



Territori della Cultura

Rivista on line Numero 63 Anno 2026

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





Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Sommario

Comitato di Redazione	5
Due ricorrenze importanti. La centralità dei cittadini e delle comunità Alfonso Andria	8
Revisione del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio del 22 gennaio 2004 n. 42 in materia di autorizzazioni paesaggistiche Pietro Graziani	16
Conoscenza del Patrimonio Culturale	
Teobaldo Fortunato Provenienza nolana dello <i>Stamnos</i> dionisiaco al Mann	20
Domenico Caiazza <i>Compsa in hirpinis</i> - Monte Oppido di Lioni Archeologia e storia antica di una città preromana d'Irpinia	28
Cultura come fattore di sviluppo	
Lidia Bordoni Il progetto di riuso di un immobile sottoposto a tutela	46
Giuseppe Teseo RESTAURO vs RIUSO: note intorno al recupero del teatro comunale di Acquaviva delle Fonti	56
Adalgiso Amendola Le produzioni culturali per le trasformazioni: la prospettiva dell'economia civile	70
Metodi e strumenti per le politiche culturali	
Maria Cristina Misiti Due codici purpurei restaurati: un pezzo di storia dell'Istituto per la Patologia del libro	86
Hamra Zirem Le meravigliose opere dell'artista Giusi Villano	100
Appendice	
Premio Patrimoni Viventi: il bando 2026	111
Rubriche	122

Comitato di Redazione



Presidente: Alfonso Andria andria.ipad@gmail.com

Direttore responsabile: Pietro Graziani pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè redazione@quotidianoarte.com

Comitato di redazione

Claude Albore Livadie **Responsabile settore**
"Conoscenza del patrimonio culturale" alborelivadie@libero.it

Francesco Caruso **Responsabile settore**
"Cultura come fattore di sviluppo" francescocaruso@hotmail.it

Dieter Richter **Responsabile settore**
"Strumenti e metodi delle politiche culturali" dieterrichter@uni-bremen.de

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale univeur@univeur.org
Monica Valiante

Progetto grafico e impaginazione

QA Editoria e Comunicazione

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali
Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)
Tel. +39 089 858195
univeur@univeur.org - www.univeur.org

Per consultare i numeri precedenti e
i titoli delle pubblicazioni del CUEBC:
www.univeur.org

Per commentare gli articoli:
univeur@univeur.org

ISSN 2280-9376

Main Sponsor:



On. Alfonso Andria, Presidente

Prof.ssa Claude Albore Livadie, Direttore di Ricerca emerito Centre National de la Recherche Scientifique, Ministère de la Culture, CCJ, Aix en Provence

Prof. Adalgiso Amendola, Professore Emerito di Economia politica, Università di Salerno

Prof. Alessandro Bianchi, Direttore Scuola di Rigenerazione Urbana Sostenibile "LaFeniceUrbana"

Prof. David Blackman, Archeologo, già Direttore della British School at Athens

Prof. Mounir Bouchenaki, Archaeologist, Director Arab Regional Centre for World Heritage

Prof. Clementina Cantillo, Ordinario di Storia della Filosofia, DiSPaC, Università di Salerno

Dott.ssa Elena Flavia Castagnino Berlinghieri, Funzionario Direttivo Archeologo della Soprintendenza di Siracusa

Prof.ssa Tiziana D'Angelo, Direttore Parco Archeologico di Paestum e Velia

Prof. Stefano De Caro, Archeologo, già Direttore ICCROM

Prof.ssa Maria Giuseppina De Luca, Ordinario di Estetica, Università di Salerno

Mons. José Manuel Del Rio Carrasco, Dicastero per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti

Dott.ssa Caterina Della Porta, Direttore Generale del Museo Bizantino e Cristiano di Atene

Prof. Maurizio Di Stefano, Presidente ICOMOS Italia

Dott. Eladio Fernandez Galiano, Programme des Itinéraires cultures, Conseil de l'Europe

Prof. Ferruccio Ferrigni, già Docente di Gestione dei Sistemi Urbani e Territoriali, Dipartimento Pianificazione e Scienza del Territorio, Università Federico II, Napoli - Responsabile Programma EUR. OPA Grandi Rischi

Prof. Pierpaolo Forte, Ordinario Diritto Amministrativo Università del Sannio

Prof.ssa Marina Fumo, già prof. ordinario di Architettura Tecnica, Università Federico II, Napoli

Prof. Pietro Graziani, Già Direttore Generale MiBACT, Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio Università "La Sapienza" - Direttore Responsabile "Territori della Cultura"

Prof. Matthew Benjamin Harpster, Koç University Mustafa V. Koç Maritime, Archaeology Research Center

Prof. Ferdinando Longobardi, Professore Linguistica Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

Arch. Carla Maurano, Architetto Paesaggista, consulente per la conservazione, la valorizzazione e la gestione integrata del patrimonio culturale e dei paesaggi culturali

Dott.ssa Maria Cristina Misiti, già Direttrice Istituto per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario

Arch. Anna Onesti, Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle province di Salerno e Avellino

Prof. Luiz Oosterbeek, Coordinating Professor of the Polytechnic Institute of Tomar, UNESCO chair holder, President of the International Council for Philosophy and Human Sciences

Dott.ssa Giuseppina Padeletti, Dirigente di Ricerca CNR e Presidente European Materials Research Society (EMRS)

Prof. Mark John Pearce, Professor of Mediterranean Prehistory, University of Nottingham

Prof. Massimo Pendenza, Professore Ordinario, Direttore Center for European Studies, Dipartimento di Studi Politici e Sociali Università di Salerno

Prof. Carmine Pinto, Direttore Dipartimento di Studi Umanistici Università di Salerno

Prof. Fabio Pollice, Ordinario di Geografia Economico-Politica Dipartimento di Scienze Umane e Sociali, Università del Salento - Coordinatore attività e Responsabile progetti europei

Prof. Dieter Richter, Professore Emerito di Letteratura Critica, Università di Brema

Prof. Franco Salvatori, già Professore di Geografia, Università Tor Vergata

Dott.ssa Giuliana Tocco, Archeologo, già Soprintendente archeologo di Salerno e Avellino

Dott.ssa Françoise Tondre, già Dirigente Consiglio d'Europa

Prof. Denise Ulivieri, Professore Storia dell'Architettura, Università di Pisa

Dott. Hamza Zirem, Scrittore e mediatore interculturale

Dott. Gabriel Zuchtriegel, Direttore Generale Parco Archeologico di Pompei

Consiglio di Amministrazione



On. Alfonso Andria
Presidente e legale rappresentante

Dott.ssa Marie-Paule Roudil
Vice Presidente

Dr. Eugenia Apicella
Segretario Generale

Rappresentanti Enti Fondatori

Secrétaire Général Conseil de l'Europe

Dr. Alain Berset

Comune di Ravello

Dott. Paolo Vuilleumier, Sindaco

Università degli Studi di Salerno

Prof. Virgilio D'Antonio, Rettore Magnifico

Comunità Montana "Monti Lattari"

Luigi Mansi, Presidente

Rappresentanti Soci Ordinari

Centro di Cultura e Storia Amalfitana

Dott. Giuseppe Cobalto, Presidente

Comune di Scala

Ivana Bottone, Sindaco

Membri Cooptati

On. Alfonso Andria

Prof. Adalgiso Amendola

Professore Emerito di Economia politica, Università di Salerno

Prof. Francesco Caruso

Ambasciatore

*Prof. p. Giulio Cipollone, Ordinario Storia della Chiesa Medievale
Pontificia Università Gregoriana*

Prof. Manuel Núñez Encabo

**Membro Associazione Europea ex parlamentari del Parlamento
Europeo e del Consiglio d'Europa**

Dott.ssa Marie-Paule Roudil

**già Direttore Unesco OEice in New York e The UNESCO
Representative to the United Nations**

EUR-OPA Major Hazards Agreement, Council of Europe

Krzysztof Zyman

Executive Secretary

Fondazione Banco di Napoli

Prof. Orazio Abbamonte,

Presidente

Fondazione Cassa di Risparmio Salernitana

Dott. Domenico Credendino,

Presidente

Fondazione Ravello

M.o Alessio Vlad,

Presidente

Società Geografica Italiana

Prof. Claudio Cerreti,

Presidente

Società Italiana per l'Organizzazione Internazionale

Dott. Giulio Pecora,

Consigliere e membro del Consiglio Direttivo

Membri consultivi

Prof. Adalgiso Amendola

Relatore del Comitato Scientifico

Revisore Unico

Dr. Alfonso Lucibello



Due ricorrenze importanti. La centralità dei cittadini e delle comunità

Territori della Cultura vuole dedicare l'editoriale di questo n. 63 a due ricorrenze che sono state scarsamente sottolineate nel corso dell'anno che da poco si è concluso: il **Ventennale della Convenzione di Faro (2005)** e i **quindici anni dall'iscrizione (2010) della Dieta Mediterranea nella Lista UNESCO del Patrimonio Immateriale dell'Umanità**.

Parto da lontano richiamando orgogliosamente l'impegno di un Istituto culturale come il nostro.

Il Senatore Mario Valiante – Giurista e Alto Magistrato, più volte Deputato al Parlamento e Sottosegretario di Stato, poi Senatore della Repubblica, fondatore del Centro di Ravello, succeduto a Jaques Soustelle primo nostro Presidente – chiese al Professore Georges Vallet – grande Archeologo francese, Accademico di Francia, già direttore dell'École Française a Roma, che il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali all'epoca si onorava di avere come Vicepresidente – di tenere la prolusione del secondo decennio di attività. “I valori dell'ambiente diffuso” fu l'argomento prescelto: un testo dai contenuti altissimi che ancora oggi conserva una straordinaria freschezza e perciò costituisce per noi una sorta di 'decalogo'. Tra le innumerevoli suggestioni, tutte di grande attualità, è tratteggiato mirabilmente un concetto che avrebbe poi ispirato una parte significativa dei nostri programmi formativi e di ricerca: «*Se sono un po' restio - scrive Vallet - a utilizzare l'espressione 'patrimonio minore', è perché considero che, in realtà, esso rappresenta, nella sua continuità e nella sua solidità, il vero tessuto connettivo, la trama vivente della storia*». Il professor Vallet terminò la *lectio* citando Fernand Braudel, che in *La Méditerranée* così ammonisce: «È giunto il tempo di non confondere più la schiuma con le maree profonde. Il profondo vale più dello spettacolare».

Nel tempo presente, avendo sempre a riferimento il messaggio di Vallet, è necessario declinarlo alla luce della Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sull'*Eredità culturale per la società, la cd. Convenzione di Faro (P-2005)*, il cui dettato ha spesso occu-

pato la riflessione del Centro all'interno di attività specifiche con la partecipazione di studiosi che ne hanno approfondito i significati e le implicazioni.

Ai Cittadini è richiesto, secondo la Convenzione, un nuovo protagonismo; molte realtà locali – con o senza supporti finanziari e provvidenze 'ad hoc' – hanno saputo, quasi da autodidatti, precorrere i tempi e costruire con intraprendenza esperienze di alto valore, attivando percorsi particolari, di fatto creando da sé opportunità anche quando non ve ne fossero: vere e proprie "autosfide" su cui misurarsi. Uno degli effetti più considerevoli è l'investimento sul capitale umano, trattenendo i talenti e le intelligenze locali, anche approfittando dell'esigenza che diffusamente si avverte di lasciare i grandi centri, in particolare le città metropolitane e di vivere il resto della vita in luoghi a misura d'uomo. Dunque, si avverte la necessità di concepire un'offerta turistica su nuove basi, continuamente rigenerata in modo che sia strettamente intonata alle mutate esigenze della domanda, oggi molto incline alla sollecitazione esperienziale espressa da flussi di forestieri provenienti dal territorio UE e d'oltreoceano. Sostanzialmente un ulteriore elemento di attrattività per il Paese, mirato alla cultura locale, a uno stile di vita capace di coniugare il richiamo paesaggistico e ambientale con l'edificato storico e con la forza delle relazioni umane: il patrimonio materiale e immateriale!

Del resto, già la Costituzione della Repubblica italiana all'art. 9 – quello che il Presidente Carlo Azeglio Ciampi definiva "il più originale" della Carta – scolpisce la concezione di valorizzazione attiva del patrimonio storico, artistico e del paesaggio e promuove la pubblica fruizione, la cultura e la ricerca come doveri inalienabili. La modifica di quell'articolo, intervenuta nel 2022, non ne ha alterato il significato, estendendo la tutela all'ambiente, alla biodiversità, agli ecosistemi e agli animali.

Per quanto riguarda il patrimonio immateriale, il 16 novembre 2010, a Nairobi (Kenia) il comitato esecutivo della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, al termine di un lungo e complesso negoziato internazionale, deliberò l'iscrizione della «Dieta Mediterranea» nella Lista del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità. Il riconoscimento dell'UNESCO rappresentò il culmine di una lunga vicenda che ebbe origine diversi decenni addietro ad opera del fisiologo americano Ancel Keys, che con-





Roma, Ministero della Sanità, 2003 "Medaglia al Merito della Salute Pubblica al Prof. Ancel Keys" consegnata dal Ministro Girolamo Sirchia ad Alfonso Andria e Marilena Di Rienzo, in presenza di Carmine Battipede.

duisse, a partire dagli anni Quaranta, studi tesi ad individuare legami tra l'alimentazione umana e la salute fisica degli individui, ed in particolare i riflessi dell'alimentazione sulle patologie cardiovascolari e sul tasso di colesterolo nel sangue, patologie assai diffuse negli Stati Uniti.

Il superiore tasso di mortalità riscontrato presso le altre popolazioni fu attribuito ad una dieta che includeva una consistente quota di grassi saturi quali strutto, burro, carne rossa, eccetera. Ancel Keys, e altri scienziati che presero parte al «Seven Countries Study», proseguirono i loro studi a Nicotera (Vibo Valentia), Crevalcore (Emilia), Montegiorgio (Marche). A Pioppi (frazione del Comune di Pollica), nel Cilento, Keys continuò a vivere proseguendo i suoi studi, per oltre quaranta anni. Nel 2004 egli fu insignito della Medaglia al merito della Salute pubblica dello Stato italiano che Marilena Di Rienzo ed io – al tempo rispettivamente Sindaca di Pollica e Presidente della Provincia di Salerno – ritirammo dalle mani del Ministro della Sanità Girolamo Sirchia. Il Professor Keys aveva lasciato la residenza cilentana – nel Villaggio del quale a suo tempo suggerì emblematicamente la denominazione "Minnelea" – per tornare a Minneapolis. Carmine Battipede, un giovane animatore culturale, appassionato ricercatore che lavorava a taluni progetti d'intesa



Minneapolis (USA), abitazione di Ancel e Margaret Keys. Carmine Battipede consegna la Medaglia, nonché la "Riggiola" che raffigura lo stemma istituzionale della Provincia e alcune pubblicazioni che illustrano il patrimonio storico-artistico e paesaggistico del Salernitano.

con varie Amministrazioni del Salernitano, venne incaricato da Provincia e Comune di recarsi negli USA per la materiale consegna ad Ancel Keys.

Nel 1975 la pubblicazione del libro *How to eat well and stay well, the Mediterranean way!* aveva codificato i dettami della dieta mediterranea, legandola altresì ad uno stile di vita – appunto la *Mediterranean way* – che in tempi più recenti, dopo anni di silenzio e grazie all'iniziativa di alcuni Paesi (in primo luogo l'Italia, unitamente a Spagna, Marocco e Grecia), avrebbe raggiunto l'ambito riconoscimento UNESCO (2010). La dieta mediterranea è stata considerata *«insieme di competenze, conoscenze, pratiche e tradizioni che vanno dal paesaggio alla tavola, tra cui la coltivazione, la raccolta, la pesca, la conservazione, la trasformazione, la preparazione e, in particolare, il consumo di cibo.*

È caratterizzata da un modello nutrizionale rimasto costante nel tempo e nello spazio, i cui ingredienti principali sono olio di oliva, cereali, frutta e verdura, fresche o secche, un ammontare moderato di pesce, prodotti lattiero-caseari e carne, numerosi condimenti e spezie, il tutto accompagnato da vino o infusioni, sempre nel rispetto delle convinzioni di ogni comunità». Essa rappresenta dunque non solo un sano regime alimentare che previene le patologie cardiovascolari e cerebrovascolari, ma anche uno stile di vita, una forma di promozione dell'interazione sociale, realizzata attraverso consuetudini, eventi festivi, che è riuscita a dare alla luce «un formidabile corpo di conoscenze, canzoni, proverbi, racconti e leggende». Tale riconoscimento deve rappresentare un presupposto importante per avviare iniziative a livello nazionale a sostegno della ricerca, dell'informazione, della diffusione e della promozione di uno stile alimentare basato su alcune eccellenze del *made in Italy*, ormai considerato strumento di tutela della salute. Inoltre, si verificano diffusamente ricadute positive non solo sulle produzioni agroalimentari del *made in Italy*, ma anche sulle attività turistiche, enogastronomiche e culturali. Un patrimonio importante da non disperdere, e anzi da valorizzare ulteriormente attraverso iniziative di comunicazione in campo regionale, nazionale ed internazionale.

L'UNESCO, infatti, iscrivendo la dieta mediterranea nella prestigiosa lista volle evidenziare il valore culturale di questa pratica alimentare che non è soltanto un insieme di prodotti, una «gastronomia» *sic et simpliciter*, ma – com'è stato osservato in dottrina – un modello di sviluppo sostenibile unico al mondo, basato sul concepire l'alimentazione come un rito conviviale e collettivo, che si tramanda di generazione in generazione, che supera le divisioni sociali, religiose, etniche, riunendo intorno





ad uno stesso tavolo culture e lingue diverse. Non a caso le comunità emblematiche che rappresentano la dieta mediterranea sono quattro: per l'Italia il Cilento e il comune di Pollica – luogo di nascita del modello nutrizionale della dieta mediterranea – oggi sede del Centro studi internazionali per la dieta mediterranea «Angelo Vassallo»; per la Grecia la città di Koroni; per il Marocco la città di Chefchauen; per la Spagna la città di Soria.

Angelo Vassallo, sì, “il Sindaco pescatore” barbaramente assassinato proprio nel 2010, il 5 settembre, da una mano ancor oggi ignota! Fu lui alcuni mesi prima – partecipando ad un'audizione indetta dal Comitato UNESCO a Chefchauen – a rifiutare che la Comunità emblematica per l'Italia fosse soltanto il proprio comune e riuscì ad ottenere che venisse estesa all'intero Cilento.

Proprio partendo dal prestigioso riconoscimento dell'UNESCO, durante la XVI legislatura da Senatore della Repubblica, nel 2012 fui redattore e primo firmatario del disegno di legge “Disposizioni per la valorizzazione e la promozione della dieta mediterranea”. Idealmente volli dedicare alla memoria di Angelo Vassallo quell'iniziativa legislativa, dal momento che, dopo aver profuso un intelligente generosissimo impegno, non riuscì a godere del conseguimento di un obiettivo tanto tenacemente perseguito! Aggiungo che nel 2025 è ricorso il quindicesimo anniversario della sua scomparsa, celebrato come accade in analoghe circostanze per iniziativa della Civica Amministrazione di Pollica, Sindaco Stefano Pisani – che di Vassallo fu il vice –, nonché da varie azioni curate dalla Fondazione “Angelo Vassallo” alla quale anni fa dette vita il Dottor Dario Vassallo, fratello di Angelo. “Il Sindaco Pescatore”, liberamente ispirato al libro di Dario Vassallo e Nello Governato, è anche il titolo del film per la regia di Maurizio Zaccaro. Attore protagonista è Sergio Castellitto, che interpreta magistralmente la figura e la storia di un Amministratore locale che con determinazione e coraggio seppe difendere il territorio dal pericolo di infiltrazioni malavitose. Oggi la vedova Angelina Amendola, i figli Giusy e Antonio Vassallo, i fratelli Claudio, Dario, Giuseppe, Massimo, la sorella Silmanna, sono ancora in attesa che sia fatta giustizia dopo oltre quindici anni dalla tragica prematura scomparsa di Angelo. È davvero incredibile!

Torno al ddl cui ho fatto cenno, che tra l'altro stabilisce di tutelare un “modello culturale e sociale fondato su un insieme di competenze, conoscenze, pratiche e tradizioni legate all'alimentazione e al vivere insieme a stretto contatto con l'ambiente naturale”. In effetti,

è lo stile di vita il "patrimonio culturale immateriale" e cioè la convivialità, le relazioni umane, la socializzazione, oltretutto la corretta alimentazione per mantenersi in buona salute e preservarsi dal rischio di patologie cardiovascolari e cerebrovascolari attraverso un regime nutrizionale sobrio e equilibrato, essenzialmente basato sui prodotti simbolo della piramide alimentare 'Dieta Mediterranea'. Quale Vicepresidente della Commissione Agricoltura del Senato della Repubblica, durante l'iter del ddl chiesi ed ottenni una seduta congiunta con l'omologa Commissione della Camera dei Deputati e invitai Jeremiah Stamler, epigono della Scuola di Ancel Keys.

A Vallo Scalo (frazione di Castelnuovo Cilento), nell'Istituto Alberghiero intitolato al nome del Prof. Keys, in una delle tante importanti iniziative che con periodicità fissa i Dirigenti che si avvicinano e il Corpo Docente propongono, avemmo il piacere di accogliere il Prof. Stamler. Così come spesso anche lì e in altri ambiti territoriali del vastissimo Cilento, naturalmente innanzitutto nel Comune di Pollica, talvolta a cura del Centro di Ravello, in altre occasioni su invito, ho avuto modo di intervenire a convegni specifici di carattere scientifico o divulgativo. A tante di esse ha partecipato una eminente figura di Accademico e di Ricercatore che fu molto vicino a Keys, il Professore Mario Mancini, Emerito dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Con l'Associazione Dieta Mediterranea, fondata dal Dottor Alessandro Notaro, Medico – il primo ad accogliere nel Cilento Ancel Keys tanti anni fa – e con sua moglie, Maria La Gloria, che prosegue con passione e competenza la *mission* associativa, abbiamo svolto disgiuntamente o in collaborazione diverse iniziative. Entrambi furono invitati all'Audizione in Senato e favorirono la partecipazione di Jeremiah Stamler.



LA DIETA MEDITERRANEA Una risorsa attrattiva per i nostri territori

Sabato 18 luglio 2020 ore 18.30 | Polpi, Palazzo Vinciprova

Stefano Pisani	Sindaco di Polpi
Alfonso Andò	Presidente Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali Ravello
Anna Maria Celoni	Professore di Endocrinologia, Cultura UNESCO di Salvaterra delle Stabia e alla Sapienza Università, Università Federico II di Napoli
Domenico Greco	Epidemiologo, già Direttore Generale del Ministero della Salute
Mario La Gloria Notaro	Vice Presidente Associazione Dieta Mediterranea "Ancel Keys" Polpi
Maura Minelli	Immunologo, Docente di Scienze dell'Alimentazione e Dietetica Applicata
Eleonora Moro	Ordinario di Antropologia Culturale, Università di Napoli Suor Orsola Benincasa
Maria Nisio	Ordinario di Antropologia del Simbolo, Università di Napoli Suor Orsola Benincasa
Fabrizio Polito	Capo gestionale del Museo dell'Antichità, UNESCO Chair Professor in Delta management del patrimonio culturale
Fabio Polito	Barlone University, Professore Ordinario di Geografia Economica-Pubblica
Giuseppe Scaroni	Direttore Medico Dipartimento Prevenzione ASL Salerno
Moderatore	Leone Pignatelli, Giornalista

INFO
081 558.189 - 081 55745 (CULTURA) - 081 4344570
cultural@univirc.org



Alcune fasi del convegno del 2020.



Angelo Vassallo, Sindaco di Pollica; Alfonso Andria, Presidente della Provincia di Salerno; Carmine Battipede appassionato cultore della Dieta e dello stile di vita mediterranei, in occasione dell'inaugurazione del Museo Vivente della Dieta Mediterranea a Palazzo Vinciprova in Pioppi (Pollica), 1998.

L'esperienza del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali (Ravello) si è concentrata sullo stile di vita connesso alla Dieta Mediterranea ed è maturata lungo un percorso di attività di ricerca, seminariali e convegnistiche. Tra queste voglio innanzitutto citare un convegno multidisciplinare in collaborazione con il Comune di Pollica, con la partecipazione di numerose personalità del mondo accademico e scientifico, tenuto in occasione del Decennale del riconoscimento a Pioppi davanti al Palazzo Vinciprova, ove è allocato il "Museo vivente della Dieta Mediterranea" finanziato dalla Provincia di Salerno durante la mia Presidenza e realizzato in collaborazione con il Comune di Pollica.

Altra iniziativa del Centro, la pubblicazione "I Paesaggi culturali della Dieta Mediterranea", a cura di Fabio Pollice, membro del nostro Comitato Scientifico, Ordinario di Geografia economica all'Università del Salento della quale sino a qualche mese fa è stato per sei anni apprezzatissimo Rettore.

Con il Comitato Scientifico e il Consiglio di Amministrazione, la Segretaria Generale Eugenia Apicella e le Collaboratrici del Centro ci sentiamo impegnati intorno a questi temi non solo istituzionalmente, ma anche imprimendo alle nostre azioni il valore aggiunto che scaturisce dalla passione, dall'entusiasmo e dalla sensibilità personale. Un siffatto approccio è esso stesso "patrimonio immateriale" a sostegno delle azioni materiali!

Il bagaglio di acquisizioni e di competenze accumulato in questi anni è oggi a disposizione di una sorta di "rete" che il Centro di Ravello concorre a costruire in spirito di servizio e nel rispetto del monito di Georges Vallet sui "valori dell'ambiente diffuso": due elementi fondanti della sua *mission*!

Alfonso Andria



Palazzo Vinciprova, interni del Museo.



Revisione del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio del 22 gennaio 2004 n. 42 in materia di autorizzazioni paesaggistiche

Il disegno di legge d' iniziativa parlamentare "Delega al Governo per la revisione del codice dei beni culturali e del paesaggio in materia di procedure di autorizzazione paesaggistica", atto Senato n° 1372, presentato il 5 febbraio 2025, a seguito di un ciclo di audizioni è stato emendato nell'iter, per essere poi approvato senza modifiche dall'aula di palazzo Madama nella seduta del 17 settembre 2025. Va inoltre ricordato come nel corso dell'esame il Senato ha accolto tre ordini del giorno all'articolo 2 del testo, che impegnano il Governo a valutare la devoluzione alla Regione Friuli Venezia-Giulia delle competenze in materia paesaggistica, così come la valorizzazione dei piccoli Comuni e borghi storici e la promozione delle aree interne, montane e periferiche.

Il testo è ora all'esame della Camera dei Deputati (Atto Camera 2606) per la definitiva approvazione. Nel merito, con l'articolo 1 viene confermata la competenza legislativa esclusiva dello Stato in materia di tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali. Da notare come nel concetto interpretativo 'paesaggio' e 'ambiente' spesso si sovrappongono – in effetti con Sentenza 246 del 2017, la Corte Costituzionale ha affermato che la protezione del paesaggio "rispecchia la natura unitaria del valore primario e assoluto dell'ambiente". Va ancora ricordato che, sempre secondo la Corte Costituzionale, il sistema delle competenze viene delineato come "livello uniforme di tutela del paesaggio non derogabile dalle Regioni".

La proposta di legge all'esame di Montecitorio reca: "Delega al Governo per la revisione del codice dei beni culturali e del paesaggio...in materia di autorizzazione paesaggistica". La delega prevede un lasso temporale di dodici mesi per la redazione del Decreto Legislativo attuativo ed è caratterizzata sostanzialmente dal meccanismo della autorizzazione paesaggistica.

Dalla lettura del testo della Proposta di Legge i principi e i criteri sono così riassumibili:

1. Coordinamento normativo anche con riferimento al silenzio assenso;

2. Obbligo di assicurare un miglior coordinamento amministrativo e normativo con la materia edilizia (Decreto del Presidente della Repubblica n° 380 del 2001);
3. Individuazione dei cosiddetti interventi di lieve entità che non saranno più sottoposti al parere obbligatorio delle Soprintendenze del Ministero della Cultura;
4. Spostamento della competenza per le infrastrutture considerate strategiche e di preminente interesse nazionale dalle Soprintendenze alla Direzione Generale del Ministero della Cultura;
5. Necessità di individuare le varie tipologie per definire la prevenzione dal rischio idrogeologico e sismico;
6. Con riferimento alle attività di carattere stagionale e ripetitive, obbligo di realizzare ulteriori forme di coordinamento per compilare la redazione, il periodico aggiornamento e l'effettiva attuazione della pianificazione paesaggistica.

Nella delega viene anche prevista l'adozione di linee guida per assicurare l'uniformità delle azioni di tutela a livello nazionale.

È evidente che la delega, interpretata in modo estensivo, ridimensiona il ruolo e le stesse funzioni, costituzionalmente tutelate dall'articolo 9 della Carta Costituzionale, delle Soprintendenze del Ministero della Cultura. La fase dell'iter della delega, nei dodici mesi previsti per la redazione delle modifiche al Codice del 2004, andrà monitorata e seguita con la massima attenzione, anche attraverso necessari momenti di interlocuzione con i soggetti pubblici e privati direttamente interessati e con le realtà associative portatrici di interessi diffusi.

Vorrei solo ricordare come il paesaggio rappresenti una delle espressioni culturali più significative del nostro Bel Paese spesso, troppo spesso, oggetto di attacchi e pesanti alterazioni intervenute nel corso dei decenni.

Un'ultima notazione riguarda l'integrazione dell'articolo 9 della Costituzione in materia di tutela dell'ambiente (Legge Costituzionale 11 febbraio 2022, n° 1 – Gazzetta Ufficiale – Serie Generale del 22 febbraio 2022). Con l'articolo 1, infatti, viene aggiunto, all'articolo 9 della Carta Costituzionale, il seguente comma:

“Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi anche nell'interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali”.





Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Conoscenza del patrimonio culturale

Compsa in hirpinis - Monte Oppido di Lioni Domenico Caiazza
Archeologia e storia antica di una città
preromana d'Irpinia

Provenienza nolana dello Teobaldo Fortunato
Stamnos dionisiaco al Mann



Provenienza nolana dello *stamnos* dionisiaco al Mann

Teobaldo Fortunato
Archeologo e giornalista

Lo *stamnos* dionisiaco a figure rosse sul fondo nero di produzione attica, presente da due secoli nel Museo archeologico Nazionale di Napoli¹, è stato ritenuto finora proveniente dalle necropoli di Nuceria. Con la presente ricerca, ci si propone di ridare la giusta ed originaria provenienza da Nola anziché da Nocera de' Pagani come invece la letteratura archeologica degli ultimi 150 anni ha sostenuto².

La sua provenienza nolana fu dichiarata all'indomani del suo ritrovamento, avvenuto nel 1805, «è questo un monumento plastico greco sbucato di sotterra in ottobre 1805 che per la sua conservazione e freschezza del dipinto è appena credibile che sia antico di 2209 anni, come sarà osservato più addentro»³. Fu l'archeologo O. Gerhard nel 1829 a menzionare per la prima volta Nocera de' Pagani quale *locus* del ritrovamento: «Si è inoltre rinvenuta fuori di Nola, benché non molto lontano, negli scavi di Pesto, qualche bella tazza nolana, e convien ricordare peranco il magnifico vaso bacchico, già del museo Vivenzio, scavato in Nocera, che si suppone nolano, quantunque nel suo disegno più si ravvisi il grandioso di Sicilia, che la delicatezza di Nola». Fino ad ora non sono emerse dalle ricerche d'archivio documentazioni che suffraghino tale dato fornito dall'archeologo tedesco. L'ipotesi più plausibile è che Gerhard non fosse a conoscenza del manoscritto di Pietro Vivenzio, stilato in più tempi a partire dal 1806, anno in cui, l'autore descrive con dovizia l'anno di rinvenimento,

¹ Un ringraziamento speciale va alla Direzione del Museo Archeologico Nazionale di Napoli per l'autorizzazione alla pubblicazione, su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, foto di Giorgio Albano. Ringrazio il prof. Umberto Pappalardo per il supporto nella ricerca volta a chiarire l'esatta provenienza dello *stamnos* dionisiaco, il prof. Jean-Robert Gisler per i suggerimenti bibliografici, il dott. Massimiliano Pucci per il supporto nelle ricerche dei documenti d'archivio.

² Fig. 01, 02, 03, 04, - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, *stamnos* dionisiaco a figure rosse (n. inv. 81674), (foto di Giorgio Albano, su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

³ Napolitano 2011, pp. 191-197, tav. XXXXI. In merito alla esemplarità delle descrizioni della collezione Vivenzio, vedi: Castaldo 2008-2009, pp. 166-167.



Museo Archeologico Nazionale di Napoli, stamnos dionisiaco a figure rosse (n. inv. 81674), lati A e B e laterali (foto di Giorgio Albano, su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

in riferimento agli scavi effettuati nei sepolcreti di Nola. La notizia del presunto ritrovamento a Nocera (sine data né luogo) fu riportata da O. Gerhard anche nella relazione sopra citata: «...ed ignoro se altri scavi si operassero a Nocera de' Pagani dopo quello accennato che scoprì il celebre vaso Vivenzio»⁴. Questo dato fu ripreso da Bernardo Quaranta e dopo di lui tutti coloro che si occuparono dello *stamnos* dionisiaco continuarono ad attribuirlo al territorio di Nuceria anziché a quello nolano⁵. Dalla rilettura di testi soprattutto dell'Ottocento fino ad oggi non è affatto chiaro, quale sia la genesi di tale attribuzione ed indicazione di rinvenimento *nucrinus* anziché dalle necropoli di Nola. Ad un'analisi della bibliografia che ne pone la scoperta a Nuceria nel 1853, come indicato da Olga Elia⁶, o al 1856, data fornita dallo storico locale Gennaro Orlando⁷, si evince che il vaso era già elencato e descritto nella pubblicazione degli oggetti del Museo Vivenzio, di proprietà di Nicola Vivenzio, pubblicata dal fratello

⁴ Gerhard 1829, p. 162.

⁵ Quaranta 1839, tavv. XXI-XXIII. Inoltre, Quaranta 1841.

⁶ Elia 1963-1964, pp. 79-92.

⁷ Orlando 1884, p. 130 ss.

Pietro⁸. Il «vaso di massima grandezza Nolana»⁹ era stato ampiamente commentato da Pietro Vivenzio nel manoscritto *Sepolcri Nolani*, nel tomo II¹⁰ e (indicato come Tav. XXXXI), ne rimarca il valore artistico. In un primo tempo, indica il soggetto dipinto come «festa Afrodisia»¹¹; in seguito, nella descrizione dettagliata della tavola, illustra le figure come afferenti alla «Festa di Giove»¹². Dalla lunga dissertazione che Vivenzio fornisce dell'apparato iconografico risulta chiaro che si riferisca allo *stamnos* dionisiaco e all'erma di Dioniso circondato dalle Menadi! E il «nostro» vaso lo ritroviamo nella Guida al Real Museo Borbonico di Giustiniani edita nel 1822¹³, qui il vaso è genericamente indicato come «olla di bella forma», senza indicazione della provenienza. «Gli eruditi vi riconoscono la festa NEOINIA che in Grecia celebrassi». In seguito, nel 1825, il vaso è descritto in De Jorio¹⁴, nel 1837, in



F. Inghirami, Pittura di vasi fittili, IV, Poligrafia Fiesolana, 1837, TAVV. CCCXVII CCCXVIII.

Inghirami¹⁵ e nel 1850, in Minervini¹⁶. Nel 1839, Quaranta pubblicò lo *stamnos* sul «Real Museo Borbonico»¹⁷, in cui viene citato con provenienza nocerina sulla base dell'indicazione fornita

⁸ Vivenzio 1816, p. 24, n. 110; Mollo 2003. Per i Vivenzio, vedi: Gallotti 1817; Ammirati 1980; Rao 2001, pp. 207-236; Napolitano 2011, pp. 9-40.

⁹ Napolitano 2011, Ff. 5-10, p. 219, ove è riportata la dicitura «Feste di Giove» e la stima di 8000 ducati.

¹⁰ Per l'edizione critica del manoscritto cfr. Vivenzio, in Napolitano 2011.

