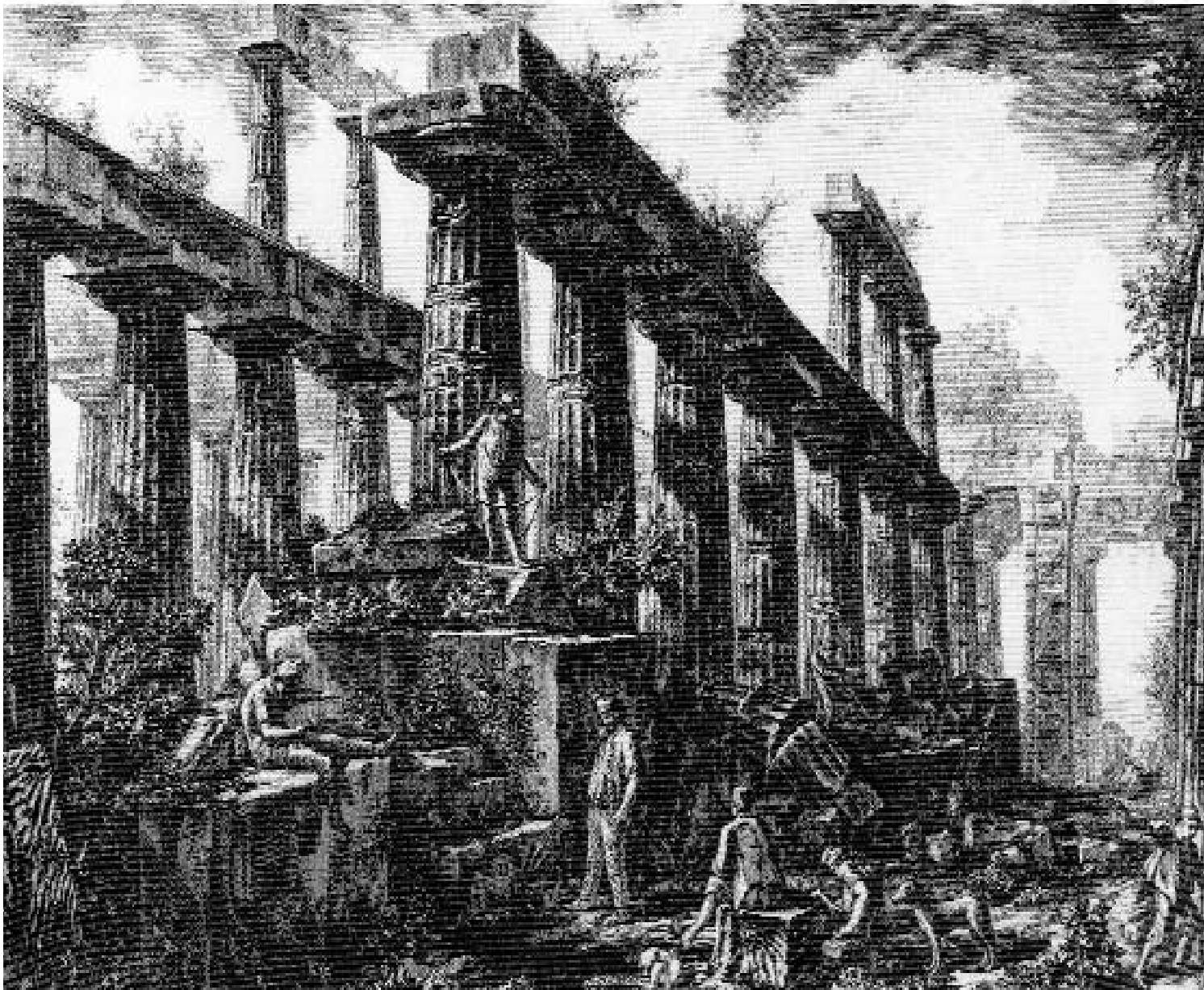


Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia

AGATHÓN

Semestrale del Dottorato di Ricerca in
Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi



Giugno 2004

SOMMARIO

AGORÀ	Santuari e pellegrinaggi nella Grecia antica	Salvatore Nicosia	pag. 5
	L'urbanistica romana in Sicilia	Oscar Belvedere	pag. 8
	Architettura, pittura e illusione: Andrea Pozzo nella Galleria del Gesù a Roma, dal trattato alla tecnica	Maurizio De Luca	pag. 11
	Analisi finalizzata alla conservazione dei beni culturali: limiti e vantaggi	Ulderico Santamaria	pag. 13
STOÀ	Architettura e tecnologia nel <i>De Agri Cultura</i> di Catone il Censore	Alberto Sposito	pag. 15
	Tradizione e sperimentazione nello Xanten Archäologischer Park	Maria Clara Ruggieri Tricoli	pag. 19
	Il valore e l'organizzazione dei musei	Liliana Gargagliano	pag. 23
GYMNÁSION	Comunità e sviluppi nella valorizzazione del patrimonio archeologico	Rosa Maria Zito	pag. 27
	L'Athenaion arcaico sull'acropoli di Gela: ricerca archeologica ed ipotesi di configurazione	Rocco Caruso	pag. 30

RFCA notiziario del Dottorato di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi

anno I, numero 1, Giugno 2004

Editore: Dipartimento di Progetto e
Costruzione Edilizia, Università degli Studi
di Palermo.

Progetto grafico: Giovanni Battista
Prestileo e Salvatore Rugino.

Direttore responsabile: Alberto Sposito.

Comitato Scientifico: Maria Clara Ruggieri
Tricoli, Giuseppe De Giovanni, Maria
Luisa Germanà.

Redazione: Salvatore Rugino, Giuliana
Russo e Rocco Caruso.

Collegio dei Docenti:

prof. arch. Alberto Sposito (Coordinatore),
prof. ing. Maria Clara Ruggieri Tricoli
(Segretario),
prof. arch. Antonino Alagna,
prof. arch. Giuseppe De Giovanni,
prof. arch. Ernesto Di Natale,
prof. arch. Liliana Gargagliano,
prof. arch. Maria Luisa Germanà,
prof. ing. Pasquale Mancuso,
prof. arch. Alessandra Maniaci,
prof. ing. Angelo Milone,
prof. Amedeo Tullio.

EDITORIALE

Agathón è il semestrale del Dottorato di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi, che documenta la propria attività istituzionale e, con selezione, la presenta alla comunità scientifica.

Perché Agathón? Agathón è cosa buona, eccellente in tutta l'estensione del significato italiano, qui anche con un lieve senso di ironia, ma soprattutto nel senso di cosa utile, propizia, favorevole, conveniente, efficace. Senz'altro il termine agathón vuole indicare che il semestrale è un bene, come prodotto, ed è senz'altro utile agli stessi Dottorandi.

Il semestrale è strutturato in tre sezioni. Nella prima, denominata Agorà come lo spazio centrale e collettivo della polis greca, sono pubblicati i contributi offerti da illustri studiosi nazionali ed internazionali, esterni all'Università o di altri Atenei, su tematiche umanistiche e scientifiche, che si riferiscono alla letteratura, all'arte, alla storia e all'architettura. E in questo numero, tra i tanti, sono stati selezionati i contributi di Salvatore Nicosia, Oscar Belvedere, Maurizio De Luca ed Ulderico Santamaria.

Nella seconda sezione, denominata Stoà, l'edificio principe della cultura ellenica, il portico dove il filosofo Zenone insegnava ai suoi discepoli, sono riportati i temi presentati dai Docenti del Collegio di Dottorato, su tematiche che si riferiscono all'ambito disciplinare di loro pertinenza; e tra i tanti, in questo numero, sono pubblicati i contributi di Maria Clara Ruggieri Tricoli, di Liliana Gargagliano, oltre al mio.

Infine nella terza sezione, denominata Gymnásion, come palestra, luogo del cemento che fu della città greca, in cui i giovani si esercitavano nella ginnastica e venivano educati alle arti e alla filosofia, sono riportati alcuni dei contributi presentati dai Dottorandi, come estratti delle loro ricerche in itinere; in questo numero sono riportati, per lo spazio limitato, soltanto due contributi, di Rosa Maria Zito e di Rocco Caruso.

Questa iniziativa e l'attività editoriale sono state possibili grazie all'impegno del Collegio dei Docenti, in particolare a quello profuso da Maria Clara Ruggieri Tricoli, al lavoro straordinario dei Dottorandi e al supporto indispensabile di tutto il personale tecnico ed amministrativo del nostro Dipartimento.

Alberto Sposito

RECUPERO E FRUIZIONE DEI CONTESTI ANTICHI: ATTO ISTITUTIVO DEL DOTTORATO

Il Dottorato, supportato dalle Facoltà di Architettura e di Ingegneria, ha iniziato l'attività nell'A.A. 1999-2000 in concomitanza con il XIV ciclo dei Dottorati, continuando poi con i cicli XV, XVI, XVII e XVIII.

Esso si caratterizza per la sua pluridisciplinarietà. Il nucleo scientifico più consistente è costituito dalle discipline tecnologiche, che tradizionalmente hanno sostenuto la tematica del recupero come ricerca di strategie, condizioni e modalità per il riacquisto di beni che versano in stato di abbandono o di forte precarietà, tuttavia, intorno a tale nucleo, si articolano altre aree disciplinari, quali la compositiva, l'economica, l'urbanistica, la strutturale e l'impiantistica.

MOTIVAZIONI

Dalla crisi degli anni Settanta ad oggi, è possibile notare sia una più ampia ricerca scientifica sui beni culturali e ambientali, sia un maggiore interesse del pubblico verso i *contesti antichi*; significativo, anche dal punto di vista finanziario, è il flusso recentemente registrato di oltre due milioni di visitatori per il sito di Pompei nel 1995.

Con il termine *contesti antichi* ci riferiamo a quegli insiemi architettonici ed ambientali a forte connotazione storica, che risultano stratificati da antica data, spesso sovrapposti, e che occupano ambiti extra-urbani ed urbani.

Tali siti, soprattutto quelli denominati *archeologici*, secondo le più recenti acquisizioni culturali, sono luoghi in cui è necessario il confronto disciplinare fra l'archeologia, l'architettura, la museologia, l'urbanistica, la geografia, l'economia e la tecnologia; ciò non solo per la conoscenza, ma anche per la conservazione, la valorizzazione e la fruizione di questi beni culturali e ambientali.

Per avviare un "approccio congiunto" nella Regione Sicilia, tanto ricca di queste risorse, si è proposto di attivare questo Dottorato di Ricerca, che si riferisce ai contesti antichi, comprendenti sia i *siti* come aree, vincolate o vincolabili, di forte e stratificata connotazione storica, sia quelle adiacenze che sono necessarie alla tutela ed alla fruizione; comunque aree di ambito extra-urbano ed urbano.

OBIETTIVI

Il proposto "recupero" dei Contesti Antichi si traduce nella rivitalizzazione, nella fruizione, nella musealizzazione, nella gestione e nell'esercizio, con effetti o ricadute di carattere sia culturale che sociale ed economico. Così, coerentemente alle effettive esigenze della comunità scientifica mediterranea ed alle richieste produttive del nostro Paese, questo Corso di Dottorato mira ad una elevata formazione dei neo-laureati in Architettura e in Ingegneria con i seguenti obiettivi:

- *contribuire*, con analisi tecnologiche legate ai processi formativi, alla conoscenza, complessa e pluridisciplinare, che i contesti antichi richiedono per il recupero, la conservazione e la fruizione;

- *integrare* la cultura umanistica, già consolidata, con la cultura scientifica, tecnologica e ambientale;

- *determinare*, con opportune analisi, criteri, parametri e stime per una conservazione duratura ed adeguata, sia al degrado, sia al contesto specifico;

- *mirare* alla valorizzazione e alla fruizione dei contesti antichi, ricercandone le implicazioni museografiche ed economiche.

RIFERIMENTO TERRITORIALE E LEGISLATIVO

Per i luoghi di riferimento territoriale, si assumono quelli di ambito mediterraneo, di cui all'*Objective 1 Regions in the TMR Programme 1994-1998 of European Commission*.

Dal punto di vista legislativo, la proposta converge con il programma-piano di formazione, volto alla preparazione di personale tecnico, scientifico e gestionale, coerentemente con le finalità del D.P.C.M. 11/12/1995 sulla "valorizzazione dei beni culturali e ambientali".

PROGRAMMA FORMATIVO

Considerata la molteplicità e la varietà del campo di indagine prefissato, il programma formativo del Corso di Dottorato prevede di dedicare il primo anno del triennio alla conoscenza dei metodi di ricerca e degli strumenti di indagine e, parallelamente, ad un orientamento di carattere generale sulle tematiche. In particolare, per queste ultime, il Dottorando dovrà mat-

urare una sufficiente consapevolezza delle diverse questioni che riguardano il recupero, sia come campo di attività alternativa alla nuova edificazione, sia come atteggiamento sostanzialmente più conscio di tutte le valenze insite nell'esistente costruito.

Nel corso del secondo anno il Dottorando, sempre con la guida del Collegio dei Docenti, dovrà focalizzare un campo di indagine più ristretto ed iniziare ad individuare i possibili ambiti della propria ricerca, tenendo conto anche delle concrete esigenze riscontrabili nella gestione degli innumerevoli siti storici presenti attorno al Mediterraneo e - in particolare - nel territorio siciliano, il quale ultimo costituisce il baricentro, non solo geografico, dell'intera area.

Il terzo anno prevede il completamento dell'iter formativo, con la definizione del tema e lo sviluppo della tesi di Dottorato, seguita da uno o da due *tutors*, con alcuni momenti programmati di confronto collegiale. Un momento importante per la formazione dei Dottorandi sarà costituito da un seminario sull'argomento di ciascuna tesi, che ogni Dottorando dovrà organizzare e gestire (senza escludere gli aspetti logistici) entro il primo quadrimestre dell'ultimo anno, per approfittare del contributo di esperti e studiosi esterni al Collegio dei Docenti, afferenti auspicabilmente a diverse aree disciplinari. In tal modo verranno favorite le incursioni delle ricerche in ambiti interdisciplinari, con una sinergia di apporti culturali spesso assente dalle abituali occasioni di incontro in ambito accademico.

PROGRAMMI DI RICERCA ATTUATI

Dopo decenni di ricerche sul recupero edilizio, l'originalità del Corso di Dottorato, qui sommarientemente descritto, consiste nella possibilità di affrontare i problemi e le strategie del recupero all'interno di un'ottica maggiormente attenta alle realtà mediterranee, alla caratteristica sedimentazione storica di quest'area, ai suoi valori ambientali e culturali, attuando un approccio interdisciplinare.

Senza trascurare una piattaforma generale, importante soprattutto nella prima fase del programma formativo dei Dottorandi, le ricerche guidate dal Collegio dei Docenti vertono soprattutto sui seguenti argomenti:

il contributo dell'analisi tecnologica, finalizzata alla conservazione, al recupero ed alla fruizione, nei processi di conoscenza dei *contesti antichi*; la necessità dell'integrazione tra la cultura umanistica e quella tecnica, il cui conflitto genera non poche difficoltà specialmente nella gestione dei siti archeologici;

- l'individuazione di criteri e parametri di valutazione adeguati alle specificità di particolari contesti e relative forme di degrado;

le potenzialità della fruizione dei *contesti antichi*, comprese le implicazioni museografiche ed economiche ed il sistema di vincoli derivanti dalla particolarità dei beni considerati.

A ciascun dottorando sarà assegnato un tutor, con la integrazione di altri tutors specialisti, anche esterni al Collegio dei Docenti. I temi di ricerca, fino ad ora assegnati ai Dottorandi, sono i seguenti:

per il XV ciclo:

Materiali per un atlante dei siti archeologici:

conoscenza e conservazione delle murature;

Materiali per un atlante dei siti archeologici: conoscenza e conservazione degli intonaci;

La museografia dei contesti antichi. Il patrimonio archeologico e la sua comunicazione;

Livelli di progettazione per i contesti antichi e vigente legislazione.

per il XVI ciclo:

Le cave di epoca greca e romana in Sicilia: tecniche di estrazione, di lavorazione e di trasporto;

Teatri greci e romani: tipologia, morfologia e tecniche costruttive;

Ipotesi di conoscenza, recupero e fruizione delle fortificazioni greche in Sicilia;

La tecnologia dell'acqua nelle città greche e romane: sorgenti, pozzi, acquedotti, cisterne, bagni e fontane.

per il XVII ciclo:

"Virtual and augmented reality" per la valorizzazione dell'Acropoli di Gela;

La tecnica dello stucco. Dal manoscritto di Pirro Logorio (1510-1583) alla Casina di Pio IV: il trattato e la pratica del costruire;

Ruolo e validità delle tecnologie dell'informazione nella gestione dei beni culturali;

La gestione dei siti archeologici in Sicilia sulla scorta delle esperienze internazionali.

PROGRAMMA DIDATTICO

Le attività didattiche consistono in sequenze programmate di seminari, con interventi attinti ad ogni tipo di ambito, da quello più strettamente regionale a quello internazionale. Viene ricercato costantemente il contributo di studiosi provenienti da diverse discipline: topografi, archeologi, paleontologi, chimico-fisici, naturalisti, geologi, strutturalisti, tecnologi, economisti, direttori di musei, etc. Inoltre i Docenti del Dottorato, oltre che seguire nella qualità di *tutors* il lavoro di ricerca dei Dottorandi, provvedono abitualmente alla gestione di giornate di studio, secondo i loro diversi interessi e le necessità di approfondimento che scaturiscono dalle ricerche.

Valenza didattica, oltre che formativa, hanno pure i seminari organizzati dai Dottorandi sugli argomenti delle singole tesi, previsti per l'ultimo anno di Corso ed abitualmente condotti alla presenza di tutto il Collegio.

Assieme ai seminari, la programmazione dell'attività didattica prevede la gestione di laboratori, intesi come occasione di verifica, progettuale e sperimentale, dei diversi filoni di ricerca che verranno percorsi dai Dottorandi.

COLLEGIO DEI DOCENTI

Il Dottorato è stato fondato dai seguenti Docenti:

prof. dott. Angelo Argento, *Tecnologia dell'architettura*;

prof. arch. Francesco Saverio Brancato, *Tecnologia del Recupero Edilizio*;

prof. ing. Pasquale Mancuso, *Consolidamento e Adattamento degli Edifici*.

prof. ing. Angelo Milone, *Fisica Tecnica Ambientale*;

prof. ing. Giovanni Palazzo, *Tecnica della Progettazione Urbanistica*;

prof. arch. Fausto Provenzano, *Architettura e*

Composizione Architettonica;

prof. dott. Francesco Rizzo, *Economia ed Estimo Ambientale*;

prof. ing. Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Allestimento e Museografia*;

prof. arch. Alberto Sposito, *Storia della Tecnologia e Restauro Archeologico*.

L'attuale Collegio è formato da:

prof. arch. Alberto Sposito, *Tecnologia dell'architettura* (Coordinatore);

prof. ing. Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Allestimento e Museografia* (Segretario);

prof. arch. Antonino Alagna, *Riqualificazione tecnologica e manutenzione edilizia*;

prof. arch. Giuseppe De Giovanni, *Laboratorio di Progettazione dell'Architettura*;

prof. arch. Ernesto Di Natale, *Laboratorio di costruzione dell'Architettura*;

prof. arch. Liliana Gargagliano, *Estimo ed Economia dell'Ambiente*;

prof. arch. Maria Luisa Germanà, *Laboratorio di Costruzione dell'Architettura*;

prof. ing. Pasquale Mancuso, *Consolidamento e Adattamento degli Edifici*;

prof. arch. Alessandra Maniaci, *Restauro*,

prof. ing. Angelo Milone, *Tecnica del controllo Ambientale*;

prof. Amedeo Tullio, *Metodologia della Ricerca Archeologica*.

STRUTTURE ED ATTREZZATURE

Il Dottorato ha sede presso il Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia, Viale delle Scienze, 90128, Palermo, tel. 091423800, fax 091488562.

Fra le attrezzature a disposizione del Dottorato, oltre alla Biblioteca, fra le più antiche, ricche ed ordinate dell'Ateneo, e particolarmente conosciuta per il cospicuo numero di testi antichi di architettura in suo possesso, rammentiamo:

- il *Laboratorio fotografico*, costituito da attrezzature per la ripresa, riproduzione, sviluppo e stampa, riprese, proiezioni video.

- il *Laboratorio informatico*, costituito da 6 stazioni di lavoro, stampanti, plotter, digitizer, scanner, software dedicato, rete locale di circa 30 elaboratori collegati ad Internet attraverso il Centro Universitario di Calcolo.

- il *Laboratorio tecnologico* costituito da:

- strumenti per le prove di resistenza sui materiali e valutazioni sulle caratteristiche dei materiali;

- strumenti per le prove all'esterno (anemometro, termogigrometro, termografo, sclerometro, flessimetri);

- apparecchiatura AGEMA 730 per la termovisione;

- camera di invecchiamento per prove in nebbia salina;

- proiettore digitale - strumenti per le prove all'interno (microscopio binoculare ed elaboratore digitale; calcimetro per malte ed intonaci; termogigrometro per misurazioni superficiali; bilancia tecnica; camera digitale con adattatore ottico per microscopio.

