professore Emerito, Université de Paris XII - Val de Marne

**Prof. Giuseppe Luongo** Professore Ordinario Fisica del Vulcanismo, Università Federico II, Napoli

**Prof. Ernesto Mazzetti** già vicepresidente Società Geografica Italiana

**Prof. Mauro Menichetti** Direttore Dip. Scienze del Patrimonio Culturale/DISPAC, Università di Salerno

**Arch. Gennaro Miccio** Soprintendente BAP di Salerno e Avellino

**Prof. Luiz Oosterbeek** Coordinating Professor of Archaeology and Landscape Management, Instituto Politécnico de Tomar

**Prof. Domenico Parente** Dipartimento di Informatica, Università di Salerno

**Dr. Massimo Pistacchi** Direttore Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi

**Prof. Piero Pierotti** Professore a riposo di Storia dell'Architettura, Università di Pisa

**Prof. Fabio Pollice** Docente Università degli Studi del Salento

**Prof. Dieter Richter** Professore Emerito, Università di Brema

**Prof.ssa Maria Giovanna Riitano** Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale/DISPAC, Università di Salerno

**Dr. Matilde Romito** Dirigente Provincia di Salerno

**Prof. Ingelore Scheunemann** Coordinatore Programma Latinoamericano di Scienze e Tecnologia per lo sviluppo - CYTED

**Prof. Max Schvoerer** Académie Européenne des Sciences et des Arts (Salzburg, Austria); Professeur émérite Université Bordeaux Montaigne (France)

**Prof. Gerhard Sperl** Docente di Archeometallurgia e Materiali Storici - Università di Vienna - Università di Leoben

**Dr. Giuliana Tocco** Archeologo

**Dr. Françoise Tondre** Vice Présidente Institut Européen pour le Conseil en Environnement

**Dr. Licia Vlad Borrelli** Ispettore Onorario Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali

**Prof. François Widemann** Directeur de Recherches au CNRS - Laboratoire de Recherche des Musées de France - Paris

**Arch. Giuseppe Zampino** Architetto

**Dr. Eugenia Apicella** Segretario Generale - Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

# Consiglio di Amministrazione



Sen. Alfonso Andria

**Presidente e legale rappresentante**

Prof. Jean-Paul Morel

**Vice Presidente**

Dr. Eugenia Apicella

**Segretario Generale**

## **Soci Promotori**

Dr. Gaetano Adinolfi

già Segretario Generale aggiunto Consiglio d'Europa

Dr. Carla Magnoni

già funzionario Consiglio d'Europa

Dr. Jean-Pierre Massué

già segretario esecutivo di EUR.OPA Grandi Rischi, Consiglio d'Europa

Sen. Mario Valiante

già membro Assemblea Parlamentare del Consiglio d'Europa

## **Rappresentanti Enti Fondatori**

*Secrétaire Général Conseil de l'Europe*

Dr. Thorbjørn Jagland

*Regione Campania*

On.le Stefano Caldoro, Presidente

*Provincia di Salerno*

Dr. Giuseppe Canfora, Presidente

*Comune di Ravello*

Dr. Paolo Vuilleumier, Sindaco

*Università degli Studi di Salerno*

Prof. Aurelio Tommasetti, Rettore Magnifico

*Comunità Montana "Monti Lattari"*

Luigi Mansi, Presidente

*Ente Provinciale per il Turismo di Salerno*

Arch. Angela Pace, Commissario Straordinario

*Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo di Ravello*

Dr. Elisabetta Romano, Commissario Straordinario

## **Rappresentanti Soci Ordinari**

*Biblioteca S. Francesco, Ravello*

Prof. p. Francesco Capobianco, o.f.m. conv., Direttore

*Instituto Politécnico de Tomar (IPT)*

Prof. Eugénio Manuel Carvalho Pina de Almeida,  
Presidente

*Comune di Scala*

Luigi Mansi, Sindaco

## **Membri Cooptati**

Sen. Alfonso Andria

*Senatore*

Prof. Jean-Paul Morel

*Université de Provence, Aix-en-Provence*

Prof. Francesco Caruso

*Ambasciatore*

Dr. Marie-Paule Roudil, *Responsabile*

*Rappresentanza UNESCO presso l'Unione Europea*

Dr. Antonio Naddeo, *Commissario Straordinario*

*Fondazione Ravello*

Prof. Franco Salvatori, *Presidente Emerito*

*Società Geografica Italiana*

Dr. Eladio Fernandez-Galiano

*Segretario Esecutivo ad interim EUR-OPA Rischi Maggiori,*

*Consiglio d'Europa*

Prof. Manuel Núñez Encabo, *Presidente*

*Associazione Europea ex parlamentari del Parlamento*

*Europeo e del Consiglio d'Europa*

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

*Pontificia Università Gregoriana*

## **Membri Consultivi**

Prof. David Blackman

*Relatore del Comitato Scientifico*

## **Revisore Unico**

Dr. Alfonso Lucibello

# Mediterraneo: investire sulle diversità Con FOP un modello di ospitalità diffusa

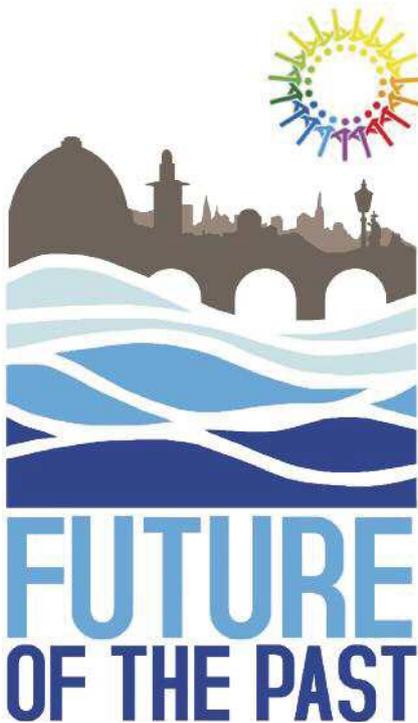
Il Mediterraneo, tra le tante complessità che esprime bagnando sponde così diverse, pure racchiude nei territori innumerevoli ricchezze, un patrimonio materiale e immateriale inestimabile, un altissimo potenziale in grado di determinare apprezzabili svolte nelle economie locali. Lo sforzo cui da anni si tende, attivando strumenti e programmi specifici, è volto a collegare le omogeneità presenti in quella macroregione, costruendo una rete di relazioni politiche, sociali, culturali, commerciali.

In tal senso è del tutto verosimile promuovere, pur nella consapevolezza della difficoltà del percorso, il confronto tra modelli di ospitalità diffusa, tra loro affini per aver intercettato una domanda che l'utenza turistica ha di recente formulato: voler vivere dal di dentro, quasi impadronendosi temporaneamente, i luoghi con le loro abitudini, le usanze, la loro storia, la loro cultura. Il che ha imposto un cambio di marcia verso una sostenibilità che sia sinonimo di valorizzazione dell'esistente, di esaltazione dell'edificato storico e della sua distintività senza consumare ulteriori superfici, di spinta all'occupazione.

Perciò puntare sui centri storici di alcuni paesi del Mediterraneo – Alessandria d'Egitto, Valletta, Bethlemme, Byblos, Cordoba, Costiera Amalfitana, Mahdia – detentori di gran parte del patrimonio culturale tangibile e intangibile, rappresenta un punto di forza del progetto **FOP (Future of Our Past)**, attivato nel quadro del programma europeo ENPI dal Centro di Ravello in partenariato con Società Geografica Italiana (Capofila), UNIMED, IEREK (Egitto), Fondazzjoni Temi Zammit (Malta), Quality Program (Italia), Dar Al-Kalima College (Autorità palestinese), Consorcio provincial de desarrollo economico (Spagna), Municipalità di Mahdia (Tunisia), Lebanese University (Libano).

La sfida è di mirare allo sviluppo turistico concependo un modello alternativo che sia imperniato sul coinvolgimento delle comunità locali, sul rispetto dei valori identitari del luogo e sulla riduzione dell'impatto ambientale.

Grazie al vasto e qualificato partenariato, composto da Università, Centri di ricerca e Agenzie di sviluppo rappresentativi delle tre sponde del bacino mediterraneo, il progetto opera per sviluppare un insieme integrato di azioni pilota in un primo gruppo di centri storici. Questi saranno gli anelli iniziali di una catena internazionale, nell'auspicio di riuscire a coin-



volgere un numero sempre maggiore di città mediterranee, nelle quali la Cultura divenga elemento attrattivo centrale.

Nella fase attuale si sta sperimentando a Bethlemme un tentativo di albergo diffuso, utilizzando case private esistenti, finora non usate o adibite ad altre funzioni, messe a disposizione dai proprietari per incrementare la ricettività non tradizionale ma caratterizzata dalla "convivenza" con la comunità locale. Si stimola così un grosso potenziale, per massima parte ancora inespresso, se è vero che lo sviluppo turistico è tradizionalmente orientato verso le fasce costiere e, anche quando ha toccato le città, non ha portato grandi benefici ai loro centri storici.

Il progetto prevede sia azioni locali, come dimostra il caso Bethlemme, per promuovere lo sviluppo di turismo sostenibile nei centri coinvolti, sia azioni transnazionali finalizzate alla messa in rete di quelle locali ed all'attivazione di collegamenti sinergici tra le medesime, anche attraverso la creazione di un

*Paesaggio verticale - Furore.*



portale – in fase di costruzione [www.futureourpast.com](http://www.futureourpast.com) – impostato sull’offerta di “esperienze emozionali” che il viaggiatore può vivere nei diversi siti coinvolti. Tale portale costituirà lo strumento principale per la creazione di un network mediterraneo che metta in rete i centri storici e le comunità locali coordinandone le azioni promozionali.

Tra i risultati finali che il progetto mira a raggiungere vanno evidenziati i Piani strategici per lo sviluppo di un turismo sostenibile volto al coinvolgimento delle comunità locali; l’ospitalità diffusa per valorizzare l’edificato dei centri storici e per coinvolgere attivamente la comunità locale; strumenti multimediali/smart per un uso consapevole del patrimonio culturale dei centri storici; mobilità sostenibile per turisti e residenti.

Nel quadro di FOP il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, responsabile delle attività di formazione in tutti i paesi coinvolti, ha proposto come caso di studio italiano il territorio dei comuni di Furore, Scala e Tramonti, in Costiera Amalfitana. Al riguardo hanno già avuto luogo workshops nei quali sono stati presentati i primi risultati del Rapporto Territoriale relativo ai suddetti siti e corsi di formazione per

*Piazzetta di Minuta - Scala.*





*Convento San Francesco Polvica -  
Tramonti.*

“Operatori Territoriali per la redazione del Piano Locale di Turismo Sostenibile”. Tale Piano in seguito è stato materialmente redatto.

In un tempo nel quale del Mediterraneo si parla quotidianamente per declinarne le criticità, per affrontare le problematiche connesse ai flussi migratori, per invocare una più forte, larga e condivisa responsabilità politica delle Istituzioni europee e dei singoli Stati Membri dell’Unione, viene lanciato attraverso il progetto FOP un piccolo, impercettibile segnale teso a stabilire un approccio culturale differente che aiuti a superare le diversità e che anzi su di esse addirittura investa.

Alfonso Andria  
Presidente

# La Convenzione dell'Aja del 14 maggio 1954 sulla Protezione dei Beni Culturali in caso di conflitto armato

È a tutti noto come il secondo conflitto mondiale provocò, tra gli altri gravi lutti, danni spesso irreparabili al patrimonio culturale, alle città, ai beni culturali in genere. Per tale ragione 46 Stati aderenti all'Organizzazione delle Nazioni Unite si riunirono all'Aja sotto l'egida dell'Unesco (organizzazione dell'ONU per l'educazione, la scienza e la cultura) dal 21 aprile al 14 maggio 1954, per definire uno strumento di diritto internazionale per la protezione dei Beni Culturali in caso di conflitto armato.



*Duomo di Livorno colpito dai bombardamenti nel 1943.*

La Convenzione dell'Aja consta di 40 articoli, il primo dei quali individua il concetto di "bene culturale" che comprende beni singoli (monumenti, aree archeologiche, opere d'arte, libri e manoscritti, archivi), ai quali si aggiungono le biblioteche, musei, pinacoteche, chiese, come beni culturali al tempo stesso caratterizzati dall'essere contenitori e contenuto. Un Regolamento, sempre del 14 maggio 1954, completerà i lavori dotando il diritto internazionale di uno strumento condiviso – ma non sempre, come vedremo – di facile applicazione.

L'effettiva entrata in vigore è del 7 agosto 1956, al termine del periodo della ratifica durante il quale la Convenzione è rimasta

aperta a nuove adesioni. Per quanto riguarda l'Italia la Ratifica è intervenuta con legge 7 febbraio 1958, n. 279 (G.U. n. 87 dell'11 aprile 1958).

Nel corso dei decenni successivi, si assisterà ad un nuovo modo di caratterizzare i conflitti armati, che diventano sempre più interetnici e/o interreligiosi, causando ad esempio lo sfaldamento di realtà apparentemente consolidate, come l'ex Jugoslavia, l'URSS, il complesso sistema del mondo arabo-islamico. Realtà quest'ultima, per noi occidentali, non sempre di facile lettura.

I beni culturali saranno sempre più oggetto di aggressioni, attesa la loro valenza identitaria di un popolo, di un territorio. Infatti il crollo della Jugoslavia Titina vede proprio in alcuni simboli culturali l'inizio di tutto: il rogo della Biblioteca di Sarajevo e la distruzione del ponte di Mostar, ponte che univa simbolicamente cristiani e musulmani e proprio per questo fatto saltare; le immagini dell'assalto, in Iraq, al Museo Archeologico di Baghdad in occasione dell'entrata delle truppe Usa in città durante la prima guerra del golfo. Le testimonianze

potrebbero proseguire, fino ad arrivare alle più vicine vicende che i media, più che in passato, ci hanno raccontato: i Buddha di Bamiyan, in Afghanistan a circa 230 chilometri da Kabul, patrimonio dell'umanità, fatti esplodere nel 2001, proprio per "annullare" ogni retaggio culturale del passato. Penso ancora alle antiche città di Nimrud, Ninive, Hatra e molte altre realtà patrimonio dell'umanità, distrutte per ragioni che al mondo occidentale non sempre è facile da decifrare. Si tratta, in effetti, di "pulizia culturale", "distruzione della storia delle città arabo-islamiche come mezzo di propaganda". Altri tragici esempi possono essere ricordati, come la Cambogia di Pol Pot, o anche le immani distruzioni causate da calamità naturali, dove l'uomo non è certamente estraneo.

Da tutto ciò emerge una oggettiva impotenza del sistema internazionale di porre in essere strumenti di tutela volti a salvaguardare tale immenso patrimonio storico-artistico. La Convenzione dell'Aja del 1954, pur sempre valida nei principi, è sostanzialmente impotente rispetto all'evolversi dei modelli e delle motivazioni di aggressione che subiscono i beni culturali. Non più gli Stati, ma comunità non sempre decifrabili svolgono oggi un ruolo fondamentale nell'aggressione ai beni culturali come testimonianze identitarie da annullare.

Penso quindi che occorrerebbe sempre più attivare forme di conservazione documentale, certamente già presenti e diffuse nelle varie realtà nazionali, ma forse non ancora messe a sistema, così come oggi la tecnologia ci consente.

L'idea è quindi quella di proporre il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali di Ravello, come partner privilegiato per l'acquisizione di testimonianze documentarie, per creare un punto di raccolta fondamentale, in collaborazione con l'UNESCO, il Consiglio d'Europa, l'ISESCO (Islamic Educational Scientific and Cultural Organization) e molte altre realtà, con le quali il Comitato Scientifico del CUEBC potrebbe prendere contatto per valutare ogni possibile reale forma di cooperazione.



*I resti della Biblioteca di Sarajevo dopo l'incendio che la distrusse nella notte tra il 25 e il 26 agosto 1993.*



*Il posto vuoto del Buddha gigante di Bamalyan, distrutto dai talebani nel 2001.*



*Territori della Cultura*



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali

Ravello

# Conoscenza del patrimonio culturale

Il Museo Archeologico Etrusco "De Feis" a Napoli. Fiorenza Grasso  
Storia di una collezione

Croyances, dévotions populaires et mythes argentins: la part du milieu naturel et de l'histoire  
Jean-Noël Salomon



Fiorenza Grasso

Fiorenza Grasso,  
Archeologa

## Il Museo Archeologico Etrusco “De Feis” a Napoli. Storia di una collezione

**N**onostante sia di recente istituzione, il Museo Archeologico Etrusco “De Feis” vanta una lunga storia che affonda le sue radici nelle dinamiche culturali dell’Italia post-unitaria, nella storia dell’archeologia del XIX secolo e nella contingente situazione culturale italiana.

La collezione che oggi compone il Museo “De Feis” fu adunata da Padre Leopoldo De Feis, barnabita, originario di Anzi (vicino Potenza), figlio unico di possidenti terrieri. La passione per le antichità, già manifesta nell’adolescenza, fu alimentata dal padre, conoscitore delle ricchezze artistiche e culturali del territorio natio e maturata tra Napoli e Roma, dove ultimò gli studi classici. Dopo aver pronunciato i voti solenni, il De Feis fu trasferito giovanissimo e in qualità di docente, dapprima nel R. Collegio “Carlo Alberto” di Moncalieri e poi nel nascente Collegio “Alla Querce” di Firenze; qui ebbe la direzione dell’Istituto (1878) e si occupò di fondare laboratori scientifici e umanistici per i propri studenti; quindi si dedicò alla creazione di una collezione archeologica e di un medagliere. In questo Istituto ecclesiastico di Istruzione, uno dei 28 presenti in Italia sul finire dell’Ottocento, dove rimase per quasi tutta la vita, oltre ad insegnare latino e greco ai giovani provenienti dalle importanti famiglie nobiliari italiane e locali, si avvicinò all’archeologia, intesa nella sua accezione aristocratica, basata sullo studio dei testi classici ed espressa attraverso il collezionismo. Il giovane De Feis era diventato uno stimato filologo; la sua attenzione alla lingua latina, che abbracciava la letteratura e la poesia, lo portò in contatto con archeologi della levatura di Theodor Mommsen, col quale intratteneva uno stretto rapporto epistolare, e il topografo romano Giovan Battista De Rossi. In questa *congerie* culturale si colloca la nascita della collezione “De Feis”, il cui carattere Ottocentesco è evidente nella modalità della formazione.

Dal registro di prima immissione del Museo deriva la gran parte delle informazioni sui reperti: data, luogo dell’acquisto, prezzo, e nei frequenti casi di donazioni, anche quelli relativi al donatore. L’intera collezione si formò tra il 1875 e il 1882. Un cospicuo gruppo di materiali – venti reperti – fu donato da due giovani studenti del Collegio “Alla Querce”: Carlo e Giuseppe Zampi (convittori dal 1877 al 1887), forse appartenenti a quella omonima famiglia proprietaria di un lotto di terreno ad Orvieto, in località Leone, che insiste nella più vasta area della necropoli etrusca arcaica detta della “Cannicella” (Fig. 1). Questa necropoli era speculare ad un’altra denominata “Cro-

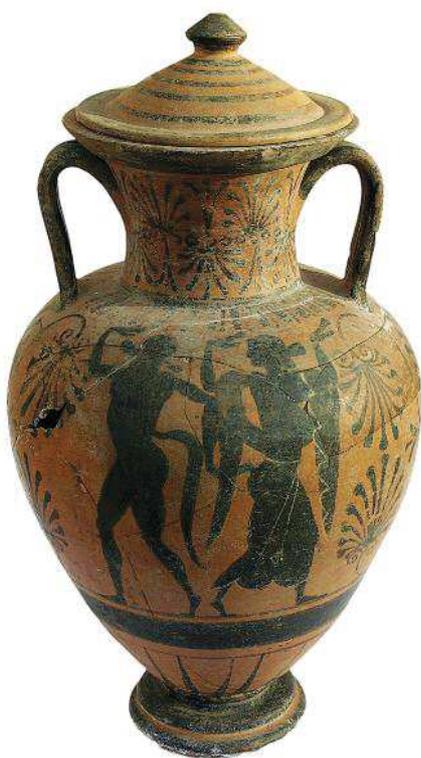


Fig. 1 Anfora etrusca con decorazione a “silhouette”.  
Produzione orvietana.  
Donazione Zampi.  
(Foto Achille Quadrini)



cifisso del Tufo", individuata a settentrione della rocca di Orvieto. L'esistenza delle due necropoli era nota agli orvietani per via dei ripetuti ritrovamenti di materiale archeologico – involontari o ricercati – che si intensificarono progressivamente. I primi scavi sistematici delle due aree di necropoli furono affidati all'ingegnere R. Mancini, e proseguirono fino alla fine dell'Ottocento senza soluzione di continuità, come si evince dalle relazioni scientifiche pubblicate in *Notizie di Scavi*, la nota rivista archeologica nazionale.

L'attività archeologica del Mancini, che si svolse contemporaneamente in ambo le necropoli, non riuscì comunque ad arrestare le ricerche di materiale archeologico da parte di proprietari terrieri o di contadini che immettevano sul mercato antiquario locale ciò che ritrovavano.

Inoltre durante il XIX secolo, Orvieto era al centro di un erudito dibattito circa l'ubicazione di *Volsinii Vetere*. Tale argomento destò la curiosità di P. De Feis che attinse al fiorente mercato antiquario di Orvieto, presumibilmente negli anni 1881-1882, acquistando circa duecento oggetti, prevalentemente fittili, etruschi e con iscrizioni, datati alle fasi arcaica ed ellenistica di frequentazione delle necropoli.

La politica degli acquisti del De Feis aveva come scopo principale quello didattico, quindi di fornire allo studente dell'Istituto una visione quanto più completa ed ampia dell'espressione artistica e dell'*istrumentum* degli Etruschi e di soddisfare le personali esigenze di filologo.

Nel tempo, importanti lasciti arricchirono la Collezione, tra cui quarantasette reperti donati da Francesco d'Avalos, convittore del Collegio fiorentino "Alla Querce", Marchese del Vasto e Principe di Montesarchio e Pescara, la cui famiglia indagò la necropoli arcaica dell'antica *Caudium* (Montesarchio-BN) sul finire del Settecento. Questi materiali si riferiscono, ad esclusione di pochi, alla fase sannitica dell'insediamento (IV secolo a.C.), e sono principalmente vasi fittili con decorazione a figure rosse di produzione campana (Fig. 2). Sessanta oggetti donati dai collegiali Montuoro e provenienti da Napoli, comprendenti armille di bronzo del tipo noto, in quel periodo, nella necropoli orientalizzante di Suessula (attuale Collezione Spinelli, Museo archeologico nazionale di Napoli), sessantotto

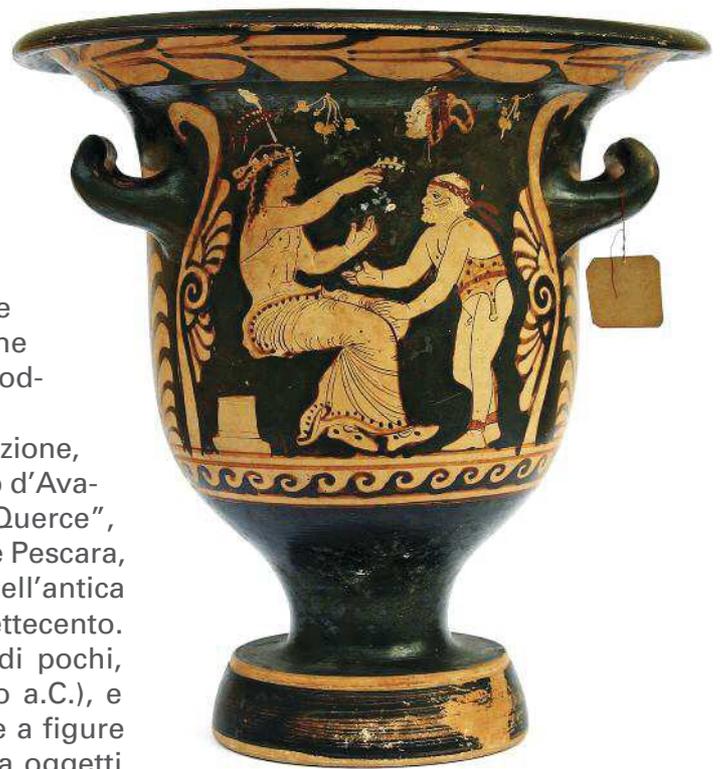


Fig. 2 Cratere a calice a figure rosse. Montesarchio. Donazione d'Avalos. (Foto Achille Quadrini)



*Fig. 3 Ingresso del Museo Archeologico Etrusco "De Feis". Istituto Collegio "F. Denza". (Foto Achille Quadrini)*

reperiti provenienti da Roma, donati dal Padre barnabita Luigi Bruzza, comprendenti bolli laterizi, iscrizioni romane e un frammento di sarcofago tardo-imperiale, nonché una ventina di reperti donati dalla famiglia De Feis provenienti da Mutusca e Anzi (PZ) arricchiscono la Raccolta. Nella Collezione si individuano anche donazioni di singoli oggetti, quindi un'urna cineraria in vetro soffiato, una statuetta di bronzo raffigurante Minerva e nuclei di poche unità provenienti dall'Etruria (siti di Sovana e Talamone) o dall'Italia centrale e insulare, da Cartagine, da Micene, da Cipro e dalla Libia, rappresentativi di varie epoche e culture. Attualmente la Collezione è composta da oltre ottocento reperti datati tra l'Età del Bronzo e il tardo Impero.

La Collezione fu esposta da P. De Feis nelle sale di attesa del Rettorato del Collegio fiorentino, insieme ad una raccolta di monete e medaglie antiche, raggruppata in alcune teche appositamente adibite. Con l'aggravarsi della malattia di P. De Feis (1844-1909) e poi con il suo decesso, ben poco della Collezione rimase in esposizione. Già dal 1909 erano visibili al pubblico solo alcuni bucheri orvietani e alcuni crateri campani a figure rosse, allocati in due vetrine. Il restante era sotto chiave in un ambiente della biblioteca.

Solo nel 1987 la Direzione del Collegio "Alla Querce" rese fruibile la quasi totalità dei reperti con un moderno allestimento museale, supervisionato dall'archeologo Guglielmo Maetzke, già ex-allievo dell'Istituto, e ispirato alla pubblicazione del prof. Giovannangelo Camporeale relativa al materiale orvietano. I reperti furono raggruppati ed esposti secondo i criteri crono-tipologici.

Nel 2003 (18 luglio) fu riconosciuto "l'eccezionale interesse archeologico e storico-artistico ai sensi degli artt. 2 comma 1c, 6, 8 del D.L. 490/1999" della Collezione da parte della Soprintendenza Regionale per i Beni e le Attività Culturali per la Regione Toscana, poco prima del suo necessario trasferimento a Villa S. Paolo, a seguito della chiusura del Collegio fiorentino. Nella Villa, la Collezione rimase in luoghi adibiti a deposito, ma non più fruibile, fino al trasferimento nel luglio 2014, nell'Istituto Collegio "Francesco Denza" di Napoli, per volontà del Padre Provinciale, P. Pasquale Riillo, barnabita, che ne ha ordinato l'attuale esposizione, conferendo degno luogo alla storica Collezione (Fig. 3).

L'attuale Museo, intitolato al suo fondatore, è stato allestito dalla scrivente, tenendo conto delle linee guida del precedente



Fig. 4 Sala II. Museo Archeologico Etrusco "De Feis". Istituto Collegio "F. Denza". (Foto Achille Quadri)

allestimento, delle direttive necessarie alla giusta tutela dei reperti, fornite dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli, sentite le esigenze di custodia del Rettore dell'Istituto Denza, P. Pasquale Riillo.

Attualmente la Collezione è interamente esposta, suddivisa in nove vetrine alloggiare in quattro sale, corredate di pannelli esplicativi e con un deposito "a vista" (Fig. 4). Nella quarta ed ultima sala, sono esposti due significativi reperti etruschi: una statuetta arcaica nota come "Vertumno seduto sulla rocca di Orvieto", e un sarcofago ellenistico di terracotta – oggetto simbolo del Museo – che raffigura una banchettante semidistesa su letto funebre (Fig. 5).

Oggi, il Museo Archeologico Etrusco "De Feis" è una importante realtà culturale della città di Napoli, esemplificativa della cultura etrusca in molti dei suoi principali aspetti materiali.



Fig. 5 Sarcofago fittile. Produzione etrusco-ellenistica. Acquisto De Feis. (Foto Achille Quadri)

### Bibliografia

Marisa Bonamici, Simonetta Stopponi, Pietro Tamburini, *Orvieto: la necropoli di Cannicella: scavi della Fondazione per il Museo "C. Faina" e dell'Università di Perugia* (1977), L'ERMA di BRETSCHNEIDER, Roma 1994 (e bibliografia precedente).

Giovannangelo Camporeale, *La Collezione Alla Querce. Materiali archeologici orvietani*, in Istituto di Studi Etruschi ed Italici, Biblioteca di "Studi Etruschi", n. 5, Olschki, Firenze 1970.

Enciclopedia querciolina: i primi cent'anni del Collegio "Alla Querce" dei pp. barnabiti in Firenze, 1968.



Jean-Noël Salomon

*Jean-Noël Salomon,  
Professeur émérite Laboratoire  
de Géographie Physique  
Appliquée (L.G.P.A.), Institut de  
Géographie, Université Michel  
de Montaigne-Bordeaux 3.*

## Croyances, dévotions populaires et mythes argentins: la part du milieu naturel et de l'histoire

### **Abstract**

As in most of New-World lands, Argentina has received in heritage numerous religious features from the Old World, or even Africa, and also from Amerindians. However, a certain lack in that field (at least felt as such) and the strong pregnancy of the natural environment have made that new myths and new faiths, presumably better adapted to local situations, appear there. Even if the practices, followed with ardor by the "little people", seem extravagant to the foreign observer, they translate a reality that sociologists and psychologists do their best to interpret.

La problématique abordée est celle de l'apparition, relativement récente en Argentine, mais profondément enracinée, de mouvements dévots et enthousiastes, faits de croyances et de pratiques ferventes, confinant au mythe. Les définitions (classiques) ci-jointes permettent de mieux saisir la question: la croyance est le fait de croire en l'existence d'un être ou d'une chose qui n'est pas directement perceptible par l'expérience ou par la science. Les croyances (le mot est souvent au pluriel) sont favorisées par les interactions entre individus qui pensent et affirment, sans esprit critique, des "vérités" telles que l'existence de choses ou d'êtres sans aucune preuve. Ces derniers sont "tenus pour vrais". Les croyances sont confortées par le fait qu'il est souvent difficile, ou impossible, de prouver qu'elles sont fausses; la dévotion est une manifestation de culte ou de piété se traduisant par des rites et des prières liés à un attachement fervent à être surnaturel (une divinité ou un saint par exemple). Un lieu d'exercice de la dévotion apparaît souvent nécessaire surtout si cette dernière est collective; enfin, le mythe est un trait fabuleux qui concerne des êtres surnaturels (ou divinités défigurées) et qui permet de donner une dimension sacrée aux événements. Le mythe qui dépend d'un contexte local et d'une époque vise à donner une explication à des événements que l'homme ne comprend pas. S'y expriment, sous couvert de la légende, les principes, les valeurs et l'inconscient collectif de telle ou telle société. Le mythe se transmet surtout oralement et de façon plus ou moins poétique. Les origines du mythe sont



importantes pour l'appréhender, c'est pourquoi les contextes historiques et géographiques de celui-ci doivent être considérés.

L'Argentine, comme la plupart des pays d'émigration, a hérité de nombreux traits culturels et culturels de l'Ancien Monde, voire de l'Afrique. Mais sur le plan des croyances les populations locales ont ressenti un certain déficit par rapport à leurs conditions de vie, si bien que de nouveaux mythes, mieux adaptés aux contextes locaux, sont apparus, parfois même de façon curieuse <sup>1</sup>.

C'est le dynamisme de ces nouvelles croyances, qui surprend quiconque vient d'Europe, que nous tentons de présenter au travers de quatre exemples significatifs (sur plus d'une centaine !).

## 1. San la Muerte

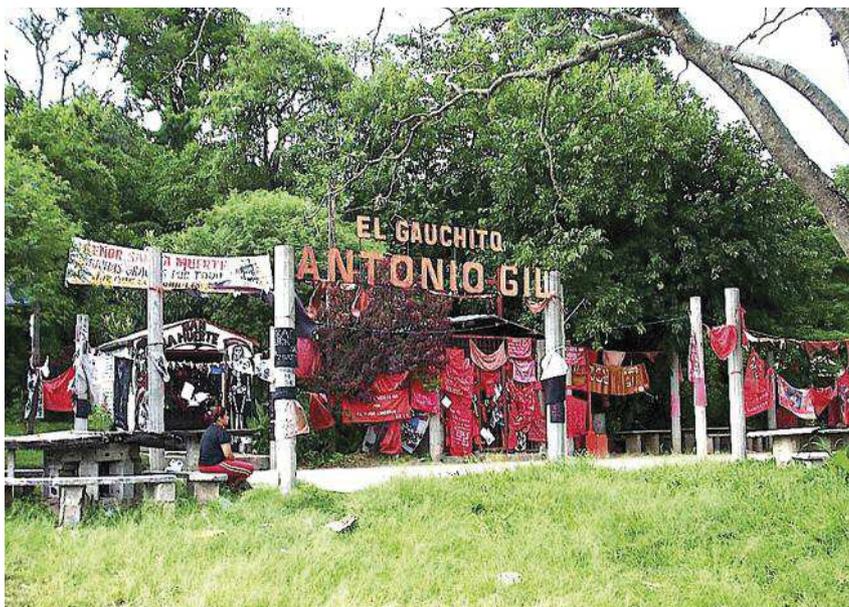
San La Muerte est le correspondant masculin de la Santa Muerte du Mexique. Ce mythe, parmi les plus anciens d'Argentine, serait d'origine indigène guarani (Nord-Est argentin) car pour certains il s'agirait de l'émanation de l'esprit d'un chef guarani jouant le rôle sinistre de la Grande faucheuse. Quoi qu'il en soit, ce culte est assez ancien et le plus souvent, bien qu'officiellement banni par l'Église, toléré par les paroisses locales.

San La Muerte est un personnage vénéré particulièrement dans la sphère d'influence guarani (Corrientes, au Paraguay et, secondairement, dans le sud brésilien). Certaines tribus honoraient, semble-t-il, les os des ancêtres pour demander protection contre les forces naturelles et les esprits malins. A l'époque des missions jésuites, cette croyance se mêla avec la foi catholique dans un véritable syncrétisme. Puis le culte s'est répandu, avec les migrations, jusque dans les villes comme Buenos Aires. San La Muerte a la particularité de porter également de nombreux autres noms Ayucaba, Nuestro Señor de Dios y la Muerte, Señor de la Buena Muerte, San Esqueleto, San Justo Nuestro Señor de la Buena Muerte, Señor de la Paciencia, San Severo de la Muerte, Señor que Todo lo Puede ou tout simplement San. On prie San La Muerte comme tout autre saint, mais avec la différence notable qu'à celui-ci on peut également demander de faire du mal à autrui ! Les détails de son culte sont multiples et confus, peu organisés.