¹¹ Napolitano 2011, p. 48, nota 98, Vivenzio, nel paragrafo inerente «Epoca nella quale tutte le officine vasarie raggiunsero lo stile del bello ideale», cita la tav. XXXXI della «festa Afrodisia».

¹² Idem 2011, pp. 191-197.

¹³ Giustiniani 1822, p. 82: «ultimamente fece pure acquisto del celebre Museo Vivenzio per ducati 30.000».

¹⁴ De Jorio 1825, p. 88: «Colonna iv N. 1848, tav. I, N. 7, Libazione a Bacco. Incontrastabilmente questo vaso nolano è uno de' due capi d'opera del Museo Borbonico». Per l'*hydria* Vivenzio, cfr. Cerchiai 2006, pp. 39-45; inoltre, Castaldo 2006-2007, p. 176.

¹⁵ Inghirami 1837, pp. 23-30 e tavv. CCCXVII-CCCXVIII.

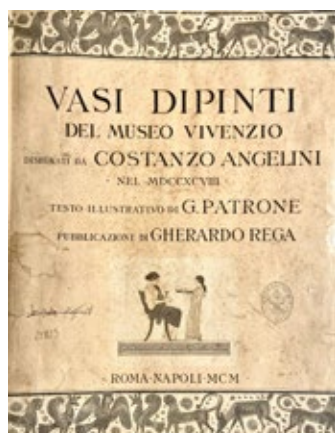
¹⁶ Minervini 1850, pp. 36-37; idem 1856-1857b, pp. 3-4 e idem 1856-1857a, pp. 17-21.

¹⁷ Quaranta 1839, tavv. XXI-XXIII; Idem 1841.

da Gerhard, senza altra indicazione. Nelle tavole aggiunte è raffigurato un coperchio, menzionato anche da Gargiulo¹⁸ nel 1864, che risulta ancora sul vaso come espressamente indicato nella scheda di inventario della fine dell'Ottocento, in cui è definito «urna cineraria con coperchio». Sulla scia di Quaranta, tutti gli studiosi successivi hanno sempre indicato Nocera come luogo di ritrovamento. È da sottolineare che la pubblicazione di Quaranta inerente lo *stamnos* ebbe un notevole seguito dal momento che al vaso si attribuiva un enorme valore artistico. Va ribadito che nonostante la molteplicità¹⁹ delle fonti, la provenienza nocerina non sia fondata. A tal proposito, il dubbio è esplicitato da Patroni²⁰ che, rieditando le tavole di C. Angelini relative



B. Quaranta, Real Museo Borbonico, XII, Napoli, 1839, dettaglio TAV. XXI.



G. Patroni, Vasi dipinti del Museo Vivenzio disegnati da Costanzo Angelini nel MDCCXCVIII, Roma-Napoli, 1900, Copertina e TAV. XXI con lo *stamnos*.

alla collezione Vivenzio, a proposito dello *stamnos* dionisiaco, annota: «Tav. xxi: *Stamnos*, Museo di Napoli: Provenienza: Nocera de' Pagani (?). Alt. m. 0,49». Anteriormente, il 5 ottobre del 1835, lo scultore Tito Angelini, figlio di Costanzo Angelini, nella offerta che fece delle 43 incisioni di suo padre, «tratte dai reperti vascolari un tempo nella collezione Vivenzio»²¹, dopo la morte del genitore, scrive: «Una delle più interessanti opere che il defunto mio padre ha lasciato a' i suoi eredi è una collezione di quaranta rami inediti, tutti disegnati ed incisi da lui stesso tratti

¹⁸ Gargiulo 1873, p. 48.

¹⁹ Per una rassegna delle fonti ottocentesche cfr. Fortunato 1977, pp. 41-42; Idem 1994, tomo II, pp. 161-169; Castaldo 2005, pp. 163-164.

²⁰ Patroni 1900, p. 4, tav. XXI (nel frontespizio l'autore è citato inespiegabilmente come G. Patroni); Napolitano, 2010, pp. 205-222.

²¹ Napolitano 2010, p. 105.

dalla raccolta de' vasi etruschi che il Real Museo Borbonico acquistò, anni or sono, dalla Famiglia Vivenzio, che certamente per essere i sopraccitati vasi scavati in Nola son riguardati, e pe' soggetti ch'esprimon, e per la bellezza del disegno e finezza di vernice, come i più belli che vantar possa la copiosa collezione del nostro Real Museo, e fra più distinti vi è il celebre vaso delle Baccanti e quello esprimente Pirro che ammazza Priamo»²². G. Orlando, O. Elia ed i fratelli A. e M. Fresa²³, sostenitori della provenienza nocerina, affermano che il vaso sia stato ritrovato nella necropoli di Oschito, in località Pareti nel comune di Nocera Superiore. Avevano ricavato la notizia da un articolo di Minervini sul *Bollettino Napoletano* del 1857, in cui, parlando dei bronzi trovati nel 1853 ad Oschito, accenna allo *stamnos* (ma precisa che fu trovato in più antica data!)²⁴. Giulio Minervini, Gennaro Orlando, Olga Elia ed i fratelli Fresa avevano fondato la loro tesi sul fatto che ad Oschito erano stati rinvenuti vasi più o meno coevi allo *stamnos*. Le esplorazioni e i rinvenimenti fortuiti durante il XIX secolo, avevano attestato che la necropoli di Oschito non era l'unica esistente nel territorio di Nuceria Alfaterna. In molte località del territorio nocerino, da San Clemente a Taverne, a Vescovado si erano rinvenute tombe e sepolcreti. A questi rinvenimenti si sono aggiunti, negli anni Novanta del Novecento, sulla base di ulteriori campagne di scavo nelle località di Pizzone a Nocera Superiore ed a Piazza del Corso a Nocera Inferiore, condotte da Marisa de' Spagnolis²⁵. Per quello che attiene i dati storico artistici dello *Stamnos*, dal Beazley è stato attribuito al Pittore del *deinos* di Berlino con una datazione tra il 420 ed il 410 a.C.²⁶. L'attribuzione, nata dal confronto stilistico col *deinos* di Berlino n. 2402, ha determinato tale attribuzione, accettata dagli studiosi che in tale ceramografo hanno identificato un diretto discepolo di Kleophon di cui a Nocera è stato rinvenuto un cratere a campana, identificato dai fratelli Fresa nell'esemplare esposto al Museo del Petit Palais di Parigi²⁷. «Di Kleophon conserva la monumentale costruzione delle figure e la purezza delle linee di contorno ... ma si distacca dallo stesso Kleophon perché questi ha una tranquillità nei suoi temi, mentre il pittore del *deinos* mostra una vivacità di linee e movimenti in tutta la sua produzione»²⁸. In merito al significato delle rappresentazioni di culto sul

²² Napolitano 2010, p. 105.

²³ Fresa & Fresa 1974, pp. 160-167.

²⁴ Minervini 1856-1857b, pp. 3-4: «Ricordo che altri simili ritrovamenti di vasi dipinti ebbero luogo in Nocera in altre epoche: e basterebbe citare il celebre vaso di Vivenzio con una bacchica scena (R. Museo Borbonico vol. XII, tavv. 21-23)».

²⁵ Sulla necropoli di Pizzone, si segnala solo una selezione della bibliografia pubblicata dall'archeologa che l'ha individuata ed in parte esplorata: de' Spagnolis 1990, pp. 239-247; eadem 2000; eadem 2001, pp. 169-177; eadem 2004.

²⁶ Beazley 1971, p. 457; Boardman 1989, fig. 177, inv. 81674; Denoyelle 2009, pp. 74-76.

²⁷ Fresa & Fresa 1974, pp. 169-170, figg. 77-78.

²⁸ Arias, Hirmer 1960, p. 134; Fresa & Fresa 1974, pp. 172-173.

vaso, vi è una estesa bibliografia, da Frickenhaus²⁹ a Jahn³⁰, fino alla recente descrizione data da Denoyelle³¹. Frickenhaus interpreta la raffigurazione come celebrazione delle Lenee (la festa delle tinozze fresche della pigiatura dell'uva) da parte delle donne. Ciò, secondo lo studioso spiegherebbe la presenza delle fiaccole (la festa si svolgeva di notte). La festa si celebrava tra ottobre e novembre, per terminare dopo aver gustato il vino novello e incoronando l'idolo con corone d'edera. Invece, Jahn ritiene si tratti delle Antisterie, celebrate tra febbraio e marzo ad Atene. Il carattere nefasto dei primi tre giorni in cui circolavano le anime dei morti fa escludere tale ipotesi. Il verosimile ritrovamento di un *simpu-lum* nel vaso, cui accenna per primo Giustiniani, potrebbe far pensare in via ipotetica alla tomba di un iniziato al culto di Dioniso. Allo stato attuale degli studi, dalla documentazione finora edita della collezione di Nicola Vivenzio, e dalla testimonianza del fratello Pietro, risulta acclarata la provenienza dello *stamnos* che evidenzia il «Culto orgiastico all'idolo di Dionysos capolavoro dello stile bello» dalle necropoli di Nola, scavate dai Vivenzio.



T. Panofka, *Dionysos und die Thyaden*, Berlin, 1853, Tav. i. Il disegno è del 1852 come si evince dal frontespizio della tavola.

Bibliografia

- Ammirati 1980: L. Ammirati, *I fratelli Vivenzio di Nola: Giovanni, Nicola, Pietro*, Nola, 1980.
- Arias, Hirmer 1960: P. E. Arias, M. Hirmer, *Mille anni di ceramica greca*, Firenze, 1960, p. 134.
- Beazley 1963: J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, 1963, p. 1151, n. 2.
- Beazley 1971: J. D. Beazley, *Paralipomena Additions to Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1971, p. 457.
- Boardman 1989: J. Boardman, *Athenian Red Figured Vases - The Classical Period*, London, 1989, fig. 177, inv. 81674.

²⁹ Frickenhaus 1912, p. 14 ss. Per i cosiddetti 'Lenaia vassen', a proposito dello *stamnos* MANN n. inv. 81674, Heyd. N. 2419, vedi Paleothodoros 2010, p. 243.

³⁰ Jahn 1857, p. 67 ss. Jahn cita un articolo di T. Panofka, *Dionysos und die Thyaden*, Berlin, 1853, in cui lo *stamnos* è ritenuto di provenienza da Nocera de' Pagani, mutuando la notizia da Gerhard. In Panofka 1853, compare anche una descrizione e una bella tavola del vaso (vedi Fig. 10).

³¹ Denoyelle 2009, p. 74. Vedi anche Frontisi-Ducroux 1991; Isler-Kerényi 2009; Lissarrague 2013; Isler-Kerényi 2015; idem 2021.

- Castaldo 2005: F. Castaldo, *Le necropoli campane tra VI e V sec. a.C.*, (tesi di dottorato di ricerca in Scienze archeologiche e storico artistiche, Università degli studi di Napoli «Federico II», XVII ciclo) Napoli, 2005, pp. 163-64.
- Castaldo 2006: F. Castaldo, *La sepoltura dell'Hydria Vivenzio*, in «Annali Archeologia e Storia Antica, n.s. 13-14», Napoli, 2006, p. 176.
- Castaldo 2009: F. Castaldo, *Le Origini dell'archeologia campana, Giulio Minervini e le «Tombe Sannitiche»*, in «Samnium», Benevento, 2009, pp. 166-167.
- Cerchiai 2006: L. Cerchiai, *L'Hydria Vivenzio di Nola*, in *Il Greco, il Barbaro e la ceramica attica*, a cura di F. Giudice e R. Panvini, TOMO III, Roma, 2006, pp. 39-45.
- Charbonneaux, Martin, Villard 1970: M. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *La Grecia classica*, Milano, 1970, p. 281.
- De Caro 1994: S. De Caro, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, 1994, p. 44.
- De Franciscis 1963: A. De Franciscis, *Guida del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 1963, p.110.
- De Jorio 1825: A. De Jorio, *Real Museo Borbonico, Galleria de' vasi*, Napoli, 1825, p. 88: "Colonna IV N. 1848 Tav. I N. 7.
- Denoyelle 2009: M. Denoyelle, *Stamnos a figure rosse*, in "Vasi antichi. Museo Archeologico Nazionale di Napoli", Napoli-Milano, 2009, pp. 74-76.
- de' Spagnolis 1990: M. de' Spagnolis, *Nocera Superiore (Salerno), Necropoli romana*, in «Bollettino di Archeologia», 1-2, Roma, 1990, pp. 239-247.
- de' Spagnolis 2000: M. de' Spagnolis, *La tomba del Calzolaio dalla necropoli monumentale romana di Nocera Superiore*, Roma, 2000.
- de' Spagnolis 2001: M. de' Spagnolis, *Costumi funerari romani nella necropoli romana di Pizzone*, in "Culto dei morti e costumi funerari romani", Atti del convegno internazionale, Roma 1-3 aprile 1999, Wiesbaden, 2001, pp. 169-177.
- de' Spagnolis 2004: M. de' Spagnolis, *Il mito omerico di Dionysos e i pirati tirreni in un documento di Nuceria Alfaterna*, Roma, 2004.
- Elia 1963: O. Elia, *Lo stamnos dionisiaco di Nocera*, in «Apollo» nn. III-IV, Salerno, 1963, p. 69 e seg.
- Fortunato 1977: T. Fortunato, *Lo Stamnos Dionisiaco del Museo Archeologico di Napoli*, in «Antiqua», n. 6, Roma, 1977, pp. 41-42.
- Fortunato 1994: T. Fortunato, *Appunti per una revisione critica delle fonti ottocentesche: gli scavi borbonici a Portaromana (1841-42)*, in *Nuceria Alfaterna e il suo territorio*, a cura di A. Pecoraro, Tomo II, Nocera Inferiore, 1994 pp. 161-169.
- Fresa & Fresa 1974: M. e A. Fresa, *Nuceria Alfaterna in Campania*, Napoli, 1974, pp. 160-167.
- Frickenhaus 1912: A. Frickenhaus, *Lenaenvasen, zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1912, pp. 14 e seg.
- Frontisi-Ducroux 1991: F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris, 1991.
- Gallotti 1817: S. Gallotti, *Elogio del Marchese Nicola Vivenzio*, Napoli 1817, p. 6.
- Gargiulo 1864: R. Gargiulo, *Cenni storici e descrittivi dell'edificio del Museo di Napoli e guida*, Napoli, 1864, pag. 48;
- Gargiulo 1873: R. Gargiulo, *Recueil des Monuments les plus interessants du Musée Nat. De Naples*, Napoli 1873.
- Gerhard 1829: O. Gerhard, *Osservazioni preliminari*; in «Bull. Ann Inst, Corr. Arch». n. 11, novembre 1829, p. 162.
- Giampaola 2009: D. Giampaola, *Guida del Musée Archéologique de Naples, la collection des céramiques 1987*, salles XCVII.CV, in particolare p.105, FIG. 5-6. *Vasi antichi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli-Milano 2009, in part. pp. 74-76, "Da Nocera... stamnos a figure rosse", a firma di Martine Denoyelle.
- Giustiniani 1822: L. Giustiniani, *Guida per lo Real Museo Borbonico*, Napoli 1822, p. 82.
- Inghirami 1837: F. Inghirami, *Pittura di vasi fittili*, vol. IV, Poligrafia Fiesolana, 1837, pp. 23-30 e TAVV. CCCXVII – CCCXVIII.

- Isler-Kerényi 2009: C. Isler-Kerényi, *Retour au stamnos attique: quelques réflexions sur l'usage et le répertoire*, in «Mètis» n.s. 7, 2009, p. 75-90.
- Isler-Kerényi 2015: C. Isler-Kerényi, *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*, Leiden / Boston (2015), pp. 184-185.
- Isler-Kerényi 2021: C. Isler-Kerényi, *Le thiase dionysiaque: de la dans au cortège, in Rituels en image - Images de rituel*, édité par A. F. Jaccottet, Bern, Berlin (2021) p. 69-75, TAV. 15.
- Jahn 1857: O. Jahn, *Riti bacchici del Museo Campana*, in «Annali», 1857, p. 128.
- Lissarrague 2013: F. Lissarrague, *La cité des satyres*, Paris, 2013.
- Minervini 1850: G. Minervini, *Monumenti antichi inediti posseduti dal sig. Raffaele Barone*, tomo I, Napoli, 1850, pp. 36-37.
- Minervini 1856: G. Minervini, in «Bull. Arch. Nap.» n. 99, (1 anno V) settembre 1856, pp. 3-4.
- Minervini 1857: G. Minervini, in «Bull. Arch. Nap.», Napoli 1857, pp. 3-4 e pp. 17-21.
- Mollo 2003: G. Mollo a cura di P. Vivenzio, *Il Museo Vivenzio in Nola: catalogo ragionato del Museo giusta la disposizione numerata de' monumenti*, Napoli, 2003.
- Napolitano 2009: S. Napolitano, FF.5-10, *Catalogo del Museo Vivenzio*, redatto dal M. Arditi, 1808, p. 219.
- Napolitano 2009: S. Napolitano, *Selvaggio ingegno e occhio avvezzo a mirar opere antiche. Pietro Vivenzio e la dimensione europea della cultura a Napoli*, in «Oebalus Studi sulla Campania nell'Antichità», Roma n. 4, 2009, pp. 9-40.
- Napolitano 2010: S. Napolitano, *Fedeltà ed Intelligenza nello studio del Vero e dell'Antico. Costanzo Angelini disegnatore ed incisore della collezione Vivenzio*, in «Napoli Nobilissima», s. VI, I, 2010, pp. 205-22.
- Napolitano 2011: S. Napolitano a cura di P. Vivenzio, *Sepolcri Nolani*, Napoli, 2011, TAV. XXXI, pp. 191-197.
- Orlando 1884: G. Orlando, *Storia della città di Nocera de' Pagani*, Napoli, 1884, p. 130 e seg.
- Paleothodoros 2010: P. D. Paleothodoros, *Light and Darkness in Dionysiac Rituals as Illustrated on Attic Vase Paintings in the 5th Century BCE*, in *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion. Greek Studies: Interdisciplinary Approaches*, edited by M. Christopoulos, et alii, Lanham, 2010, p. 243.
- Panofka 1853: T. Panofka, *Dyonisos und die Thyaden*, Berlin 1853, pag.2 e Tav. I.
- Patroni 1900: G. Patroni, *Vasi dipinti del Museo Vivenzio disegnati da Costanzo Angelini nel MDCXCVIII, testo illustrativo di G. Patrone*, pubblicazione di Gherardo Rega, Roma-Napoli 1900, p. 4 e TAV. XXI; nel frontespizio l'autore è citato inspiegabilmente come G. Patrone.
- Quaranta 1839: B. Quaranta, «Real Museo Borbonico», XII, Napoli, 1839, TAVV. XXI-XXIII.
- Quaranta 1841: B. Quaranta, *Di un vaso Greco dipinto che si conserva nel Real Museo Borbonico*, Napoli, 1841.
- Rao 2001: A. M. Rao, *I fratelli Vivenzio in Nola fuori da Nola*, a cura di T. R. Toscano, Castellammare 2001, pp. 207-236.
- Vivenzio 1816: P. Vivenzio, *Museo Vivenzio, alla memoria del marchese Niccola Vivenzio delle belle arti cultore sommo che la domestica raccolta di vasi italo-greci dipinti della rimota antichità monumenti i più rari nel fausto ritorno di Ferdinando I alla pubblica luce riprodusse ed ordinò Pietro suo fratello, il catalogo di essi da se recato in iscritto ed illustrato dedica e consagra*, Napoli, 1816 p.24, n 110.



Compsa in hirpinis Monte Oppido di Lioni. Archeologia e storia antica di una città preromana d'Irpinia.

Domenico Caiazza

Studioso di archeologia e di topografia

Gli Irpini, prima di cadere sotto la dominazione romana, costituivano con i Caudini, i Pentri e i Carricini, uno dei quattro stati della Nazione Sannitica, che un tempo andava dall'Adriatico al Tirreno. Questa nozione è pacifica, ma la nostra conoscenza dell'Irpinia preromana è esigua perché le fonti storiche antiche sono rare e succinte, e le lacune non sono state colmate dalla ricerca storico-archeologica e topografica sul terreno, pressoché assente, salvo che per lo studio delle necropoli, della Mefite d'Ansanto e del tempio di Mefite di Casalbore.

Pertanto ignoriamo, ad esempio, il nome della capitale degli *Hirpini*, i fasti dei magistrati di questo popolo, non conosciamo le vicende anteriori, contemporanee e successive all'arrivo delle legioni di Roma. La stessa conquista romana non è documentata e, come vedremo, sono a noi giunti solo sporadici cenni relativi alle guerre portate nel Sannio Irpino da Annibale, dal re Pirro, da Silla, e poi al successivo conflitto tra il partito Cesariano e quello degli Ottimati di Roma.

Neppure abbondano le fonti geografiche. Strabone, parlando della Campania descrive l'area Campano-Sannitica citando per l'interno *Capua, Cales, Teanum, Suessula, Atella, Nola, Nuceria, Acerra, Abella*. Poi menziona le città del Sannio Pentro sopravvissute alla furia di Silla, sia pur ridotte a villaggi, cioè *Bojanum, Aesernia, Panna, Telesia* (contigua a *Venafrum*). Sull'Irpinia (*Geografia* V,3, 12) invece si limita alle seguenti parole: "Gli Irpini sono anch'essi Sanniti ed ebbero il proprio nome dal condottiero della loro colonia, giacché i Sanniti chiamano *Irpo* il lupo. Costoro sono contigui ai Lucani della *Mesogaia*". Notiamo subito che il Geografo non menziona neppure una città dell'Irpinia, nella quale la Guerra Sociale fu pure guerra civile, sicché è lecito ipotizzare la

totale eversione dell'insediamento urbano¹. Si limita ad accennare al *topos* del popolo che a suo dire prese il nome di *Hirpini*, dalla 'guida' che dalle terre ataviche sabine e pentre lo condusse nella nuova sede. Peraltro, non è chiaro neppure se la rotta della migrazione fu tracciata da un mitico animale totemico, come il picchio che avrebbe guidato dalla Sabina i Piceni nelle attuali Marche, o da un condottiero tanto forte instancabile ed astuto da meritare il nome, o soprannome, di Lupo². Stringato anche il cenno sull'etnogenesi degli Irpini, che dice di stirpe sannitica. Aggiunge poi che confinano con la Lucania della 'Mesogaia', cioè 'della terra di mezzo'. Precisazione geografica questa superflua e persino scontata, visto che l'Irpinia – regione interna – ovviamente non poteva confinare con i Lucani della costa. Pertanto la notazione con ogni probabilità, non è riferibile alla Grande Lucania bagnata dal mare Tirreno tra il Sele ed il Laos, bensì all'omonima aggregazione politica 'lucana' che si allungava tra il Basso Calore e il Medio Volturno, interponendosi tra i Pentri, i Campani e gli Irpini, sita nel retroterra della Campania, e dunque nella "terra di mezzo"³.

Un secolo dopo Tolomeo, (nato circa 100 d.C- morto nel 170 d.C.) conosce in Irpinia e nei dintorni solo *Abella*-Avella, *Abellinum*-Avellino, *Aquilonia*-Lacedonia, (*Aequum*) *Tuticum* (S. Eleuterio), *Aeculanum*-Aeclanum (Mirabella Eclano) *Fratuolum* e *Compsa*, questa correttamente ubicata alle fonti del Sele. Nulla sappiamo di *Fratuolum*, quanto alle altre si tratta di città romane post-sillane 'neonate' che conservavano di irpino solo il nome e superstiti frazioni di abitanti filoromani. *Abella* ha conservato nome e sito preromano; *Abellinum*-Atripalda poi si è estinta secoli dopo, anche se il nome è sopravvissuto emigrando poco lontano a designare l'attuale capoluogo provinciale; *Aquilonia*-Lacedonia ha continuato a vivere sino ad oggi, ma la sua archeologia e storia sannitica sono ancora ignote. *Aequum Tuticum* conservò il nome preromano ma perse lo *status* di città e si ridusse a stazione di tappa citata nella *Tabula Peutingeriana*, dove figurano anche *Aquilonia*-Lacedonia, *Sub Romulas*⁴ ed *Eclano*.

Notizie più circostanziate si trovano nella *Naturalis Historia* di Plinio (N.H. III, 99,) che insieme ai *Calabri*, *Apuli*, *Salentini* cita

¹ Si direbbe che l'A. che vive tra circa 64 a.C. e circa 24 d.C. quando era vivo l'eco della Guerra Sociale (91-88 a.C.) famosa per le stragi sillane, e delle guerre civili di Roma tra Mario e Silla (86 e 82 a.C.), tra Cesare e Pompeo (49-44 a.C.) e i Cesaricidi e poi delle lotte tra Ottaviano e Marco Antonio (tra il 44 a.C. e il 31 a.C.), ed era perciò ben informato delle stragi e devastazioni avvenute nel I° secolo a.C., in Irpinia, non conosca nella stessa città superstiti. L'eversione apocalittica delle strutture urbane sembra confermata da fonti epigrafiche post-sillane che tramandano costruzioni di mura, cisterne, edifici e dal silenzio dei dati archeologici sulle fasi preromane delle città d'Irpinia.

² Per il nome dei Lucani da un condottiero cfr. Plinio N.H. III 71: *Lucani a Samnitibus orti, duce Lucio* e anche Festo *De Signif. Verb.* p. 106 *Lucani appellati dicuntur...a Lucilio duce, vel quod primitus in luco consederunt*. Anche i *Samnites* di *Teanum Apulum* avrebbero mutuato il nome da un capo di origine greca: *Teani a duce e Graia* (Plinio N.H. III. 103).

³ Sulla Lucania della Mesogaia cfr. Caiazza 2007, pp. 370-397 e Idem, 2023, pp. 78-80.

⁴ Caiazza 2022, pp. 85-86.

gli Irpini tra i popoli compresi nella *Regio Secunda* d'Italia. Poi ((N.H. III, 105) ne elenca in ordine alfabetico i centri demici con le seguenti parole: *intus in secunda regione Hirpinorum colonia una Beneventum auspicatius mutato nomine, quæ quondam appellata Maleventum, Aeculani, Aquiloni, Abellinates cognomine Protropi, Compsani, Caudini, Ligures qui cognominantur Corneliani et qui Bæebiani, Vescellani*.

Come si vede, Plinio ha tramandato praticamente solo i *nuda nomina* di città, alcune delle quali sono poi scomparse nel nulla, travolte da eventi calamitosi, naturali e bellici. Manca *Abella* sita, con *Abellinum* e *Frigentum*, nella *Regio I (Latium et Campania)*; quanto a *Caudium*, sebbene inserita nella *Regio Secunda (Apulia et Calabria)* era stata la città capitale che aveva dato il nome ai *Caudini*, e dunque in antico non era città irpina. Peraltro, neppure siamo sicuri che *Beneventum* sia stata sempre irpina, poiché probabilmente appartenne ai Lucani della *Mesogaia*, una lega di stirpe sannitica che andava dal Medio Calore al Medio Volturno. Peraltro la stessa annotazione che *Beneventum* precedentemente era detta *Maleventum*, pur confermata da altre fonti e da resti preromani, non va intesa in senso letterale poiché *Maleventum* che fu fatale al Re Pirro era con ogni probabilità a pochi chilometri di distanza da Benevento, attorno al rilievo di S. Arcangelo Trimonte, per secoli detto *Monte Malo*, nome corradicale a *Maloenton* e sito compatibile geograficamente con quello della battaglia fatale a Pirro⁵.

Va anche ricordato che gli abitanti di **Forum Cornelii* e **Forum Baebi*, insediati a Macchia di Circello e presso San Bartolomeo in Galdo nell'Agro, erano *Ligures* trapiantati che avevano soppiantato gli estinti *Taurasini*, i quali Irpini o Pentri che fossero, prima di loro avevano posseduto quelle terre, derivandone il nome dal rilievo detto ancora oggi *Montauro*. Per gli altrimenti sconosciuti *Abellinates cognomine Protropi*⁶ si è potuto solo ipotizzarne sulla base di indizi toponomastici la sede di età preromana sul Monte Magnone di Bagnoli, che custodisce tracce di un abitato sannitico disceso in epoca romana tra Bagnoli e Montella, poi scomparso, ma lasciando molti indizi. Ad esempio il nome di Bagnoli che, con quello delle sorgenti Bagno della Regina e Pollentina, rammenta culti e terme, e il rinvenimento di iscrizioni, tra le quali spicca quella da Cassano che rammenta gli addetti al culto di Mercurio che comprano, o meno probabilmente locano, edifici, portici e una piazza, con l'autorizzazione di un senato che può ben essere locale. Resti di ville, necropoli e tracce di divisioni agrarie indiziano un centro in pianura tra Bagnoli, Cassano e Montella, intorno al quale gravitava il territorio in epoca romana, poi travolto da eventi naturali catastrofici, come terremoti e col-

⁵ Cfr. Caiazza 2023.

⁶ Caiazza 2022.

luzioni, o da distruzioni belliche, poi smantellato per il recupero di materiali edilizi, intermedio nello spazio e nel tempo tra l'abitato irpino di Monte Magnone e il gastaldato medievale di Montella. Dunque, dell'elenco di Plinio di propriamente irpini non restano che gli *Aeculani* di *Aeculanum-Aeclanum*, gli *Aquiloni* di Lacedonia e i *Compsani*, popolazioni delle quali conosciamo le città di epoca romana, nel cui substrato, forse, o non molto lontano dovevano essere le sedi sannitiche.

Aeculanum-Aeclanum, *Aquilonia*, *Compsa* ed *Aequum Tuticum*, tramandato dagli Itinerari come nome di una stazione stradale che aveva soppiantato un abitato sannitico, sono certo poleonimi preromani, ma chi visiti i parchi archeologici di *Aequum Tuticum*-S. Eleuterio, di *Aeclanum*-Mirabella Eclano, di *Abellinum*-Atripalda, di *Aquilonia* degli Irpini-Lacedonia, di *Frigentum*-Frigento, della colonia romana di *Compsa*-Conza Vecchia, non potrà ammirare tracce dell'età sannitica, solo sporadicamente in qualche caso rinvenute, e visiterà emergenze sì notevoli, ma di epoca romana. Infatti ovunque i resti di mura, di cisterne, di grandi edifici pubblici e di abitazioni private sono in classica muratura di età romana, le iscrizioni, salva qualche eccezione, sono in latino, e l'Appia romana è l'unica grande arteria indagata.

È, dunque, scomparsa ogni traccia archeologica e storica dell'Irpinia Sannitica, fatta eccezione per qualche santuario ed alcune necropoli⁷? Anche se quasi sempre ignoriamo i luoghi degli insediamenti ai quali i luoghi di culto e le 'città dei morti' appartenevano, (rasi al suolo dalle guerre, dai terremoti, dalla consunzione di edifici costruiti con materiali deperibili, o dal prelievo di pietre, tegole, mattoni da riutilizzare per l'ennesima ricostruzione, spesso in nuovo sito), oggi possiamo rispondere che l'archeologia del Sannio irpino non è più rappresentata solo dalle sepolture e da qualche poleonimo superstite.

Infatti, anche per tentare di riscontrare sul terreno le poche e scarse fonti storiche sull'Irpinia preromana, da alcuni anni, partendo dall'elenco di Plinio, è in corso, con l'ausilio della toponomastica e delle foto satellitari, l'indagine su antiche città e fortezze munite con mura megalitiche⁸, che ha consentito di delineare un primo quadro dell'insediamento sannitico irpino.

Una ricostruzione che presto potrà divenire più densa e meglio documentata colmando una lacuna che, considerato il numero dei centri demici censiti in area campano sannitica, tra Capua antica ed il Matese, nel Sannio Pentro e in Abruzzo, è probabilmente dovuta non a differente modello insediativo, ma a diverse

⁷ Giovanni O. Onorato e Werner Johannowsky iniziarono nella seconda metà del '900 la ricerca e documentazione dell'Irpinia preromana insieme a Gabriella Colucci Pescatore, la quale, tuttavia, nel 1988 doveva ancora lamentare che "manca per l'Irpinia una ricerca puntuale e sistematica degli insediamenti".

⁸ Caiazza 2022, 2023, 2024, 2025 e 2026 cds.

concause. Ovvero le devastazioni della Guerra Sociale che in Irpinia assunse il carattere di furibonda guerra civile, e aggiungendo il livore della lotta fratricida alla crudele determinazione di L. Cornelio Silla, estinse fisicamente più abitati, scrivendo pagine di sangue e vendetta che conveniva obliare nelle memorie storiche. Alla distruzione della memoria si aggiunse la soppressione fisica di abitanti, templi, monumenti e la demolizione delle mura civiche per fatti bellici o patti di resa. Né vanno trascurati i guasti dovuti alla instabilità dei suoli, alla fragilità di materiali come legno e argilla cruda, alla ripetuta azione dei terremoti, e come già accennato, al recupero e reimpiego delle pietre.

A tanta devastazione si è spesso aggiunto il disinteresse dell'Accademia, più propensa a rivangare campi dissodati, a riesaminare minuziosamente interpretazioni secolari e sedimentate delle fonti, che a esplorare nuove piste di ricerca e d'interpretazione. E meno ancora disposta a esplorare terre ignote, per le quali occorre affaticare gli occhi su mappe e fotografie aeree, oltre che sullo studio delle fonti, e poi fiaccare le gambe sperimentando la dura e non retribuita milizia della ricerca faticosa su balze montane, aspre pendici, cime lontane, tra boschi oggi disertati persino dai sempre più rari carbonai, mandriani, pastori, luoghi belli ma talora paurosamente silenti.

Tuttavia, non tutto è stato cancellato dal tempo e dall'incuria. Talora lo *spiritus loci*, alimentato dalla passione, ha lentamente creato interazioni virtuose, rimediando al millenario oblio. È il caso dello studio delle mura megalitiche della città preromana di Monte Oppido Vetere in tenimento di Lioni, coltivato negli anni 80 del '900 dal lionese prof. Angelo Colantuono, che riconobbe e descrisse i resti murari, ne abbozzò piante, pubblicò frammenti fittili e a vernice nera e, instancabile, per decenni ne ha promosso la conoscenza. Un lavoro di alcuni decenni che, se non valse a richiamare l'ispezione del sito e l'attenzione di accademici – se si esclude brevi cenni dell'inglese Stephen Oakley – destò proficue sinergie. Infatti il Comune di Lioni nel 2008, di concerto con l'Amministrazione provinciale di Avellino, propiziò scavi scientifici sull'acropoli di Monte Oppido. I dati della breve campagna di scavo sono rimasti inediti sino all'anno 2021 nel quale ha visto la luce il libro *L'oppidum di Lioni* che ha reso disponibili molti e importanti dati. Negli stessi anni chi scrive, sciogliendo una promessa fatta a Werner Johannowsky, ha iniziato a riordinare annosi appunti e ripreso lo studio dell'Irpinia preromana. L'esame delle foto aeree e satellitari, il riesame delle fonti storiche, la ripetuta ricognizione dei siti hanno consentito d'individuare in modo più compiuto, ancorché da completare con più accurato rilievo strumentale, il perimetro murario dell'acropoli di Monte Oppido, di riconoscere varchi di accesso, la cisterna, tracce di edifici, nonché di rintracciare i resti delle mura della seconda

cinta esterna che corrono sul versante sud e quello occidentale. Storia degli studi sull'insediamento, disanima delle fonti e dei dati archeologici sono stati pubblicati, nel quadro di una più ampia indagine sull'Irpinia preromana, nel luglio 2025⁹.

La ricostruzione topografica delle mura, pur non completa, ha fornito materia sufficiente per avviare la comparazione tra dati archeologici e fonti storiche, e, collocata nel quadro dell'insediamento fortificato circostante, ha permesso di riconoscere nella città difesa dalle mura di Monte Oppido Vetere, l'antica *Compsa in Hirpinis*. Infatti la tradizionale identificazione di questa città irpina con l'abitato – oggi parco archeologico – di Conza Vecchia, pur unanimemente condivisa dagli studiosi, non regge all'obiezione che il sito non ha restituito nulla che non sia di epoca romana. Non vi sono mura, iscrizioni, necropoli sannitiche e la dimensione dell'abitato municipale, è esigua. Pertanto è del tutto probabile che qui, ad una ventina di chilometri di distanza, sia stato trapiantato il solo nome di *Compsa* dal sito di Monte Oppido, l'unico nei dintorni di Conza Vecchia nel quale mura megalitiche, di certo sannitiche, difendevano una struttura chiaramente urbana, dotata di acropoli con tempio, resti di edifici e di un'assai ampia cinta esterna.