SANTUARI E PELLEGRINAGGI NELLA GRECIA ANTICA

Salvatore Nicosia

La concezione che un popolo ha della divinità e la sua idea di sacro, determinano e condizionano le forme di espressione della sua religiosità, cioè il culto, e le stesse strutture architettoniche nelle quali quel sentimento religioso si esplica, come manifestazione individuale e collettiva.

Per rendersi conto della validità generale di questo principio, basterà constatare che il monoteismo "assoluto" (per es. quello musulmano) comporta una notevole uniformità del modello culturale e architettonico; il monoteismo "relativo" del Cattolicesimo (si pensi alla Trinità, e agli innumerevoli Santi) si traduce in una notevole varietà di riti e di forme monumentali; mentre nel politeismo tale varietà diventa una pluralità differenziata. Quanto alle forme architettoniche, rientra nella personale esperienza di ciascuno di noi la constatazione delle trasformazioni subite dal modello di chiesa cattolica dopo il Concilio Vaticano II: affermata l'idea della Messa (rito fondamentale e unitario) come esperienza comunitaria aperta alla partecipazione paritaria di tutti i fedeli, e resa comprensibile attraverso l'adozione delle lingue nazionali, è entrato immediatamente in crisi il modello tradizionale di chiesa - a più navate, a più piani, con una netta separazione dello spazio del rito "attivo" da quello "passivo" riservato ai fedeli - funzionale ad una certa idea del culto, che ne accentuava il carattere di "incomprensibilità" e si rivolgeva ad una società divisa per classi, sesso, etc.; e si è affermato per converso il modello di chiesa circolare, che prevede l'officiante al centro, circondato dalla folla dei fedeli equidistanti da lui, e tutti attivamente partecipanti al rito.

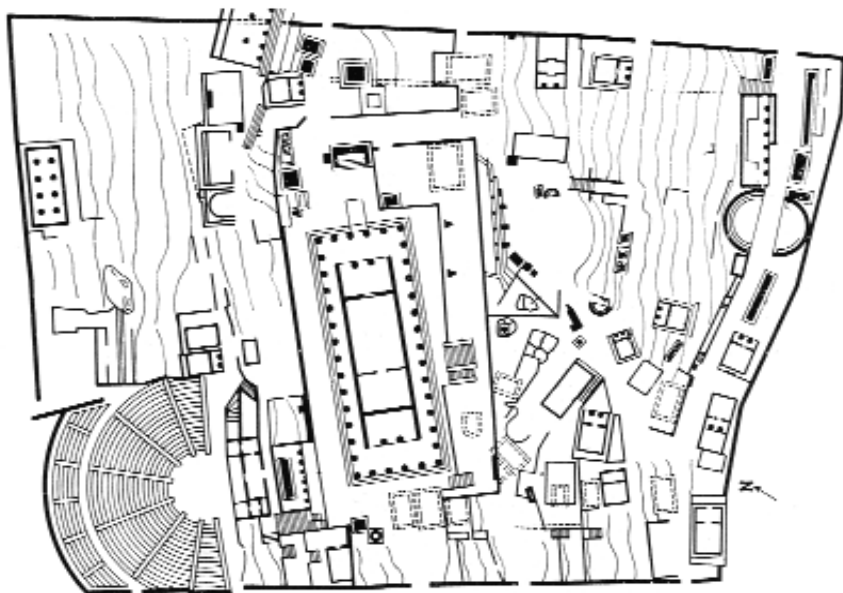
È perciò indispensabile premettere alla trattazione del nostro tema alcune idee fondamentali sulla religione greca. I Greci professano una religione politeistica che riconosce a Zeus, "padre degli dèi e degli uomini", poco più che una funzione di *pater familias*, peraltro all'interno di una struttura familiare che prevede l'esistenza di rapporti di parentela e di commerci sessuali con figli e nipoti. Una religione tipicamente antropomorfa, insomma, modellata sulla società degli uomini - con la quale gli dèi entrano del resto in continuo contatto, malgrado la separazione spaziale (l'Olimpo) - e caratterizzata da una riduzione della distanza fra l'umano e il divino attraverso le figure intermedie di divinità minori, semidei, eroi divinizzati, etc.(1)

Il politeismo, unito ad un altro connotato

fondamentale della civiltà greca, cioè il particolarismo politico che si esplica nell'esistenza di piccole entità urbane e territoriali indipendenti l'una dall'altra (la *pólis*, "città-stato"), spiega la decisa prevalenza di determinate divinità in determinate *póleis*, ciascuna delle quali si affida ad una divinità poliade (per es. Atena ad Atene, Era ad Argo, Artemide ad Efeso), senza che ciò faccia venir meno la varietà dei culti professati; mentre la visione umana, anzi politica e civica, della religione comporta la separazione del potere religioso da quello statale, se non la decisa subordinazione del primo al secondo. È vero che lo spazio sacro delimitato (*thémenos*) di un santuario (*hierón*) è, all'interno di una città, nettamente separato dallo spazio civico e profano (2); ma è anche vero che esso include, accanto al tempio (*naós*; propriamente, la "dimora" della divinità) (3), edifici non specificamente religiosi; e che la festa, elemento fondamentale di ogni religione, riserva ai sacerdoti gli aspetti meramente culturali, ma include anche una serie di manifestazioni gestite dall'autorità politica; e basterà pensare che il teatro ateniese, parte integrante e costitutiva della festa di Dioniso, è interamente organizzato e gestito dallo Stato, e da esso finalizzato all'affermazione di valori civici.

Un ultimo tratto fondamentale della religione greca è costituito dall'assenza del "libro di verità", cioè di un qualsiasi testo sacro che fissi le verità religiose e unifichi le forme del culto. Si tratta di un dato che ha avuto conseguenze enormi nella costituzione della cultura greca. Si deve ad esso il "dinamismo" della religione, che non rimase mai vincolata a verità predefinite una volta per tutte, la limitatezza del potere religioso, che non fu mai detentore della legittimità ad interpretare il testo sacro, e la sostanziale laicità del potere politico, del pensiero e della cultura. Da questa situazione politico-religiosa, qui sommariamente delineata, discende che i Greci non ebbero mai un centro religioso riconosciuto come tale da tutte le stirpi elleniche, a differenza di quanto avviene, per es., nella religione cattolica o in quella musulmana. I Greci non ebbero una Roma o una Gerusalemme o una Mecca, e non conobbero perciò quel fenomeno del pellegrinaggio che tanto significato avrebbe assunto nei secoli futuri, e fino ai nostri giorni. Ciascuna *pólis* venerò la propria, anzi le proprie divinità, e praticò i propri culti, nelle forme che storicamente si erano affermate all'interno di essa.

Ma i Greci, malgrado la frantumazione



politica e territoriale, ebbero vivissimo il sentimento di appartenenza ad una medesima nazione, fondata sulla comunanza di lingua, *èthnos*, cultura, religione. Realizzarono perciò questa esigenza di unità e di celebrazione della comune identità, sul piano religioso, ma anche culturale, nei cosiddetti santuari panellenici. Si tratta di antichissimi luoghi di culto, dedicati a varie divinità, che nel corso del tempo hanno superato l'originario carattere locale, affermandosi come santuari "di tutti i Greci", ed assumendo ciascuno una particolare fisionomia. Alcuni di essi (per es. Olimpia, Delfi, Delo) hanno svolto nella elaborazione della civiltà ellenica un ruolo fondamentale, e la vicenda delle loro trasformazioni e della loro evoluzione corre parallela allo svolgimento della storia greca. Essi sono il simbolo dell'unità delle stirpi elleniche capaci di superare in determinati luoghi e in determinate circostanze il particolarismo politico, e di riconoscersi come appartenenti ad un'unica nazione.

Olimpia è un santuario agonale, sede cioè dei celebri agoni sportivi che, istituiti nel 776, secondo la cronologia tradizionale, hanno finito col spingere in secondo piano l'originaria dimensione religiosa. Vi accorrono, ogni quattro anni, atleti (corridori, discoboli, lottatori, saltatori, pugilisti, fantini) provenienti da tutte le regioni del mondo greco; ma anche poeti che si assumono il compito di celebrare i vincitori con canti corali, oratori che pronunziano i loro discorsi di esaltazione della concordia, storici (Erodoto vi diede pubbliche letture di alcune parti delle sue Storie), uomini politici attratti dalle possibilità di incontri e di relazioni. Olimpia non è soltanto sede di riti religiosi e di competizioni sportive, ma anche centro di attività culturali, occasione per la stipula di trattati di alleanza e di intese commerciali, luogo di esibizione della ricchezza e del prestigio da parte di uomini politici. Nella considerazione dei Greci l'Olimpiade assume un'importanza così grande che tutte le città greche, ancorché in stato di guerra, convengono sempre di stipulare una "tregua sacra" per tutta la durata della competizione; e che la cadenza quadriennale di que-

sto evento finisce col fornire un sistema "panelenico" di computo cronologico che unifica i differenti sistemi peculiari di ciascuna città-stato. Si corre e si lotta non soltanto per la gloria individuale, ma anche per il prestigio della città di provenienza, che è disposta ad investire notevoli risorse finanziarie pur di iscriverne il proprio nome accanto a quello dell'atleta vincitore.

L'afflusso di così ingenti masse di persone (soltanto Greci, e con rigorosa esclusione di donne e schiavi), e la peculiare funzione del santuario, determinano le forme e la struttura del complesso architettonico. Gli scavi condotti dalla scuola archeologica germanica a partire dal 1875, hanno consentito di individuare, oltre al tempio di Zeus, che è la divinità eponima, a quello di Era sua sposa, e ad altri edifici minori di culto (tempietti e statue di altre divinità, dimore dei sacerdoti), anche ginnasi (edifici adibiti allo svolgimento di varie attività sportive) e palestre (più specificamente dedicate alla lotta), lo stadio per le esibizioni atletiche e l'ippodromo per le corse dei cavalli, il laboratorio di Fidia (si deve al famoso scultore ateniese la grande statua crisoelefantina di Zeus), bagni pubblici, piscine, il *prytanéion* (sala per i banchetti), strutture recettive per i pellegrini, porticati per gli incontri e per il mercato, sale di riunione, ecc. La ratifica della funzione super-statale del santuario è data dall'esistenza di piccoli edifici (*thesaurói*, "tesori") che contenevano stabilmente i doni offerti da varie città al santuario, e dal cosiddetto *Philippéion*, un edificio a pianta circolare periptero, eretto nel 338-336 in onore di Filippo di Macedonia, il padre di Alessandro Magno.

Il concetto di "pellegrinaggio" come noi lo intendiamo, come viaggio, cioè, finalizzato ad un incontro del fedele con la divinità in un luogo e in un tempo determinati, è estraneo, come abbiamo detto, e per le ragioni sopra esposte, alla cultura greca, che non possiede neanche un termine specifico per indicare questa funzione, e il "pellegrino" che la svolge. Lo stesso termine latino *peregrinus* (da *perager* "campo"), da cui derivano l'italiano *pellegrino*,

il francese *pèlerin*, l'inglese *pilgrim*), indica originariamente colui che viaggia per i campi, il viandante, e soltanto dopo l'affermazione, in epoca cristiana, della pratica del pellegrinaggio, è passato ad indicare il devoto che la mette in atto. E tuttavia, si può dire che, tenendo conto delle differenze, e sfuggendo alla tentazione di assimilare fenomeni che sono storicamente e culturalmente distanti, l'affluenza di migliaia di persone in un luogo sacro, e in una determinata circostanza, come appunto accade ad Olimpia, configura una forma di pellegrinaggio, o almeno la forma di "pellegrinaggio" cui i Greci si dedicarono, in conformità con i presupposti concettuali della loro religione. Che se poi la particolare forma della loro religiosità li portava ad accentuare le motivazioni politico-culturali su quelle propriamente religiose, va anche tenuto presente che quelle non sono rimaste estranee neanche ad altri tipi di pellegrinaggio di altre epoche.

La dimensione religiosa è certamente più presente in un altro grande santuario panellenico, quello di Delfi (4), certamente il luogo più suggestivo della Grecia (e perciò ierofanico, evocatore della presenza divina), "ombelico del mondo", secondo la definizione antica. Pur essendo sede di importanti agoni, anch'essi quadriennali (i Pitici, dapprima soltanto musicali, poi anche sportivi), che hanno comportato, come ad Olimpia, la costruzione di edifici profani (ginnasi e palestre, piscine, stadio, ippodromo, ma anche porticati, *buleutéerion*, e un teatro capace di cinquemila persone), la fama straordinaria di cui il santuario godette nel corso dei secoli, fino a quando l'imperatore Teodosio non ne decretò la chiusura, nel 391 d.C., fu sempre legata alla sua funzione più specifica, quella oracolare. Vi accorrono, dalle più disparate regioni del mondo greco, individui singoli (senza distinzione di età, sesso o condizione sociale) che, nell'ansia da incertezza del futuro, sottopongono al dio Apollo - che esercita la sua maestà per il tramite della Pizia, una sacerdotessa invasata dal dio, secondo un rituale complesso e suggestivo - i più vari quesiti concernenti la vita privata (matrimonio, desiderio di figli, malattie, viaggi); ma anche città e comunità che si inducono a consultare l'oracolo, per mezzo di una delegazione ufficiale (*theoria*), su questioni pubbliche (guerra, pace, fondazioni di colonie). Dice Eraclito: "Il dio che ha in potere l'oracolo di Delfi non dice né nasconde, ma significa": e sarà compito dell'interprete, o dello stesso consultante, conferire



senso (magari quello desiderato) alle ambigue parole della divinità.

Il ruolo politico del santuario delfico di Apollo è testimoniato dalle innumerevoli notizie di consultazioni da parte delle città-stato, e dal fatto che per il controllo di esso si combatterono in Grecia ben cinque guerre, dette appunto "sacre", che coinvolsero spesso le più importanti città e intere popolazioni: tanto da poter affermare che la storia della Grecia appare inscindibile dalla storia del santuario, che esercitò sempre, accanto a quella politica, un'indiscussa autorità morale. A differenza di quanto succede a Olimpia, l'oracolo di Delfi è meta di "pellegrinaggi" non concentrati in determinati periodi, ma distribuiti nell'arco dell'intero anno, e comunque incrementati in occasione degli agoni. Questi spostamenti furono spesso fonte di problemi: la prima guerra sacra, per esempio, fu originata dalla pretesa della città di Cirra di imporre una tassa ai pellegrini che attraccavano nel suo porto diretti a Delfi; e Delo, sede di un altro importante santuario panellenico di Apollo, fu costretta a stipulare un patto con i pirati per preservare dai loro assalti i pellegrini che si recavano nell'isola sacra.

Per completare il quadro, un breve accenno va fatto, accanto ai santuari agonistici ed oraculari, ad un'altra tipologia di santuario, quello incubatoio (5) dedicato Asclepio, una divinità guaritrice recente il cui culto si afferma soltanto nel V secolo, ma conosce ben presto una straordinaria fortuna e diffusione in tutte le regioni del mondo greco e romano, in relazione a profondi mutamenti culturali che proiettano in primo piano i bisogni dell'individuo e la sua esigenza di stabilire un rapporto personale con un dio benevolo capace di provvedere alla sua salute. Negli *Asclepiei*, diffusi un po' dovunque (i più importanti sono quelli di Cos, di Epidauro e di Pergamo), si pratica l'antico rito della incubazione, consistente nel far dormire l'ammalato all'interno del recinto sacro, in attesa di una visione onirica che sia essa stessa veicolo di diretta e miracolosa guarigione, o almeno fornisca specifiche indicazioni da utilizzare a fini terapeutici. Ma il rapporto con il dio guaritore, se per la gran massa di fedeli si esaurisce in un più o meno fugace contatto, per i rappresentanti delle classi sociali più elevate si trasforma spesso in un prolungato soggiorno, in una maniera di intrecciare rapporti di solidarietà sociale che poco hanno a che fare con la funzione primaria del santuario. E' questo il caso

dell'*Asclepieo* di Pergamo in Asia Minore, che nel II secolo d.C. appare, oltre che luogo di culto e rinomato sanatorio, anche importante centro di vita intellettuale, come si evince dall'opera autobiografica (*Discorsi sacri*) di uno dei più assidui frequentatori, Elio Aristide, e come conferma l'esistenza di adeguate e poco religiose strutture: un teatro sede di manifestazioni pubbliche, una biblioteca, e un "Museo", associazione di dotti cultori di varie discipline.

Qualunque ne sia la tipologia, il santuario greco non appare mai come una struttura a carattere e contenuto esclusivamente religiosi, ma assume sempre connotati sociali. E' ancora una coerente manifestazione della tendenza dei Greci a fare della religione non tanto lo strumento di un contatto dell'uomo con la divinità, quanto il catalizzatore dei rapporti degli uomini tra di loro.

Il Prof. Salvatore Nicosia è Ordinario alla Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Palermo. Il seminario è stato tenuto in data 15 gennaio 2001, presso l'Aula Basile del Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia dell'Università di Palermo.

NOTE

- 1) È chiaro che ci riferiamo alla religione popolare, quella professata dai comuni cittadini. I Greci furono certamente capaci di pervenire a più elevate concezioni della divinità (Pindaro, Eschilo, Platone), ma simili elaborazioni poetiche e filosofiche della religione non diventano mai patrimonio comune.
- 2) La separatezza dello spazio sacro è segnata, materialmente, dal muro (o impianto arboreo, o altra recinzione) che lo delimita, e, in senso meno concreto e più simbolico, dalle leggi che vigono al suo interno: esso non può essere profanato dalle armate in guerra, nessuno può accedervi che non sia in condizioni di purezza, chiunque vi si sia rifugiato gode del diritto di asilo (*asylia*), nessuno può nascervi o morire: come se si volesse sottrarre quello spazio all'umana vicenda della nascita e della morte.
- 3) Il tempio è soltanto il luogo dove "abita" la divinità, rappresentata dalla sua statua; tutte le altre pratiche culturali si svolgono all'aperto.
- 4) Né Delfi né Olimpia furono mai realtà urbane politicamente significative. L'irrelevanza politica di una comunità era, in fondo, la condizione necessaria perché potesse instaurarsi al suo interno un santuario panellenico, che mai avrebbe potuto aver sede, per la preminenza che poteva conferire, ad una delle grandi città sempre in lotta fra di loro per l'egemonia.
- 5) Qualcosa si dovrebbe pur dire dei santuari misterici, il più insigne dei quali è quello di Eleusi.

Oscar Belvedere

Un aspetto particolare dell'urbanistica romana in Sicilia è costituito dalle trasformazioni subite in età augustea, intorno al 20 a.C. In questo periodo Augusto fece un viaggio in Sicilia e, probabilmente a seguito di tale viaggio, prese la decisione di dedurre alcune città siciliane quali Siracusa, Catania, Taormina, Tindari, Termini Imerese. Qual è il significato di tale deduzione coloniale? Le colonie rivitalizzarono le città che nell'ultimo periodo ellenistico avevano subito un notevole decadimento; anche se tale affermazione non va letta in maniera tanto drammatica - come è avvenuto intorno agli anni Ottanta - è innegabile come dal sec. III a.C., dopo la conquista romana della Sicilia e fino all'età augustea, si avverta un decadimento della vita urbana dell'isola. A supporto di tale affermazione abbiamo le testimonianze di alcune fonti, tra le quali Stradone e Cicerone, che citano i danni e le ruberie di Verre durante la sua pretura in Sicilia.

Diverse e talvolta discordi sono invece le opinioni concernenti la causa di tale intervento coloniale. Per alcuni studiosi la deduzione coloniale di alcune città va letta quale intervento punitivo nei confronti di coloro i quali, durante le guerre civili seguite alla morte di Cesare, avevano sostenuto Sesto Pompeo che si era installato in Sicilia e che si opponeva ad Augusto. La deduzione della colonia, in ogni caso, comportava la confisca e la distribuzione ai nuovi coloni di parte del territorio, pertanto ha sicuramente in sé un carattere punitivo (anche se tale carattere punitivo in taluni casi veniva attenuato distribuendo ai coloni non territori appartenenti alla città, ma aree adiacenti che venivano in esse incorporate, come nel caso di Tindari).

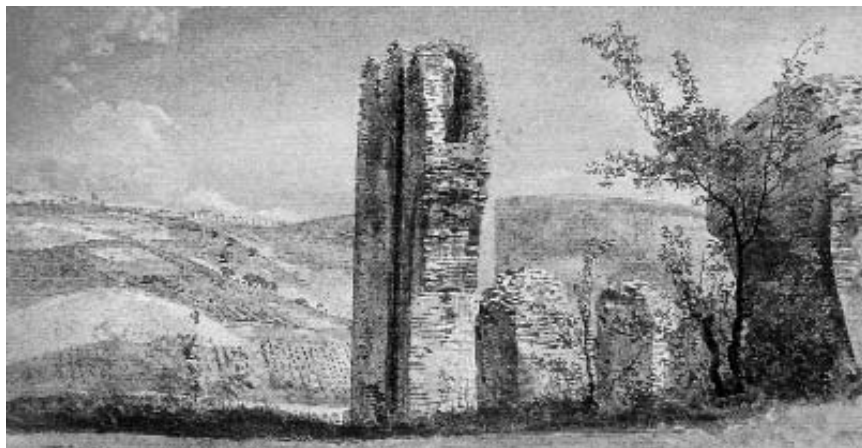
L'intervento coloniale comporta prevalentemente un diverso sistema di controllo sul territorio: si insedia una nuova classe dirigente, che non è più quella vecchia, di cultura ellenistica e lingua greca, ma è nuova, romana e di lingua latina. I coloni Romani assumono la direzione amministrativa e politica della città. Poiché tali ceti dirigenti hanno potere contrattuale verso Roma, possono ottenere dall'imperatore delle provvidenze, anche in denaro, da investire per la realizzazione di edifici pubblici. Per tale motivo le città coloniali sono quelle che registrano un incremento delle attività edilizie pubbliche tra la fine del sec. I a. C. e il sec. I d.C.