<sup>1</sup> En ce qui concerne le footballeur Diego Armando Maradona, il a même été créé une église: la «Iglesia Maradoniana». Plus qu'une nouvelle religion, il s'agit avant tout d'une parodie post-moderne à la religiosité avec un système de croyances fondé sur le fait que Maradona "a été appuyé par Dieu", ce qui n'est pas sans rappeler la célèbre "Mano de Dios".



Fig. 1 Une rareté: San La Muerte associé au Gauchito Gil (cliché J-N Salomon, 1998).



Généralement un saint sert à intercéder auprès de Dieu pour mettre fin à une période d'adversité, de malaise et de mal-être. Bien entendu, San La Muerte protège ses adorateurs de tout «mal» pouvant affecter la famille, le foyer et les récoltes. Il sert d'avocat au moment des transactions et à chaque circonstance où la foi est nécessaire pour surmonter un obstacle, un moment contraire, notamment sur le plan de la santé. Il existe pour cela des prières secrètes et spécialisées, par exemple pour obtenir un amour, et connues des seules vieilles prieuses («rezadoras»). Comme Saint Antoine de Padoue, San La Muerte est également très efficace pour retrouver les objets perdus. Mais on recourt à San également dans le but de nuire à ses ennemis, d'assouvir une vengeance, etc. Dans ce cas la prière doit se répéter 7 fois. En cas de succès, et pour le remercier de sa protection (pour la maison, la voiture, le champ, etc.), on peut lui offrir une simple prière. Sinon, on lui apporte des friandises, des alcools, du tabac ou des fleurs, etc. Et l'usage est d'allumer des cierges auprès des statues, notamment le Vendredi Saint, ou encore le 15 août (à Rosario).

La plupart du temps le saint est représenté en statuette ou amulette de bois (santos de palo ou payé), mais il peut aussi être sculpté dans un os humain, surtout s'il s'agit de celui d'un bon chrétien. On rapporte que San La Muerte fut le protecteur du Gauchito Gil lequel portait une de ses amulettes en bois (Fig. 1). Les représentations les plus grandes ne dépassent pas 15 cm; les plus petites ont 3 cm sous forme d'amulette. L'amulette n'est considérée comme efficace que si elle est bénie, mais l'Église officielle refuse de le faire car elle combat ce culte. C'est pourquoi il faut ruser. On les bénit donc en les apportant dans différentes églises et en les faisant sanctifier (en cachette) par un prêtre, par exemple en les dissimulant dans d'autres statues. Les attributs du Saint représentés sur l'amulette ont tous une signification:



- la faux qu'il tient dans sa main droite est une allusion à la justice qu'il est censé apporter mais aussi à son pouvoir divin sur les hommes;
- sa figure émaciée évoque celle des ascètes, hommes libres de tous péchés;
- ses yeux rouges représentent la connaissance des hommes à travers leur sang et son sourire, sa bonté et sa maîtrise de l'âme humaine;
- sa cape ou son manteau peuvent être de différentes couleurs en fonction des énergies qu'on lui attribue;
- d'une façon générale, son regard indique qu'il prend les bonnes décisions.

## 2. Le Lázaro Blanco

Le Lázaro Blanco est une figure religieuse fortement implantée dans le Nord (Entre Rios et Corrientes). Son fondement historique est celui d'un messager de la ville actuelle de San José Feliciano, dénommé Lázaro Blanco. C'était un personnage bien intégré dans sa région car il s'adonnait aux tâches rurales et connaissait parfaitement le monte (formation végétale buissonneuse basse).

L'histoire est la suivante. C'était le 7 septembre 1886, dans l'Entre Rios. Lázaro Blanco gagnait sa vie en tant que chasqui (courrier à cheval) et chevauchait en direction de la Paz (rive gauche du Rio Parana) pour porter un pli urgent. La tempête menaçait, mais n'écoutant que son courage il partit. Lorsqu'il eut couvert une quinzaine de kilomètres, des abats d'eau l'obligèrent à se réfugier sous un algarrobo (arbre). Mais un éclair inopportun le foudroya, lui et son cheval. Une patrouille rencontra le corps calciné et on érigea pour lui, dans le cimetière local, une sépulture-mausolée dont les murs furent rapidement couverts de plaques commémoratives comme celle d'Orfila Loyal, datée à Concordia (sur le Parana) du 1er mars 1945. "Grâce à toi, Lázaro Blanco, nous avons un cirque" (sic). Cependant nul ne sait comment vint cette croyance. Peut-être de la légende suivante.

Il y a longtemps, la sécheresse menaçait les récoltes et le bétail, lequel se laissait tomber à terre de faiblesse et de soif. C'est alors qu'un villageois, nommé selon certains Ciríaco Medina (ou Benitez, selon les versions), eut un rêve étrange: il rencontrait quelqu'un tout vêtu de blanc qu'il n'avait jamais



Fig. 2 Petit temple rural consacré à Lázaro Blanco cliché J-N Salomon, 1998).



vu auparavant (bien sûr, il s'agissait de Lázaro Blanco) et qui lui aurait dit: "Demain il pleuvra d'abondance". Puis, il lui demanda de se diriger avec foi vers un lieu précis qu'il ne connaissait pas. A son réveil, il suivit les indications données et arriva au lieu indiqué où une croix de bois indiquait le lieu précis où le "messenger" avait été foudroyé.

Peu après, il commença à pleuvoir si bien que les récoltes et le bétail furent sauvés. Ciriaco fut considéré comme l'auteur du miracle et l'aura du "messenger" commença à croître en milieu rural. Dès lors la Croix de bois devint centre de pèlerinage pour toute une catégorie de personnes qui demandaient des faveurs, faisaient des vœux et laissaient des dons. De grandes quantités d'argent s'accumulèrent sur place et l'on raconte qu'un camionneur s'en empara pour aller jouer. Comme il gagna une fortune considérable, il restitua son "emprunt" auprès de la croix du "messenger". Même si Lázaro Blanco repose dans une tombe du cimetière de San Jose de Feliciano, le bout de champ attendant possède aujourd'hui une crypte dont les parois sont couvertes d'ex-voto venus de tout le pays. Autour des autels qui lui sont consacrés on dépose volontiers des collections hétéroclites d'objets et d'offrandes depuis des habits de noce jusqu'aux chaussures, en passant par des maillots de football, des voiles, des fleurs, des couteaux ou des chapeaux.

Ce personnage mythique fait désormais partie de l'imaginaire local, provincial et même national (Fig. 2). Sans doute la dévotion dont il fait l'objet n'atteint pas celle dévolue au Gauchito Gil, mais Lázaro Blanco a ses adeptes qui croient avec ferveur à sa capacité à accomplir des miracles. S'y ajoutent bien d'autres croyances champêtres à la fois poétiques et superstitieuses. Tous les ans une joyeuse cohorte part vers 5 heures du matin de la place de San José de Feliciano pour se rendre sur les "lieux saints" et ce jusque tard dans la nuit avant de se disperser. Cette croyance n'est pas sans évoquer les traditionnelles romerías espagnoles (fête accompagnant un court pèlerinage) et s'inclut dans un ensemble de cérémonies à la fois religieuses et païennes accompagnées de prières, de chansons, de ripailles, de boissons et finalement de danses.



### 3. Le Gauchito Gil

Si le Gauchito Gil est une figure très populaire, le développement de son mythe, notamment dans le nord argentin (Corrientes, Chaco, etc.), est relativement récent. Cette croyance dérive historiquement d'un gauchito nommé Antonio Mamerto Gil Núñez et dont on ne sait pas grand chose si ce n'est qu'il serait né vers 1840, à Pay Ubre, près de Mercedes (Province de Corrientes). Sa mort fut violente: il fut exécuté le 8 janvier 1878, date qui, depuis, est régulièrement fêtée par ses fidèles. Les versions populaires varient mais s'accordent à peu près sur ce qui suit.

Il s'agissait d'un pauvre gauchito (vacher rural) qui tomba amoureux d'une veuve, ce qui lui valut l'hostilité des frères de la dite veuve et du chef de la police locale. Vu la situation, Gil préféra prendre la tangente et mena alors, avec quelques compagnons, une vie plus ou moins marginale. Il vécut alors de rapines dont il partageait, dit-on, le butin avec les plus pauvres: ainsi naquit la figure de ce bandit d'honneur local, déshabillant les riches pour vêtir les pauvres. Bref, un Robin des Bois local.

Puis il s'engagea dans la Guerre de la Triple Alliance (1864-1870) contre le Paraguay. En 1870, le colonel Juan de la Cruz Salazar recrutait au nom du Parti Libéral pour participer à la guerre civile du Corrientes contre le Parti Autonome<sup>2</sup>. Tous les hommes en âge devaient se présenter. Au cours d'un songe, Nandeyara, un esprit guarani, serait apparu à Gil pour lui demander de ne pas répandre le sang de ses frères. Gil expliqua alors autour de lui que tous les hommes étaient frères et qu'ils ne devaient pas s'entretuer. Il refusa de prendre parti dans cette lutte fratricide, puis déserta. Pris, il fut pendu par les pieds à un arbre et égorgé. Mais avant de mourir Gil demanda à son bourreau de prier en son nom pour la vie de son fils qui était très malade, ce que fit ce dernier; et le fils du bourreau fut miraculeusement sauvé ! C'est pourquoi le bourreau fit à Gil un enterrement de qualité. Et les personnes qui apprirent le miracle édifièrent un premier sanctuaire, lequel n'a cessé de prendre de l'importance depuis lors. Celui-ci se situe à quelques 8 km de Mercedes et reçoit des centaines de milliers de pèlerins chaque année, notamment pour fêter l'anniversaire de la mort du Gauchito Gil.

Les ex-voto des sanctuaires échelonnés le long des routes argentines foisonnent, témoignant des bienfaits du Gauchito

<sup>2</sup> Ces deux mouvements du début du XIX<sup>ème</sup> siècle opposèrent les partisans d'une unité nationale (les «unitaires» incarnés par le Général Lavalle et les «fédéralistes» représentés par le Général Dorrego).



Fig. 3: Sanctuaire du Gauchito Gil près de Mendoza (cliché J-N Salomon, 2004).



(Fig. 3). Il exerce sur les paysans une forte influence, et on dit que ses yeux ont le pouvoir de faire tomber les femmes en amour et de paralyser les hommes, et que ses mains peuvent aussi bien voler les puissants qu'apaiser les douleurs des malades et des plus démunis. Le bleu et le rouge de ses vêtements évoquent le conflit entre les deux partis ("colorado" et "celeste") qui s'affrontaient lorsqu'il refusa de combattre. Cela rappelle la couleur de la Casa Rosada, siège du gouvernement argentin, due au désir de Sarmiento<sup>3</sup>, représentant symboliquement la fusion des partis qui se combattirent, en mélangeant la couleur blanche (représentant les unitaires, bien qu'ils fussent souvent vêtus en bleu) et le rouge des fédéralistes. Gil est toujours représenté avec une croix dans le dos, comme un Christ que son visage encadré de cheveux longs rappelle. Le rouge évoque également les Guaranis dont c'est la couleur emblématique. Lorsqu'on passe devant un sanctuaire, l'usage est de klaxonner car cela porte bonheur et l'on est certain d'arriver à destination. C'est aussi pour cette raison que beaucoup d'automobilistes ont pris l'habitude d'accrocher un ruban rouge à leur rétroviseur.

Le Gauchito Gil est vénéré par les petites gens, et particulièrement par les jeunes hommes marginalisés par la pauvreté et le chômage, un peu rebelles, un peu délinquants... Dans les prisons, les mauvais garçons se font tatouer son visage sur le corps. Il n'est pas réellement perçu comme un saint (la hiérarchie catholique l'ignore), mais plutôt comme une sorte de Robin des Bois au grand cœur que l'on considère avec tendresse et admiration. C'est un modèle de droiture et de noblesse (une sorte de Che Guevara idéalisé), un être de vraie justice, pas celle du pouvoir et des classes dominantes.

Le culte du Gauchito Gil a largement débordé le cadre de la province de Corrientes: il s'observe jusqu'en Patagonie et même à Buenos Aires.

<sup>3</sup> Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) fut un grand écrivain et homme d'État argentin (septième Président de la République Argentine).



#### 4. La Difunta Correa

La Difunta Correa est une figure mythique de la Province de San Juan qui s'est diffusée à toute l'Argentine et même au Chili et en Uruguay: des centaines de milliers de personnes lui vouent culte et dévotion en remerciement de vœux réalisés.

Il existe plusieurs versions de cette légende. Selon la plus ancienne, la dénommée Deolinda Correa était une femme dont le mari, Clemente Bustos, fut recruté de force vers 1840, au moment des guerres civiles entre "unitaires" et "fédéraux" (3). Le mari, donc, recruté contre son gré par les fédéraux, tomba malade. Deolinda, avertie et angoissée, prit son bébé dans ses bras et se mit à la recherche de son époux. Pour cela, elle traversa à pied les zones désertiques de la province de San Juan. A court de vivres et d'eau, Deolinda mourut d'épuisement et de soif et ce n'est que plusieurs jours après que des bergers, intrigués par des charognards, la trouvèrent. Quelle ne fut pas leur stupéfaction de constater que son bébé avait survécu en tétant sa mère. Ils enterrèrent la pauvre mère et prirent en charge le nourrisson.

Peu de temps après, dit la légende, un autre berger ayant perdu son troupeau croisa la tombe de Correa et se mit à prier pour le retrouver. Son vœu fut exaucé et la nouvelle se répandit. La légende de la Difunta Correa commençait. Mais il fallut attendre près d'une cinquantaine d'années pour que le mythe prît véritablement corps lorsque le gaucho Don Pedro Flavio Zabellos fut chargé de conduire 500 têtes de bétail vers le Chili. Il était une nuit dans les parages lorsque survint une violente tempête laquelle dispersa son troupeau affolé.

Comme il voulait préserver sa réputation, la perte du bétail étant pour lui le pire déshonneur possible, ce fut un autre gaucho qui conta l'histoire de la Difunta Correa. Il alla donc se recueillir sur sa tombe et promit que s'il retrouvait son bétail, il y ferait construire une chapelle. Le miracle eut lieu car Don Pedro retrouva son bétail regroupé sur une colline, et sans une perte! Depuis, ce tertre porte le nom de La Cuesta de las Vacas. Don Pedro tint parole et bâtit une première chapelle, tandis que l'histoire fit le tour de toute l'Argentine, du Chili et d'une partie de l'Amérique du Sud. Dès la fin du XIXème siècle les gauchos prirent l'habitude d'y aller pour chercher une protection en échange d'un vœu.

Aujourd'hui, les paysans, et surtout les routiers, sont les principaux diffuseurs de cette dévotion. Ils construisent sur les bords



des routes d'innombrables petits autels et sanctuaires où l'on voit des peintures ou des sculptures de la "Difunta", et surtout des amas de bouteilles d'eau, en verre ou en plastique, censés calmer la soif. Le lieu a pris beaucoup d'importance au cours du XXème siècle. Les Argentins y vont une première fois pour demander protection, puis y retournent avec une offrande en signe de reconnaissance. Cela peut prendre l'aspect d'une maquette de maison si le vœu concernait un logement, ou une photo de boutique, d'un cheval de course, d'un camion ou d'une coupe de football, etc. Tout dépend de la demande et de l'objet de la protection. Au fil des années, d'autres chapelles se sont ouvertes sur des thèmes précis: la chapelle du sport, celles de la police, de l'armée, de la mariée, des constructeurs...; au total, une bonne trentaine de chapelles "spécialisées" existent à ce jour. Une véritable petite ville (Vallecito à 50 km au SE de San Juan) a commencé ainsi à prendre forme en plein désert, avec restaurants, hôtels et boutiques de souvenirs. Le lieu le plus visité reste le sommet de la colline où serait morte la Difunta Correa. On l'atteint par un escalier où sont placées des milliers de plaques d'immatriculation de voitures "protégées". Chaque année, la statue (représentée mourante, les yeux au ciel et allaitant son enfant) reçoit la visite de milliers de pèlerins. Les visites du sanctuaire se produisent toute l'année, mais sont particulièrement fréquentes lors de la Semaine Sainte, le Jour des Morts (2 novembre), pour la Fête des Camionneurs et pour la Chevauchée de la Foi. À ces moments-là, l'affluence peut dépasser 300 000 personnes et le total moyen annuel est de l'ordre du million. Pour satisfaire les besoins des pèlerins, en 2006, on a inauguré un aqueduc pour alimenter Vallecito, à partir de la Quebrada de las Peñas. Du coup une petite irrigation s'est développée autour du site.

La dévotion à la Difunta Correa est dédiée à un "sainte" particulièrement populaire, même si elle n'est pas reconnue (encore ?) par la hiérarchie catholique. Les dévots affirment qu'elle fait régulièrement des miracles (la survie de son enfant n'en est-elle pas la preuve irréfutable?) et qu'elle intercède pour les vivants. À partir des années 1940, le sanctuaire de Vallecito s'est fortement développé au point qu'il existe aujourd'hui 17 chapelles qui lui sont consacrées, financées par des donateurs dont les noms sont bien mis en évidence sur les portes d'entrée.

Le mythe de la Difunta Correa s'est étendu aujourd'hui jusqu'en Patagonie, en Uruguay et même au Chili, porté notamment par les émigrés et par les camionneurs de l'industrie pétrolière.



### *Le symbole*

Le succès prodigieux de la Difunta Correa est lié au fait qu'il s'agit avant tout d'une grande et tragique histoire d'amour: c'est une épouse fidèle qui préfère mourir que d'abandonner son mari et c'est une mère qui même morte continue à alimenter son enfant. Le mythe se rapporte à une femme qui symbolise la fidélité.

Mais le contexte particulier de la province de San Juan est également porteur: il s'agit d'une histoire se déroulant dans un désert. D'ailleurs le site de la Difunta Correa, sur le chemin du célèbre Valle de la Luna, est sans doute le paysage le plus achevé des déserts argentins (classé par l'UNESCO). Ici, bien sûr, la soif est toujours présente. En effet, les températures y sont extrêmes (de - 9°C en hiver à + 50°C en été), le rayonnement solaire très intense, les vents desséchants (Zonda) et les pluies extrêmement rares ( $P < 50$  mm). Il est donc normal que tout voyageur, fût-il motorisé, y craigne la panne et le manque d'eau. Mais en raison de cette histoire, la Difunta Correa est particulièrement protectrice des femmes et des mères: elle intercède auprès de la Vierge, autre femme, autre mère miséricordieuse. On aime toujours croire aux belles histoires rassurantes. La Difunta Correa en est une qui mérite l'attention. Elle permet de se pencher sur ce qui débouche aujourd'hui sur un véritable événement socio-culturel (Fig. 4 et Fig. 5).



*Fig. 4 Statue de la Difunta Correa; sanctuaire de Vallecito (province de San Juan) (cliché J-N Salomon, 2004).*



## 5. Les mythes, les croyances et les rites

Pratiquement tous les mythes argentins sont inféodés aux aires d'influence culturelle des "ethnies" ou groupes sociaux dans lesquelles ils se sont formés. Ainsi les mythes guaranis se trouvent-ils dans les provinces de Misiones, Formosa et Corrientes; de même ceux d'origine mapuche (ou araucane) dans le Comahue et le Nord de la Patagonie; et ceux d'origine quetchua dans les provinces du Nord-Ouest (Jujuy et Salta). La plupart des autres ont été fomentés par les gauchos. L'aire de diffusion de ces croyances l'indique.

Dans tous ces cas, le contexte naturel est fondamental même s'il est différent: sub-tropical et tropical pour le Nord-Est, désertique ou subdésertique pour le Nord-Ouest, celui des espaces ouverts et balayés par les vents pour la Patagonie. Les pluies ou les sécheresses y jouent un grand rôle (car d'elles dépendent les récoltes et le bien-être des troupeaux). Le fait que ces croyances naissent chez les "petites gens" n'est pas anodin. En effet, elles sont éloignées des religions

*Fig. 5 Sanctuaire sur la route  
(Valle de Calingasta, Andes)  
(cliché J-N Salomon, 2007).*

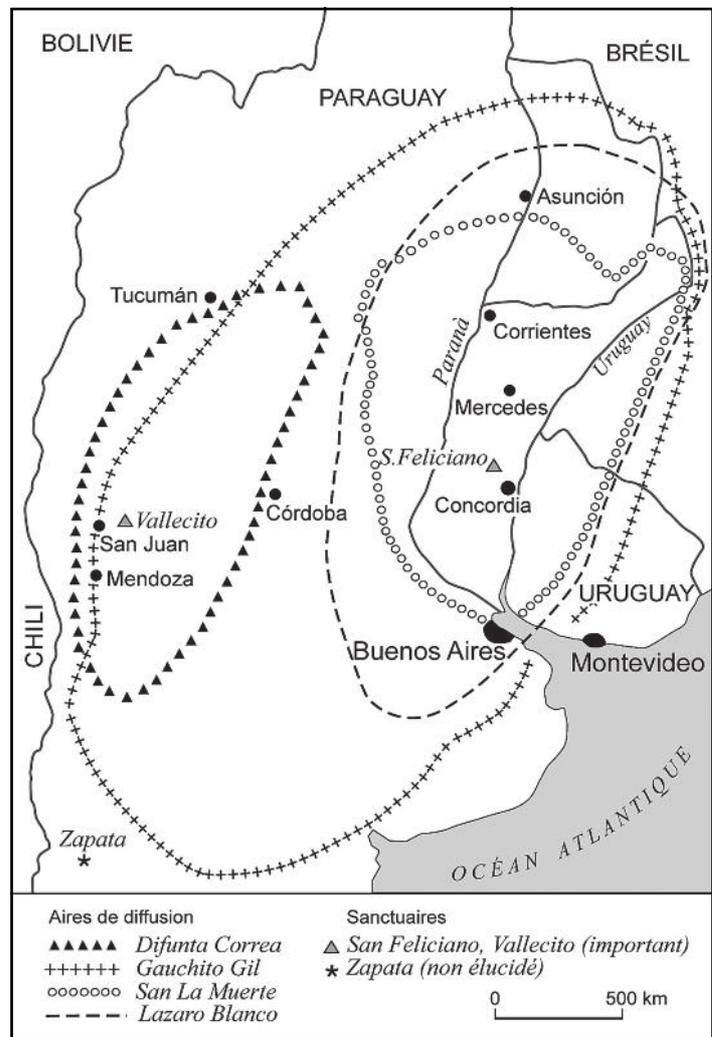




officielles et des pouvoirs des classes dominantes et, profitant de cela, elles s'en affranchissent volontiers et deviennent populaires dans leurs lieux d'origine. Mieux, avec les migrations rurales ces mythes ont diffusé vers les villes, si bien que même à Buenos Aires on les retrouve. Les amulettes et les figurines (San la Muerte, Equeco, etc.) y sont très nombreuses dans les quartiers populaires et les bidonvilles. Mais les origines peuvent être encore plus lointaines et à rechercher dans l'immigration ancienne. Ainsi, la croyance que le corail rouge porte chance et protège les yeux vient-elle visiblement du bassin méditerranéen (Mezzogiorno). Celle du trèfle à quatre feuilles vient d'Europe atlantique. Beaucoup de ces mythes ont été influencés par la religion catholique, même si les individus ne le sont pas. Par exemple il est de bon ton de posséder un épi de blé ou un rameau d'olivier sur sa porte, surtout s'ils ont été bénis.

Le syncrétisme religieux a permis aux gens des campagnes de s'approprier certaines croyances et rites tout en les transformant et les adaptant à leur convenance. Mieux, bien souvent ils ont créé de nouveaux personnages protecteurs faiseurs de miracles et bien adaptés aux lieux qu'ils fréquentent. Ce ne sont pas des saints à proprement parler, mais des personnages protecteurs et intercesseurs auxquels on s'adresse pour s'assurer contre les coups du sort. Ces personnages sont tous issus des milieux ruraux modestes, en cela proches du peuple et donc plus accessibles que les saints officiels. Parfois, il est difficile de savoir de quoi il s'agit comme à Zapala (Neuquen) (Fig. 6), ou comme cet autel dédié à un mystérieux saint Sébastien (?) et creusé dans une coulée d'ignimbrite (Riscos Bayos, Neuquen) (Fig. 7).

La plupart du temps, les rites sont associés à un temps de changement (de saison, de mois, de situation sociale, de conditions de vie, y compris la mort). Ces mutations provoquent une crise quant aux perspectives de vie. Le rite, surtout s'il est collectif, est censé l'apaiser. Les pratiques concernant l'amour,



*Les aires de diffusion des principales croyances et dévotions populaires en Argentine.*



Fig. 6 Sanctuaire à croix clouées sur des troncs à Zapala (Neuquén) (cliché J-N Salomon, 2010).

la stérilité ou la fécondité (y compris celle des champs et du bétail) sont fréquentes. Les mixtures savantes sont nombreuses et l'alcool de canne souvent présent. Beaucoup de personnages sont considérés comme maléfiques et on évite de prononcer les noms des anciens fiancés ou maris. Mais parmi les personnages bienveillants on attirera l'attention sur le fait que la plupart ont connu une fin tragique.

## 6. L'attitude de l'Église

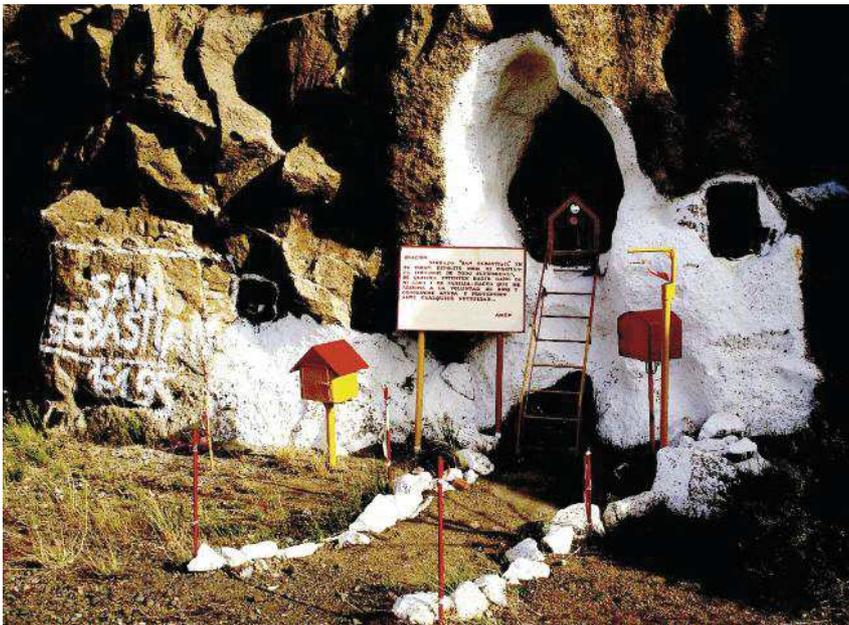
San la Muerte, Lázaro Blanco, le Gauchito Gil ou la Difunta Correa, comme bien d'autres, ne sont pas reconnus par l'Église catholique tout comme leurs différents rites. Pourtant, à en juger par le nombre des ex-voto et des offrandes, il est indéniable que ces derniers jouissent d'une très grande ferveur populaire. Mais l'Église est pragmatique: la célébration de messes à l'occasion des anniversaires des morts des "saints" est tolérée. Il est vrai qu'elles réunissent plusieurs dizaines voire des centaines de milliers de pèlerins. Ces mythes et croyances correspondent aux attentes et font partie d'un certain folklore argentin d'autant que par ailleurs cela ne nuit pas, en apparence, aux fréquentations des églises officielles: un même sujet peut s'adonner, sans état d'âme si l'on peut dire, à plusieurs religions sans que cela lui pose problème. Bien entendu, les superstitions sont également présentes (on parle de superstition lorsque la science peut parfaitement expliquer des faits jugés mystérieux).

## 7. Quel bilan peut-on faire?

Si dans le détail les phénomènes de croyance sont hétérogènes (cela va des simples considérations sur la vie et les éléments naturels, aux "petits riens" de la vie quotidienne), on peut cependant discerner quelques constantes: ces croyances populaires sont souvent issues du monde indigène, du folklore gaúcho et mâtinées de pratiques venues de l'Ancien monde.



Par ailleurs, il convient de souligner qu'en Argentine le fédéralisme garde une très forte résonance dans la mémoire collective. Le mot appartient au vocabulaire politique, culturel de la "Nation argentine". Cela fait écho à la difficile création de l'État-Nation qu'est ce pays. Or il existe une opposition traditionnelle entre " l'État-métropole " (Buenos Aires) et "le Pays vassal" (les provinces intérieures), entre villes et campagnes, entre centre et périphérie. La vieille rancœur historique des "Provinces" à l'égard du "Centre" est toujours prête à renaître, surtout lorsque la capacité distributrice de l'État central diminue, ce qui a été le cas ces dernières décennies. On retrouve ici la problématique géographique classique de l'équité. Et dans ce débat, les mythes et croyances argentins se sont clairement placés du côté des provinces, et notamment des plus défavorisées, à la fois par leur milieu naturel et par leur histoire.



*Fig. 7 Sanctuaire dédié à un mystérieux San Sebastian, taillé dans une coulée d'ignimbrite (Neuquen) (cliché J-N Salomon, 2010).*



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali

Ravello

# Cultura come fattore di sviluppo

Paesaggi disastriati. E se il clima non fosse impazzito? Piero Pierotti

*Historic Building Manager*: competenze in gioco e percorsi formativi per una nuova figura professionale. Uno primo studio italiano. Federica Epifani

Il Cubito Biblico nell'architettura sacra Laura Aiello

La Basilica Desideriana di Montecassino: *prototipo* e modello dell'architettura basilicale dell'Italia centro-meridionale Antonietta Barbati,  
Maria Cimmino



# Paesaggi disastriati. E se il clima non fosse impazzito?

Piero Pierotti

*Piero Pierotti,  
componente Comitato  
Scientifico CUEBC*

“Eventi estremi”, “bombe d’acqua”, “piogge mai viste”: ai media piacciono le espressioni forti. Le televisioni e la rete visualizzano i fenomeni, nel loro aspetto più disastroso. L’opinione diffusa si costruisce su questo genere d’informazione e di certezze (fig. 1).

Nel 2013 un sondaggio molto autorevole, condotto dal centro statunitense di analisi *Pew Research* in 39 paesi dei vari continenti, registrava che il 54% delle decine di migliaia di intervistati citava il *global warming* come il timore maggiore, superiore a quello per l’instabilità finanziaria e il terrorismo islamico. Quanto c’è di veramente credibile nelle motivazioni che hanno generato una psicosi così estesa?

Se ci spostiamo sul versante della ricerca scientifica troviamo invece che alcuni dubbi sull’intero impianto teorico del riscaldamento globale antropogenico crescono

vigorosamente e probabilmente sono destinati a mettere definitivamente in discussione l’inganno – soprattutto mediatico ma non solo – che sta tenendo il mondo in ansia da più di un ventennio. Esattamente dal 1988, quando nacque l’IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change), l’ente creato su impulso delle Nazioni Unite con il compito di studiare i cambiamenti climatici e le conseguenze possibili sull’ambiente e sulle comunità umane. Già la formazione di una struttura scientifica di quel genere aveva cominciato ad alimentare una serie d’illusioni, tutte tendenzialmente catastrofiste, che l’in-



Fig. 1 Una mareggiata.

formazione pseudoscientifica sensazionalizzava a piacere.

La prima contraddizione che si può cogliere in tale teoria sta nella colpevolizzazione di due elementi che in realtà sono alla base dell’esistenza della vita sul pianeta: l’anidride carbonica e l’effetto serra.

L’anidride carbonica (CO<sub>2</sub>) è un composto di utilità primaria indispensabile al ciclo biologico, come tutti sanno. L’effetto serra trattiene una parte della radiazione infrarossa emessa dal suolo riscaldato dal sole: se ciò non accadesse il calore si disperderebbe e la temperatura media quota mare, a fronte dei circa 15° esistenti, scenderebbe a circa -19°, ossia sotto la soglia presumibile della vivibilità.

Le sostanze che contribuiscono a creare l’effetto serra sono l’acqua, l’anidride carbonica, il metano, il diossido di azoto e



altre. Sulle percentuali esatte della loro presenza nell'atmosfera esistono varie valutazioni ma, come ordine di grandezza, si può dire che per circa l'80% dell'effetto totale contribuisce l'acqua (vapore acqueo e nubi), per il 13-14% la CO<sub>2</sub> e le altre per il rimanente 6%.

Una variazione anche sensibile della percentuale di CO<sub>2</sub> non le offrirebbe molte probabilità di poter sconvolgere, da sola, un sistema in equilibrio dinamico che ha sempre dimostrato di ritrovare spontaneamente il suo assetto (anche in caso d'importanti eruzioni vulcaniche, per esempio). Affinché lo sconvolgimento del clima esca dal campo delle ipotesi di lavoro e acquisti affidabilità, occorrerebbe immaginare che le variazioni termiche indotte dall'anidride carbonica in eccedenza inneschino effetti di feedback positivo con riguardo quanto meno all'aumento della percentuale del vapore acqueo (circa il 55% dei "gas serra") capaci di far salire la temperatura. Però i processi secondo cui questo potrebbe avvenire non sono verificati.

Ciò che i media hanno dato per scontato e trasferito a livello d'informazione diffusa, in realtà, è sempre stato oggetto di discussioni anche vivaci fra gli studiosi. Se certe ipotesi non avessero ottenuto il supporto autorevole, sia pure solo politico, delle Nazioni Unite, probabilmente sarebbero rimaste nell'alveo più consono, ossia in quello delle normali dispute scientifiche, ed è normale che a ciò possano essere ricondotte. Perciò, essendo trascorso un numero di decenni accettabile per poter sottoporre a verifica le supposizioni iniziali, alcuni climatologi hanno cominciato a controllare, dati alla mano, se l'estrapolazione dei risultati che si dichiaravano prevedibili aveva un fondamento reale oppure se si trattava – caso niente affatto raro – di un uso approssimativo del modello o dei modelli che erano stati adottati.

Nel marzo 2015 è uscito uno studio di Sergio Pinna che fa il punto della questione e il titolo non potrebbe essere più esplicito: *La falsa teoria del clima impazzito* (fig. 2). Non è, né pretende di essere, un lavoro originale e neppure una teoria nuova. Pinna, professore di Geografia presso l'Università di Pisa e climatologo, ripercorre invece con molta pazienza e altrettanta precisione le varie tappe della storia del clima e le confronta con le ipotesi di volta in volta avanzate in tema di mutamenti climatici. Quando ricorre il caso, ne evidenzia le contraddizioni.