Il tutto sarà di seguito brevemente illustrato, però qui occorre rilevare che ad oggi, fatta salva la notizia tramandata da Appiano su *Aeclanum* assediata e presa da Silla, *Compsa* è unica città del Sannio irpino sulla quale abbiamo dati storici: nel 216 a.C. la fazione filopunica, capeggiata dal nobile Stazio Trebio, provocò l'esodo dei filoromani e diede la città ad Annibale. Dopo qualche anno *Compsa* tornò nel campo romano, conservandosi autonoma, presumibilmente consegnando o esiliando i filopunici, che furono privati dei loro beni, probabilmente confiscati e divenuti *ager populi romani*, e, dopo lungo tempo, poi divisi ed assegnati, come testimoniato da un termine graccano. Quando divampò la Guerra Sociale, nonostante il tempo trascorso, il malcontento verso Roma covava ancora e indusse gli Irpini a ribellarsi. Anche *Compsa* nuovamente insorse per poi essere occupata da Silla, non sappiamo con quali modi e conseguenze sull'abitato e sulle sue istituzioni. Ma certo le mura dell'acropoli sopravvissero, visto che nell'assediarle fu ucciso il turbolento uomo politico romano Milone¹⁰, genero di Silla e sedizioso settario, che combattendo contro concittadini, finì lontano dalla patria, in una terra straniera, fertile di scissioni civiche.

Per rilevanza dei resti e testimonianze storiche le mura megalitiche di Monte Oppido costituiscono un *unicum* nell'archeologia irpina. Sono infatti la più monumentale testimonianza di una città irpina preromana, archeologicamente saggiata, riconosciuta

⁹ Caiazza 2025.

¹⁰ I cenni su *Compsa* sono dovuti a T. Livio, Velleio Patercolo, Cesare, Cicerone.

per molta parte, sita in un contesto naturalistico intatto, e dunque un'eredità culturale di valore identitario per l'Irpinia e con vasto potenziale di ulteriore studio e valorizzazione.

Il sito archeologico

Monte Oppido Vetere segna l'estremo settentrionale dei Monti Picentini, che dividevano l'Irpinia dalla Lucania: un comprensorio ricco di boschi, pascoli e con ingenti risorse idriche, dalle prossime sorgenti Cannito e Cerasuolo, Gavitoni, alla grande sorgente del Sele distante due o tre chilometri, alle scaturigini tra Bagnoli e Cassano. Fiancheggia da sud e domina l'Alta Irpinia da Lioni a S. Angelo dei Lombardi, Andretta, Aquilonia già Carbonara, e Calitri, un mosso territorio di colline e pianure, centuriato in età graccana ed idoneo per agricoltura e allevamento.

L'acropoli occupa la vetta, alta 1.034 slm, la cinta esterna corre all'incirca 100-150 metri più in basso ed ha un dislivello di qualche centinaio di metri sull'acrocoro a nord. Dunque l'area fortificata era facilmente raggiungibile grazie a vie mulattiere ben studiate e regolarmente tracciate che salgono da tutte le pendici all'abitato. Una mulattiera da Monte Oppido prosegue verso sud sino a raggiungere l'altipiano del Laceno, il cui accesso da Bagnoli è guardato dai resti dell'abitato irpino di Monte Magnone. La città fortificata, sita sulla cerniera tra monti e altopiano, era facilmente raggiungibile da abitanti, greggi, armenti che potevano mettersi al sicuro nelle mura e trarre alimento nel comprensorio montano sino al Laceno, che, ben vigilato negli accessi, costituiva una cospicua regione fortificata in tempo di guerra.

La regione fortificata attorno alla piana del Laceno: da sinistra verso destra in rosso le ubicazioni delle cinte megalitiche irpine di Monte Oppido e Monte Magnone; in giallo Oppido medievale post-normanno; in azzurro Caposele, Lioni, Bagnoli Irpino.





Acropoli della città di Monte Oppido, nel vertice in basso la grande porta.

L'Acropoli

L'acropoli occupava la sommità del monte dove sorgeva un tempio italico il cui tetto alimentava una cisterna, poi rioccupata da una chiesa medievale. L'edificio sacro è certificato dal rinvenimento di ex voto fittili. In vetta sorgeva il castello medievale, del quale si leggono tracce delle mura in pietrame incerto legato da malta. Sulla pendice sud della cima scendeva abbastanza dolcemente e diretto verso est un muro megalitico, poi ripercorso da un muro difensivo medievale; di ambedue restano poche tracce poco leggibili. Questa linea difensiva convergeva con un altro muro ciclopico, meglio conservato, in tratti anche per più di due metri, che specularmente scendeva da est verso ovest. Questo muro conserva anche il piedritto di una posterula, una porticina per effettuare ronde e sortite al contrattacco all'esterno della difesa apicale.

Nel punto più basso, dove i due muri si congiungono, restano pochi ma chiari indizi di una porta ampia poco meno di 5 metri ed altrettanto profonda, in antico sbarrata da un portone ligneo a due ante, testimoniato dagli incassi per i cardini inferiori conservati in due lastroni calcarei adiacenti gli stipiti della porta. Data la notevole ampiezza il varco, che permetteva il transito di più cavalieri affiancati, poteva essere chiuso in alto solo grazie a megaliti accostati che



Resti di posterula nel muro megalitico di Compsa-Monte Oppido.



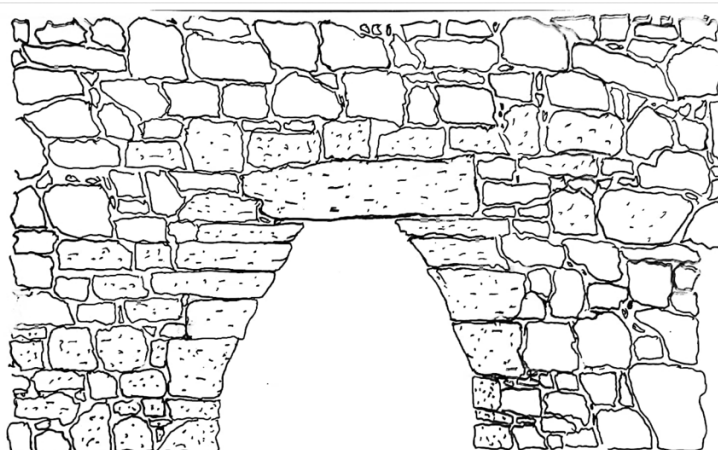
La grande porta dell'acropoli di Compsa-Monte Oppido.

progressivamente si stringevano sino a formare un'ogiva acuta, come nella porta megalitica di Arpino, o tronca come nella imponente porta a tenaglia di *Trebula Baliniensis*.

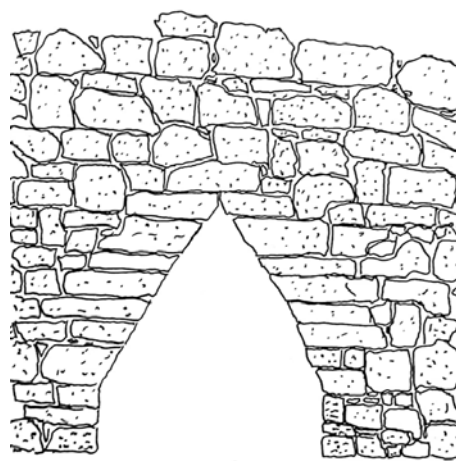


Particolare dei resti della guancia occidentale della grande porta dell'acropoli di Compsa-Monte Oppido.

Considerata la profondità delle guance, probabilmente la porta era compresa in un soprastante bastione o stretta da due torri che sovrastavano il muro senza sporgere all'esterno. All'interno del varco la pendice che sale verso nord è abbastanza agevole e conserva al livello del suolo tracce di distrutti edifici, testimoniati da allineamenti di massi che individuano ambienti, e restituisce frammenti di tegoloni e di grandi *dolia*, ovvero di recipienti ovali di terracotta per liquidi alimentari o cereali. Dunque l'acropoli



Ipotesi di ricostruzione dell'alzato della grande porta dell'acropoli, con vertice ad ogiva tronca, sul modello della porta occidentale di Trebula Baliniensis.



Ipotesi di ricostruzione dell'alzato della grande porta dell'acropoli, con vertice ad ogiva, sul modello della porta megalitica della Civitella di Arpinum.

ospitava edifici sacri, pubblici, ed era probabilmente in parte abitata. La sua difesa a nord era assicurata da un muro megalitico, sito poco sotto la cima, spesso ben conservato e con tracce di varchi, realizzato con massi prelevati accortamente a monte in modo idoneo a realizzare un'ampia strada all'interno del perimetro difensivo, indispensabile per il veloce movimento dei difensori in armi, al riparo del muro che s'innalzava a formare uno spalto¹¹, e comoda ed utile anche in tempo di pace per il transito.

La cinta esterna

Il muro che dalla vetta scendeva verso la pendice sud costituiva la difesa dell'acropoli, una volta raggiunta la grande porta proseguiva verso il basso. È testimoniato da superstiti resti megalitici e soprattutto da una grande strada interna che saliva verso l'acropoli e che nel punto più basso verso est un tempo ospitava certo una porta che consentiva agli abitanti di attingere acqua alle sorgenti Fonte delle Brecce e Fonte Gavitone, e di raggiungere poi il pianoro del Laceno e i monti Picentini.

Un burrone che incide la pendice est, forse in antico coronato da un muro o da una palizzata, determinava il volgere a nord del circuito difensivo che scendeva sulla pendice orientale del monte sino a raggiungere il sentiero che sale dal fondovalle sfiorando masseria Nesta, sul quale doveva vigilare una porta. Se ne potranno forse rintracciare indizi se il sentiero verrà liberato dalla vegetazione infestante che lo occlude nel tratto che sale verso

¹¹ Un rarissimo muro megalitico dotato di spalto è conservato nell'acropoli di *Kumpelternum*-Castello di Dragoni (Caserta), per il quale cfr. Caiazza 2024.

la vallecola tra la vetta di Monte Oppido e la Cima 1006. Una biforcazione ad Y raggiunge la mulattiera che con regolare tracciato è incisa sul versante nord della pendice sottostante Cima 959, Cima 963 e Cima 864, attinta da un sentiero che sale dal fondovalle e si biforca sino a raggiungerla. Su questa mulattiera poteva forse correre il muro megalitico settentrionale della cinta esterna di Monte Oppido, ipotesi che potrà essere verificata solo quando il sentiero e le sue adiacenze verranno rese percorribili ed osservabili. In alternativa bisognerà cercarla meglio sulla cresta e sulla pendice, anche se probabilmente se ne potranno osservare solo tracce.

Siamo invece sicuri del tracciato che dalla vetta scendeva a difendere la pendice occidentale di Monte Oppido, che corre sul limite tra il bosco di abeti e le radure e i castagneti. Ne restano evidenti, ad occhio allenato, segmenti di pochi massi del paramento esterno allineati tra loro e rimarcati a monte da resti del riempimento di pietrame minuto tra le due facce del muro, costruite con muratura megalitica, poi demolita intenzionalmente quando i Romani decisero di conservare e attestarsi nell'acropoli, o forse asportate in seguito per essere riutilizzate. I resti del distrutto muro sono conservati su entrambi i lati della strada sterrata che dalla via asfaltata sale per correre nella valle a nord della vetta a raccordarsi con la rotabile creata sulla pendice sud col rimboscamento. Le rovine del muro puntano in alto verso la vetta e si seguono con varia difficoltà nel fitto del bosco, mentre non vi sono evidenze sicure tra il limite del bosco e la cima dell'acropoli, dove la pendice spoglia dovrebbe agevolare la vista. Muovendo dalla strada sterrata in direzione opposta, verso valle e Lioni, rari resti del distrutto muro sono subito a valle della pista che corre a quota superiore e parallela alla strada asfaltata sino all'estremo settentrionale della pendice. Detta pista perpetua la strada interna al muro.

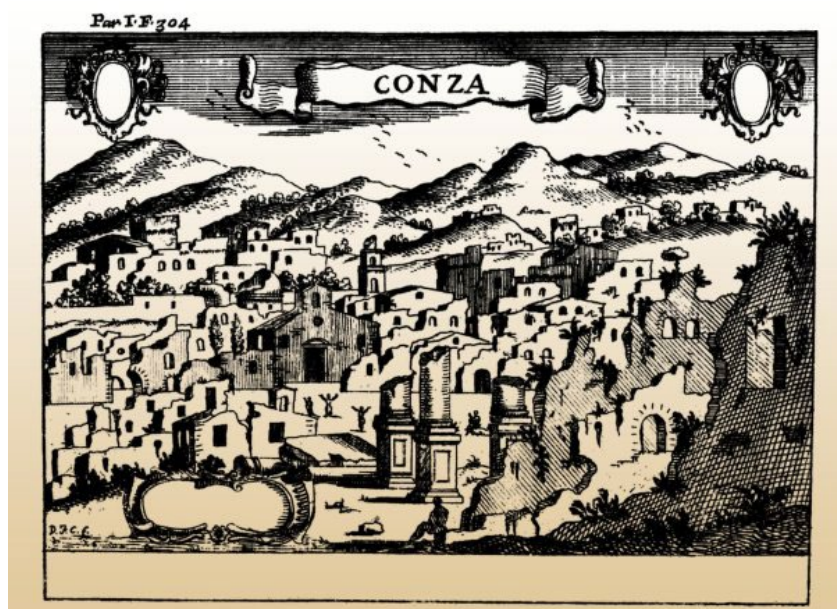
Riassumendo, l'acropoli che occupava la sommità di monte Oppido aveva un tempio con annessa cisterna in sommità; conserva tracce di edifici ed era munita sul versante nord da un muro ciclopico sub-apicale, rettilineo e abbastanza ben conservato insieme al retrostante 'cammino di ronda'; varchi di accesso sono indiziati da uno stipite megalitico e da sentieri. La superficie utile, esposta prevalentemente a sud, era difesa da un circuito in mura megalitiche a forma all'incirca di V con la grande porta nel vertice basso; oggi marginato da alberi. L'estensione delle mura della cittadella sommitale è valutabile in circa 500 ml, la superficie difesa misura oltre un ettaro. Quanto alla cinta esterna se ne potrà valutare esattamente il perimetro e la lunghezza solo dopo la rimozione dei rovi e dei bassi cespugli sui lati nord ed est del monte; ad oggi si può solo ipotizzare un perimetro di circa due chilometri e una superficie di circa 35 ettari, nella quale le radure



Acropoli di Monte Oppido e cinta esterna sui versanti del rilievo. Il tratto continuo indica le mura riconosciute, i puntini il percorso ipotizzato.

e i pendii a pascolo, potevano ospitare e nutrire armenti e greggi in fuga da razzie belliche; le foglie degli alberi potevano integrare il nutrimento degli animali che fornivano latte a formaggio agli abitanti e ai difensori, e certo la legna non mancava.

Nuovi scavi, nuove indagini di superficie, accurati rilievi, potranno accrescere di molto le nostre conoscenze, ma già oggi possiamo affermare che la grande cinta esterna e l'acropoli di Monte Oppido sono senza dubbio quanto resta di una grande città irpina, di una *urbs* popolata da cittadini e non una mera fortezza presidiata da soldati. Il suo nome trapiantato a Conza Vecchia si è perso, sostituito da un sostantivo antico "*oppidum*" che, come tramandato da Isidoro di Siviglia, definiva un insediamento munito di mura, sito in sommità di un monte, ampio e abitato da cittadini. Si differenziava sia dal *castellum*, pure ubicato in alto e fortificato, ma esiguo per dimensione e di esclusivo carattere militare, e perciò abitato solo dalla guarnigione, sia dai *vici*, abitati aperti, sia dai *pagi*, distretti rurali popolati di masserie, casali, e di nuclei di abitazioni aggregate, talvolta quasi cittadini per impianto e dimensione, ma tutti privi di mura e dunque della dignità urbana. Il nome Oppido nel Medioevo fu assunto da un villaggio di epoca longobarda che qui si spostò in alto in cerca di sicurezza, fu poi meglio fortificato dai Normanni. Infine fu abbandonato dagli abitanti che discesero in pianura, portandosi l'appellativo oggi conservato da un modesto colle con scarsi ruderi di edifici che domina il Piano di Oppido. Pur raro questo poleonimo si confronta con i nomi di Oppidi di Serradarce (Campagna), di Oppido Lu-



Conza Vecchia nella raffigurazione del Pacichelli.

cano sul fiume Bradano (testimoniato dall'anno 1310), di Oppido Mamertina sull'Aspromonte (testimoniato dall'anno 1051).

Dal nome Oppido sarebbe lecito dedurre che qui ci fosse in epoca sannitica un *oppidum*, una piccola città fortificata? Noi, non lo crediamo, poiché le dimensioni e la complessità dell'impianto fortificato, nonché la prossimità alla colonia romana di *Compsa*-Conza Vecchia – nella quale non è stato trovato nulla di sannitico, ma solo un impianto urbanistico romano – c'inducono a credere, come già enunciato, che le mura megalitiche sopra descritte siano quelle delle città preromane di *Compsa in Hirpinis*.

Pertanto è possibile opinare che con la conquista nell'89 a.C. ad opera dell'esercito sillano (*Vell. Pat.* 11. 16) o nelle Guerre Civili di Roma, l'abitato vide smantellare la grande cinta esterna e persegli abitanti, le funzioni sacre, politiche, amministrative, e dunque il rango urbano, pur conservando il nome, si ridusse ad ospitare un presidio militare romano arroccato nell'acropoli, così scaden-do da *urbs* a *castellum Compsanum*. Dopo che il nome proprio *Compsa* passò a Conza Vecchia a designare il nuovo *municipium* romano, il sito, data l'evidenza delle mura dell'acropoli, assunse il nome di *oppidum* nel senso generico di fortezza abbandonata. Converrà accennare che la forma istituzionale della città romana non è chiara, visto che abbiamo notizie sia di un *municipium* di Conza, ovvero di un abitato con amministrazione autonoma e con obblighi (*munera*) verso Roma, sia di una colonia di Conza, ovvero di una collettività di diritto romano. L'esame delle fonti è complicata dall'esistenza nell'Italia antica di più città denominate *Compsa*, indiziata dall'attribuzione della città all'Irpinia,



Mura dell'acropoli di Monte Oppido.

alla Lucania, all'Apulia, e confermata dalla necessità degli autori antichi di distinguere la nostra città dicendo che era *in Hirpinis*, specificazione che sarebbe stata superflua se fosse stata l'unica di questo nome. Il nome sopravvisse nel nuovo sito di fondazione romana, piazzaforte ancora nella Guerra Gotica quando nel 545 fu occupata dai Goti, per essere poi ripresa da Narsete. Secoli dopo divenne sede arcivescovile ed anche se i terremoti e lo spopolamento la fiaccarono, provocando lo spostamento del vescovo, conservò notevoli resti romani ed il nome. Nome che dura tuttora con la sopravvenuta qualifica di Conza Vecchia, pur se il terremoto del 1980 ne ha determinato l'abbandono e il trasferimento dell'abitato più a valle, in nuova e più sicura sede, oggi Conza della Campania. È questo il terzo mutamento di sito del poleonimo Conza che peraltro è oggi portato anche dalla Sella di Conza, da Castelnuovo di Conza, S. Andrea di Conza e dalla Porta Consina, di *Volceii*-Buccino, dimostrazione della prodigiosa capacità di alcuni toponimi di sopravvivere e mutare di sito nei millenni.

Bibliografia

- AA.VV. 1991 : *La romanisation du Samnium aux II^e et I^{er} s. av. J.-C. Actes du Colloque International* (Naples 1988), Napoli 1991.
- AA.VV. 2021a: *L'oppidum di Lioni*, a cura di R. Capasso, Mercato San Severino 2021.
- AA.VV. 2021b; *Studi sull'Irpinia Antica*, Napoli 2021.
- Caiazza 2005: D. Caiazza, *Mefitis Regina Pia Ceria Iovia. Primi appunti su iconografia natura competenze divinità omologhe e continuità culturale della Domina Italica* in "Italica Ars Studi in onore di Giovanni Colonna per il Premio I Sanniti", a cura di D. Caiazza, Piedimonte Matese 2005, pp. 129-218.
- Caiazza 2007: D. Caiazza, *Poleografia e popolamento della Campania interna preromana insediamenti italici sui rilievi dell'appennino e del Preappennino dell'antica Terra di Lavoro. Un dossier sui Lucani e una proposta di restituzione storico-topografica dei Lucani Apuli e dei Lucani della Mesogaia*; in *Gli Etruschi e la Campania Settentrionale. Atti del XXVI Convegno di Studi Etruschi ed Italici*, Caserta, Santa Maria Capua Vetere, Capua, Teano, 11-15 novembre 2007, Pisa, Roma, 2011, pp. 355-400.
- Caiazza 2022: D. Caiazza *Abellani - Abellinates -Abellinates Marsi Abellinates Protropi - Freginates *Forum Aemilii - *Forulum - Sub Romula - (Carife una *Callifae Irpina?)*. *Primo contributo alla toponomastica ed alla topografia antica dell'Irpinia* in *Considerazioni di Storia ed Archeologia XIV* 2022 pp. 69-93.
- Caiazza 2023: D. Caiazza *Beneventum - Maloenton - Malies - Meles - Marmoreae - Forum Novum - Mutatio Vicus Foro Novo - Campi Arusini In Lucanis - Campi Veteres In Lucanis -Lucania Della Mesogaia*. *Secondo contributo alla toponomastica ed alla topografia antica dell'Irpinia* in *Considerazioni di storia ed archeologia* 2023 pp. 75-94.
- Caiazza 2024: D. Caiazza, *Aeculani - Aquiloni - Aquilonis Mutatio, Flumen, Lucus - Aequum Tuticum - Aequum Magnum - Ligures qui cognominantur Corneliani et qui Baebiani - Vescellani - Vercellium - Sicilinum*. *Terzo contributo alla toponomastica ed alla topografia antica dell'Irpinia* in *Considerazioni di Storia ed Archeologia XVI* 2024 pp. 36-84.
- Caiazza 2024a: D. Caiazza, *Kumpelternum-Cubulteria-Dragoni. Le mura sannitiche che videro i volti e le gesta di Annibale, di Fabio Massimo, di Silla e di Ruggero il Normanno* in *Territori delle culture* 55, 2024.
- Caiazza 2025: D. Caiazza, *Compsani. Centri fortificati nell'Alta Irpinia - Notizia Preliminare Quarto contributo alla toponomastica ed alla topografia antica dell'Irpinia* in *Considerazioni di Storia ed Archeologia, XVII* 2025.
- Caiazza 2026 cds: D. Caiazza, *Urbes oppida castella nell'Alta Irpinia e sulle frontiere. L'oronimo Raia e antiche fortificazioni. Popolazioni e città di sito ignoto o dubbio: Aletrini - Atrani - Alfellani - Atinates - Ulurtini - Fratuolum Cimetra Ferentinum Murgantia Romulea Oppidum Trivici*. *Quinto contributo alla toponomastica e topografi antica dell'Irpinia*, in *Considerazioni di Storia ed Archeologia XVI* 2026 in cds.
- Colucci Pescatore 1988: Gabriella Colucci Pescatori, *Evidenze archeologiche in Irpinia* in *La romanisation du Samnium*, pp. 85-122.
- Colucci Pescatore & Di Giovanni 2013: G. Colucci Pescatori - V. Di Giovanni, *Compsa, gli Antistii e l'iscrizione plateale del foro*, in *Oebalus*, 8, 2013 pp. 69-108.
- Colucci Pescatore 2021: G. Colucci Pescatori, *Per una storia archeologica dell'Irpinia: dall'istituzioni del Museo Irpino alle ricerche più recenti*, in *Studi sull'Irpinia Antica*, pp. 149-203.
- Johannowsky 1981: W. Johannowsky, *Testimonianze materiali del modo di produzione schiavistico in Campania e nel Sannio Irpino*, in *Società romana e produzione schiavistica, L'Italia: insediamenti e forme economiche*, I, Bari, 1981, pp. 229-309.

- Johannowsky 1987: W. Johannowsky, *Note di archeologia e topografia dell'Irpinia antica*, in *L'Irpinia nella società meridionale*, Centro di ricerca Guido Dorso, Annale 1985-1986, II, Avellino, 1987, pp. 103-116.
- Johannowsky 1988: W. Johannowsky, *Circello, Casalbore e Flumeri nel quadro della romanizzazione dell'Irpinia*, in *La romanisation du Samnium* pp. 57-83.
- Nonnis&Ricci 1999: D. Nonnis & C. Ricci, *Vectigalia municipali ed epigrafia: un caso dall'Hirpinia* in *Actes de la Xe Rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain* (Rome, 27-29 mai 1996), Publications de l'École Française de Rome Année 1999, 256, pp. 41-59.
- Oakley 1995: S. P. Oakley, *The Hill-Forts of the Samnites*, Roma 1995.
- Onorato 1960: G.O. Onorato, *La ricerca archeologica in Irpinia*, Avellino, 1960
- Oppido Vetere. La fortezza sulla montagna*. Mostra archeologica a cura della Pro Loco, Lioni, 10-20 agosto 1987.
- Saldutti 2017, *Compsa nella seconda guerra punica* in *Studi sull'Irpinia antica*, pp. 131-143, in AA.VV. 2021b.



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Cultura come fattore di sviluppo

Il progetto di riuso di un immobile
sottoposto a tutela Lidia Bordoni

RESTAURO vs RIUSO: note intorno al recupero
del teatro comunale di Acquaviva delle Fonti Giuseppe Teseo

Le produzioni culturali per le trasformazioni:
la prospettiva dell'economia civile Adalgiso Amendola



Il progetto di riuso di un immobile sottoposto a tutela

Lidia Bordoni
Architetto libero professionista

Il primo contatto che si ha con il luogo è fondamentale per decidere come e cosa realizzare nel “riuso” di un immobile, soprattutto quando questo è sottoposto a tutela.

Occorre poi ascoltare le esigenze del cliente e capire correttamente cosa vuole, per poter comprendere, come un luogo fortemente caratteristico, possa poi diventare uno spazio fatto a misura di chi andrà poi ad abitarvi.

In questa sede il termine di “riuso” viene utilizzato quando si svolgono miglioramenti, siano essi consistenti o minimi e che coinvolgono un tecnico e delle maestranze. Quello che molto spesso s’ignora è che in queste occasioni ci sono centinaia, o migliaia, di decisioni, grandi e piccole, che si legano le une alle altre, che richiedono attenzione e capacità di giudizio¹.

Bisogna, inoltre, considerare che molto spesso i committenti ignorano che non è possibile fare proprio tutto quello che si vuole e che, malgrado le semplificazioni e le dichiarazioni del legislatore, l’edilizia non è affatto “libera”; ci sono leggi e regolamenti da rispettare, verifiche da far tornare, obiettivi minimi da raggiungere. Quando si scopre la cruda realtà si rimane sorpresi. Frequentemente chiedono, perché quell’idea che a loro sembrava vincente che avevano accarezzato e che si figuravano già, non si possa in realtà realizzare. Ogni intervento edilizio su un immobile richiede un attento esame della normativa vigente: regolamenti edilizi, norme di PRG, ecc., se in più l’immobile su cui dobbiamo intervenire, risulta tutelato, occorre una ulteriore e attenta cura, perché abbiamo a che fare con un involucro che ha delle peculiarità storiche, architettoniche e artistiche che è nostro dovere preservare².

Il primo passo da effettuare è verificare se l’immobile sia soggetto a un vincolo di tutela, di tipo “diretto” oppure “indiretto”, questo sarà

¹ Per approfondimenti vedasi CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997; CARBONARA G., *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, in Casiello S. (a cura di), *Restauro dalla teoria alla prassi*, Napoli 2000, pp. 9-26.

² Per approfondimenti vedasi GRAZIANI P., *Gli strumenti di tutela, regime giuridico e regime fiscale*, in Monti G., Crova C., (a cura di), *Tutela e conservazione del patrimonio culturale. Lo strumento del vincolo*, Padova 2008, pp. 15-26.

possibile attraverso una richiesta di verifica di provvedimento di tutela emesso ai sensi della Seconda Parte del Decreto Legislativo 22.01.2004 n° 42³ sul bene immobile, che può essere inviata direttamente all'Ufficio Vincoli della Soprintendenza di competenza.

I vincoli sugli edifici e/o sul paesaggio nascono principalmente per garantire la tutela del patrimonio storico, artistico, ambientale e regolare l'uso del suolo. I vincoli architettonici proteggono edifici di valore storico o artistico, pertanto ogni intervento deve essere autorizzato dalla Soprintendenza e devono essere mantenuti i caratteri originari dell'immobile. I vincoli paesaggistici, riguardano la tutela di aree di particolare bellezza naturale.

In prima battuta occorre comprendere il tipo di vincolo a cui è soggetto l'immobile:

- Vincoli diretti (Procedimento per la tutela diretta art. 12-16): tutela specifici beni riconosciuti come culturalmente rilevanti ai sensi della Parte Seconda del Codice dei Beni Culturali (art. 10).
- Vincoli indiretti (Procedimento per la tutela indiretta artt. 45-47): tutela il contesto ambientale ed urbanistico in cui si colloca il bene culturale secondo la Parte Terza del Codice dei Beni Culturali (art. 136). Il vincolo indiretto riguarda aspetti di ordine edilizio suscettibili di danneggiare il bene culturale posto nelle vicinanze e mai aspetti negoziali sul bene; in altri termini il vincolo paesaggistico attiene all'utilizzazione dei beni e non alla loro commercializzazione.

Pertanto sulla base di quanto sopradetto, qualsiasi intervento da effettuare necessita di un parere rilasciato dalla Soprintendenza ai sensi dell'art. 21 e/o art. 146 del Codice dei Beni Culturali, indipendentemente dal fatto che rientri o meno nell'edilizia libera (oltre ovviamente ai necessari successivi titoli autorizzativi a livello edilizio/urbanistico).

Il ruolo dell'architetto, in questo scenario, non è solo quello di rifunzionalizzare degli ambienti, dovrà far convergere diversi aspetti: rispondere alle richieste del cliente con occhio attento alle normative, alle tecnologie, alla struttura edilizia, al nuovo modo di vivere il bene⁴. Un processo in continua evoluzione. Basti pensare come il covid abbia rivoluzionato gli ambienti domestici o di lavoro con la necessità di ricavare nuovi spazi.

Quello che c'interessa innanzitutto, che è alla base di un rapporto corretto di "riuso", è la distribuzione e il dimensionamento degli ambienti in base alla nuova funzione e come questi possano poi combaciare con gli eventuali vincoli dell'immobile.

Una volta verificato che il nostro immobile è sottoposto a un vincolo di tutela diretta, occorre verificare la *legittimità dei luoghi*

³ D'ora in poi Codice dei Beni Culturali.

⁴ Per approfondimenti vedasi CONCAS D., *Good practices for the improvement of the historic buildings technological equipment*, in AiCARR (a cura di), *Historical buildings: designing the retrofit. An overview from energy performances to indoor air quality*, Milano 2014, pp. 925-938; CONCAS D., *Tra tempo passato e tempo presente. Il progetto di conservazione*, in Posocco P., Raitano M., (a cura di), *La seconda vita degli edifici. Riflessioni e progetti*, Roma 2016, pp. 97-106.

e/o eventuali, attraverso planimetrie d'impianto del 1939 o altre autorizzazioni o concessioni in sanatoria chiuse.

Dalla verifica tra la documentazione storica e lo stato di fatto, qualsiasi intervento da realizzare dovrà garantire:

la conservazione della sagoma dell'edificio, dei prospetti, al sedime e alle caratteristiche planivolumetriche e tipologiche dell'edificio preesistente e non dovranno comportare incrementi volumetrici.

Definita la nuova funzione dell'immobile vincolato si dovranno determinare una serie di scelte progettuali che ovviamente andranno a incidere sia sulla distribuzione interna degli ambienti, sia sui costi dell'intervento. *Pertanto si dovrà conservare tutta la sua struttura perimetrale (con gli aggetti e gli sporti) e non potranno essere modificate le aperture sulle pareti esterne.*

Un altro aspetto da considerare è ad esempio, la *distribuzione interna*. Molto spesso può succedere, considerando le caratteristiche murarie dell'edilizia storica, che la soluzione progettuale possa comportare la demolizione di parti interne di muratura portante. Ciò non è sempre vietato purché venga effettuato con un progetto architettonico comunque congruo con la struttura storica e che sia sottoposto ai necessari pareri degli uffici del Genio Civile.

Dopo i primi rapporti con la committenza, in cui si discute insieme, piantina alla mano, delle esigenze relative ai nuovi ambienti è possibile iniziare a buttare giù una idea di progetto, contornata da eventuali schizzi. Una volta che vengono chiariti tutti gli eventuali dubbi che man mano potrebbero venir fuori è indispensabile che l'architetto presenti alla committenza, la piantina di progetto che dovrà essere approvata.

Negli adeguamenti impiantistici interni (elettrico, idrico, d'illuminazione, antincendio e meccanico, ecc.), si dovrà incidere il meno possibile sulla muratura originaria; in particolare gli impianti (idrico, antincendio, ecc.) potranno essere realizzati a pavimento utilizzando gli impianti/scarichi preesistenti e non dovranno essere posizionati macchinari e/o impianti sui prospetti⁵. Ad esempio, la progettazione degli impianti, dovrà soddisfare le molteplici esigenze a cui l'"abitare" contemporaneo deve rispon-

⁵ Per approfondimenti vedasi AGOSTIANO M., *La riqualificazione energetica nel recupero dei centri storici*. In *Riqualificazione energetica di Edifici ed Impianti dopo il D.Lgs. 115/2008*, Atti del Convegno Interregionale Campania-Molise, (Napoli 28.01.2010), organizzato dal Provveditorato alle OO.PP. www.convegno-oopp.campania.it, Napoli 2010; BORIANI M., GIAMBRUNO M., GARZULINO A., *Studio, sviluppo e definizione di schede tecniche d'intervento per l'efficienza energetica negli edifici di pregio*. Rapporto di ricerca, Roma 2011; CANIGLIA S., ILLUZZI S.R., SPAGNOL C., (a cura di), *Il restauro dei serramenti storici. L'esperienza di Palazzo Ducale a Venezia*, Padova 2012; CONCAS D., (a cura di), *Conservazione vs innovazione. L'inserimento di elementi tecnologici in contesti storici*, Padova 2018; DALL'Ò G., (a cura di), *Gli impianti nell'architettura*, Torino 2000; DE SANTOLI L., *Impianti di riscaldamento e di climatizzazione*, in Carbonara G., (diretto da), *Trattato di restauro architettonico e impianti*, V, pp. 528-612, Torino 2001; DE SANTOLI L., *I sistemi impiantistici per il controllo del microclima negli edifici storici*. In *Tecnologie e impianti negli edifici storici*, Atti del Convegno (Roma, 23.05.2006), in "Antincendio", 58, 8, pp. 47-60; FASANO G., (a cura di), *L'efficienza energetica nel settore civile*, Frascati 2011.

dere: risparmio energetico, comfort, durata, affidabilità e qualità, ma al tempo stesso, soprattutto quando s'interviene su un immobile tutelato, occorre prestare la massima attenzione alla struttura muraria, agli eventuali apparati decorativi e alla loro collocazione sui prospetti.

Ciò non vuol dire che viene preclusa *a priori* la loro realizzazione e/o adeguamento, ma viene richiesto, nella loro distribuzione/collocazione, uno studio più approfondito che possa ad esempio, nel caso di macchinari da installare sulle facciate o sulle coperture, studiare posizioni e/o sistemi di schermatura, il più possibile integrate con il contesto, oppure sfruttare passaggi o cavedi che non interferiscano con l'involucro edilizio storico.

Un altro intervento potrebbe essere la *sostituzione degli infissi esterni*. I nuovi infissi dovranno essere per materiale, colore, forma e dimensione uguali a quelli originali e senza apportare modifiche in facciata.

Con l'approvazione del progetto, si passa alla scelta dei materiali che va dalla fornitura dei rivestimenti, alla scelta dei corpi illuminanti fino all'acquisto di sanitari ed eventuali elementi per l'impianto di riscaldamento.