Se da un lato il corpo cittadino originario subisce un danno dall'intrusione nel corpo civico di nuovi cittadini estranei al corpo originario, dall'altro lato proprio queste città riescono a

sopravvivere al decadimento diffuso nella vita urbana in Sicilia nel corso dei secc. I e II d.C.; infatti, soprattutto le colonie Romane, riescono a mantenere un discreto livello di vita urbana nella Sicilia di età imperiale. Ovviamente, l'intervento coloniale romano non va visto solo in termini di corpo civico e di costruzione di edifici, e come organo di controllo locale sulle città che non si erano mostrate fedeli sostenendo Sesto Pompeo; esso va visto nell'ambito più generale di una politica urbanistica augustea che tiene conto della diversa dislocazione geografica e della diversa storia delle varie province dell'impero. La Sicilia e l'Africa settentrionale sono province di antica urbanizzazione, sia essa greca o punica. In tali regioni, l'intervento coloniale non può avere, dal punto di vista urbanistico, lo stesso effetto che ha in regioni come la Gallia o la Spagna, in cui l'urbanizzazione, soprattutto per le aree interne, è conseguenza della conquista romana e della politica urbanistica attuata in età augustea. Ciò non significa che le linee di fondo siano diverse.

In cosa consiste la linea di fondo? La linea di fondo della politica augustea consiste nell'omologazione delle città provinciali al modello urbano di Roma, intervento con un forte significato politico e simbolico: le città si uniformano al modello di Roma e partecipano ideologicamente alla comunità globale dell'impero. Vi partecipano non autonomamente e con loro indirizzi politici, ma in quanto omologate a tale modello: aderiscono ad esso. Cosa significa ciò per una provincia come la Sicilia, con un'organizzazione urbana di antica tradizione greca? Come già detto, non significa, come per la Gallia e la Spagna, una pianificazione *ex novo* e la fondazione di nuove città sul modello urbanistico architettonico romano, ma piuttosto l'inserimento, all'interno degli antichi tessuti urbani che risalivano all'età greca classica se non addirittura all'età arcaica, di complessi di edifici funzionali all'omologazione, cioè tipologicamente ed ideologicamente "romani". Edifici quindi con una tipologia architettonica estranea alla Sicilia greca, come l'anfiteatro o edifici di forte valenza ideologica, o come l'arco onorario e, principe tra tutti, il foro.

La trasformazione dell'*agorà* greca in foro romano, con tutti gli elementi architettonici, urbanistici, ma anche politici, ideologici e simbolici che comporta - come i sacelli del culto imperiale, le mostre delle statue dell'imperatore e della sua famiglia, tipiche dell'ideologia augustea - è l'elemento più innovativo dell'urbaniz-



Acquedotto Cornelio. Serbatoio di partenza del sifone di Barratina. Acquerello di J. Houel (Museo dell'Hermitage).

zazione romana dell'isola. Possiamo riscontrare interventi di età augustea nella capitale dell'isola: Siracusa. Nella sua *Neapolis* viene realizzato l'anfiteatro, adiacente al teatro greco di età ellenistica e all'ara di Gerone II. Tale intervento non si limita all'inserimento del singolo edificio, ma è piuttosto la costituzione di una vera e propria area attrezzata che comprende gli edifici per lo spettacolo, teatro e anfiteatro, in rapporto diretto con il quartiere della *Neapolis*, il cui asse portante era una lunghissima platea che andava dal mare al teatro, e su cui si attestavano gli isolati regolari, secondo l'urbanistica di tipo coloniale siciliano. L'abitato già esistente risale al sec. IV d.C. Su tale tessuto urbano preesistente si interviene in modo da valorizzare il rapporto ed il significato della nuova area attrezzata con la platea, inserendo un *arco onorario*; si inserisce così un elemento nuovo, di tipologia romana, ma con funzione di *propylon*, rispettando i canoni dell'urbanistica di tipo ellenistico.

L'*arco onorario* realizzato a Siracusa dovrebbe essere, secondo la ricostruzione del Gentili, ad un fornice, e per le sue proporzioni richiamerebbe l'arco di Augusto a Susa, in Piemonte; di esso, restano soltanto i due filari iniziali. Il Gentili ipotizza, procedendo per analogia con l'arco di Susa, la presenza di un attico; si suppone inoltre che un frammento di fregio, rinvenuto nel 1899 non molto distante dall'arco, possa appartenergli. La decorazione raffigura una scena di culto e fa riferimento probabilmente alla rifondazione della città come colonia romana; si assiste ad una chiara affermazione del nuovo *status* politico della città. È un'inequivocabile affermazione ideologica: la città è una città romana, anche se qui siamo in una terra di antica cultura ellenica e non si possono fare affermazioni troppo brutali; non si potevano raffigurare prigionieri barbari incatenati, come negli archi della Gallia Lo stesso Verre, che si era fatto rappresentare a cavallo sull'arco realizzato in suo onore, era affiancato dai suoi figli che erano stati rappresentati nudi, con un'evidente concessione alla rappresentazione idealizzata delle figure, tipica della statuaria classica.

Per facilitare l'ingresso degli spettatori, si ha cura di organizzare anche una piazza, il cosiddetto *ippocampo*, posto ad un livello inferiore rispetto all'anfiteatro. La sistemazione della piazza è finalizzata alla creazione di un sistema ordinato di afflusso e deflusso degli spettatori.

L'ippocampo forma una sorta di polmone

nel quale gli spettatori possono accedere o defluire. La cavea non ha ambulacri interni che girano tutt'intorno, come ritroveremo invece in piante di edifici più evoluti. Poiché l'area attrezzata viene recintata con un muro, si costituisce una sorta di parco che include gli edifici per lo spettacolo. L'anfiteatro è un nuovo edificio che ha un forte impatto sulla città preesistente. Un altro particolare riferito all'edificio risulta interessante: seppure in forma non perfetta è adoperato in alcune parti dell'anfiteatro l'*opus reticulatum*, una tecnica di costruzione tipicamente romana, la quale allude alla presenza di maestranze italiche, anche se non di altissimo livello, per la realizzazione della fabbrica architettonica. Il livello costruttivo non è paragonabile agli edifici di Roma o delle grandi città della Campania, ma piuttosto a quelli delle provincia di zone periferiche dell'Italia e dell'Africa settentrionale. Trovare a Siracusa, a Catania, o a Termini Imerese, applicazioni di tale tecnica è la testimonianza dell'importanza ideologica che l'uso delle tecniche costruttive assume per i nuovi coloni.

Purtroppo non sappiamo quasi nulla dei fori presenti nelle colonie siciliane. Del foro augusteo di Siracusa conosciamo la localizzazione.

Del foro di Catania abbiamo i resti di una fila di *tabernae* e di botteghe. Sappiamo ben poco del foro di Taormina e di quello di Termini Imerese. Però, dai resti sopravvissuti, riscontriamo un elemento comune a tutti: l'uso del marmo. Non solo esso identifica il livello della committenza, ma la lavorazione del marmo indica il significato ideologico di tali interventi. In provincia si riprendevano le planimetrie e le forme architettoniche degli edifici romani, ma le opere si realizzavano in calcare e non in marmo. Il marmo viene lavorato da maestranze italiche. Le decorazioni in marmo delle città siciliane sono molto vicine a quelle prodotte dalle officine che lavoravano per il foro di Augusto a Roma, pertanto si suppone che maestranze italiche si siano recate in Sicilia.

Abbiamo pochi resti del marmo utilizzato; alcuni elementi provengono dalle colonie di Siracusa, Tindari e Termini Imerese. Gli elementi in marmo ritrovati a Siracusa non provengono dall'area del foro, ma da una zona vicina all'attuale Duomo. I resti di Tindari e Termini Imerese, invece, indicano la presenza nel foro di grandi edifici con decorazione marmorea.

Uno scavo abbastanza recente ha messo in

luce un intervento di età augustea ad Agrigento.

Agrigento non è una colonia, ma un *municipio*, forse di diritto romano. I suoi abitanti, o comunque le classi dirigenti sia di origine latina che greca, sono cittadini romani. La sua identità di municipio di diritto romano spiegherebbe un intervento augusteo in una città che non era una colonia. Il ritrovamento è molto interessante sia per la vicinanza al *bouleuterion* ellenistico, e quindi alla zona dell'*agorà* superiore, sia perché probabilmente indica la presenza di un tempio per il culto imperiale. Il tempio sorge in una zona vicina all'*agorà*, trasformata presumibilmente in foro, e quindi alla zona politica della città. È un unico vano, su un alto podio, di tipologia tipicamente romana, quindi con una terrazza davanti e l'accesso tramite due scale laterali. La pianta richiama direttamente il tempio dedicato al culto di Giulio Cesare, presente nel foro romano. Esso si trova all'interno di una piazza porticata su tre lati, che trova forti analogie col coevo foro di Ampurias, in Spagna. Per l'inserimento urbanistico della piazza, larga circa 35 metri e lunga circa 70 metri, si utilizza parte dell'isolato del vecchio piano urbanistico greco; è un intervento di forte impatto architettonico, con una notevole valenza ideologica in quanto introduce il culto imperiale.

Sia le basi delle colonne che le parti superiori del tempio sono in calcare; nello scavo non è stato trovato nulla che si riferisse alle parti più elevate. Possiamo attribuire l'utilizzo del calcare al fatto che Agrigento non fosse una colonia, per cui la committenza non poteva sostenere una costruzione in marmo né poteva pagare maestranze specializzate. La grave perdita di capitelli e trabeazioni non ci consente di capire se l'officina era italica o locale. L'edificio potrebbe essere stato realizzato in calcare, ma le parti elevate potevano essere state fatte in marmo: ad Agrigento l'uso del marmo è comunque attestato. Conservati nel museo archeologico si trovano elementi di trabeazione in marmo. Il *flamen Augusti* (1) Lucio Egnatio è committente delle gradinate del ginnasio di Agrigento. Il ginnasio è l'espressione più tipica della cultura ellenica: non c'è *polis* senza ginnasio. È interessante perciò che Lucio Egnatio intervenga nel *ginnasium*.

Anche ad Agrigento sono quindi presenti forme di urbanizzazione in senso romano delle vecchie città ellenistiche, già riscontrate nei fori delle colonie. Ma è anche interessante verificare che l'iscrizione dedicatoria di Lucio Egnatio è in



Edificio antico nel Piano di S. Giovanni, in seguito denominato la «Curia». Acquerello di J. Houel (Museo dell'Hermitage).

greco e non in latino; essa indica una forma di intervento che si inserisce nella politica augustea di rivitalizzazione urbanistica, ma nel rispetto delle forme della tradizione culturale greca.

Dalla maggior parte dei fori coloniali provengono statue e ritratti degli imperatori. Le mostre della famiglia imperiale sono tipiche dell'ideologia augustea, anche se non sono presenti a Roma, perché formalmente a Roma Augusto non è imperatore, ma è semplicemente *princeps senatus*. Il culto imperiale nasce ad Oriente, nell'Asia Minore, e poi si diffonde ad Efeso e a Mileto, in Africa a Cirene, ed infine in Occidente, ma non raggiunge mai Roma.

Augusto non può imporre il culto imperiale a Roma, perché altrimenti la finzione giuridica con cui regge tutto l'edificio politico crollerebbe. Il culto imperiale è presente sia in Sicilia che a Cartagine. Il foro di Cartagine nasce sulla collina di Byrsa, acropoli della vecchia città punica. Si crea un esteso terrazzamento sostenuto con muri in *opus reticulatum*. Sono stati ritrovati dei ritratti di Giulia, figlia di Augusto: statue che fanno pensare alla presenza di mostre della famiglia imperiale. È stata ritrovata anche una basilica di età successiva rispetto a quella augustea. Possiamo immaginare interventi del genere nei fori siciliani, per la presenza sia del marmo che dei colossali ritratti augustei.

Nell'area laterale del tempio di Marte Ultore vi è la cosiddetta Aula del Colosso. Su un grande podio si conservano le impronte di due piedi appartenenti ad una statua di grandi dimensioni.

Cosa rappresentasse il Colosso non si sa, ma raffigurava probabilmente il *genius* dell'imperatore; il riferimento ad Augusto, seppur implicito, è evidente. Da Tindari proviene una statua di dimensioni superiori al vero, di età claudia, che assume la cosiddetta "posa di Giove"; l'attribuzione del gesto tipico del Giove capitolino era un modo per assimilare la figura dell'imperatore a quella della divinità.

Anche a Termini Imerese sono presenti delle statue-ritratto della famiglia imperiale. Dalla zona della città dove si presume vi fosse il foro, proviene un ritratto di Agrippina maggiore, figlia di Agrippa, genero di Augusto. A Siracusa e a Catania il foro è stato cancellato dalla città moderna. Tindari ha subito nel sec. I d.C. una frana che ha dissestato l'area del foro. A Termini Imerese, negli scavi fatti tra il 1875 e la fine del

secolo, sono stati messi in luce un portico con doppio colonnato, dorico esternamente e ionico internamente, ed una fila di botteghe. Il ritratto di Agrippina e la statua togata raffigurante probabilmente un giovane principe della famiglia Giulio Claudia, vengono dall'area del Duomo. Da un lato vi era un portico tardo ellenistico, dall'altro l'intervento romano, che è consistito nel costruire un altro portico o probabilmente una basilica; interessante è la posizione laterale dell'edificio. Le basiliche romane vengono realizzate usualmente sul lato di fondo, a meno che questo non venga occupato da un edificio sacro. Se gli elementi ritrovati appartenessero ad una basilica, si potrebbe dedurre la presenza sul lato di fondo del foro di un edificio sacro - non destinato al culto imperiale, dato che le statue sono state trovate nella basilica - probabilmente un tempio (di epoca precedente?).

Vi sono inoltre i resti di un edificio circolare, probabilmente un *tholus macelli* (2), un edificio che per le dimensioni e le proporzioni riporta al *tholus macelli* di Roma. L'ipotesi è avvalorata dal rinvenimento di mosaici del sec. I d.C., ed anche dal fatto che spesso nelle città Romane il *macellum* è adiacente al foro.

È sbagliato affermare che la Sicilia romana abbia continuato ad essere una provincia di cultura greca. La massa della popolazione è rimasta di cultura greca, ma l'intervento augusteo fa della Sicilia un'appendice dell'Italia. La Sicilia rimane formalmente una provincia fino alla riforma di Gallieno; e se fino ad Augusto la Sicilia è la prima provincia romana, con Augusto ne verrà riconosciuta la contiguità con l'Italia, contiguità che già Cesare aveva rafforzato dando la cittadinanza di diritto latino a tutti i cittadini siciliani. L'intervento di Cesare costituiva il primo passo di un processo volto al raggiungimento del diritto romano, come era avvenuto nella Gallia cisalpina. Augusto bloccò poi il processo, probabilmente perché la Sicilia si era schierata con Sesto Pompeo; soltanto con Caracalla, nel 212 d.C., tutti gli abitanti liberi dell'impero divennero cittadini romani.

L'intervento augusteo, sebbene motivato da azioni di controllo politico e da esigenza di omologazione all'ideologia imperiale, per le città siciliane assume sicuramente una valenza positiva: ha permesso di avere legami diretti con Roma, grazie alla nuova classe dirigente, e di mantenere un livello di vita urbana in un

momento in cui le condizioni economiche della Sicilia non erano ideali. Ma l'intervento di Augusto è importante soprattutto per aver legato in modo definitivo la Sicilia all'Italia.

Spesso si è attribuita importanza al sec. II d.C., in quanto ad esso appartengono i più importanti edifici della Sicilia. L'*odeon* di Taormina ne è un esempio, così come il teatro di Catania o gli interventi a Centuripe. Anche se in seguito al viaggio di Adriano si realizzano i più grandi edifici Romani in Sicilia, in realtà la Sicilia si è romanizzata prima; gli interventi strutturali sono di età augustea. Gli interventi adrianei si limitano alla costruzione di grandi edifici, certamente in una logica urbanistica: per esempio la stretta connessione tra teatro e *odeon* a Catania ripete la consuetudine di affiancare i grandi edifici, rispondendo alla complementarità tra i due spettacoli secondo la formula del poeta Statio, che parla di *geminam molem nudi tectique teatri*. Ma i veri interventi nel tessuto urbano sono stati effettuati nell'età augustea; in questo la politica urbanistica della Sicilia non si distingue da quella imperiale del Mediterraneo occidentale, così come avviene in Italia ed in Africa.

Il Prof. Oscar Belvedere è Ordinario alla Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Palermo. Il seminario è stato tenuto in data 17 gennaio 2003, presso l'Aula Basile del Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia dell'Università di Palermo.

NOTE

1) *Flamen Augusti*: sacerdote che presiedeva al culto della famiglia imperiale nelle province.

2) *tholus macelli*: edificio di forma circolare posto al centro del mercato romano.

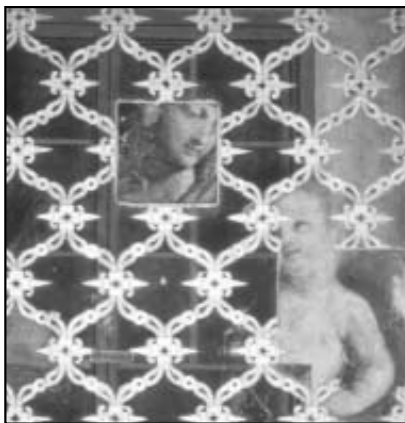
BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

O. Belvedere, *Politica, urbanistica e ideologia nella Sicilia della prima età imperiale* in *Atlante tematico di topografia antica* 6, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1997, pp. 17-24.

P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Einaudi, Torino, 1989.

ARCHITETTURA, PITTURA E ILLUSIONE: ANDREA POZZO NELLA GALLERIA DEL GESÙ A ROMA, DAL TRATTATO ALLA TECNICA

Maurizio De Luca



ARoma, a Piazza del Gesù, attiguo alla Chiesa del Gesù, troviamo il complesso con le Stanze di Sant'Ignazio, la Casa Professa dove Sant'Ignazio si ritirò per fondare l'ordine e l'apostolato; questo divenne in seguito luogo di pellegrinaggio e di memoria, un santuario da visitare, per ammirare le stanze del Santo ed il famoso corridoio, che fu concepito per abbellire l'ingresso alla Casa di Sant'Ignazio; tale corridoio presentava una immagine non regolare, con una parete obliqua che generava una pianta trapezoidale.

Andrea Pozzo, il pittore gesuita che oltre a numerosi affreschi ci ha lasciato un *Trattato* ricco di nozioni sull'arte della pittura, ricoprì le pareti ed il soffitto del corridoio di affreschi, trasformando otticamente, con un ingegnoso artificio prospettico, la pianta di quest'ambiente dalla forma trapezoidale a quella rettangolare; e trasformò anche la reale volta a botte, in un soffitto piano a lacunari, suddiviso in campate.

Quest'impianto prospettico, per essere pienamente apprezzato, aveva l'unico vincolo di dover essere osservato da un unico punto di vista, posto in un disco marmoreo al centro del corridoio. Il Pozzo, dunque, riuscì a modificare illusoriamente quest'ambiente, facendolo apparire più grande di quanto in realtà non fosse.

Entrando dalla porta d'ingresso del corridoio, si aveva un effetto di "sfondato", che Andrea Pozzo ottenne dipingendo una porzione di pavimento sulla parete di fondo, utilizzando un colore del tutto simile a quello che doveva essere il colore originario della pavimentazione (un mattonato), ottenendo così un illusorio effetto di continuità. Questo effetto è oggi compromesso dal rifacimento della pavimentazione fatto nel secolo scorso (1848), con l'inserimento in esso di fasce perimetrali in marmo di bardiglio grigio. Probabilmente in origine il Pozzo disponeva di un pavimento color cotto, che favoriva la visione prospettica senza interruzione alcuna.

Un altro espediente Andrea Pozzo lo utilizzò nella controfacciata interna, sulla quale dipinse due piccole porzioni di pavimento, creando così l'illusione di una soglia arretrata rispetto al pavimento reale; illusione anche questa compromessa dai montanti lignei della battuta di una porta (probabilmente non originale) che, risultando prospetticamente troppo avanti rispetto alla soglia immaginata dal pittore, potrebbero far pensare all'uso di una tenda di misura tale da far

percepire una continuazione del pavimento in fuga sotto di essa. Se ci poniamo esattamente al centro dell'ambiente e guardiamo in alto, percepiamo tutta la rappresentazione figurativa esattamente nella prospettiva in cui l'Autore voleva farcela percepire. Quando invece ci spostiamo verso la parete obliqua, o quando ci muoviamo verso l'uscita, le figure iniziano a deformarsi otticamente, e comincia a venir fuori l'inganno dell'illusione, che torna a celarsi man mano che ritorniamo verso il disco centrale.