"Ci sono minacciosi segnali che i caratteri globali del clima abbiano iniziato a cambiare in modo drammatico e che tali

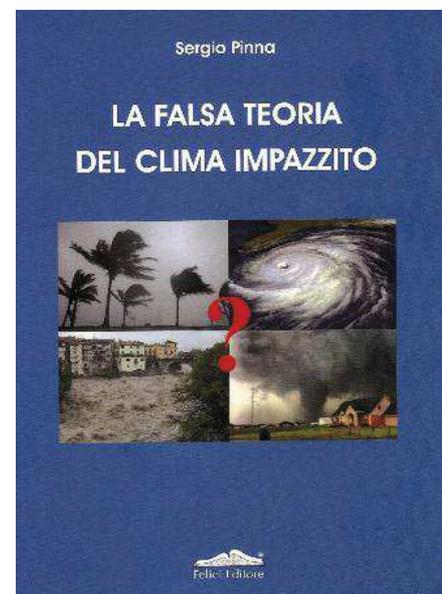
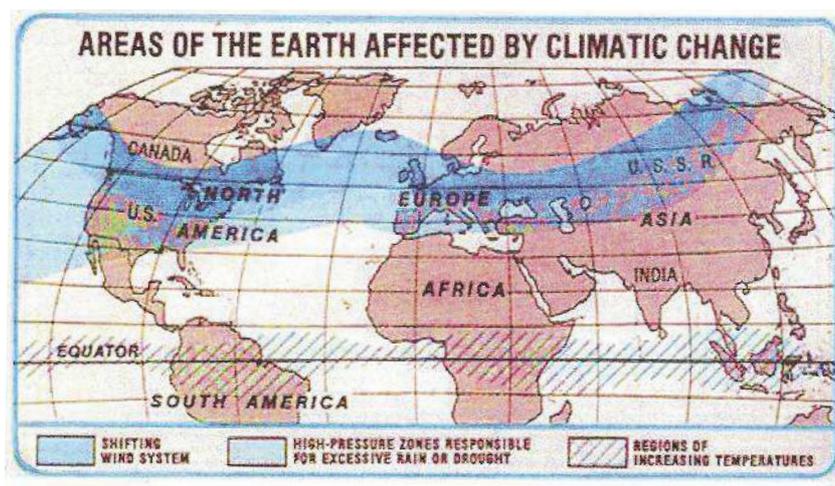


Fig. 2 Copertina del volume "La falsa teoria del clima impazzito".



Fig. 3 Ipotesi della distribuzione del raffreddamento globale, secondo "Newsweek".



mutamenti potrebbero determinare una drastica riduzione della produzione di cibo, con serie implicazioni politiche per quasi tutti i Paesi della Terra".

Niente di nuovo, si dirà. La notizia è trascritta da un articolo divulgativo che trattava di climatologia, uscito nel 1975 su *Newsweek*, la notissima rivista statunitense (fig. 3). Il titolo però era "The Cooling World" ("il pianeta che si raffredda"). All'epoca – ricorda Pinna – "il trend delle temperature era decrescente e i timori prevalenti erano proprio nei confronti del possibile inizio di una nuova fase fredda, invece che di un riscaldamento" (p. 137).

Non si trattava di un'esagerazione giornalistica ma di un problema che in quel momento turbava gli stessi climatologi. Nel 1979 l'Organizzazione Mondiale per la Meteorologia (WMO) dette vita alla sua prima conferenza mondiale sul clima e, nelle conclusioni, si legge che "... il moderato raffreddamento che da alcuni decenni sta interessando l'emisfero settentrionale è di entità simile a quella di altri casi di origine naturale; che tale trend si mantenga o meno in futuro è un fatto sconosciuto" (p. 139).

Ebbene, nel giro di un solo decennio, tali posizioni si ribaltarono completamente. Pinna invita a riflettere sulla seguente successione temporale:

- 1979: il WMO, partendo dal tema del raffreddamento globale, dichiara che non si è in grado di fare previsioni sul clima del futuro;
- 1988: il WMO, su iniziativa dell'ONU, crea l'IPCC, cioè il Panel per lo studio dei cambiamenti climatici;
- 1990: con l'uscita del primo Report dell'IPCC la teoria del *global warming* antropogenico diventa la verità ufficiale.

"Credo – commenta Pinna – che per considerare logica questa rapida evoluzione si debba necessariamente ritenere che, nei primi anni '80, le scienze del clima abbiano fatto dei passi in avanti di eccezionale rilevanza. Da una verifica bibliografica emerge invece come in quel periodo non sia avvenuto nulla di davvero sostanziale nel campo delle conoscenze sul sistema



climatico, tanto che molti dei suoi processi rimangono ancora oggi poco chiari. Bisogna perciò ammettere che siano state prese delle direzioni non solo su basi scientifiche ma pure a seguito di decisioni di tipo *politico*”.

Pinna non indaga su questo tema ma non è difficile integrare. Fra le probabili sollecitazioni di tipo politico potrebbe essere tuttora credibile quella che immediatamente fu proposta in altri contesti, allorché si cominciò a mettere sulla graticola, con straordinaria insistenza, la sfortunatissima CO<sub>2</sub>, quasi si trattasse di un gas tossico. Allora non era ancora esplosa la *green economy* e non si aveva la dimensione del business che vi sarebbe stato costruito sopra. Tuttavia era ben chiaro quale fosse l’alternativa proponibile da subito: il nucleare, energia senza fumo.

Il 26 aprile 1986 era accaduto il fatto tragico che tutti conoscono: l’esplosione della centrale nucleare di Cernobyl, in Ucraina. I venti avevano trasportato le polveri radioattive in tutto l’emisfero boreale, contaminando le produzioni agricole con un’intensità e per una durata non facilmente definibili. Si era creata una psicosi diffusa che finì per mettere in discussione tutti i processi di attivazione di nuove centrali nucleari e in alcuni casi ci riuscì (in Italia, per esempio). Gli interessi in gioco erano fortissimi. Forse, non potendosi negare l’evidenza, si cercò allora di fare apparire che anche l’energia da combustione presentava i suoi rischi globali. Praticamente subito, nel 1988, nacque il Panel dell’ONU.

Dieci anni dopo la raccolta del consenso politico era a buon punto e l’11 dicembre 1997, in occasione della *Conferenza COP3* (Convenzione quadro delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici – UNFCCC), fu firmato il protocollo di Kyoto, da più di 180 Paesi. Per certi aspetti la sede prescelta si può considerare simbolica.

I giapponesi non si erano costruiti una grande fama come ambientalisti e non la possiedono tuttora. Però il Giappone è un paese che, fra i primi, aveva iniziato a risolvere col nucleare una parte consistente del proprio fabbisogno energetico.

La difficoltà, come si sa, non è di fabbricare centrali sicure. Lo sono indubabilmente tutte, se costruite bene e gestite nel modo adeguato. Il disastro di Fukushima (11 marzo 2011) mise invece tragicamente in evidenza quale poteva essere la vera criticità. Lo smantellamento delle centrali non più attive è molto costoso e anche rischioso. Nel piano di ammortamento iniziale si teneva conto del costo di costruzione ma non è



detto, specie per il settore privato, che si provvedesse a un accantonamento per la messa in sicurezza finale. Non solo: il progetto di queste centrali riguardava la costruzione ma non la procedura di disattivazione, la cui definizione – s’immaginava – poteva essere studiata in corso di attività. In Italia abbiamo l’esempio di queste difficoltà con la centrale “Enrico Fermi” di Trino Vercellese (1961-64), il cui smantellamento, ormai interamente a carico dello stato, iniziò nel 1999 ed è tuttora in corso. Si prevede che le attività di *decommissioning*, ossia di totale agibilità dell’area, termineranno fra il 2026 e il 2030.

Ne consegue l’interesse a mantenere in attività gli impianti obsoleti ben oltre il termine stabilito inizialmente per la cessazione del loro funzionamento, e ciò può creare le premesse per nuovi disastri. Negli anni ‘60 la previsione di durata delle centrali elettronucleari era di 25-30 anni. La centrale Fukushima 1, iniziata a costruire nel 1967 e terminata nel 1971, era in produzione da quarant’anni esatti. Inoltre, presumibilmente, mancava di un requisito essenziale: non era capace di resistere agli eventi sismici, o non lo era più in conseguenza degli inevitabili aggiustamenti (“*revamping*”). Non è dato di sapere quante altre centrali giapponesi possano trovarsi in condizioni analoghe.

L’esaltazione dei rischi provenienti dall’energia da combustione poteva dunque servire a minimizzare quelli dell’abuso di centrali non dismesse. Per quanto sia arduo dimostrare che la scelta di Kyoto fosse dettata da tali presupposti, vale la pena non trascurare che si tratta pur sempre di un’ipotesi credibile, considerato il quadro “politico” entro cui ci si muoveva. Peraltro le migliaia di partecipanti ai costosissimi convegni susseguenti a quello di Kyoto (si sono sfiorate anche le ventimila adesioni) hanno sempre indotto una domanda: chi li finanzia? E hanno comportato una riflessione parallela: di quale finanziamento hanno goduto, comparativamente, coloro che sostenevano ipotesi contrarie a quelle politicamente corrette?

Oggi, dunque, la riflessione che ne consegue può essere la seguente: il repentino cambiamento d’indirizzo sulla prevenzione dei rischi connessi con i cambiamenti climatici, che iniziò a prendere consistenza negli anni ‘80 del secolo scorso, si deve attribuire alla mutabilità del clima o alla flessibilità delle opinioni di alcuni climatologi?

Per dimensionare una risposta su questo tema si deve riprendere in mano il testo di Sergio Pinna e andare alle sue premesse. “Il sistema climatico è un sistema in equilibrio dinamico, cioè che tende continuamente a raggiungere la con-

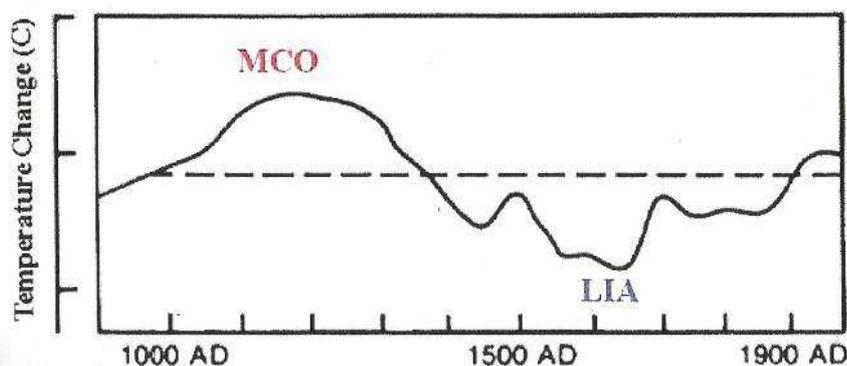


Fig. 4 Report dell'IPCC 1990 sul cambiamento delle temperature nel corso di un millennio, con la registrazione dell'Optimum Medievale (MCO) e della Piccola Glaciazione (LIA).

figurazione ottimale in rapporto alle perturbazioni che subisce, causate da molteplici forzanti, sia esogene che endogene... Purtroppo le conoscenze scientifiche in merito ai meccanismi del sistema climatico sono ancora troppo scarse per poter comprendere i suddetti processi evolutivi dal punto di vista dei rapporti causali con le possibili forzanti e con i vari effetti di feedback; è invero realistico ammettere che oggi sappiamo assai meno del 20% di quanto necessario per provare a interpretare quantitativamente le trasformazioni del sistema alle diverse scale temporali. In merito si confrontano diverse teorie ma siamo ben lungi dall'arrivare a una visione davvero condivisa, per cui è bene aver chiaro fin da ora che certe idee sull'argomento, assurde di recente al ruolo di verità ufficiali, devono invece essere considerate come ipotesi" (p. 19-21).

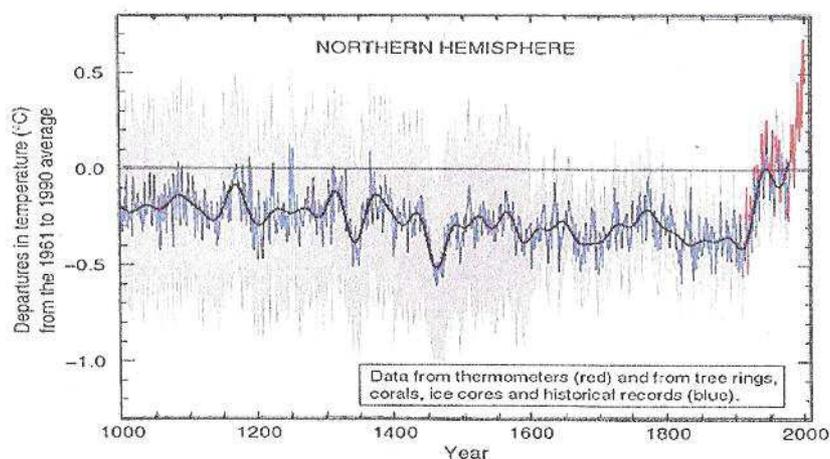
In questo quadro, e senza dimenticare che la principale variabile cui si fa riferimento per motivare il *global warming* antropogenico (la CO<sub>2</sub>) incide solo per il 13-14% sull'effetto serra, accade tutt'oggi di leggere e ascoltare attraverso i media certezze che vengono presentate come assolute sulla sorte del pianeta. Esagerazioni della stampa, si penserà. Purtroppo non è solo così. Effetti di feedback si registrano anche nelle dichiarazioni di alcuni esperti. Poiché la previsione catastrofica è quella che buca la pagina ed è sempre raccolta, e il desiderio di comparire non sempre resta sopito, talora accade che l'intervistato appaghi a suo modo l'intervistatore, avido di sensazionalismi.

Assai più grave però è che lo stesso Panel delle Nazioni Unite si sia macchiato di forti omissioni per continuare a sostenere tesi non confermate dai dati disponibili.

Il clima ha una sua storia ricostruibile tramite varie metodologie, con la quale, per essere attendibili, si devono confrontare le proiezioni di medio e lungo periodo. Nel 2001 il Panel emise un Report nel quale rivedeva la climatologia storica dell'ultimo millennio in maniera del tutto imprevedibile. "Infatti – ricorda Pinna – se nel 1990, trattando delle fasi climatiche recenti (fig. 4), l'IPCC riconosceva la netta differenza fra l'Optimum Medievale (MCO) e la successiva Piccola Età Glaciale (LIA), nello scritto del 2001 sostiene che le temperature sono state quasi costanti dal 1000 al 1900 per poi salire marcatamente



Fig. 5 Report IPCC 2001:  
la "mazza da hockey".



nell'ultimo secolo: in pratica MCO e LIA vengono improvvisamente cancellate dalla storia del clima. Questa nuova tesi è sintetizzata in un grafico che ha conosciuto una diffusione davvero mondiale, diventando per molto tempo la vera icona delle teorie sul *global warming* antropogenico" (p. 53).

Stiamo parlando della famosa "mazza da hockey", così designata dalla forma che il nuovo grafico del Panel le conferiva: piatta per nove secoli e poi decisamente ascendente fino al 2000, con un'impennata finale che suggeriva un'estrapolazione catastrofica verso un probabile arroventamento globale (fig. 5).

Questo Report del Panel suscitò reazioni assai aspre fra i climatologi, specialmente negli Stati Uniti, e gli studiosi che lo componevano furono accusati senza mezzi termini di alterazione o di falsificazione dei dati. I media non raccolsero il senso della discussione che ne seguì, il dibattito scientifico non fu pubblicizzato, gli argomenti dei cosiddetti "negazionisti" furono sprezzantemente sottaciuti. Il 27 luglio 2003, un giornale di solito molto attento come il *Corriere della Sera*, poteva titolare: "La Terra mai così calda da 500 milioni di anni".

"È molto difficile – osserva Pinna commentando le numerose affermazioni indimostrabili riportate da Giovanni Caprara nel corpo dell'articolo – ipotizzare come, in un ambito come quello, si possa essere arrivati a un simile livello di assurdità, diffondendo concetti del tutto estranei al contesto scientifico. Non mi risulta che alcuno di essi sia stato poi corretto, per cui si può ben capire quale tipo di informazione hanno ricevuto i numerosi lettori del quotidiano milanese" (p. 64). In effetti perfino il grafico riportato a corredo dell'articolo, che riproduceva le oscillazioni del clima nell'Olocene, mostrava fasi con tem-

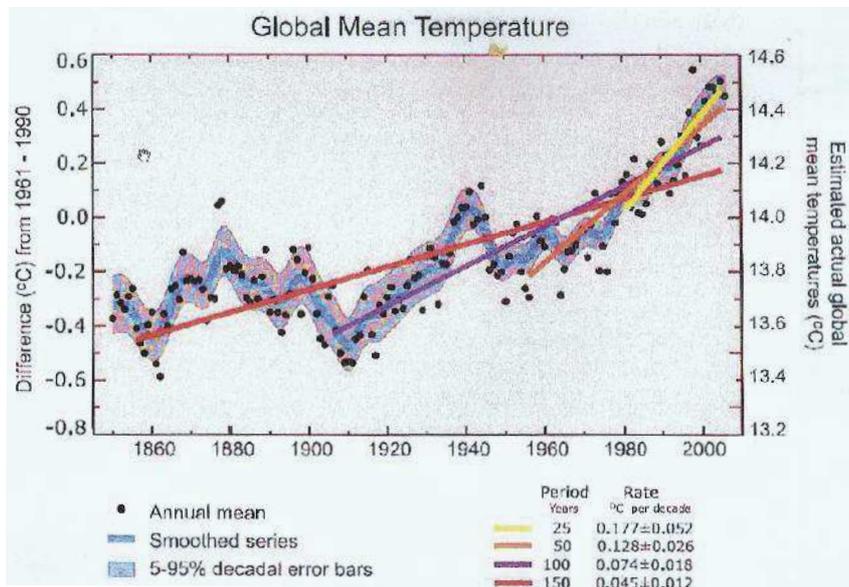


Fig. 6 Report IPCC 2007: diagramma dell'andamento della temperatura media dal 1850 al 2000.

perature superiori a quelle attuali e quindi contraddiceva titolo e contenuti.

Non basta. Nel 2007 uscì un nuovo Report dell'IPCC con un diagramma che descriveva le variazioni di temperatura fra il 1856 e il 2005 (fig. 6). Il trend era chiaramente ascendente e su questo non vi erano dissensi di rilievo fra i climatologi. Il periodo di un secolo e mezzo era però frazionato in sottoperiodi (1906-2005, 1956-2005, e 1981-2005). L'obiettivo che si otteneva tendeva a suggerire, visivamente, una progressiva accelerazione del *global warming*, che culminava con un gradiente del tutto anomalo nell'intervallo finale, 1981-2005, anche in questo caso lasciando immaginare un'ulteriore impennata dopo tale data. Basta però osservare il grafico con attenzione per accorgersi che nell'intervallo 1910-1940, non evidenziato nel disegno, c'era stato un gradiente positivo del tutto analogo a quello 1981-2005, seguito da una secca inversione di tendenza. Questa nuova contraffazione, subito rilevabile da un occhio appena esperto, lascia intendere quali fossero in realtà e di quali competenze disponessero i veri destinatari del messaggio. Infatti i media vi si agganciarono immediatamente per riaggiornare la psicosi della catastrofe imminente dovuta all'emissione di CO<sub>2</sub>.

Riassumendo, le conclusioni di Sergio Pinna sono le seguenti: le rilevazioni disponibili dicono che la temperatura media del pianeta è cresciuta di circa 0,8 gradi dalla metà del XIX secolo a oggi. Si ipotizza che questo riscaldamento sia prodotto in



massima parte dall'incremento di CO<sub>2</sub> atmosferica e che abbia indotto un cambiamento nei caratteri generali del clima, causando un forte aumento – per entità e frequenza – di svariati fenomeni estremi. Se la prima parte di tale teoria rientra nel campo delle ipotesi non pienamente provate, la seconda è una vera e propria invenzione. Quanto poi ai fenomeni estremi, anche in questo caso la storia del clima smentisce molte sensazioni approssimative. Non è vero che nelle fasi calde essi aumentano: dati alla mano, si vede che essi sono più frequenti e intensi nei periodi freddi.

Infine: in base ai rilevamenti più aggiornati risulta che nel corso degli ultimi quindici anni la temperatura media si è stabilizzata. Leggendo in parallelo i dati sull'incremento della CO<sub>2</sub> con l'andamento delle temperature, si nota che i due diagrammi non sono sincronici (Pinna, p. 41; fonte: [www.climate4you.com](http://www.climate4you.com)). Così anche nel mondo dell'informazione si cominciano ad avanzare seri dubbi sull'argomento *global warming* e, del resto, anche in ambiti più accreditati i toni catastrofici sono stati molto attenuati. Se riprendiamo in mano il grafico del Panel contenuto nel Report del 1990 (vedi fig. 4) vediamo che, quand'anche si realizzassero le ipotesi più pessimistiche, non raggiungeremmo, nel secolo, i livelli di temperatura dell'Optimum Medievale (MCO).

Questo intervallo di tempo (circa 1000-1300) non segnò un momento tragico nella storia dell'umanità. Fu invece un periodo di sviluppo intenso: demografico, economico e culturale. Le popolazioni nordiche non furono più costrette a scendere al sud per alimentarsi. Si ampliarono complessivamente le aree coltivabili, i ghiacciai alpini che si ritraggono portano alla luce gli stazzi dei pastori di allora. Nell'Inghilterra meridionale si coltivava la vite, i leoni si acclimatavano a nord del Mediterraneo (quante raffigurazioni ne abbiamo nelle chiese medievali?). Già sul finire del X secolo il vichingo Erik il Rosso, partito dall'Islanda, arrivava con 14 navi su una grande isola del continente americano, la colonizzava con i suoi compagni d'avventura e la denominava Groenlandia ("Terra verde"). Vi morì nel 1010 ma la terra che aveva cominciato a coltivare rimase verde per tre secoli ancora.

Inoltre non vi furono, nel periodo, allagamenti drammatici delle aree costiere. Il livello del mare superava quello attuale di circa 60 centimetri: metà dell'acqua alta a Venezia, meno di un terzo dell'escursione delle maree nello stretto della Manica. Presumibilmente, se fosse questo il destino dell'emisfero



boreale per effetto del *global warming*, l'esito non sarebbe necessariamente negativo. Ma allora, perché tanta paura?

In realtà – e ci avviciniamo agli argomenti che qui ci interessano, dopo questa lunga premessa – dovremmo avere paura della paura. Quando si crea una psicosi che coinvolge il 54% delle persone, i decisori politici non ne possono prescindere e le scelte che ne conseguono rischiano di contraddire perfino il buon senso. Le conseguenze che conosciamo, a livello operativo, possono essere di due generi: il disimpegno o l'impegno fuorviato.

Partiamo dal primo caso. La teoria del clima impazzito ci offre a iosa esempi spettacolari, sempre disastrosi, degli effetti del *global warming*: bombe d'acqua, alluvioni mai viste, nubifragi, tornado, uragani. Circolano documentari pseudoscientifici che addirittura anticipano gli effetti del riscaldamento globale. Per esempio uno di questi, francese (*La terra vista dall'alto. Caos clima*, 2010), mostra la disperazione della gente del Bangladesh che vede franare in acqua la sabbia dei propri isolotti e quindi le sedi di coltivazione, con l'obbligo di migrare. Perché questo? Perché si è alzato il livello dell'Oceano Indiano, è la risposta che si sente dare. Ovviamente *ante datam*.

Siamo nel delta formato dagli apporti del Gange e del Brahmaputra con i loro affluenti, in affaccio sul golfo del Bengala: un paesaggio di formazione alluvionale, estremamente variabile, clima monsonico da giugno a ottobre. Il fenomeno si è sempre verificato: erosione continua delle sabbie emerse e poi riaccumulo per effetto dell'onda profonda dell'oceano. Siamo anche nella regione delle *boat house*. L'idea che si debbano raccogliere e trasferire verso altri lidi i "profughi" privati dal *global warming* della loro terraferma è una patetica messa in scena, però commuove. Chi si trova seduto davanti a un televisore vede e crede, anche perché si parla insistentemente di "piogge mai viste" e si omette di ricordare che l'ultimo grande disastro, nel quale persero la vita oltre 300.000 persone, fu causato dal ciclone Bholá nel novembre 1970 (quando si temeva ancora il grande freddo e il mare, caso mai, si sarebbe dovuto ritrarre). La formazione del paesaggio ha tempi umani, il clima ha ricorrenze anche di lungo periodo, benché non cicliche. Solo certi eventi sono tali da consentirci di farne la storia e a questi ci possiamo riferire. Il 4 novembre, come sappiamo, una piena dell'Arno di portata insolita si portò via tutti i ponti di Firenze meno uno. Il ponte superstite si chiamava Rubaconte (oggi Ponte alle Grazie) e l'anno, appunto, era il 1333. L'"evento



eccezionale” del 1966 ha dunque precedenti solidi, anche se non siamo in grado di prevedere quando si ripeterà.

Invece, proprio in Toscana, si sono dispensate certezze. Si sono ascoltati interventi autorevolissimi, tesi a certificare che gli eventi estremi indotti dai cambiamenti climatici avrebbero messo a rischio la bellezza della regione (Rajendra Kumar Pachauri, presidente dell’IPCC, 2008). Ancora in Toscana, dal climatologo Giampietro Maracchi, è stata avvalorata l’espressione “bomba d’acqua”. Lo stesso Maracchi, intervistato dal *Corriere della Sera*, con riferimento alle piogge violente sosteneva che, prima degli anni ’90, ne capitava una ogni dieci anni mentre adesso ne abbiamo una l’anno e ne possono arrivare anche a tre o quattro (Lorenzo Salvia, *La bomba d’acqua: in due ore la pioggia di un anno*, 2 novembre 2010). “È impossibile – commenta Sergio Pinna – che un esperto sia veramente convinto che una grandezza climatologica abbia presentato negli ultimi decenni dei valori medi di circa 15 volte superiori a quelli precedenti” (p. 144). Fortunatamente i pluviometri sono strumenti difficili da smentire.

Sfortunatamente queste asserzioni, sicuramente occasionali, possono contribuire a scaricare di responsabilità coloro che hanno lasciato deperire tutte o quasi le tutele del territorio contro il rischio delle alluvioni e indotto nel paesaggio modificazioni che hanno tempi di recupero lunghissimi (o non li hanno affatto). In pratica, come talora accade, si sono invertiti causa ed effetto.

Le difese a valle, alle quali di solito si presta attenzione e si devolvono finanziamenti cospicui, sono in realtà il terminale di dissesti creati a monte, di regola per effetto di una politica del territorio imprevidente. Non si tratta soltanto di un eccesso di urbanizzazione. Il paesaggio agrario tradizionale delle zone collinari e montane era esso stesso uno strumento di tutela, perché da lì cominciava la disciplina delle acque. Il “bel paesaggio” rappresentava anche una forma di sicurezza idraulica, per la sua capacità di mitigare gli eventi improvvisi. “Form and function are one”, scriveva non senza ragione Frank Lloyd Wright negli anni ’30 del secolo scorso.

L’abbandono, la trasformazione in bosco del coltivato e dell’innestato, la moltiplicazione dell’incolto non hanno solo peggiorato visivamente l’aspetto dell’area appenninica (per esempio) ma hanno cancellato forme ancestrali di economia senza sostituirle con altre praticabili. L’assenza totale di una politica per la montagna dura da parecchi decenni. Perfino in tempi di



*Fig. 7 Una "serra" nel letto del torrente Carchio (Alpi Apuane versiliesi).*

disoccupazione giovanile accentuatissima come quello attuale non trova un risveglio.

Non trova cioè idee, proposte, finanziamenti, provvedimenti legislativi per un recupero delle attività produttive che avrebbe una doppia resa: l'aumento dell'occupazione e la maggiore protezione del suolo. Al contrario, l'aspettazione fatalistica dell'evento eccezionale sposta gli investimenti verso le opere cosiddette di salvaguardia, ossia verso il rafforzamento di argini, muretti e ponti a protezione degli abitati, con i risultati illusivi che talora si verificano.

A livello di percezione la teoria della "bomba d'acqua" può avere un senso. Chi si vede trascinare via la macchina dal luogo dove abitualmente la parcheggiava ha il diritto di sostenere che qualcosa di cambiato c'è. Ma è cambiato il livello di piovosità? Si sono davvero moltiplicati gli eventi climatici estremi?

A giudicare dai dati strumentali – tutti in rete, a disposizione dei climatologi ma anche di altri – sembrerebbe di no (Pinna, p. 83-135). Ciò che si è trasformato è sicuramente il paesaggio montano, con le sue funzionalità. I mille fossetti tracciati per irrigare, il terrazzamento costruito in modo da assorbire acqua, le canalizzazioni per le vasche di paese e gli abbeveratoi, le "serre" nei torrenti che fornivano energia idraulica ai mulini, ai frantoi, alle gualchiere, alle ferriere: tutti insieme mitigavano i flussi in eccesso ma soprattutto rallentavano il decorso a valle (fig. 7).

L'energia cinetica posseduta dalla massa d'acqua che in caso di alluvione percorre le strade come se fossero canali, trascinando via l'automobile di cui sopra, dipende anche (o meglio: soprattutto) dalla sua velocità ( $E_c = \frac{1}{2}mv^2$ ), che ne moltiplica l'impeto. Rimuovendo o lasciando decadere gli impedimenti che la rallentavano si ottiene un effetto che non ha attinenza



diretta con la quantità di acqua che è caduta e neppure con l'intervallo di tempo in cui è caduta. Se dunque la "bomba d'acqua" ha un senso nella percezione comune, o magari in quella del giornalista che descrive o visualizza il danno, non può averlo nell'opinione del climatologo, a maggior ragione quando non c'è la conferma specifica dei dati strumentali.

Purtroppo questi giudizi che fanno opinione, espressi come convinzione assoluta anche quando si tratta d'ipotesi allo studio, non incoraggiano affatto il decisore politico ad affrontare la questione nel modo corretto. Il *global warming* diventa così un alibi distortivo che, inducendo all'inerzia o a interventi inadeguati, può favorire ulteriori episodi distruttivi, antropogenici sicuramente ma non certo per colpa delle emissioni di CO<sub>2</sub>.

Per tornare a rendere produttive le aree montane sarebbe tuttora utile l'applicazione della legge 3 dicembre 1971 n. 1102, che all'articolo 2, fra i compiti assegnati, registrava anche quello di "fornire alle popolazioni residenti nelle zone montane, riconoscendo alle stesse la funzione di servizio che svolgono a presidio del territorio, gli strumenti necessari e idonei a compensare le condizioni di disagio derivanti dall'ambiente montano". La legge, nel testo iniziale e nelle sue estensioni applicative a livello regionale, consentiva anche l'esproprio in funzione della ricomposizione fondiaria e la riassegnazione in concessione, a fini produttivi, dei terreni espropriati.

La situazione del 1971 era meno favorevole di quella di oggi dal momento che, nel frattempo, il ferreo diritto di famiglia ha frazionato a dismisura la proprietà terriera e nessuno sa più che farsene dei fazzoletti di terra che gli sono pervenuti in eredità. La ricomposizione fondiaria sarebbe la premessa per qualunque genere d'intervento ma agire in esproprio fa perdere consenso. Poter attribuire al *global warming* l'origine dei disastri che possono conseguire all'inazione offre invece un alibi politico assai comodo.

Quanto poi agli esiti possibili dell'impegno fuorviato dalla psicosi del surriscaldamento globale, essi sono sotto i nostri occhi. L'attivazione di fonti di energia rinnovabili, alternative all'energia da combustione, è assolutamente apprezzabile, anche perché (o soprattutto quando) contribuisce ad abbassare il tasso d'inquinamento locale. Tuttavia anche questa soluzione conosce soglie di rispetto che devono essere tenute presenti, altrimenti si rischia di combattere una negatività con un'altra negatività.



Le pale eoliche, ad esempio, hanno un design sicuramente più gradevole dei vecchi mulini a vento. Le tipologie più recenti sono silenziose, si muovono a velocità minore e con flussi d'aria moderati, sanno essere rispettose anche delle sorti dell'avifauna, sfruttano una risorsa che altrimenti disperderebbe la propria energia cinetica. Si passa il limite del rispetto paesaggistico quando si vedono comparire foreste di pale eoliche in aree privilegiate, come litorali o vette collinari. In questi casi è corretto valutare se l'eccesso del loro numero sia dettato da fabbisogni reali oppure sia motivato dalla psicosi del *global warming*, con l'argomento che la prospettiva del disastro generale può ben richiedere qualche sacrificio in termini di tutela del paesaggio. A giudicare da alcuni casi clamorosi sembra possibile che la psicosi possa fare aggio sul buon senso. Ovviamente chi è inserito dentro il business – enorme – delle pale eoliche non ha nessun interesse a mettere in discussione il *global warming* antropogenico.

Il boom dei pannelli fotovoltaici si può leggere alla stessa maniera, con una variante. Se, per esempio, essi sono impiegati in aree desertiche per dissalare l'acqua marina, benché disposti a terra in maniera estensiva, promettono esiti positivi generali, che possono raggiungere l'obiettivo di creare nuova vegetazione senza attingere alle riserve sotterranee di acqua fossile (caso della Libia). Se sono collocate sui tetti degli impianti industriali, e forniscono energia a consumo diretto, svolgono un ruolo apprezzabile. Quando invece la distesa nera dei pannelli occupa spazi teoricamente coltivabili, incidendo negativamente sulla loro produttività e degradando l'humus, crea un'economia impedendone un'altra, ossia proprio quella che formava il paesaggio agrario.

Il loro impatto visivo è decisamente peggiore rispetto alle pale eoliche, con un'aggravante. Poiché il sole si distribuisce ovunque alla stessa maniera, gli impianti si distribuiscono casualmente, a chiazze, secondo la discrezione dei privati che decidano di destinare i propri terreni a quell'uso. Per lo più il paesaggio ne viene modificato al di fuori di qualsiasi progetto generale, potendosi agire al massimo a livello di vincolo. La psicosi del disastro globale può comunque giustificare qualunque tipo di eccezione. Anzi, non di rado sono gli stessi amministratori a incoraggiare tale occupazione di suolo, in nome dell'ambientalismo.

C'è tuttavia un ulteriore derivato della psicosi del *global warming*. Al momento se ne parla poco ma il suo impatto col



suolo e nel paesaggio può rivelarsi ancora più feroce. Il Decreto Legislativo 11 febbraio 2010 n. 22 ha liberalizzato la ricerca di nuove risorse nel campo della geotermia. Possono partecipare alla richiesta delle licenze tutte le aziende che presentino credenziali adeguate. La concessione, rilasciata dal governo centrale, comporta la possibilità di scavare pozzi fino a 4.500 metri di profondità entro un'area di 300 chilometri quadrati per ogni licenza.

Com'era prevedibile, le richieste si sono concentrate specialmente laddove la geotermia stava dando risultati comprovati. La Regione Toscana si è trovata sul tavolo 38 permessi di ricerca rilasciati dal governo centrale, senza un piano preordinato e senza nessuna verifica preventiva d'impatto ambientale. Sono concentrati nelle province di Grosseto, Siena e Pisa.

Il 15 febbraio 2015 l'ente regionale ha messo uno stop alla procedura e si è preso sei mesi di tempo per verificare che cosa poteva accadere scavando pozzi in zone paesaggisticamente delicate e in terreni dove si coltivano prodotti pregiati. Il governo centrale ha dichiarato illegittimo lo stop della Regione, benché temporaneo, e la questione è finita sul tavolo della Corte Costituzionale, che dovrà risolvere il conflitto di competenze.