Tali scelte, nel momento in cui s'interviene su un immobile vincolato, dovranno osservare delle "indicazioni", soprattutto quando il progetto si estende verso l'esterno. Ad esempio nella scelta di eventuali corpi illuminanti ci si dovrà orientare con *soluzioni integrate, quanto più possibile, alla facciata dell'immobile per colore e tipologia e dovranno essere posizionati in modo da essere in armonia con il prospetto*.

Inoltre in linea generale, *tutti i materiali originari (porfidi, travertini, lapidei, ecc.) dovranno essere conservati e restaurati con tecniche tradizionali. Quelli gravemente ammalorati e non recuperabili dovranno essere reintegrati con elementi nuovi della stessa tipologia (materiale, colore, forma, dimensioni, spessore, partitura, ecc.). Ancora, le tinteggiature esterne dovranno essere effettuate con tinte a base di latte di calce e terre naturali, magari predisponendo una ricerca stratigrafica della tinteggiatura originaria*.

Definito il progetto e i materiali, si predispongono gli elaborati necessari all'impresa per l'esecuzione dei lavori, compreso il computo metrico estimativo, dove si andranno a dettagliare tutti i lavori da eseguire con la descrizione dei materiali e delle quantità, e il capitolato d'appalto con il quale i lavori di "riuso" verranno affidati a una impresa.

Ai fini dell'individuazione delle imprese esecutrici delle opere, ai sensi dell'art. 29 c. 6 del Codice dei Beni Culturali «Fermo quanto disposto dalla normativa in materia di progettazione ed esecuzione di opere su beni architettonici, gli interventi di manutenzione e restauro su beni culturali mobili e superfici decorate di beni architettonici sono eseguiti in via esclusiva da coloro che sono

restauratori di beni culturali ai sensi della normativa in materia». In alcuni casi, data la particolarità del luogo, non si può intervenire a livello edilizio su un immobile sottoposto a tutela; pertanto potrebbe essere una soluzione lavorare con gli arredi, ossia pensare a dei sistemi fatti su misura.

Un esempio è stato il progetto di riuso per un locale commerciale sito nel centro di Roma⁶. La particolare conformazione del locale: molto lungo e stretto, differenze di quote interne, strutture murarie originarie, hanno condotto di concerto con i committenti, a un approccio progettuale in cui l'arredo e le decorazioni hanno portato a un nuovo dialogo del luogo (fig. 1).

Il nodo principale del progetto è stato quello di separare le diver-

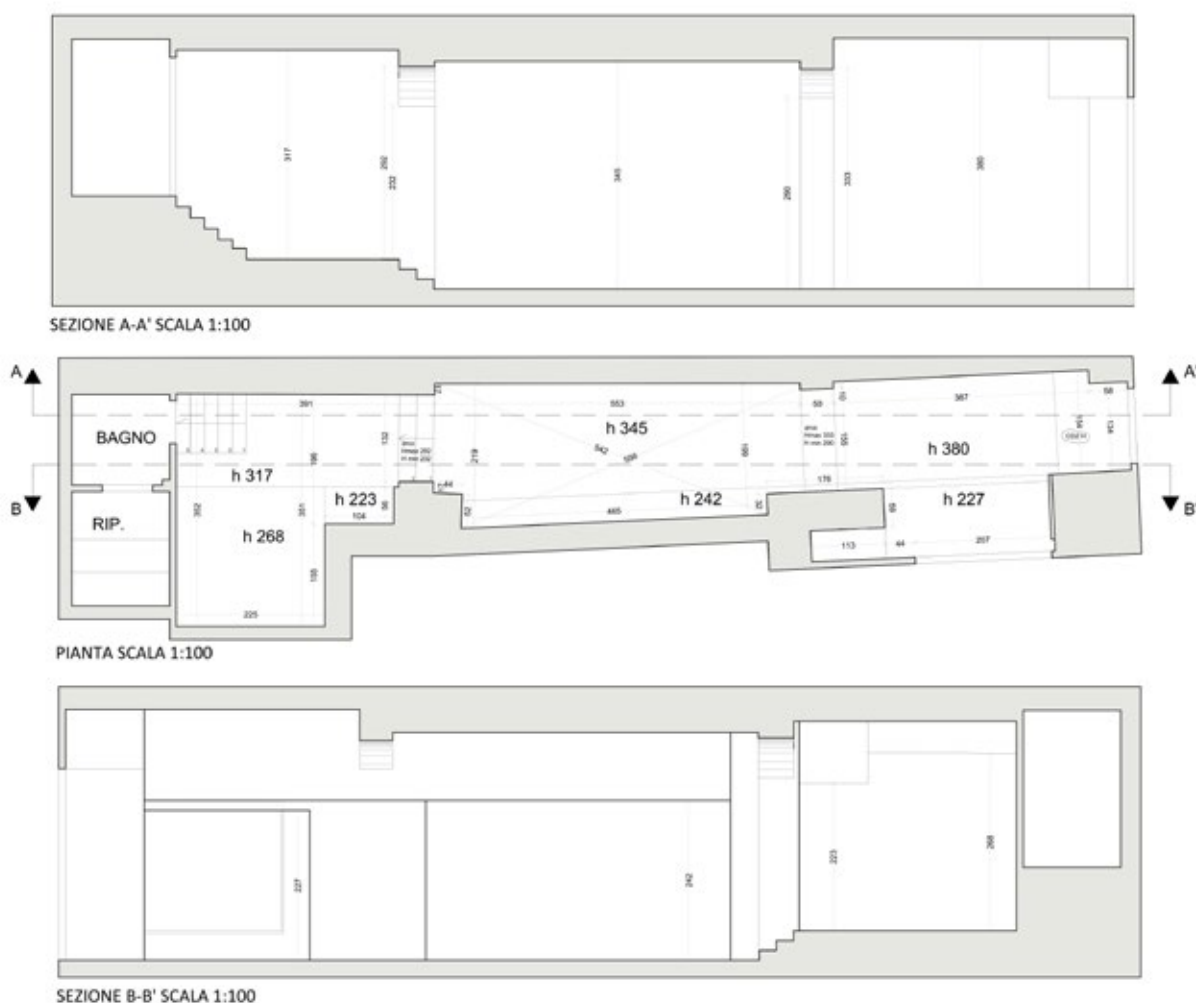


Fig. 1 Roma, Edificio vincolato: progetto architettonico di allestimento di un locale a uso commerciale, tavola di rilievo (©elaborato grafico di Lidia Bordon).

⁶ Il progetto è dell'autrice di questo contributo.

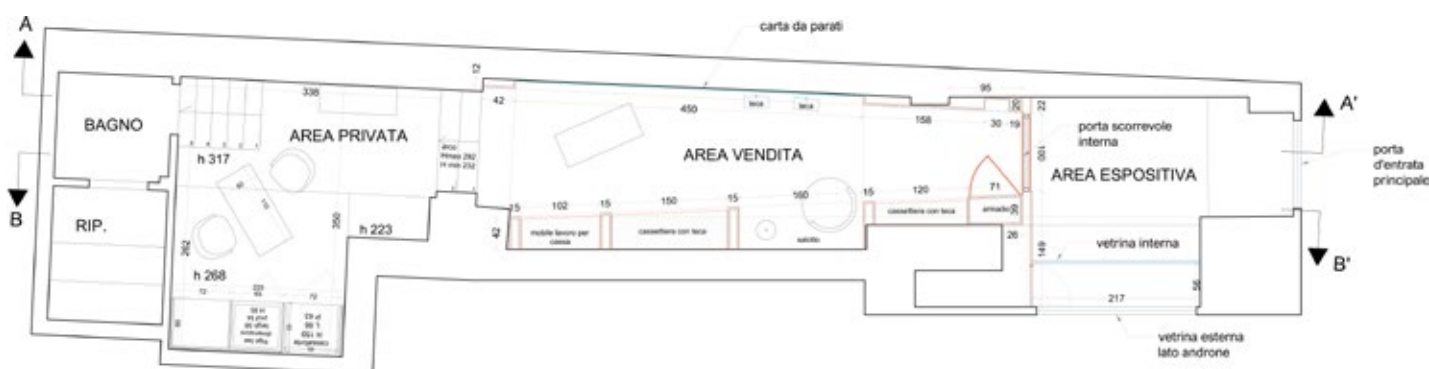


Fig. 2 Roma, Edificio vincolato: progetto architettonico di allestimento di un locale a uso commerciale, tavola di progetto - planimetria (©elaborato grafico di Lidia Bordini).

se funzioni dell'attività: area espositiva – area di vendita – area privata (fig. 2).

Una porta in ferro scorrevole divide il passaggio con "l'area di vendita", che a sua volta presenta una parte di accoglienza allestita con armadi a muro, teche espositive e un piccolo salotto che precedono il fulcro centrale del locale con il banco vendita/reception (figg. 3-4). Infine abbiamo "l'area privata", in questo



Fig. 3 Roma, Edificio vincolato: vista del locale ante operam (©Lidia Bordini).

Fig. 4 Roma, Edificio vincolato: vista del locale post operam (©Carlo Cianfoni).



Fig. 5 Roma, Edificio vincolato: vista dell'ingresso post operam (©Carlo Cianfoni).



Fig. 6 Roma, Edificio vincolato: vista della vetrina ante operam (©Lidia Bordini).



Fig. 7 Roma, Edificio vincolato: vista della vetrina post operam (©Carlo Cianfoni).



Fig. 8 Roma, Edificio vincolato: vista della parete con la carta da parati verde (©Carlo Cianfoni).

caso il passaggio era già segnato dal salto di quota superato da due gradini, e in fondo i servizi e un piccolo magazzino. Dunque, nessuna area è più rilevante di un'altra, ma ognuna diventa concatenata all'altra (fig. 5).

Il locale non presentava vetrine esterne eccetto una laterale, che affaccia comunque su uno spazio privato, pertanto è stata creata un'"area espositiva" dove poter entrare e vedere i prodotti esposti (figg. 6-7).

Attraverso la realizzazione del controsoffitto e di contropareti in legno attrezzate con teche e vetrine espositive, si è potuto evitare la formazione di tracce a soffitto e parete per il passaggio degli impianti.

Il locale soffriva della poca illuminazione naturale, quindi il controsoffitto ha permesso la realizzazione di un'illuminazione puntuale, attraverso l'installazione di micro faretti necessari per l'illuminamento delle teche espositive, e un'illuminazione d'ambiente realizzata con delle lampade a sospensione. Il controsoffitto ha permesso anche il passaggio dell'impianto meccanico e di areazione per il ricambio d'aria.

Ruolo importante ha rivestito l'apparato

decorativo quindi l'uso di una importante carta da parati di colore verde, domina il cuore del locale (fig. 8). La soluzione delle contro-pareti in legno, decorate con delle modanature verticali, sono state definite per cercare di attenuare l'effetto "tunnel" e dare un po' di verticalità all'ambiente (figg. 9-10). Un altro materiale importante e dominante è il ferro, la vetrina realizzata su misura dell'en-

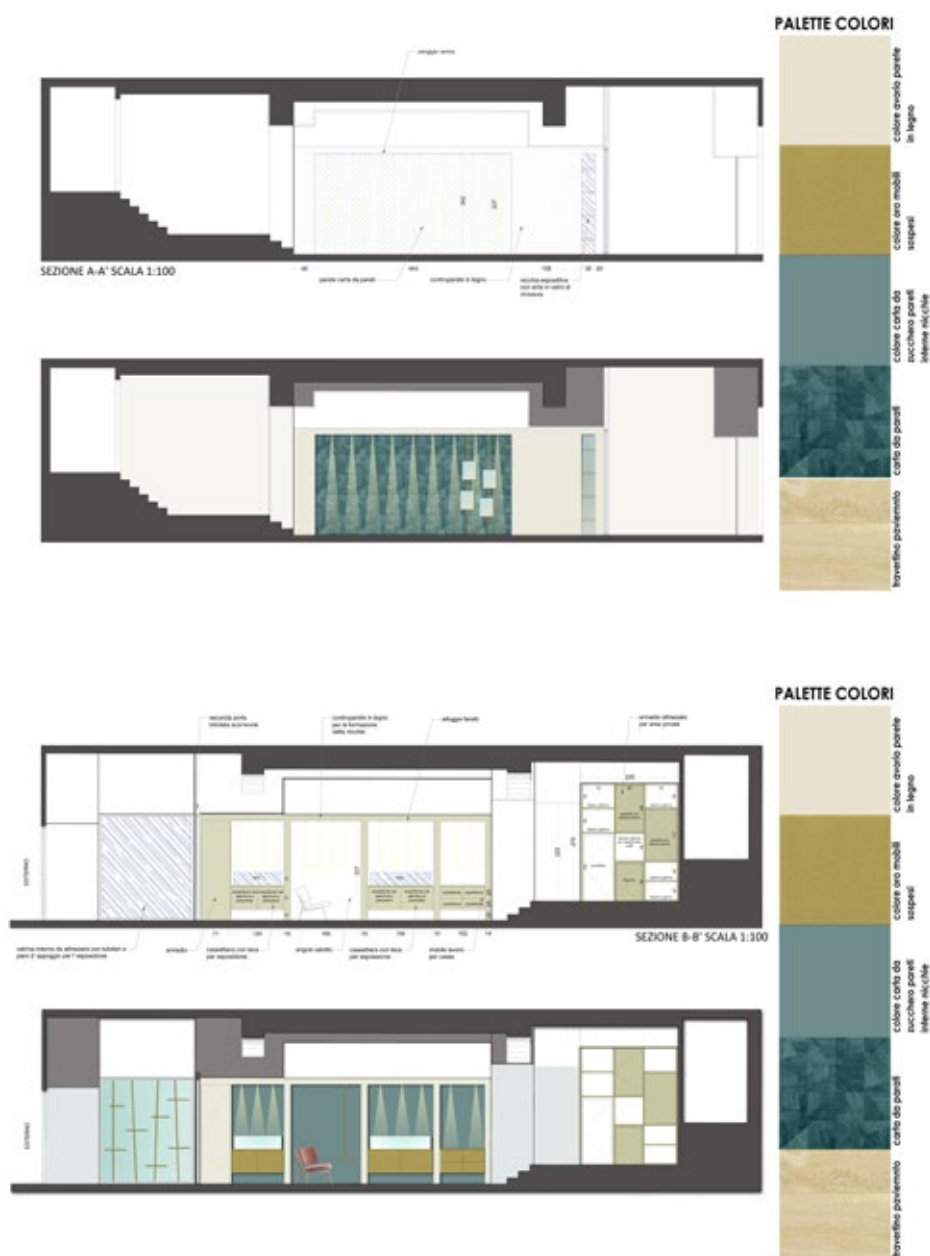


Fig. 9 Roma, Edificio vincolato: progetto architettonico di allestimento di un locale a uso commerciale, tavola di progetto – sezione A-A' (©elaborato grafico di Lidia Bordini).

Fig. 10 Roma, Edificio vincolato: progetto architettonico di allestimento di un locale a uso commerciale, tavola di progetto – sezione B-B' (©elaborato grafico di Lidia Bordini).



Fig. 11 Roma, Edificio vincolato: vista della teca con parete con modanature verticali (©Carlo Cianfoni).

trata, lasciata con il suo colore naturale, le teche espositive in vetro sospese su dei pilastri, o ancora i faretti cilindrici fatti su misura, sono elementi caratterizzanti dello spazio (fig. 11).

Terminata la fase progettuale, si passa alla fase di cantiere!

Modificazioni, integrazioni, adattamenti, rinunce, necessità subentrano rispetto al tema evoluto durante la fase progettuale dell'edificio vincolato. Questo passaggio è infatti tradizionalmente disatteso dalla cultura architettonica e progettuale che in genere viene proposta sui libri, sulle riviste patinate, nei dibattiti, perché si tratta di una logorante rinuncia ad alcuni sogni creativi, ad alcune spinte compositive, ad alcuni atteggiamenti da grandi progettisti, di fronte all'incalzare delle necessità quotidiane.

Come evolve il tempo nel cantiere e cosa succede nel passaggio tra le tavole disegnate e la realtà effettiva del cantiere? Certo la base progettuale è importante.

Le stime economiche che sono state pattuite fondamentali. Ma il cantiere è un esaltatore di sapidità umana. È il luogo dell'eccesso fattivo, del non l'avevo

capito che sarebbe venuto così, del problema da risolvere velocemente con, a volte, la perdita di giornate di lavoro. Vivere e abitare il cantiere genera un legame molto forte con il luogo che sta nascendo; in un certo senso è come vederlo crescere e partecipare alla sua crescita.

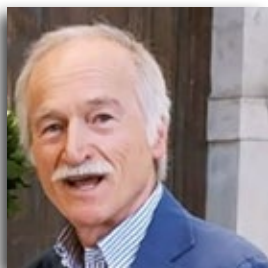
L'intervento di "riuso", come ogni intervento umano, per quanto correttamente progettato, comporta per definizione una modifica dell'ambiente; pertanto occorre assicurarsi, fin dalla fase progettuale preliminare, che tali modifiche permettano il ristabilirsi di nuovi equilibri accettabili e che rendano fruibile il "bene vincolato" anche alle generazioni future.

Bibliografia

AGOSTIANO M., *La riqualificazione energetica nel recupero dei centri storici*. In *Riqualificazione energetica di Edifici ed Impianti dopo il D.Lgs. 115/2008*, Atti del Convegno Interregionale Campania-Molise, (Napoli 28.01.2010), organizzato dal Provveditorato alle OO.PP. www.convegno-oopp.campania.it, Napoli 2010.

BORIANI M., GIAMBRUNO M., GARZULINO A., *Studio, sviluppo e definizione di schede tecniche d'intervento per l'efficienza energetica negli edifici di pregio*. Rapporto di ricerca, Roma 2011.

- CANIGLIA S., ILLUZZI S.R., SPAGNOL C., (a cura di), *Il restauro dei serramenti storici. L'esperienza di Palazzo Ducale a Venezia*, Padova 2012.
- CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997; CARBONARA G., *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, in Casiello S. (a cura di), *Restauro dalla teoria alla prassi*, Napoli 2000, pp. 9-26.
- CONCAS D., (a cura di), *Conservazione vs innovazione. L'inserimento di elementi tecnologici in contesti storici*, Padova 2018.
- CONCAS D., *Good practices for the improvement of the historic buildings technological equipment*, in AiCARR (a cura di), *Historical buildings: designing the retrofit. An overview from energy performances to indoor air quality*, Milano 2014, pp. 925-938.
- CONCAS D., *Tra tempo passato e tempo presente. Il progetto di conservazione*, in Posocco P., Raitano M., (a cura di), *La seconda vita degli edifici. Riflessioni e progetti*, Roma 2016, pp. 97-106.
- DALL'Ò G., (a cura di), *Gli impianti nell'architettura*, Torino 2000.
- DE SANTOLI L., *Impianti di riscaldamento e di climatizzazione*, in Carbonara G., (diretto da), *Trattato di restauro architettonico e impianti*, V, pp. 528-612, Torino 2001.
- DE SANTOLI L., *I sistemi impiantistici per il controllo del microclima negli edifici storici*. In *Tecnologie e impianti negli edifici storici*, Atti del Convegno (Roma, 23.05.2006), in "Antincendio", 58, 8, pp. 47-60. FASANO G., (a cura di), *L'efficienza energetica nel settore civile*, Frascati 2011.
- GRAZIANI P., *Gli strumenti di tutela. regime giuridico e regime fiscale*, in Monti G., Crova C., (a cura di), *Tutela e conservazione del patrimonio culturale. Lo strumento del vincolo*, Padova 2008, pp. 15-26.



RESTAURO vs RIUSO: note intorno al recupero del teatro comunale di Acquaviva delle Fonti

Giuseppe Teseo

Architetto libero professionista, già funzionario architetto del MIC, in quiescenza

Il tema del riuso

L'editoriale apparso in un recente numero della rivista "rec_magazine"¹, ha come titolo un fatidico interrogativo: **Finirà il Restauro?**

L'inquietante domanda posta dall'autore è se "Finirà il restauro così come l'abbiamo studiato e appreso dai nostri maestri e come abbiamo cercato di trasmetterlo ai giovani negli studi professionali, nelle soprintendenze, nella didattica e nella ricerca?"². Altrettanto inquietante è la risposta: "Ci siamo fatti questa domanda al termine di uno dei confronti che siamo soliti avere all'interno del comitato scientifico di "rec_magazine" e abbiamo convenuto che sì, sarà molto probabile; tra una o due generazioni finirà o sfumerà moltissimo..."³.

L'allarmante timore espresso, offrendone l'autorevole suggerimento, induce ad una riflessione sul tema del confronto **restauro vs riuso**, che si è inteso qui delineare attraverso le considerazioni espresse nelle note che seguono. Una riflessione maturata anche in seguito all'esperienza di direzione dei lavori per il completamento del recupero funzionale del teatro comunale di Acquaviva delle Fonti, in passato già oggetto di radicali modifiche negli interni e, in anni relativamente recenti, della loro completa riconfigurazione.

Sostanzialmente, osserva l'architetto Cesare Feiffer, i fondamenti del restauro, basati su cultura e progetto, sono minacciati da due tendenze principali: la separazione tra *interventi di conser-*

¹ Recupero e Conservazione Magazine, novembre-dicembre 2024 n. 184.

² Cesare Feiffer, *FINIRÀ IL RESTAURO?* Editoriale in rec_magazine, n. 184.

³ *Ibid.*

vazione e progettazione del riuso e la crisi nella formazione accademica degli architetti, sempre più teorica e meno operativa. La prima ragione sta nella tendenza sempre più diffusa nel separare i due momenti del progetto, ossia quello della conservazione di materiali e strutture da quello del riuso degli spazi, delle eventuali addizioni funzionali o delle modifiche; il primo viene governato dalle competenze tecniche legate al restauro che si riduce a operare le manutenzioni, mentre il secondo viene delegato all'architetto compositivo, cioè a chi è specialista nella progettazione del nuovo.

Queste competenze, prosegue l'autore, "legate alla creatività, alla composizione architettonica, pur operando con segni compositivi alti e di qualità vengono da un mondo lontanissimo dal restauro: è un progettare assai diverso per sensibilità e cultura rispetto a quello specifico e particolare del restauro architettonico. Ciò non significa disconoscere i meriti alla cultura creativa del nuovo ma quella applicata alle architetture storiche è profondamente diversa, perché si tratta di una composizione subordinata alla preesistenza, consapevole del concetto di rispetto, di non prevaricazione, di compatibilità, che valuta attentamente e con cautela i significati della matericità, della stratificazione storica e, non ultimo, quello della comprensione dei significati storico-figurativi dell'architettura con i quali ad ogni scala bisogna confrontarsi"⁴.

Circa la formazione accademica degli architetti, viene osservato, la responsabilità risiede nella didattica del restauro, che tende ad astrarsi dall'operatività, privilegiando la formazione teorica, culturale, storico-critica a discapito, appunto, del progetto, non riuscendo a trasmettere la necessaria sintesi esecutiva nella conduzione di un restauro⁵.

Così, conclude l'autore: "il restauro finirà perché si sta chiudendo su se stesso per incapacità progettuale, perché se non si trasmette l'operatività altre figure professionali progetteranno il restauro, non rendendosi assolutamente conto che *"Il minimo restauro imprudente inflitto alle pietre, una strada asfaltata che contamina un campo dove da secoli l'erba spuntava in pace creano l'irreparabile. La bellezza si allontana; l'autenticità pure (Marguerite Yourcenar)"*⁶.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., Circa la crisi nella formazione universitaria degli architetti, osserva l'Autore, sono sempre più rari i corsi di restauro che riescono ad arrivare alla sintesi progettuale credibile com'è sempre stato con le alte figure che hanno fatto la storia della didattica del restauro e che ben controllavano i due aspetti della cultura e del progetto, da De Angelis D'Ossat a Sanpaolesi, da Boscarino a Miarelli Mariani, da Dezzi Bardeschi a Marconi, da Torsello a Carbonara (che prediligevano la teoria e le consulenze ma sapevano ben progettare). Se ci si arresta alla conoscenza preliminare, all'approfondimento storico, al rilievo, alla lettura dei materiali o delle tipologie edilizie, si fa analisi e non terapia, e si confina il restauro nell'universo delle teorie, che sono indispensabili ma sono solo una parte della formazione necessaria.

⁶ Ibid.

Questo rischio si palesa con maggiore evidenza oggi, di fronte al sempre più complesso problema di un recupero all'uso e alla fruizione collettiva del patrimonio esistente che risulti realmente compatibile con le istanze della sua conservazione in funzione. È quindi legittimo chiedersi "quale possa essere oggi il senso del *ri-uso* e conseguentemente, più in particolare, quali le sorti della *conservazione*. Purtroppo la storia della parola *ri-uso* e quella dello stesso termine *conservazione* s'intrecciano ancora in modo sostanzialmente ambiguo, non chiaro; privilegiando il concetto dell'utilizzazione del costruito esistente, il *ri-uso* ribalta l'attenzione dell'operatore dai valori formali del manufatto agli effettivi valori d'uso funzionale e sociale"⁷.

Rispetto a questi valori il confronto tra la cultura del progetto e la cultura del restauro evidenzia "un bivio comportamentistico (e forse anche epistemologico). Mentre infatti la prima (la cultura del progetto) si getta immediatamente a capofitto nella nozione di "ri-uso", trovandola assolutamente naturale e familiare (..), la disciplina [del restauro] continua in qualche modo ad essere alquanto impacciata, (..) quando non cerca addirittura di rimuovere il tema con falsa disinvoltura. Ma si può dare una effettiva tutela ed una efficace conservazione senza riuso? Una risposta sulla quale tutti concordano e che ormai s'impone addirittura con l'ovvietà di un luogo comune ci dice che un'architettura si salva solo se continua ad essere utilizzata: il ri-uso è necessario. E allora da un lato si guarda con sospetto, e forse con inibizione, ad ogni innovazione d'uso che possa essere "non compatibile", e dall'altro s'invoca che comunque sia assicurata una qualche funzione (pubblica o privata) ad ogni manufatto esistente, come essenziale e decisivo presupposto capace di garantirne la concreta salvaguardia"⁸.

A questo si aggiunge la riflessione che l'architettura "non è un'arte voluttuaria, una semplice percezione visiva, ma è corpo vivo, la cui sopravvivenza non può essere scissa dalla sua fruizione: il sopravvissuto, segnato dalle tracce del tempo non può che continuare ad essere vissuto. E dunque non si può conservare senza innovare.

Entra in gioco così, dopo l'intervento di conservazione, la cultura del progetto che ha due doveri innanzitutto: da una parte definire le nuove destinazioni d'uso, minimizzando il consumo della risorsa architettonica, dall'altra dare qualità ed autonomia agli interventi necessari per adattare l'edificio alle nuove funzioni. Il bilancio tra conservazione ed innovazione sarà tanto più positivo quanto minori saranno state le sottrazioni di materia e quanto meno, conflittuali e più autonomi e leggibili saranno i nuovi apporti"⁹.

⁷ Marco Dezzi Bardeschi, "Restauro: punto e da capo", pag. 371. Ed. Franco Angeli, Milano 2005.

⁸ Marco Dezzi Bardeschi, "Restauro: due punti e da capo", pagg. 247-249. Ed. Franco Angeli, Milano 2005.

⁹ Ivi, pag. 290.

Le vicende costruttive del teatro

Nel 1865 il Consiglio comunale di Acquaviva delle Fonti decide l'edificazione di un nuovo teatro, accogliendo la richiesta della popolazione che reputava il vecchio 'teatro di sala', ospitato nell'antico palazzo De Mari, non più adeguato per quella funzione d'uso.

L'Amministrazione comunale affida l'incarico di redigerne il progetto all'ing. G. De Camellis del Real Corpo del Genio civile di Bari. Il progetto, datato gennaio 1866, viene considerato ambizioso nelle forme e dimensioni¹⁰, tanto che nel dicembre del 1867 viene presentato dallo stesso ingegnere un secondo progetto, probabilmente nell'intento di abbattere i costi dell'edificazione. Questo è molto simile al precedente, ma fortemente ridimensionato. Tuttavia entrambi i progetti non vengono realizzati e l'edificazione viene sospesa. Solo anni dopo, nel 1873, si chiede l'elaborazione di un nuovo progetto, del quale viene incaricato l'ing. R. Fiordalisi del Genio civile di Bari.

Di questa versione non rimangono disegni delle piante, tuttavia sulla base delle proposte dei progetti precedenti, delle relazioni tecniche e di un rilievo datato 1947, ne è stata ipotizzata la configurazione¹¹. Tra inconvenienti e rallentamenti, le strutture murarie vengono completate entro il 1897, pur se discostandosi dal progetto. Il restauro resta però incompiuto fino al 1947, mentre quanto già edificato viene dato in affitto per gli usi più vari.

Con il progetto degli ingegneri D. Carnevale e G. Jacobellis del 1948 avviene lo sventramento: si prevede di abbattere la curva e le volte degli ambienti del primo piano, per far posto ad una galleria ed alla cabina di proiezione, quindi si demoliscono il muro di fondo della platea e l'arcoscenico, lasciando l'interno libero come un grande stanzone (Figg. 1 e 2). Sulla facciata viene aggiunto un porticato colon-



Figg. 1 e 2 Lo stato della fabbrica conseguente le demolizioni avvenute a metà del Novecento per dar posto alla sala del "Cinema Teatro Cosmo", a sua volta dismesso a metà degli anni Settanta: appare la completa perdita delle strutture interne del teatro ottocentesco, del quale permangono le fondazioni a "ferro di cavallo" e le murature d'ambito.

¹⁰ AA.VV. "Dinamiche di rappresentazione di un'architettura alla ricerca della sua identità", in *Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*, Milano: Franco Angeli, pp. 937-964. La ricerca, frutto del protocollo d'intesa tra il Comune di Acquaviva delle Fonti ed il Dipartimento ArCoD del Politecnico di Bari, ha permesso di ricostruire la sequenza degli avvenimenti storici e delle fasi di edificazione della fabbrica.

¹¹ Ivi, pag. 946, si legge che: il Fiordalisi propone una revisione del precedente progetto che ne riprende il porticato aggettante ad arcate ed il timpano, mantenendo l'impianto planimetrico a ferro di cavallo senza foyer e camerini aggettanti nell'area posteriore dell'edificio.



Fig. 3 Immagine della facciata antecedente l'aggiunta del portico, avvenuta nel 1948.



Fig. 4 Immagine della facciata come appariva nel 2004 e prima dell'odierno restauro.

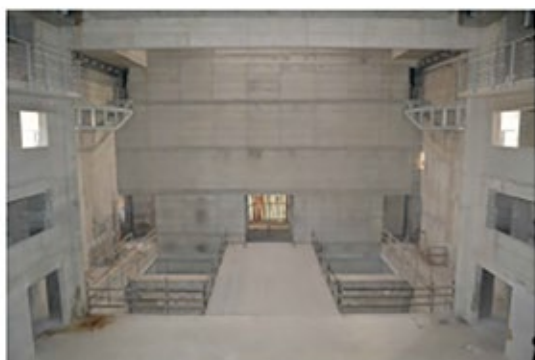


Fig. 5 Gli interni dopo le trasformazioni avvenute a partire dal 1986 e poi rimaste in sospeso dal 2004.

nato coronato da una balaustra (Figg. 3 e 4). In questa versione, il cine-teatro viene utilizzato fino a metà degli anni Settanta e poi chiuso per ragioni di sicurezza.

Il primo progetto di recupero viene elaborato dall'architetto G. Fuzio nel 1986; la finalità è quella di realizzare una moderna sala teatrale. L'ultima fase dei lavori viene eseguita tra il 1993 ed il 2004, quando alla facciata posteriore si addossano le strutture del vano scala di emergenza¹².

Lo stato della fabbrica conseguente queste trasformazioni costruttive mostra purtroppo la completa perdita delle strutture interne del teatro ottocentesco, del quale permangono le sole murature d'ambito, ovvero le pareti esterne nella loro configurazione architettonica di facciata.

Le opere fin qui realizzate rimangono però allo stato di "rustico" ancora per lungo tempo (Fig. 5), a causa dell'ennesima sospensione dei lavori. Soltanto nel 2017, maturata la necessità di affrontare un intervento globale che ridia "vita" al monumento, e adottato il progetto redatto

dal gruppo di tecnici coordinato dall'architetto A. Zampietto di Roma, l'Amministrazione comunale procede all'affidamento di nuovi lavori, volti dunque al completo recupero funzionale del teatro, che viene dedicato a Sebastiano Arturo Luciani¹³.

¹² Ivi, pagg. 945-946.

¹³ La scelta del nome cui dedicare il teatro, esito di un sondaggio da parte dell'amministrazione comunale, è stata per il compositore, musicologo e critico cinematografico Sebastiano Arturo Luciani (Acquaviva delle Fonti, 9 giugno 1884 - Acquaviva delle Fonti, 7 dicembre 1950).

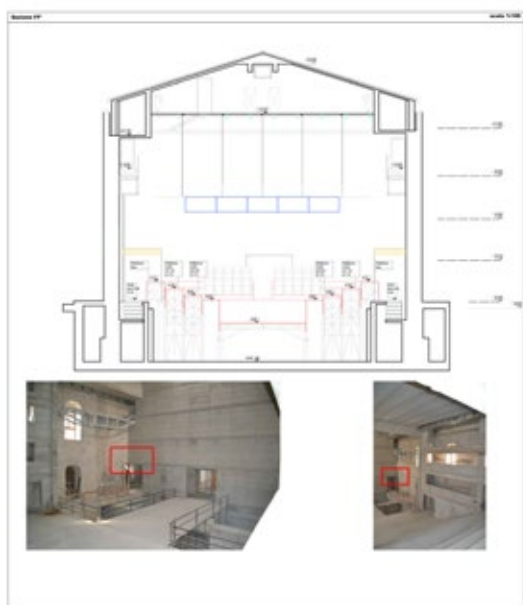


Fig. 6 Immagine degli interni e sezione trasversale del teatro (progetto del 2017).

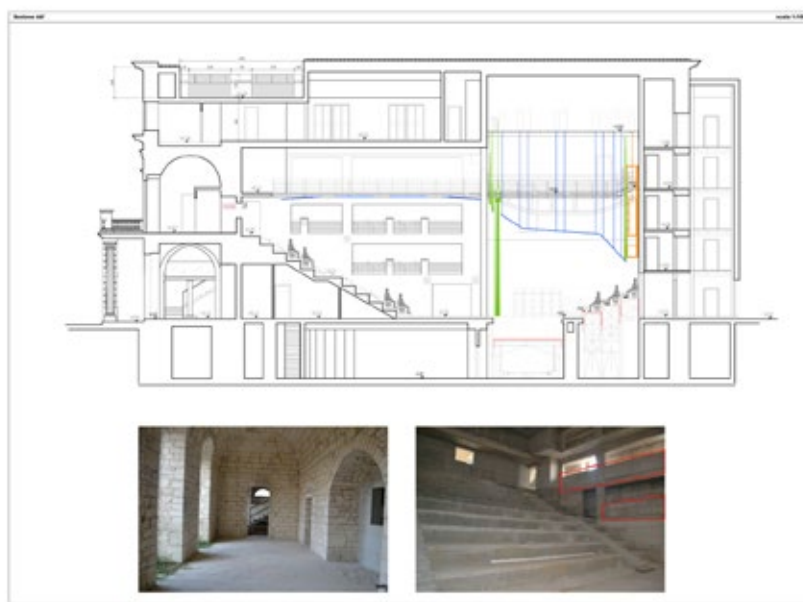


Fig. 7 Immagini della platea, del foyer (al 1° piano) e sezione longitudinale (progetto del 2017).

Il progetto del 2017

Il primo obiettivo di questo progetto è quello di adeguare alle esigenze in evoluzione della tecnica scenografica il complesso degli spazi costruiti *ex novo* in precedenza, che hanno riconfigurato l'intero volume interno dell'edificio (Figg. 6 e 7). La distribuzione degli spazi nella nuova configurazione individua tre aree principali:

- la sala teatrale comprendente la *hall* di ingresso, la platea, le gallerie, i corridoi, le scale ed i camerini di retropalco (area A);
- Il foyer e il ridotto, collocati nell'avancorpo prospiciente la Piazza Vittorio Emanuele (area B);
- il deposito ed i locali tecnici, la galleria tecnologica, la sala per usi connessi all'attività teatrale, il graticcio per tiri scenici (area C)¹⁴.