Se osserviamo da vicino la parete obliqua di fondo e ci soffermiamo sull'ultimo arco, notiamo che esso parte da questa parete, segue su di essa il dipinto, poi si deforma, passa sulla parete verticale obliqua e finisce su quella opposta: tale arco si deforma occupando le tre dimensioni dello spazio, ma se ci spostiamo sul disco marmoreo e da lì lo osserviamo, non notiamo alcuna deformazione. Si parla dunque di "anamorfosi", ossia di quella distorsione dell'immagine che può essere percepita da un solo punto di vista. Il Pozzo utilizzò una serie di espedienti, partendo dalla semplice tecnica della "quadratura", applicandola in *anamorfosi*, dilatando la rete del quadrato, e ricavandola sulla volta mediante un artificio che descrive nel suo *Trattato*, in appendice, esplicando il metodo per rappresentare su una volta lo spazio prospettico disegnato in piano:

Se vuoi trasferire su volta quello che tu hai disegnato, facendolo apparire corretto da un solo punto di vista, sottenderai una serie di spaghi, e accenderai una lanterna nel punto di vista; la proiezione delle ombre ti consentirà di tracciare la proiezione delle ombre degli spaghi, e avrai una rete deformata, sulla quale trasferire per punti tutto il bozzetto corretto, dal quale si parte e si dilata la rete, e si trasferiscono i punti del bozzetto corretto sulla rete (1).

In un angolo della Galleria l'Artista addirittura utilizza lo stucco per modellare ed eliminare l'angolo retto, per addolcirlo, in modo da fargli accogliere il disegno della foglia d'acanto di un capitello; così sperimenta in questa galleria tutti gli artifici che utilizzerà nelle sue grandi architetture. Andrea Pozzo ebbe l'incarico di dipingere questa Galleria intorno al 1680, ma prima di lui qui aveva operato il Borgognone, che morì nel 1676, quattro anni prima dell'inizio dei lavori del Pozzo; le testimonianze del

Borgognone sono rimaste nelle sottofinestre; esse rappresentavano tre diverse tipologie di cornice, una centrale e due a fianco ad essa, specularmente disposte. Mancando, all'interno dell'ambiente, uno dei due sottofinestra più esterni, ed avendo fatto dei sondaggi che hanno rivelato la presenza di un andito a continuazione del corridoio, si è dedotto che il Pozzo decise di chiudere la Galleria, eliminando quello spazio per ottenere, secondo dei parametri matematici e geometrici ben precisi, un ambiente consono allo spazio illusorio da lui calcolato.

In corso d'opera, durante i restauri, è venuta fuori, coperta da una grata, l'immagine della Sacra Famiglia; la grata era stata realizzata coprendo la pittura con strati di gesso e colla, esattamente come si fa sulle tavole, poi incisa, dipinta e dorata. In corso di restauro, rimuovendo la grata, è venuto alla luce l'affresco originario. Anche sotto una tenda rossa dipinta sono stati scoperti due angeli estremamente in *anamorfo*, forse coperti nel '700-'800 perchè, narra la storia del Collegio, dalla porta di fronte dovevano uscire delle suore, che di notte, con la sola illuminazione delle lanterne, si spaventavano alla vista di queste figure dilatate. Andrea Pozzo utilizzava la grafite per tracciare dei segni di riferimento, quali tracce per la quadratura (anche se nel suo *Trattato* egli non cita quest'uso della grafite). L'individuazione delle "giornate", favorita dalla evidente presenza di "cesure di fine giornata" rintracciabili sull'intonaco (la "giornata" è quel brano, o quei brani, d'intonaco che si prevede di dipingere in affresco nel corso delle ore lavorative), ha permesso di stabilire come il Pozzo abbia iniziato a dipingere il ciclo dall'alto, ossia dalla volta, per proseguire con i comparti architettonici delle pareti laterali.

L'architettura, come diceva lo stesso Pozzo, si dipinge "con la tinta maestra", cioè per vaste campiture di un colore di base creato in precedenza di una quantità tale da essere sufficiente per dipingere tutto l'impianto architettonico.

Così procedendo si ottiene un risultato finale senza differenze di colore, per una architettura che deve apparire illusoriamente reale. Particolare attenzione viene rivolta anche al processo di "granitura" dell'intonaco; egli così afferma:

Stendi l'intonaco; quando questo non prenderà più l'impronta delle tue dita, allora è pronto per essere dipinto, ma prendi un pennello di setole molto dure e vai sollevando i minuti granelluzzi della sabbia, perché così favorirai l'aggrancio del colore [...]

La "granitura" non è altro che una tecnica per richiamare in superficie l'acqua residua dell'intonaco che è in fase di asciugatura e favorire quindi una ulteriore carbonatazione, necessaria per creare quella perfetta osmosi tra colore ed intonaco. Quando si stende un intonaco, poco dopo si crea un sottile velo opalescente, e questo è il primo processo di carbonatazione; se si dipinge su quel velo, i colori non hanno una buona presa, e possono rimanere polverosi una volta asciutti: non si crea in altri termini quell'unione tra idrato di calcio di calcio e anidride carbonica. Il Pozzo, quindi, non dipinge subito; egli invece dice: «Rompilo questo velo e vedrai che poi il colore attaccherà bene»; ed ecco allora spiegata la necessità della

tecnica della granitura. Suggerisce ancora: «Prendi un foglio di carta e vai passandolo con una cazzuola proprio su queste parti che si sono troppo sollevate, in modo che rimetti a posto il granellino», ossia consigliava di passare sopra, dopo la stesura della pittura, un foglio di carta per "riappiattare" i granelli; e sono state trovate proprio le impronte di questi fogli di carta.

Troviamo anche le tracce dell'utilizzo del compasso, si può vedere il foro di puntatura, in quella che chiamiamo "incisione diretta", quando la punta cioè incide direttamente sull'intonaco; quando invece la punta passa attraverso un mezzo d'interposizione, come il cartone, la tecnica è denominata "incisione indiretta".

La trasposizione del disegno avveniva mediante l'impiego di tutte le tecniche canoniche consentite dalla pittura in affresco e, infatti, si ritrovano lo "spolvero" e le "incisioni". Lo "spolvero" è il trasferimento del disegno attraverso il passaggio di polvere di colore sui contorni bucherellati del disegno sul cartone preparatorio; quella denominata "incisione diretta", è il disegno ottenuto attraverso l'utilizzo di un oggetto appuntito che va ad incidere direttamente l'intonaco ancora molle, mentre, quando la punta ricalca il disegno eseguito sul cartone, la tecnica è denominata di "incisione indiretta".

Andrea Pozzo utilizza entrambi i metodi di incisione anche in una stessa figurazione, come nella *Guarigione dell'Indemoniato*, in cui la parte superiore del corpo di Sant'Ignazio è stata eseguita da cartone, mediante "incisione indiretta", mentre quella inferiore mediante "incisione diretta". Infine, per alcuni elementi decorativi ripetitivi, si sono riscontrate anche le tracce dell'utilizzo del compasso come è chiaramente visibile dal foro di puntatura con relativa circonferenza.

Il Pozzo abbozzava le linee guida nelle zone in cui successivamente il muratore doveva stendere l'intonaco della "giornata"; si notano in più punti segni tracciati repentinamente da egli stesso, che danno ulteriore bellezza e drammaticità ad alcuni personaggi; una pittura dunque agile e, anche se codificata, senza troppi vincoli. Se volessimo simulare una sequenza di lavoro dell'artista, dovremmo così immaginarla: egli prepara la giornata, disegna col pennello, la grisce e la dipinge, fino ad arrivare alla completezza della figura, concepita con velocità di esecuzione, ma con precisione assoluta. La capacità di Andrea Pozzo di trasformarsi da matematico progettista a grande decoratore e a pittore è unica in un artista non sempre apprezzato, ed anche all'interno di una finta architettura in cui deve realizzare dei finti marmi; egli riesce a mettere in campo una qualità pittorica unica, realizzando velocemente le velature, intingendo il colore e muovendo il pennello rapidamente.

Egli utilizza il bianco per la calce, ed utilizza addirittura il cinabro, che era un colore difficile da usare in affresco. Andrea Pozzo rivela nel suo *Trattato* come fare per poterlo stendere in affresco e descrive una ricetta abbastanza lunga e articolata che consente al cinabro di carbonatare. Anche la tecnica delle velature fa parte del bagaglio pittorico di Andrea Pozzo, che le impiega per sottolineare le ombre in alcune zone, sia per trasparenza di un pigmento acqua-rellato, sia utilizzando la tecnica del "fregazzo", intingendo cioè un pennello asciutto nella polvere di pigmento con cui "soffrega" la superficie

ancora umida da velare.

Gli *Angeli Musicanti*, dipinti sulla parete di fondo della sala, mostrano evidenti contraddizioni sia formali che di inserimento prospettico, per cui appaiono assolutamente estranei al contesto in cui sono inseriti. Si può dunque ipotizzare che essi non fossero in realtà originali, ma siano un'aggiunta successiva, e che quindi questa parete sia stata nel tempo ridipinta.

In sede di restauri, oltre alla già citata *Sacra Famiglia* scoperta sotto la grata dorata ed agli angeli in anamorfo sotto il tendaggio rosso, è venuto alla luce anche l'affresco con prospettiva centrale dell'ingresso originario alle Stanze di Sant'Ignazio previsto dal Pozzo; un affresco interamente occultato dalle numerose ritinteggiature che tale parete ha subito negli anni, che è tornato alla luce in maniera casuale in occasione di alcuni lavori di manutenzione, e che completa così la lettura del ciclo pittorico dell'autore restituendo intatta un'intera parete affrescata.

Non possiamo che concludere con le parole di Andrea Pozzo che, nell'appendice al suo *Trattato*, così afferma: «chi ha voluto denigrare le mie opere, perché non avevano più punti di vista, o era poco pratico di quest'arte o qualche smoderato affetto gli ha offuscato il cervello».

Il Maestro Maurizio De Luca è il Direttore dei laboratori di Restauro dei Musei Vaticani. Il seminario è stato tenuto in data 17 giugno 2003, presso l'Aula Basile del Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia dell'Università di Palermo.

NOTE

1) Questo sistema, insieme ad altri, è stato oggetto di un interessantissimo studio dell'Università "La Sapienza" di Roma, all'interno del Dipartimento di Rilievo e Rappresentazione, in una collana diretta dal Prof. Riccardo Migliari dal titolo: *La costruzione dell'architettura illusoria*, che affronta con approccio multidisciplinare la costruzione dell'architettura illusoria.

Il trattato di Andrea Pozzo a cui si fa riferimento, è il *De Perspectiva pictorium et architectorum*, edito a Roma nel 1796.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

De Luca M., *Le Tecniche di trasposizione del disegno nei dipinti murali*, vol.II., contributo in *Strumenti del Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente* dell'Università di Roma «La Sapienza», Gangemi Editore, 1999.

De Luca M., *Gli affreschi di Andrea Pozzo nella Galleria del Gesù a Roma: confronto tra pittura e trattatistica*, contributo per la Rivista «Kermes» n.14, Anno V, Ed. Nardini 1992.

De Luca M., *Gli Affreschi della Galleria del Gesù*, in AA.VV., *Andrea Pozzo*, Luni Editrice, Milano-Trento 1996.

Gabrielli N., Morresi F., *Indagini scientifiche di Laboratorio sui pigmenti utilizzati da Andrea Pozzo nella Galleria della Rettoria presso il Gesù di Roma, risultati delle sezioni stratigrafiche*.

Pozzo A., *De Perspectiva pictorium et architectorum*, Roma 1769.

ANALISI FINALIZZATA ALLA CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI: LIMITI E VANTAGGI

Ulderico Santamaria

All'interno del cantiere di restauro si opera ormai abitualmente attraverso la diagnostica sui materiali, ma purtroppo oggi si è passati da un momento in cui il supporto scientifico era considerato quasi un eccesso formale, al momento in cui tale approccio viene usato per giustificare scelte progettuali molto discutibili. Le indagini sui materiali dovrebbero essere finalizzate a garantire la qualità dell'intervento di restauro, nell'ottica del rispetto della materia storica, della compatibilità tra materiali e della non invasività, e dovrebbero quindi essere oggetto di studi preliminari alla progettazione esecutiva.

Per la Torre di Pisa, quando si presentò la necessità di intervenire sulle fondazioni per i noti problemi statici, venne nominata dalla Presidenza del Consiglio una Commissione di tecnici, della quale faceva parte anche Michele Cordaro, storico d'arte scomparso, Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro Michele Cordaro, il quale propose l'esecuzione di un "cantiere di progetto", finalizzato alla comprensione delle problematiche di approccio al restauro delle superfici, attraverso competenze diverse di restauratori, storici d'arte, architetti e chimici.

Nell'Agosto del 2000 è partito quindi il "cantiere di progetto" per il restauro delle superfici della Torre di Pisa, durato un anno, nel quale si sono realizzate una serie di indagini che hanno riguardato la comprensione dei fenomeni di degrado della superficie, lavorando a stretto contatto con gli ingegneri e gli architetti, anche per definire quanto l'inclinazione della torre influisse sullo stato di conservazione dei materiali. Ad esempio alcuni fenomeni che sembravano solo croste nere e deposizione di particolato atmosferico, al di sotto hanno rivelato gravi decoesioni del marmo e della pietra di San Giuliano, di cui è composta la Torre. Si è realizzata anche una mappatura dello stato di conservazione, con un sistema informatico georeferenziale G.I.S. elaborato dall'Università Normale di Pisa, relativa allo stato fessurativo ed ai degradi della superficie, che affiancata ai risultati delle analisi di laboratorio, costituirà la base di partenza per elaborare il progetto definitivo.

Tale documentazione, relativa alla qualità ed all'estensione dei fenomeni di degrado, è infatti necessaria al progettista per l'elaborazione del progetto esecutivo, anche per il dimensionamento economico importante per la fattibilità dell'intervento. Il cantiere di progetto è servito per realizzare uno studio mirato al caso specifico, non applicabile a casi generici, proprio perché

ad esempio non si può pensare di trattare come altri casi le decoesioni, profonde a volte anche cinque centimetri, riscontrate sulle superfici oggetto d'indagine. Le analisi sono partite dalla considerazione che l'apparente uniformità del degrado in realtà non lo fosse e, per il cantiere pilota che ha riguardato 180 mq circa, sono state precedute da una accurata campionatura significativa, la cui selezione è stata concordata univocamente dalle varie competenze professionali. Non si è trattato di un cantiere di diagnostica, in cui si esegue l'analisi del frammento, ma si è anche sperimentato il restauro delle superfici, verificando sul campo ed insieme alle diverse professionalità la correttezza delle scelte.

Ad esempio nella *Sala Pesce*, sala interna della Torre di Pisa, che presentava varie problematiche legate alle percolazioni d'acqua, sono stati indagati con campionature gli strati di scialbatura e successivamente sono state eseguite prove di pulitura precedute da consolidamento. Tali prove sono state realizzate parallelamente ad analisi di laboratorio che ne controllavano *in fieri* il risultato, non trattando quindi grandi estensioni, ma verificando le scelte operative su campionature di superficie attraverso test di laboratorio. Ad esempio per la pulitura di un capitello fortemente decoeso, dove la normale prassi avrebbe previsto abbondanti applicazioni di preconsolidante che, andando ad indurire il materiale, avrebbe richiesto metodi di pulitura sempre più aggressivi, si sono invece ottenuti ottimi risultati con un semplice trattamento preventivo di emulsioni acriliche in acqua, dopo il quale, utilizzando stucature di supporto in calce, si poteva anche trattare un capitello molto decoeso con semplice acqua nebulizzata.

Attraverso gli studi preliminari si è così evitato sia di intervenire con invasive e costose sostanze preconsolidanti, che comunque sarebbero andate a snaturare la qualità carbonatica del materiale, sia di agire con mezzi meccanici aggressivi sul materiale costituente il capitello.

L'intervento non deve infatti curare solo la forma, legata alla scelta della tipologia architettonica, ma anche il colore, il rilievo ed il micro-rilievo delle superfici e delle finiture superficiali. Il risultato ottenuto è stato un capitello dal colore certamente non uniforme, anche per la presenza di patine agli ossalati ma, dopo aver rimosso dal particellato tutto il gesso che portava degrado o gli inquinanti acidi, è sembrato inutile invadere il materiale nella ricerca di un candore che in realtà, come è stato dimostrato dall'analisi, non aveva mai avuto.

Nel protiro del Duomo di San Ciriaco a Roma, non si è realizzato il cantiere di progetto, con il risultato che il restauro è durato tre volte il tempo che avrebbe richiesto, proprio per la scoperta, come nella Torre di Pisa, di ulteriori fenomeni di degrado al di sotto delle croste nere.

Il cantiere di progetto avrebbe consentito, nell'arco al massimo di un anno di indagare, sperimentare e riflettere meglio sulle scelte progettuali, non dell'intero o di un frammento, ma di una porzione significativa del manufatto.

In generale le analisi non devono essere considerate il punto di arrivo, ma il punto di partenza dello studio del manufatto; è fondamentale infatti saper relazionare un microframmento alla complessità del monumento. Ogni frammento può avere caratteristiche diverse da quello immediatamente vicino, quindi la verità non va letta nel puntuale ma nell'insieme di osservazioni deducibili. Altro studio metodologicamente molto interessante, è stato svolto per le volte di Assisi, costruite con mattoni messi di fianco con giunti di malta che, dopo gli effetti del terremoto, presentava diffuse microfratturazioni e discontinuità legate appunto agli effetti del



Sir Lawrence Alma-Tadema, *Scalpellino dell'Antica Roma*, olio su rame, 1877.

sisma. Inizialmente l'intervento strutturale sembrò un semplice consolidamento di una compagine di mattoni, ma in realtà nella malta sono stati riscontrati notevoli quantità di solfati e nitrati, due sali solubili che se innescati dall'acqua immediatamente si muovono in superficie danneggiando irrimediabilmente le pitture, dato che ha poi influenzato la progettazione dell'intervento.

E' emerso infatti che non si potevano restaurare le volte iniettando acqua, procedura normale per dare alla malta idraulica l'umidità necessaria per procedere al meccanismo di presa, ma anche non usare acqua non sarebbe stato corretto per i noti fenomeni di ritiro cui si sarebbe incorsi. L'intervento scientifico ad Assisi quindi non si è limitato alle indagini di laboratorio, ma si è redatto anche un protocollo che è stato inviato alle industrie con le precise caratteristiche ed i requisiti prestazionali, che avrebbe dovuto presentare la malta da iniezione. Sono state quindi interpellate una serie di ditte che sono entrate in competizione per la produzione del materiale che si avvicinasse maggiormente alle caratteristiche richieste. Nei laboratori infatti si dovrebbe, a tal proposito, lavorare anche in sinergia con le industrie per andare incontro alle esigenze sempre diverse che i vari casi di restauro propongono, testando compatibilità tra materiali,

non invasività ed efficacia dei trattamenti. In questo caso le normative UNI non sono state sufficienti ed all'I.C.R. sono stati appositamente sperimentati dei test per la valutazione delle malte da iniezione. In accordo con gli strutturisti è stato realizzato un campione di muratura da sottoporre a pressa, nel quale sono state iniettate varie malte, per valutarne le caratteristiche di resistenza e di comportamento in condizioni simili a quelle di esercizio.

Nel Foro Romano a Roma, dove si riscontravano diverse patine sovrapposte, alcune di esse erano state considerate patine agli ossalati e quindi per rispettarle non si poteva usare acqua nelle operazioni di pulitura, con notevole maggiorazione nei costi. Un'indagine più accurata dell'I.C.R. ha dimostrato invece che si trattava di scialbi ottocenteschi a gesso additivato con olio di lino, e tale osservazione ha modificato radicalmente le scelte progettuali.

Un altro interessante esempio è il restauro della galleria di accesso di Palazzo Farnese a Roma, la quale presentava uno stucco che in una prima fase era stato interpretato erroneamente come uno stucco romano. Tale indagine, ad opera di un laboratorio privato di Vicenza, che interpretava delle apposizioni successive come strato originale, aveva inficiato anche la scelta della tecnica di restauro, perché considerava il materiale molto più compatto di quanto in realtà non fosse. La scelta da parte della Soprintendenza di una nebulizzazione per la pulitura, aveva causato una eccessiva imbibizione della superficie con il conseguente distacco seguito da caduta dello stucco. Il cantiere quindi è stato bloccato ed è stata richiesta la collaborazione dell'I.C.R.; dopo alcune analisi su campioni prelevati *in situ*, è emerso che si trattava esattamente di uno strato di pozzolana dipinta a fresco ad imitazione di travertino, con uno scialbo sovrapposto, ed in questa direzione sono stati orientati vari test.