Se però in Toscana il fenomeno è acuto la legge riguarda tutta l'Italia e, in nome delle rinnovabili, rischia di ripetere per *n* volte il paesaggio di Larderello (fig. 8). Inoltre la geotermia non produce energia "pulita": gli effetti collaterali possono andare dalla provocazione di microsismi alla diffusione in at-

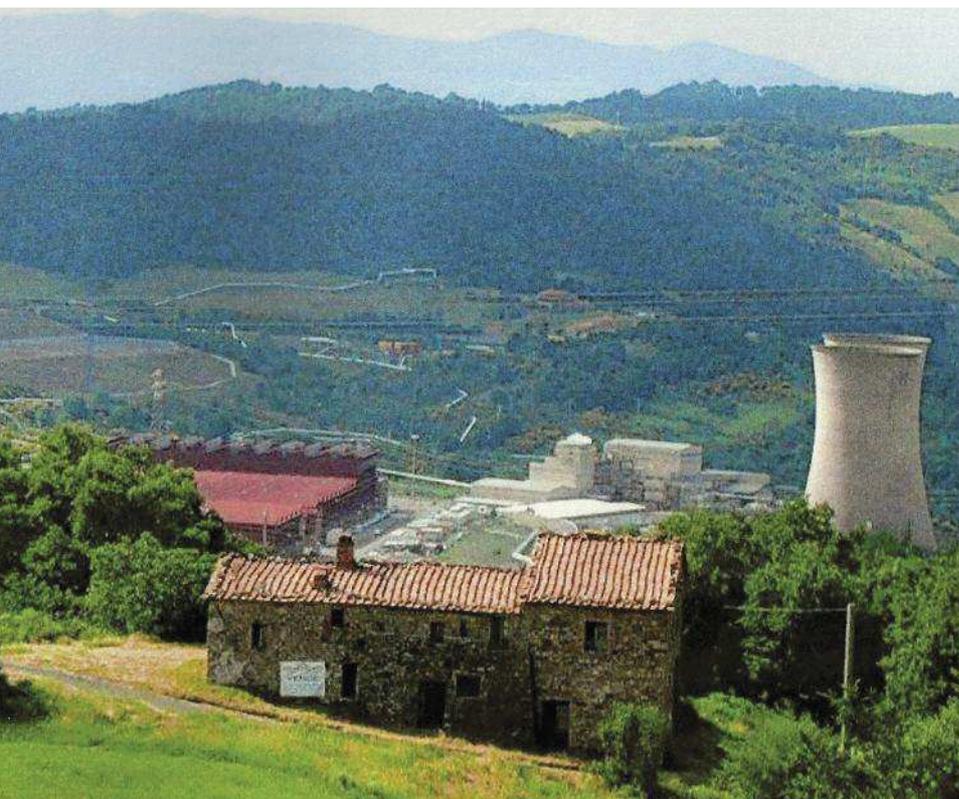


Fig. 8 Paesaggi della geotermia (Toscana).

mosfera di vapori di arsenico, oltre alle emissioni consuete di acido solfidrico. Si accetterà tutto, ancora una volta, sotto lo stimolo della solita e immotivata psicosi?

È possibile che finisca così. Chi fa ricerca scientifica conosce bene i suoi limiti e sa, per principio, che ogni risultato ottenuto, anche il meglio verificato, è pur sempre un'ipotesi. Altrimenti non sarebbe scienza ma fede. Sui temi che abbiamo affrontato, tuttavia, ormai da tempo le decisioni sono solo politiche e la politica si fonda frequentemente su professioni di fede.

La tendenza prevalente sembra dunque essere quella di considerare chiuso il dibattito e di dare per acquisita definitivamente la posizione, sempre più drammaticamente e asseverativa, dell'IPCC. Creata la psicosi globale, l'unico intento è catturare consenso compiacendola e adeguandosi alle sue aspettative. "La cosiddetta lotta contro il cambiamento climatico – conclude Pinna – è divenuta un mantra nei programmi politici, senza mai avere dei contorni ben definiti ma costituendo a priori, per chi ne sostiene la necessità, una specie di certificazione della propria volontà e dell'impegno nella salvaguardia dell'ambiente" (p. 141).

Non sarà facile, essendo questo il quadro, restituire un ruolo centrale alla (vera) scienza nella definizione del ruolo e della consistenza dei mutamenti climatici. Sarà sicuramente necessario depurare dalle conseguenze indotte dalla psicosi del *global warming* i temi della tutela e della costruzione del paesaggio.



Federica Epifani

Federica Epifani,  
Ph.D. student in "Human and  
Social Sciences"  
Dipartimento di Storia,  
Società e Studi sull'Uomo,  
Università del Salento

## *Historic Building Manager: competenze in gioco e percorsi formativi per una nuova figura professionale. Un primo studio italiano.*

La progressiva evoluzione del sentire comune universale nei confronti del patrimonio culturale ha mosso le tradizionali istanze condivise di tutela e protezione verso la concezione sistemica e dinamica della *valorizzazione*; il patrimonio culturale, in altri termini, viene finalmente considerato come una risorsa, in grado di concorrere allo sviluppo economico e sociale del territorio, poiché crea valore aggiunto<sup>1</sup>.

In un siffatto contesto, decisamente indicativa risulta essere l'esperienza dei palazzi storici, particolarmente congeniali, per la loro natura di *contenitori* a svolgere funzioni di aggregazione ed, in senso più ampio, a porsi quale riferimento per la comunità locale e per tutti gli stakeholders<sup>2</sup>.

Tuttavia il perpetuarsi di annose criticità legate soprattutto ai meccanismi gestionali e alle possibilità di piena fruizione dei palazzi storici ha portato all'emersione di nuove e ben definite esigenze di rinnovamento che richiedono l'intervento di figure professionali specifiche in grado di coniugare le conoscenze storiche, artistiche e culturali necessarie all'elaborazione di un adeguato set contenutistico, e notevoli capacità manageriali, grazie alle quali gestire al meglio il network di relazioni che coinvolgono il bene in questione e ne fanno un elemento in grado di accrescere l'attrattività del contesto territoriale e di concorrere al suo sviluppo.

La riflessione intorno a tale tematica chiama gli Stati europei ad impegnarsi congiuntamente nella formalizzazione e riconoscimento di uno specifico profilo professionale pensato per la gestione del patrimonio culturale, ed in particolare, dei palazzi storici, l'*historic building manager*. Si tratterebbe di una figura professionale che, come già suggerito da Pollice nel suo intervento pubblicato sullo scorso numero di questa rivista, risponderebbe ad una domanda di lavoro potenziale, dacché sembra non esserci ancora la consapevolezza da parte degli stessi attori coinvolti, a qualsiasi livello, nella gestione del patrimonio culturale, della portata innovativa che l'*historic building manager* ricoprirebbe, di fatto, invero, tale funzione finora è stata svolta da professionisti le cui competenze sembrano essere più funzionali alle esigenze dettate da chi esercita i diritti di proprietà sul bene – ente pubblico o soggetto privato –, dall'assetto gestionale – pubblico o privato anch'esso, a prescindere dalla natura del proprietario – o dalle destinazioni d'uso, o ancora nel preferire la mera conservazione strutturale dell'edificio al suo utilizzo come *contenitore*. Il fatto che manchi una visione integrata capace di coniugare in maniera

<sup>1</sup> "Il patrimonio culturale partecipa allo sviluppo di un'area proprio in quanto autonoma dimensione della vita di una società locale, non solo, quindi, poiché produce più occupati o attrae più turisti, ma in particolare poiché apporta il suo contributo insostituibile alla vita di un territorio, ovvero al suo "capitale sociale". Da INEA, *Beni culturali, una risorsa per lo sviluppo rurale*, WorkingPaper, Roma, 2001, p. 4.

<sup>2</sup> Si veda, a tal proposito, in questo stesso volume, l'intervento di Valentina Albanese *In un bene storico, per un bene storico: il profilo dell'historic building manager*.



sistemica tali *issues* rischia togliere vitalità al settore dei beni culturali, laddove invece le nuove questioni poste dalla tendenza a preferire l'approccio della valorizzazione a quello della conservazione creerebbero lo spazio per nuove competenze attraverso le quali esaltare non solo il valore del bene in sé per sé, ma anche la sua portata significativa e simbolica, con conseguenti ripercussioni tanto dal punto di vista della pianificazione territoriale quanto da quello dello sviluppo economico e sociale del territorio.

Su questo terreno si muove il progetto *Modify Maintaining Historic Buildings and Objects through Developing and Up-grading Individual Skills of Project Managers: Fostering European Heritage and Culture for Years to come*, promosso nell'ambito del programma UE Erasmus+ e di cui il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali è partner attivo. L'iniziativa mira al riconoscimento di un profilo professionale rispondente alle istanze di tutela e valorizzazione emerse nel settore dei beni culturali, ed il relativo percorso formativo, che dovrà realizzarsi in un'offerta integrata di *skills* non inerenti solamente all'ambito culturale, bensì anche quello economico e finanziario,

amministrativo e gestionale, architettonico-strutturale, solo per citarne alcuni. Il profilo in uscita, certificato dall'ECQA (European Certification and Qualification Association), dovrà essere spendibile sul mercato del lavoro europeo. Per questo motivo i partner stanno attualmente promuovendo un'indagine esplorativa su base nazionale, volta a vagliare non solo i percorsi formativi che risultano più idonei a formare una figura professionale di tal guisa, ma anche le competenze e le abilità sviluppate da chi attualmente ricopre un ruolo di responsabilità nella gestione di un palazzo storico; queste ultime in particolare, non necessariamente derivanti da specifici iter formativi formali, quasi mai riconosciute ufficialmente, non di rado rappresentano il punto di forza di tali esperienze. La comparazione dei risultati di tali ricerche permetterà l'individuazione di un complesso condiviso di *skills* che possa fungere da base per le successive azioni di strutturazione di adeguati percorsi formativi.



*Palazzo Mezzacapo, Maiori.*

Foto disponibile in

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/20051016\\_0454\\_Maiori\\_Palazzo\\_Mezzacapo\\_Portone.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/20051016_0454_Maiori_Palazzo_Mezzacapo_Portone.JPG). Autore: Sabine Cretella, CC BY-SA 2.5.

L'autore della foto non è in alcun modo responsabile del contenuto dell'articolo.



Villa Celimontana, Roma.

Portale

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Celio\\_-\\_Villa\\_Celimontana\\_-\\_portale\\_da\\_Villa\\_Montalto\\_1803.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Celio_-_Villa_Celimontana_-_portale_da_Villa_Montalto_1803.JPG)  
CC BY-SA 3.0.

L'autore della foto non è in alcun modo responsabile del contenuto dell'articolo.



Quanto segue è un primo prospetto relativo al contesto italiano, curato dal Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali.

#### *Il sistema formativo in Italia.*

In Italia non esiste un percorso di studi vocato alla formazione specifica di manager di palazzi storici; la variegata gamma delle competenze necessarie a svolgere questa particolare funzione si ritrova tuttavia nella disamina dei principali percorsi formativi inerenti alla tutela e valorizzazione del patrimonio culturale nel suo complesso, i quali, pur trovando ancora il loro baluardo nei Corsi di Laurea in Beni Culturali, stanno progressivamente acquisendo anche configurazioni in cui l'elemento economico-gestionale si fa caratterizzante<sup>3</sup>. Invero, non si può non notare come l'evoluzione dell'offerta formativa in questo campo stia progressivamente avallando una concezione sistemica del patrimonio artistico-culturale, non più oggetto di studio *tout court*, bensì elemento territorializzante del *milieu* in cui è inserito.

Volendo accennare ad un'analisi più approfondita, si dica innanzitutto che la lunga tradizione di studi in materia di beni culturali si è in larga parte sviluppata attraverso due filoni principali: il primo, volto ad approfondire l'indagine relativa al profilo storico-culturale, punta alla formazione di figure esperte nel campo della storia dell'arte; il secondo, di stampo invece più squisitamente tecnico-scientifico, fornisce le competenze necessarie a formare professionalità altamente specializzate nella conservazione e manutenzione di beni d'interesse storico-artistico. Interpretandolo attraverso l'ottica dicotomica contenitore/contenuto, non si può fare a meno di notare come tale assetto, pur rispecchiando due esigenze tra

<sup>3</sup> Si faccia riferimento al sito del Ministero dell'Istruzione ([www.istruzione.it](http://www.istruzione.it)).



loro differenti, sembra tuttavia non riuscire ad assecondare pienamente nessuno dei due corni del dilemma. Lo stesso dicasi di corsi di laurea come quelli in Architettura che, insieme a quelli afferenti alla facoltà di Beni Culturali, costituiscono il principale bacino di provenienza dei funzionari delle Sovrintendenze – e, seppur in misura minore, dei corsi di laurea in Lettere. Ne emerge una visione prevalentemente orientata alla conservazione del bene in sé, in cui la riflessione sulla dimensione organica data dall'interazione di portatori di interesse, significati condivisi e modi d'uso del territorio, di cui lo stesso bene è fulcro, non trova spazio a causa della carenza di un adeguato approfondimento relativo alle competenze di carattere gestionale. Queste ultime sono invece appannaggio di corsi di laurea come Giurisprudenza od Economia, i quali però tralasciano completamente la connotazione storico-artistica e la portata significativa del bene storico, attribuendogli invece una funzione strumentale a conseguimento di obiettivi di carattere prevalentemente economico.

*Rebus sic stantibus*, in linea teorica la gestione ottimale del palazzo storico richiederebbe, come già suggerito, l'intervento di due figure professionali, una competente per il contenuto e l'altra per il contenitore, al fine di operare secondo quell'ottica sistemica cui si è ampiamente fatto cenno, a favore della messa a valore sostenibile del bene. Laddove ciò non accada, ad occuparsi della gestione diretta del bene sarà quasi sempre un soggetto con competenze inerenti al campo del contenuto, il quale si tende ad assumere suo malgrado anche le funzioni di carattere amministrativo, ed, in generale, ci si troverà davanti a figure professionali chiamate a svolgere compiti dettati, più che dalle competenze, dalle contingenze derivanti dalla combinazione di fattori quali la natura del proprietario del bene o la destinazione d'uso dello stesso.

Tale divisione formale così netta tra gli ambiti d'intervento e la paradossale confusione di competenze che ne deriva e che va a scapito del diretto gestore del palazzo storico, devono essere state tuttavia recepite dalle agenzie di formazione superiore, ed in particolare dalle Università, se è vero che la progressiva specializzazione dei percorsi formativi sta portando allo sviluppo di un'offerta didattica ibrida. Ne consegue che, accanto ai corsi di laurea di impianto più tradizionale ed alle scuole di specializzazione in Beni Storico-Artistici, le Università iniziano a proporre nuovi corsi di laurea e master di primo e



*Villa d'Ayala, Valva. Dettaglio.*

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Amor.JPG?uselang=it>  
CC BY-SA 3.0

*L'autore della foto non è in alcun modo responsabile del contenuto dell'articolo.*

<sup>4</sup> Albanese V., In un bene storico, per un bene storico: il profilo dell'historic building manager, in *Territori della Cultura*, n.19, 2015, pp. 70-77.

secondo livello incentrati su un mix di discipline volte a plasmare una figura professionale capace, da un lato, di gestire il bene e di metterlo in valore in quanto risorsa economica in un sistema reticolare coinvolgente più stakeholder, e, dall'altro, di assicurarne la tutela e di accrescerne, laddove possibile, le ricadute culturali. Pur non trattandosi di percorsi specificamente concepiti per formare manager di palazzi storici, questi dipingono tuttavia un quadro interessante per le premesse innovative che vengono poste nel panorama delle professioni legate management dei beni culturali in generale. È interessante notare, come già ha sottolineato Albanese<sup>4</sup>, che proprio il panorama dell'offerta formativa post-laurea sembrerebbe offrire i maggiori spazi di manovra: l'historic building manager dev'essere necessariamente una figura altamente specializzata, e l'erogazione di appositi master o percorsi equivalenti darebbero l'opportunità di approfondire ed indirizzare in maniera settoriale conoscenze già acquisite attraverso precedenti percorsi accademici – e/o perché no, professionali, secondo l'ottica del *lifelong learning* –, puntando tuttavia anche su una forte valenza professionalizzante, dotando il soggetto in formazione delle competenze gestionali, tecniche, economiche e relazionali necessarie a svolgere il compito cui è chiamato.

Nei primi due schemi che seguono vengono riportate le competenze la cui padronanza è fondamentale nei processi di gestione di un palazzo storico, in relazione ai corsi di laurea triennale e magistrale che le erogano e agli ambiti di applicazione, interpretati secondo la triplice ottica contenitore/contenuto/gestione delle reti. La terza tabella, invece, è dedicata all'offerta didattica post-laurea, con particolare riferimento ai master: in questo caso, data la caratterizzazione professionalizzante dei percorsi in esame, si è preferito focalizzarsi sul profilo in uscita del soggetto in formazione.



**Tab. 1 - Corsi di Laurea triennale attualmente attivi che forniscono competenze idonee alla gestione di un palazzo storico**

<b>Classe di laurea</b>	<b>descrizione competenze</b>	<b>Ambito di applicazione</b>
L-01 BENI CULTURALI	<ul style="list-style-type: none"> <li>• adeguate conoscenze riguardo i vari settori dei Beni Culturali;</li> <li>• conoscenze riguardo legislazione, amministrazione e valorizzazione nel settore dei beni culturali</li> </ul>	CONTENUTO/ CONTENITORE
L-10 LETTERE	<ul style="list-style-type: none"> <li>• conoscenza essenziale della cultura letteraria, linguistica, storica, geografica ed artistica dell'età antica, medievale e moderna, con conoscenza diretta di testi e documenti in originale</li> </ul>	CONTENUTO
L-15 SCIENZE DEL TURISMO	<ul style="list-style-type: none"> <li>• conoscenza delle discipline di base economiche, geografiche, antropologiche e sociologiche, nonché nelle materie culturali e giuridiche attinenti alle interdipendenze settoriali del mercato turistico;</li> <li>• conoscenza della cultura organizzativa dei contesti lavorativi, tecniche di promozione e fruizione dei beni e delle attività culturali;</li> <li>• capacità di contestualizzazione;</li> <li>• comunicazione, gestione dell'informazione.</li> </ul>	CONTENUTO/ GESTIONE DELLE RETI
L-16 SCIENZE DELL'AMMINISTRAZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE	<ul style="list-style-type: none"> <li>• essere in grado di assistere le istituzioni pubbliche, le organizzazioni private d'impresa e di servizi e quelle del terzo settore nelle attività di progettazione ed implementazione di iniziative finalizzate a promuovere lo sviluppo economico, sociale e civile delle comunità</li> </ul>	CONTENUTO/ GESTIONE DELLE RETI
L-17 SCIENZE DELL'ARCHITETTURA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• adeguate conoscenze storiche e metodologico-operative relative all'architettura e all'edilizia;</li> <li>• utilizzo di tecniche e strumenti della progettazione dei manufatti architettonici ed edilizi</li> </ul>	CONTENITORE
L-18 SCIENZE DELL'ECONOMIA E DELLA GESTIONE AZIENDALE	<ul style="list-style-type: none"> <li>• conoscenze di metodiche di analisi e di interpretazione critica delle strutture e delle dinamiche di azienda, mediante l'acquisizione delle necessarie competenze in più aree disciplinari: economiche, aziendali, giuridiche e quantitative;</li> <li>• conoscenza delle discipline aziendali, declinate sia per aree funzionali (la gestione, l'organizzazione, la rilevazione), sia per classi di aziende dei vari settori (manifatturiero, commerciale, dei servizi, della pubblica amministrazione)</li> </ul>	CONTENUTO
L-21 SCIENZE DELLA PIANIFICAZIONE TERRITORIALE, URBANISTICA, PAESAGGISTICA E AMBIENTALE	<ul style="list-style-type: none"> <li>• analisi dei processi di trasformazione della città, del territorio, del paesaggio e dell'ambiente;</li> <li>• capacità interpretativa delle strutture insediative, paesistiche ed ambientali nei loro processi evolutivi, sotto l'aspetto economico, sociale e fisico;</li> <li>• pianificazione e progettazione urbanistica, territoriale, paesaggistica e ambientale, politiche di governo del territorio;</li> <li>• analisi del processo di formazione di politiche, programmi e progetti complessi;</li> <li>• valutazione delle conseguenze esercitate da azioni di governo del territorio sotto l'aspetto insediativo, ambientale, paesaggistico, sociale ed economico</li> </ul>	CONTENUTO/ GESTIONE DELLE RETI
L-23 SCIENZE E TECNICHE DELL'EDILIZIA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• conoscenza adeguata degli aspetti analitici e conoscitivi relativi agli ambiti disciplinari del corso di studio seguito;</li> <li>• conoscere adeguatamente gli aspetti metodologico-operativi relativi agli ambiti disciplinari del corso di studio seguito ed essere in grado di utilizzarne gli specifici metodi, tecniche e strumenti;</li> <li>• competenze riguardanti la fattibilità tecnica ed economica, il calcolo dei costi e il processo di produzione e di realizzazione dei manufatti edilizi e delle trasformazioni ambientali</li> </ul>	CONTENITORE
L-42 STORIA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• competenze di base finalizzate all'indagine e alla comunicazione storica mediante l'apprendimento delle fondamentali nozioni di epistemologia e metodologia della storia, nonché elementi delle altre scienze sociali e delle discipline e delle tecniche "ausiliarie"</li> </ul>	CONTENUTO
L-43 TECNOLOGIE PER LA CONSERVAZIONE E IL RESTAURO DEI BENI CULTURALI	<ul style="list-style-type: none"> <li>• essere in grado di intervenire sul bene culturale e di garantirne la conservazione, conoscendone le caratteristiche strutturali, nonché le caratteristiche e le proprietà dei materiali che lo compongono;</li> <li>• formazione di base correttamente distribuita tra saperi scientifici ed umanistici;</li> <li>• competenze per definire gli interventi mirati a contrastare i processi di degrado e di dissesto dei beni culturali in uno o più dei seguenti settori:</li> <li>• elementi di cultura giuridica e economica nel campo dei beni culturali;</li> <li>• competenze e metodologie per la gestione dei dati, la comunicazione e la gestione dell'informazione</li> </ul>	CONTENITORE

Fonte: Ns. elaborazione. Su dati MIUR.



**Tab. 2 - Corsi di Laurea magistrale e a ciclo unico attualmente attivi che forniscono competenze idonee alla gestione di un palazzo storico**

<b>Classe di laurea</b>	<b>descrizione competenze</b>	<b>Ambito di applicazione</b>
LM-2 ARCHEOLOGIA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• avanzate competenze scientifiche, teoriche, metodologiche ed operative relative al settore dell'archeologia e della storia dell'arte nelle età preistorica e protostorica, antica e medievale, supportate da conoscenza della storia e delle fonti scritte antiche;</li> <li>• competenze nel settore della gestione, conservazione e restauro del patrimonio archeologico, artistico, documentario e monumentale;</li> </ul>	CONTENITORE/ CONTENUTO
LM-4 ARCHITETTURA E INGEGNERIA EDILE-ARCHITETTURA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• conoscenza approfondita della storia dell'architettura, dell'edilizia, dell'urbanistica, del restauro architettonico e delle altre attività di trasformazione dell'ambiente e del territorio attinenti alle professioni relative all'architettura e all'ingegneria edile-architettura;</li> <li>• conoscenza approfondita degli aspetti teorico scientifici, metodologici ed operativi dell'architettura, dell'edilizia, dell'urbanistica e del restauro architettonico, al fine di poter identificare, formulare e risolvere anche in modo innovativo problemi complessi o che richiedono un approccio interdisciplinare;</li> <li>• conoscenze nel campo dell'organizzazione di imprese e aziende e dell'etica e della deontologia professionale</li> </ul>	CONTENITORE
LM-10 CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI E AMBIENTALI	<ul style="list-style-type: none"> <li>• conoscenza approfondita degli organismi architettonici complessi di carattere storico, nel loro contesto urbano e territoriale e nel contesto dei sistemi figurativi ad essi contemporanei;</li> <li>• capacità di analisi delle caratteristiche strutturali;</li> <li>• capacità di individuazione delle cause di degrado o dissesto;</li> <li>• programmazione e definizione di interventi atti al consolidamento, alla riabilitazione ed alla valorizzazione e gestione di manufatti e di sistemi storici, urbani e territoriali;</li> <li>• conoscenze nel campo dell'organizzazione aziendale (cultura d'impresa) e dell'etica professionale.</li> </ul>	CONTENITORE
LM-11 CONSERVAZIONE E RESTAURO DEI BENI CULTURALI	<ul style="list-style-type: none"> <li>• recupero, conservazione e restauro dei beni culturali anche in realtà complesse;</li> <li>• metodiche dell'intervento di restauro;</li> <li>• avanzate conoscenze: a) sulle caratteristiche, proprietà e degrado dei materiali che costituiscono il bene culturale; b) sulle applicazioni archeometriche nei diversi campi d'interesse;</li> <li>• elevate competenze nel campo della museologia e/o delle tecniche di conservazione;</li> <li>• approccio interdisciplinare nell'affrontare i complessi problemi scientifici relativi alla conservazione preventiva dei beni culturali</li> </ul>	CONTENITORE
LM-48 PIANIFICAZIONE TERRITORIALE URBANISTICA E AMBIENTALE	<ul style="list-style-type: none"> <li>• capacità di interpretare tendenze ed esiti delle trasformazioni della città e del territorio, anche in relazione alle dinamiche ed alle morfologie socioeconomiche;</li> <li>• conoscenze e strumenti per l'interpretazione storica dei processi di stratificazione urbana e territoriale;</li> <li>• capacità di applicare teorie, metodi e tecniche agli atti di pianificazione e progettazione;</li> <li>• specifiche conoscenze dei metodi e delle tecniche di costruzione di piani e progetti per la città, il territorio, il paesaggio e l'ambiente;</li> <li>• capacità di definire strategie per amministrazioni, istituzioni e imprese con riferimento al recupero, alla valorizzazione e alla trasformazione della città, del territorio, del paesaggio e dell'ambiente.</li> </ul>	CONTENUTO / GESTIONE DELLE RETI



LM-49 PROGETTAZIONE E GESTIONE DEI SISTEMI TURISTICI	<ul style="list-style-type: none"> <li>• saper operare all'interno dei sistemi turistici, in contesti omogenei o integrati;</li> <li>• gestione delle imprese turistiche al fine di integrare le aziende ricettive con i servizi culturali e ambientali;</li> <li>• promozione, commercializzazione e gestione di prodotti turistici, anche con l'ausilio delle nuove tecnologie multimediali;</li> <li>• competenze linguistiche e specialistiche per rapportarsi ai processi di globalizzazione delle attività turistiche o degli eventi culturali a livello internazionale;</li> <li>• progettazione e attuazione interventi intersettoriali e infrastrutturali necessari alla qualificazione dell'offerta turistica, in particolare nelle località impegnate nella valorizzazione dei beni culturali e ambientali con la costituzione e promozione di nuovi prodotti turistici;</li> <li>• programmazione dei progetti di intervento culturale delineati da amministrazioni pubbliche</li> </ul>	CONTENUTO/ GESTIONE DELLE RETI
LM-76 SCIENZE ECONOMICHE PER L'AMBIENTE E LA CULTURA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• conoscenze in ambito economico, economico-aziendale e sociale integrate con una formazione in ambito tecnico e formale della gestione dell'ambiente naturale e culturale che permetta di analizzare, gestire e progettare processi decisionali di sistemi, istituzioni o aziende fortemente interconnessi con l'ambiente;</li> <li>• analizzare, progettare e utilizzare sistemi informativi e processi decisionali di governo.</li> </ul>	GESTIONE DELLE RETI
LM-89 STORIA DELL'ARTE	<ul style="list-style-type: none"> <li>• avanzate competenze sia di carattere storico che metodologico ai fini della ricerca e dell'esegesi critica nelle diverse aree e nei diversi settori cronologici relativi allo sviluppo delle arti (architettura, pittura, scultura, arti applicate) dal Medioevo all'età contemporanea;</li> <li>• conoscenze teoriche e applicate dei problemi della conservazione, gestione, promozione e valorizzazione del patrimonio storico-artistico e delle sue istituzioni;</li> <li>• conoscenze relative alla storia e alla conservazione di un settore artistico determinato</li> </ul>	CONTENUTO
DIPLOMA ACCADEMICO DI SECONDO LIVELLO DI RESTAURATORE DI BENI CULTURALI <sup>5</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• restauro di manufatti prodotti in pietra, marmi, pietre dure e derivati lapidei e minerali fra cui i gessi e gli stucchi. I manufatti sopra descritti possono essere singole produzioni o parte di impianti decorativi e includono tutte le superfici (murali e pavimenti) decorate a mosaico e dipinte (affreschi e altri tipi di pittura che utilizzano il muro e gli intonaci come supporti)</li> </ul>	CONTENITORE

Fonte: Ns. elaborazione. Su dati MIUR.



*Basilica di San Giorgio Maggiore, Venezia.*  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Basilica\\_di\\_San\\_Giorgio\\_Maggiore\\_%28Venice%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Basilica_di_San_Giorgio_Maggiore_%28Venice%29.jpg). Foto di Didier Descouens.  
 CC BY-SA 3.0  
 L'autore della foto non è in alcun modo responsabile del contenuto dell'articolo.

<sup>5</sup> Le Accademie di Belle Arti rientrano nei percorsi AFAM.



**Tab. 3 - Master di I e II livello attivati nell'A.A. 2014-2015**

<b>Ente proponente</b>	<b>Nome</b>	<b>Livello</b>	<b>Figura professionale in uscita</b>	<b>Ambito di applicazione</b>
LIBERA UNIVERSITÀ MARIA SANTISSIMA ANNUNZIATA	Gestione, progettazione e promozione del patrimonio storico, artistico e culturale dei beni ecclesiastici	I	Operatore culturale, esperto in gestione e valorizzazione del patrimonio culturale, pianificazione di eventi e mostre, esperti di comunicazione culturale, con particolare attenzione al patrimonio culturale ecclesiastico.	CONTENUTO
UNIVERSITÀ BOCCONI	Arts Management and Administration	I	Manager nel campo delle attività culturali ed artistiche.	CONTENUTO/GESTIONE DELLE RETI
UNIVERSITÀ DI UDINE	Valorizzazione turistica dei beni ambientali e culturali	I	Operatore presso musei, enti turistici, aree protette, parchi archeologici.	CONTENUTO
IULM	Management delle risorse artistiche e culturali	I	Manager nel campo delle attività culturali ed artistiche.	CONTENUTO/GESTIONE DELLE RETI
IED	Arts Management	I	Esperto nella pianificazione e gestione di eventi e contenuti artistici e culturali.	CONTENUTO/GESTIONE DELLE RETI
UNIVERSITÀ DI FERRARA	Cultural Management	I	Operatore presso enti culturali pubblici e privati.	CONTENUTO
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE/ MUSEO DIOCESANO DI MILANO	Museologia, Museografia e Gestione dei Beni Culturali	II	Esperti e professionisti nella gestione dei beni culturali.	CONTENUTO
GRUPPO "IL SOLE 24 ORE"	Economia e Management dei Beni Culturali	II	Manager nell'ambito di organizzazioni pubbliche e private o di grandi aziende nazionali ed internazionali attive nell'ambito artistico e culturale.	CONTENUTO/GESTIONE DELLE RETI
LINK CAMPUS UNIVERSITY	Gestione dei Beni Culturali ed eventi	II	Manager in organizzazioni culturali private e pubbliche e fondazioni, consulente per le istituzioni, curatore di mostre, esperto di comunicazione culturale.	CONTENUTO/GESTIONE DELLE RETI
UNIVERSITÀ ROMA TRE	Management-Promozione - Innovazioni tecnologiche nella gestione dei beni culturali	II	Figure esperte nelle strategie di recupero dei beni culturali a fini collettivi. Il professionista sarà una figura di raccordo tra i soggetti impegnati nel recupero del bene e le istituzioni chiamate a renderlo fruibile dalla comunità.	CONTENITORE
CA' FOSCARI E ESCP EUROPE PARIS	Management dei Beni e delle Attività Culturali / Management des Biens et des Activités Culturels (Doppio titolo)	II	Manager presso organizzazioni culturali, anche nel campo del non profit, oppure presso aziende ed enti non direttamente coinvolti in ambito culturale ma che hanno interesse a portare avanti progetti di promozione e valorizzazione dei beni culturali.	CONTENUTO/GESTIONE DELLE RETI



### *La gestione dei palazzi storici in Italia: i risultati dell'indagine diretta*

Nei mesi scorsi per conoscere il profilo professionale delle persone impegnate nella gestione degli edifici di interesse storico e valutarne il livello di coerenza, ossia la corrispondenza tra competenze professionali e responsabilità gestionali, è stata realizzata un'indagine esplorativa. La ricerca ha visto il coinvolgimento in qualità di testimoni privilegiati, di responsabili della gestione di palazzi e strutture d'interesse storico, perlopiù di natura pubblica, individuati in tutto il territorio italiano. Agli intervistati, dieci in totale, è stato somministrato un questionario semi-strutturato con domande aperte relative al background formativo e professionale, alle competenze gestionali richieste dalla funzione attualmente svolta e, non ultimo, alla coerenza tra il proprio profilo professionale e le attività che rientrano nei propri compiti istituzionali.

La lettura dei dati emersi non fa altro che corroborare uno scenario piuttosto multiforme e decisamente poco lineare, in termini non solo di eterogeneità dei percorsi seguiti, ma anche di competenze possedute che non sempre sono eredità del titolo di studio ottenuto.

**Tab. 4 - Quadro descrittivo degli Historic Building Manager intervistati**

<b>Luogo</b>	<b>Titolo di studio</b>	<b>Altro titolo (eventuale)</b>	<b>Qualifica</b>	<b>Compiti</b>
Lucugnano (Le)	Laurea in Lettere		Direttore responsabile della biblioteca	Gestione ed organizzazione delle attività promosse dalla biblioteca
Tricase (Le)	Laurea in Beni Culturali		Rappresentante di museo	
San Cesario (Le)	Diploma di specializzazione in Storia dell'Arte	Laurea in Lettere	Direttore di museo	Gestione
Gallipoli (Le)	Diploma Istituto Commerciale per il Turismo		Impiegato in un b&b	Accoglienza
Brindisi	Laurea in Architettura		Funzionario tecnico amministrativo (Delega al patrimonio culturale e monumentale)	Pianificazione, project management, supervisione
Salerno	Laurea in Architettura		Architetto responsabile	Conservazione del patrimonio culturale, artistico e monumentale; supervisione
Valva (Sa)	Laurea in fisioterapia	Laurea in scienze motorie	Consigliere comunale	Organizzazione dei contenuti, animazione culturale
Maiori (Sa)	Laurea in scienze politiche		Consigliere comunale	Promozione attività culturali; promozione attività di valorizzazione
Venezia	Laurea Accademia di Belle Arti		Presidente dell'associazione non-profit che promuove le attività culturali all'interno della struttura	Gestione, comunicazione, supervisione, manutenzione
Roma	Dottorato in Geografia		Segretario di un ente culturale	Gestione, comunicazione, pianificazione, supervisione

Fonte: Indagine diretta



Attualmente, a gestire edifici di interesse storico sono perlopiù soggetti dotati di un alto grado d'istruzione: quasi tutti possiedono una laurea o addirittura un titolo superiore (scuola di specializzazione, dottorato o altro corso post-laurea) relativi a Facoltà come Architettura, Beni Culturali, Lettere o Accademia di Belle Arti. Tuttavia, se il possesso di tali titoli di studio sembrerebbe rivestire un'importanza primaria ai fini dell'accesso a determinate posizioni di responsabilità, esso non rappresenta un requisito escludente: ad un percorso di studi tradizionale di livello universitario – che certifica formalmente la padronanza di determinate competenze – si affiancano percorsi di professionalizzazione diversi che, allo stesso modo, permettono di svolgere analoghe mansioni; si pensi, ad esempio, all'impegno profuso in associazioni culturali e di promozione territoriale. Questo aspetto appare particolarmente significativo, in quanto dimostra un esplicito riconoscimento di tutto quel complesso di competenze e conoscenze acquisite attraverso modalità di educazione non formali o esplicitamente informali<sup>6</sup>. Ed invero, non è azzardato – ancorché possa apparire provocatorio – affermare che la maggior parte degli *skill* acquisiti dagli intervistati, soprattutto quelli di carattere amministrativo e gestionale, appartengono proprio a quest'ultima categoria. È altresì significativo che la frase "il mio lavoro l'ho imparato sul campo" tenda a ricorrere piuttosto spesso nel corso delle interviste; segno evidente che chi opera nella gestione degli edifici storici attribuisca più importanza all'esperienza che non ai percorsi formativi, anche quando specificamente rivolti ad accrescere e qualificare le proprie capacità gestionali. Una deficienza evidenziata in forma anche esplicita dagli stessi soggetti intervistati, i quali in più di un'occasione e rivendicando il proprio essere *multitasking*<sup>7</sup>, hanno sottolineato come l'offerta di corsi di formazione e specializzazione loro rivolta non sia pienamente rispondente alle reali esigenze presentate dalla gestione di un palazzo storico; una carenza, questa, che va ad aggiungersi alla confusione del sistema normativo attualmente vigente in materia.