Diverse sono le osservazioni relative all'area A che ospita la sala teatrale, e che costituisce il nucleo centrale del teatro, luogo

¹⁴ Per la sistemazione distributiva degli ambienti ai vari livelli di piano vengono in sintesi previste le seguenti destinazioni d'uso:

- livello 0 (quota -3.50m) piano interrato: sottoscala, locali tecnici;
- livello 1 (quota + 0.47/ + 0.55m) piano terra: platea, *hall* di ingresso, retro palco;
- livello 2 (quota + 3.10/ + 3.25m) piano ammezzato: prima galleria;
- livello 3 (quota + 5.95/ + 6.07m) piano primo: seconda galleria foyer;
- livello 4 (quota + 8.57m) secondo ammezzato: galleria tecnologica;
- livello 5 (quota + 12.67m) piano secondo: sala per usi connessi all'attività teatrale, graticcio per tiri scenici;
- livello 6 (quota +14.84m) terrazzo impianto fotovoltaico.

della rappresentazione, la parte dove s'incontrano spettacolo e spettatore. Qui il progetto contempla, per forza di cose, il permanere dell'intera articolazione delle strutture in c.a. realizzate nel corso dei passati lavori; vengono tuttavia previste modifiche dell'area del palcoscenico, volte a creare una maggiore versatilità d'uso della sala teatrale, concepita in modo da potersi adattare a diverse forme di spettacolo e messa in scena, cioè tale da assumere sia la configurazione di teatro classico, sia di teatro a pianta centrale, sia di sala cinematografica.

Questa idea di realizzare ciò che viene definito 'eclettismo teatrale', è attuata attraverso un sistema meccanizzato che consente la movimentazione ed il riposizionamento di 'segmenti mobili': si tratta di piattaforme mobili che possono mutare la loro forma, trasformandosi da parallelepipedi calpestabili (palcoscenico) a sedute per gli spettatori. Attraverso la movimentazione del palcoscenico è dunque possibile variare lo spazio scenico, in modo che la sala teatrale possa assumere sia la configurazione di teatro a pianta centrale, dove la scena si svolge all'interno dello spazio racchiuso tra le sedute degli spettatori, sia la configurazione di teatro classico all'italiana, con spazio scenico frontale (v. grafici in Figg. 5-6). Quest'ultima configurazione consente così anche l'assetto funzionale di sala cinematografica¹⁵.

Circa gli ulteriori adeguamenti, considerato che il teatro versava – ormai da molti anni (2004) – in uno stato di totale obsolescenza sotto il profilo della rispondenza alle normative, vengono previsti interventi sugli impianti tecnologici, meccanici ed elettrici¹⁶; a questi si affiancano gli interventi per i problemi legati all'acustica, non certo marginali se si considera l'esigenza di soddisfare plurime configurazioni spaziali della sala teatrale, garantendo al contempo ottimali livelli di comfort acustico e qualità dell'ascolto.

Viene quindi proposta l'ottimizzazione dei rivestimenti architettonici, resa attraverso un sistema di pannellatura lignea che forma un guscio di copertura atto a suddividere la sala teatrale in due zone: la platea, con pannelli a quota fissa ed il palcoscenico con pannelli a quota variabile tramite tiri motorizzati; tutto ciò

¹⁵ L'azienda "Proline stage Moving" ha realizzato tutta la progettazione esecutiva della macchina scenica e arredi di palcoscenico. Sono stati forniti e installati: piano graticciato, piano palcoscenico, gruppi elettromeccanici di sollevamento X-Theater PLV 500S per le americane luci, tiri scenici, e per la movimentazione dei pannelli acustici di palcoscenico. Gruppo elettromeccanico di sollevamento per l'americana di sala PT250S completi di quadri e consolle di comando Synthesis 1.1. Otto piattaforme mobili laterali e di fondo palco e una piattaforma centrale motorizzata formano il palcoscenico mobile. Inoltre sono stati forniti e installati i soffitti acustici e gli arredi di palcoscenico.

¹⁶ In sintesi, sono stati affrontati i seguenti aspetti tecnici: - le compartimentazioni di sicurezza antincendio; - gli impianti di rilevazione ed estinzione incendi, gli impianti elettrici e speciali per la gestione degli allarmi e delle emergenze antincendio ed antinfortunistiche; - gli impianti illuminotecnici normali e di emergenza in rapporto alle destinazioni d'uso dei vari locali con la definizione dei vari livelli di illuminamento; - gli impianti di climatizzazione, finalizzati anch'essi ad ogni specifica zona, ridefiniti nel rispetto dei parametri di temperatura, umidità relativa, livello sonoro e ricambio d'aria.

in modo da "accordare" differentemente le due zone a seconda del tipo di utilizzo¹⁷ (Fig. 7).

Gli elaborati progettuali che riportano le previsioni esecutive fin qui descritte vengono quindi sottoposti al parere della Soprintendenza, per la prima volta interessata della questione da parte dell'Amministrazione locale.

Durante l'iter di approvazione del progetto l'Amministrazione comunale chiede inoltre alla Soprintendenza "di poter sinergicamente (...) realizzare l'obiettivo comune, demandando le funzioni di Direzione Lavori a funzionari di codesta amministrazione (...) "¹⁸.

Successivamente, preso atto dello stato dei luoghi e delle previsioni progettuali, la Soprintendenza esprime il proprio parere¹⁹, prescrivendo la conservazione delle strutture originarie residuali alle plurime trasformazioni susseguitesesi nel tempo, ed ulteriori dettagli esecutivi in merito alle finiture dei rivestimenti murali esterni ed al restauro delle superfici lapidee.

Infine, circa la richiesta del Comune di demandare il compito di Direttore dei Lavori a funzionari della Soprintendenza, chi scrive viene incaricato di svolgere tale ruolo e, in accordo con l'Amministrazione comunale, assume il coordinamento dell'ufficio di direzione lavori.

L'effettivo avvio del cantiere avviene il 16 gennaio 2019.

¹⁷ L'azienda "Diapason ingegneria", ha provveduto rispettivamente a:

- Progettare, definire e verificare la tipologia degli elementi di rivestimento architettonico sulla base delle rispettive proprietà acustiche (fonoassorbimento).
- Progettare, definire e verificare geometrie ed inclinazioni dei pannelli in sospensione (fonoriflessione).
- Progettare l'impianto audio video multimedia cinematografico.

¹⁸ Nota del Comune di Acquaviva delle Fonti, prot. n. 7407 del 02 maggio 2017.

¹⁹ Nota Soprintendenza Abap di Bari prot. 0002624 del 05/03/2018: in sintesi si legge: "(...) considerato che le migliori al progetto posto a base di gara erano rivolte alla valorizzazione delle peculiari caratteristiche del monumento, (...) garantendo al contempo un'adeguata risposta alle esigenze funzionali del teatro poste dalla contemporaneità. Preso atto che le modifiche in argomento, relative alla elaborazione progettuale, hanno preso in considerazione tutte le osservazioni svolte in merito dalla Scrivente, dandone completo riscontro, ed in particolare che:

- Al piano interrato l'anello di fondazione ottocentesco verrà reso accessibile e valorizzato attraverso un sistema di illuminazione.
- la *hall* ed il *foyer* a primo piano avranno le pareti e le volte intonacate e tinteggiate con l'impiego di materiali analoghi alla tradizione costruttiva storica.
- Le finiture interne ed esterne dell'edificio saranno oggetto di conservazione, nonché della riproposizione in facciata dell'intonacatura dei fondi murari e del restauro delle superfici delle partiture architettoniche. La parete del fondoscena sarà intonacata anziché rivestita in pietra.
- Il porticato esterno conserverà il basolato esistente ed il superamento dei dislivelli per l'accesso avverrà a mezzo di rampe rimovibili, inserite all'occorrenza.
- Gli infissi esterni verranno restaurati od eventualmente riproposti in legno con analoghe caratteristiche.

Atteso che tali modifiche appaiono tali da garantire la possibilità di lettura delle residuali parti di fabbrica della formulazione architettonica ottocentesca, mantenendone la distinguibilità rispetto agli interventi di adeguamento funzionale, strutturale ed impiantistico, questi ultimi tali da risultare compatibili con le esigenze di tutela e buona conservazione del monumento, questa Soprintendenza autorizza l'esecuzione dei lavori in questione. (firmato: Il Soprintendente dott. Luigi La Rocca).

L'odierno recupero: restauro vs riuso

E adesso, brevemente, alcune osservazioni sul “perché” e sul “come”²⁰ dell'odierno lavoro di recupero del Teatro Luciani, monumento della città di Acquaviva: monumento da intendersi quale simbolo portatore di memorie, di storie, di altro da sé, che richiede nel suo *riuso* un atteggiamento più attento e “colto” di conciliare il *nuovo* con il *vecchio*.

Una prima riflessione circa il termine “colto” quale atteggiamento da assumere in questo caso, è quella, sostenuta in più occasioni, che alla base delle operazioni di recupero dell'esistente debba porsi “in primo luogo la salvaguardia del *bene immateriale* che esso rappresenta, in questo contravvenendo a una cultura del restauro solo orientata alla tutela del *bene materiale* e quindi meno attenta ad esigenze nuove”²¹.

I restauri recenti, sommati alle distruzioni antiche, avevano modificato l'architettura originale; era andata perduta la sua specificità architettonica, la sua riconducibilità come teatro classico all'italiana, fino a farla diventare un'interprete inattendibile della sua “vera forma” (R. Bonelli)²², surrogata dalla proposta di una inaspettata figura di teatro ‘contemporaneo’.

È questa la situazione del Teatro ‘ereditata’ da chi scrive, nel momento in cui si è affrontato il compito di dirigerne l'odierno recupero, con occhio per il vero un po’ diverso dai predecessori. E se era fondamentale, per rendere possibile la “vita” attiva del monumento, introdurre importanti modifiche tecnologiche, la “conservazione” della memoria – come si è detto – era altrettanto importante.

Così il Teatro Luciani è stato diviso secondo una linea immaginaria: una parte era quella che avrebbe reso possibile la realizzazione di una *nuova* macchina di spettacolo, adattandosi al

²⁰ V. infra, nota 22

²¹ Circa l'opinione che alla base di ogni azione di ‘recupero’ debba esservi in primo luogo la salvaguardia del “bene immateriale”, prima ancora della tutela del bene materiale, espressa in più occasioni dall'architetto Carla di Francesco, ex Soprintendente del Ministero della Cultura, Cfr: “La nuova Scala - il cantiere, il restauro e l'architettura”, pag. 40, Ed. Marsilio, 2004.

²² Circa la perdita specificità architettonica del Teatro Luciani e la sua riconducibilità come teatro all'italiana: Cfr, Giorgio Grassi, “A proposito di Sagunto” in Casabella 636: “ci si chiede se esiste un'alternativa concreta alla restituzione architettonica dei suoi elementi di determinazione. Anche qui (...) alla questione della restituzione si sovrappone subito la questione più generale della sua opportunità: il grado di necessità della restituzione di fronte alla ‘rovina’ com'è ora, ma anche, più in generale, di fronte alla possibilità che abbiamo oggi di sperimentare lo spazio architettonico di un ‘teatro all'italiana’. Dice Brandi che, quando gli elementi scomparsi siano stati monumento in sé, “...l'ambiente dovrà essere ricostruito in base ai dati spaziali, non a quelli formali, del monumento scomparso. Così si doveva ricostruire un campanile a San Marco, ma non il campanile caduto; così si doveva ricostruire un ponte a Santa Trinità, ma non il ponte dell'Ammannati”. Già, (...) in teoria non si può che essere d'accordo, ma in pratica? È sufficiente parlare di dati spaziali? Certamente no. Qui Brandi pone giustamente la questione del “*come*” del progetto, ma quello che dice in proposito è vago e insufficiente, specie se si pensa a quell'incredibile invenzione che è un teatro (...). Ma la questione del “come” naturalmente è essenziale. È qui che viene messa alla prova la validità e anche l'applicabilità di una teoria. È il momento in cui chi fa è messo di fronte alla sua responsabilità nel modo più scoperto e definitivo: è il momento della verità.

compiuto sacrificio delle strutture preesistenti, l'altra era quella in cui gli adeguamenti impiantistici e architettonici andavano mediati dell'approccio della "conservazione", di ciò che permaneva dell'*antico*. Nessuna forma nuova in questa parte originaria sarebbe stata possibile: al *progetto del moderno* si è affiancato il *restauro dell'antico*.

In questa condizione è parso dunque legittimo compiere due operazioni: quella di restaurare i corpi edilizi storici, i fronti sullo spazio urbano, in modo che avessero la propria immagine verso la città, confacente all'idea originaria, con un loro naturale linguaggio figurativo, con gli archi, i timpani, le finestre, le lesene bugnate, e così via e, al contrario, nelle parti costruite *ex novo* assumere ciò che è la distribuzione già data allo spazio interno come base su cui realizzare l'odierna configurazione della sala teatrale. In altri termini, si è trattato di porre in essere due distinte strategie operative: da una parte la specificità del *progetto di conservazione* e dall'altra i modi dell'innovazione, il *progetto del nuovo*. Una modalità in cui – è stato osservato – “dare autonomia reciproca a questi due piatti della bilancia risulta fondamentale (...) anche come progetto complessivo di gestione della condizione di ri-uso prescelta [perché] il successo o l'insuccesso d'ogni operazione di recupero dipende molto dalla garanzia dei modi di gestione del cantiere che viene attivato”²³.

Il momento realizzativo, cioè la delicata fase di passaggio dal *progetto* al *cantiere* richiede dunque particolare attenzione, perché contrariamente all'idea che nel progetto di recupero si esaurisca in definitiva l'ambito d'azione dell'architetto, è proprio da quel momento che hanno inizio le scelte su ogni singolo componente²⁴.

Queste dunque le premesse che hanno orientato l'approccio al cantiere ed alle scelte conseguenti nell'attività di direzione dei lavori.

Come si è detto, le cortine murarie del teatro e la nuova struttura in c.a. al suo interno, lasciata “a rustico”, si trovavano in uno stato di totale abbandono ormai da molti anni; appariva quindi necessario un adeguamento dell'esistente, con interventi sulle strutture ed ancor più sugli impianti tecnologici, meccanici ed elettrici. Dopo un'approfondita riflessione, sono stati accuratamente rivisti molti aspetti tecnici e del complessivo allestimento funzionale, operando nuove scelte nella definizione dei materiali e degli arredi (pavimenti, rivestimenti, componenti di parete, tendaggi ecc.).

Particolare cura ha richiesto la realizzazione della macchina scenica e degli arredi di palcoscenico: come il piano graticciato

²³ Marco Dezzi Bardeschi, “Restauro: punto e da capo”, pagg. 177-178. Ed. Franco Angeli, Milano 2005.

²⁴ Cfr. Ivi, pag. 171.



Fig. 8 Il piano graticciato con i gruppi elettromeccanici di sollevamento.

con i gruppi elettromeccanici di sollevamento (Fig. 8), le americane luci, i tiri scenici, così come le piattaforme mobili laterali e di fondo palco e la piattaforma centrale motorizzata, il cui insieme compone il palcoscenico mobile (Figg. 9, 10 e 11).

Uguale impegno ha richiesto la soluzione del problema posto dalle differenziate esigenze dell'acustica di sala, risolte attraverso l'ottimizzazione dei rivestimenti architettonici; un sistema di pannellatura lignea forma un guscio di copertura atto a suddividere la sala teatrale in due zone: la platea, con pannelli a quota

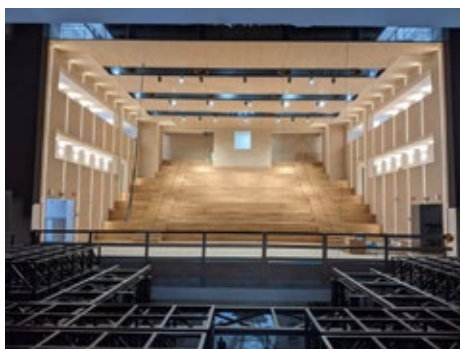


Fig. 9 Immagine della struttura di sostegno del palcoscenico e delle piattaforme mobili laterali.



Fig. 10 Immagine della piattaforma centrale motorizzata (vista al piano sottostante la platea).

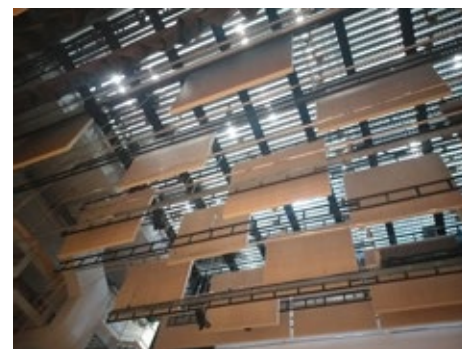


Fig. 11 La piattaforma centrale motorizzata in fase di sollevamento (vista al piano platea).

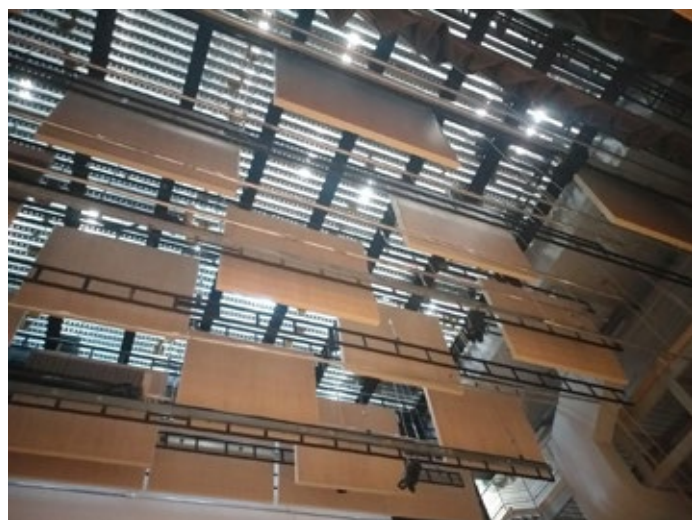


Fig. 12 Il piano graticciato con i pannelli acustici "a quota variabile" (area del palcoscenico).

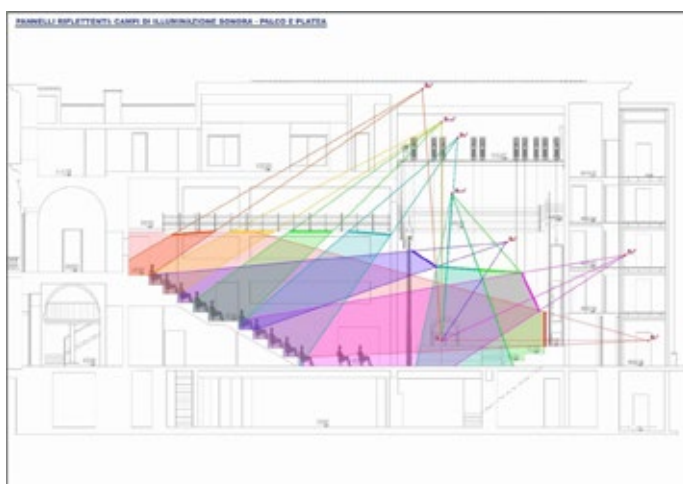


Fig. 13 Simulazione grafica dei campi di illuminazione sonora.



Fig. 14 Immagine dell'atrio di ingresso in direzione della scala dx.



Fig. 15 Immagine dell'atrio di ingresso in direzione della scala sx.



Fig. 16 Immagine di scorcio del vano biglietteria e degli ingressi agli ambienti di servizio.

fissa ed il palcoscenico con pannelli a quota variabile, in modo da "accordare" differientemente le due zone a seconda del diverso utilizzo (Fig. 12, fig. 13).

Proseguendo, si può dire che l'odierno intervento si caratterizza oltre che nella definizione esecutiva dei restauri delle parti originarie e degli adeguamenti funzionali delle parti rinnovate, per la ricerca di un linguaggio unitario che ha finito per accomunare i diversi ambienti legando parti rinnovate a parti storiche. In tal senso la definizione dei nuovi spazi è stata accompagnata dalla scelta di finiture semplici ed essenziali, anche nei materiali, ricondotta a segnare una ricerca di continuità con l'immagine esterna dell'edificio. Così, ad esempio, lo spazio pavimentato del portico ritrova il suo naturale proseguimento nelle pavimenta-

zioni, nello stesso materiale, degli ambienti della *hall* di ingresso, del *foyer*, delle scale e dei corridoi (Figg. 14, 15, 16); la medesima pavimentazione in "pietra di Trani" prosegue anche nella pavimentazione del grande ambiente al piano sottostante la sala teatrale, a riprendere il disegno unitario che accomuna le parti nuove del teatro (Figg. 17, 18).

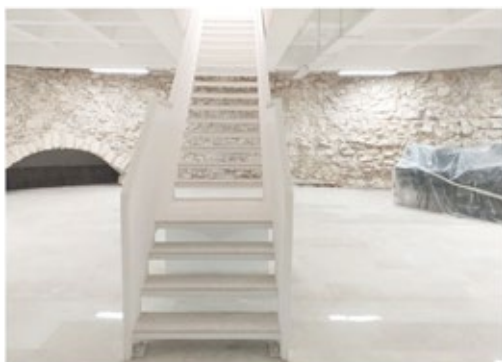


Fig. 17 Immagine della sala al piano interrato e di un tratto dell'originario anello di fondazione.



Fig. 18 Sala al piano interrato (deposito delle attrezzature di scena) e un tratto dell'anello ottocentesco.



Fig. 19 Immagine degli arredi di sala: poltroncine e tendaggi.



Fig. 20 Immagine della sala e dell'area di palcoscenico con i pannelli acustici mobili.

Anche nel definire i materiali per gli interni della sala teatrale e dei suoi elementi di arredo: poltroncine, tendaggi, pannelli acustici di rivestimento delle pareti (Figg. 19, 20), così come per le tinteggiature delle superfici intonacate, la scelta è stata orientata a segnare una ricerca di continuità con l'immagine esterna dell'edificio, dei materiali e dei colori dei suoi elementi architettonici (Fig. 21). Si è trattato in definitiva di affrontare nel modo più corretto possibile la convivenza tra la struttura neoclassica del teatro ottocentesco e l'odierna configurazione, con le esigenze di adattamento tecnico che gli conferiscono una sua particolare attualità; ma al tempo stesso un teatro dove risalta la stratificazione storica e risulta chiara la contrapposizione fra le nuove realizzazioni, che presentano un linguaggio essenziale e quelle



Fig. 21 Scorcio della facciata e del fianco dx nelle ultime fasi del restauro.

storiche che offrono a livello della città un loro naturale linguaggio figurativo.

Per concludere, e non solo dal punto di vista terminologico, va ribadito che questo intervento non possa essere visto come un **restauro**: è un **recupero** che realizza nuovi spazi, e soprattutto una nuova immagine del Teatro, che non si presenterà unicamente con la parte storica, ma con un insieme molto più complesso in cui i differenti ambiti di **riuso** assumono una configurazione chiara sia dal punto di vista funzionale sia da quello architettonico.

Così, nel confronto **restauro vs riuso**, la riflessione conclusiva è nelle parole di un Maestro:

"Ogni aggiunta sarà giudicata per il grado di autonomia, compatibilità e minima conflittualità d'impatto fisico con la risorsa sulla quale, nella inevitabile processualità del divenire storico, è portata ad interferire. Anche il progetto del nuovo, se rispettoso, motivato e responsabile può legittimamente contribuire a produrre un incremento (e non una depauperazione) di risorsa complessiva disponibile.

*La storia continua ..."*²⁵.

Ringraziamenti

Il percorso di riordino progettuale in fase di cantiere è stato possibile grazie allo strettissimo rapporto di collaborazione che si è protratto per tutta la durata dei lavori, con molteplici staff tecnici a vario titolo coinvolti, tra cui: i responsabili dell'amministrazione comunale; i progettisti ed i responsabili tecnici delle imprese costruttrici; le maestranze tutte. Si ringraziano:

- L'impresa "Apulia srl" (opere di restauro architettonico e di arredo)
- L'azienda "Proline stage Moving" (progettazione e realizzazione della macchina scenica e degli arredi di palcoscenico)
- L'azienda "Diapason ingegneria" (progettazione, verifica e realizzazione dei sistemi per l'acustica)
- L'azienda "Pi-Group srl" (progettazione esecutiva e realizzazione degli impianti meccanici ed elettrici)

Particolare gratitudine è rivolta a: Ing. Vito di Lorenzo, Ing. Giuseppe Giannelli, Sig. Domenico Martulli, per l'assidua e determinante collaborazione nell'attività di cantiere.

²⁵ Marco Dezzi Bardeschi, "Restauro: punto e da capo", pagg. 428-429. Ed. Franco Angeli, Milano 2005.



Le produzioni culturali per le trasformazioni: la prospettiva dell'economia civile

Adalgiso Amendola

Professore Emerito di Economia politica, Università di Salerno

Premessa

Il panel dedicato al tema *Le produzioni culturali per le trasformazioni* nell'ambito del XX Ravello Lab, svoltosi a Ravello dal 23 al 25 ottobre 2025, ha proposto all'attenzione due prospettive particolarmente interessanti dal punto di vista dell'economia della cultura.

La prima riguarda la rilevanza ed il ruolo strategico di motore per lo sviluppo economico e sociale della produzione culturale, come parte integrante del patrimonio culturale della contemporaneità, nelle sue espressioni materiali e ancor più nelle sue espressioni immateriali.

La seconda riguarda la circostanza che nella produzione culturale (mostre, cinema, teatro e musica su tutte) sono diffusamente operanti anche i meccanismi del mercato. Ciò tende a focalizzare eccessivamente l'attenzione sulle ricadute, sia dirette che indirette, che le attività culturali possono avere *nel breve periodo* sul Pil e sulla crescita economica.

Ancora manca, invece, in Italia una visione consapevole e sufficientemente condivisa dei più complessi e sostanziali effetti strutturali che la cultura può avere *nel lungo periodo* sullo sviluppo economico, sociale e civile e sul benessere delle comunità. Pertanto, le diverse misure pubbliche di indirizzo e di sostegno alla cultura variamente attuate difficilmente configurano una organica *politica di sistema* consapevolmente rivolta alla produzione culturale, intesa come fattore strategico di sviluppo economico, sociale ed umano delle comunità.

Si tratta di due questioni particolarmente interessanti e per certi versi *sfidanti* per l'economia della cultura. Una sfida che a mio avviso richiede di riconsiderare alcuni consolidati paradigmi dell'approccio economico *mainstream* alla cultura, e di conseguenza uno sforzo di adattamento e innovazione delle metodologie di analisi e nelle metriche di valutazione dell'impatto della cultura sulla società.

Il punto di vista adottato è quello dell'economia politica e del bene comune, che trova espressione di sintesi nell'*economia civile*. Affermatasi in Italia nella seconda metà del XVII secolo, con il concorso di personalità quali Genovesi e Dragonetti, l'Economia Civile, grazie al contributo di studiosi italiani come Stefano Zamagni e Luigino Bruni, sperimenta oggi una stagione di ripresa e di sviluppo, non solo teorico, ma anche operativo.

Si tratta, com'è noto, di un paradigma centrato sul benessere sostenibile e sul bene comune, che considera il mercato come uno spazio dove si sviluppano, non solo scambi finalizzati alla massimizzazione dell'utile individuale, ma anche relazioni sociali e attività civiche in grado di concorrere al bene comune. Per l'economia civile lo sviluppo economico e sociale si sostiene sul ruolo che, in comunità coese e resilienti, svolgono valori immateriali come la *fede pubblica* e la solidarietà. Esso, dunque, richiede la promozione della coesione sociale, della responsabilità reciproca e, soprattutto, della cura dei beni comuni, dei quali appunto patrimonio culturale e produzione culturale sono parte significativa (Bruni, Zamagni, 2015).

1. Il paradigma *mainstream* dell'economia dei beni culturali

Le analisi e le indicazioni fondate sull'approccio *mainstream* all'economia dei beni culturali hanno indubbiamente rappresentato negli ultimi decenni, e tutt'ora rappresentano, un importante fattore di sostegno all'impegno di maggiori risorse pubbliche e private per la cultura. Com'è noto, secondo quest'approccio l'impiego di risorse per il patrimonio culturale e nelle produzioni culturali *core* contribuisce alla crescita economica, non solo in ragione del valore aggiunto e dell'occupazione generati direttamente, ma anche per l'effetto moltiplicatore alimentato, in particolare, dalla spesa turistica; innescando così un circolo virtuoso di crescita autopropulsiva del tipo illustrato nella Fig.1.

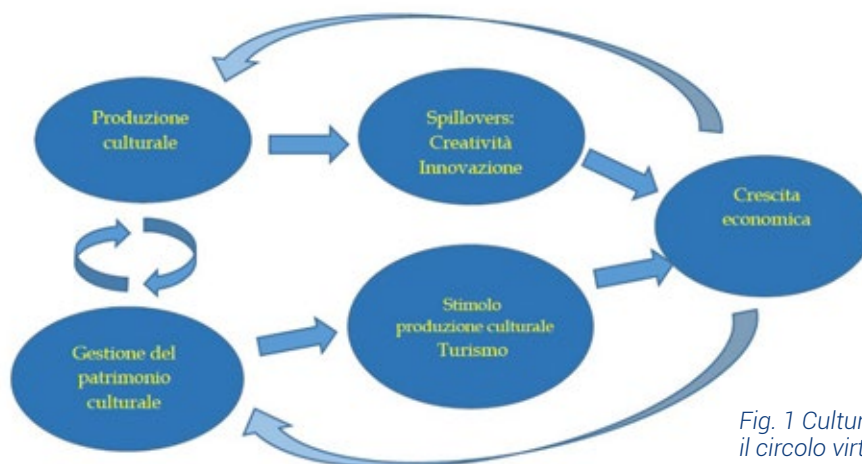


Fig. 1 Cultura e crescita economica: il circolo virtuoso.

I dati più recenti per l'Italia confermano questo assunto. Il valore aggiunto generato direttamente dal *Sistema Produttivo Culturale e Creativo* supera nel 2023 i 104 miliardi di euro, pari a circa il 5,6% del totale nazionale. Tuttavia, per ogni euro di valore aggiunto prodotto direttamente *"se ne attivano altri 1,8 in settori economici diversi, come quello turistico e dei trasporti, per un valore pari a 192,6 miliardi di euro. Pertanto cultura e creatività, in maniera diretta o indiretta, generano complessivamente un valore aggiunto per circa 297 miliardi di euro"*, quasi il 16% dell'economia nazionale (Symbola, 2024, p. 12).

La conferma empirica del paradigma dell'economia dei beni culturali, negli ultimi decenni ha fornito una solida giustificazione *anche* economica alla spesa d'investimento nella tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e, più in generale, nella produzione culturale. Ciò ha agevolato l'afflusso di maggiori risorse pubbliche, ma anche private, verso il settore e, nello stesso tempo, la diffusione di modelli manageriali nella gestione del patrimonio storico-artistico e in generale nella produzione culturale.

È tuttavia opinione condivisa oggi che l'affermazione generalizzata di questo approccio abbia dato luogo anche ad alcuni elementi di criticità. Da un lato, l'adozione estensiva di modelli aziendalistici di gestione ha diffuso l'applicazione di criteri di selezione e valutazione dei programmi e delle iniziative culturali incentrati, in maniera pressoché esclusiva, su indicatori quantitativi di efficienza: in termini di numero di visitatori o di spettatori, di ritorni finanziari, o di ricadute economiche, dirette o indirette per il territorio. Dall'altro, i conseguenti problemi di eccessivo congestionamento e di straordinaria pressione antropica che hanno investito soprattutto i Grandi Attrattori Culturali (città d'arte, musei, monumenti ed aree archeologiche), rendono sempre più difficile coniugare la gestione dei flussi turistici con efficaci misure di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e identitario delle comunità (Amendola, 2020).

2. Un approccio alternativo: il valore di trasformazione della cultura

Anche in ragione di ciò, è sempre più avvertita la necessità di un aggiornamento del modo con il quale l'economia guarda alla cultura. Un aggiornamento di paradigma basato sul riconoscimento che patrimonio culturale e produzione culturale incidono significativamente anche sui processi di trasformazione delle comunità, condizionandone positivamente, in modo più profondo e persistente, le prospettive di sviluppo economico, civile e sociale.

Superando lo iato tuttora esistente tra «il punto di vista della cultura» e quello dell'economia, si tratta in sostanza di riconoscere che la rilevanza strategica della valorizzazione del patrimonio e della produzione culturale non deriva solo dagli effetti che essa è in grado di generare nel breve periodo sulla crescita economica, misurata abitualmente dal prodotto interno lordo (PIL). La cultura infatti attiva anche processi di trasformazione virtuosa della struttura socio-economica delle comunità, che si generano nel medio-lungo periodo. Trasformazioni che possono favorire e sostenere lo sviluppo sociale, civile ed economico, nonché il bene-essere delle comunità.

Una ormai ampia e consolidata letteratura riconosce questo *valore generativo* della cultura e l'impatto che essa ha sulla qualità stessa delle comunità, sottolineandone il ruolo di motore di sviluppo a lungo termine, sia economico che sociale. Il riferimento è in particolare alla capacità che la produzione culturale ha di generare in modo continuo e virtuoso nuovo valore, non solo economico, ma anche nuovo valore di senso e nuove forme di percezione e di pensiero in grado di andare oltre il presente e quindi di potenziale beneficio per le future generazioni (Throsby, 2001). Ciò richiede in primo luogo di ampliare la definizione e la conseguente misurazione del valore della cultura. Si tratta in sostanza d'integrare le tradizionali tre componenti che contribuiscono a determinarlo: valore di esistenza, valore d'uso e valore di scambio, con una ulteriore componente, che è possibile indicare come *valore di trasformazione*, *valore di generatività* della cultura.

Com'è noto il *valore di esistenza* riguarda il valore intrinseco che viene riconosciuto al patrimonio culturale ed alla produzione culturale per il semplice fatto che un bene culturale, un'opera o una tradizione esistano. Si tratta di un valore intangibile, etico e simbolico, legato all'identità collettiva, alla memoria e alla diversità culturale, al quale generalmente si associa la conservazione del patrimonio culturale per le generazioni future.

Il *valore d'uso* riflette l'utilità diretta che la cultura ha per chi la fruisce o la produce. È legato alla funzione pratica, simbolica o formativa della cultura e riflette la sua capacità di soddisfare bisogni umani, cognitivi, estetici o identitari. Ad esso si associa la disponibilità individuale a pagare, ad esempio per l'accesso ad un museo o ad una mostra, o per assistere ad un concerto o ad uno spettacolo teatrale.

Il *valore di scambio* riflette il valore economico delle attività culturali: il prezzo di mercato, nel caso delle produzioni culturali oggetto appunto di scambio nel mercato, oppure quanto esse rendono economicamente anche indirettamente per una comunità, ad esempio nel caso dei potenziali rendimenti generati dal

turismo culturale per il territorio interessato. Ad esso si associa la determinazione del contributo, diretto o indiretto, che la cultura dà alla crescita economica.

Ad essi si deve aggiungere però anche un *valore di trasformazione*, che riflette appunto la *generatività* della cultura; il contributo cioè che valorizzazione del patrimonio culturale e produzioni culturali contemporanee, nella prospettiva dell'economia civile, apportano allo sviluppo umano e al bene comune, agendo come motori di trasformazione sociale, di coesione e di sostenibilità. Non in quanto semplici prodotti estetici, ma in quanto processi attivi che generano nel medio-lungo periodo valore civico, economico e di benessere (Fig.2).

Tipo di valore	Cosa rappresenta	Esempio
Valore di esistenza	Valore intrinseco, indipendente da uso o prezzo	Conservazione di una lingua, protezione di un sito UNESCO
Valore d'uso	Utilità diretta derivante dalla fruizione o dalla produzione	Imparare dalla visita ad un museo, emozionarsi a un concerto
Valore di scambio	Valore di mercato e valore economico per la collettività	Prezzo nel mercato dell'arte, impatto del turismo culturale
Valore di trasformazione	Impatto della cultura su qualità della vita e potenzialità di sviluppo delle comunità.	Miglioramento del capitale umano, consapevolezza identitaria e coesione sociale, resilienza e innovatività delle comunità, welfare culturale, rigenerazione urbana.