La scelta finale, dal momento che non eravamo in grado di rispettare le superfici, è stata quella di lasciare lo scialbo che si era brunito con l'ossidazione, operando esclusivamente una spolveratura molto soft per asportare gli accumuli di polvere con uno scialbo finale per uniformare i toni. Non è stato un fallimento, ma la ricerca applicata al restauro, per garantire la qualità iniziale del materiale, in questo caso ha preferito lasciare gli scialbi non originali perché non si sapeva come asportarli senza arrecare ulteriori danni, ma certamente si continuerà a ricercare un materiale o una tecnica idonea a questo caso di pulitura.

Tutti gli esempi riportati illustrano come la diagnostica non debba essere relegata in un laboratorio, ma come invece, nello stesso cantiere di restauro e con le giuste sinergie, possa diventare realmente momento fondamentale per la conoscenza del manufatto e per la verifica delle scelte di intervento.

Il Prof. Ulderico Santamaria, ricercatore e docente della scuola dell'ICR di Roma, è il Direttore Scientifico dei Laboratori di Restauro dei Musei Vaticani. Il seminario è stato tenuto il 26 maggio 2001, presso l'Aula Basile del Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia, dell'Università di Palermo.

ARCHITETTURA E TECNOLOGIA
NEL *DE AGRI CULTURA*
DI CATONE IL CENSORE

Alberto Sposito

La figura di Marco Porcio Catone (234-149 a. C.), scrittore ed uomo politico, conservatore della Roma repubblicana e strenuo avversario degli Scipioni, è rimasta nei secoli legata alla sua intransigente opera di moralizzazione al punto di identificarlo, presso i posteri, come *il Censore* per antonomasia. In realtà, accanto alla linea ellenizzante della cultura romana, il *catonismo*, ideologia mista di difesa delle tradizioni, senso della terra e cupo moralismo, resterà una costante di tutta la cultura romana.

L'unico scritto di Catone che ci è giunto per intero è il *De agri cultura*, un trattato che, al di là del titolo, spazia tra la medicina e la giurisprudenza, tra l'edilizia e l'agronomia, tra la pastorizia e gli attrezzi agricoli, per comprendere anche l'arte culinaria e la magia. Ma in vero più che di un trattato, si tratta di un manuale, con precetti e sentenze, di una vera e propria enciclopedia pratica, indirizzata al proprietario terriero che, sotto la veste ideologica e conservatrice del buon contadino-soldato, rivela in realtà un'ottica tutta improntata all'accumulazione economica e ad un disinvoltato impiego della manodopera schiavile (1). In questo trattato Catone descrive un tipo di *villa*, su cui offre alcune indicazioni tecnologiche e procedurali, utili alla conoscenza dell'architettura e della società di età repubblicana. Ma premettiamo alcune considerazioni generali, prima di affrontare le questioni legate all'architettura e alla tecnologia.

Chi è Catone? Chiamato anche *Cato superior* o *priscus* per distinguerlo dagli omonimi discendenti, questo uomo politico nasce a Tusculum vicino Roma da *gens* di origine plebea e conduce una "vita parca, dura, laboriosa, fra ogni privazione, coltivando il campo fra i dirupi della Sabina, dissodando, seminando le selci"; così parla di se stesso in un frammento.

A diciassette anni milita come soldato nella seconda guerra punica e a ventiquattro è *tribunus militum* in Sicilia. Memore dell'invasione di Annibale, è nemico implacabile di Cartagine, per cui sostiene la necessità della sua distruzione: celebre è il suo detto *Carthaginem esse delendam*. Nella politica arriva a trent'anni: prima questore, poi pretore in Sardegna arriva nel 195 al consolato, guida le legioni romane in Spagna e nel 194 a.C. celebra il suo trionfo a Roma. Arriva alla censura nel 184, con il programma di "reprimere la nuova corruzione e ristabilire gli antichi costu-

mi" come dice lo storico Livio: espelle *probi causa* sette senatori, impone le demolizioni degli abusi edilizi che ricadono su suolo pubblico, si attiva per il risparmio sugli appalti pubblici, impone tasse più elevate sulle transazioni economiche di grande portata, stabilisce rigidi criteri nella definizione del patrimonio dei cittadini romani, sostiene la democrazia rurale con la distribuzione di terre senza che i coloni perdano la cittadinanza romana, così come invece avveniva (2). Ma questo suo operato gli procura l'inimicizia della *nobilitas* romana, che lo accusa e lo colpisce con processi: nell'arco della sua vita Catone subisce ben quarantaquattro procedimenti d'accusa e per tutti risulta assolto.

Da dove nasce questa cultura catoniana, questo *catonismo* improntato da una forte esigenza morale? Da dove nasce questa filosofia della conservazione, il culto della tradizione, il rispetto per il *mos maiorum*, il costume degli antenati, questo legame con la civiltà agricola?

Perché questa opposizione a qualsiasi *res nova*, la diffidenza per gli stranieri e soprattutto l'antiellenismo militante, ovvero l'ostilità verso i Greci la cui razza era da Catone considerata "stramalvagia e incorreggibile" e la cui filosofia, introdotta a Roma dall'accademico Carneade, capo di un'ambasciata ateniese, era di grande pericolo per i giovani (3)? Brevemente qui accenno a quel particolare processo di trasformazione che investe la società e la cultura romana nella prima metà del sec. II a. C., allorché le conquiste in Grecia, in Africa e in Asia, con la disponibilità di ingenti capitali e di enormi masse di schiavi, impongono la ristrutturazione della vecchia economia italiana, tradizionalmente agraria, in un'ottica nuova di tipo imprenditoriale e mercantile. Ma non è tutto, perché a ciò si aggiunge un nuovo atteggiamento culturale verso la raffinatezza, la vita agiata, il piacere delle opere d'arte, i contenuti di una nuova letteratura di matrice ellenistica, che trova nella *gens* degli Scipioni i maggiori ed i più autorevoli *sponsors*.

Di contro agli interessi legati ai traffici marittimi ed agli affari, "Catone contrappone quelli della media proprietà agricola italiana, incentrata sulla cellula economica della *villa*, l'efficiente azienda schiavistica mirata alla commercializzazione di prodotti specializzati quali l'olio e il vino (...) L'operazione del Censore vuole ricollegarsi alla concezione del



bonus agricola bonusque colonus tradizionale, alla figura del cittadino coltivatore integro moralmente e rispettoso del sacro e della legge, contro l'arrivismo e la spregiudicatezza morale dei Greci, la loro cultura troppo liberale e sofisticata (...) Ma anche la realtà della *villa* catoniana e delle piantagioni schiavistiche medio-grandi, di cui il Censore difendeva gli interessi, dimostrava a tutti gli effetti come la mentalità imprenditoriale finalizzata al grande commercio e non più all'autosufficienza e al piccolo smercio locale, l'utilizzo su larga scala degli schiavi a danno dei lavoratori liberi specializzati, l'accumulazione delle terre a danno della piccola proprietà italcia, erano elementi ormai penetrati radicalmente nella struttura agraria dell'Italia del sec. II a. C., ai quali Catone non poteva non sottrarsi" (4).

Tralascio di parlare delle altre opere scritte da Catone [...] Mi soffermo invece sul *De agricultura*, talvolta titolato *De re rustica* nei codici, sulla coltivazione del campo, della terra; pur considerato da taluni un testo artisticamente mediocre e secondario, rappresenta il primo e rilevante documento della prosa letteraria in lingua latina. Pervenuto con ventotto manoscritti medievali ed umanistici, sembra che l'esemplare più antico sia il codice che si conserva alla Biblioteca di S. Marco a Firenze, da cui hanno attinto gli altri codici. Per il fatto che nel testo sono riscontrabili ripetizioni e vari disordini, i filologi hanno ipotizzato, per la genesi del testo, che la forma attuale del trattato derivi da un'edizione non curata da Catone, ma allestita da altri dopo la sua morte, mettendo insieme le carte dell'autore o anche aggiungendo rielaborazioni successive. Di tale trattato, scritto con linguaggio freddo e scarno, talvolta disordinato, lacunoso e incomprensibile, a noi interessa soffermarci sulla sezione edile, spigolando i vari punti in cui si parla non solo degli aspetti morfologici e tipologici della *villa*, ma anche delle istruzioni sulla qualità dei materiali da costruzione e sulla loro messa in opera, sui costi di costruzione e sulle procedure di appalto.

Come di rito in ogni opera agronomica, dopo una prefazione in cui si loda la moralità della vita rustica rispetto agli ozi cittadini, nei primi capitoli sono stabiliti alcuni principi: che vi è un padrone (*dominus*), che vi è un massaro (*vilicus*), uno schiavo fiduciario che costituisce la figura centrale nell'economia della villa, che vi è una massara o massaia (*vilica*)

(5); che vi è una *familia*, un insieme di schiavi (6); che se la servitù costituisce la *familia*, il *dominus* è anche *pater familias*; che se la villa è troppo grande, fa scomparire il fondo, mentre se la villa è troppo piccola essa si perde nel fondo (7). "Conviene che il padrone abbia una villa rustica (*villam rusticam*) ben costruita, una cantina olearia, una vinaria; molte botti, buoni torchi, i frantoi in buono stato, buone stalle, buone mangiatoie" (8). E continua: "Fabbrica l'ala della villa riservata al padrone (*villam urbanam*) in proporzione alle tue risorse; se avrai ben costruito in un buon podere e in una buona posizione, e se anche in campagna abiterai decorosamente, ci verrai più volentieri e più spesso: il fondo migliorerà, si commetteranno meno infrazioni, trarrai maggior frutto" (9).

Per capire la differenza fra la *villa rustica* e la *villa urbana* menzionate da Catone, bisogna prima richiamare che la *domus urbana* era la casa di città, l'abitazione, la dimora, la sede della famiglia tutta: *domi bellique* dicono Plutarco e Cicerone per dire "in pace e in guerra". La *domus* era distinta dalla *villa*, che era un'abitazione in area suburbana, *extra-moenia* o in campagna; in età repubblicana il termine *villa* indicava una casa di campagna, una fattoria, una tenuta, un fondo. Più tardi, Lucio Giunio Moderato Columella, uno scrittore latino del sec. I d.C., grande proprietario terriero e appassionato agricoltore, che scrisse un'opera in dodici libri sull'agricoltura e sull'economia rurale, *De re rustica*, ci chiarisce con maggiore evidenza le parti che compongono la villa (10).

La villa romana è distinta in tre parti o anche in tre edifici a diversa destinazione: 1) la *villa urbana*, che è costituita dagli appartamenti che sono riservati al *dominus* ed alla sua famiglia; 2) la *villa rustica*, che ospita la stanza del *vilicus* e della *vilica*, le dimore degli schiavi (*cellae*) e gli *ergastula* per gli schiavi incatenati; 3) la parte *fructuaria*, che raggruppa le stalle, i magazzini, i granai e i capannoni per il vino e per l'olio. Una tale ripartizione canonica, con una *pars urbana*, una *pars rustica* e infine una *pars fructuaria* è riscontrabile in moltissimi esempi. Ricordiamo qui brevemente la cosiddetta Villa di Plinio il Giovane a San Giustino, con i dati forniti da una ricerca ancora in corso (11). Costruita da Marco Granio Marcello, come testimoniano i bolli laterizi rinvenuti, databili tra il 2 a. C. e il

15d. C., e come confermano i dati stratigrafici, la Villa fu prima ristrutturata in epoca giulio-claudia, intorno alla metà del sec. I, con la costruzione di piccole terme nell'ala settentrionale della *pars urbana*; successivamente, all'epoca di Plinio, sono state operate trasformazioni e varie aggiunte (12). La parte urbana è costituita da un ingresso che, tramite un corridoio, introduce ad un atrio di tipo tuscanico con *alae* su cui si dispongono i *cubicula*; manca il *tablinum*, ma di contro l'atrio si affaccia su un lungo ambiente che doveva aprirsi con una loggia e con un'ampia terrazza verso la Valle del Tevere. Lo spazio a nord dell'atrio era occupato dall'impianto termale e dall'annessa cucina. Il corridoio d'ingresso immetteva, oltre che nella *pars urbana*, anche nella *pars rustica*, con ambienti di servizio, vasche per la fermentazione del mosto, depositi per il vino, il piazzale con l'aia, il granaio, vari magazzini e le stalle. Nel complesso e per quanto è possibile ipotizzare allo stato attuale della ricognizione archeologica, nella Villa di Plinio le parti funzionali non sono distinte ed autonome; qui esse si modificano nel tempo, si interrelano, si giustappongono, secondo le necessità del proprietario e le esigenze della conduzione agricola.

Ma torniamo a Catone. Per la villa urbana, nel dire "*frons occipitio prior est*" (la fronte viene prima della nuca), lo scrittore latino vuole significare che la vista, il controllo del padrone è più fruttuoso di ogni ragionamento; ma non è escluso un altro significato: che importante nella villa è la fronte, il prospetto. Successivamente lo scrittore latino intitola il capitolo 14°, con l'espressione "*villam aedificandam si locabis*", che è propria del linguaggio impiegato nel diritto romano e significa "se darai in appalto la costruzione della villa". Gli operatori di un contratto di appalto (*locatio operis*) sono: il *locator*, il proprietario che è anche il committente, nel nostro caso il *dominus* che affida il lavoro (*locat operum*) all'imprenditore (*conductor*), il quale si impegna a trasformare la *res* affidatagli, anche impiegando materiali propri, e a consegnare l'*opus perfectum*, l'opera cioè eseguita a perfetta regola d'arte. "Per una villa nuova, da edificare fin dalle fondamenta, se ne darai in appalto i lavori, è bene che il costruttore (*faber*) faccia queste cose: tutti i muri, com'è previsto, in calce e pietrisco", il comune impasto da costruzione impiegato nell'edilizia romana, che costituiva

la *structura caementicia*, di cui parlerà più tardi nel sec. I a.C. il trattatista Pollione Vitruvio (13); “*pilas ex lapide angulari*”, i pilastri d’angolo in pietra, “tutto il legname di cui c’è bisogno: soglie, stipiti, traverse, assi, sostegni; stalle invernali per buoi, mangiatoie estive, una scuderia, celle per schiavi, tre carnieri, un piatto da mola, due caldaie, dieci porcili, il focolare, un portone principale e un altro come lo vorrà il padrone, finestre, inferriate con dieci sbarre distanti due piedi una dall’altra per le finestre più grandi, tre sedili, cinque sedie, due telai per la moglie del fattore, sei lucernari, un piccolo mortaio, un lavatoio, telai delle porte, due vasi da torchio”. E dopo questa trita elencazione, Catone si sofferma su alcune particolarità: “Il materiale da costruzione e quel che è d’uopo li metterà a disposizione il *dominus*, e fornirà per la messa in opera: una sega, un filo a piombo (il materiale, comunque lo taglierà, piallerà, segherà e metterà in opera il *conductor*), pietrisco, calce, rena, acqua, paglia, terra per farne fango”. In altri termini il materiale fornito a piè d’opera a cura e spese del proprietario, sarà lavorato e posto in opera a cura dell’imprenditore; così anche per le malte, le murature e i mattoni crudi, costituiti da *aquam, paleas, terram unde lutum fiat*, acqua, paglia e terra da cui deriva il fango. Segue, nello stesso capitolo, una stima sintetica dei lavori:

A) Per la villa in *calce et caementis*, in calce e pietrisco, descritta precedentemente, “il prezzo sia stabilito da padrone onesto, che onestamente fornisca quello che è necessario e paghi la somma con onestà, due sesterzi a tegola (14). Il tetto si calcolerà così: una tegola che sarà sana varrà per una; quella che non sarà sana, se ne mancherà un quarto, due siano pagate per una; quelle che serviranno per la grondaia, varranno per due; quelle per coprire la grondaia, si calcoleranno per quattro ognuna”.

B) Per la villa *lapide calce*, in pietra e calce: “le fondamenta un piede da terra, tutti gli altri muri in mattone; si aggiungano le traverse e i telai delle porte che serviranno. Per il resto il contratto è come per la villa in calce e pietrisco. Costo per tegola: un sesterzio”. E così chiude il trattatista: “In un luogo salubre, per un padrone onesto, i prezzi sono quelli stabiliti sopra; il pagamento della mano d’opera avverrà a consegna avvenuta”, cioè quando i lavori sono stati ultimati. “In un luogo malsano, dove non ci si può stare d’estate, da un padrone onesto sia aggiunto un quarto in più del compenso”.

È questo il capitolo di più difficile comprensione. Innanzitutto non si comprende la diversità di costo tra i due *sesterzi a tegola* per la villa in calce e pietrisco e il *sesterzio a tegola* per la villa in pietra e calce. Ma soprattutto non si comprende il criterio di stima unitario basato sulla “tebola”. Innanzitutto se il materiale è fornito dal *dominus* la stima si riferisce senz’altro alla sola posa in opera. Ma alla sola posa in opera della tegola? Soltanto per questa la cifra sembra eccessiva; infatti se in un metro quadrato di tetto sono poste 50 tegole, il costo sarebbe di 100 sesterzi per un metro quadrato di tetto, ovvero di 25 denari d’argento. È allora più credibile che Catone si riferisca ad un costo unitario di superficie coperta dalla tegola:

la: trattandosi di edifici ad un solo piano, mancando diversa indicazione, realizzati così come indica Catone stesso, il costo presunto, riferibile alla superficie coperta, assume una consistenza più attendibile [...] E’ da rilevare che in questa stima Catone sembra riferirsi alla *villa rustica* che, lo ripetiamo, ospitava la stanza del massaro e della massara, le celle degli schiavi e gli *ergastula* per gli schiavi incatenati, e non alla *villa urbana*, né alla parte *fruttuaria*.

Nel successivo capitolo si parla della costruzione delle “*macerias*”, ovvero dei muri di recinzione dei poderi, dei recinti per gli animali, delle muraglie (15): “Muraglie di calce, pietrisco e selce. Fornisca il padrone ogni cosa per la messa in opera. Ogni muraglia sia alta 5 piedi (m 1,5), il cordolo (*columen*, il cordone di malta, non lavorato artisticamente, posto alla sommità della muraglia) un piede (cm 30)”. La muraglia sia “spessa un piede e mezzo (cm 45), lunga 14 piedi (m 4,2)”. Un muretto alto in totale m 1,80, spesso cm 45, senza massetto di fondazione e limitato nella lunghezza certamente per creare una sconnessione per le deformazioni e gli assestamenti.

La successiva prescrizione data da Catone sul fatto che “è bene appaltare anche l’intonacatura” suona molto discutibile se l’operazione si riferisce a queste muraglie. Tant’è che in questo stesso capitolo parla della *villa*, non più dei muri di recinzione: “Se darai in appalto la costruzione dei muri della villa per un totale di cento piedi quadrati (cioè 10 piedi per lato): cinque *livelle* (una moneta di piccolo taglio) a piede in lunghezza e dieci *nummi vittoriatii* (una moneta in argento, pari a mezzo denaro, conosciuta per la prima volta nel 240 a.C.) a pertica di un piede”. E’ qui da intendersi: ad un’altezza, misurata in pertiche, di un piede, oppure un piede di spessore? E’ evidente che la computazione dei muri avviene per superficie unitaria, 10 x 10 piedi pari a mq 8,41; la loro stima di contro non è chiara. Continua Catone col dire che per i muri della villa “il padrone faccia fare una massicciata da un piede e mezzo (cm 45) come fondazioni (*fundamenta*), e fornisca per la messa in opera: di calce, per ogni piede di lunghezza, moggi 1; di rena, moggi 2”; una composizione in un rapporto di uno a due (16).

Nel capitolo sedicesimo Catone parla dell’appalto per l’impasto della calce, di un *pacum* che rientra nel tipo di negozio giuridico della *locatio operarum*: “Quelli che fanno cuocere la calce assieme a un socio (*partiarum*), si accordano così: il calcinaio (*calcarium*) impasta, cuoce, sforna la calce e prepara la legna per la fornace; il padrone (*dominus*) fornisce il pietrisco e la legna di cui ci sia bisogno”; il padrone fornisce la materia prima da lavorare, mentre il socio fornisce strumenti e mano d’opera specializzata [...] Altro riferimento interessante è la prescritta operazione di intonacare l’abitazione (*habitationem delutare*): “Bagnerai di morchia (*amurcam*) del terriccio ricco di argilla o di pozzolana, vi mescolerai della paglia. Lascierai macerare per quattro giorni. Quando sarà ben macero, impasterai con la pala. Una volta fatto l’impasto, intonacherai: così l’umidità non farà danni, i topi non faranno buchi, non nasceranno erbacce sui muri e l’intonaco non si creperà” (17). E’ ovvio che qui il trattatista si riferisca all’abitazione come

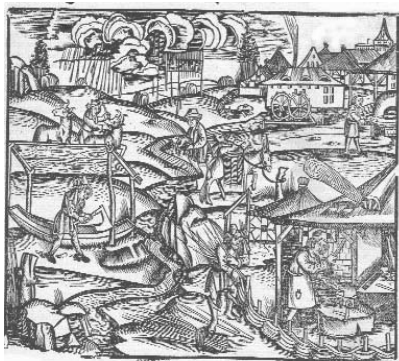
ricovero di uomini, animali e cose, cioè non solo alla *villa rustica*, ma anche a parte della villa fruttuaria.