Da quanto evidenziato finora, emerge un quadro estremamente complesso in cui la mancanza di coerenza tra percorso formativo e sbocco professionale viene solitamente risolta dall'intraprendenza dei singoli individui che sopperiscono alle proprie carenze formative e professionali sia attraverso il *learning by doing*, attingendo spesso al patrimonio esperienziale

<sup>6</sup> Per avere un quadro più chiaro di quelle che sono le principali competenze e conoscenze richieste alle figure professionali coinvolte nella gestione del patrimonio culturale e, quindi, anche del built heritage, si rimanda al sito [www.isfol.it](http://www.isfol.it).

<sup>7</sup> Una caratteristica, questa, che rende più labili rispetto al passato le differenze tra le funzioni tradizionali delle principali figure professionali del patrimonio culturale, emergendo una pleora di abilità e competenze comuni che spesso riguardano il management e le attività di promozione (De Magistris R., Il profilo professionale del bibliotecario, in *Le professioni dei beni culturali: affinità, differenze, sviluppi futuri. Atti del Convegno MAB FVG, Trieste, 13 dicembre 2013*, pp. 14-26.



*Palazzo Granafei – Nervegna, Brindisi.*

*[https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo\\_Granafei-Nervegna#/media/File:Palazzogranafei.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Granafei-Nervegna#/media/File:Palazzogranafei.JPG)  
Foto di Roberto Sernicola. CC BY-SA 3.0.  
L'autore della foto non è in alcun modo responsabile del contenuto dell'articolo.*

e professionale delle persone con cui vengono in contatto (network), sia attraverso percorsi di autoformazione. Ne consegue che il quadro delle esperienze relative alla gestione dei palazzi storici in Italia risulta estremamente variegato e dipendente dagli assetti e dalle configurazioni che le reti territoriali esprimono; tra queste non mancano certamente esempi d'eccellenza, che tuttavia non sono la norma; più spesso, la persistenza di criticità endemiche (mancanza di fondi, poca chiarezza normativa, difficoltà nell'attivazione di efficienti canali di comunicazione con le istituzioni pubbliche, disaffezione della stessa comunità locale, ecc.) rischia di ostacolare i processi virtuosi che scaturirebbero da un'adeguata messa in valore di un patrimonio siffatto, che non può prescindere dalla chiara identificazione degli attori coinvolti.

Si fa pressante, quindi, l'esigenza di elaborare un sistema strutturato ed uniforme di *empowerment*, di cui agenzie di formazione, operatori del settore e *policy maker* sono i principali fautori, attraverso lo scambio di informazioni in merito alle istanze di sviluppo del territorio: in questo modo, non solo l'offerta formativa in materia di gestione di palazzi storici potrà essere programmata in base a progetti condivisi di sviluppo territoriale, ma si presenterebbe l'opportunità di procedere all'adeguato riconoscimento e potenziamento di quel macrocosmo di competenze informali che intervengono nei meccanismi di gestione in maniera altrettanto determinante. La replicabilità di siffatti contesti reticolari, inoltre, si porrebbe quale occasione di confronto reciproco e scambio tra territori. La capacità di fare rete, e cioè di porre l'*asset* al centro di un sistema di relazioni ed interessi funzionali ad un utilizzo intelligente e sostenibile della risorsa, è una questione che impone la riflessione sull'attivazione di determinati stru-



menti d'azione che favoriscano tali processi virtuosi, non ultimo, il *know-how* di chi gestisce il sito: non è azzardato dire che l'*historic building manager* dovrebbe agire come vero e proprio *stakeholder in una rete di stakeholder*, ma ciò non sempre accade. In tutto ciò, non si deve mai dimenticare che, quando si parla di patrimonio culturale, tra i portatori d'interesse figura la comunità locale: ciò implica che una cattiva gestione del palazzo storico la quale – a prescindere dalla sua destinazione d'uso e dall'ente proprietario – risulti poco attenta alla valenza simbolica del sito in questione, provocherà il deterioramento del network, poiché la stessa comunità locale inizierà progressivamente a non riconoscere



*Palazzo Granafei - Nervegna,  
Brindisi. Capitello della  
Colonna Romana.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ca  
pitello\\_colonna\\_brindisi.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capitello_colonna_brindisi.JPG)  
Foto di Roberto Sernicola. CC BY-SA 3.0.  
L'autore della foto non è in alcun modo  
responsabile del contenuto dell'articolo.*



il valore immateriale ed intrinseco – e conseguentemente, materiale – del bene stesso.

Quindi, l'implementazione di tali processi di retizzazione è da considerarsi come naturale azione susseguente ad una ritrovata consapevolezza delle potenzialità di sviluppo derivanti da un'adeguata gestione e valorizzazione dei palazzi storici e del patrimonio artistico-culturale in genere.

Proprio questa consapevolezza sembra essere il fattore chiave che ha innescato la riflessione su queste tematiche; c'è da augurarsi che questa costituisca presto una voce primaria dell'agenda politica nazionale ed europea, al fine di promuovere virtuosi ed efficaci processi di cooperazione.

#### **Bibliografia e sitografia**

ALBANESE V., In un bene storico, per un bene storico: il profilo dell'historic building manager, in *Territori della Cultura*, n.19, 2015, pp. 70-77

DE MAGISTRIS R., Il profilo professionale del bibliotecario», in *Le professioni dei beni culturali: affinità, differenze, sviluppi futuri. Atti del Convegno MAB FVG, Trieste, 13 dicembre 2013*, pp. 14-26

INEA, *Beni culturali, una risorsa per lo sviluppo rurale*, workingpaper, Roma, 2001.

POLLICE F., La gestione degli immobili di interesse storico-artistico: spazi per un nuovo profilo professionale, in *Territori della Cultura*, n.19, 2015, pp.62-69.

[www.isfol.it](http://www.isfol.it)

[www.istruzione.it](http://www.istruzione.it)



Laura Aiello

Laura Aiello,  
Architetto.

## Il Cubito Biblico nell'architettura sacra

### **Introduzione**

*Il 7 aprile del 2009, l'Università Europea degli Studi di Roma ed il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali di Ravello, hanno firmato un protocollo d'intesa per avviare un fattivo e concreto percorso formativo rivolto al Master in Architettura, Arti Sacre e Liturgia. Tra le finalità condivise si legge «Rendere possibile l'acquisizione del grande patrimonio di esperienza e riflessione della tradizione cristiana, in merito alla bellezza e alla creatività artistica, favorendo lettura ed interiorizzazione critiche della tradizione medesima, nonché l'incontro con esperienze significative in atto». I due enti gestiscono insieme un elenco di Diplomi Master, per far conoscere le professionalità acquisite in questo campo, in modo che si possa creare una rete culturale e lavorativa.*

*La pubblicazione in questa rivista degli estratti di alcune tesi del Master s'inserisce in questa rete di diffusione e promozione che permette da una parte a molti professionisti di esprimere le professionalità raggiunte e dall'altra ad un pubblico vasto di condividere un patrimonio che possa suscitare creatività, novità, collaborazioni e costruzioni e far conoscere questa opportunità culturale, professionale che è il Master in Architettura, Arti Sacre e Liturgia dell'Università Europea degli Studi di Roma all'interno degli studi specialistici di settore e nella Chiesa.*

*Prof.ssa Maria Caterina Calabrò*



## La ricerca del Bello

Il tema dell'architettura sacra e della sua progettazione è oggi più che mai un argomento fortemente attuale e discusso. Quali debbano essere le sue regole e i principi che le danno forma è uno di quegli interrogativi fondamentali che da sempre ha mosso l'uomo di fede verso la ricerca di quell'unica Verità immutabile capace di offrire sicurezza, conforto e senso per la propria vita.

Una delle essenziali vie di studio battute è rappresentata dalla rilettura degli antichi manufatti architettonici di epoca classica e medievale. Lo studio di quelle mute testimonianze che ancora oggi, avvolte da un intramontabile fascino romantico, ci attraggono e ci indicano l'esistenza di un trascendentale immutabile: la bellezza<sup>1</sup>.

Numerose ricerche di archivio ci hanno spesso spinto alla ricerca di testi descrittivi, appunti di cantiere, disegni e schemi capaci di svelare la matrice logico geometrica che ha mosso il cantiere stesso. La scelta di studiare il cubito biblico muove dall'osservazione che se da una parte tali studi sono volti alla comprensione dei manufatti esistenti, sprovvisti di qualsivoglia progetto grafico o descrittivo, dall'altra parte i Testi Sacri rappresentano la più antica e autorevole fonte descrittiva di quei progetti storici che hanno segnato la storia dell'uomo, di cui ad oggi non possediamo più i manufatti: l'arca di Noè, il tempio mosaico, il tempio di Salomone, quello futuro, descritto da Ezechiele, fino ad arrivare alla parusia con la descrizione della Gerusalemme Celeste di Giovanni.

Non solo! Non si tratta di indagare le più antiche descrizioni a noi pervenute, ma si parla di progetti acheropiti, ovvero dettati da una fonte non umana, dettati da Dio stesso per la salvezza dell'uomo.

## Qualità del Cubito

Secondo tali osservazioni lo studio del cubito biblico rientra in quella categoria di indagini volte allo studio dei Testi Sacri, alla ricerca di regole non ancora del tutto esplicitate o comprese che ci indichino la corretta via da percorrere. In tale ottica la scelta di concentrare l'attenzione sullo strumento di misura adottato consiste nell'osservazione che il cubito, fondamentale, non rappresenta una mera unità di misura, anzi si con-

<sup>1</sup> «*pulchra dicuntur quae visa placent*». Tommaso, *La Somma Teologica*, traduzione e commento a cura dei domenicani italiani; testo latino dall'edizione Leonina, A. Salani, Firenze 1951, Parte I, quaestio 5, art. 4, ad primum.



Fig. 1 Ricostruzione geometrico-proporzionale dell'arca di Noè (Gen 6-7).

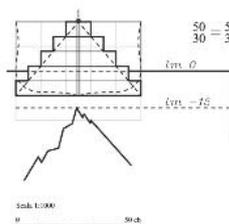
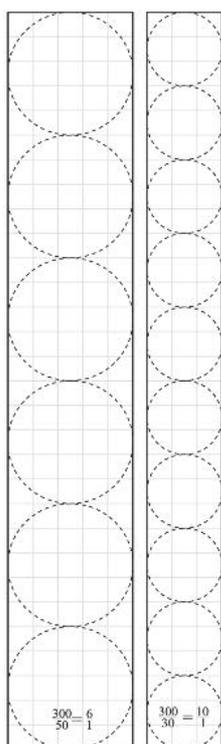


figura come uno dei mezzi con cui Dio veicola il suo progetto di salvezza all'uomo. Nel transito tra le due diverse realtà ontologiche il cubito si configura come la porta che permette il passaggio (Cfr. *Is* 6, 4). Non solo, tale unità mensoria, seppure universalmente conosciuta come unità di misura spaziale, contiene nella sua definizione originale una seconda accezione di tipo temporale. In ebraico ממה, tradotto letteralmente significa: per quanto tempo. Ciò in realtà è molto più coerente all'idea di misura di quanto oggi sia comprensibile, se consideriamo la consuetudine in epoche passate a stimare la distanza in rapporto alla quantità di tempo impiegata per raggiungere una destinazione<sup>2</sup>. Il cubito quindi, mezzo con cui Dio comunica all'uomo un suo progetto storico di salvezza (l'arca, il tempio etc.), racchiude in un unico concetto i due pilastri fondamentali del sensibile umano: lo spazio e il tempo.

### I progetti biblici

Riconosciuto al cubito la valenza di tramite tra due diverse realtà ontologiche, quella sensibile, umana e quella ultraterrena, divina, si è quindi passati allo studio dei progetti descritti nelle sacre scritture.

#### L'Arca di Noè

In *Genesi* 6 (14-16)<sup>3</sup> viene affrontata la descrizione della Arca di salvezza, progettata da Dio Padre per salvare Noè e la sua discendenza dal Diluvio Universale (fig. 1).

<sup>14</sup> Fatti un'arca di legno di cipresso (...) <sup>15</sup> Ecco come devi farla: l'arca avrà trecento cubiti di lunghezza, cinquanta di larghezza e trenta di altezza. <sup>16</sup> Farai nell'arca un tetto e a un cubito più sopra la terminerai (...).

#### Il tempio Mosaico

In *Esodo* 25 si legge dell'ultimo esodo, in cui Dio appare a Mosè nel deserto e sulla cima del monte chiede a questi di realizzare il suo progetto:

<sup>8</sup> Essi mi faranno un santuario e io abiterò in mezzo a loro. <sup>9</sup> Eseguitate ogni cosa secondo quanto ti mostrerò, secondo il modello della Dimora e il modello di tutti i suoi arredi (*Es* 25, 8-9).

<sup>2</sup> Evidenziamo ulteriori riscontri anche dall'organizzazione territoriale classica e medievale che determinano preferibilmente non quanta distanza intercorra fra centri edificati ma quanto tempo sia necessario per raggiungerli. Cfr. Luschi C. in in M. BINI (a cura di), *Il paesaggio costruito della campagna toscana, Architettura del paesaggio/63*, Alinea Editrice, Firenze 2011, pp 45-s.

<sup>3</sup> Tutte le citazioni bibliche, se non diversamente specificato fanno riferimento all'edizione Cei della Bibbia consultabile online sul sito [www.vatican.va](http://www.vatican.va)





La terza cortina è rappresentata dal velo retto da quattro colonne il quale delimita il *Santo dei Santi* e contiene l'Arca e il propiziatorio.

L'Arca e i suoi cherubini alati erano considerati il trono di Dio (1Sam 4, 4). Pertanto l'arca aveva un duplice fine:

- 1) custodire il decalogo e quindi essere un costante ricordo dell'Alleanza del Sinai;
- 2) essere il trono di Dio quando manifestava se stesso al suo popolo e lo confortava con la sua continua presenza.

Le misure dell'Arca dovevano essere  $(1+1/2) \times (2+1/2) \times (1+1/2)$ , ovvero proporzionalmente 3:5 la base e il prospetto, e 1:1 il prospetto laterale. Anche il propiziatorio come per la base ed il prospetto misura  $1+1/2$  e quindi in un rapporto 3:5<sup>6</sup>.

Quando non viene utilizzato il rapporto proporzionale semplice (1: 1,2,3...) il rapporto irrazionale (3:5) parrebbe quindi essere privilegiato nella scelta della composizione proporzionale dei *progetti divini* (sembra quindi avere un rapporto molto stretto con il trascendente)<sup>7</sup>.

Sempre rapporti irrazionali sembrano relazionare le dimensioni degli arredi della dimora. All'interno del santo si colloca l'altare dei pani, il candelabro e l'altare dei profumi. L'altare dei pani ( $1 \times 2 \times 1,5$ ) ha una pianta in rapporto diretto 1:2, il prospetto 4:3 ed il prospetto laterale 3:2. Il candelabro è prevalentemente riconducibile al n. 7 per il numero dei bracci mentre l'altare dei profumi ( $1 \times 1 \times 1,5$ ) riporta una pianta in rapporto semplice 1:1, e i due prospetti tipo in rapporto 3:2.

#### *Il tempio di Re Salomone*

Dopo l'esodo seguirà il periodo dei Giudici e della sedentarizzazione. L'Arca sarà conservata prima a Bethel (*Gdc* 20, 27), la ritroveremo poi a Silo, dove gli israeliti andranno a prenderla come palladio in ricordo della vittoria nel passaggio del Giordano e della presa di Gerico (*1Cr* 13,3).

Si dovrà aspettare Davide perché l'idea di una fissa dimora per l'Arca diventi oggetto di attenzione (*1Cr* 17, 1).

Ancora una volta le Sacre Scritture riportano una descrizione accurata della costruzione<sup>8</sup>, offrendo come canone il cubito (*1 Re*; *2 Cr*).

<sup>2</sup> Il tempio costruito dal re Salomone per il Signore, era lungo sessanta cubiti, largo venti, alto trenta. <sup>3</sup> Davanti al tempio vi era un atrio lungo venti cubiti, in base alla larghezza del tempio, ed esteso per dieci cubiti secondo la lunghezza del tempio (*1Re* 6, 2-3).

<sup>6</sup> Come per l'arca di Noè e come per l'altare degli olocausti si ripropone il rapporto 3:5.

<sup>7</sup> Si deve infatti notare che il rapporto armonico interviene negli alzati, come se la costruzione, elevandosi, si contaminasse dell'armonia cosmica e ne portasse intrinsecamente il segno. In termini più generali la costruzione si santifica nell'alludere ed approssimarsi al Sacro.

<sup>8</sup> Osserviamo che Salomone chiede al re Hiram di Tiro il materiale da costruzione (*2 Cr* 2,13). In questo caso, nell'ottica di voler rintracciare l'ambito culturale di derivazione del cubito, l'espressione compositiva deve essere riferita all'ambito delle maestranze che provengono da Tiro.



Dall'analisi geometrica si evidenzia nuovamente la consuetudine a privilegiare rapporti proporzionali semplici. La pianta è 60 x 20 cubiti in un rapporto 1:3; il prospetto laterale 60 x 30 cubiti in un rapporto 1:2 mentre il prospetto principale abbandona nuovamente il rapporto naturale per privilegiare un rapporto armonico di quinta, 20x30 cubiti. Si riconferma la regola del rapporto arminco per gli alzati.

Planimetricamente lo spazio sacro, rispetto alla tenda mosaica, quadruplica la metratura raddoppiando le misure lineari. Si mantiene anche in questo caso una sorta di doppia cortina: infatti i due teli di bisso e di pelo di capra progettati per la tenda vengono sostituiti da una doppia cortina di murature

<sup>6</sup> Il piano più basso era largo cinque cubiti, quello di mezzo sei e il terzo sette, perché le mura esterne, intorno, erano state costruite a riseghe, in modo che le travi non poggiassero sulle mura del tempio. <sup>7</sup> Per la sua costruzione si usarono pietre lavorate e intere; durante i lavori nel tempio non si udì rumore di martelli, di piccone o di altro arnese di ferro (1Re 6, 6-7).

Differentemente dalla tenda mosaica si aggiungono due nuovi elementi architettonici: il vestibolo e le due colonne *lachim* e *Boaz*. Per quanto attiene al vestibolo esso risulta molto marcato, si struttura come una sorta di torre che si imposta su una pianta di cubiti 10 x 20 (1:2) e si sviluppa verticalmente secondo un prospetto laterale di 10 x 120 (1:12) e uno frontale di 20 x 120 (1:6). Sicuramente l'eccezionale altezza di 120 cubiti evoca le 12 tribù di Israele moltiplicate per 100<sup>9</sup>, prefigurazione di ciò che saranno i 12 apostoli per la chiesa cristiana.

Riguardo le due colonne, queste vengono descritte, in 1 Re (7,15), alte 18 cubiti con circonferenza 12 diversamente dalla descrizione presente in 2 Cronache (3,15) dove risultano alte 35 cubiti<sup>10</sup>.

Come per il tempio mosaico, al cospetto del tempio sarà collocato l'*altare degli olocausti* e il così detto *mare di bronzo*<sup>11</sup> per le abluzioni (Fig. 6).

### Il tempio Futuro

Se da una parte la costruzione del tempio di Salomone era stata vissuta da Israele come il compimento della profezia di Natan, dall'altra Geremia aveva preannunciato la distruzione della *casa* di Davide (*Ger* 21-22) e la nascita da Davide di un

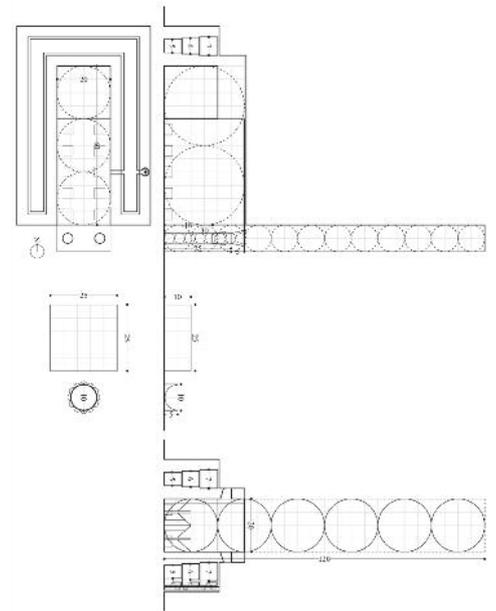


Fig. 6 Ricostruzione geometrico-proporzionale del tempio di Salomone (1 Re, 2 Cr).

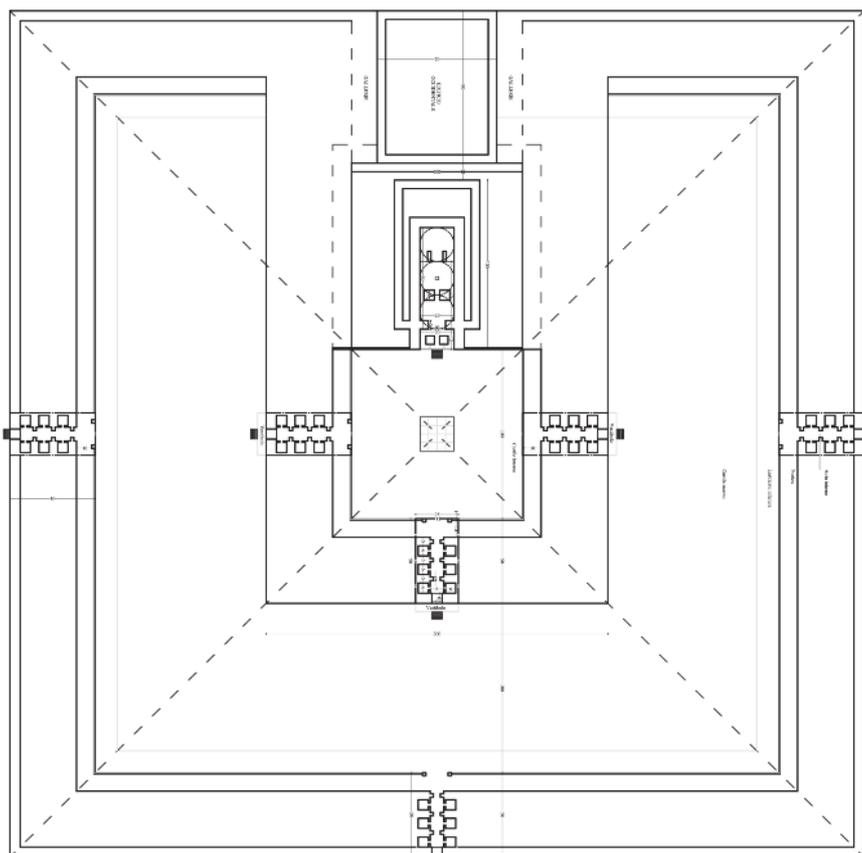
<sup>9</sup> Cfr. *Omelia II* di Origene.

<sup>10</sup> Si osserva nel secondo caso una corrispondenza con la proporzione dell'ordine architettonico dorico.

<sup>11</sup> Sul *mare di bronzo* si rimanda alla seconda parte del testo per la scheda di approfondimento.



Fig. 7 Ricostruzione geometrico-proporzionale del Tempio futuro descritto da Ezechiele.



germoglio autentico che avrebbe dato infine compimento alla profezia (*Ger 23, 5*).

Nel 586 Nabucodonosor brucia il tempio e brucia l'Arca, gli ebrei fuggono in esilio a Babilonia.

Nei capitoli 40-48 del libro di Ezechiele, viene data una descrizione particolarmente dettagliata del futuro Tempio di Gerusalemme.

Si tratta di una delle descrizioni più enigmatiche di ogni tempo. La ricostruzione è controversa per la difficoltà oggettiva di riuscire a far combaciare la somma delle parti enumerate in rapporto ai totali che intervallano le descrizioni.

Tutto viene enumerato e descritto utilizzando una corda di lino e una canna da 6 cubiti, di un cubito e un palmo ciascuno (*Ez 40, 5*).

Dalla descrizione ne risulterebbe una costruzione di forma quadrata che copre un vaso di 500 cubiti per 500 cubiti.

Tuttavia quando l'angelo misura i quattro lati del tempio, esso risulta essere 500 canne da misura per 500 (*Ez 42, 20*), ovvero 3000 cubiti per 3000. In generale se ne enuclea la disposizione secondo uno schema concentrico noto col nome di triplice cinta. In sostanza si aggiunge un quarto livello di accessi al tempio mosaico così da avere l'aggiunta di un secondo cortile che immette all'area antistante il Tempio<sup>12</sup>.

Si tratta dell'ultima descrizione, di un progetto divino, conservata nell'Antico Testamento (Fig. 7).

<sup>12</sup> Cortile che nel tempio di Erode prenderà poi il nome di cortile delle donne.



### *Il tempio restaurato*

In Esdra 6 viene descritto il tempio di Ciro, di tale ricostruzione i testi sacri non riportano molti dettagli costruttivi, si tratta in effetti di ricostruire non più un progetto divino ma un progetto storico.

### **La regola nei rapporti**

Dallo studio delle proporzioni compositive, dei progetti biblici enunciati, le prime osservazioni riguardano la riproposizione di alcune semplici regole. Anzitutto emerge la consuetudine a preferire rapporti proporzionali di tipo naturale e più precisamente 1:1,2,3,4,5,6,7,10,12,20.

Nella regola compositiva biblica si osservano inoltre alcune consuetudini: man mano che ci si approssima al Santo dei Santi, gli arredi sacri prendono altre proporzioni, il rapporto naturale si frammenta per prediligere un rapporto di 4:3, di 3:2 e di 5:3.

Trasponendo un principio geometrico in campo musicale, i rapporti interi poc'anzi enunciati corrispondono agli intervalli di ottava, cioè DO-DO<sup>1</sup> che in musica ha frequenza doppia, mentre linearmente misura il doppio, 1:2, da questa misura consegue poi la divisione all'interno dell'ottava e i rapporti tra gli armonici, rapporto di frequenza 4:3, corrispondente ai suoni armonici 4° e 3° (intervallo di quarta p.es. Do-Fa), 3:2, corrispondente ai suoni armonici 3° e 2° (intervallo di quinta p.es. Do-Sol) e 5:3, corrispondente ai suoni armonici 5° e 3° (intervallo di sesta maggiore p.es. Do-La)<sup>13</sup>.

Ritornando alla regola compositiva in esame abbiamo detto quindi che man mano che ci si approssima al Santo dei Santi, il rapporto naturale si frammenta e gli arredi sacri prediligono rapporti di 4:3 armonico di quarta (DO-FA), e 3:2 di quinta (DO-SOL) i cui rapporti di frequenza sono rispettivamente 4/3 e 3/2 cioè 1,333... e 1,5.

Solo L'Arca, sia essa quella di Noè, sia essa quella di Mosè arrivano a riportare nel prospetto principale il rapporto di sesta maggiore (DO-LA), in rapporto di frequenza 5/3, cioè 1,666..., che di tutti i rapporti armonici è quello il cui rapporto di frequenza è più vicino numericamente al rapporto aureo  $\varphi = 1,6563...$ , senza in vero esprimere mai un rapporto aureo, ma tendendo al rapporto armonico.

Osserviamo quindi l'infinitesima approssimazione a tale rap-

<sup>13</sup> Cfr. M.C.CALABRÒ, *Per una musica sacra e profana che parli nuovamente al cuore*, [accesso: 8.05.2015], <http://www.zenit.org/it/articles/per-una-musica-sacra-e-profana-che-parli-nuovamente-al-cuore>

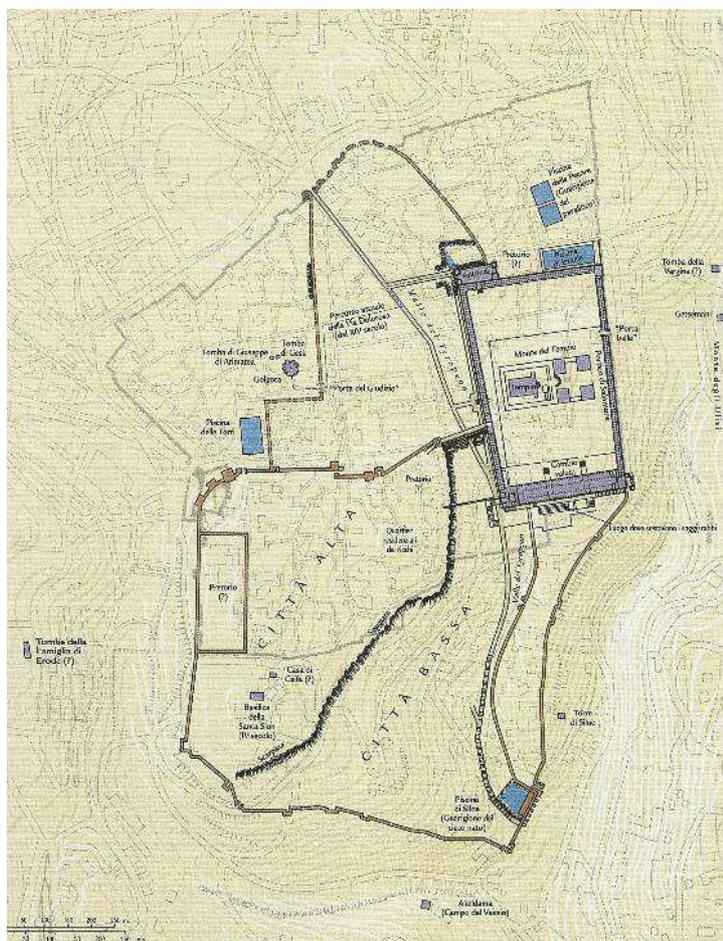


Fig. 8 Ricostruzione di Gerusalemme al tempo di Erode, tratta da D. Bahat, Atlante di Gerusalemme.

### Dal Cubito alla Pietra Angolare

L'uso del cubito nei testi sacri sembra perdere consistenza allorquando nel Nuovo Testamento perdiamo ogni riferimento alla costruzione degli edifici sacri. (Rm 12,1)

Evidentemente nella liturgia dei primi giudei-cristiani era avvenuto un profondo mutamento che aveva stravolto il concetto di tempo e di spazio. Era intervenuto nella storia dell'uomo un evento che aveva dato alla storia della terra una prospettiva nuova in cui la Chiesa rappresentava la nuova arca di salvezza (Gv 2,19-22).

Anche lo spazio sacro cambia, rimane il concetto di spazio sacro come luogo di trascendenza, ma non è il tempio in cui si pratica il sacrificio cruento. Dio stesso si è immolato per la nostra salvezza. Non è più il luogo della Legge, ma della

porto, ma sempre partendo dall'utilizzo di rapporti finiti, razionali. Si individua in questo sistema una certa accortezza nel ricercare un'approssimazione al divino nella finitezza della materia che ci è data. Non è importante il rapporto aureo in sé, ma la propensione ad esso nella finitezza dei rapporti armonici che diventano espressione dell'armonia divina.

La sesta maggiore sembra diventare un limite geometrico di carattere asintotico a cui tendere per l'armonia architettonica senza aver possibilità di raggiungerla in pieno come la figura del Cristo è asintotica per l'uomo che tende ad esso consapevolmente sapendo di non poterlo pienamente imitare. Desumendo così la tensione verso l'armonia perfetta che è Dio ma che, avendo connotazione di asintoto, non può essere mai raggiunta dall'uomo. La tensione verso il rapporto ci indica anche le direzioni: sia orizzontale, procedendo verso il santo dei santi, che verticale procedendo dal basso verso l'alto, prefigurando in tal senso la croce cosmica cristiana (Fig. 8).



Parola che giorno dopo giorno viene proclamata e della Presenza reale da adorare. Non è nemmeno più la Casa di Dio intesa come luogo chiuso in cui il solo sacerdote può accedere una volta all'anno, ma diventa casa di Dio quando due o più persone si riuniscono per pregare in suo nome (Mt 18, 20).

Osserva il Santo Padre Benedetto XVI, nell'Omelia per il *Corpus Domini* del 2012: «Egli non ha abolito il sacro, ma lo ha portato a compimento, inaugurando un nuovo culto, che è sì pienamente spirituale, ma che tuttavia, finché siamo in cammino nel tempo, si serve ancora di segni e di riti, che verranno meno solo alla fine, nella Gerusalemme celeste, dove non ci sarà più alcun tempio (cfr. Ap 21,22) (Fig. 9)».

In sostanza il Tempio Cristiano arriva all'unione ontologica tra tempio e presenza, cosa che non accadeva nel tempio mosaico. Nel Nuovo Testamento il corpo di Cristo,  $\sigma\acute{\omega}\mu\alpha$ , ha tre realtà collegate tra loro:

- il corpo carnale nato da Maria e dallo Spirito Santo, morto, risuscitato e asceso al cielo;
- il corpo eucaristico e sacramentale;
- il corpo mistico o ecclesiale di cui i fedeli sono membra.

Queste tre realtà portano lo stesso nome nella misura in cui «la prima prende forma dalla seconda per esistere nella terza»<sup>14</sup>. In questi termini il tempio spirituale ha una caratteristica corporale e concreta che si identifica con la Chiesa.

Stabilito che il luogo sacro è la Chiesa stessa intesa come popolo di Dio e come corpo di Cristo, non rimarrà che dare una degna sede al luogo di incontro tra Dio e l'uomo, sede che non a caso prenderà lo stesso nome della sua Chiesa (ma nel secondo caso scritto in minuscolo).

Il Corpo di Cristo Crocifisso diviene dunque categoria determinante la forma, da qui in avanti tutti i successivi dibattiti sull'opportunità di dare una forma anziché un'altra all'edificio chiesa dovranno tenere conto di queste osservazioni e attraverso i secoli soppesare le diverse accezioni e il differente valore storico ed escatologico che deve contribuire a testimoniare l'edificio chiesa.