Fig. 2 Il valore del patrimonio e della produzione culturale.

La cultura induce, infatti, nelle comunità cambiamenti attitudinali e comportamentali positivi, con conseguenze economiche di medio lungo periodo molto rilevanti. Essi operano attraverso meccanismi di trasmissione spesso complessi, che coinvolgono una molteplicità di dimensioni: economica, ma anche psicologica, antropologica e sociale. A riguardo è stato evidenziato come la cultura, in particolare nelle forme di produzione culturale esperienziali (musei e mostre, arti visive, spettacolo dal vivo e in generale le *performing arts*, ecc.), *"anche quando è gratuita e non produce un impatto economico immediato genera comunque impatti indiretti ancor più significativi: ad esempio, migliora*

la salute mentale e fisica, aumenta la capacità di metabolizzare atteggiamenti innovativi, migliora l'accettazione della diversità culturale, e permette la nascita di società multiculturali con una più alta coesione sociale e con minori conflitti, permettendo al contempo l'adozione di comportamenti più sostenibili da un punto di vista ambientale" (Sacco, in Bottos, 2024).

La valorizzazione del patrimonio culturale e la produzione culturale non rappresentano dunque soltanto strumenti di conservazione della memoria, di fruizione estetica, o di produzione immediata di valore economico, ma operano anche come fattori strutturali di trasformazione delle comunità attraverso una pluralità di meccanismi interconnessi: identitari, psicologici, economici e civici, determinanti nella costruzione dell'identità collettiva, nella promozione della coesione sociale e nello sviluppo economico e civile dei territori. Per questa via concorrono a formare comunità più coese, resilienti e innovative; ecosistemi sociali, territoriali o organizzativi capaci di adattarsi, trasformarsi e prosperare, mettendo al centro le persone, la partecipazione attiva e la sostenibilità (Amendola, 2024).

Ne consegue che per valutare correttamente l'impatto di medio lungo periodo della cultura sullo sviluppo e sulla qualità della vita, e mettere a punto opportune strategie di politica culturale di sistema, è necessario integrare o sostituire l'uso del PIL con più complessi indicatori di benessere equo e sostenibile (BES), ormai ritenuti sempre più necessari nella valutazione delle politiche e dei processi decisionali anche in ambito UE.

La Fig.3 illustra appunto la relazione tra cultura e benessere (o sviluppo) per i paesi dell'UE. La performance culturale è misurata sulla base di un indice sintetico (SICP) elaborato sulla base di cinque indicatori: (i) il peso dell'occupazione nel settore della cultura, (ii) la quota della spesa pubblica per la cultura sul totale della spesa pubblica, (iii) la quota della spesa delle famiglie per la cultura sul totale della spesa delle famiglie, (iv) la percentuale di persone che hanno partecipato ad attività culturali nell'arco di un anno, (v) il numero di imprese che operano nel settore culturale sul totale.

Il livello di sviluppo economico e sociale è misurato dall'indice sintetico di *Sustainable and Inclusive Wellbeing* (SIWB) elaborato dal Joint Research Centre (JRC) della Commissione Europea. L'indice è costruito sulla base di sei componenti che riflettono le complesse interdipendenze che influenzano il benessere attuale e futuro delle persone e del pianeta: (i) il livello di benessere attuale, (ii) la disponibilità di risorse sociali ed economiche per il benessere futuro, (iii) il grado di resilienza: sfide sociali e transizioni verso la sostenibilità, (iv) l'ambiente e limiti planetari, (v) l'inclusività, (vi) l'efficacia e qualità delle istituzioni (Benczur, Giovannini, Pagano, Sandor, 2025).

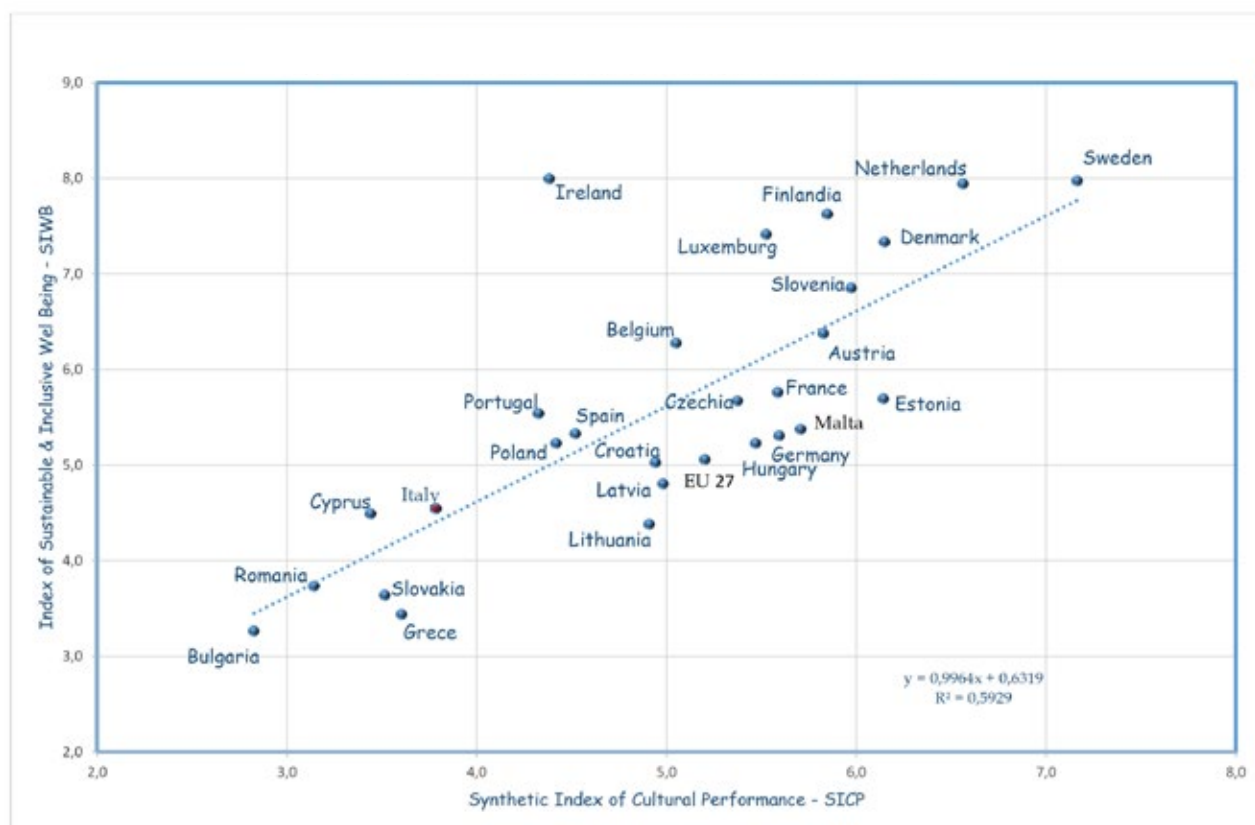


Fig. 3 La relazione tra cultura e benessere nell'UE a 27.

Come si vede, la Fig.3 conferma l'esistenza di una evidente relazione diretta tra cultura e benessere (o sviluppo) equo e sostenibile. I risultati migliori, sia sotto il profilo del ruolo della cultura, sia sotto il profilo del benessere sostenibile ed inclusivo, riguardano i Paesi Bassi ed i paesi scandinavi: Svezia, Finlandia e Danimarca. In coda sotto entrambi i profili alcuni paesi dell'est (Bulgaria, Romania e Slovacchia) e, con l'eccezione della Spagna, i paesi mediterranei, tra i quali appunto l'Italia. A qualche preoccupazione sulla efficacia delle politiche culturali sviluppate nel nostro Paese induce il fatto che l'Italia faccia registrare un indice di benessere sostenibile ed inclusivo (SIWB) ben distante da quello dei Paesi UE con i quali siamo soliti confrontarci (ad esempio Francia e Germania) e che a ciò si associ un indice di performance culturale (SICP), per certi versi sorprendentemente, inferiore alla media UE.

3. Dimensioni coinvolte e meccanismi di trasmissione

La creazione di valore trasformativo degli investimenti culturali si manifesta naturalmente su piani differenti – economico, sociale, territoriale, ambientale, simbolico ed educativo – che inte-

ragendo tra loro producono effetti di lungo periodo. Nell'ultimo decennio numerosi studi hanno variamente identificato le diverse dimensioni coinvolte, analizzandone, per quanto in termini ancora prevalentemente qualitativi, i meccanismi di trasmissione con i quali in esse operano i processi di trasformazione indotti dalla valorizzazione del patrimonio e dalla produzione culturale (Sacco, Teti, 2017).

A titolo esemplificativo, e senza pretese di completezza, in questa sede può essere utile concentrare l'attenzione in particolare sugli effetti e sui meccanismi di trasmissione attraverso i quali la partecipazione alle attività culturali incide su sviluppo o benessere della collettività. Essa opera, come vedremo, su: (i) coesione, capitale sociale e qualità delle istituzioni, (ii) benessere psico-fisico e qualità della vita; (iii) creatività e innovazione.

3.1 Coesione, capitale sociale e qualità delle istituzioni

Tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e produzione culturale contemporanea incidono significativamente sulla *coesione sociale* delle comunità. Le attività culturali, nelle loro molteplici dimensioni, non sono infatti solo un insieme di opere o eventi, ma vanno considerate anche come un vero e proprio processo sociale generativo. Un processo che crea identità condivise e senso di appartenenza, che alimentano a loro volta la fiducia ed il senso di comunità.

In primo luogo, la partecipazione alle attività culturali, oltre a generare *capitale culturale* – ovvero conoscenze, competenze e gusti che definiscono le posizioni sociali – genera anche *capitale simbolico*, indispensabile per il riconoscimento reciproco all'interno di una comunità. Dunque, se orientate all'inclusione e alla partecipazione, le politiche culturali possono contribuire a ridurre la distanza tra i diversi gruppi sociali, favorendo lo sviluppo di legami trasversali e il superamento delle barriere di classe o di origine.

Il ruolo della cultura come "fattore di resilienza sociale e di inclusione nelle città contemporanee" è stato richiamato anche nel Rapporto *Culture: Urban Future* dell'UNESCO (UNESCO, 2016). Mentre l'OCSE riconosce che le industrie culturali e creative contribuiscono, non solo alla crescita economica nel breve periodo, ma, in una prospettiva di lungo periodo, anche alla coesione e al benessere collettivo, grazie alla loro capacità di attivare reti sociali e rigenerare comunità locali.

Investire in cultura significa quindi rafforzare i legami sociali, ridurre le disuguaglianze e promuovere la partecipazione civica. Le politiche culturali orientate alla partecipazione producono, pertanto, anche benefici misurabili in termini di coesione territoriale, riduzione della marginalità e sviluppo sostenibile, destina-

ti a manifestarsi in modo permanente nel lungo periodo (OCSE, 2020).

Inoltre, la partecipazione alle attività culturali (mostre museali, festival, biblioteche, teatri, spazi di comunità), non solo arricchisce il patrimonio simbolico delle comunità, ma rafforza anche, come si è detto, i legami sociali e il senso di cittadinanza attiva, contribuendo allo sviluppo del *capitale sociale*. La fiducia e la cooperazione tra cittadini e tra cittadini e istituzioni, che da esso si generano, sono risorse fondamentali per il benessere collettivo. Le società più ricche di capitale sociale, con più alti livelli di partecipazione civica e culturale, presentano infatti maggiore coesione e stabilità democratica ed una più elevata qualità ed efficienza delle istituzioni e pertanto sono più suscettibili di sviluppo economico e sociale.

3.2 Benessere psico-fisico e qualità della vita

La cultura è anche fattore strategico per mantenere, generare o accrescere il livello del benessere psico-fisico individuale e collettivo, favorendo un miglioramento della qualità della vita. Una mole crescente di studi dimostrano che la fruizione e la produzione culturale possono avere effetti diretti sul benessere delle comunità, anche in stretta relazione con il welfare e con la crescita cognitiva e di competenze tecniche e relazionali (Aula e Masoodian, 2023). Esse tendono, infatti, ad innescare processi di evoluzione personale e sociale (*empowerment*), ridurre lo stress, favorire l'autostima e promuovere l'inclusione sociale (Grossi, Blessi & Sacco, 2019).

La partecipazione culturale, in particolare, stimola processi di apprendimento, socializzazione e costruzione di senso, concorrendo a sviluppare le abilità e le competenze necessarie per mettersi in relazione con gli altri e per affrontare i problemi, le pressioni e gli stress della vita quotidiana (*soft skills*). In proposito, recenti ricerche hanno rilevato l'esistenza di una relazione positiva tra partecipazione ad attività culturali, creative e artistiche e livelli più bassi di depressione, stress, preoccupazione e solitudine (Sioban, Hever, Ward, Kenny, 2021).

In un'ottica di welfare culturale, dunque, la pratica artistica e la partecipazione a eventi culturali contribuiscono a generare emozioni positive, a migliorare la salute psicofisica e ad accrescere il benessere percepito. Inoltre una ormai diffusa evidenza empirica mostra che "la cultura allunga la vita"; la partecipazione culturale attiva tende infatti ad associarsi significativamente ad un prolungamento dell'aspettativa di vita.

Nel quadro del cosiddetto *welfare culturale*, la cultura va intesa dunque come leva per il miglioramento della qualità della vita e del benessere anche in termini di salute pubblica e inclusione sociale. Pertanto, il contributo della produzione culturale allo

sviluppo delle comunità, cioè al benessere sostenibile e inclusivo, andrebbe valutato anche tenendo conto di questi aspetti. Le prime indagini condotte a riguardo sembrano indicare che questi effetti positivi della cultura sul benessere sarebbero maggiori rispetto a quelli della maggior parte delle altre variabili socio-economico-demografiche (sesso, residenza, condizione professionale ecc.) (Sacco, Teti, 2017).

3.3 Creatività e innovazione

La partecipazione della popolazione alle attività culturali, non è solo un indicatore di benessere sociale, ma costituisce anche un elemento rilevante nei processi di generazione della creatività e dell'innovazione. La partecipazione culturale, infatti, oltre a rafforzare e diffondere, come si è detto, le *soft skills*, favorisce lo sviluppo del pensiero critico e accresce le competenze simboliche e narrative presenti nelle comunità. Esse, unitamente alle competenze operative, concorrono a formare un ambiente culturale più resiliente e maggiormente orientato all'innovazione. Inoltre, la concentrazione di eventi culturali, spazi creativi e altre forme di produzioni culturali ed artistiche, favorisce l'interazione tra settori diversi (arte, tecnologia, design, impresa), generando per questa via *spillover cognitivi*, che alimentano a loro volta l'innovazione. Diversi studi condotti a diverso livello territoriale, hanno rilevato l'esistenza di una relazione positiva tra indici di partecipazione culturale e varie misure del grado di innovazione (brevetti, *startup* innovative, investimenti in R&S, ecc.). In particolare, è stato notato che i contesti territoriali caratterizzati da una più elevata vitalità culturale attraggono, a loro volta, lavoratori a più alta qualificazione. Ciò contribuisce all'aumento della dotazione di capitale umano ed alimenta ulteriormente la capacità di innovazione dei territori (Florida, 2005).

Naturalmente l'efficacia dell'apporto della partecipazione culturale all'innovazione dipende anche dal concorso di altri fattori, tra i quali l'apertura internazionale dei territori, un corretto orientamento degli investimenti pubblici e privati, la natura sistemica delle politiche culturali, oltre, naturalmente, alla qualità della *governance*, o efficienza delle istituzioni, che, come si è detto, dipende dal capitale sociale, a sua volta alimentato dalla partecipazione culturale. Teoria ed evidenza empirica delineano a riguardo l'innescarsi di un circolo virtuoso che può essere così sintetizzato: una popolazione culturalmente attiva sviluppa capitale sociale e maggiori competenze creative; esse si traducono in innovazione economica e sociale sostenuta anche dalla qualità delle istituzioni e delle politiche, a loro volta alimentate dal capitale sociale; un ambiente più innovativo attrae capitale umano di maggiore qualità, che alimenta creatività e innovazione; esse generano, a loro volta, nuove opportunità culturali.

Nel grafico a bolle della Fig.4 è illustrata la relazione tra partecipazione culturale, innovazione e qualità delle istituzioni per i paesi dell'UE. La partecipazione culturale è misurata dalla quota di persone che nell'arco dell'anno hanno partecipato ad attività culturali o usufruito di servizi culturali (PPCA), calcolata su dati EUROSTAT. Per misurare il potenziale di innovazione dei vari Paesi si è scelto di utilizzare i dati dell'*European Innovation Scoreboard* (EINSC) calcolati dall'EUROSTAT.

La qualità delle istituzioni, che nella Fig.4 trova riflesso nella dimensione delle bolle, è misurata dal *Worldwide Governance Index* (WGI), messo a punto dal Joint Research Centre (JRC) della Commissione Europea sulla base dei *Worldwide Governance Indicators* della Banca Mondiale (INST). Esso tiene conto: (i) delle modalità attraverso le quali i governi vengono selezionati, monitorati e sostituiti, (ii) della capacità dei governi di formulare e attuare efficacemente politiche affidabili e (iii) del rispetto dei cittadini e dello Stato per le norme che ne regolano i reciproci rapporti (Benczur, Giovannini, Pagano, Sandor, 2025).

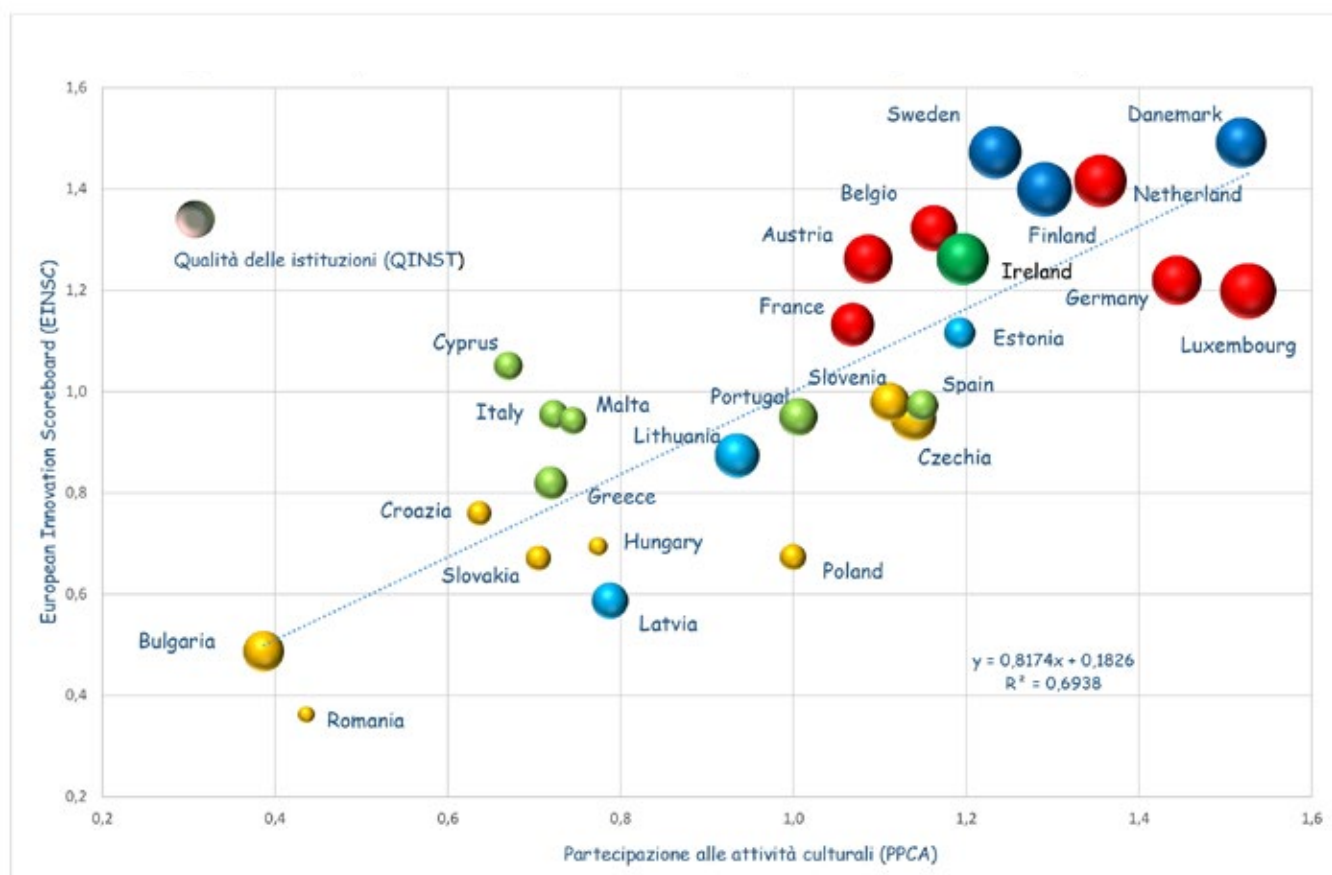


Fig. 4 Partecipazione culturale, innovazione e qualità della governance nei paesi UE.

Come si vede, per i paesi dell'UE trova piena conferma l'esistenza di una significativa relazione positiva tra partecipazione alle attività culturali (PPCA) e capacità di innovazione (EINSC). Questa relazione appare inoltre sostenuta significativamente, come ipotizzato, dalla qualità delle istituzioni espressa dai diversi Paesi (QINST). Il confronto tra le dimensioni delle bolle evidenzia, infatti, che i Paesi nei quali la partecipazione alle attività culturali è maggiore e il livello d'innovazione più elevato, sono in genere caratterizzati anche da più elevati livelli di efficienza delle istituzioni e di qualità della *governance*. Come si vede, le bolle più grandi riguardano, con poche eccezioni, prevalentemente i paesi con più alti livelli di partecipazione culturale e di innovazione e si addensano, pertanto, prevalentemente più in alto e a destra del grafico. Anche in questo caso la situazione dell'Italia solleva qualche perplessità: è tra i paesi europei che registrano una più bassa partecipazione alle attività culturali, ma anche una più bassa qualità delle istituzioni - come si evince dalla dimensione della bolla relativa al nostro Paese. A queste due caratteristiche, inoltre, si associa una capacità di innovazione comunque inferiore alla media UE.

4. Conclusioni

La messa a punto di efficaci strategie di politica culturale e la realizzazione di progetti di produzione culturale effettivamente utili per il bene-essere (non solo economico) della collettività, richiede dunque di avere piena consapevolezza dell'impatto che tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e produzione culturale possono avere, direttamente o indirettamente, non solo e non tanto sulla crescita del PIL, quanto appunto sullo sviluppo economico, sociale e civile, che si associa ai processi di trasformazione indotti dalla cultura.

Ciò rende opportuno un cambio di paradigma che adotti una prospettiva che, pur senza minimizzarne il valore di scambio, riconosca il *valore generativo* della cultura e la sua attitudine a innescare processi positivi di trasformazione strutturale nella società, a loro volta funzionali allo sviluppo economico e civile ed al bene-essere delle comunità. Com'è stato notato, infatti, le potenzialità di creazione di valore economico, sociale ed umano legate alla produzione e alla partecipazione culturale *"vanno molto al di là della mera valorizzazione turistica dei beni culturali, e possono avere conseguenze macroeconomiche rilevantisime se inquadrare in una prospettiva concettuale appropriata"* (Sacco, Teti, 2017. P.). E una prospettiva appropriata per l'analisi e la comprensione dei complessi processi di trasformazione indotti dall'investimento culturale potrebbe appunto essere quella dell'economia civile e del bene comune.

In proposito, una prima necessaria innovazione metodologica dovrebbe riguardare la misurazione degli effetti macroeconomici di medio-lungo periodo delle politiche e degli investimenti culturali, che, come si è visto, sono complessi e multidimensionali. Si tratta in definitiva di passare dall'usuale metodo di valutazione *monocriteriale* centrato sul PIL, all'adozione generalizzata di un metodo di valutazione *multicriteriale*, centrato sui diversi indicatori, economici e sociali, di benessere equo e sostenibile, oggi più diffusamente disponibili.

Ma la messa a punto e la valutazione di programmi, progetti e iniziative culturali richiede anche di avere piena consapevolezza dei diversi campi o delle diverse dimensioni (economiche, sociali, psicologiche, ambientali) interessate dai processi di trasformazione e sviluppo da essi innescate, nonché dei meccanismi di trasmissione attraverso i quali questi processi operano nel breve e nel lungo periodo. Come si è detto, numerosi studi hanno variamente identificato le diverse dimensioni coinvolte e analizzato, per quanto ancora prevalentemente sul piano qualitativo, i meccanismi di trasmissione all'opera nei diversi campi. A titolo esemplificativo di questi aspetti si è dato conto nelle pagine precedenti, con riguardo alle politiche orientate alla partecipazione culturale delle comunità.

A riguardo, il *Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali* si propone di promuovere un programma interdisciplinare di ricerca orientato: (i) alla identificazione e all'analisi dei meccanismi di trasmissione in atto nelle diverse dimensioni coinvolte, nonché (ii) alla specificazione di misure, anche quantitative, di valutazione d'impatto di progetti e iniziative culturali, sullo sviluppo e il bene-essere delle comunità. Sul piano operativo l'obiettivo dovrebbe essere quello di mettere a punto una nuova metrica nell'applicazione delle tecniche di valutazione dei costi e dei benefici dei programmi, dei progetti e delle iniziative in ambito culturale. Una metrica in grado di tener conto, cioè di misurare, anche gli effetti indiretti di trasformazione strutturale, e i conseguenti impatti sullo sviluppo e sul benessere delle comunità.

In prospettiva, questa metrica potrebbe essere utilizzata, sperimentalmente, anche nella messa a punto di schemi contrattuali e/o di meccanismi d'incentivo riferiti alle funzioni manageriali e di responsabilità artistico/culturale nella gestione e valorizzazione del patrimonio culturale e nella produzione culturale contemporanea.

Riferimenti bibliografici

- Amendola, A. (2020), *Dal management del patrimonio culturale alla governance dello sviluppo "culture led"*, Territori della Cultura, n.42.
- Amendola, A. (2024), *Lo sviluppo sostenibile e il ruolo della cultura*, Territori della Cultura, n.58.
- Aula I., Masoodian M. (2023), *Creativity and Healthy Ageing: Future Research Directions*, Journal of Population Ageing 18(1)
- Benczur, Giovannini, Pagano, Sandor, (2025), *The EU sustainable and inclusive wellbeing dashboard: vintage 2025*, European Commission, Ispra.
- Bottos, G. (2024), *La cultura come esplorazione del possibile. Intervista a Pierluigi Sacco*, Pandora Riviste, Interviste.
- Bruni L., Zamagni S. (2015), *L'economia civile*, Il Mulino, Bologna.
- Florida, R. (2005). *Cities and the Creative Class*, Routledge, New York.
- Grossi, E., Blessi, G. T. & Sacco, P. L. (2019). *Culture as a factor for social innovation: The case of welfare cultural policies in Italy*. City, Culture and Society, 19, 100289.
- OCSE (2020), *Culture and Local Development: Maximising the Impact*. Paris: OECD Publishing.
- Sacco, P.L., Teti, E. (2017), *Cultura 3.0: un nuovo paradigma di creazione del valore*, ECONOMIA & MANAGEMENT, January.
- Sioban, S., Hever, A., Ward, M., Kenny, R.A. (2021), *Creative activity in the ageing population: Findings from Wave 6 of The Irish Longitudinal Study on Ageing*, Trinity College Dublin.
- Symbola (2024), *Io sono Cultura 2024. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*, I Quaderni di Symbola, Roma.
- Throsby, D. (2001). *Economics and Culture*, Cambridge University Press.
- UNESCO (2016), *Culture Urban Future. Global Report on Culture global report on culture for sustainable urban development*.



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Metodi e strumenti per le politiche culturali

Due codici purpurei restaurati: un pezzo di storia dell'Istituto per la Patologia del libro Maria Cristina Misiti

Le meravigliose opere dell'artista Giusi Villano Hamra Zirem



Due codici purpurei restaurati: un pezzo di storia dell'Istituto per la Patologia del libro

Maria Cristina Misiti

già Dirigente MIC e Direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario, nonché componente il Comitato Scientifico di CUEBC

Chi ha avuto il privilegio, ma anche la responsabilità, di operare per conservare e valorizzare l'inestimabile patrimonio artistico del nostro paese deve guardare al futuro con l'ottimismo che le innovazioni tecnologiche assicurano ma non può prescindere dall'attingere alle straordinarie esperienze di chi ci ha preceduto. Fin dall'inizio l'Istituto di Patologia del Libro si è caratterizzato per l'approccio interdisciplinare impiegato, era infatti dotato di laboratori di chimica, biologia, fisica, tecnologia del libro, bibliologia, restauro e fotografia, nonché di una biblioteca, di una fototeca, di una cartiera, di una stamperia e di un museo. Non si trattava quindi di un gabinetto di restauro, ma di un istituto scientifico di ricerca, creato per impartire direttive sui procedimenti di conservazione e restauro dei libri¹.

Il periodo del dopoguerra è il contesto storico nel quale si affacciò al mondo del restauro Giampiero Bozzacchi², un'epoca di dibattiti che vedeva da una parte i sostenitori del restauro stilistico, basato sull'integrazione o sul rifacimento degli elementi perduti secondo lo stile originale dell'opera, e dall'altra i difensori di quello filologico, secondo i quali il lavoro del restauratore consisterebbe nel conservare e non nel rifare. Ma più di ogni altra vicenda, fu l'alluvione di Firenze del 1966 che contribuì a sviluppare velocemente una nuova concezione del restauro basata sui concetti di conservazione e valorizzazione.

«Nei decenni successivi si ebbe un lungo periodo florido per il restauro librario in Italia, tutto poteva e doveva essere scritto o riscritto daccapo: si diffuse la consapevolezza che ogni intervento di restauro comportasse inevitabilmente una perdita di informa-

¹Per la storia dell'Istituto e delle sue vicende si rimanda al testo di A. De Pasquale, *L'ospedale dei libri. L'Istituto di Patologia del libro dalla fondazione all'ingresso nel Ministero dei Beni Culturali*, Roma, Gangemi, 2024.

²Nel 1957 Bozzacchi venne assunto all'Istituto per la Patologia del Libro come tecnico addetto alla fabbricazione a mano della carta. Dal 1974 sino al 1989, anno del suo pensionamento, è stato responsabile tecnico del laboratorio di restauro dell'Istituto.

zioni e pertanto ci si dovesse ricorrere solo in casi veramente indispensabili³.

Parallelamente si cominciò a studiare il libro come un oggetto archeologico, come manufatto artigianale risultante da un complesso di operazioni da indagare *ex novo*: cuciture, strutture, materiali. Nasce, siamo nei primissimi anni Ottanta, l'Archeologia del libro⁴ una disciplina che studia le tecniche e i materiali utilizzati nella manifattura del libro antico, manoscritto e a stampa, in vista della ricomposizione storica delle diverse professionalità che hanno concorso all'evoluzione del libro come manufatto»⁵.

Giampiero Bozzacchi, uno fra i principali protagonisti della teoria e della pratica del restauro librario, è una figura-ponte, che ha incarnato anche nell'esperienza concreta la necessità di superare certi schematismi e atteggiamenti non scientifici, che specialmente in ambito librario, pesavano sull'attività del restauratore, unendo in se stesso saperi tecnico-scientifici e conoscenze estetico-formali. Protagonista della revisione di metodo nel campo del restauro librario, in particolare per quanto concerne gli aspetti strettamente operativi, per la sua esperienza, autorevolezza e lungimiranza resta un punto di riferimento imprescindibile per coniugare istanza storica ed istanza estetica.

Il legame tra insegnamento, studio delle caratteristiche materiali dei beni librari, valutazione e restauro è, quindi, di tipo circolare, costituendo il restauro il punto di arrivo di tale processo, ma anche un nuovo punto di partenza, garantendo la salvaguardia del bene e quindi la possibilità di studi futuri.

Proprio il grande lavoro svolto da Bozzacchi negli anni trascorsi nell'Istituto di Patologia del Libro ha conferito a questa istituzione un rilievo determinante e straordinario. Anche dopo la pensione, Bozzacchi è rimasto un consigliere costante, attento e generoso, per le scelte metodologiche e di indirizzo sui delicati restauri affrontati in questo ultimo ventennio.

La sua guida, per la modernità di pensiero e l'attenta curiosità nella sperimentazione, è stata preziosa per affrontare un intervento di grande prestigio, ma anche delicatissimo quale quello sul celebre *Codex Purpureus* di Rossano⁶. Nel giugno del 2012, l'*Evangelario purpureo* del VI secolo conservato presso il Museo

³ Questa nuova concezione del restauro è contenuta nei *Principles of Conservation and Restoration in Libraries*, pubblicati dall'International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) nel 1979.

⁴ C. Federici, *Archeologia del libro, conservazione, restauro ed altro. Appunti per un dibattito*, in R. Campioni, *Oltre il testo*, Bologna, Istituto per i beni artistici culturali naturali della Regione Emilia-Romagna, 1981, pp. 13-20.

⁵ C. Faia, *L'eredità di un mestiere*, in Giampiero Bozzacchi: *l'ultimo Maestro*. Edizione completa degli scritti di Giampiero Bozzacchi sulla storia del restauro librario e delle tecniche di legatura a cura di P. Crisostomi, C. Faia, Manziana, Vecchiarelli, 2026.

⁶ Il Rossanense è uno dei cinque codici purpurei illustrati esistenti al mondo e l'unico presente in Italia. Il manoscritto consta di 188 carte di sottilissima pergamena tinta di porpora e originariamente era costituito da due tomi. La disposizione odierna dei fogli non corrisponde più alla primitiva, poiché molte carte sono andate perdute. Il testo è scritto in doppia colonna in lettere onciali argenteo. Le miniature, che generalmente occupano la parte

Diocesano di Rossano Calabro, è stato trasferito presso l'Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario di Roma⁷.

L'operazione, concertata dall'Ufficio Beni Culturali della Diocesi e dalla competente Soprintendenza territoriale, mirava ad accertare lo stato di conservazione dell'opera, che alla fragilità propria di un manufatto librario di epoca molto antica associava una vicenda conservativa particolarmente travagliata, segnata dalle conseguenze di un pesante intervento di restauro, documentato all'inizio del Novecento e sinora scarsamente conosciuto. Al fine di determinarne con sicurezza l'attuale condizione, il codice è stato sottoposto a un'accurata campagna d'indagini condotta presso i laboratori scientifici dell'Istituto⁸.

Era la seconda volta, la prima fu nel 1984, che l'Istituto ospitava

il Codice Purpureo di Rossano Calabro, un testimone d'inestimabile valore della tradizione neotestamentaria, che documenta nella maniera più evidente la cura con la quale la Chiesa fin dai primi anni del Cristianesimo ha tramandato i testi delle Sacre Scritture.

La straordinaria valenza artistica, storica, iconologica e liturgica ne ha motivato la candidatura per l'inserimento nella lista della *Memory of the World* dell'*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO), nella quale è iscritto dal 9 ottobre 2015⁹.

In effetti, come ricorda Lucinia Speciale nella sua puntuale ricostruzione della vicenda, «nel dossier presentato a sostegno per la candidatura del *Codex Purpureus Rossanensis*, inviato



Codex Purpureus Rossanensis, particolare dell'osservazione al microscopio stereoscopico.

superiore della pagina, rappresentano in massima parte scene del Vangelo e precisamente: 1. La Resurrezione di Lazzaro; 2. L'entrata di Gesù in Gerusalemme; 3. La cacciata dei mercanti dal Tempio; 4. Le Vergini sagge e le Vergini folli; 5. L'ultima Cena e la Lavanda dei piedi; 6. La distribuzione del pane; 7. La distribuzione del vino; 8. Gesù nell'orto dei Getsemani; 9. La guarigione del cieco nato; 10. La parabola del Buon Samaritano; 11. Cristo dinanzi a Ponzio Pilato; 12. Pentimento e morte di Giuda; 13. Gli Ebrei scelgono tra Gesù e Barabba; 14. San Marco evangelista e la Sofia. Ciascuna scena occupa la metà superiore dello spazio disponibile, con al di sotto la rappresentazione di quattro profeti a mezzo busto accompagnati da citazioni bibliche che fungono da didascalie. L'ultima miniatura (San Marco evangelista) si trova separata dalle altre, all'inizio del Vangelo di Marco e rappresenta sull'intera pagina l'evangelista scrivente con accanto una figura femminile, raffigurante l'antica Sofia.