Della pavimentazioni interne si parla quando è descritto il torchio a quattro vasi (*torcularium quadrinis vanis*), che impegna una superficie di 66 piedi (circa m 20) per 52 piedi (circa m 15), pari a mq 300. Tranne che per le basi che sono necessarie alle attrezzature, “per tutto il resto del pavimento farai fondamenta di due piedi (cm 60). Le fondamenta, per prima cosa le batterai con la mazzeranga (*festucato*) per livellarle; quindi paverai con pietrisco (*caementis minutis*) e calce mista a rena, ogni strato di mezzo piede (cm 15). Farai la pavimentazione (*pavimenta*) in tal modo: quando avrai livellato, farai il primo strato di ghiaia (*glarea*) e calce mista a rena; lo batterai bene con pali. Allo stesso modo farai il secondo strato: qui metterai calce passata allo staccio, per uno spessore di due dita (cm 2); quindi stenderai un pavimento in cocci recuperati (*testa arida*). Quando l’avrai disposto, paverai e liscerai bene, perché venga un buon pavimento” (18).

Ben diverso da quello che sarà descritto da Vitruvio, l’assetto pavimentale di Catone sembra avere uno spessore di cm 60: dopo aver livellato il terreno, si esegue il massetto con pietrisco e calce mista a rena, a strati da cm 15.

Dopo aver livellato si esegue il pavimento a due strati: un primo strato si ghiaia e calce mista a sabbia, che va battuto e di cui non è specificato lo spessore, e un secondo strato di calce setacciata per uno spessore di cm 2, equivalente ad uno strato d’intonaco. Infine va steso il pavimento vero e proprio in coccio recuperato e pesto. Il dubbio è se lo spessore complessivo sia compreso nei cm 60 o se esso, più probabilmente, raggiunga cm 60+15+2 con un totale di cm 77 [...] È significativo che Catone dopo aver detto di “quanto cibo si debba dare alla servitù” parli del “cibo per i buoi” (19); o ancora che paragoni gli animali alla servitù, allorché dice che “per muli, cavalli e asini non ci sono ferie, se non quelle che ha anche la servitù (*mulis, equis, asinis feriae nullae, nisi si in familia sunt*)” (20); o che il padrone faccia vendite all’asta di “buoi invecchiati, bestiame e pecore in cattivo stato, schiavi anziani, schiavi malaticci”. Anche se è da sottolineare che la differenziazione delle razioni alimentari assegnate alla servitù esiste in funzione del ruolo ed è proporzionale al lavoro svolto (cibo più abbondante per lavoro pesante), gli schiavi della *familia rustica* di certo non dovevano versare in condizioni piacevoli se un *pater familias* applicava in toto le prescrizioni catoniane o se la *familia* per le malattie proprie e degli animali era curata con i rimedi e le pratiche medicinali consigliate da Catone ed applicate dal *pater*, che non era un esperto dell’arte; ciò anche perché i rimedi erano empirici, dettati dall’esperienza popolare e dalla tradizione contadina, spesso più magici che scientifici, solo talvolta improntati ai precetti medici di origine scientifica greca (21).

Da tutto questo scaturisce un quadro che da una parte crea l’immagine di un Catone schiavista, insensibile ed inumano, anche se le prescrizioni da lui previste, come testimoniano altre fonti a lui contemporanee, rientrano in una prassi che era nella norma per quel sistema



culturale, politico ed economico; dall'altro lato questo quadro ci è utile per comprendere lo *status* sociale dell'età repubblicana. Così non siamo lontani dal vero quando ipotizziamo che nella *villa catoniana* trovino linfa le due guerre servili, la prima negli anni 136-132 a.C. e la seconda negli anni 104-100 a.C. Diodoro Siculo (22), che visse intorno al sec. I a.C., ci ha documentato la rivolta degli schiavi in Sicilia: tra le città descrive Enna, Morgantina, Triocala, la posizione imprevedibile della città di Enna con i suoi rifugi impervi, le sue mura e il teatro, la proprietà suburbana, le ville e le case dei padroni, la città fortificata di Morgantina con la campagna circostante; ci descrive anche una reggia e una piazza che era capace di ospitare una gran massa di schiavi ribelli, costruite dal ribelle Trifone a *Triocala*, un sito ancora tutto da scavare, tra Enna e Morgantina (23).

La *villa* di cui abbiamo parlato nasce durante la Repubblica romana, periodo in cui "non esiste ricco signore che non possieda fuori città, lungo il mare o sulle colline, un podere più o meno rustico, spesso composto da vari fabbricati, dove andare a riposare. In una società profondamente contadina, come quella italica, era essenziale disporre di una struttura abitativa in campagna, costruita sul fondo coltivato, che consentiva e garantiva la sopravvivenza della complessa macchina sociale di Roma" (24). Che la villa sub-urbana si trasformi in dimora sontuosa e lussuosa, immersa nella natura, improntata dalla cultura ellenistica ed alessandrina, avverrà in età imperiale e tardo-imperiale. Cicerone spesso adoperava il termine "rustico" per indicare ville sontuosissime; il fatto è che il termine non indicava il nostro significato, da serviva a contrapporre la residenza urbana (25). Secondo il racconto di Diodoro Siculo, "ciascuno dei grandi latifondisti italici acquistava interi ergastoli di schiavi. Ne tenevano alcuni in catene, altri li sfiancavano coi lavori pesanti, tutti li segnavano con i marchi a fuoco, offesa alla dignità umana". Così avveniva anche in Sicilia. Ad esempio ad Enna c'era un certo Damofilo "ricchissimo, di carattere arrogante". Aveva una "dimora cittadina", delle "ville" ed abitava con sua moglie Megallide "in una proprietà suburbana" (...) "Emulava gli Italici che erano in Sicilia: non soltanto nel lusso, ma anche nell'acquisto di grandi masse di schiavi e nel trattamento disumano che infliggeva loro (...) li trattava con offensiva durezza, marchiando a fuoco il corpo di questi sventurati (...) Alcuni li gettava, in

ceppi, negli ergastoli, altri li utilizzava come pastori senza fornire loro né cibo né adeguate vesti" (26).

"Si concentrò in Sicilia una massa di schiavi strabocchevole, al punto che, a sentire le cifre, si restava increduli". Quando fuggivano, spinti "dal bisogno stesso di sostentamento ed "indotti alle imprese più temerarie", "l'illegalità si diffuse in un baleno", "aggredivano e uccidevano"; "cominciarono ad assalire di notte le ville più indifese: devastavano, saccheggiavano, ammazzavano chi faceva resistenza". Il banditismo precede la rivolta degli schiavi: per la prima (139-132 a.C.), uno dei focolai divampò a casa di quel Damofilo, i cui schiavi chiesero l'intervento di Euno, uno schiavo siriano di proprietà di Antigene di Enna, che fu eletto re e prese il nome di Antioco. La seconda rivolta di schiavi (104-101 a.C.), anche se ve ne erano state in Italia numerose, ma di breve durata e di proporzioni modeste, si svolse in Sicilia, nella zona di Salemi, ad Eraclea, Morgantina, Segesta, Lilibeo. Un certo Salvio, indovino e suonatore di flauto, fu proclamato re con il nome di Trifone; pur con incursioni in tutta la campagna circostante fino alla pianura di Leontini, la sua roccaforte fu Triocala, tra Enna e Morgantina.

Il Prof. Alberto Sposito è Ordinario alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo ed insegna alla Facoltà di Architettura. La sua lezione è stata letta in data 21 gennaio 2002. Per motivi di spazio essa viene proposta in forma ridotta e priva degli apparati grafici.

NOTE

- 1) Cfr. Canali L., Lelli E. (a cura di), *Catone il Censore: L'Agricoltura*, Mondadori, Milano 2000. La lettura del testo attinge a questa traduzione di Emanuele Lelli, che ottimamente rende "il fondamentale colorito arcaico e a volte colloquiale della lingua catoniana, attraverso l'impiego di termini italiani desueti e voci regionali, anacoluti e ripetizioni".
- 2) Cfr. Tito Livio, 39, 41,4; 39, 42,5 - 44,9.
- 3) Così afferma Catone nei "Praecepta ad Marcum filium".
- 4) Cfr. l'introduzione di E. Lelli, *op. cit.*, pp. XII-XIII. 5) Sui compiti assegnati al *vilicus* e alla *vilica*, anzi sui loro doveri, cfr. i Capp. 142 e 143.
- 6) Cfr. il Cap. 5 (VII).
- 7) Cfr. il Cap. 3,1 (IV).
- 8) Cfr. i Capp. 3,2-6 (V), 4 (VI).
- 9) Cfr. il Cap. 4,1 (VI).
- 10) Cfr. Columella, *De re rustica*, 1,6.
- 11) Paolo Braconi e José Uroz Sáez (a cura di), *La Villa di Plinio il Giovane a San Giustino*, Quattroemme, Ponte San Giovanni, Perugia 1999.

12) Dalle notizie che Plinio il Giovane riporta nel suo epistolario si rileva che la sua villa preferita era quella ubicata nel territorio di *Tiferum Tiberinum* (Città di Castello), da lui stesso menzionata con la generica indicazione "in *Tuscis*", letteralmente "in Etruria" (Cfr. Plinio il Giovane, *Epistulae*, V, 6). Gli storici sono concordi per la ubicazione di tale residenza pliniana, identificandone i resti nel Campo di Santa Fiora, nei pressi dell'attuale abitato di *Colle Plinio*, ricadente nel Comune di San Giustino (cfr. Paolo Braconi, *op. cit.*, pp. 21-42).

13) Cfr. Vitruvio, *De Architectura*, 2,9.

14) Il sesterzio (*nummus sestertius*) nell'età repubblicana era una moneta d'argento, equivalente a due assi e mezzo, del valore di 1/4 di denaro. Durante l'impero si trasformò in moneta di bronzo del peso di un'oncia e nel sec. III d.C. scomparve dalla circolazione monetaria. Il *vittoriato* era anch'esso una moneta d'argento, inizialmente del peso di 3,4 grammi e pari a mezzo denaro, conata per il commercio con l'estero; è così detta perché al rovescio raffigurava la Vittoria che corona un trofeo, mentre al dritto era raffigurata la testa laureata di Giove.

15) Cfr. Cap. 15, 1. Varrone in *De Rustica* elenca quattro tipi di muri: in mattone cotto, in mattone crudo, in pietra e in terra mista a ghiaia. Cfr. anche Virgilio, *Georgicae* 2, 417.

16) Nel *De agri cultura* si fa riferimento alle seguenti misure e pesi: *dito* = m 0,01; *piede* = m 0,29; *iugero* = mq 2.514; *oncia* = kg 0,02; *libra* = kg 0,3; *mina* = kg 0,45; *ciato* = 1 0,04; *emina* = 1 0,2; *sestario* = 1 0,5; *congio* = 1 3,2; *moggio* = 1 8,6; *urna* = 1 12,9; *anfora* (quadrantale) = 1 25,8; *metreta* = 1 138,6; *culleo* = 1 516.

17) Cfr. il Cap. 128. Dell'amurca si parla anche nel Cap. 130: "I ciocchetti di olivo e le altre legna li cospargerai di morchia cruda, e li lascerai al sole, che si impregnino bene. Così non faranno fumo e arderanno bene". Chiariamo il significato di alcuni termini ricorrenti: la *sanza* o *sansa* (in latino, *sampsā*) è l'impasto delle olive infrante, da cui è stato tolto il primo olio; è il residuo della spremitura delle olive, costituito dalle bucce, dai noccioli e dalla polpa pressati, usato per un'ulteriore estrazione di olio (olio di *sansa*) e per l'alimentazione del bestiame; la *morchia*, invece, è l'ultima feccia dell'olio, da cui non si può più stillare altro olio; oggi è usata per la preparazione di saponi e di grasso per carri.

18) Cfr. il Cap. 18, 7.

19) Cfr. il Cap. 138.

20) Cfr. i Capp. 70, 71, 72 e 73. Cfr. R. Etienne, *Les rations alimentaires des esclaves de la familia rustica d'après Caton*, in "Index" 10, 1981, pp. 66-67.

21) Cfr. L. Premuda, *Marco Porcio Catone e la sua posizione nella medicina romana*, in « La lingua tecnica del greco e del latino », Università degli Studi di Trieste 1993, pp.139-149.

22) Cfr. Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, Libri XXXIV-XXXVI.

23) Cfr. A. Sposito, *L'antica Triocala*, in "Ennarotary" n.1, 1988, pp. 43-44.

24) Cfr. M. Carta, *L'urbanistica romana e il tema della villa sub-urbana*, in A. Sposito e AA. VV., "Natura e artificio nell'iconografia ennese". Alloro, Palermo 1995, pp. 22-30.

25) Sulla villa e sulla sua evoluzione, cfr. M. Torelli, *La formazione della villa*, in AA.VV., *Storia di Roma*, diretta da A. Schiavone, Torino 1990, II, 1, pp.123-32; A. Carandini, *La villa romana e la piantagione schiavistica*, in AA.VV., *Storia di Roma*, diretta da A. Schiavone, Torino 1990, II, 1, pp. 101 e sgg.

26) Cfr. Diodoro Siculo, *La rivolta degli schiavi in Sicilia*, traduzione di L. Canfora, Sellerio, Palermo 1992 (3°).

TRADIZIONE E SPERIMENTAZIONE NELLO XANTEN ARCHÄOLOGISCHER PARK

Maria Clara Ruggieri Tricoli

La tendenza a credere che sia possibile vivere dentro la storia (*living history*, *brinking the past to life*, ecc.), ha recentemente coinvolto molti musei, i quali hanno trasformato i loro allestimenti in modo da garantire l'esperienza diretta dei modi di vivere del passato, attraverso l'uso di costumi, la possibilità di usare particolari strumenti e quella di parlare con determinati personaggi, in realtà degli storici-attori chiamati *re-enactors*.

Come abbiamo visto altrove (1), questa ten-



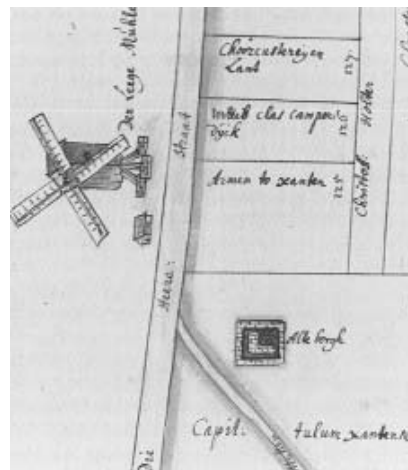
Esperienze di *living history* presso il parco archeologico di Xanten: il mulino (da APX, *Arbeitsbericht zu den Grabungen und Rekonstruktionen*, 6).

denza ha trovato campo di applicazione privilegiato nei musei *outdoor*, sia su siti storici (*site museums*), sia su siti ricostruiti o di edifici dislocati (*open air museums*), e perfino in alcuni siti archeologici. Soprattutto in questi ultimi, oltre che la pratica dei ripristini, si è ampiamente diffusa anche quella della ricostruzioni virtuali. A questo riguardo, naturalmente, non si parla più di semplici *renderings* più o meno "penetrabili", ma di cuffie e manopole, che consentano una esperienza molto simile all'esperienza reale, ricercata e ritenuta possibile sullo sfondo delle tematiche del cosiddetto *tempo plurale* (2) o *presente plurale* (3).

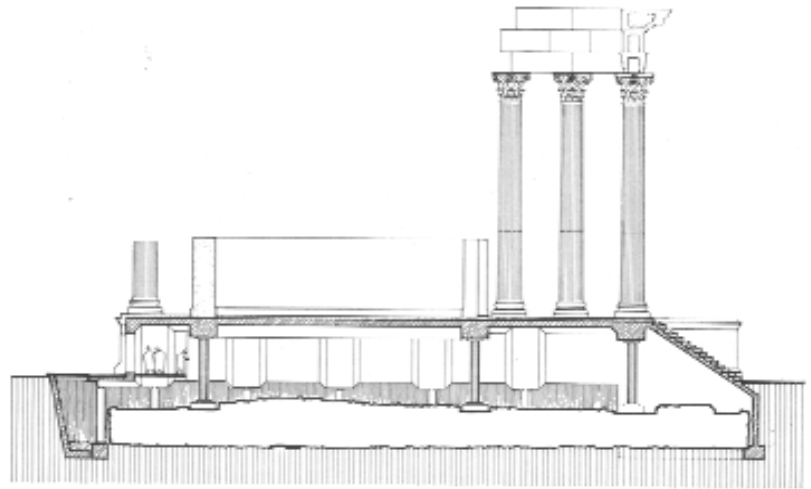
Un impegno così esagerato, che supera ormai le semplici esigenze di studio, di conoscenza e di divulgazione, scivolando nel campo della vera e propria *faction*, ovvero dell'intrigo dei fatti con la *fiction* (4), resta comunque legato, insieme ai suoi più autentici ed obiettivi presupposti, alla fascinazione mitopoietica del passato, come entità stabile e in sé conclusa, e quindi contrapposta all'eccessiva variabilità ed incertezza del presente. Chi non ha un concetto preciso del proprio presente, soffocato all'interno di quella che David Harvey definisce una vera e propria *compressione spazio-temporale* (5), non lo ha neanche, però, del proprio passato, sicché, specialmente nei paesi di

lingua anglosassone e nel mondo scandinavo, sottoposti per primi alla pressione della rivoluzione industriale, ma anche ai disastri della successiva deindustrializzazione, è stata particolarmente evidente l'idea che il passato potesse essere resuscitato, rivissuto, rifatto. Pertanto, nei musei di questi paesi, viene ampiamente perseguita ogni forma di integrazione culturale, rinunciando all'*object-based epistemology*, così tipica della museologia italiana, a favore dell'*interpretation of artifacts in their social and cultural contexts* (6). Se il passato è vissuto come una delle poche realtà *autentiche* con le quali ancora abbiamo a che fare (7), perfino le sue riproduzioni godono ancora di un incredibile statuto di autenticità, e di qui nasce anche l'attrattiva di certi siti ampiamente rimaneggiati (8).

Un vero istinto di provocazione su questo tema ha innescato il progetto del Parco Archeologico della Colonia Ulpia Traiana (Xanten Archäologischer Park, sigla APX, Renania-Westfalia). La colonia, nata come vera e propria città, nei pressi dei *castra* soprannominati *Vetera II* (9), ai tempi dell'imperatore Traiano, intorno al 100 d.C., e considerata a suo tempo insediamento di gran rango, con i suoi 10.000 ed oltre abitanti, per lo più Celti romanizzati e Germani, era caduta in rovina con il tracollo dell'Impero. In seguito era stata riuocata da popolazioni barbare, che ne avevano fatto la capitale del regno del mitico Sigfrido,



Le rovine del Capitolium della Colonia Ulpia Traiana (Alte Borgh) in una planimetria di Xanten del 1697 (da U.Heimbergh e A.Rieche).



A sinistra: planimetria del parco. Il sito dell'antica Colonia Ulpia Traiana è diviso in due parti dalla presenza di una strada di traffico extra-urbano, sotto la quale si sta realizzando una piccola galleria per connettere la zona delle Grandi Terme ed il tempio delle Dee Madri al resto dell'antico insediamento. A Sud-Est del parco, è visibile l'impianto della moderna Xanten, le cui mura nord-occidentali sono contigue a quelle della colonia romana.

A destra: il Tempio del Porto (Hafentempel): il recupero di molti elementi dell'alzato ha consentito di ricostruire un angolo dell'edificio con attendibilità filologica, conservando le rovine (da U.Heimberg e A. Rieche).

costruendo il borgo di Xanten contiguo alle rovine e ad esso somigliante per la forma regolare (10). La fama leggendaria delle incredibili ricchezze della nuova città è probabilmente legata agli antichi tesori, che ancora emergevano dal terreno nel corso dell'Alto Medioevo. Le stesse rovine, infatti, erano ancora in parte visibili al tempo dei Franchi, tanto che una tomba romana era stata venerata come il sepolcro di un martire cristiano, dando poi origine alla chiesa di St. Victor.

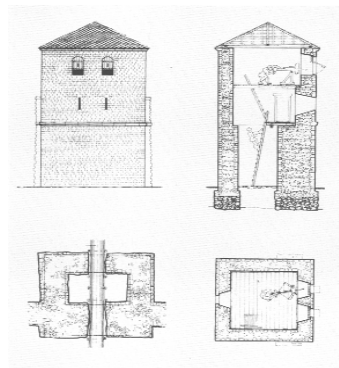
In seguito, però, lo spostamento del corso del Reno, l'interramento del porto originale, che aveva fatto la fortuna commerciale della Colonia Ulpia, i depositi alluvionali che tutto avevano ricoperto, avevano reso inintelligibile la forma urbana e ridotto le rovine della Colonia a poco più che misere tracce. Le foto aeree degli anni cinquanta del secolo scorso, quando ancora gli scavi non erano cominciati, mostrano infatti una piatta pianura, ove sarebbe stato impensabile immaginare la presenza di un'intera città sepolta, se non ne fosse stato conservato, con altri mezzi, il tradizionale ricordo.