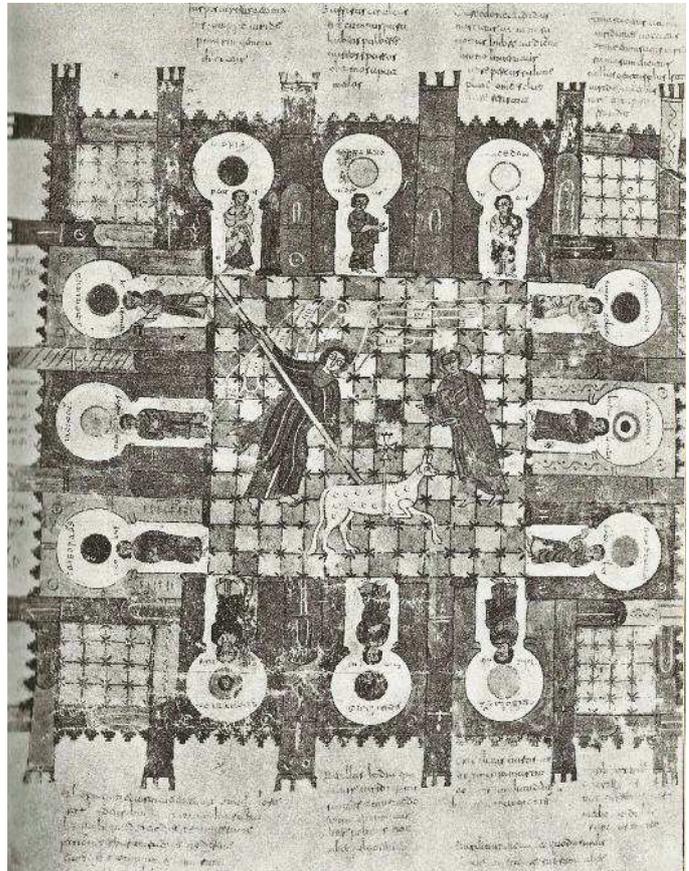


Fig. 9 La Gerusalemme Celeste del Beatus di Libana, F222v (Edito in Champeaux, op.cit., p. 23).

<sup>14</sup> Cfr. Yves Congar, *Il mistero del tempo. L'economia della presenza di Dio dalla Genesi all'Apocalisse*, Edizioni Borla, Roma 1994, p. 218.



... E il cubito? Partendo da tali osservazioni, riguardo alla perdita di riferimenti espliciti al cubito, siamo propensi ad affermare che non si tratti di una vera perdita, anzi possiamo intravedere nel cubito veterotestamentario una sorta di prefigurazione dell'idea di *pietra angolare*. Infatti nel Nuovo Testamento la norma di costruzione è Cristo stesso, pietra angolare (1Cor 3, 10-13).

Ecco che tutti i riferimenti all'edificio riprendono consistenza nella persona di Cristo. Il mezzo con cui Dio Padre comunica all'uomo il suo progetto di salvezza diviene Dio stesso, il Figlio, nuova immagine del progetto di salvezza di Dio, la vera Arca di salvezza.

Con la Passione, la morte e la Resurrezione di Gesù Cristo inizia la storia della Chiesa. Cristo stesso aveva infatti annunciato: Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa e le porte degli inferi non prevarranno contro di essa (Mt 16, 13-20). Richiamando alla mente tutti i riferimenti biblici all'immagine della pietra possiamo così ricostruire il nuovo progetto in cui siamo tutti chiamati a diventare pietre vive nella costruzione di quella torre descritta magistralmente in maniera così intuitiva ed esplicita dal pastore d'Erma. Una torre di pietre quadrate e luminose così ben connesse fra loro da sembrare una pietra sola e che nella pienezza dei tempi diverranno la sposa dell'Agnello, nuova Gerusalemme Celeste, giungendo infine all'unità perfetta con Dio.

Il cubito iniziale è quindi divenuto pietra angolare, pietra quadrata e ambisce a diventare pietra quadrata luminosa<sup>15</sup>. Essa evoca una reale trasformazione della materia che, da minerale ed opaca, ovvero la pietra scartata (Mc12, 1-12), diventa trasparente, o per meglio dire diventa luce; tale metamorfosi dall'elemento più grezzo e più materiale (la terra, le rocce) in luce, cioè nella quintessenza dell'elemento più leggero, più spirituale (il fuoco), simboleggia il passaggio dalla creazione veterotestamentaria a quella nuova, quella appunto della Gerusalemme Celeste<sup>16</sup>.

### Le proprietà geometriche del cubito

Ma se da un lato il cubito diventa simbolo di Dio Padre, esso possiede anche una sua storia personale che nella storia dell'uomo lo vede protagonista di sapienti conoscenze architettoniche. Le più antiche tracce di tale unità di misura risalgono fino alle origini della cultura egiziana in cui tale unità viene

<sup>15</sup> Cfr. il Pastore di Erma.

<sup>16</sup> Cfr. Champeaux, G. – Sterckx, S. o.s.b., / *simboli del Medio Evo*, trad. Monica Girardi, Milano 1997, pp. 94 s.

<sup>17</sup> Per l'influenza della cultura egizia sulla cultura di Mosè cfr. Origene, Il commento a Genesi.

<sup>18</sup> Misurazione effettuata a cura dell'autore con tecnica fotogrammetrica su base fotografica di Giuseppe Enrie (1931) a partire dalle misure ufficiali di lunghezza e larghezza del telo.



codificata secondo leggi antropometriche e rapportata alla misurazione altimetrica del Nilo<sup>17</sup>.

Bisogna distinguere in tale ambito culturale due tipi di Cubito. Un cubito naturale, naturalmente diviso in 6 palmi secondo i rapporti antropometrici naturali, e un cubito reale più lungo rispetto al primo di un palmo e pertanto divisibile in 7 sottomultipli (6+1). Effettuando un confronto con i cubiti egiziani esposti al museo egizio di Torino possiamo affermare che tale misura è facilmente approssimabile a 45 cm nel caso del cubito naturale e a 52,5 cm nel caso del cubito reale.

Studi di settore permettono di evidenziare le eccezionali qualità di tale unità di misura che diviene abaco di una serie di proprietà geometriche legate al cubito cubo che se magistralmente applicate diventano la base di una progettazione armonica, garanzia del corretto perseguimento del risultato finale.

Rimanendo nell'area torinese appare interessante effettuare alcune osservazioni sull'immagine della Sacra Sindone: la misurazione del braccio della sindone non solo risulta facilmente approssimabile ad una lunghezza pari a 52-53 cm, (lunghezza del cubito reale trattato) ma l'analisi morfologica dell'arto destro evidenzia una mano affusolata e un palmo che scandisce la misura in 7 sottomultipli a differenza dei normali 6 palmi<sup>18</sup>. Notevole appare essere anche la posizione delle due braccia incrociate sul ventre a formare un angolo retto a differenza delle normali salme che sin dai tempi egizi incrociano gli arti sul petto per gli uomini e con un braccio disteso lungo il corpo per le donne (Fig. 10).

Osserviamo che avere un'unità di misura divisibile in sette sottomultipli offre tutta una serie di vantaggi a livello cantieristico che permettono di rendere commensurabile, e quindi accessibile all'uomo, tutta una serie di rapporti come la radice di due (10 palmi), la radice di tre (12 palmi), e la circonferenza di un cerchio (22 palmi), a meno di piccole approssimazioni che cantieristicamente si approssimano a zero.

Ecco che come in un enorme puzzle tutti gli studi di settore già fatti dai più autorevoli studiosi sulle architetture classiche costruite secondo lo sviluppo del cubito si ricompongono a delineare un corposo libro storico di conoscenze, sfumature di una verità più alta di cui ognuno ne mostra un aspetto diverso. Le arti del quadrivio: l'aritmetica, la geometria, la musica e l'astronomia si rincorrono in un sapiente gioco di equilibri in cui tutto concorre all'unità, termine ultimo verso cui tendono.

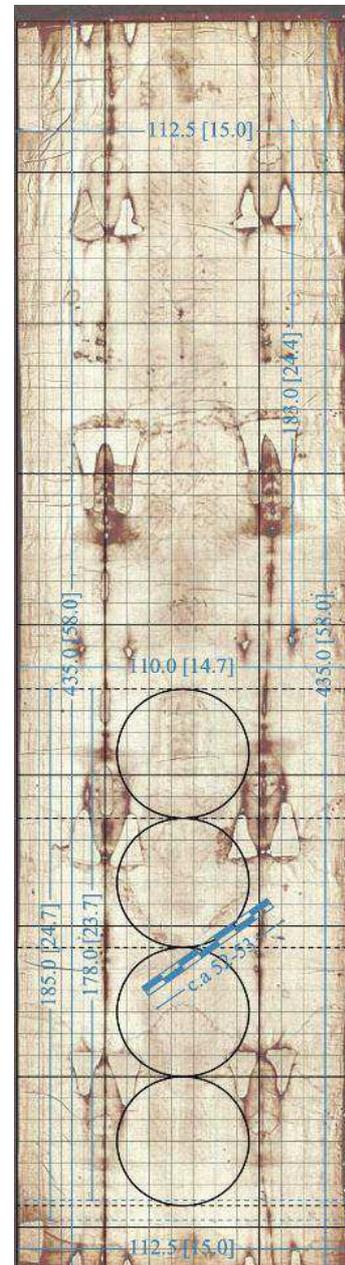


Fig. 10 Rilievo metrico della Sindone su base fotografica di Giuseppe Enrie (1931). Elaborazione su base fotogrammetrica a cura dell'autore.



Il cubito, per riassumere quanto emerso, non è misura nell'accezione mensoria, ma è espressione aniconica dell'armonia divina che diviene misura per opportunità, in una sorta di appesantimento del concetto nel transito ontologico necessario per informare la prassi.

Solo in questa forma si può rendere coerente la molteplice valenza con cui è usato: spaziale, temporale, relazionale e simbolico.

Se inoltre venisse confermato, con studi più approfonditi, quanto osservato sulla Sindone, oltre ad avere uno straordinario indizio che l'uomo sindonico potrebbe essere veramente il Cristo, si confermerebbe la lettura cristologica che sin dalla Genesi introduce la misura di tutte le cose: il cubito.

#### Fonti

AUGUSTINUS, A., *La città di Dio*, fa parte di Opere di sant'Agostino, Vol. V, Nuova Biblioteca Agostiniana, Città Nuova Editrice, Roma, 1991.

\_\_\_\_\_, *Musica*, Rusconi, Milano, 1997.

ALBERTI, L. B., *De Re Aedificatoria*, Il Polifilo, Milano, 1989.

BOETII, A. M. T. S., *De institutione aritmetica libri duo, De institutione musica libri quinque; accedit Geometria quae fertur Boetii et libris manu scriptis eddidit Godofredus Friedlein, Aedibus B.G. Teubneri, Lipsiae, 1867.*

CASSIODORO, F. M. A., *Le Istituzioni*, (a cura di Mauro Donnini), in *Fonti medievali per il terzo millennio*, 23, Città Nuova Editrice, Roma, 2001.

Tit. orig. *Institutiones*

FLAVIO, G., *Delle Antichità Giudaiche*, tradotte dal greco e illustrate con note dall'abate Francesco Angiolini Piacentino, Vol III, Tipografia de' fratelli Sonzogno, Milano, 1822.

HERODOTO, A., *Storie*, Rizzoli editrice, Milano, 1958.

ORIGENE, A., *Omellie sulla Genesi e su Esodo*, Edizioni Paoline, Milano, 1976.

PLINIUS, S. G., *Plinii Naturalis Historia*, Giardini Editore, Pisa, 1987.

TOMMASO, *La Somma Teologica*, traduzione e commento a cura dei domenicani italiani; testo latino dall'edizione Leonina, A. Salani, Firenze, 1951.

VITRUVIO, M. P., *De Architectura*, Studio Tesi Editore, Pordenone, 2008.



## Bibliografia

- ABBAGNANO, N., FORNERO, G., *Filosofi e filosofie nella storia*, Vol. I, Ed. Paravia, Torino 1992.
- BAHAT, D., *Atlante di Gerusalemme. Archeologia e storia*, Edizioni Messaggero, Padova 2011.
- BEIGBEDER, O., *Lessico dei simboli medievali*, trad. Elio Roberti, Jaca Book, Milano 1997.
- BIHLMAYER, K. - Tuechle, H., *Storia della Chiesa, 1-L'antichità cristiana*, Ed. Morcelliana, Brescia 1973.
- CASSINGENA-TRÉVEDY, F., *La bellezza della liturgia*, Edizioni Oiqajon, Magnano (BI) 2003.
- CHAMPEAUX, G. – STERCKX, S. O.S.B., *I simboli del Medio Evo*, trad. Monica Girardi, Jaca Book, Milano 1997.
- EICHORN, J. G., *Einleitung in das Alte Testament*, Bey Weidmanns erben und Reich, Lipsia 1787.
- FLINDERS PETRIE, W. M. - GRIFFITH, F. L., *The royal tombs of the first dynasty*, Offices of the Egypt exploration fund 1900, Pub. by order of the Committee, London 1901.
- <http://www.archive.org/stream/cu31924020551267#page/n5/mode/2up>
- HANY, J., *Il Simbolismo del Tempio Cristiano*, Arkeios Edizioni, Roma 1996.
- YVES M.-J. CONGAR, O.P., *Il mistero del tempio. L'economia della presenza di Dio dalla Genesis all'Apocalisse*, Edizioni Borla, Roma 1994.
- MARSICANO, L., *Chronica monasterii Casinensis: Die Chronik von Montecassino*, ed. H. Hoffmann. Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum 34, Hannover 1980.
- MEDIATI, D., (a cura di) *Santa Maria de' Tridetti. Un restauro di Antonio Quistelli*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli 2003.
- NEWMAN, J.H., *12 sermons sur le Christ*, trad. P. Leyris, Edition du Seuil, Parigi 1943.
- RATZINGER, J., *Introduzione allo spirito della Liturgia*, Edizioni San Paolo, Milano 2001.
- RONDELET, G., *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*, Società editrice L. Caranenti, Mantova 1831.
- SCHLOEDER STEVEN, J., *L'architettura del corpo mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II*, Editore L'Epos, Palermo 2005.
- SEGRÈ, A., *Metrologia e circolazione monetaria degli antichi*, in *Atti dell'Accademia delle scienze di Torino* Vol LIV, Torino 1918.
- SINI, C., *I filosofi e le opere. L'età antica e il medioevo*, Principato, Milano 1994.
- TESTA, E., *Il simbolismo dei Giudeo Cristiano*, Franciscan Jerusalem press ofm, 1981.
- UZIELLI, G., *L'evoluzione delle misure lineari presso i vari popoli in tutti i tempi e specialmente nel medioevo in Firenze*, in *Congresso III geografico italiano*, Vol. II, Firenze 1898.



Antonietta Barbati, Maria Cimmino

*Antonietta Barbati,  
Architetto*

*Maria Cimmino,  
Architetto*

## La Basilica Desideriana di Montecassino: *prototipo* e modello dell'architettura basilicale dell'Italia centro-meridionale

Ogni edificio sacro è cosmico, ossia fatto a imitazione del mondo, in quanto riproduce la struttura intima e matematica dell'universo.

Questo modo di concepire l'architettura sacra era molto chiaro agli antichi, i quali muovevano dalla consapevolezza che la vera arte sacra fosse di natura cosmologica e ontologica e che, a differenza di quello che oggi giorno credono in molti, essa non è il risultato di fantasie, sentimenti o del pensiero dell'artista, ma la traduzione di una realtà che oltrepassa i limiti dell'individualità umana, configurandosi come arte sovra-umana. Quest'arte è la traduzione sul piano sensibile di una Bellezza ideale, forma del Divino, attributo di Dio e della Verità Divina. Di conseguenza l'Architettura Sacra diventa il veicolo attraverso il quale lo Spirito Divino, proponendosi di dare materialità alla Parola di Dio annunciata nel Vangelo, offre la possibilità non solo ai fedeli, ma all'umanità in genere, di assimilare in maniera diretta le Verità Trascendenti. Nel pensiero tradizionale di molte religioni il Tempio terrestre era realizzato in conformità a un archetipo celeste comunicato agli uomini attraverso l'intermediazione di divinità o profeti; in particolare, il tempio cristiano altro non è che il riflesso sulla terra dell'archetipo celeste della Gerusalemme descritta nell'Apocalisse di San Giovanni Apostolo, il quale ci tramanda i prototipi delle dimensioni di questa nuova Gerusalemme, calcolate da un Angelo Architetto con l'ausilio di una canna d'oro. La Gerusalemme celeste rappresenta insieme la «comunità degli eletti» e il «corpo mistico»; l'edificio sacro può essere, infatti, considerato sotto un triplice punto di vista come: simbolo dell'Umanità di Cristo, Chiesa e Anima di ogni fedele. Questo perché il Tempio rappresenta, in primo luogo, per l'assemblea dei cristiani, il Corpo di Cristo, ma l'assemblea a sua volta ne costituisce il tempio spirituale e quindi il Corpo Mistico di Cristo; la Chiesa, dunque, non ha come fine ultimo quello di riunire i fedeli, ma è Santuario, Tempio il cui fine è la comunione dei fedeli con Dio. Essa rappresenta, uno strumento di raccoglimento, gioia, sacrificio ed asceti strettamente connesso all'azione liturgica di cui ne costituisce la cristallizzazione<sup>1</sup>. Tale concezione del Tempio trova la sua massima espressione nell'architettura romanica diffusasi in Europa nell'XI e XII secolo; la cultura e la civiltà europea subiscono un'accelerazione dopo l'anno Mille, grazie ad una serie di innovazioni tecnologiche che permettono di aumentare la produzione di generi alimentari, dando nuova-

<sup>1</sup> Cfr. J. HANI, *Il Simbolismo del Tempio Cristiano*, Roma 1996.



mente respiro alla popolazione ed innescando: l'incremento demografico, la ripresa dei commerci e lo sviluppo di villaggi e città quali sedi di mercati. Questo sviluppo porta all'accrescere della domanda di nuovi edifici, soprattutto religiosi. L'architettura riceve dunque un impulso così vigoroso da riuscire a cambiare, nel giro di pochi decenni, l'aspetto di tutto il continente. Ma se l'arte romanica, in quanto espressione di un potere centrale, può definirsi da un lato sostanzialmente unitaria e riconoscibile in quasi tutta Europa per una straordinaria comunanza di concezione dello spazio e del linguaggio, dall'altro essa presenta caratteri assai regionalistici e differenziati. Infatti, pur obbedendo a regole di carattere generale, diventa espressione della particolare realtà culturale ed economica di un determinato territorio, anche di una singola città<sup>2</sup>.

Per quanto riguarda l'Italia centro-meridionale, gran parte della cultura è di origine monastica, ed i centri di produzione artistica si raggruppano intorno alle corti feudali normanne. Montecassino, Salerno e Palermo costituiscono il coacervo delle principali influenze culturali dell'Italia normanna: la lombarda, la bizantina, l'araba e quella francese (fig.1). In campo architettonico vengono realizzati soprattutto edifici ecclesiastici in cui le tradizioni cassinese, bizantina ed araba coesistono con le soluzioni introdotte dall'architettura benedettina cluniacense, i cui modelli con queste nuove matrici architettoniche vengono importati anche nell'Italia centro-meridionale. Il principio, dunque, intorno al quale si sviluppa questo rinnovato senso di architettura, è l'*imitatio*, ossia il riferimento ad un modello, riprodotto fedelmente o con variazioni o innovazioni, in un'ampia area di influenza. È in questo periodo, che si colloca la grande opera di riforma e ricostruzione dell'abbazia cassinese, realizzata dall'Abate Desiderio, anche noto come Papa Vittore III. La figura dell'abate Desiderio di Montecassino è stata oggetto di studi recenti; in passato il suo ruolo di abate, ma soprattutto quello di papa furono definiti alquanto ordinari. Vittore III fu per lungo tempo considerato solo un papa «ombra» tra le due più importanti figure di Gregorio

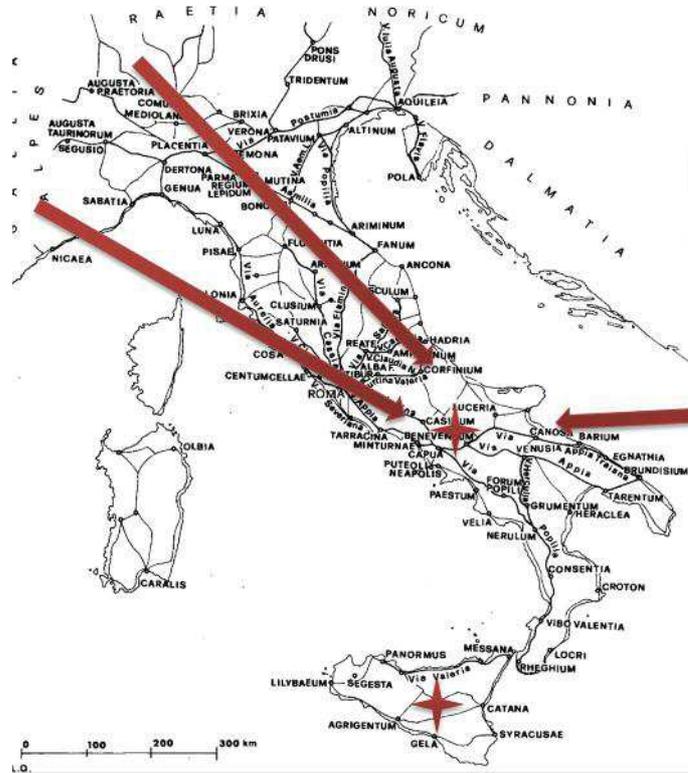
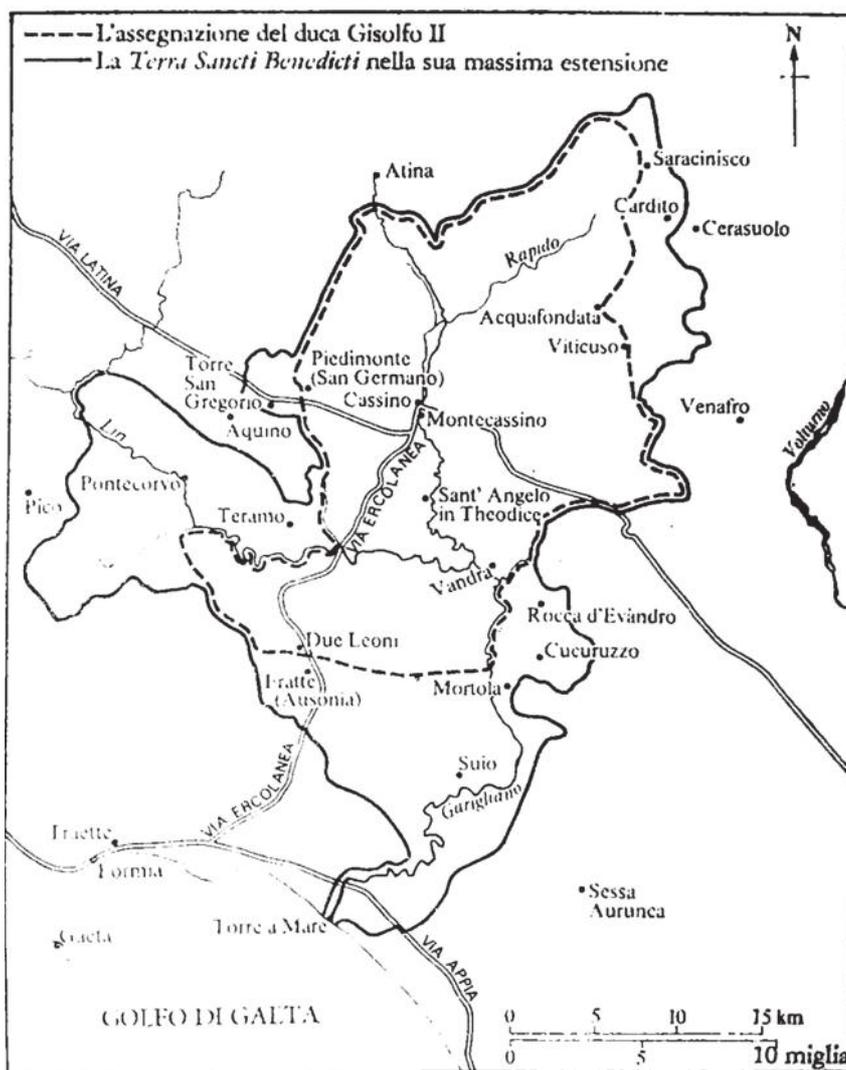


Fig. 1 Influenze in Italia, anno Mille.

<sup>2</sup> Cfr. G. CRICCO-F.P. DI TEODORO, *Itinerario nell'arte. Dalla Preistoria all'età gotica*, Bologna 2003.



Fig. 2 Terra Sancti Benedicti, anno Mille.



VII e Urbano II. In questo secolo si colloca l'azione del Papato Riformatore che a partire dall'operato di Papa Gregorio VII e dei suoi successori si propone di attuare una riforma morale e spirituale della Chiesa. Di grande importanza risulta l'azione riformatrice di grandi abbazie come quella di Cluny nell'XI secolo, ma soprattutto quella dell'Abbazia di Montecassino. I quattro mesi di Papato di Desiderio non furono l'interludio torbido ed incolore che gli storici vollero spesso vedere, ma furono mesi di intensa attività; con il suo pontificato Vittore III ha avuto il merito di aver continuato a tenere i legami con gli uomini della riforma e di aver assicurato alla chiesa la successione di Urbano II, che continuò validamente l'opera di Gregorio VII. Desiderio, inoltre, si dimostrò un abile diplomatico nell'avvicinamento dei Normanni al papato; attese al suo incarico di legato papale per il Mezzogiorno, riuscendo a stringere contatti con le più grandi figure politiche del tempo portando all'espansione della cosiddetta *Terra Sancti Benedicti* (fig. 2), supporto fondamentale per la ricostruzione dell'abbazia<sup>3</sup>. Egli, consapevole che la mirabile realizzazione che

<sup>3</sup> Cfr. H. E. J. COWDREY, *L'Abate Desiderio e lo Splendore di Montecassino*, Milano 1986.





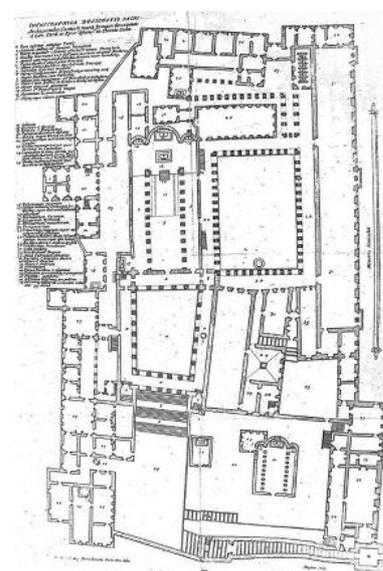
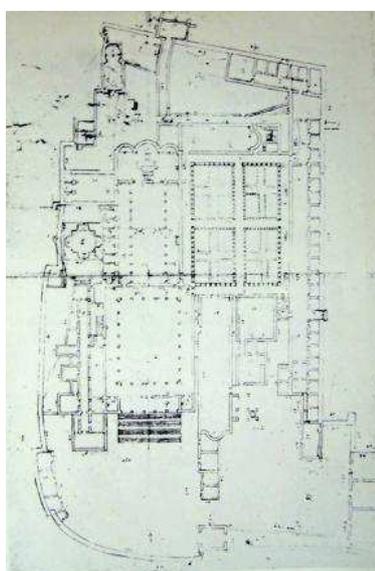
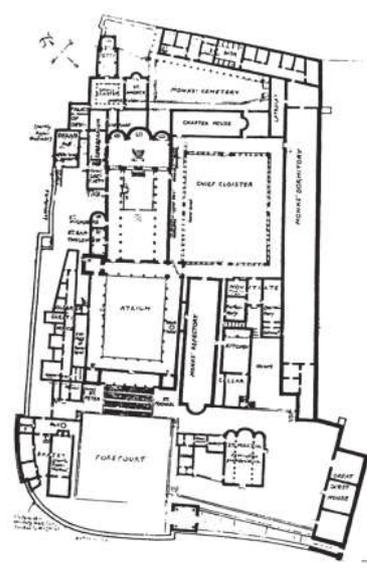
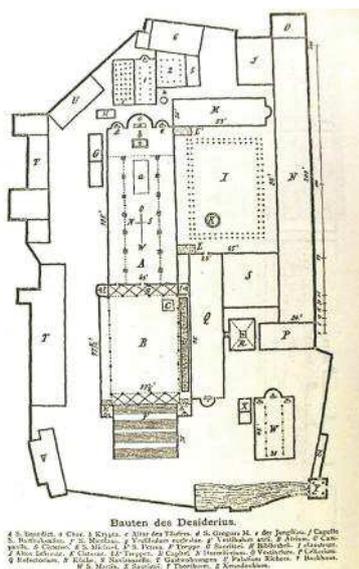
Da sinistra:

Fig. 5a Abbazia di Montecassino, ricostruzione fine XI sec., J. Von Schlosser 1889.

Fig. 5b Abbazia di Montecassino, ricostruzione intorno 1100, Kenneth J. Conant.

Fig. 5c Abbazia di Montecassino, ricostruzione intorno 1100, A. da Sangallo il Giovane.

Fig. 5d Abbazia di Montecassino, ricostruzione di Gattola in Ad Historiam Abbatiae Cassinensis Accesiones.



5b, 5c, 5d). Sicuramente la fonte privilegiata da questo punto di vista è stato il *Chronicon* di Cassino scritto da Leone Ostiense, anche noto come Marsicano per le sue origini, monaco vissuto per numerosi anni nell'abbazia di Montecassino assistendo in prima persona alla ricostruzione desideriana<sup>6</sup>. Partendo, dunque, dalle testimonianze bibliografiche e cartografiche si sono individuati gli aspetti principali della basilica di Desiderio: la ripresa dell'impianto basilicale paleocristiano con suddivisione dell'aula liturgica generalmente in tre navate mediante file di colonne, inizialmente di spoglio, a sostegno di archi a tutto sesto (fig. 6); la navata centrale più alta per consentire l'inserimento di finestre; la terminazione tri-absidale; il transetto continuo contenuto nello spessore murario esterno; la facciata preceduta da un quadriportico, chiamato *paradiso*, con una serie di archi acuti. Ma fonda-

<sup>6</sup> Cfr. L.O. MARSICANO, *Chronica monasterii Casinensis*, a cura di A. de Nuce, Lutetiae Parisiorum 1668; a cura di W. Wattenbach, in *Mon. Germ. Hist., Script.*, VII, Hannoverae 1846; a cura di H. Hoffmann, *ibid.*, XXXIV, *ibid.* 1980



mentale per la ricostruzione dell'originaria planimetria desideriana sono stati gli studi condotti a partire dalle quattro arti liberali del *Quadrivium* che hanno costituito un'importante verifica dei rapporti numerici e armonici sottintesi all'edificio e della sua connessione con i moti celesti ed i fenomeni astronomici verificatesi ai tempi della sua costruzione. Il *Quadrivium* raggruppa quelle discipline aventi come oggetto il numero (Geometria, Aritmetica, Astronomia e Musica) lo studio delle quali offre un cammino sicuro ed affidabile per raggiungere attraverso i valori del Vero, del Bello e del Bene il valore fondamentale dell'Unità; ad esse fu, pertanto, affidato il compito di preparare alla vera sapienza e alla felicità, attraverso la conoscenza intellettuale della realtà sensibile e terrena, nonché dell'ordine armonico dell'universo, per poi elevarsi, in un ordine progressivo, alla contemplazione di Dio (figg. 7a, 7b, 7c, 7d). Mediante le quattro scienze superiori la ragione, secondo Sant'Agostino, poteva procedere alla conoscenza dell'essenza dell'universo e dell'esistenza di Dio. Queste quattro discipline trovarono la loro più elevata espressione nella misura perfetta del numero e del ritmo proporzionale. Esse diventarono uno strumento imprescindibile a servizio dell'architettura accanto ai trattati sull'arte del

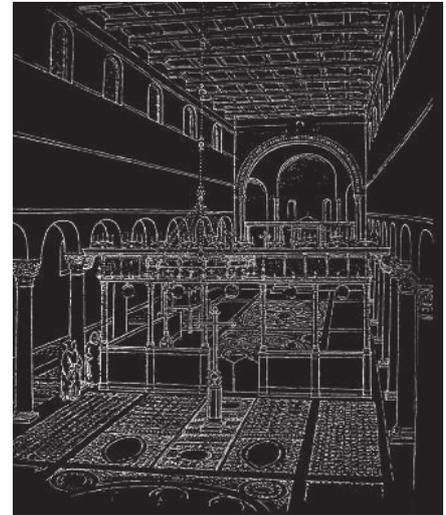


Fig. 6 Basilica di Montecassino, ricostruzione interno al tempo di Desiderio.



a



b



c



d

Fig. 7a *Quadrivium Geometria*.  
 Fig. 7b *Quadrivium Aritmetica*.  
 Fig. 7c *Quadrivium Astronomia*.  
 Fig. 7d *Quadrivium Musica*.



costruire; infatti, in molte fabbriche sono stati evidenziati importanti riscontri nell'uso di determinati materiali e tecniche costruttive, di geometrie e rapporti numerici e proporzionali, oltre che dell'astronomia.

Altro elemento senza dubbio caratteristico dell'opera di Desiderio è rappresentato dal sontuoso apparato decorativo di pitture e mosaici presente nella basilica, dalla pavimentazione a tassellato marmoreo, da oggetti liturgici realizzati da maestranze bizantine fatte arrivare di proposito da Costantinopoli. Il tutto frutto di una mescolanza di tradizioni, importazioni, innovazioni che attecchiscono fortemente nell'Italia sud-penninsulare dell'XI secolo, arricchendo la cultura architettonica ecclesiale locale. Desiderio con la sua grandiosa opera di ricostruzione, costituì dunque un modello costruttivo che potesse assurgere a canovaccio per la costruzione di successive chiese; tesi, questa, avvalorata dalle analisi condotte a partire da due edifici: la chiesa di San Michele Arcangelo in Sant'Angelo *in Formis*, ricostruita sotto la guida dello stesso Desiderio e la cattedrale di San Pietro Apostolo e San Paolo di Tarso a Sessa Aurunca, realizzata a partire dalle conoscenze acquisite e tramandate da monaci che avevano assistito in prima persona alla grande ricostruzione dell'abbazia cassinese. Attraverso lo studio di queste due chiese, condotto sulla base delle discipline del *Quadrivium*, è stato possibile risalire alla logica e ai criteri che hanno guidato Desiderio nella realizzazione della sua mirabile opera. Desiderio, infatti, è riuscito a raccogliere e dar voce a quelle conoscenze e tecniche costruttive, da sempre sottese alla costruzione degli edifici sacri, a partire dalle più antiche civiltà con le loro religioni in cui culto e cosmo risultavano essere intimamente congiunti<sup>7</sup>.

Fig. 8 Impianti religiosi dell'Italia centro-meridionale oggetto di studio.



Il tempio cristiano in quanto immagine matematica dell'Universo e del Corpo di Cristo, costituisce la fissazione della presenza spirituale in un supporto materiale. Esso, infatti, non va considerato solo nel suo essere statico, laddove la stabilità è il fine ultimo dell'architettura, ma anche nel suo carattere dinamico, nel suo farsi, poiché anche il processo di costruzione che parte con la posa in opera della prima pietra è parte integrante e costitutiva della realizzazione stessa del tempio e del suo significato. Gli studi condotti hanno dimostrato come la basilica voluta da Desiderio fosse il risultato di una

<sup>7</sup> Cfr. J. RATZINGER, *Introduzione allo Spirito della Liturgia*, Cinisello Balsamo 2001, 20-21.



logica ed un pensiero ben strutturato che ne hanno guidato l'intera realizzazione a partire dalla prima fase costruttiva fino all'ultima. Dall'analisi dell'architettura basilicale del tempo, infatti, si è evinto come il modello benedettino-cassinense si impose con una certa rapidità nelle terre normanne, introducendo un modo di fare arte e dunque, architettura, carico di contenuti simbolici e tradizionali, ma con un aspetto rinnovato.