⁷ ICRCPAL, oggi Istituto per la Patologia e la Conservazione dell'Archivio e del Libro.

⁸ I risultati di quelle ricerche sono stati discussi in un Convegno internazionale tenutosi presso l'Accademia Nazionale dei Lincei: *Codex Purpureus Rossanensis: storia, diagnostica e conservazione*, Roma, 28-29 aprile 2014. I contributi sono poi confluiti nel volume curato da M. Letizia Sebastiani e P. Cavalieri, *Codex Purpureus Rossanensis. Un codice e i suoi segreti*, Roma, Gangemi, 2020.

⁹ Il solo altro manoscritto al quale sia riconosciuto un simile status è il *Codex Bezae Cantabrigiae* (Archivio Nazionale di Tirana, Tirana, Kod. Br. 1), un prezioso frammento evangelico di epoca tardo antica al quale è affidata la più antica testimonianza della presenza cristiana nei Balcani, accolto nel Registro UNESCO dal 2005. Archivio Nazionale di Tirana: cfr. <https://media.unesco.org/sites/default/files/webform/mow001/albania-bezae.pdf>.



alla commissione Unesco nel maggio 2013, erano esplicitamente richiamate due azioni allora *in itinere*: l'intervento di restauro messo in opera presso i laboratori dell'Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario di Roma e la creazione del nuovo museo destinato ad accogliere il manoscritto» adeguando la struttura del quattrocentesco Museo di Arte sacra ai parametri scientifici moderni, con adeguati sistemi di allarme e video sorveglianza¹⁰.

Durante la prima occasione l'Istituto si era occupato dei problemi di natura biologica, eseguendo prove microbiologiche che hanno rilevato attacchi entomologici pregressi. Presso gli archivi del Laboratorio di Biologia, allora diretto da Fausta Gallo, non ci sono testimonianze relative a interventi di disinfezione o disinfestazione del codice; l'opportunità di realizzare una riproduzione facsimile consentì di avviare un primo ciclo di ricerche volto a fornire una base conoscitiva quanto più ampia possibile¹¹. Data la fragilità del manufatto, accresciuta da una storia conservativa complessa, segnata dalle conseguenze di un restauro particolarmente invasivo, l'intervento di restauro non fu effettuato.

La seconda volta, considerata l'importanza storica del codice e la sua intrinseca fragilità, si è focalizzato l'intervento sull'aspetto conservativo, in particolare finalizzato a garantire le più sicure condizioni per l'esposizione nel Museo Diocesano, elaborando le linee guida del protocollo conservativo attualmente in uso.

La campagna di indagini non solo diagnostiche, ma anche storiche, filologiche, storico-artistiche, per determinare con sicurezza la storia materiale del manoscritto e lo stato delle varie componenti per gli eventuali interventi conservativi, doveva coniugare conoscenze e competenze multidisciplinari non presenti in Istituto. Fu perciò creato nel gennaio 2013 un Comitato tecnico-scientifico con il compito di orientare le ricerche e accompagnare le attività svolte nei vari laboratori.

Coordinato da Simona Rinaldi, comprendeva oltre al direttore ICRPAL, Maria Cristina Misiti, Marina Bicchieri, Flavia Pinzari, Maria Teresa Tanasi, Francesca Pascalichio, Simona Villanti, Lucilla Nuccetelli e Maria Luisa Riccardi, rispettivamente responsabili dei laboratori di chimica, biologia, fisica, tecnologia, ambiente e restauro. Tra i componenti esterni, insieme alla coordinatrice, figuravano Guglielmo Cavallo, in assoluto il maggiore

¹⁰ Il nuovo progetto museale prevede che il Museo ospiti unicamente il *Codex Purpureus Rossanensis*. Cfr. <https://www.codexrossanensis.it/pdf/memory-of-the-world-register.pdf>. Ringrazio Lucinia Speciale per l'autorizzazione ad avvalermi di passi fondamentali del suo recentissimo saggio che ricostruisce passo passo il lavoro degli esperti e le acquisizioni fondamentali per la conoscenza del manoscritto: *Il Codex Purpureus Rossanensis, un museo per uno straordinario relitto*, relazione presentata con C. Perri al Convegno Internazionale di studi *Navigare nell'Italia bizantina. Arte, musei, mostre, web*. (Roma, 4-6 giugno 2024). Atti a cura di Antonio Iacobini, Maria Luigia Fobelli, Simona Moretti, Manuela De Giorgi, Roma, Campisano, 2025, vol.2, pp.443-464.

¹¹ *Codex purpureus Rossanensis. Museo dell'Arcivescovado*, Commentarium a cura di G. Cavallo, J. Gribomont, W. C. Loerke Rossano Calabro, Roma, Salerno, Graz Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1985.



Indagini FORS sulle miniature.



Prelievo con tampone sterile del particolato presente nella piega interna delle pagine.

conoscitore dell'opera, Fabio De Chirico, allora Soprintendente per i Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici di Cosenza, un restauratore librario di straordinaria esperienza come Giampiero Bozzacchi, Mons. Gian Giulio Radivo e Lucinia Speciale. Il Comitato, che avrebbe lavorato tra il gennaio 2013 e il gennaio 2014, era chiamato a riflettere sull'esito delle analisi preliminari che avevano avuto luogo presso i laboratori ICRCPAL nell'autunno precedente e a formulare qualche valutazione in merito al proseguimento delle ricerche. Nell'aprire i lavori del primo incontro, tenuto l'11 gennaio 2013, Guglielmo Cavallo richiamava la necessità di «procedere allo smontaggio delle assi lignee e del cuoio che costituiscono le parti esterne della legatura attuale; provvedere al consolidamento della struttura esistente; suturare le fessurazioni presenti sulle carte; montare una nuova legatura». Restavano comunque da definirsi le questioni relative alla conservazione e tutela presente e futura del codice, prendendo in esame il luogo dove esso dovrà essere conservato, le modalità di fruizione e la teca di conservazione.

Le 188 carte sono state sottoposte ad accurate analisi diagnostiche, rigorosamente non distruttive. Le miniature sono state analizzate in modo non invasivo mediante spettrofotometria di riflettanza diffusa UV-visibile con fibre ottiche (FORS), e spettrometria a fluorescenza a raggi X (XRF) al fine di caratterizzarne la tavolozza e confrontarla con quella degli altri manoscritti purpurei.

Le indagini hanno caratterizzato la specie animale, certamente ovino: nella lavora-



Miniature riprese in fluorescenza UV.

zione del supporto, di qualità molto alta, risaltavano soprattutto la finezza e l'omogeneità dello spessore di gran parte dei *bifolii*. La riflettografia multispettrale (FORS) ha evidenziato la natura dei pigmenti utilizzati nelle decorazioni miniate, le indagini diagnostiche molecolari ed elementali hanno permesso di definire la tavolozza pittorica, costante in tutto il manoscritto, i vari inchiostri presenti nel testo, sia originali, sia provenienti da aggiunte successive e, infine, la natura dei materiali impiegati nei precedenti interventi di restauro.

In particolare si è studiata la natura della pellicola protettiva applicata sulle carte miniate: è emerso con chiarezza che molti dei problemi conservativi e strutturali che affliggono il *Codex Purpureus* sono riconducibili a comportamenti ed avvenimenti dell'ultimo secolo.

Le ricerche in archivio hanno consentito di acquisire migliori conoscenze sui precedenti interventi conservativi messi in opera sul manoscritto, richiamando il notissimo e molto deprecato lavoro di Nestore Leoni, messo in opera negli anni Venti del Novecento¹².

Un fondamentale aspetto del codice ha riguardato la legatura con la quale è giunto in Istituto. Si tratta di una legatura d'imitazione tardomedievale che risale verosimilmente agli anni '50, e che deve ritenersi con ogni probabilità almeno la quarta che il codice ha avuto nel corso della sua lunga esistenza. Sebbene sia stata allestita di recente, essa è risultata troppo pesante e poco equilibrata rispetto alle necessità del manoscritto, tanto da giustificarne la rimozione. Per la realizzazione della nuova legatura si è rivelato prezioso il supporto scientifico-tecnico di Giampiero Bozzacchi che ha messo a disposizione dell'Istituto la sua pluriennale esperienza, tenendo conto delle specifiche esigenze strutturali e conservative del volume. Gli interventi di restauro sulle carte si sono limitati alla sutura dei numerosi tagli e strappi, senza rimuovere i precedenti interventi, operazione che avrebbe comportato la perdita di frammenti originali, assolutamente inaccettabile.

Per la storia delle tecniche del restauro librario il *Codex Purpureus* rappresenta un *unicum*, una testimonianza chiave, sia dal punto di vista metodologico sia da quello scientifico-tec-



Teca lignea creata nel 1919 da Nestore Leoni per la custodia del Codex Purpureus Rossanensis.

¹² Il fascicolo sul restauro del Codice di Rossano operato da Nestore Leoni è stato rintracciato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma da Mario Micheli, che ne fornisce un ampio e interessante resoconto negli Atti del Convegno, *Codex Purpureus Rossanensis: storia, diagnostica e conservazione*, cit. pp.137-147.

nologico. Sulla necessità di approfondire le indagini tanto sui materiali quanto sulla storia del manufatto, affinché il restauro non sia un intervento meramente meccanico, aveva già insistito, con straordinaria intuizione, Cesare Brandi: *"In quanto alle miniature su pergamena, è questa una delle branche purtroppo fra le meno coltivate del restauro: i fissativi rappresentano un problema ancora più arduo [...] Solo non si insisterà mai abbastanza sulla necessità di non stirare, in modo alcuno, i fogli di pergamena miniati: ancora si piange per il Codice purpureo di Rossano"*¹³.

Non è da sottovalutare l'interesse del Consigliere scientifico della Presidenza della Repubblica, Prof. Louis Godart, che suggerì e promosse in prima persona la presentazione del *Rossanensis* al Quirinale in occasione della Visita di Stato di Papa Francesco, compiuta il 14 novembre 2013 e l'inserimento del codice tra le opere raccolte nella mostra *Classicità ed Europa. Il destino della Grecia e dell'Italia*, Roma, Palazzo del Quirinale 28 marzo - 15 luglio 2014. Dopo questi eventi, che avrebbero dato un contributo determinante al dossier per l'inserimento del *Codex Purpureus Rossanensis* nella lista della *Memory of the World* UNESCO, il Comitato tecnico-scientifico portò a compimento la redazione delle linee guida per la conservazione. Il manoscritto, dotato di una nuova legatura allestita, dopo aver valutato più facsimili, nei laboratori dell'Istituto nella primavera del 2015, sarebbe stato riconsegnato insieme alla teca lignea realizzata da Nestore Leoni, alla Diocesi di Rossano poco più di un anno più tardi.

Ma il *Tetravangelo* di Rossano non fu né il primo né l'unico codice purpureo ospitato in Istituto¹⁴. È singolare il fatto che nello stesso anno 1984 i tecnici di Patologia fossero impegnati nel restauro del cosiddetto *Codex Brixianus*, un importante *Evangelario purpureo* latino del VI secolo conservato nella Biblioteca Queriniana di Brescia¹⁵.

Ne fornisco una descrizione sintetica, rimandando alla piattafor-

¹³ Ai guasti provocati dalla 'stiratura' delle pergamene praticata da Nestore Leoni allude Cesare Brandi nelle righe finali del celebre intervento sulla pittura antica inserito nella Teoria del restauro: cfr. C. Brandi, *Il restauro della pittura antica* (comunicazione tenuta al VII Convegno Internazionale di Archeologia Classica, Roma-Napoli settembre 1958), in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 33 (1958), pp. 3-8, p. 8, Id., *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1977 (Piccola Biblioteca Einaudi, 318), p. 88.

¹⁴ Contemporaneamente al *Codex Rossanensis* è stato restaurato il *Codex Purpureus Sarzanensis* risalente al VI secolo come gli altri due purpurei, per secoli conservato nella chiesa romanica dei Santi Rufino e Venanzio di Sarezzano, oggi nel Museo Diocesano di Tortona. Si tratta in verità di 72 fogli superstiti del codice scritti in onciale su pergamena tinta di porpora. Si conserva anche un frammento dell'antica legatura in pelle e la cassetta lignea che lo conteneva. <https://www.muditortona.net/>.

¹⁵ Si confronti il *Registro protocollo delle opere giunte in Istituto* (manoscritto che parte dall'anno 1964, oggi conservato presso il Laboratorio di Restauro ICPAL) che al giorno 3 novembre 1982 riporta l'ingresso di due manoscritti: "n.1 ms. membr. Evangelario purpureo sec.VI (Biblioteca civica Queriniana di Brescia) n.1 ms membr. Sacramentario sec. IX-X (Biblioteca Capitolare di Monza). Come in altri casi era il Servizio Biblioteche dell'Assessorato enti locali e cultura della Regione Lombardia a curare la creazione del dossier, il trasporto e il finanziamento degli interventi di restauro per le Biblioteche non statali.

ma digitale e alla numerosa bibliografia per una catalogazione completa¹⁶.

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana s.n. «Evangelario purpureo» noto come Codex Brixianus, scritto in onciale nel VI secolo. Ravenna Codice Purpureo Membranaceo; mm 280x215 (185x120); ff. II, 418, III. Legatura moderna di restauro a imitazione di una legatura più antica; fermagli, cantonali e borchie del sec. XVI.

Quello che segue vuol essere un breve resoconto delle attività svolte in Istituto in occasione del "ricovero" del prezioso *Codex Brixianus* e delle modalità di ricerca e di studio che hanno ispirato i successivi interventi conservativi.

La documentazione oggi consultabile in Istituto è certamente lacunosa: mancano le relazioni tecniche sicuramente stilate nei passaggi dei vari laboratori. Si è trovata tuttavia una busta che contiene un carteggio tra il Direttore della Biblioteca Queriniana Renzo Bresciani e la Direttrice dell'Istituto di Patologia del Libro Emerenziana Vaccaro¹⁷.

Il carteggio inizia con una missiva del Direttore Bresciani del 21 novembre 1972, che richiede la competenza dell'Istituto per un approfondimento circa lo stato di conservazione del codice purpureo. Allega anche una lettera inviata alla Soprintendenza ai Beni Librari che qui riportiamo:

Questa Biblioteca ha ricevuto nella scorsa estate la visita di due allievi del corso di restauro dell'Istituto di Patologia del Libro (*Maria Luisa e Saturno Imbastari, n.d.r.*) i quali hanno accuratamente esaminato, per loro privato interesse, il nostro evangelario purpureo del secolo VI. Al termine dell'esame i due tecnici si sono sentiti in dovere di comunicare alla direzione della Queriniana il loro parere secondo il quale sarebbero consigliabili alcuni interventi di restauro sul codice. Gli stessi tecnici hanno, in via ufficiosa, informato anche la Direttrice dell'Istituto di Patologia, dott. Emerenziana Vaccaro.

Non avendo potuto parlare personalmente con i suddetti allievi del corso di restauro, non ho elementi per valutare fino in fondo la portata del loro parere. D'altra parte il codice purpureo queriniano è un pezzo troppo raro e prezioso perché non si controlli con il massimo scrupolo ogni eventuale segnalazione che lo riguardi. Tanto più che, a quanto mi risulta,

¹⁶ Si veda: *Dalla pergamena al monitor: i tesori della Biblioteca Queriniana: la stampa, il libro elettronico*, coordinamento di Giancarlo Petrella, Brescia: La scuola, 2004, p.38. Il codice è oggi fruibile in open access al link della digitalizzazione del manoscritto inserita nella recente piattaforma digitale "Brixiana" della Biblioteca Queriniana:

<https://brixiana.medialibrary.it/home/index.aspx>

In epoca longobarda o carolingia, l'*Evangelario purpureo* venne donato al monastero bresciano di S. Salvatore - S. Giulia, dove sfuggì alle replicate spoliazioni, fino al suo trasferimento alla Biblioteca Queriniana, nel 1798, nel corso delle soppressioni napoleoniche. Ringrazio Luca Rivali e Stefano Cassini, dell'Università Cattolica di Milano ai quali devo le informazioni bibliografiche e la segnalazione di studi recenti.

¹⁷ ICPL, archivio storico, B.79, fasc.40.

sono almeno trent'anni che il codice non viene controllato da specialisti del restauro.

Ritengo mio dovere quindi informare del fatto codesta Soprintendenza affinché proponga alla Regione Lombardia

a) un esame preliminare del codice queriniano purpureo da parte dell'Istituto di Patologia del Libro per la formulazione esatta di una diagnosi circa le condizioni del manoscritto e l'eventuale indicazione di una terapia conservativa.

b) l'attuazione di quegli interventi che l'Istituto di Patologia del Libro ritenesse di dover indicare¹⁸.

Ma senza dubbio il documento più interessante rimane la relazione sulla visita alla Biblioteca Queriniana stilata da Emerenziana Vaccaro e inviata al Ministero della Pubblica Istruzione il 14 febbraio 1973:

A seguito della richiesta presentata dal direttore della Biblioteca Queriniana di Brescia in data 21/XI/1972 n.676 e previa autorizzazione di codesta Direzione Generale in data 16/1/73 n.159 mi sono recata presso la biblioteca predetta per esaminare lo stato di conservazione dell'Evangelario purpureo del sec. VI (s.s.).

Dall'esame è risultato quanto segue: il codice si presenta con una legatura relativamente recente in pelle marrone scuro con fregi a secco, con quattro cantonali, una borchia centrale e tre fermagli con il monogramma di Cristo. All'epoca dell'ultima legatura sono stati staccati dai piatti i fogli di guardia costituiti da due carte pergamene manoscritte in gotica e posti prima dell'inizio del testo. I fogli di guardia odierni sono formati da due fogli di pergamena bianca di concia grassa e piuttosto scadente. I danni più evidenti che il codice presenta sono rappresentati da erosioni da insetti lungo la piega di tutti i dorsi resi fragili da tali erosioni e induriti dalla colla usata, probabilmente di origine animale. Gli insetti non sembrano più attivi.

In molti fogli si notano macchie nucleate di colore rosso scuro di probabile origine microbica.

Molto diffuso è lo stato pulvulento degli inchiostri argentei che risultano in molti punti anche sbiaditi e si distaccano dai fogli al minimo tocco.

Forse in epoca successiva all'ultima legatura, per ovviare al distacco dei fogli, sono stati eseguiti restauri piuttosto grossolani sul margine interno, con pergamena o con tela tinteggiata di rosso o di viola per accompagnarle al colore della pergamena originale.

In alcuni fogli gli inchiostri hanno perforato la pergamena e sono stati tentati dei restauri.

La legatura è ben eseguita, mentre piuttosto difettosa è la cu-

¹⁸ Ivi, Lettera del Direttore Renzo Bresciani alla Soprintendenza ai Beni Librari di Milano, 21 novembre 1972.

citura su nastri con semplice catenella che non ha la capacità di mantenere insieme i vari fogli dei fascicoli. Dall'esame di un angolo di pergamena costituente il margine inferiore esterno della c.189, che mi fu consegnato perché già in precedenza staccato dal volume, non è risultato alcun elemento degno d'interesse per l'esame biologico. Ciò premesso, si consiglia per il momento la direzione della Biblioteca di far eseguire una fotografia a colori di grandezza pari all'originale di alcune pagine tra quelle che risultano maggiormente macchiate e che furono esaminate insieme con il direttore dott. Bresciani.

Queste fotografie permetterebbero di tenere sotto controllo la situazione dal punto di vista di un eventuale attacco microbico, permetterebbero cioè di controllare se le macchie esistenti al momento della fotografia si allargano o aumentano di numero con il passare del tempo. In tal caso il cimelio dovrebbe essere inviato all'Istituto di Patologia del Libro per essere disinfettato nella cella all'ossido di etilene. In quell'occasione il laboratorio di restauro potrebbe procedere ad un restauro più accurato e più confacente alla preziosità del cimelio.

È superfluo raccomandare vivamente alla vigile cura del direttore di ridurre al minimo la consultazione diretta del volume, specialmente per evitare, per quanto è possibile, la perdita dei caratteri argentei.

Si resta in attesa di un cenno di ricevuta del frammento che si restituisce qui accluso e non appena possibile delle fotografie.

IL DIRETTORE

Dott.ssa Emerenziana Vaccaro

Il carteggio s'interrompe e dobbiamo affidarci a notizie sparse per ricostruire quanto è avvenuto in seguito, più di dieci anni dopo.

Secondo quanto testimonia il *Registro delle opere pervenute in Istituto* il Codice è stato consegnato all'Istituto «per esami ed eventuale restauro» il giorno 3 novembre 1982.

La riconsegna all'Assessorato Enti Locali e Cultura - Servizio Biblioteche della Regione Lombardia è avvenuta il 9 gennaio 1986. Considerato il tempo di giacenza presso l'Istituto è possibile che oltre alla disinfezione sia stato sottoposto a un intervento di restauro, anche della legatura. Nella stessa busta del carteggio si conserva una scheda descrittiva non firmata che registra attacchi di insetti e prescrive «il trattamento con ossido di etilene»¹⁹.

¹⁹ L'archivio dell'ICPL è un insieme di materiali eterogenei – quali documenti, corrispondenze, estratti, verbali di commissioni, fotografie e, in minor misura, di relazioni dei laboratori – e, assieme ad altri materiali gentilmente forniti da fonti esterne, consente di far luce sul modo di “operare” dei laboratori scientifici e di restauro in un periodo cruciale per la messa a punto della metodologia dell'intervento di conservazione e restauro del Novecento. L'archivio, nonostante le lacune, ha permesso di individuare alcuni celebri restauri che, per la loro unicità e singolarità certamente costituiscono dei “casi di studio” e hanno più di altri contribuito a quella “lettura” del documento che ha permesso all'Istituto di essere all'avanguardia per la ricerca e lo studio del libro manoscritto.

Trascrivo la scheda descrittiva manoscritta - che riprende in sostanza la relazione tecnica della Direttrice Vaccaro del 1972:

Leg in pelle marrone scuro con fregio a secco con 4 cantonali, 1 borchia e tre fermagli con il monogramma di Cristo del sec.[manca].

All'epoca della legatura sono state staccate le carte di guardia manoscritte in gotica del sec. XIII-XIV e sostituite con pergamena bianca piuttosto grassa e di concia scadente.

I danni più evidenti sono costituiti da erosioni da insetti specialmente lungo la piega di tutti i dorsi resi fragili anche dalla colla. In molti fogli si notano macchie nucleate di colore rosso scuro, non si sa se di origine microbica.

All'epoca dell'ultima legatura sono stati eseguiti restauri piuttosto approssimativi sul dorso con tela o con pergamena tinteggiata in viola e in rosso scuro per accompagnarsi al colore dei fogli del codice. È notevole la grande diversità di colore come appare oggi fra la carne e il pelo della pergamena, rosso scuro nel pelo, rosso-marrone gravemente sbiadito nella carne. Altrettanto dicasi degli inchiostri che nei fogli in pergamena più sottile hanno perforato la pergamena e in alcuni punti sono stati tentati dei restauri.

La legatura è ben eseguita mentre piuttosto difettosa è la cucitura su nastri e con cucitura semplice a catenella che non ha mantenuto i fogli che in alcune parti si staccano e in molti punti li ha lacerati. Lo spago nel centro del fascicolo è troppo evidente.

Sarebbe utilissimo avere la documentazione cartacea di ogni intervento con le foto del prima e del dopo, ma il dossier è al momento mancante dall'archivio dell'Istituto²⁰.

Siamo certi tuttavia che il codice fu sottoposto a esami di laboratorio e a un trattamento di disinfezione con ossido di etilene, di cui fu responsabile la biologa Carla Marconi.

Da quanto è possibile intuire dalla scheda descrittiva è anche

²⁰ Presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma si conservano due microfilm dell'Evangeliario purpureo di Brescia, un negativo del 1956 segnato Doc 1754 (https://mostrebncrm.cultura.gov.it/cnsm/result_modif3.php?id=3473) e il positivo tratto nel 1962 (https://mostrebncrm.cultura.gov.it/cnsm/result_modif3.php?id=3478), segnato Pos 23625.

Quello del 1956 potrebbe essere stato realizzato dall'Istituto per la Patologia del libro in occasione della grande Mostra di Palazzo Venezia (dove il codice purpureo è stato esposto, catalogo n.46) Cfr. il Catalogo della *Mostra storica nazionale della miniatura*. Palazzo di Venezia, Roma, 1953, a cura di G.Muzzioli, Firenze, Sansoni, 1954. Da ricordare che Giovanni Muzzioli nell'agosto 1956 assunse la direzione dell'Istituto per la Patologia del libro Alfonso Gallo: qui, coniugando le proprie competenze di formazione umanistica con le problematiche tecniche del restauro, sostenne la progressiva specializzazione in campo chimico e biofisico dell'attività dell'Istituto.

L'altro microfilm, che ha un fotogramma anche della legatura, è stato commissionato dalla Soprintendenza della Lombardia nel 1962 (in quel periodo incardinata nel Ministero della Pubblica Istruzione) nel corso di una campagna di microfilmatura di vari manoscritti della Queriniana (tutti si conservano alla BNCR. Sono grata ad Andrea Cappa per il prezioso aiuto nelle ricerche e consultazioni dei microfilm).



possibile che la legatura non sia stata toccata, ma gli interventi si siano limitati a risarcire le lacune in pergamena²¹.

Per quanto concerne la legatura, a corredo delle scarse informazioni reperite, soccorre la lettura del libro fresco di stampa sul *Codex Brixianus*²². In particolare la *scheda tecnica* redatta da Simona Gavinelli con la descrizione paleografico-codologica, la ricognizione storica del Direttore della Biblioteca Queriniana e il contributo di Maurizio Aceto, *Indagini diagnostiche non invasive sul Codex Brixianus* aggiungono elementi che possono fare luce sulle vicende conservative del prezioso manoscritto e sulle caratteristiche della pergamena degli inchiostri e della legatura. Ne sintetizzo qui alcuni punti. Simona Gavinelli nella sua accurata descrizione del codice riferisce di «più legature succedutesi nel tempo (almeno tre). Ultima legatura degli inizi del sec. XX, di stile imitativo». Come nel caso del Rossanensis e di altri codici coevi i piatti sono lignei, rivestiti di cuoio scuro con impressioni a cornici geometriche percorse da decorazioni a cordami. A completamento della decorazione la coperta presenta borchie cantonali con la *radia* e il cosiddetto trigramma cristologico bernardiniano in *littera textualis* YHS e borchie centrali, con bordo festonato e decorato a rosette, con tre elementi metallici di chiusura (di cui sul piatto posteriore si è perso quello laterale), elementi certamente recuperati dalla precedente legatura del sec. XV-XVI²³.

Maurizio Aceto, le cui indagini diagnostiche sono finalizzate all'identificazione dei coloranti purpurei della pergamena nell'ambito di un importante progetto internazionale, condivide che la legatura attuale non è sicuramente quella originale, «ma un rifacimento postumo, probabilmente eseguita tra fine XIX secolo e inizio XX secolo. Questa legatura è stata costruita con assi lignei spessi circa 7 mm, coperti da una pelle con lavorazioni a secco. Inoltre è stata arricchita con diversi elementi di metallo [...]. Il dorso, staccato dal corpo del libro, è decorato con fregi a secco e finti nervi a vista. [...] I 53 fascicoli, le carte di guardia anteriori e quelle posteriori sono stati cuciti su 4 fettucce in tela larghe circa 8 mm. Al piede e alla testa si osservano due capitelli in tela avvolta intorno ad un'anima in spago»²⁴.

²¹ Il codice è protetto da una custodia in cartone telato color porpora. Insieme al codice si conservano in una busta tre bindelle di chiusura in cuoio e in altra busta un angolo staccato del foglio 189. Di solito riconsegnando un'opera di tale importanza l'Istituto forniva anche il contenitore progettato per assolvere alla duplice funzione di conservazione ed esposizione, ma non abbiamo immagini del contenitore che ci consentano di ipotizzare l'epoca e la paternità del manufatto. Non sappiamo neanche se sono state fornite le linee guida per la progettazione della nuova sede museale, al fine di dotarla di tutti i requisiti normativi richiesti per preservare dai danni il documento di pregio in essa contenuto.

²² *Nuove ricerche sul Codex Brixianus* a cura di C. Falluomini e P. Stoppacci, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2024.

²³ Gavinelli, *ivi*, pp.XVII-XXII.

²⁴ Aceto, *ivi*, pp.43-46.



Codex Brixianus: particolare della legatura, dal microfilm del 1962 (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Sala Manoscritti, segnato Pos. 23625).

Codex Brixianus: particolare del dorso con i quattro doppi nervi.

Guardando con attenzione le immagini digitalizzate si potrebbe riconoscere una legatura risalente al XVI/XVII secolo con coperta di cuoio decorata a secco, angolari e fermagli, ma la cucitura su "fettucce" fa pensare agli interventi di restauro caratteristici degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta del secolo scorso. Così come l'immagine del dorso di cuoio con 4 falsi nervi doppi rilevati e le controguardie di pergamena incollate 'in pieno' sui quadranti e sopra le ribattiture potrebbero rimandare a un intervento di restauro che non si può escludere sia stato eseguito nei laboratori dell'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata²⁵. Non si riescono a vedere i capitelli che sarebbero un elemento importante per stabilire se e quando sono avvenute le operazioni di cucitura e restauro della legatura.

Se così fosse potremmo ipotizzare un intervento di restauro legato a un evento espositivo, il primo importante è stata la *Mostra sui Tesori d'arte della Lombardia*, allestita a Zurigo nel 1948-1949, ma sarei più incline a pensare che in occasione della *Mostra storica nazionale della miniatura*, tenuta a Roma presso Palazzo Venezia nel 1953²⁶ – una eccezionale raccolta di 750 insigni codici miniati dal VI secolo XVI, di arte italiana e straniera

²⁵ Rafforzerebbe questa ipotesi un nucleo archivistico di grande interesse conservato presso l'Archivio monastico dell'Abbazia territoriale di Santa Maria di Grottaferrata che testimonia un fitto scambio di lettere per l'affidamento di manoscritti molto antichi e molto importanti ai monaci per il restauro tra il 1952 e il 1963. Ringrazio Paola Micocci per la preziosa ricerca e segnalazione.

²⁶ *Mostra storica nazionale della miniatura*, catalogo a cura di G. Muzzioli, Firenze, 1953, scheda a p.33, n.46.

– il codice sia stato sottoposto a un intervento conservativo. Un altro evento importante – per richiamare l'attenzione sulle condizioni del codice – fu una mostra tenuta ad Aquisgrana nel 1965 sulla civiltà carolingia e la figura di Carlo Magno²⁷.

Molti sono gli articoli scientifici apparsi nel *Bollettino dell'Istituto Centrale per la Patologia del Libro* che ancora oggi rappresentano pietre miliari per la formazione dei restauratori, ma vorrei richiamare l'attenzione sul contributo di Bozzacchi *Il codice come prodotto e come oggetto di restauro. Osservazioni di metodo*, un testo ancora oggi imprescindibile per l'approccio al libro manoscritto²⁸.

Mi piace concludere con le sue parole: «*Per considerare nella giusta luce ogni unità del documento è necessario saperlo "leggere". Leggerlo significa tradurre gli elementi che esso ci porge, sulla base delle conoscenze, della comparazione e delle analogie, sino alla focalizzazione complessiva della testimonianza*».

²⁷ *Charlemagne. Oeuvre, Rayonnement et Survivances*. Dixième Exposition sous le Auspices du Conseil de l'Europe. Catalogo dell'Esposizione Internazionale. Hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle, 26 juin au 19 septembre 1965, Düsseldorf, 1965, p.229, n.388.

²⁸ G. Bozzacchi, *Il codice come prodotto e come oggetto di restauro. Osservazioni di metodo*, in *Bollettino dell'Istituto Centrale per la Patologia del libro "Alfonso Gallo"*, anno XXXVI (1980), pp.313-336:314.



Le meravigliose opere dell'artista Giusi Villano

Hamza Zirem

Scrittore e mediatore interculturale, Componente del Comitato Scientifico del CUEBC

Giusi Villano è un'artista contemporanea italiana, nata a Potenza nel 1967. Ha conseguito il diploma di Maestro d'Arte e la Maturità presso l'Istituto Statale d'Arte di Potenza e la Laurea in Architettura presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Vive e lavora a Potenza dedicandosi all'architettura, al design e alla pittura. È ricercatrice e sperimentatrice di nuove forme di espressioni artistiche. Ha iniziato a dipingere da quando aveva circa cinque anni, la sua arte nasce dal bisogno profondo di

esprimere il suo stato emotivo. Lavora con linguaggi visivi che uniscono astrazione e introspezione. È autrice del libro intitolato "I castelli in Basilicata al tempo di Federico II". Partecipa alle mostre collettive dal 2004. Ha avuto importanti riconoscimenti, è stata classificata ai primi posti di diversi concorsi nazionali.

La personalità poliedrica di Giusi Villano si manifesta nelle sue molteplici identità di designer, architetto e pittrice. La sua pratica artistica si fonda sulla naturale fluidità tra le discipline e sulla profonda interconnessione delle arti. La forza del suo processo creativo si sviluppa all'interno di un universo multidisciplinare, armonico e coerente. Il suo modo di dipingere è molto raffinato, le sue tecniche sono la pittura a olio e l'acquarello. Un tratto distintivo dei dipinti dell'artista è l'uso di colori e forme che sembrano in continuo mutamento. Le forme geometriche sono al centro della

sua attenzione. Nella ricerca delle bellezze visive, con i suoi tratti personali l'artista armonizza le combinazioni delle linee dinamiche e dei colori accesi. L'elaborazione delle colorazioni dell'artista è in evoluzione, va dal chiaro allo scuro aggiungendo diverse



Giusi Villano

tinte e cambiando le intensità. Giusi Villano può iniziare dal rosso per arrivare al giallo. I colori mettono in risalto le sue figure. L'artista dichiara: "Riuscire a trasferire su una tela la mia fantasia, i miei sentimenti, i miei pensieri è sempre una sfida. Nei miei dipinti c'è sempre l'azzurro che mi ricorda il mare e il cielo, l'immenso dove viaggia il mio estro. In alcune parti dei miei dipinti utilizzo la sabbia del mare perché molto fine e la mischio al colore per dare forza, il tutto è molto laborioso. Evado anche con altri materiali, utilizzo la pelle ritagliando pezzi geometrici da incollare e modellando mosaici. Amo la complessa tecnica dell'acquarello. Ho fatto dei quadri misti con parti a colore ad olio ed altre con ritagli di pelle, mi piace diversificare. Con l'impasto della carta pesta ed altri materiali, realizzo gioielli, lampade ed altri oggetti di arredo che coloro con pigmenti naturali (caffè, vino, spezie tipo curcuma...) e minerali (ossido di ferro, polvere fine di lapislazzuli, cadmio). Uso principalmente le sostanze naturali e non riesco a distaccarmene perché per me tutto quello che sta in una casa, con noi, deve essere parte della natura".

L'arte di Giusi Villano ha una forte espressività, le forme e i colori si fondono in un perfetto equilibrio. La sostanziale coerenza, base dell'esperienza dell'artista, emerge stabilendo un rapporto emotivo con le cose rappresentate e trasmettendo sulla tela tanta poesia.

Riflessi dell'anima femminile

Nel dipinto intitolato "Occhi di eclettica" il volto stilizzato è costruito attraverso segmenti e tinte che si intersecano, evocando una molteplicità di stati d'animo. Gli occhi, privi di pupille, accentuano il senso di mistero e introspezione. Il volto femminile, pur essendo riconoscibile, è frammentato e ricomposto, come se l'artista volesse esplorare la complessità dell'identità, la stratificazione dell'essere, o forse la tensione tra apparenza e interiorità. L'assenza di dettagli realistici suggerisce un'emozione trattenuta. È come se il volto parlasse attraverso il colore e la forma, piuttosto che attraverso l'espressione mimica. La figura può essere letta



Occhi di eclettica.