Mano a mano che, a partire dagli anni

Settanta, si andava procedendo con gli scavi, mentre la situazione si presentava abbastanza decifrabile dal punto di vista strettamente scientifico, ci si accorgeva di come il sito fosse del tutto imprevedibile al pubblico per lo stato miserevole delle sopravvivenze archeologiche: alcune di esse, come il Tempio delle Dee Madri, un *fanum* celtico, molto probabilmente, non erano neppure facilmente riconfigurabili. Per questo, pur nel desiderio di raggiungere una riconoscibilità dell'impianto urbano e dei suoi monumenti e nella convinzione che fossero necessari sistemi di archeologia sperimentale (ricostruzioni *in situ* secondo criteri strettamente filologici) ed approcci sociologici e di *living history*, l'*équipe* di Xanten è giunta a dipanare un discorso complesso, con interventi tutti diversi, secondo quanto si rendeva necessario per ciascun monumento e per il suo stato di conservazione. Ciascun intervento, pertanto, è ascrivibile ad un diverso livello di conservazione, di restauro, di ripristino, ma anche ad un diverso livello d'uso: dalla rovina intatta del tempio delle Dee Madri, lasciato esattamente come è emerso dallo scavo, alla rovina con vaghi interventi allusivi di riconfigurazione

(tessuto urbano più siepi in alcune *insulae* residenziali) (11), alla rovina con interventi non vaghi di riconfigurazione esclusivamente spaziale (Grandi Terme con copertura a volta in acciaio e vetro) (12), alla rovina con interventi di riconfigurazione parziale (Tempio del Porto con soprastante piattaforma in cemento armato e ricostruzione di un angolo dell'alzato, fino al timpano), alla ricostruzione (parte della mura, Porta Sud), alla ricostruzione con sistemi di archeologia sperimentale (Anfiteatro), alla ricostruzione con sistemi di archeologia sperimentale arredata ed abitata (Piccole Terme). Vi sono inoltre, sparse per il parco, piccole postazioni destinate ad evidenziare particolari aspetti della tecnologia del tempo: pozzi, mulini, forni, un tratto ricostruito e visibile della *cloaca* principale, una cisterna, parte delle canalizzazioni dell'acquedotto e delle tubazioni di adduzione dell'acqua, ecc. L'impianto viario è restituito come una rete di viali piantumati, che individuano la griglia regolare del cardo e dei decumani, mentre per i bambini esiste un ampio spazio di gioco, collegato al *bookshop*, ed ovviamente dotato di trastulli romani.

Anita Rieche, l'archeologa che segue fin



La ricostruzione della cinta muraria: a sinistra, la porta principale della città, che conduceva a Colonia Augusta, ricostruita secondo la tipologia della Porta Nigra di Treviri (foto M.C.Ruggieri Tricoli). Al centro, ipotesi di riconfigurazione delle torrette del sistema murario a torri e cortine (da U.Heimberg e A. Rieche). A destra, parte della cinta ricostruita: le mura sono individuate da siepi, la parte visibile al grezzo individua la vera altezza della cinta muraria originale (foto M.C.Ruggieri Tricoli).



Le Piccole Terme, o terme dell'Albergo, annesse al porto fluviale della Colonia Ulpia Traiana. Da sinistra: vista esterna, l'hortus, con piante dell'epoca, un triclinium ricostruito (foto di M.C.Ruggieri Tricoli).

dall'inizio questi lavori, e che dirige l'APX dopo la sua apertura, avvenuta nel 1977, riconosce candidamente che la diversità delle forme di intervento conta ben poco, quando il significato degli interventi è sempre lo stesso, e cioè la restituzione, il più possibile simile al vero, di un'idea immediata non solo di come fosse fatta Colonia Ulpia Traiana, ma anche di come vivessero gli abitanti di essa attorno al II sec. d.C. (13). Delle terme, cosiddette "dell'albergo", scavate nel 1986-89, ed interamente ricostruite, ipocausti, *praefurnium* e *latrinae* funzionanti compresi, scrive per esempio la stessa Rieche:

le terme di Xanten sono l'unico complesso funzionante di questo tipo... La completezza dell'ambiente è uno degli effetti primari miranti sui visitatori, e non è solo l'occhio che percepisce l'edificio, l'acqua corre, le volte ricreano l'eco caratteristico, l'ambiente del forno molto sporco ha l'odore della legna. In questo modo una ricostruzione può creare un'immaginazione che fa sentire il visitatore vicino alla "realtà storica".

Quest'illusione si rafforza ulteriormente quando le terme vengono riscaldate... (14)

Per meglio consentire quest'effetto di *full immersion*, recentemente è stato curato a Xanten anche un allestimento multimediale, soprannominato "Imaginarium" e curato dal designer austriaco Axel Rudolph, allestimento basato sull'immersione nel buio più totale, un buio, tuttavia, corredato di rumori, odori, elementi e rivestimenti di alta qualità tattile, il tutto sempre per restituire l'atmosfera notturna e "sensuale" delle terme. Un nuovo supporto, basato sull'uso di cuffie, dovrebbe consentire ben presto che, durante la visita dell'intero sito archeologico, "rumori associativi" vengano abbinati alla percezione visiva (15).

Il caso di Xanten ha fatto oltremodo discutere, soprattutto in Italia, dopo che la stessa Rieche ha presentato le sue realizzazioni a ben due convegni sulla musealizzazione dei siti archeologici (16). Nonostante l'assoluta correttezza filologica delle ricostruzioni, documentata dal vasto materiale scientifico prodotto dall'APX (17), musealizzazioni di questo genere in Italia non sono molto apprezzate, anche se non è mancato chi, come Sandro Ranellucci, non solo ha difeso tutto l'intervento nel suo complesso, ma anche quello che a noi sembra il più discutibile fra tutti gli esperimenti, e cioè la ricostruzione del Tempio del Porto. A favore di

quest'ultimo, Ranellucci, docente di restauro e allievo di Franco Minissi, ha sottolineato che la ricostruzione in falso sulle fondamentazioni romane deve essere letta come un'emblematizzazione dell'esigenza di un recupero della fluidità fra il momento empirico e quello razionale nella conoscenza scientifica (18).

In un secondo tempo, dobbiamo dire con grande coraggio e coerenza, Ranellucci ha di nuovo ripreso il discorso, ridiscutendo puntualmente tutti gli interventi, giustificandoli il più delle volte nei loro presupposti e concludendo che il cantiere-laboratorio di Xanten costituisce una delle più efficaci dimostrazioni di come si possa avviare allo scollamento fra la cultura delle pietre e la cultura dei comportamenti (19). Tutto questo, aggiungiamo, si regge ulteriormente sulla grande quantità di iniziative connesse al parco e destinate alla teatralizzazione, ai sussidi scolastici, alla cosiddetta *experience*, e, soprattutto, sulla natura fondamentale da *work-in-progress* delle varie sperimentazioni. Ci troviamo di fronte, insomma, ad un vero laboratorio, ove si sperimenta tutto ciò che è possibile nel campo della ricostruzione archeologica diretta sulle rovine, laboratorio ancor più interessante anche perché calato in un contesto di rovine altrimenti così poco interessanti.

In conclusione, ci sembrerebbe opportuno, che, più che discutere caso per caso dell'at-

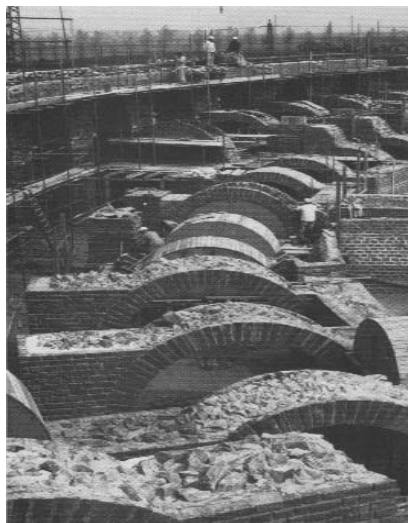


Le Grandi Terme. Inaugurate poco dopo il 1998, costituiscono l'ultimo importante intervento di musealizzazione della Colonia Ulpia Traiana. Alcuni dettagli dell'interno (foto di M.C.Ruggieri Tricoli).

tendibilità degli interventi, ci si interrogasse preliminarmente, ed a fondo, sulla reale possibilità di restituire un'idea immediata *sia della forma che della vita*, ma anche sull'utilità, sulla plausibilità e sulla legittimità di una restituzione del genere.

Probabilmente ne potremmo intravedere tutte le valenze post-moderniste, in ciò non dissimili da quelle di altri atteggiamenti ritenuti ben più legittimi. Specifichiamo, fra l'altro, l'anomalia che l'anfiteatro romano sia utilizzato sia per la rievocazione di ludi gladiatori in piena regola, bestie feroci comprese (20), sia per spettacoli di attualità (per esempio per l'operetta) (21).

Alla fine, l'APX somiglia di più ad un museo di tutto ciò che è possibile fare nel campo della comunicazione archeologica e della teatralizzazione (e da questo punto di vista è interessantissimo), che non ad un sito archeologico *strictu sensu*. La sua carenza maggiore, ci sembra, è quella di non sapere dimostrare, a fronte di tanto encomiabile impegno, una qualche forma di continuità fra la Storia Antica, il Medioevo e l'Età Moderna, per esempio sottolineando l'importanza dell'impianto urbano "gemellare" delle due città, la colonia romana e la Xanten nibelungica. Tale profondo distacco è altresì acuito dal fatto che il Museo della città romana sorge proprio all'interno della città medioevale, e non in diretto contatto con il sito archeologico. Anche se si tratta di un museo ben allestito e ricco di reperti interessanti, sembra abbastanza ovvio domandarsi perché, visto che tante ricostruzioni sono state intraprese all'interno dell'antico insediamento, fra esse non si sia contemplata anche la possibilità di conservare le più piccole tracce della cultura materiale emerse dallo scavo, adagiandosi, pur in tanto fervore di modernità interpretativa e ricostruttiva, nel luogo comune che i reperti belli ed importanti debbano stare in un luogo aulico e deputato alla sacralità (il museo vecchio stile), mentre le tracce architettoniche meritano a proprio complemento soltanto anfore rifatte e statue finte. Inoltre, proprio dal punto di vista della *cultura dei comportamenti*, non è ben chiaro perché sia così importante indossare le toghe ed i *pallia* romani (che si noleggiavano) e partecipare, dentro la *Taberna* romana ricostruita, agli esperimenti gastronomici d'epoca o perché sia culturalmente utile ad un pubblico diffuso profittare della conoscenza di come funzionino una vera caldaia e dei veri ipocausti romani, a meno che non si tratti del piacere di profittare del loro meraviglioso



L'anfiteatro romano in fase di costruzione (1977), secondo metodi di archeologia sperimentale (da APX, *Arbeitsbericht zu den Grabungen und Rekonstruktionen*, 4). A destra, la capra romana usata per la ricostruzione dell'anfiteatro, ancora in mostra presso l'APX e destinata ad esperienze hands-on (foto M.C. Ruggieri Tricoli).



tepre, cosa che, a quelle latitudini, certo non guasta. A volte l'immediatezza eccessiva non torna a facilitazione della comprensione, a meno che non ci si voglia rivolgere a strumenti consueti quali la cartellonistica ed il materiale cartaceo a stampa, che, è giusto dirlo, si presenta, nel caso di Xanten particolarmente ricco e di sostenuto livello scientifico, pur nell'alta capacità di comunicazione.

In ogni caso, se qualsiasi forma di conoscenza è importante, a prescindere dai metodi della proposta, è ancora più importante, a nostro avviso, capire (o raccontare), perché quella conoscenza ci interessa e ci serve. Per fare questo, sono necessari i concetti di continuità, di evoluzione, di modernità, e la comprensione di una *presenza/assenza* del passato molto più complessa e problematica di quanto non emerga da situazioni di questo tipo.

Forse questi non sono concetti che interessano tutti gli archeologi, il cui impegno principale è, giustamente, quello di conoscere e far conoscere il passato in sé, e non di disvelarne il legame con il presente, anche se, in realtà, bisogna riconoscere all'*équipe* dell'APX almeno il merito di avere restituito figuratività a delle rovine scheletriche e quasi affondate nella piatta pianura alluvionale del Basso Reno, altrimenti prive di qualsiasi leggibilità. In ogni caso, dovendo soppesare la convenienza di tali iniziative, va sottolineato come gli abitanti di Xanten, che vedono ogni anno cinquecentomila visitatori approssimarsi alle mura romane rifatte ed attraversare la porta romana ricostruita, dopo avere pagato, in quella desolata landa fra Düsseldorf e i Paesi Bassi, un biglietto di circa venti euro, non potrebbero essere esclusi da un eventuale dibattito, nel corso del quale avrebbero tutto il diritto di negoziare le loro legittime aspettative con gli oppositori del progetto e di buttare sui piatti della bilancia le loro necessità economiche e la loro simpatia personale per Colonia Ulpia Traiana.

La città romana, infatti, è, a tutti gli effetti, il vero e proprio parco urbano della città moderna. Esso è intensamente frequentato dagli abitanti del luogo, i quali, nel divertirsi con le bici-

clette lungo i viali *decumani* o nel passeggiare con i loro cani, zampettanti fra le rovine, familiarizzano con quelle memorie che, dai tempi del mitico Sigfrido, hanno fatto la ricchezza e la fortuna della città, seppur con qualche periodo di eclissi. I bambini più piccoli hanno un campo-giochi tutto per loro, con trastulli romani, inutile dirlo.

Forse è proprio questa quotidianità così familiare da essere ormai divenuta "distratta" (22), la migliore riprova della riuscita dell'intervento e della sua capacità di unire valenze estetiche e fruizioni utilitaristiche tipicamente moderne alla presenza, tacita ma non insignificante, delle memorie.

La Prof. Maria Clara Ruggieri Tricoli è Professore Associato alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, componente del Collegio del Dottorato di Ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi" e socio dell'ICOM.

NOTE

- 1) M.C. RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Lybra, Milano 2000, con pres. di P. Culotta, IDEM, «Globalizzazione, localizzazione, musei» in B. LEONE (a cura di), *Il mare della realtà e il sogno del cielo*, Libreria Dante, Palermo 2002, pp. 143-148 e IDEM, *La teatralizzazione dei siti archeologici, rischi passati e prospettive nuove*, in "Dionysos", 1 (2002), pp. 168-171.
- 2) Così viene definita l'idea di poter vivere in più tempi contemporaneamente, innescata dall'eccesso di cambiamento, da G. KÜBLER, *La forma del tempo* (1972), trad. it. di G. Casatello, Einaudi, Torino 1989, p.152.
- 3) K. POMIAN, *L'ordine del tempo* (1984), trad. it. di P. Alorio et Al., Einaudi, Torino 1992, p.364 ss.
- 4) Su questa tendenza generale della musealizzazione, A. MORTON, «Tomorrow's yesterdays: science museum and the future» in R. LUMLEY (a cura di), *The museum time machine*, Comedia e Routledge, Londra e New

York 1995⁴, pp.128-143.

5) D. HARVEY, *La crisi della modernità. Alle origini dei mutamenti culturali* (1990), trad. it. di M. Viezzi, Il Saggiatore, Milano 1997, in ispecie p. 247 ss.

6) Sarebbe questa la fondamentale differenza fra i musei di vecchia generazione (europei) e quelli di nuova generazione (soprattutto americani, ma anche inglesi) secondo S. CONN, *Museums and american intellectual life*, Un. of Chicago Press, Chicago e Londra 1998. Nello stesso senso cfr anche T. RUSSEL, *The enquiring visitor: usable learning theory for museums context*, in "Journal of Education in Museums", 15 (1994); J. ANDERSON, «Living History» in IDEM, *A Living History Reader*, v.1, Museums, American Association for State and Local History, Nashville 1991, pp. 3-12; P. G. STONE, «Presenting the Past. A Framework for Discussion» in J. H. JAMESON, *Presenting Archaeology to the Public. Digging for Truths*, cit., pp. 23-34.

7) In questo senso, analisi specifiche anche sul "passato" archeologico in P. J. FOWLER, *The past in the contemporary society: then, now*, Routledge, Londra e New York 1992 e in P. BONIFACE e P. J. FOWLER, *Heritage and Tourism in the "global village"*, Routledge, Londra e New York 1993. Si vedano inoltre K. WALSH, *The representation of the past. Museums and heritage in the post-modern world*, Routledge, Londra e New York 1962 e M. C. RUGGIERI TRICOLI, *L'utopia della memoria*, Flaccovio, Palermo 2001.

8) È ancora valido, su questo tema, il saggio di D. MAC CONNELL, *The tourist: a new theory of the leisure class*, Schocken Books, New York 1976.

9) Un precedente accampamento, Vetera I, nelle vicinanze, era stato distrutto dai Batavi nel 69-70 d.C.

10) *Nel Niederland viveva il figlio di un grande re/ suo padre era Siegmund, Sieglind sua madre, in una città possente, famosa tutt'intorno/ giù, sul basso Reno: Xanten era il suo nome/ Si chiamava Sigfrido, il nobile guerriero audace*. Da I Nibelungi, vv. 20-21, nella trad. it. a cura di L. Mancinelli, Einaudi, Torino 1995, p.6.

11) *Le insulae* sono osservabili dall'alto con l'ausilio di una torretta di legno.

12) Questo intervento, a nostro avviso il più interessante dell'APX, è l'ultimo in ordine di tempo (1998). Vedi per esso, oltre l'articolo di A. Rieche qui di seguito citato ed il mio *I fantasmi e le cose* (op. cit., sull'APX, p.210 ss.), anche N. ZIELING, *Die Grosse Thermen der Colonia Ulpia Traiana*, Rheinland-Verlag, Colonia 1999.

13) Tale affermazione compare in tutto il materiale pubblicistico del Parco, fra il quale segnaliamo U. HEIMBERG e A. RIECHE, *Colonia Ulpia Traiana. Die Römische Stadt. Planung, Architektur, Ausgrabung*, Rheinland-Verlag, Colonia 1998 e A. RIECHE, *Le parc archéologique de Xanten*, ed. in varie lingue, trad. fr. di L. Richir, Landschaftsverband Rheinland, Pulheim 1994.

14) A. RIECHE «Le terme urbane e le terme dell'albergo nel parco Archeologico di Xanten» in B. AMENDOLEA (a cura di), *I siti archeologici. Un problema di musealizzazione all'aperto*, Secondo Seminario di Studi (Roma, 1994), Gruppo Ed. Intern., Roma 1995, pp. 370-379.

15) Chi scrive non ha però trovato a Xanten questi allestimenti, non sappiamo se perché sospesi o mai realmente realizzati, anche se ripetutamente annunciati.

16) A. RIECHE, «Il parco archeologico di Xanten» in B. AMENDOLEA et Al. (a cura di), *I siti archeologici. Un problema di musealizzazione all'aperto, primo Seminario di Studi* (Roma, 1988), Multigrafica, Roma 1988, pp. 236-240 e IDEM, «Le terme urbane e le terme dell'albergo», appena cit.

17) Ci riferiamo alla rivista *Colonia Ulpia Traiana. Arbeitsbericht zu den Grabungen und Rekonstruktionen. Veröffentlichungen zum Aufbau des Archäologischen Parks Xanten*, pubblicata a cura del Rheinisches Landesmuseum di Bonn a partire dal 1978.

18) S. RANELLUCCI, *Restauro e museografia*, Multigrafica, Roma 1990, p. 106.

19) S. RANELLUCCI, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Corsa, Pescara 1996, pp.32-38.

20) I gladiatori si chiamavano un tempo Angus Thraex, Barca Lanista e Timor Retiarus. C'era anche una gladiatrice, Furia Venatrix, coinvolta in lotte con un'orsa (Ursa).

21) Sono stati messi in scena anche spettacoli di scontri di auto, versione moderna e trash dei giochi da circo.

22) Sul senso della fruizione "distratta", cfr. M. C. RUGGIERI TRICOLI, «I siti archeologici in Sicilia, fra museo e teatro» in A. SPOSITO, *Sylloge archeologica*, a cura del Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia, Palermo 1999, pp. 74-78.

IL VALORE E L'ORGANIZZAZIONE
DEI MUSEI**Liliana Gargagliano**

Viviamo in un'epoca nella quale l'attenzione, dal punto di vista culturale, ai segni della storia e della civiltà è crescente; ma purtroppo anche in un'epoca nella quale, rispetto all'ampiezza del patrimonio storico e artistico, le risorse destinate alla sua conservazione sono ancora indubbiamente molto limitate, anche se negli ultimi anni sono aumentate le somme stanziolate dallo Stato e sono intervenuti nuovi sponsor come le fondazioni ex bancarie, o addirittura i privati. Questa nuova attenzione è motivata non solo da una crescente consapevolezza del valore dei beni culturali in quanto tali, ma anche dalla convinzione che la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio culturale aprono nuove opportunità economiche. Si riportano alcuni esempi: l'esposizione delle opere di Claude Monet tenutasi nel 1995 presso l'Art Institute di Chicago attirò 960.000 visitatori in diciannove settimane; incrementò notevolmente il numero dei membri del museo e delle donazioni, migliorò il rapporto con gli sponsor, le entrate dell'emporio ed i redditi in generale. Il suo impatto sull'economia di Chicago fu valutato intorno ai 300 milioni di dollari. La mostra di Cézanne tenutasi nel 1996 al Philadelphia Museum of Art attirò 550.000 visitatori nell'arco di tredici settimane, equivalenti a diecimila pernottamenti negli alberghi della città, e ad un reddito aggiunto per la città stimato intorno agli 86,5 milioni di dollari (1).