Nello specifico, sono stati analizzati impianti religiosi dell'Italia centro-meridionale, come area in cui maggiore è stata l'influenza dell'abate e le regioni prese in considerazione: la Campania, il Lazio, l'Abruzzo, il Molise, la Puglia e la Sicilia, hanno permesso di mettere in luce questi aspetti (fig. 8). Attraverso le Arti del *Quadrivium* si è tentato di assimilare il modo di costruire del tempo col fine di effettuare un confronto tra la basilica madre benedettina di Desiderio e gli impianti basilicali dell'epoca dove numerose sono state le corrispondenze rintracciate seppure variate dalla cultura locale e dalle influenze provenienti da altri territori.

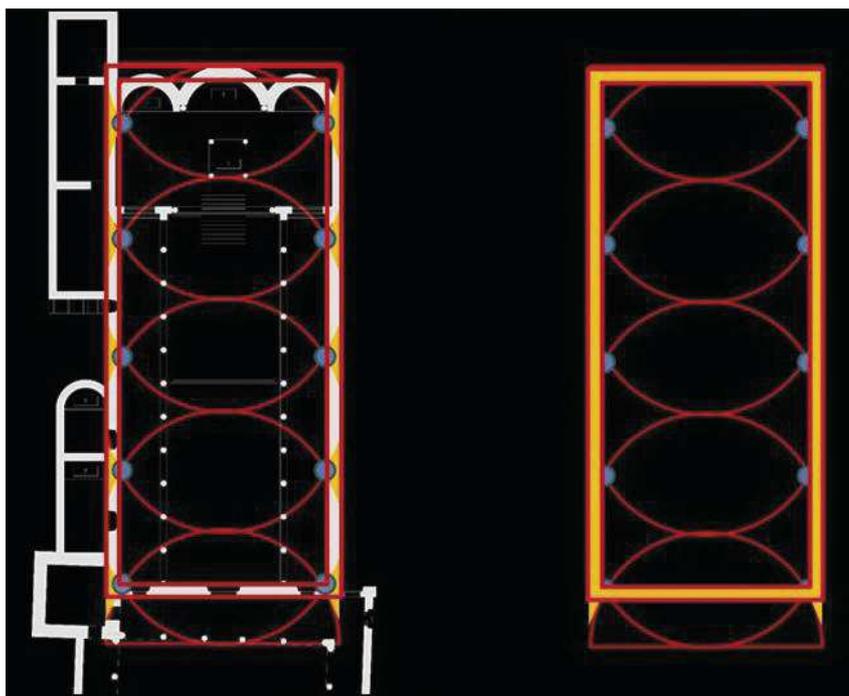
La grande stagione artistica dell'Abbazia di Montecassino ha lasciato traccia soprattutto negli edifici della Campania, la regione che più di tutte ha risentito del suo ascendente, in particolare nella Cattedrale di Sessa Aurunca e nella Chiesa di Sant'Angelo *in Formis*<sup>8</sup>, fatta realizzare dallo stesso Desiderio. Il suo ruolo di fondatore viene confermato non solo dall'epigrafe incisa sull'architrave del portale e dagli affreschi dell'abside centrale, nei quali l'abate è rappresentato con il modello della chiesa tra le mani, ma soprattutto nella pietrificazione del suo nome in una delle dimensioni dell'edificio; in queste due chiese il messaggio desideriano risulta di certo più chiaro, in particolare nella struttura architettonica della Cattedrale di Sessa Aurunca che può essere, infatti, considerata una copia fedele, di quella fatta edificare da Desiderio, con due campate in meno. È stato proprio a partire dallo studio di quest'ultima che si è riusciti a risalire a quel canovaccio costruttivo elaborato da Desiderio e diffusosi nell'architettura delle chiese del tempo. La sua costruzione, come testimoniano le fonti storiche, dovette durare probabilmente un decennio e fu portata avanti nel corso del tempo dall'attiva e costante cura del vescovo Giovanni II, successore di Giacomo, anche lui proveniente dal monastero di Montecassino; ma anche la Cattedrale di Salerno<sup>9</sup>, analizzata secondo la *geometria*, presenta aspetti comuni a Montecas-

<sup>8</sup> Cfr. S.ABITA.-G.M.JACOBITI, ed., *La basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis*, Napoli 1992.

<sup>9</sup> Cfr. A. FESTINI-P. PANNONE, *Salerno. La Cattedrale di San Matteo*, Napoli 2011.



Fig. 9 Abbazia di Montecassino.  
Prima costruzione geometrica.



sino. Essi si riscontrano soprattutto nell'armonia tra le parti perfettamente rintracciabile mediante determinate e oggettive costruzioni geometriche, che si basano su precisi rapporti matematici derivanti in particolare dalla *divina proporzione*, oltre ovviamente le caratteristiche tipologiche dell'impianto basilicale tri-absidato. Come Montecassino, la Cattedrale di Salerno, la basilica di S. Liberatore alla Majella (Abruzzo)<sup>10</sup> e quella di S. Pietro a Tuscania (Lazio)<sup>11</sup>, nei loro impianti sono in rapporto con la *sezione aurea* ( $1,618=F$ ) o *proporzione divina*<sup>12</sup>. Questa proporzione stabilisce un'euritmia in grado di connettere attraverso una sottile analogia le forme, le superfici ed i volumi architettonici<sup>13</sup>. Se consideriamo le piante di queste chiese, notiamo che è possibile inscrivervi dei cerchi di diametro pari alla larghezza della chiesa comprensiva di mura esterne; facendo traslare, della loro metà, queste circonferenze su se stesse, si ottengono dei punti di intersezione che suddividono gli edifici in un numero definito di parti, anch'esso significativo. I segmenti orizzontali passanti per queste intersezioni, all'interno delle chiese, vanno ad individuare elementi significativi come l'ingresso o il nartece, l'imposta delle absidi o l'altare; congiungendo, invece, con una polilinea le estremità interne ed esterne delle diverse intersezioni, è possibile ottenere lo spessore murario (Fig. 9). Un secondo studio geometrico, prevede la costruzione di un quadrato il cui lato corrisponde alla lunghezza della chiesa analizzata, posta al centro della figura. Puntando in uno spigolo del quadrato ed andando a tracciare un arco di cerchio avente ampiezza pari al lato del quadrato, la sua intersezione con la diagonale di quest'ultimo va a coincidere

<sup>10</sup> Cfr. P. FAVOLE, ed., *Abruzzo e Molise*, Italia romanica, Milano 1990.

<sup>11</sup> Cfr. S. CHIERICI-E. PARLATO-S. ROMANO, ed., *Roma e il Lazio*. Italia romanica, Milano 1992.

<sup>12</sup> Cfr. F. CORBALAN, *La sezione aurea. Il linguaggio matematico della bellezza*, Milano 2011.

<sup>13</sup> Cfr. M. TOSTI CROCE, *Storie delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Bari 2009.



con la parete muraria dell'edificio. Si vengono così a determinare altre due figure: un ulteriore quadrato interno, il cui lato coincide con la lunghezza della navata ed un rettangolo nella parte superiore corrispondente al presbiterio. I rettangoli laterali di ugual misura, contenuti nel quadrato e corrispondenti all'area compresa tra il perimetro murario dell'edificio ed il lato del quadrato stesso, sovrapposti alla pianta della chiesa, si intersecano e danno origine ad un ulteriore rettangolo coincidente negli edifici con la navata centrale. Un'ulteriore costruzione che avvalorava i rapporti proporzionali precedentemente rintracciati è quella che mette in relazione le piante degli edifici sacri col numero aureo, rappresentato dalla lettera greca  $\varphi$  e corrispondente al numero irrazionale  $F = 1,6180339887$ ; esso si trova spessissimo in natura come proporzione fra grandezze, in quanto espressione per eccellenza di rapporti armonici. È stato usato, soprattutto in passato, come indice di perfezione in architettura perché caratterizzato da relazioni e proprietà numeriche incredibili. In particolare si è preso in considerazione il rapporto intercorrente tra il numero aureo e un quadrato di dimensioni pari ad un'unità, a partire dal quale, applicando costruzioni successive di diagonali ed archi di circonferenza, si sono ottenuti una serie di quadrati successivi. Tutti questi quadrati e i relativi punti di intersezione sono in rapporto con  $\varphi$ , infatti otteniamo il punto di intersezione  $0,618$  pari a  $1/\varphi$ . Questo numero è im-

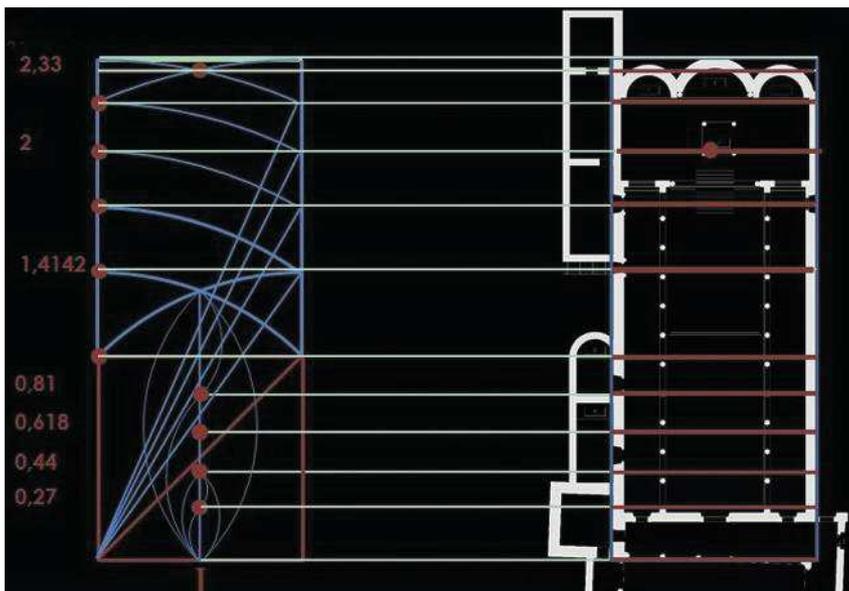


Fig. 10 Abbazia di Montecassino.  
Confronto con la costruzione aurea.



portante in quanto rappresenterebbe una costante nel rapporto aureo e secondo alcuni costituirebbe la firma di Dio, inoltre, se consideriamo la serie di Fibonacci<sup>14</sup>, il rapporto tra due numeri successivi dà sempre 0,618, anzi esso si approssima sempre più fino a divenire più preciso<sup>15</sup>. Ritornando alla costruzione trattata, tra i punti di intersezione otteniamo 0,81 pari a  $1,33/\varphi$ ; 1,33 è a sua volta il punto d'intersezione di due archi di circonferenza ottenuti tracciando la diagonale del quadrato delle dimensioni di un'unità e puntando da uno spigolo del quadrato con un'ampiezza pari alla diagonale; 1,33 corrisponde inoltre alla somma di tre cerchi di diametro pari a 0,44 (Fig. 10). Facendo poi coincidere il quadrato delle dimensioni di un'unità alla larghezza delle chiese, la costruzione per quadrati successivi ha permesso di individuare anche in questo caso elementi significativi dell'edificio: l'inizio del presbiterio, la posizione dell'altare, oltre ad alcune parti del disegno del pavimento musivo, l'ingresso, o il narthex.

Altre proporzioni sono state evidenziate oltre che in Sessa Aurunca e Sant'Angelo, anche nello studio della Cattedrale di Bitonto (Puglia) e quella di Monreale (Sicilia)<sup>16</sup> per quanto riguarda l'*aritmetica*; proporzioni legate soprattutto ad un determinato simbolismo cristiano rintracciabile nelle dimensioni o nel numero di determinati elementi quali ad esempio le colonne. Il Numero nel pensiero tradizionale è infatti altra cosa dalla cifra dal momento che, essendo considerato nei suoi rapporti con la geometria, esso diviene l'archetipo direttore dell'Universo poiché le cose hanno una struttura matematica e questa struttura non è altro che la copia del modello ricevuto dal Verbo. Una tale concezione matematica fornisce una spiegazione di quell'atmosfera ingegnosa, di quella sensazione di profonda armonia e perfezione da cui si viene invasi quando si entra in luogo sacro come una cattedrale. Tali sensazioni sono il risultato di leggi oggettive e rapporti proporzionali armonici sapientemente utilizzati dagli antichi costruttori. Ma questi non solo gli unici rapporti numerici ed armonici che sottendono la costruzione del tempio.

È sicuro che la maggior parte degli edifici religiosi tradizionali fossero costruiti non solo secondo la «proporzione aurea», ma anche secondo rapporti «gematrici», il che significa che le loro misure erano date dal valore numerico dei «nomi divini» ebraici o greci. Da quest'ultimo punto di vista il tempio appare come un nome divino pietrificato mentre, dal punto di vista dei

<sup>14</sup> I primi termini della successione di Fibonacci sono: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...

<sup>15</sup> Cfr. F.CORBALAN, *La sezione aurea. Il linguaggio matematico della bellezza*, op. cit.

<sup>16</sup> Cfr. W.KRONING, *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Palermo 1965.



rapporti aurei, esso è la forma pietrificata dei numeri archetipi spirituali<sup>17</sup>.

Senza contare i rapporti esistenti tra Monreale e Salerno per l'uso di maestranze benedettine provenienti dall'Abbazia di Cava dei Tirreni che si erano lì stabilite.

Dal punto di vista *astronomico*, invece, importante è stato comprendere il rapporto esistente tra l'impianto ecclesiale e il relativo luogo di fondazione e come gli antichi facessero scelte oculate tenendo sempre presente l'alto valore religioso e spirituale che doveva possedere quella determinata costruzione. Ogni edificio sacro è cosmico, in quanto materializzazione e cristallizzazione dei cicli terrestri e celesti<sup>18</sup>. La chiesa cattolica non ha mai abbandonato il principio di orientazione degli edifici religiosi perché è attraverso l'orientamento che si stabilisce un rapporto tra l'ordine cosmico e l'ordine terrestre, tra quello divino e quello umano. Tale procedimento è stato descritto nel *De Architectura* di Vitruvio e praticato in Occidente fino alla fine del Medioevo. Gerusalemme discende con forma circolare da Dio, dal cielo sulla terra dove appare invece come un quadrato, riflesso dell'attività del cielo rappresentante la cristallizzazione dei cicli e dello svolgimento temporale, così come dimostrato dalle dodici porte disposte tre a tre sui lati del quadrato e corrispondenti ai segni dello zodiaco. La raffigurazione dello zodiaco assume un'importanza particolare perché rende visibile il ciclo celeste cioè il movimento del cielo e quindi l'attività del Verbo nel mondo dove il mondo non è altro che una rivelazione ciclica di Dio nel tempo e nello spazio. Il cielo, dunque, rappresenta il movimento circolare della vita intorno al Sole Divino, così come i pianeti ed i segni zodiacali intorno al sole visibile. Il cerchio dello zodiaco si divide in quattro parti, secondo gli assi che passano dagli equinozi e dai solstizi, definiti *porte celesti* perché luoghi di passaggio da una stagione all'altra. I due solstizi costituiscono i poli del ciclo annuale; esiste inoltre una corrispondenza tra i quattro momenti dell'anno e le quattro direzioni cardinali: il Nord corrisponde al solstizio di inverno, il Sud a quello d'estate, invece, l'Est corrisponde all'equinozio di primavera mentre l'Ovest a quello d'autunno. Dal momento che la chiesa costituisce una croce cardinale orientata e centrata, essa sacralizza realmente lo spazio; infatti la prima operazione da attuarsi durante il rito di fondazione e orientamento dell'edificio è quella di definire il centro del cerchio direttore e quindi l'asse verticale dell'edificio.

<sup>17</sup> J. HANI, *Il Simbolismo del Tempio Cristiano*, Roma 1996, 44.

<sup>18</sup> Cfr. A. MARAZZI-F. CASOLARI, *Architettura e Astronomia*, Lulu.com 2014, 89-110.



Scelto il centro, attraverso l'orientamento, questo viene messo in rapporto col ritmo celeste ed assimilato al Centro del Mondo, punto sacro in cui l'uomo entra in contatto con la divinità.

Il tempio correttamente orientato ha l'asse principale in direzione Ovest-Est e il coro e l'altare sono nel lato in cui arrivano i raggi del sole «Sole di Giustizia». [...] La navata è un rettangolo o un quadrato allungato che si estende da Est a Ovest: la porta è all'Ovest, a ponente, nel punto di minore luminosità che simboleggia il mondo profano o, ancora, la regione dei morti. Entrando per la porta ed avanzando verso il santuario si va incontro alla luce; è una marcia sacrale e il quadrato allungato è come un cammino che rappresenta la «via di salvezza» che conduce verso la «regione dei vivi», la «città dei santi» dove brilla il Sole divino. [...] L'asse secondario (trasetto) è diretto nel senso mezzogiorno-settentrione. In questo modo la stessa forma del tempio è quella della croce degli assi cardinali. Corrispondendo questi assi alle due linee che congiungono rispettivamente i due punti solstiziali e i due punti equinoziali, abbiamo così la croce orizzontale<sup>19</sup>.

Se si considera, inoltre, una linea che congiunge i due poli, ortogonale al piano dell'Equatore si ha una croce verticale che unita a quella orizzontale con lo stesso centro forma la cosiddetta *croce solida* o *croce a tre dimensioni*. Questa croce ha le braccia orientate in modo da seguire le sei direzioni dello spazio: i quattro punti cardinali, lo zenit verso l'alto ed il Nadir verso il basso che con il centro formano il *settenario*. Il centro rappresenta Dio, cuore dell'Universo che rivolgendosi verso le sei direzioni, porta a compimento la creazione del mondo. Infatti, attraverso lo studio della basilica di Santa Maria in Cosmedin (Lazio)<sup>20</sup> e di quella di Santa Maria della Strada a Matrice (Molise)<sup>21</sup> si è constatato, in particolare in quest'ultima, quanto rilevante fosse il rapporto col *Sol Justitiae*, ossia l'Oriente, Cristo e con determinati influssi astronomici, che hanno portato ad individuare o confermare date o eventi importanti (data di consacrazione, equinozi, solstizi). Inoltre, Santa Maria della Strada presenta il suo asse di orientamento perfettamente rivolto ad Est e passante per Costantinopoli, capitale dell'impero romano d'oriente da dove si diffuse il cri-

<sup>19</sup> J. HANI, *Il Simbolismo del Tempio Cristiano*, op. cit., 51.

<sup>20</sup> Cfr. S. CHIERICI-E. PARLATO-S. ROMANO, ed., *Roma e il Lazio*. Italia romanica, op. cit.

<sup>21</sup> Cfr. P. FAVOLE, ed., *Abruzzo e Molise*, Italia romanica, op. cit.



stianesimo; oltre ad aver avuto secondo fonti storiche, rapporti con l'antico monastero, di *San Benedetto De Jumento Albo*, a Civitanova del Sannio.

Tali studi e dimostrazioni mettono in evidenza come tutti gli edifici analizzati non siano fabbriche la cui realizzazione sia stata lasciata al caso, ma al contrario, come nella loro costruzione o ricostruzione ci si affidasse ad un determinato simbolismo mediato da una precisa logica costruttiva in grado di connettere in un *unicum* tutte le parti dell'edificio e le fasi della sua costruzione attraverso la geometria con i rapporti tra le parti e l'uso della sezione aurea, i numeri con rimandi a significati religiosi o eventi biblici e l'astronomia con l'orientamento.



*Territori della Cultura*



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali

Ravello

# Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Come l'arte può riconfigurare l'architettura Stefania Napolitano  
Ad un mese dall'inaugurazione della nuova sede,  
cronistoria delle tre età del Whitney Museum

*Wanderer in Traumlandschaft. Pittori stranieri ad* Matilde Romito  
Amalfi, Atrani e Ravello nella prima metà del '900



Stefania Napolitano

Stefania Napolitano,  
Architetto

## Come l'arte può riconfigurare l'architettura Ad un mese dall'inaugurazione della nuova sede, cronistoria delle tre età del Whitney Museum

In una città come New York, che vanta uno degli assortimenti più ricchi al mondo di spazi museali, la bulimia del mercato dell'arte ha decretato una conseguente iper-diversificazione delle tipologie architettoniche, dai musei d'impianto classico come il Metropolitan Museum ai tre pilastri totemici del movimento Moderno come il Whitney di Marcel Breuer, il MoMa di Edward Durrell Stone e il Guggenheim di Frank Lloyd Wright; dalla riconversione di edifici scolastici come la Public School

N.1 nel Queens, oggi MoMa PS1, alla definizione di nuove tipologie sperimentali come il New Museum of Contemporary Art realizzato da SANAA in Bowery Street, Lower Manhattan.

Tanta e tale è la caleidoscopica varietà esperienziale da indurci spesso a sottovalutare il background di questi edifici, la loro storia, e la strada che hanno dovuto percorrere – concettualmente e *fisicamente* – per arrivare *come e dove* sono oggi.

Il *Whitney museum* è la dimostrazione di questa metamorfosi costante sia nel rapporto tra arte e architettura sia nell'intreccio tra vita culturale e tessuto urbano.

Dapprima l'architettura – intesa come contenitore occasionale – diede asilo ad un'arte avanguardista che stentava ad affrancarsi dalla clandestinità; il primo Whitney Studio Club aprì nella seconda decade del '900 in un edificio austero del Greenwich Village (12 and 14 West Eighth Street).

Man mano che l'arte *moderna* si affermava, si impose l'esigenza di trovare una veste architettonica più consona; il museo trovò la propria sede ottimale nel capolavoro brutalista di Marcel Breuer nell'Upper East Side (75th Street and Madison Avenue). Da qualche anno a questa parte la prorompente vitalità dell'arte *contemporanea* ha decretato l'impellenza di una ricollocazione urbanistica in un tessuto di grande fertilità culturale, ironia della sorte, non lontano da quella casa materna da cui il primo Whitney Studio Club mosse i primi passi; inaugurato lo scorso primo maggio infatti, si affaccia sul panorama internazionale il New Whitney Museum nel cuore del Meatpacking District (99 Gansevoort Street) incastonato mirabilmente tra l'High Line – grandioso intervento di riqualificazione dell'archeologia infrastrutturale urbana – e l'Hudson River (Fig. 1).

Ma andiamo con ordine; in un'epoca in cui – incredibile a dirsi – gli artisti americani non avevano una dimora, Gertrude



Fig. 1 Mappatura degli spostamenti:

passaggio 1 - Greenwich Village,  
12 and 14 West Eighth Street.

passaggio 2 - Upper East Side,  
75th Street and Madison Avenue.

passaggio 3 - Meatpacking District,  
99 Gansevoort Street.



Vanderbilt Whitney (Fig. 2), giovane ereditiera sia per nascita che per matrimonio, appena rientrata da un soggiorno studio a Parigi – dove sotto l’ala di Auguste Rodin era divenuta scultrice a pieno titolo - cercò di emulare la sensibilità europea, e cominciò il suo grandioso mecenatismo delle arti americane con il Whitney Studio Club, uno spazio espositivo per giovani pittori e scultori, costruito nel quartier generale degli artisti, al tempo Greenwich Village. Sostenne il gruppo di scultori membri della Ashcan School – Robert Henri, John Sloan, William Glackens, ed altri – nel tentativo di affermare il realismo artistico in un’atmosfera tradizionalista dominata da ritrattistica e paesaggismo e quando, nel 1924, il club allestì la prima esposizione di American folk art, in totale controtendenza rispetto alla teoria del collezionismo vecchio-stampo, divenne un centro culturale d’avanguardia (Fig. 3). Nel 1929 la collezione era cresciuta a tal punto che Whitney cercò di donarne parte al Metropolitan Museum of art, ma quest’ultimo declinò l’offerta. Così Mrs. Whitney riuscì ad anettere due case a schiera all’edificio originario e ne affidò il restyling agli architetti Noel & Miller, che con un rivestimento in stucco color salmone e un ingresso modernista (colonne di marmo bianco sormontate da una trabeazione gigante, coronata a sua volta da un’aquila metallica) (Fig. 4 e 5) diedero una veste estetica ufficiale al Museo. L’interno conserva ancora un vestibolo piuttosto eccentrico e un frammento della serie murale di Thomas Benton sull’arte americana che, sopra l’arco della biblioteca originale, recita ‘She’ll Be Wearin’ Red Pajamas.’ Nel frattempo l’arte contemporanea americana iniziò lentamente a scivolare dall’avant-garde all’universalmente riconosciuto, una metamorfosi apparentemente emulata dallo spostamento



Fig. 2 Gertrude Vanderbilt Whitney, Edward Steichen, 17 November 1931.

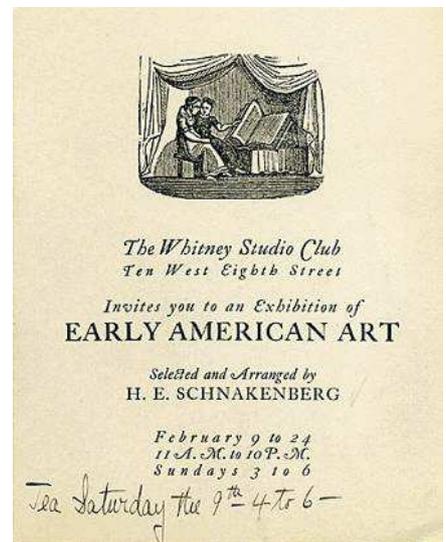


Fig. 3 Whitney Studio Club, Locandina della mostra sulle Early American Art.



Fig. 4-5 Whitney Studio Club, Greenwich Village, 12 and 14 West Eighth Street, 1926.

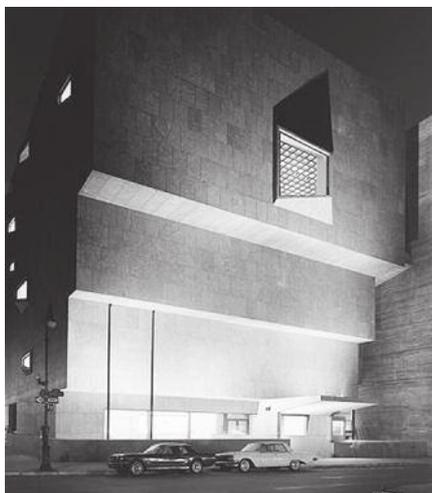


Fig. 6 Whitney Museum, Upper East Side, 75th Street and Madison Avenue.

fisico del museo verso l'Uptown; dalla casa originaria nel Greenwich Village, verso la 54th Street negli anni '50, fino alla ricollocazione nel suo attuale sito tra la 75th Street e Madison Avenue avvenuta nel 1966. La nuova sede nell'Upper East Side era opera dell'architetto Bauhaus Marcel Breuer ma inizialmente non riscosse un gran successo presso il vicinato; il suo involucro monolitico in granito, inciso da finestre asimmetriche, era isolato letteralmente, tramite una parete lapidea, dai tipici *brownstones* della porta accanto (Fig. 6).

L'edificio progettato da Breuer fu un vero caso architettonico, sia per l'approccio radicale al fronte stradale sia per lo sviluppo innovativo di una tipologia architettonica tradizionalmente concepita con la sacralità di un luogo inaccessibile ed elitario. La sua opera fu sempre, innanzitutto, concretezza e consistenza materica – “quell'idea di integrità che il modernismo elevò ad etica” (Michael Sorkin, *Save the Whitney*) – focalizzata sulla solidificazione del cemento piuttosto che sulla materializzazione dell'estetica (“solidification of concrete rather than the concretization of fashion”). Il Whitney, come il Guggenheim d'altronde, è un'investigazione su forme scultoree figlia della concezione modernista dell'*architettura come massa*, è un'esplorazione della densità architettonica al variare delle tonalità di grigio, delle textures e dell'interazione tra pietra e cemento. Pur essendo assimilato al Brutalismo (dal francese “beton brut”, cemento grezzo) è lontano anni luce da quella ruvidità; è un edificio in cui ogni momento trova una trasposizione spaziale consequenziale secondo il principio modernista della “pianta libera”.

Filtrato da una sorta di fossato, l'accesso all'edificio, che affonda le sue radici nel piano interrato, è consentito da una passerella scultorea che, lasciando intravedere il brulicare della caffetteria al piano sottostante, immette direttamente nel foyer rivestito in ardesia e illuminato a giorno da una fitta trama di bulbi argentei incastonati negli ormai iconici riflettori a sottocoppa. L'approccio al fronte stradale è connotato fortemente anche dalla tripartizione scultorea del prospetto frontale, chiosata plasticamente sul lato meridionale da una spessa parete di cemento. Ulteriore negazione della simmetria risulta essere la disposizione irregolare delle finestre aggettanti dette “eyebrow” (a *sopracciglio*) (Fig. 7).

Non tutti amarono questo edificio - grigio bunker tra i palazzi di vetro, definito anche “ziggurat babilonese rovesciato a testa in giù” - eppure il suo rapporto con la città, risolto con



Fig. 7 Whitney Museum, Upper East Side, 75th Street and Madison Avenue, Photograph by Jerry L. Thompson.



l'apposizione irregolare di sole sette eccentriche finestre fronte strada, incarna perfettamente la volontà primigenia del progettista, secondo cui il compito di un museo era quello di *trasferire la vitalità della strada nella sincerità e profondità dell'arte*. Particolarmente disprezzato dagli architetti degli Eighties, primo fra tutti Micheal Graves, riuscì paradossalmente a dichiarare la propria essenza modernista proprio grazie dell'accanimento dei suoi detrattori; il progetto di Graves infatti, ricorrendo al manierismo citazionista tipico dei postmoderni, proponeva di affiancare all'edificio di Breuer un equivalente specchiato che, innestato su una cerniera-pivot, ripristinasse una composizione simmetrica. Paul Goldberger dalle pagine del New York Times esemplificò questo insolito fenomeno con estrema lucidità, descrivendolo con un lapidario "to add is to subtract" (Fig. 8).

L'opposizione del quartiere e della stampa dimostrarono quanto il ruolo giocato dall'edificio nel tessuto urbano fosse radicalmente cambiato; da insulto al carattere residenziale e compassato di Madison Avenue a *landmark* degno di preservazione. Il Whitney però ha sempre lamentato mancanza di spazio – tecnicamente può esporre solo 150 opere per volta e per questo motivo gran parte della sua collezione è ancora sconosciuta al pubblico – inoltre l'acquisizione di nuove opere e l'impossibilità di ospitare esemplari di *land art* o di *environment art* hanno indotto i proprietari a bandire svariati concorsi per identificare la soluzione ottimale di ampliamento. Negli anni però sono stati respinti dal Community Board (il comitato di rappresentanza degli abitanti della zona) molti progetti, firmati da architetti autorevoli come Rem Koolhaas e SAANA (Fig. 9); l'unica soluzione è sembrata essere l'acquisizione di

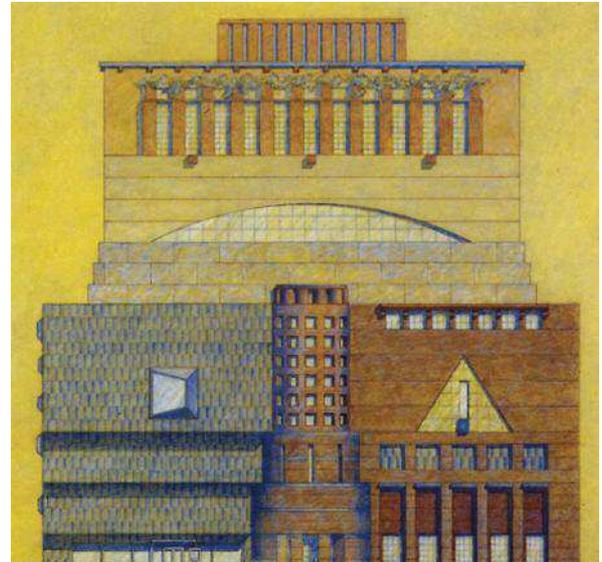


Fig. 8 Whitney Museum, progetto di ampliamento redatto da Michael Graves.

A sinistra

Fig. 9 Whitney Museum, progetto di ampliamento redatto da Rem Koolhaas.

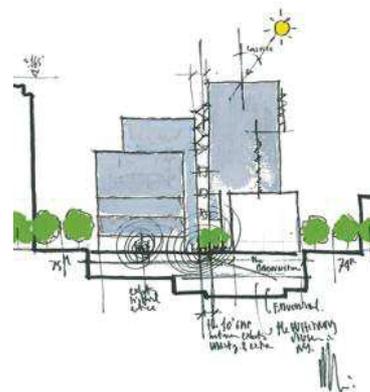
A destra

Fig. 10 Whitney Museum, progetto di ampliamento redatto da Gluckman Mayner Architects.





Fig. 11-12 Whitney Museum, progetto di ampliamento redatto da Renzo Piano.



un nuovo terreno nella zona High Line Park, acquistato nel 2009 direttamente dalla Città di New York.

Si tratta del cuore del Meatpacking District, a sua volta propaggine meridionale di Chelsea, il distretto galleristico più attivo di tutta Manhattan; la vicinanza del fiume e la presenza di una infrastruttura ferroviaria avevano permesso sin dalla metà del diciannovesimo secolo lo sviluppo di un'intensa attività industriale, spesso legata alla produzione e alla conservazione del cibo (macelli e impianti di imballaggio determinarono infatti il nome del quartiere). Per ridurre la frequenza di incidenti dovuti all'interferenza tra il traffico stradale e quello ferroviario, la linea ferrata venne sopraelevata e inclusa in un grandioso progetto di approvvigionamento alimentare per cui i treni provenienti dalla New York Central sfruttavano la High Line per rifornire la città dei generi di prima necessità; negli anni '80 quella che per quasi mezzo secolo era stata la "Lifeline di New York" venne dismessa, ma per volontà stessa dei cittadini è stata convertita, a partire dal 2006, in un avveniristico parco urbano lineare, su progetto di James Corner Field Operations e Diller Scofidio + Renfro.

(Figg. 10-14) Il nuovo progetto di Renzo Piano si innesta all'estremità meridionale dell'High Line, con un organismo dinamico e asimmetrico, generato dalla sovrapposizione e dallo slittamento di volumi in costante interazione tra loro e con l'esterno. Dai 3mila mq dello storico edificio su Madison

In basso a sinistra: Fig. 13 Whitney Museum, progetto di ampliamento firmato Renzo Piano; vista dall'High Line Park.

In basso a destra: Fig. 14 Whitney Museum, progetto di ampliamento firmato Renzo Piano; vista dall'Hudson River.





Avenue si passerà a circa 18mila mq articolati in nove piani; circa 5000 mq di spazi espositivi sono distribuiti tra quinto, sesto, settimo e ottavo piano. Il quinto piano (1670 mq) ospiterà la più grande galleria column-free di tutta New York; questa galleria è riservata alle collezioni temporanee e la sua costosissima volumetria strutturale consentirà di accogliere grandi opere di arte contemporanea. Alla collezione permanente saranno invece dedicati i livelli sesto e settimo (l'uragano Sandy, sommergendo il cantiere, fu essenziale nel comprendere la giusta quota di collocazione delle varie collezioni), due volumi arretrati verso Ovest per ottenere una terrazza esterna di circa 1200 mq destinata all'allestimento di sculture. Il terzo livello ospita un teatro a doppia altezza con vista sull'Hudson, oltre a spazi tecnici ed uffici; l'education centre, i laboratori per la conservazione, gli spazi di consultazione e le sale multi-funzionali sono situati a nord dell'edificio principale; infine all'ultimo livello il caffè, illuminato da un sistema di feritoie per la luce zenitale.