Pensando a mia madre.



Meditazione condivisa.

come un modello femminile, non legato a una persona precisa ma a un'idea: la donna come portatrice di mistero, forza interiore, e bellezza non convenzionale. L'opera si colloca nell'ambito dell'arte astratta-espressionista, con forti richiami al cubismo. L'uso di colori primari e secondari in accostamenti audaci (blu profondo, rosso acceso, giallo vivo, verde smeraldo) crea una tensione visiva che cattura lo sguardo e lo guida lungo le linee del volto. L'opera riflette una sensibilità contemporanea dell'arte moderna con una tematica psicologica.

Pensando a mia madre

La tela intitolata "Pensando a mia madre" prende forma in un periodo segnato da un dolore intimo e profondo. Nella parte inferiore dell'opera emerge il volto dell'artista, mentre nella zona della testa – a evocare il luogo della memoria e del pensiero – appare l'immagine della madre, riconoscibile dal caratteristico copricapo azzurro. Questa sovrapposizione visiva suggerisce un legame spirituale e affettivo che trascende il ritratto personale, richiamando alla mente la figura della Madonna, simbolo universale di maternità e protezione.

Meditazione condivisa

L'armonia interiore di una coppia è raffigurata attraverso due volti intrecciati in un momento di profonda meditazione. Le figure, stilizzate in tonalità di bianco e marrone, evocano un senso di unità mentale e spirituale, come se i loro pensieri si fondessero in un'unica dimensione contemplativa. La pelle diventa superficie simbolica su cui si riflette questa connessione, suggerendo equilibrio, intimità e introspezione condivisa.



Acuta mutazione.

Federico II e la falconeria

Il dipinto intitolato "Acuta mutazione" è una composizione simbolica e visionaria che intreccia storia, mito e desiderio. Sullo sfondo si distingue il castello di Melfi, luogo emblematico dove l'imperatore promulgò le Costituzioni nel XIII secolo: un corpus giuridico avanzato che regolava la vita economica e sociale del Regno di Sicilia, testimonianza della sua visione politica e culturale. Al centro della scena, l'artista rappresenta Federico II in un momento di metamorfosi: il sovrano sorvola la valle, sospeso tra cielo e terra, mentre il suo corpo si trasfigura gradualmente in quello di un falco. Questo processo di trasformazione non è solo fisico, ma anche spirituale e simbolico: incarna il desiderio dell'imperatore di assimilare le qualità del rapace — acutezza, libertà, dominio dello spazio — che tanto ammirava e studiava nella pratica della falconeria. La luce solare che avvolge la terra,



Danza acquatica.

irradiandosi come un'aura mistica, richiama l'interesse di Federico II per i fenomeni naturali e cosmici, riflettendo la sua curiosità scientifica e il suo spirito rinascimentale *ante litteram*. L'intera composizione trasmette un senso di elevazione e armonia, dove il potere, la conoscenza e la natura si fondono in una visione poetica.

Danza acquatica

L'opera pittorica pluripremiata "Danza acquatica" incarna con forza poetica il concetto di armonia tra l'uomo e la natura. L'artista Giusi Villano, da sempre affascinata dalla figura del delfino — che definisce "ballerino del mare" — costruisce una metafora viviva in cui il movimento acquatico diventa danza universale. Se l'essere umano danza sulla terra, il delfino danza tra le correnti, e in questo quadro le due dimensioni si fondono. Al centro della composizione, due figure umane stilizzate s'intrecciano con le forme del delfino, non come entità separate, ma come parti di un unico organismo in rotazione. Le geometrie angolari dei corpi, dai toni caldi e vibranti, si sovrappongono alla silhouette fluida del cetaceo, creando un effetto di fusione dinamica. Il movi-

mento circolare suggerito dalle pose e dalle linee ondulate dello sfondo evoca un ciclo vitale condiviso, dove terra e mare, uomo e animale, s'incontrano in un gesto coreografico senza confini. L'opera celebra la continuità tra le specie e la bellezza del gesto, trasformando la danza in linguaggio comune e il mare in palcoscenico dell'esistenza.

Il blu e il verde dominano lo sfondo e richiamano l'ambiente marino. Insieme, creano un'atmosfera fluida e avvolgente dando un respiro liquido alla danza. Il viola e il rosa, sfumature che attraversano il corpo del delfino, evocano il mistero e la sensibilità dell'animale mettendo in evidenza la sua grazia. Il giallo, l'arancio e il rosso, usati per le figure umane, sono colori caldi e vibranti. Sono legati all'energia, alla passione e alla vitalità. La loro presenza nel cuore della composizione suggerisce che l'essere umano, pur terrestre, è capace di elevarsi e danzare in sintonia con il mare.

Le figure sono angolari e stilizzate. Le sagome umane sono composte da triangoli, trapezi e linee spezzate. Queste geometrie non rappresentano il corpo in modo realistico, ma lo scompongono e lo ricompongono in chiave astratta, come se la danza dissolvesse i confini dell'identità. La frammentazione suggerisce trasformazione, apertura e fusione. Le intersezioni e le sovrapposizioni delle forme s'incrociano e si fondono con il profilo del delfino, creando un effetto di compenetrazione. Il movimento rotatorio è suggerito dalle diagonali e dalle curve che attraversano la tela. Il movimento circolare rimanda al ciclo della vita, all'eterno ritorno, alla danza come rituale cosmico.

I castelli in Basilicata al tempo di Federico II

Il volume, elegante nel suo grande formato e impreziosito da una stampa su carta lucida, realizzata con il patrocinio della Provincia di Potenza, raccoglie studi di notevole interesse, accompagnati da un ricchissimo apparato di illustrazioni a colori. Fin dalle prime pagine, l'autrice Giusi Villano chiarisce, con precisione, gli intenti della sua opera, dedicata al recupero e alla valorizzazione delle strutture fortificate disseminate nel territorio lucano, con l'auspicio di favorire iniziative capaci di arrestarne il degrado e restituire a questi manufatti quella dignità architettonica che un tempo li contraddistingueva.

Il libro offre una solida ricerca storica e un accurato inquadramento tecnico-descrittivo delle fortificazioni, collocate in un arco crono-





logico che va dalle invasioni longobarde fino alla stagione imperiale di Federico II. I castelli presi in esame sorgono nei territori di Castelmezzano, Pietrapertosa, Ferrandina (l'antico centro di Uggiano), Laurenzana, Brindisi di Montagna, Episcopia, Tricarico, Genzano di Lucania (Monte Serico), Balvano, Cancellara, San Mauro Forte, Lavello, Moliterno, Miglionico, Calvello, Brienza, Grumento Nova, Policoro, Savoia di Lucania, Palazzo San Gervasio, Melfi e Avigliano (Lagopesole).

Design, realizzazioni di arredo e gioielli

Per Giusi Villano il design non è solamente un semplice mestiere, ma un principio fondante: da esso scaturisce un flusso continuo di forme armoniose, dove l'estetica s'intreccia alla funzionalità con naturale eleganza. Nella sua esplorazione di materiali innovativi e sostenibili, l'atto creativo diventa un gesto meditato, un modo per dare corpo alla bellezza senza tradire l'ambiente che la ispira. La carta, insieme ad altre materie sapientemente selezionate, si fa così sorgente di visioni e possibilità, nutrendo la nascita di complementi d'arredo e gioielli che portano con sé la delicatezza e la forza della sua immaginazione.

L'artista immagina e costruisce gli spazi dell'abitare come fossero estensioni della propria sensibilità: dipinge le tele scegliendo con cura la parete che le accoglierà, la pavimentazione che ne sosterrà l'eco cromatica, il colore che ne amplificherà il respiro,





l'oggetto d'arredo che ne completerà l'armonia. Nel mondo degli accessori di moda dà vita a gioielli – collane, bracciali, orecchini – che diventano piccole sculture da indossare. Attraverso ogni creazione diffonde il suo pensiero, le sue emozioni, la sua personale lettura del reale. La sua arte, nutrita da forme, simboli e colori, si fa veicolo di messaggi profondi, capace di tradurre in immagini concetti complessi. La filosofia che guida Giusi Villano nella realizzazione dei suoi gioielli è quella dell'unicità: ogni pezzo nasce da un'intuizione irripetibile o prende forma dalle richieste individuali dei suoi committenti, trasformandosi in un frammento d'identità condivisa.

Creatrice instancabile e sperimentatrice di materiali innovativi, Giusi Villano ha presentato a Matera, in occasione di Fucina Madre 2024, il suo marchio "Lo *smile* al quadrato". L'opera nasce dal PLA, modellato tramite stampa 3D e ricavato dalla trasformazione di elementi naturali e biodegradabili, a testimonianza di una ricerca che unisce originalità e responsabilità ambientale. Nel suo gesto creativo affiora un richiamo esplicito al pensiero di Andy Warhol e al suo intento di rendere l'arte accessibile a tutti: così come il maestro sottraeva a Marilyn Monroe l'aura inarrivabile della diva per restituirla al pubblico attraverso la forza dei colori e della ripetizione, allo stesso modo Giusi Villano moltiplica i suoi sorrisi, li veste di nuove tonalità e li consegna a tutti, affinché la felicità possa davvero circolare come un bene comune.

All'artista Giusi Villano affascina il mondo del tridimensionale, quel territorio in cui la forma si fa volume e l'immagine si av-

vicina alla scultura. La sua ricerca l'ha condotta a partecipare a numerose mostre di pittura e design in diverse città italiane – da Potenza a Battipaglia, da Taranto a Lecce, da Palermo a Roma, fino a Milano e Venezia – dove ha potuto misurarsi con linguaggi e materiali sempre nuovi. La sua progettualità si traduce in creazioni multiformi, oggetti che nascono dall'incontro tra intuizione e sperimentazione. Emblematiche, in questo senso, le lampade originali da lei ideate, realizzate in parte in cartapesta e in parte attraverso la stampa 3D, utilizzando filamenti naturali ricavati dallo zucchero delle barbabietole: un dialogo armonioso tra artigianalità, tecnologia e sostenibilità.

Critiche d'arte

Le valutazioni dei critici d'arte hanno messo in luce il talento di Giusi Villano, offrendo all'artista nuova energia e determinazione nel proseguire il proprio percorso creativo, arricchendolo di maggiore profondità e di una prospettiva sempre più ampia. Le sue opere hanno attirato l'attenzione di riviste autorevoli – *Il Lucano Magazine*, *Il Saggio*, *AD: Architettura e Design* – che le hanno dedicato recensioni significative, riconoscendone il valore espressivo e la ricerca formale. Di seguito alcune delle critiche più rappresentative.

"Giusi Villano sceglie geometrie e curve come mezzo per comunicare pensieri, stati d'animo e fatti, rielabora il percettibile e il non, immergendolo in un mare di colori, crea un soggetto che a ben vedere, non è mai isolato. Ciascuna delle opere, ed è questa una delle caratteristiche principali, rappresenta sempre più figure portatrici, di ulteriori messaggi mai tra loro scollegati. L'artista sa cogliere le essenze vere dell'esistenza. La sua singolarità sta nel renderle visibili." **Anna Mollica**

"Nelle opere, avvolte in un cubismo astratto, Giusi Villano è una straordinaria artista del colore. Le immagini cariche di cromie brillanti, di accostamenti tonali eccezionali e luminosi catturano lo sguardo del fruitore che si ferma ammaliato davanti ad esse."

Mario Nicosia

"Vedere non ciò che è davanti agli occhi, ma quello che è dentro lo spirito. L'artista non rappresenta, ma rivela, attraverso i segni, una realtà che può essere sia al di qua che al di là della coscienza. Il dipinto diventa superficie, quella su cui s'incontrano e sulla quale si supera la loro separazione. Con la sua percezione suscita riflessioni su tutto ciò che, pur non essendo visibile, non per questo non è reale." **Mimmo Nicastro**



“Con un linguaggio ardito, costruito con linee, archi e spazi a volte immaginari, ma sempre soggetti all'ordine di un superiore equilibrio strutturale, con una colorazione tenue, che fa pensare al pastello e all'acquarello, anche quando si tratta di oli. La pittura di Giusi Villano è modernissima.” **Fulvio Caporale**

“L'opera di Giusi Villano è significativa e, allo stesso tempo, simbolica. Essa attraversa i vari periodi varcati da questa meravigliosa regione, la Basilicata. [...] Immerge lo spettatore nei colori di questa terra, ammorbidendo quell'instabile equilibrio fra destino e storia, fra mondi diversi e aspirazioni.” **Pierfrancesco Rescio**



CENTRO UNIVERSITARIO EUROPEO
PER I BENI CULTURALI

Premio Nazionale

PATRIMONI VIVENTI 2026

azioni innovative
per la valorizzazione del patrimonio culturale
materiale ed immateriale



Scarica il bando con il formulario editabile: www.univeur.org/premio-patrimoni-viventi/

LA LOGICA DEL BANDO

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali (CUEBC), sin dalla sua costituzione (1983), ha prioritariamente orientato la propria attività alla valorizzazione del patrimonio culturale materiale ed immateriale, considerandolo una leva strategica ed irrinunciabile per lo sviluppo dei territori e la crescita della comunità. Il Centro nel tempo è divenuto luogo di confronto e di riflessione sulle concrete azioni di messa in valore delle risorse culturali e, a partire dal 2006, in partenariato con Federculture e Scuola Nazionale del patrimonio e delle attività culturali, con l'organizzazione di "Ravello Lab - Colloqui internazionali", ha acquisito una crescente centralità nel dibattito europeo sul ruolo della cultura nello sviluppo dei territori dell'Unione.

Sulla base dell'esperienza sin qui maturata e nell'intento di promuovere la conoscenza e lo scambio delle buone prassi nella valorizzazione del patrimonio culturale, il Centro, su proposta del proprio Comitato Scientifico, nel 2018 ha deciso di porre in essere una ricognizione annuale delle iniziative in proposito realizzate in Italia nel corso dell'anno precedente, selezionando e premiando le migliori anche al fine di diffonderne la conoscenza all'interno del comparto dei beni culturali e di indurre processi emulativi. Il Bando si articola in due distinte sezioni, una riservata agli enti pubblici e l'altra agli enti privati.

La partecipazione alla procedura di selezione sarà supportata da una campagna di pubblicizzazione e di sollecitazione degli stakeholder e degli advisor, i quali potranno a loro volta sollecitare gli enti che abbiano realizzato iniziative di valorizzazione del patrimonio culturale materiale ed immateriale alla presentazione della propria candidatura. È necessario che da tali azioni siano scaturite politiche sostenibili di sviluppo economico ed etico volte all'affermazione delle identità locali e nel contempo capaci di favorire il confronto e l'integrazione con nuove culture.

Premio Patrimoni Viventi 2026

La commissione giudicatrice, costituita da 5 componenti del Comitato Scientifico del Centro – due dei quali stranieri – valuterà le candidature pervenute secondo i criteri qui di seguito elencati:

1. *Impatto territoriale* – valutazione degli effetti che l'intervento di valorizzazione ha prodotto sul territorio in cui è venuto a realizzarsi, avendo cura di analizzarne i benefici tanto per la comunità locale, quanto per altri fruitori.
2. *Rispetto dei principi dello sviluppo sostenibile* – valutazione della sostenibilità dell'intervento di valorizzazione in termini di impatto ambientale; di accertamento del valore culturale della risorsa in coerenza con la matrice identitaria del territorio interessato; di ricadute diffuse per la comunità locale in relazione al miglioramento delle condizioni di fruibilità da parte dei residenti e delle categorie svantaggiate.
3. *Innovatività dell'intervento di valorizzazione* – valutazione del livello di innovazione dell'intervento di valorizzazione nel panorama nazionale e internazionale.
4. *Coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale* – valutazione del livello di coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale nella definizione e quindi nella realizzazione dell'intervento di valorizzazione.
5. *Economicità dell'intervento di valorizzazione* – valutazione dell'economicità dell'intervento di valorizzazione, attraverso la comparazione costi/benefici.

I risultati della selezione saranno pubblicati sul sito del CUEBC in apposito spazio dedicato.

Per ciascuna sezione verranno individuate le iniziative più significative e la loro descrizione verrà inserita in un numero speciale di "Territori della Cultura", la rivista on-line del Centro.

La Giuria potrà anche decidere di attribuire premi a persone che per la loro attività vengano riconosciute meritevoli dell'appellativo di "**Patrimonio vivente**".

Quale riconoscimento al significato esemplare dell'azione realizzata, al progetto risultato vincitore tra quelli partecipanti alla sezione "Pubblico", verrà assegnato il **Premio «PATRIMONI VIVENTI»** consistente in **un oggetto di artigianato artistico**; al progetto risultato vincitore tra quelli partecipanti alla sezione "Privato", verrà assegnato anche **un premio in danaro (3.000 euro)**. La cerimonia di consegna avrà luogo nel giorno di apertura della XXI edizione di "RAVELLO LAB - Colloqui Internazionali (22-24 ottobre 2026).

BANDO

1. Finalità del premio

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, con sede in Ravello, indice la IX edizione del “PREMIO PATRIMONI VIVENTI”, rivolto ad azioni di valorizzazione delle risorse culturali materiali e immateriali realizzate da enti pubblici e da organismi privati sul territorio nazionale italiano nel corso del 2025. Il Premio si articola in due sezioni:

- la “Sezione Pubblico” aperta a candidature provenienti da Amministrazioni locali e regionali (inclusi Enti territoriali, Enti Parco, Istituzioni museali, ecc.);
- la “Sezione Privato” aperta a candidature provenienti da Associazioni culturali, del Terzo Settore, anche costituite in forma di consorzi, ONG (organizzazioni non governative).

2. Requisiti di ammissione

“Sezione Pubblico” – Sono ammessi a partecipare le amministrazioni pubbliche locali e regionali, i loro raggruppamenti in quanto soggetti proponenti e attuatori o sostenitori, in tutto o in parte, di interventi di valorizzazione del patrimonio culturale materiale e/o immateriale. I progetti sono candidabili se divenuti fruibili nel corso del 2025.

“Sezione Privato” – Sono ammesse a partecipare le Associazioni culturali, del Terzo Settore, anche organizzate in forma di consorzi, le ONG, in quanto soggetti proponenti e attuatori o sostenitori, in tutto o in parte, di interventi di valorizzazione del patrimonio culturale materiale e/o immateriale. I progetti sono candidabili se divenuti fruibili nel corso del 2025.

3. Modalità di partecipazione.

La partecipazione alla selezione è gratuita e implica la piena e totale accettazione di quanto contenuto nel presente bando e nella sua premessa.

L’iscrizione si effettua attraverso l’inoltro, a mezzo posta certificata, di un formulario in formato digitale, debitamente compilato, recante i dati e le informazioni relativi al progetto candidato (formulario e allegati in formato editabile sono recuperabili sul sito istituzionale del Centro: univeur.org).

Indirizzo della Segreteria tecnica del Premio: univeur@pec.it.

4. Termini per la trasmissione della documentazione

L’invio telematico del formulario, compilato in ogni sua parte e corredato dalla documentazione richiesta, ai sensi e con i criteri indicati nell’art. 5, dovrà avvenire entro e non oltre il giorno **31 agosto 2026**, al succitato indirizzo pec.

Insieme con il formulario occorre inviare – anche per via email ordinaria all’indirizzo univeur@univeur.org – documentazione fotografica illustrativa del progetto candidato, nei modi indicati nel formulario.

Contestualmente dovrà essere trasmessa una liberatoria a beneficio del CUEBC per l’utilizzo della documentazione trasmessa (il format della liberatoria è accluso al bando) ai fini della diffusione, divulgazione e pubblicizzazione delle candidature. È altresì necessario manifestare il consenso alla raccolta e al trattamento dei dati personali per le finalità di gestione delle attività inerenti il Premio. I candidati sono tenuti, infine, con propria dichiarazione a garantire in ordine alla veridicità dei materiali inviati e ad assicurare che gli stessi non ledano diritti di terzi (il format della dichiarazione è accluso al bando). Il CUEBC non risponde di eventuali dichiarazioni mendaci.

5. Criteri di valutazione

La Commissione esaminatrice valuterà i progetti pervenuti in relazione agli effetti prodotti dagli stessi nel territorio italiano, secondo i criteri qui di seguito elencati:

1. Impatto territoriale – valutazione degli effetti che l’intervento di valorizzazione ha prodotto sul territorio in cui è venuto a realizzarsi, avendo cura di analizzarne i benefici tanto per la comunità locale, quanto per altri fruitori (fino a 20 punti).

2. Rispetto dei principi dello sviluppo sostenibile – valutazione della sostenibilità dell'intervento di valorizzazione in termini di impatto ambientale; di accertamento del valore culturale della risorsa in coerenza con la matrice identitaria del territorio interessato; di ricadute diffuse per la comunità locale in relazione al miglioramento delle condizioni di fruibilità da parte dei residenti e delle categorie svantaggiate (fino a 20 punti).
3. Innovatività dell'intervento di valorizzazione – valutazione del livello di innovazione dell'intervento di valorizzazione nel panorama nazionale e internazionale (fino a 25 punti).
4. Coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale – valutazione del livello di coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale nella definizione e quindi nella realizzazione dell'intervento di valorizzazione (fino a 25 punti).
5. Economicità dell'intervento di valorizzazione – valutazione dell'economicità dell'intervento di valorizzazione, attraverso la comparazione costi/benefici (fino a 10 punti).

6. Commissione esaminatrice

La Commissione esaminatrice delle proposte pervenute è nominata dal Presidente del CUEBC ed è composta da 5 membri (3 italiani e 2 stranieri), scelti tra i componenti del Comitato Scientifico del CUEBC medesimo, verificato che non abbiano alcun rapporto con i soggetti che avranno presentato la propria candidatura ai fini del bando in oggetto.

La selezione sarà operata sulla base dei criteri evidenziati in premessa.

La metodologia di lavoro e le decisioni della Commissione sono inappellabili e insindacabili.

7. Adempimenti dei concorrenti vincitori.

Il Centro darà tempestiva comunicazione dell'avvenuta selezione della candidatura agli interessati attraverso il sito internet www.univeur.org.

I candidati vincitori dovranno fornire un video della durata massima di otto minuti in uno dei formati video più utilizzati (MP4, MOV, MKV...) da rendere disponibile per la cerimonia di premiazione.

Gli oneri economici relativi alla produzione del video sono a carico dei candidati.

8. Condizioni relative al materiale inviato.

La titolarità intellettuale degli elaborati resta in capo ai candidati.

Tutti i materiali inviati non verranno restituiti.

Il Centro si riserva il diritto di esporre gli elaborati, nonché di pubblicarli (anche su siti internet istituzionali) per scopi di promozione culturale, avendo cura di indicarne i relativi autori ai quali nulla sarà dovuto.

9. Trattamento dei dati personali

Con riferimento alle disposizioni del Decreto Legislativo 30 giugno 2003 n. 196, i dati personali forniti dai partecipanti saranno registrati e trattati esclusivamente per le finalità di gestione delle attività inerenti al Premio. Ai sensi dell'art.7 del suddetto D. Lgs, ciascun candidato ha diritto di accesso ai propri dati e può richiedere rettifiche, aggiornamenti, cancellazione dei dati erronei, incompleti o raccolti in termini non conformi alla legge.

Il titolare del trattamento dei dati è il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali con sede a Ravello (SA) nella Villa Rufolo.

FORMULARIO DI CANDIDATURA

(FAC-SIMILE)

*** tutti i campi sono obbligatori, anche la presentazione discorsiva in Word****I. PRESENTAZIONE DEL PROPONENTE****ENTE PUBBLICO** ☐**ORGANISMO PRIVATO** ☐**Denominazione dell'ente proponente o degli enti proponenti in caso di candidature congiunte**

Scrivi qui....

Rappresentante legale dell'ente proponente o dell'ente delegato a rappresentare il gruppo degli enti proponenti

Scrivi qui....

Indirizzo del proponente (Completo di indicazione di città)

Scrivi qui....

Recapiti telefonici

Scrivi qui....

Indirizzo e-mail

Scrivi qui....

II. PRESENTAZIONE DEL PROGETTO**1. Titolo del Progetto**

Scrivi qui....

2. timing dell'intervento

Inizio e conclusione dell'intervento di valorizzazione: ____/____/20____ – ____/____/20____

Inaugurazione dell'intervento* ____/____/20____

* Per tale si intende la data in cui l'intervento di valorizzazione ha incominciato a produrre i propri effetti.

3. Localizzazione del progetto (città e location)

Scrivi qui....

4. Descrizione del progetto (max 5.000 caratteri spazi inclusi)

Scrivi qui....

5. RISPONDENZA AI CRITERI (MAX 1.000 CARATTERI SPAZI INCLUSI PER CRITERIO)

Criterio 1 – Impatto diretto ed indiretto dell'intervento di valorizzazione

Criterio 2 – Rispetto dei principi dello sviluppo sostenibile

Criterio 3 – Innovatività dell'intervento di valorizzazione

Criterio 4 – Coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale

Criterio 5 – Costo complessivo dell'intervento di valorizzazione

ALLEGATI

6. DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA DEL PROGETTO (IN ALTA DEFINIZIONE – JPEG 350 DPI):
INDICARE DIDASCALIA E NOME DELL'AUTORE DELLE FOTO (NON PIÙ DI 10), DA ALLEGARE ALLA
EMAIL DI INVIO IN FORMATO IMMAGINE **ATTENZIONE: FORNIRE DIDASCALIE DELLE FOTO**

7. Presentazione discorsiva in word o altro formato editabile per eventuale pubblicazione
(max 10.000 caratteri spazi inclusi) OBBLIGATORIO

INFORMATIVA PER IL TRATTAMENTO DEI DATI PERSONALI

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, con sede legale in Ravello (SA) – P.za Duomo, Villa Rufolo, snc., nella persona del suo legale rappresentante *pro tempore*, nella qualità di Titolare del trattamento dei dati personali da lei comunicati, le fornisce ai sensi dell'art. 13 del Regolamento Europeo 679/2016 (di seguito: GDPR) l'informativa che segue.

1. Titolare del trattamento dei dati

Titolare del Trattamento dei dati da lei forniti è il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, P.za Duomo – Villa Rufolo, snc
E-mail: univeur@univeur.org
Tel. 089 858195

2. Responsabile della Protezione dei Dati (RPD)

Responsabile della Protezione dei Dati da lei forniti è la dott.ssa Eugenia Apicella
E-mail: univeur@univeur.org
Tel. 089 858195

3. Finalità del trattamento cui sono destinati i dati personali e relativa base giuridica

I Suoi dati personali sono raccolti e trattati dal CUEBC esclusivamente per gestire la Sua partecipazione al Concorso nonché per finalità amministrative.

4. Categorie di destinatari dei dati personali

I suoi dati potranno, quindi, essere comunicati ad altri soggetti, pubblici o privati, che per legge o regolamento sono tenuti a conoscerli ovvero per l'esecuzione delle finalità di cui al punto 3).

5. Conservazione e trasferimento di dati personali all'estero

I dati sono conservati per il periodo strettamente necessario alle finalità di cui al punto 3) e comunque per il termine imposto dalla legge. I dati non saranno trasferiti a Paesi esterni all'Unione europea

6. Diritti esercitabili

In conformità a quanto previsto dagli articoli da 15 a 21 del GDPR, lei può esercitare i diritti ivi indicati ed in particolare:

- *Diritto di accesso* - Ottenere conferma che sia o meno in corso un trattamento di dati personali che la riguardano e, in tal caso, ricevere informazioni relative, in particolare, a: finalità del trattamento, categorie di dati personali trattati e periodo di conservazione, destinatari ai quali questi possono essere comunicati (art. 15 GDPR),
- *Diritto di rettifica* - Ottenere, senza ingiustificato ritardo, la rettifica dei dati personali inesatti che la riguardano e l'integrazione dei dati personali incompleti (art. 16 GDPR),
- *Diritto alla cancellazione* - Ottenere, senza ingiustificato ritardo, la cancellazione dei dati personali che la riguardano, nei casi previsti dal GDPR (art. 17 GDPR),
- *Diritto di limitazione* - Ottenere la limitazione del trattamento, nei casi previsti dal GDPR (art. 18 GDPR)
- *Diritto alla portabilità* - Ricevere in un formato strutturato, di uso comune e leggibile da un dispositivo automatico, i dati personali che la riguardano, nonché ottenere che gli stessi siano trasmessi, senza impedimenti, ad altro titolare, nei casi previsti dal GDPR (art. 20 GDPR)

Premio PATRIMONI VIVENTI 2026 – FORMULARIO DI CANDIDATURA

- *Diritto di opposizione* - Opporsi al trattamento dei dati personali che la riguardano, salvo che sussistano motivi legittimi per continuare il trattamento (art. 21 GDPR)
- *Diritto di proporre reclamo all'autorità di controllo* - Proporre reclamo all'Autorità Garante per la protezione dei dati personali.

I diritti sopra indicati potranno essere esercitati mediante l'invio di una richiesta al Responsabile della Protezione dei Dati ai recapiti sopra indicati al punto 2)

7. Modalità del trattamento

Il trattamento dei suoi dati personali è realizzato, con o senza l'ausilio di sistemi informatici, mediante le seguenti operazioni: raccolta, registrazione, organizzazione, strutturazione, aggiornamento, conservazione, adattamento o modifica, estrazione ed analisi, consultazione, uso, comunicazione mediante trasmissione, raffronto, interconnessione, limitazione, cancellazione o distruzione. In ogni caso, sarà garantita la sicurezza dei suoi dati e, in generale, la riservatezza, l'integrità e la disponibilità dei dati personali trattati, mettendo in atto tutte le necessarie misure tecniche e organizzative adeguate.

Il sottoscritto _____ **dichiara di avere ricevuto**
l'informativa che precede ed esprime consenso al trattamento dei propri dati personali, ivi compresi quelli rientranti nella categoria di dati personali particolari.

Data _____

Firma _____

(si allega documento di identità)

(carta intestata del candidato)

Allegato 2

Fac-simile – **DICHIARAZIONE LIBERATORIA**

OGGETTO: Dichiarazione liberatoria per Premio “Patrimoni Viventi”

Il sottoscritto _____, in qualità di legale rappresentante dell’Ente/Associazione
_____, con sede in Via _____, città _____,

AUTORIZZA

il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali di Ravello a utilizzare la documentazione trasmessa a corredo della candidatura al Premio “Patrimoni Viventi”, ai fini della diffusione, divulgazione e pubblicizzazione della candidatura stessa.

Luogo e data

TIMBRO E FIRMA DEL CANDIDATO

(carta intestata del candidato)

Allegato 3

Fac-simile – **DICHIARAZIONE**

OGGETTO: Dichiarazione per Premio “Patrimoni Viventi” su veridicità materiali inviati

Il sottoscritto _____, in qualità di legale rappresentante dell’Ente/Associazione
_____, con sede in Via _____, città _____,

DICHIARA

che i materiali inviati per la candidatura al Premio “Patrimoni Viventi” sono veritieri e non ledono
diritti di terzi.

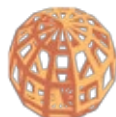
Luogo e data

TIMBRO E FIRMA DEL CANDIDATO



CUEBC - Attività in corso

Ravello Lab XXI
22-24 ottobre 2026



FEDERCULTURE



CENTRO UNIVERSITARIO EUROPEO
PER I BENI CULTURALI

SCUOLA
NAZIONALE
PATRIMONIO
ATTIVITÀ
CULTURALI



Ravello Lab XXI

MEMORIA E CONTEMPORANEITÀ. Attraversare l'arte

In apertura del terzo decennio di attività, Ravello Lab propone un confronto sull'arte contemporanea e precipuamente sulla necessità di tenere sempre vivo il dialogo tra il patrimonio culturale tradizionalmente inteso e la modernità. All'estero – così come nel contesto nazionale – da oltre un secolo, ma particolarmente negli ultimi decenni, sono andate intensificandosi intuizioni e relative sperimentazioni al riguardo, collocando l'Italia in una posizione di avanguardia. I molteplici esempi, sotto gli occhi di tutti, hanno sempre comportato vantaggi reciproci, ma – ciò che più conta – la creatività di tanti grandi artisti del nostro tempo, fortemente stimolata, ha prodotto risultati eccellenti e indubitabilmente un valore aggiunto sotto il profilo del richiamo e dell'attrattività. Con conseguente incremento dei visitatori allorché i musei, le pinacoteche, i plessi monumentali accolgono esposizioni temporanee o permanenti di opere scultoree, pittoriche, così come di installazioni dentro o all'esterno dei contenitori. Su tali presupposti, a partire peraltro da elementi e dati certi, si propone alla 'Community' di Ravello Lab 2026 una riflessione a più voci allo scopo di studiare strategie e modalità operative innanzitutto rivolte al pubblico giovanile, che necessita di politiche per una fruizione più consapevole, come pure alle fasce del disagio applicando i principi costituzionali dell'uguaglianza, della solidarietà, della parità so-

ciale. Ecco che il tema centrale di questa edizione, **"Memoria e Contemporaneità. Attraversare l'arte"**, già di per sé eloquente, si declina nelle articolazioni dei panel tematici e completa l'approccio spaziando dalla rigenerazione dei luoghi al PNRR per la Cultura; alle sue concrete ricadute sui territori e al ruolo dei decisori locali; alle problematiche connesse alla promozione del contemporaneo e al rapporto tra autori, mercato, istituzioni, riservando ulteriore e particolare attenzione alla formazione, all'inclusione, e quindi alla "fruizione per tutti". Sullo sfondo la Comunicazione e l'Informazione che rappresentano la 'summa' dei doveri cui la Cultura deve assolvere per costruire l'eredità del futuro e farla dialogare in un rapporto virtuoso e creativo con il passato.

I lavori si svolgeranno a partire da **giovedì 22 ottobre**, con una *lectio* sul tema "Memorie e Contemporaneità. Attraversare l'arte", tenuta da **Jacopo Veneziani**, Storico dell'arte, Docente all'Università IULM e divulgatore.





CUEBC - Attività in corso

Ravello Lab XXI
22-24 ottobre 2026

Ci sarà poi una breve presentazione della **Città Italiana della Cultura 2027, Pordenone**.

I lavori della prima giornata saranno conclusi dalla cerimonia di conferimento del premio **"Patrimoni Viventi 2026"**.

L'intera giornata di **Venerdì 23 ottobre** sarà dedicata ai Panel che, in sessioni parallele, approfondiranno temi correlati al rapporto tra cultura e sviluppo.

Panel 1

Rigenerazione dei luoghi: PNRR per la Cultura e il ruolo dei decisori locali
Chair: Fabio Pollice, Ordinario di Geografia Economica Università del Salento

Panel 2

Lo sguardo avanti: promozione del contemporaneo tra autori, mercato, istituzioni
Chair: Pierpaolo Forte, Ordinario Diritto Amministrativo Università del Sannio

Panel 3

Patrimonio culturale: competenze e pratiche per la partecipazione
Chair: Marcello Minuti, Coordinatore della Scuola Nazionale del patrimonio e delle attività culturali

Panel 4

Comunicare e informare: i doveri della Cultura
Chair: Alberto Bonisoli, Direttore Centro Studi Federculture

Sabato 24 ottobre, dopo la presentazione delle risultanze dei panel, avrà luogo la tavola rotonda finale –



coordinata da Flavia Fratello, giornalista LA7 – alla quale parteciperanno esperti e rappresentanti delle istituzioni locali e nazionali per approfondire il tema dalla XXI edizione di Ravello Lab.

Ogni edizione di Ravello Lab ottiene una copertura mediatica significativa grazie all'ufficio stampa *ad hoc* e alla qualificata media partnership.

Ravello Lab è stato insignito della Medaglia del Presidente della Repubblica sin dall'edizione 2016.

Nel 2025 hanno assicurato il loro supporto: Ministero della Cultura, Segretariato Generale del Consiglio d'Europa, PA Foundation, Regione Campania, Comune di Ravello, Università di Salerno, Fondazione Ravello, Fondazione Cassa di Risparmio di Salerno, Fondazione Banco di Napoli, Fondazione Changes, Intesa Sanpaolo, Camera di Commercio Salerno, Fondazione Brescia Musei, ANCI, Conferenza delle Regioni, UPI, Provincia Salerno, Unioncamere, SEF Consulting.



ISSN 2280-9376