La sezione mette in evidenza non solo l'accesso al pian terreno tramite una poderosa piazza coperta, che funge da camera di decompressione tra la strada e il museo garantendo permeabilità visiva dall'ingresso all'High Line fino alle sponde dell'Hudson, ma anche l'andamento progressivamente arretrante dei vari piani, quasi a voler ricordare - con una sorta di eco inversa - la progressione aggettante della facciata tripartita di Breuer; "una ziqqurat bianca che si libra su una piattaforma vitrea" (Whitney.org) (Fig. 15).

A inaugurare quella che si preannuncia essere una ricca stagione espositiva, la prima mostra antologica sulla collezione permanente del museo, tuttora composta da più di 19.000 opere di arte americana del XX e XXI secolo.

Dall'architettura ospite involontaria, *scenografia incolore*, all'architettura d'autore - materia che, qualifica la forma e sostanzia lo spazio dell'arte - sino ad un' *architettura interattiva*, concepita come spazio comunitario in costante dialogo con il contesto: "Qui, tutto in una volta, si ha l'acqua, il parco, le potenti strutture industriali e l'emozionante mix di persone, e al centro vi sono il nuovo edificio e l'esperienza dell'arte" (Renzo Piano) (Rendering).



Fig. 15 Whitney Museum, progetto di ampliamento firmato Renzo Piano; sezione longitudinale.





Matilde Romito

*Matilde Romito,  
Dirigente Provincia di Salerno  
e componente Comitato  
Scientifico CUEBC*

## *Wanderer in Traumlandschaft* Pittori stranieri ad Amalfi, Atrani e Ravello nella prima metà del '900

**W***anderer in Traumlandschaft* (Viaggiatori in una terra di sogno) rappresenta una sperimentazione di quello che, ormai da tre anni circa, ho denominato "il metodo Positano" e che mi ha consentito di realizzare ben due corposi volumi sulla pittura di Positano nel Novecento. Augurandomi che il volume in via di ultimazione possa andare in stampa al più presto, voglio qui dare una anticipazione dei risultati di questa ricerca.

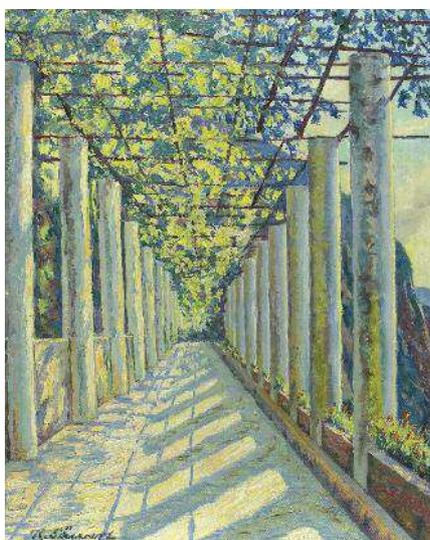
Partita da un gruppetto di pittori che avevo già "incontrato" negli ultimi anni di ricerca sugli artisti stranieri in territorio salernitano, mi incanalai nell'intrigante dedalo delle aste sia in Europa che in America (ma anche in altre parti del mondo), ritrovando un numero strabiliante di dipinti che rappresentavano la diffusione del paesaggio di Positano al livello mondiale, utile sia all'incremento della conoscenza dei numerosi artisti di lì transitati che alle scelte e ai gusti del collezionismo su così vasta scala.

Di qui l'idea di sperimentare tale metodologia di ricerca su un altro affascinante tratto della costiera amalfitana, appunto Amalfi, Atrani, Ravello, e solo attraverso gli artisti stranieri, e in un arco cronologico ristretto alla prima metà del Novecento, considerato che l'Ottocento era già stato sviscerato dalle attente ricerche di altri studiosi, uno per tutti Dieter Richter per Amalfi nel 1989 e anche, con espansioni all'inizio del Novecento, Massimo Ricciardi nel 1998.

Il tutto pensando all'importante elemento di "congiunzione" con il resto del territorio che, nell'intero arco del XIX secolo, fu rappresentato, per questa parte del salernitano, dalla strada statale fra Salerno e Sorrento, portata fino ad Amalfi a metà

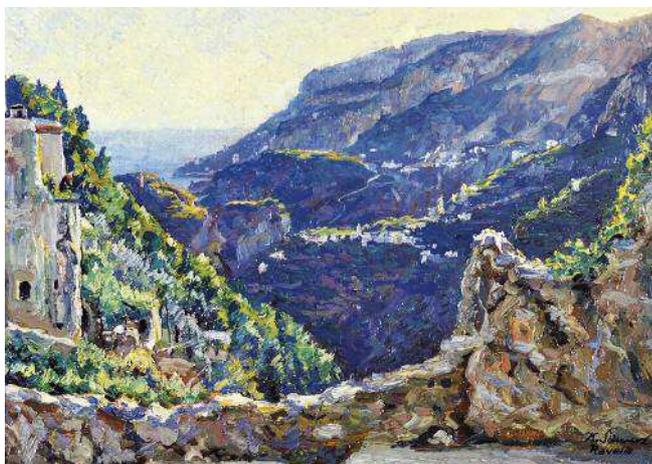
del secolo e soltanto alla fine dell'Ottocento a Positano. Così sono veramente pochi, sul campione esaminato, gli artisti "in comune" fra Positano e il territorio prescelto, Hartig, Fiedler, Kahn, Budtz Möller, Sawert, Escher, Dornbach, Peiffer Watenphul, Zagoruiko, meno di un decimo degli artisti incontrati.

Pur nei limiti di "uno studio preliminare", questa ricerca ha infatti prodotto un campione molto ragguardevole di pittori e opere, oltre cento autori e 250 dipinti che forniscono comunque delle indicazioni interessanti sulla diversità delle provenienze: se a fine Ottocento la prevalenza è nettamente a favore dei danesi, alla ricerca di



*Karl Sawert, Amalfi, 1931.*

*Karl Sawert, Ravello, 1931.*





quella luce già della *Golden Age*, nel corso dei successivi cinquant'anni colpisce la presenza degli inglesi, vari scozzesi e anche australiani, neozelandesi, e africani, mentre quella tedesca, così preponderante nella stessa epoca a Positano, è decisamente ridotta.

Le pittrici sono interpreti assai interessanti di questo paesaggio, considerata anche la loro provenienza, dalle americane Augustine Fitzgerald e Margaret Jordan Patterson all'inizio del Novecento, all'australiana Ethel Spowers e la neozelandese Mabel Hill fra il 1931-'32 e, all'inizio del precedente decennio (inizi anni Venti),



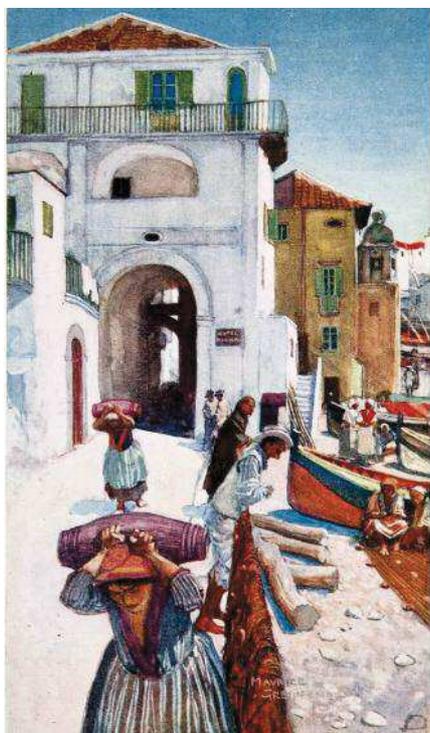
*Augustine Fitzgerald, A street of Atrani, 1904.*

Margaret Barnard e Mary McCrossan, entrambe affascinate dal "white", la luminosità di una *Casa bianca nella luce del sole a Ravello (White House in Sunshine, Ravello)* o quella de *La piccola città bianca Amalfi (The Little White Town Amalfi)* e ancora Kathleen Hale, nel 1926.

Una rilevanza particolare rivestono degli artisti che si sono fermati in zona per periodi più o meno lunghi, dal viaggio sulla Costiera Amalfitana dell'americano Louis Kahn nel 1929 ai soggiorni dell'olandese Mauritius Cornelius Escher fin dal 1923 e fino al 1935, o che hanno rappresentato il territorio in un numero strabiliante di opere come Otto B. de Kat, ancora olandese, nel 1934-'35. Fra novembre 1926 e gennaio 1927 il tedesco Herbert Fiedler viaggia in Italia con lo scultore Kurt Radtke, lasciando una immagine sulla *Kustweg naar Amalfi*, ma ben sei su Positano (rappresentata anche da Kahn ed Escher), a conferma di quel legame fra i tedeschi e Positano cui prima si accennava.

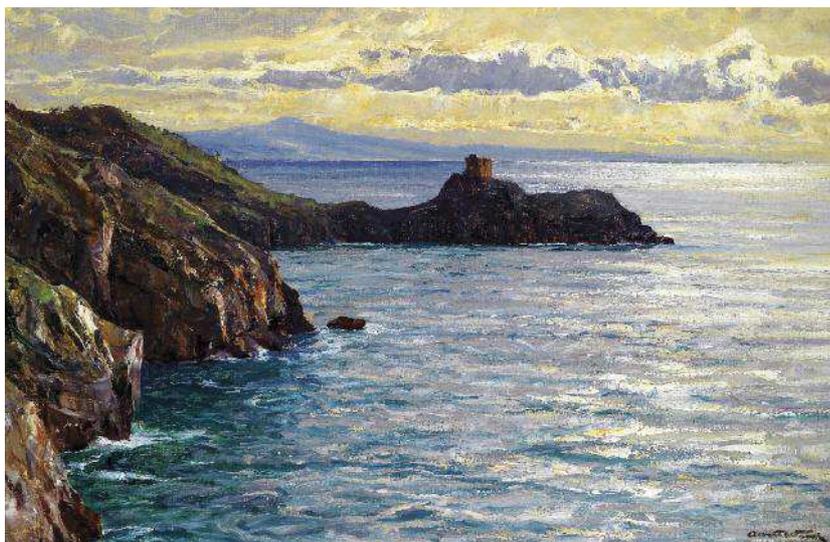
Sullo scorcio dell'Ottocento, nel passaggio al nuovo secolo, preponderante è la presenza danese, da Peder Severin Krøyer a Kristian Zahrtmann e Theodor Esbern Philipsen. Una presenza, quella dei danesi, che in parte continua a inizio Novecento, con Jens Ferdinand Willumsen, Frederik Larsen-Særsløv e Viggo Thorvald Edvard Weie tra il 1902 e il 1907.

Nella prima decade del Novecento, le pubblicazioni sul golfo di Napoli, nell'ambito di una divulgazione sul Sud d'Italia che non può prescindere dalla "capitale", già prestigiosa città di cultura soprattutto nel secolo del *Grand Tour*, includono la fascia costiera che non cessa di incantare stranieri di tutto il



Maurice Greiffenhagen,  
Amalfi, 1907.

Albert Wenk, Küste bei Amalfi,  
inizi Novecento.

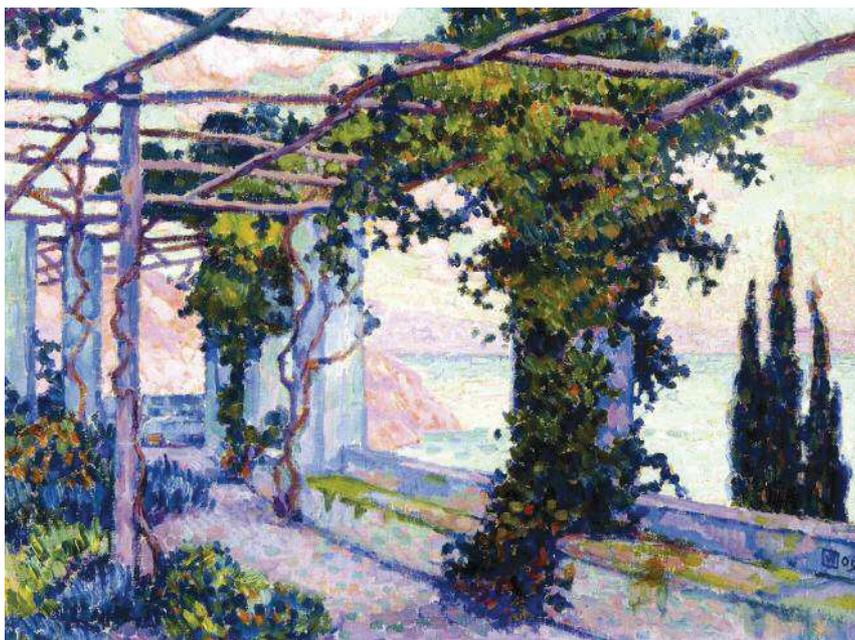


mondo. Le sorelle americane Fitzgerald e l'inglese Maurice Greiffenhagen realizzano due libri, rispettivamente nel 1904 e 1907, *Naples, painted by A. Fitzgerald, described by S. Fitzgerald*, Adam & Charles Black editore, Londra e *The Naples Riviera* di Herbert M. Vaughan, New York, Frederick A. Stokes Company: numerosissime sono le immagini di Amalfi e Ravello, ma compare anche Atrani con Augustine Fitzgerald.

Il secolo si apre con una immagine del francese Edmond Francois Aman-Jean, giunto con la moglie ad Amalfi per motivi di salute, circostanza che si ritrova non poche volte fra gli artisti che giungono sulla "divina costiera", felici del clima mite e soleggiato; un altro francese, Georges Barbier, nel 1922, pone Amalfi come sfondo di "a woman in a yellow dress", abito realizzato dal celebre stilista britannico Charles Frederick Worth, fornitore ufficiale di numerose case regnanti dell'epoca. Lo sfondo è la terrazza dal convento dei Cappuccini ad Amalfi vista da occidente; mentre prima del Novecento era spesso un monaco a fornire l'immediata connessione con il convento (oggi Albergo dei Cappuccini), ora questo angolo di osservazione davvero paradisiaco si spoglia dell'elemento religioso per diventare semplice ed efficace scorcio o, addirittura, set per presentare affascinanti figure femminili, magari con abiti famosi, esotici ed orientali, da Eisman-Semenowsky nel 1908 al citato Barbier nel 1922 alla rivista "The Mentor" nel 1926. Ancora un francese, il marsigliese Joseph Marius Avy, nel 1930, firmerà *Vue du golfe de Maiori-Minori-Amalfi, prise de Ravello*, opera in tecnica mista.

Il territorio è rappresentato da nazionalità diverse nei primi due decenni del Novecento, dall'inglese Goodwin al tedesco Wenk, dal belga van Rysselberghe al norvegese Svarstad, dall'americano Trowbridge al neozelandese Merton.

E se il boemo Oskar Brazda ferma Atrani in due forti immagini nel 1919, si sofferma su Amalfi nel 1920 lo svizzero Karl Christoph Hartig, un artista già particolarmente ammirato nel corso della ricerca su Positano, con *Küste bei Amalfi*, mentre il titolo di questa ricerca è relativo ad un'altra sua opera, della



*Theo van Rysselberghe,  
Hotel Palumbo a Ravello, 1909.*

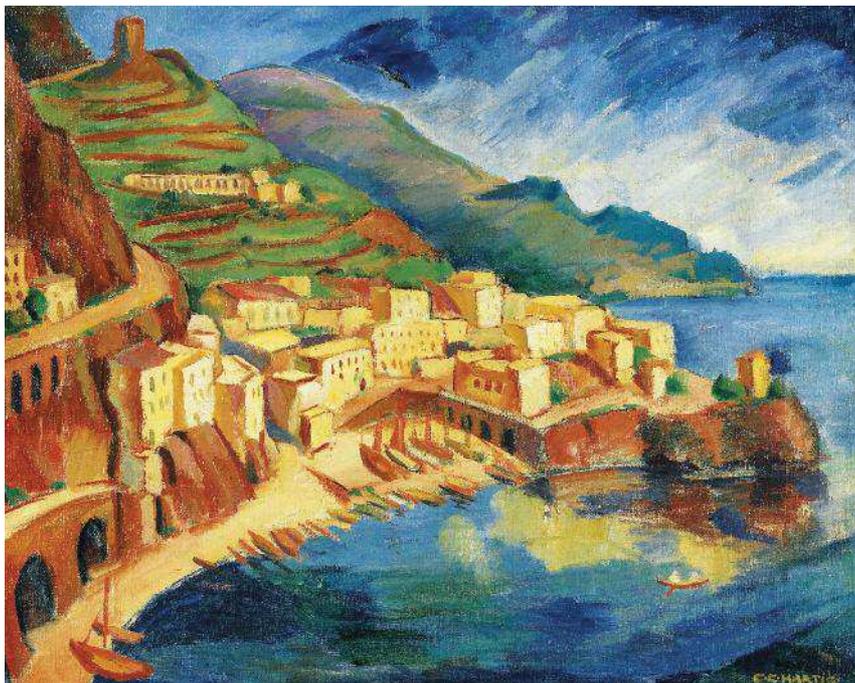


stessa epoca, presentata anche sotto diverse titolature, che meritava di introdurre questo tratto della straordinaria Costiera amalfitana.

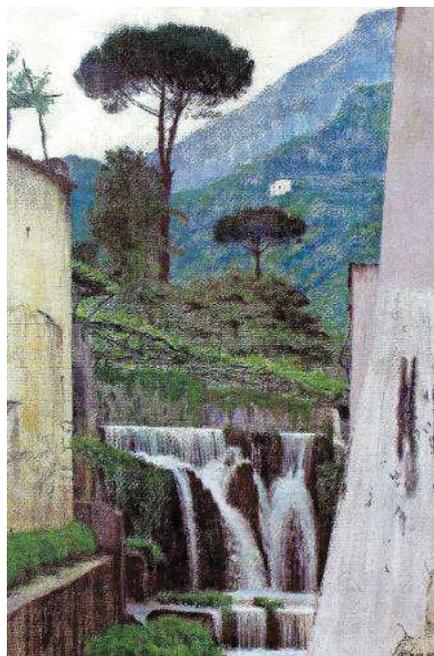
Preponderante la presenza di artisti del mondo anglosassone, scozzesi e inglesi, all'inizio degli anni Venti, Gentleman, Barnard, Stuart-Hill, McCrossan, Cundall, Hale, Mostyn, Goole, mentre nella prima metà degli anni Venti più manifestamente presenti sono i tedeschi (Lange, Sepp, Eberz, Westphal, Fiedler), ancora i danesi con Hansen e Mønsted e gli americani, la Kathleen, Spencer, Hadley, Chamberlain, e, nel 1926, John Whorf.



*Owen Merton, Amalfi, 1913.*

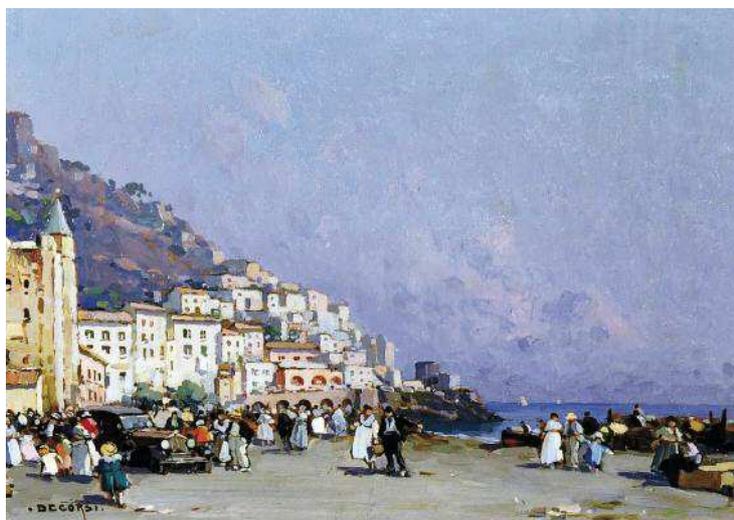


*Carl Christoph Hartig,  
Küste bei Amalfi, 1920.*



Edward Okuń, Cascata,  
anni Venti-Trenta.

Nicolas De Corsi, La prima  
automobile a Positano  
(ma Amalfi), anni Venti-Trenta.



Un'ondata dall'Europa dell'Est è palese a metà degli anni Venti con polacchi e russi: Okuń, Gawell, Lapshin, Beloborodov, Westchiloff, Gorbатов che ha realizzato innumerevoli opere non solo su Capri, ma anche su Amalfi.

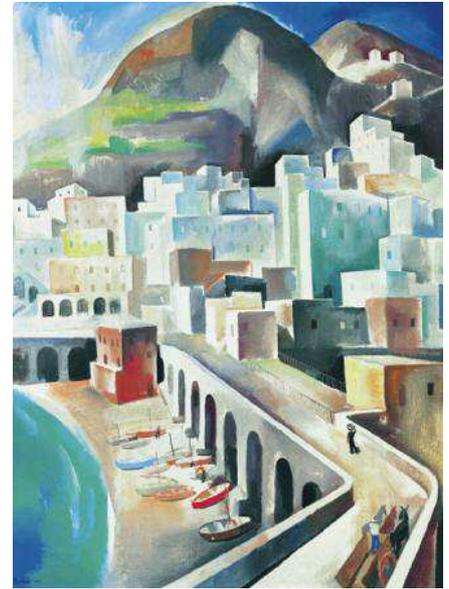
E se il dipinto dell'italo-russo Nicolas De Corsi *La prima automobile a Positano* da identificarsi palesemente con Amalfi ci riporta al fascino delle automobili tra fine anni Venti e inizio anni Trenta, con in più la tenerezza dei bambini stile "vestivamo alla marinara", il viaggio sulla costiera amalfitana di Louis Kahn alla fine degli anni Venti consente di inserire nel novero degli artisti presenti sul territorio in quest'epoca un nome di statura mondiale, l'americano di origini estoni Louis Kahn. Definito "un filosofo tra gli architetti", oltre alla sua influenza sugli architetti contemporanei, con alcune sue opere ha ispirato i maggiori esponenti dell'architettura della seconda metà del XX secolo, come Renzo Piano, Richard Rogers e Norman Foster. La costiera amalfitana è un punto focale del suo primo viaggio in Italia nell'inverno del 1929: Louis Kahn visitò varie località, Positano, Ravello, Atrani e Amalfi, realizzando una ampia raccolta di acquerelli e disegni. Tornerà per un passaggio molto importante della sua vita, e soprattutto nella sua formazione di architetto, il viaggio che fece tra il 1950 e il 1951 nel Mediterraneo, e il suo soggiorno all'American Academy di Roma, quando Kahn iniziò un nuovo corso della sua vita professionale.

Al passaggio fra gli anni Venti e i Trenta, fra gli altri, emergono gli ungheresi Karoly Patko e Gáborjáni Szabó Kálmán: se il primo ci lascia, nel 1931, uno scorcio straordinario di Atrani vista da est, con uno spiccato cubismo unito ad un fervido senso cromatico, del secondo è una serie di 12 xilografie realizzate nel 1929-'30 e pubblicate in forma di album nel 1939 a Roma dove si vedono, per il territorio in esame, *Amalfi látképe* (1930), *Amalfi utja* (1931) e *Ravello*.

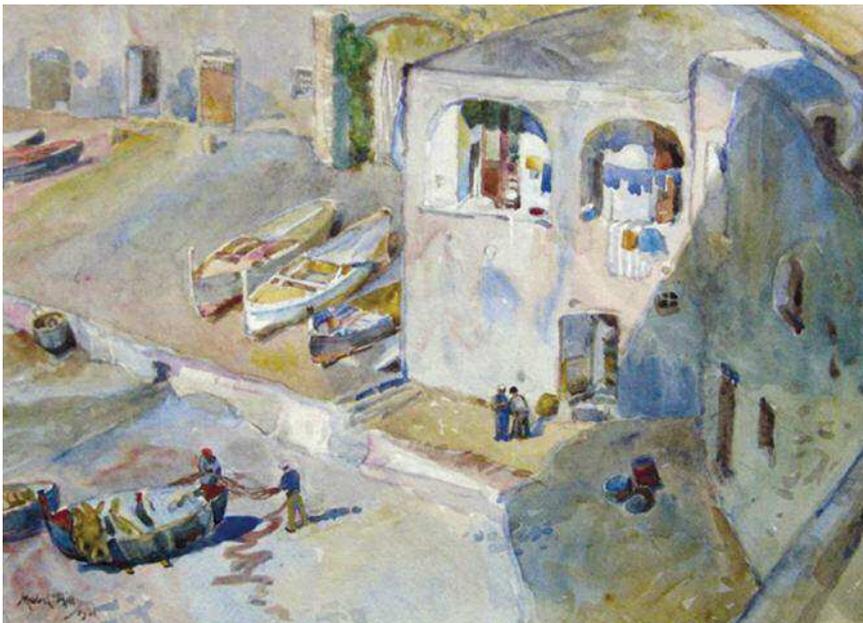
Nel 1931-'32 Amalfi e Ravello sono riprese da due pittrici venute dall'altra parte del mondo, l'australiana Ethel Spowers e la neozelandese Mabel Hill: la Spowers ferma Ravello in un linoleum nel 1932, la Hill realizza numerosi acquerelli su Amalfi, documentati anche in un suo diario, nel 1931.



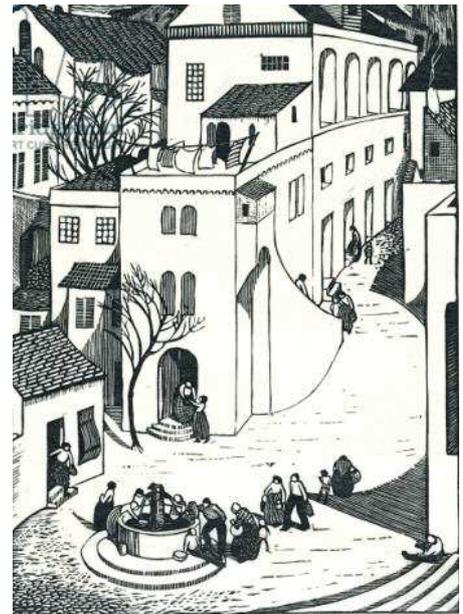
Nello stesso lasso di tempo si concentra anche la maggior parte delle opere del famoso olandese Mauritius Cornelius Escher, stabilitosi in Italia nel 1923 restandovi fino al 1935, in quelli che egli stesso definirà «gli anni migliori della mia vita». Le opere di Escher su Amalfi, Atrani e Ravello sono davvero numerose, di cui una metà specificamente dedicata a Ravello che sicuramente aveva un posto d'eccezione nel suo cuore, per il legame anche con i momenti più significativi della sua vita. Conosciuta già nel primo viaggio in Italia con i genitori nel 1921, Ravello per lui ebbe sempre un valore aggiunto, avendovi incontrato la moglie, la svizzera Jetta Umiker che sposò nel 1924. Dalle prime opere del 1923, l'attenzione di Escher è costantemente rivolta a Ravello: nel 1932 realizza ancora la chiesa di *San Cosimo a Ravello*, ripresa da ovest a gennaio e da est a febbraio, la *Porta Maria dell'ospedale a Ravello*, *The Hamlet of Turello*, e, ancora, *Lion of the fountain in the piazza at Ravello*, che propone uno dei leoni romanici, non più esistenti, della fontana. Il piccolo paese della costa amalfitana di Atrani, poi, lo aveva colpito perché aveva ritrovato nella sua struttura molti elementi dei suoi paesaggi fantastici: la Collegiata di Santa Maria Maddalena è probabilmente una delle chiese più rappresentative per caratterizzare il lavoro di Escher e così l'edificio con il caratteristico campanile ha guadagnato fama in tutto il mondo a causa delle tre "Metamorfosi".



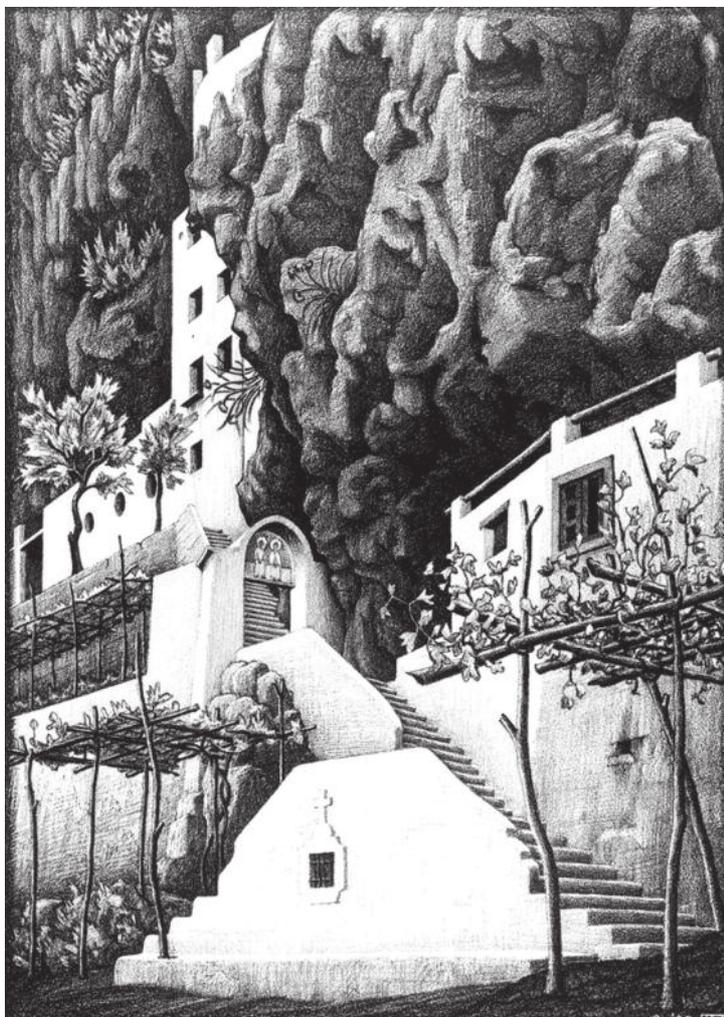
*Karoly Patko, Atrani, 1931.*



*Mabel Hill, The shore at Amalfi, 1931.*



*Ethel Spowers, Ravello, 1932.*



M. C. Escher, San Cosimo a Ravello, 1932.

Il 1933 anche vede una preponderanza dell'immagine di Ravello, sia nell'ungherese Georg Mayer-Marton, che nel tedesco Paul Kälberer e nell'olandese Carl Budtz Möller, il cui olio *Henimod Aften, Ravello* è di una bellezza davvero particolare, pur essendo una prospettiva utilizzata da altri artisti, come per esempio Arturo Bacio Terracina. L'olandese Otto B. de Kat ci lascia poi un numero davvero strabiliante di disegni, quaranta immagini di Amalfi e Ravello del 1934-'35, la cui numerazione permette di delineare un itinerario che lo portò da Amalfi, giungendo presumibilmente da Salerno, alla Valle dei Mulini, da sempre di fortissima presa sugli artisti italiani e stranieri e quindi a Scala e Minuta; a Ravello vede il Duomo, San Giovanni a Toro, San Cosma, San Martino, l'Annunziata, la porta antica, la piazza con la fontana, il mercato coperto, una tipologia di casa, Villa Cimbrone e tante *Gezicht op Ravello*. Vi sono anche vedute di Minori e Castiglione e tre immagini a colori si riferiscono a Ravello. Nella seconda metà degli anni Trenta si fanno notare l'*Ansicht von Atrani* (ma è Amalfi) del 1936 di Hans Dornbach e anche l'*Amalfi* di István Csók del 1937, oggi alla Hungarian National Gallery, dove si ritrova quella combinazione di paesaggio e natura

morta tipica di Csók: limoni in giallo forte sul panno viola della tavola rotonda e una caraffa con un motivo floreale riempiono il primo piano di una terrazza sporgente. Da ricordare anche Eduard Otto Pippel, uno degli impressionisti più importanti della Germania meridionale, con il suo olio *Küste bei Amalfi* ancora del 1937.

Gli anni Quaranta-Cinquanta si aprono nel 1940 con uno spettacolare olio, *Mondnacht bei Atrani*, di Albert Schellerer, artista legato ad una concezione dell'arte estranea agli "ismi" e si chiudono, nel 1958, con l'opera di Hermann Thomas Schmidt, *Schönstes Amalfi*, passando per gli africani François Krige, Irma Stern e Alexis Preller, Rudolph Schick, Hans

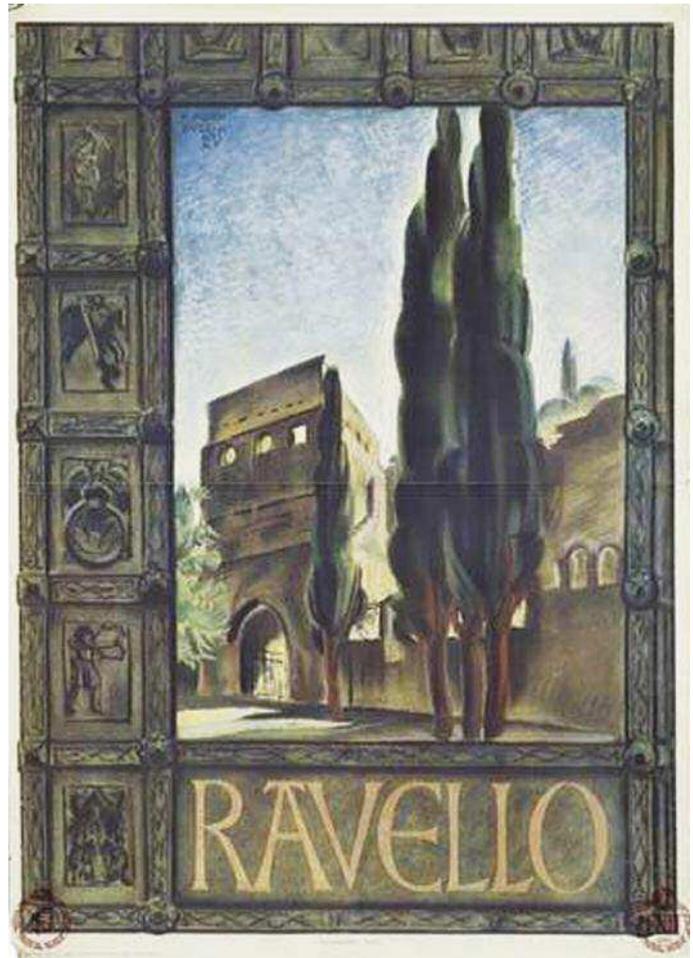


Orlowski, il russo esule a Positano Ivan Giovanni Zagoruiko e l'austriaco Werner Augustiner, la cui *Griechische Stadt* (titolo dato in asta, che dimostra come solo la conoscenza approfondita di un territorio può consentire corretti riconoscimenti) non è altro che San Salvatore de Birecto ad Atrani.

Da non dimenticare i manifesti d'epoca, ugualmente relativi alla cronologia prescelta, da una *Amalfi* di metà anni Venti dalla stamperia dello svizzero Richter di Napoli, realizzato dal pesarese Mario Borgoni alla *Ravello* del romano Publio Morbiducci del 1933, ai manifesti degli anni Cinquanta, firmati dal ligure Filippo Romoli come dal pugliese Mino Delle Site o dal lombardo Bramante Decio Buffoni.



Mario Borgoni, *Amalfi*, 1925, manifesto.



Publio Morbiducci, *Ravello*, 1933, manifesto.







ISSN 2280-9376