Ed ancora si ricorda che la mostra di Matisse a New York nel 1993, ha richiamato 900.000 visitatori; "Monet negli anni 90", alla Royal Academy nel 1990, 650.000 visitatori; la retrospettiva di Cézanne a Tubingen nel 1993, 430.000 visitatori. La mostra di Tutankamon, inaugurata al Metropolitan Museum di New York ha attirato più di 8 milioni di visitatori nei due anni di permanenza negli Stati Uniti.

Questo museo è forse quello che ha fatto più parlare per le sue grandi mostre; il suo direttore sostiene che queste grandi kermesse sono uno strumento efficace per ridurre il deficit dei musei e racconta che il "suo" museo, dal 1980 al 1984 è passato da un deficit di 686.557 dollari ad un surplus di 425.175. Nel solo 1983 sono entrati due milioni di dollari dai biglietti della mostra "Le Collezioni Vaticane" che ha avuto 850.000 visitatori. Nello stesso periodo il reddito proveniente dai sostenitori è più che raddoppiato (2). Le ragioni che dovrebbero motivare un generale impegno a sostegno dei musei ed in generale di tutte le strutture coinvolte nel campo dei beni culturali, possono essere indica-

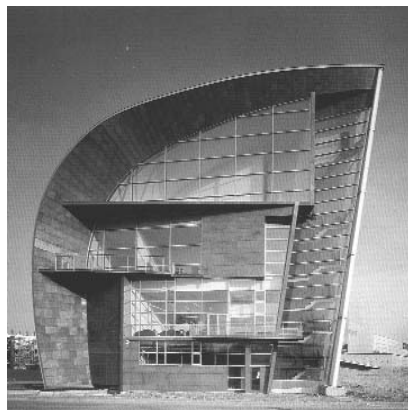
te come segue: gli oggetti conservati nei musei costituiscono un patrimonio della collettività nazionale, storico ed ideale e, allo stesso tempo, un tesoro il cui valore complessivo è spesso altissimo; I musei generano (o meglio concorrono a generare) ricchezza economica. Ci si riferisce non tanto alle entrate ricavate dalla bigliettazione, quanto alla capacità dei musei di attrarre visitatori dalle diverse parti del mondo con relative spese di viaggio e soggiorno (3);

I musei sono fucine per la formazione del gusto e l'esercizio della creatività, fatto molto importante in particolare per un paese come l'Italia che sull'esportazione di gusto e creatività basa una fetta consistente della sua economia.

Più in generale, i musei sono strumenti di crescita culturale per una popolazione, soprattutto giovanile, che non trova nella società che la circonda molti strumenti di appagamento culturale. Tutti i musei sono organizzazioni che nascono intorno a collezioni d'arte, ad oggetti di cultura materiale o ad esemplari naturali. Essi condividono lo scopo di acquisire e conservare le proprie collezioni e di illustrare ed esporre al pubblico questi patrimoni umani e naturali. Ci si aspetta che essi abbiano cura e conservino adeguatamente le proprie collezioni poiché eredità della collettività per le future generazioni. Oltre a questi compiti di curatori e conservatori, oggi però i musei stanno diventando organizzazioni più istituzionalizzate e formali, più orientate al pubblico, che danno maggiore importanza, rispetto al passato, alle capacità imprenditoriali di professionisti ed esperti le cui competenze possono offrire sostanziali apporti nella gestione generale per le loro capacità nell'amministrazione, nel marketing, nelle relazioni pubbliche e nelle attività di reperimento dei fondi nonostante un sensibile aumento dei costi di gestione riscontrati da tutti i musei (4).

La domanda, l'offerta e il profitto del museo

Il museo, alla pari d'ogni altro bene storico, artistico o paesaggistico, è una struttura che svolge in prevalenza un'attività culturale, ma proprio per questo motivo ha le potenzialità per svolgere un'attività economica che ha un valore anche se questo valore difficilmente può essere espresso in termini monetari o può essere regolabile attraverso scambi di mercato. Per la valutazione di tale attività economica è, infatti, evidente l'insufficienza dei metodi di valutazione di tipo esclusivamente finanziario, ovvero di quelle analisi che prendono in esame le sole



In questa pagina Kiasma.

Nella pagina successiva. F. O. Gehry, Guggenheim di Bilbao.

componenti monetarie, che rispetto ai problemi in gioco devono ritenersi troppo riduttive. La politica di potenziamento delle risorse culturali avrà in futuro una dimensione tanto maggiore quanto più aumenterà la sua tendenza a diventare parte della strategia di riqualificazione e potenziamento della base economica, cioè quanto più si potrà verificare che lo sviluppo economico e quello culturale possono essere complementari o addirittura integrati, contribuendo l'uno all'altro (5).

L'attività economica è alla base dell'esistenza dell'impresa, ma se la funzione dell'impresa è quella di produzione di beni privati con l'effetto di massimizzare i profitti, assicurando adeguate remunerazioni per tutti coloro che vi apportano risorse garantendo in particolare il capitale a rischio (6), il bene economico ed in particolare il museo, non è un'impresa: la funzione primaria del museo dovrebbe essere infatti prevalentemente quella di suscitare l'interesse ed il gradimento del fruitore che, con la sua presenza garantisce la continuità dell'istituto, e non quella di raggiungere la realizzazione di una attività economica efficiente, cioè in ultima analisi, quella esclusiva di produrre un profitto. Di contro, se per bene economico s'intende tutto ciò che soddisfa un bisogno, *materiale o spirituale*, il museo è un produttore di beni economici, come i servizi diretti offerti al pubblico – primo fra tutti l'esposizione della collezione- o i servizi indiretti offerti all'attività scientifica e a quella di conservazione. Nonostante quindi il museo sia un istituto costituito per fini eminentemente culturali, la sua gestione manifesta fenomeni d'ordine economico. All'interno di una visione più economica, la prima domanda da porsi è: chi o che cosa definisce e determina l'offerta di un museo? Gli esperti o il pubblico insieme al mercato? Oppure una combinazione dei due? In altre parole, in definitiva, esiste un mercato, costituito da una domanda ed un'offerta?

La *domanda* del servizio museale è costituita dal pubblico, cioè i membri ed i visitatori, i residenti nella comunità, i soci, i sostenitori ed i mezzi di comunicazione, i concorrenti e gli enti normativi. Di questa domanda il museo deve tenere particolarmente conto poiché influisce sui suoi obiettivi e agisce sulle sue strategie (7).

Uno dei compiti più importanti di un museo è infatti quello di distinguere tra i vari tipi di pubblico e tra le loro diverse necessità e priorità relative per dispiegare di conseguenza una diversificata gamma di offerte (8). Per quanto

riguarda l'*offerta*, bisogna tenere presente che nel mondo attuale, i musei e i beni culturali in genere, sono in concorrenza con proposte alternative di ricreazione quali il cinema, la televisione, il computer, i parchi di divertimento, le competizioni sportive, le organizzazioni "educativo-ricreative" alla Disney, gli aggregati commerciali, i ristoranti nonché la sempre maggiore disponibilità di tempo libero per un numero sempre maggiore di persone. In questo quadro competitivo l'offerta dei musei si misura certamente dal tipo delle collezioni e dalle altre risorse da essi possedute, ma anche dalle esperienze, benefici e risultati cui danno luogo. I musei devono essere in grado, attraverso vari tipi di alleanze ed accordi, di accrescere la propria visibilità, incrementare le risorse impiegate e migliorare l'offerta: riusciranno vincitori sulla concorrenza se riusciranno ad organizzare al meglio le loro risorse.

Per quanto riguarda il profitto, non c'è niente di male nel considerarlo come uno degli elementi guida nella gestione dei beni culturali, nel momento in cui il profitto, ferme restando le ragioni della cultura, della ricerca e della crescita collettiva, è la conseguenza della soddisfazione dei desideri dell'utente e della conoscenza dei suoi bisogni. L'obiettivo della redditività, anche per i musei pubblici, ed una maggiore attenzione alle regole del mercato, non sono in contrasto con i primari obiettivi culturali e di conservazione dei musei, considerando anche il fatto che spesso una iniziativa che apparentemente dispiega un carattere prevalentemente lucrativo, può rivelarsi un motivo di incremento culturale, o un'occasione di aumento del numero di visitatori come potrebbe essere per esempio una mostra particolarmente apprezzata dal pubblico o la pubblicazione di una collana di libri che abbia per oggetto il contenuto del museo. Oggi finalmente i musei si stanno rendendo conto di potere utilizzare gli strumenti della pianificazione e del marketing strategico per raggiungere i propri traguardi senza compromettere la propria missione e la propria integrità (9).

I problemi della valutazione

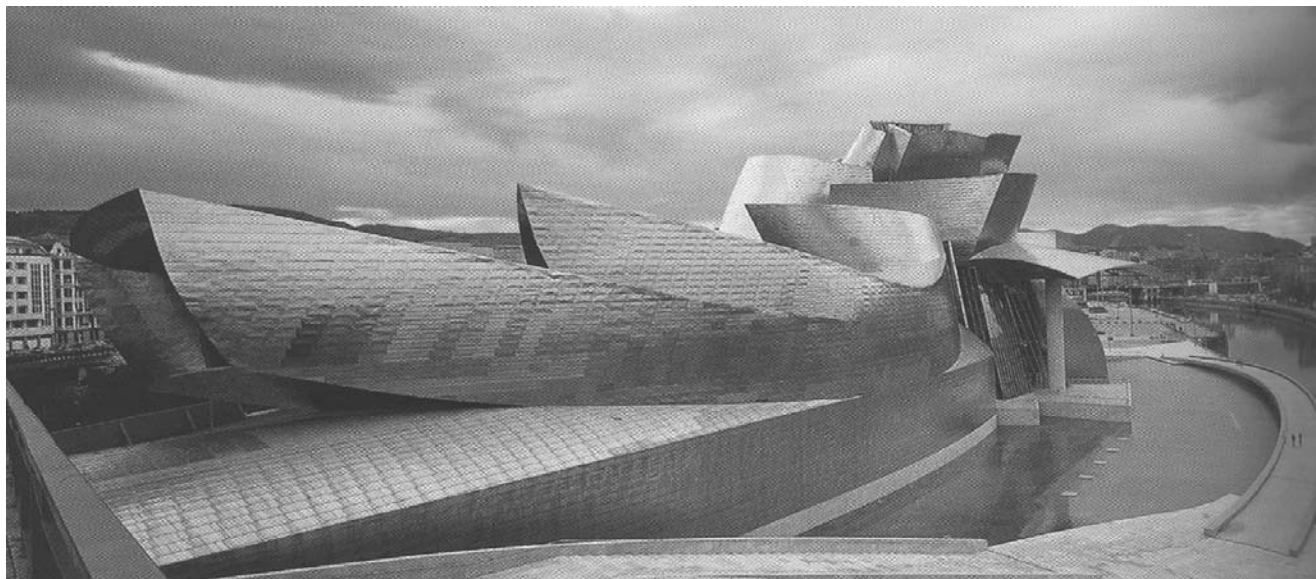
Mentre nel periodo corrispondente all'incirca agli anni '60-'70, la dimensione economica aveva l'assoluto sopravvento sulle ragioni culturali, nel periodo attuale la preoccupazione dominante è divenuta, per fortuna, quella di garantire una distribuzione delle risorse più equa che in passato, privilegiando in modo particola-

re la dimensione sociale, senza tuttavia dimenticare gli obiettivi dello sviluppo economico. Lo sviluppo della società, infatti, non può basarsi esclusivamente sulla dimensione economica; al contrario, poiché il benessere degli individui dipende da molti fattori, fra cui certamente non ultimi sono quelli qualitativi e quelli culturali, è proprio da una loro riqualificazione che può derivare una riqualificazione della base economica. Lo sviluppo economico e lo sviluppo culturale non sono due mondi separati o due obiettivi antitetici; è invece dalla loro sinergia che può derivare uno sviluppo globale integrato, attraverso un processo di restituzione all'ambito culturale di quelle capacità di "produzione, diffusione e fruizione" che sono tipiche del processo economico. Si dovranno quindi cambiare le strategie politiche, o perlomeno nei prossimi anni esse dovranno tenere conto di necessità collettive finora tenute in scarsa considerazione, operando scelte che facciano sempre meno riferimento all'interesse privato ma che viceversa tengano sempre più in conto l'utilità sociale.

Per potere raggiungere questi obiettivi bisogna avere la capacità di elaborare "valutazioni" sia in base a criteri di efficienza che a criteri di tutela ambientale e di equa distribuzione. La tutela e/o la riqualificazione di un "bene" non avverrà fino a quando a questo non verrà attribuito un "valore", che sia espresso in termini monetari oppure qualitativi. Il problema sarà quello della determinazione di questo valore che dovrà "misurare" il complesso di benefici sociali, economici, culturali derivanti da una scelta operata sulle risorse esistenti, ossia del "valore sociale complesso" o "composto". Bisogna ricorrere ad un diverso approccio, a nuovi procedimenti più complessi che tengano conto, oltre che della qualità dell'"Offerta", anche della diversa composizione della "Domanda", cioè dell'utenza, a cui bisogna rispondere non solo su un piano economico-monetario, ma su un piano di benessere psicologico e culturale. La multidimensionalità delle valutazioni assume quindi un carattere prioritario, sia per costruire gli obiettivi, che per garantirne una trasparente gestione durante il processo di perseguimento, che alla fine per controllarne gli effetti ottenuti.

Beni pubblici e beni privati

I beni e servizi pubblici, contrariamente ai beni privati, hanno la caratteristica di presentarsi indivisibili nell'offerta e nel consumo, finanziati attraverso le imposte e distribuiti per definizione a costo nullo. I beni e i servizi pubblici



possono essere offerti dalle istituzioni (beni pubblici in senso stretto), o possono essere conseguenze accidentali di normali rapporti di mercato (effetti esterni), o ancora possono essere fruiti liberamente in quanto risorse ambientali.

La loro natura è complessa ed eterogenea e talvolta unica (centro storico, aree di interesse archeologico, parchi, ecc.). Per i beni pubblici vale il principio di non esclusione, per il quale non è possibile escludere altri individui dal consumo, anche se questi non pagano un prezzo, in antitesi con i beni privati che sono completamente appropriabili e divisibili (10). Per i beni pubblici ci si trova dinanzi all'inesistenza del mercato, e non all'assenza del mercato come può avvenire talora, in casi speciali, per i beni privati. Per loro, infatti, non è prevista la vendita e alcuni di loro sono per definizione inalienabili e quindi in genere non è richiesta la stima del prezzo di mercato dei beni pubblici in quanto tali, ma possono essere richieste la stima del costo di restauro o di recupero o di gestione o la stima del valore di inventario. L'inesistenza del mercato quindi esclude che per i beni e i servizi pubblici o per loro parti sia segnalato un prezzo, fatto che impedisce qualsiasi tipo di stima tradizionale fondata sul prezzo. Tuttavia talora, nonostante la teoria economica presenti i beni pubblici come beni extra-economici, ossia per diversi motivi e in prima approssimazione senza prezzo di mercato, molti di loro sono economicamente commensurabili e il loro valore può essere espresso con un prezzo di mercato.

Il valore d'uso in termini monetari, è stimato attraverso la disponibilità a pagare, e può essere espresso attraverso diversi procedimenti di stima: - Il valore d'uso per gli utenti diretti si può dedurre con un procedimento alla Clawson, basato sulla distanza percorsa dagli utenti e sul costo del trasporto (11), oppure sulla capitalizzazione sia dei redditi che delle somme effettivamente spese (12); - Il valore d'uso per gli utenti indiretti (cioè coloro che indirettamente beneficiano della presenza del bene) si può dedurre attraverso l'Hedonic price method (13), che stima l'incremento di valore degli immobili a seguito dell'intervento migliorativo dell'ambiente urbano e del quadro sociale, o dell'am-

biente naturale; - Il valore d'uso per gli utenti potenziali (cioè coloro che potrebbero in futuro fruire dei benefici diretti ed indiretti del bene culturale), può essere dedotto attraverso una valutazione di contingenza, che accerta la disponibilità a pagare attraverso interviste dirette su campioni estratti settorialmente nei diversi bacini di potenziale utenza.

Un ultimo criterio di stima indiretta particolarmente rilevante nei processi di scelta è rappresentato dal costo di opportunità (14), basato sulla analisi dei benefici "perduti" in seguito alla decisione pubblica di vincolare un manufatto edilizio di antico impianto o di un sito. Il bene pubblico ed in particolare quello culturale non presenta solo un valore d'uso, ma presenta soprattutto un valore indipendente dall'uso, quello che alcuni chiamano "valore di tradizione" (15), che riporta al concetto di valutazione multicriterio, cioè ad una valutazione non monetaria che integri quella monetaria, di cui ormai si riconoscono i limiti. Anche il valore indipendente dall'uso può essere dedotto attraverso una valutazione di contingenza, che esprime in questo caso la disponibilità a pagare delle generazioni presenti per conservare il bene alle generazioni future. Ma il problema è che nulla si sa di ciò che le future generazioni potranno percepire come beneficio, e quindi quanto sarebbero disposte a pagare per conservare il bene; in questo momento si possono soltanto proporre ipotesi, sapendo che il tradizionale modello di valutazione economica non è in grado di comprendere ciò che tutti i soggetti interessati o che traggono beneficio dalla risorsa considerano "valore". Vi sono infine i beni pubblici assolutamente incommensurabili, o parti o caratteri incommensurabili di beni pubblici complessi che attengono l'individuo e che non possono essere valutati, perché la loro stessa natura e funzione non consentono che possano essere trasferiti ad altri, né sostituiti o riprodotti, né tanto meno scambiati (16).

Il "valore" del museo

Se si intende valutare un museo, esso deve essere considerato come: a) una azienda con tanto di bilancio annuale, profitto per i soci, pro-

grammi di riabilitazione, marketing, massimizzazione dei profitti, ecc., oppure come b) un dispensatore di cultura, capace di garantire la permanenza di valori storici per le generazioni attuali, ma anche per quelle future? Oppure, c) bisogna prendere in considerazione l'insieme dei due aspetti?

L'aumento dei redditi, la maggiore disponibilità di tempo libero, l'aumento della scolarizzazione, ed in genere una maggiore sete di cultura, cresciuta dopo che erano già stati soddisfatti i bisogni più elementari, hanno prodotto come effetto negli ultimi anni, una maggiore frequentazione dei beni storico-artistici e dei siti archeologici o ambientali. L'attuale società ha ben capito, già da qualche tempo, che la "sfera culturale" può divenire un'efficiente macchina economica purché contemporaneamente si sollecitino i bisogni di cultura dell'uomo moderno, attraverso un potenziamento di servizi che purtroppo ancora qualche volta non coincidono con una vera crescita culturale. Il museo allora diviene una vera e propria azienda e sotto quest'aspetto è importante che sia gestito.

Probabilmente sarebbe più comodo delegare ai servizi collaterali di un museo il compito di crescita culturale che dovrebbe essere invece svolto da altre strutture educative come per esempio la scuola. Ma bisogna anche riconoscere che il bene storico, artistico, ambientale, ed in genere "culturale", è divenuto uno dei pochi propulsori economici della nostra società, capace di rivalutare, modificandolo, l'assetto economico, sociale, urbanistico e territoriale di un'intera città, e quindi capace di dispiegare un "valore". Secondo la teoria economica tradizionale, il valore dipende interamente dalla scarsità e dall'utilità dispiegata dai beni e i beni culturali sono beni economici in quanto sono scarsi e dispiegano una utilità ai singoli proprietari (nel caso dei musei, i "proprietari" sono gli utenti diretti, indiretti, potenziali o futuri). Questa definizione non tiene però conto del fatto che contemporaneamente essi dispiegano anche una "utilità sociale", in quanto realizzano benefici, espressi sotto forma di "esternalità", per la società intera, benefici non più esprimibili direttamente attraverso il valore di mercato, ma capa-

ci, comunque, di influenzare profondamente il benessere degli uomini. Può anche verificarsi che per un bene culturale o storico o ambientale possano sussistere il valore di scambio o di costo, oppure un valore complementare determinato da un rapporto di complementarità delle collezioni, ovvero un valore di trasformazione legato alla suscettività della risorsa di potere appunto trasformarsi. Ma è vero soprattutto che ad un bene di questo tipo va riconosciuto un "valore d'uso sociale", cioè un valore che sia espressione non più solo dei bisogni utilitaristici dell'uomo, ma che tenga conto anche delle componenti sociali e culturali di quei bisogni, nonché di una distribuzione più equa. Attribuito in genere ai beni culturali, esso è un valore difficilmente quantificabile monetariamente, che dipende dalle caratteristiche del bene stesso, dal suo uso, dal suo essere riconosciuto come bene almeno da una gran parte della collettività, dal tipo di influenze che esso è capace di determinare nel suo intorno, ecc.

E' cioè un valore intrinseco al bene stesso espresso attraverso il grado di soddisfazione dei bisogni più eterogenei e vitali dell'uomo contemporaneo e di quelli che si prevede possano essere i bisogni delle generazioni future. La sua conoscenza permette di scegliere interventi più oculati nell'ottica di uno sviluppo più equilibrato. Se l'equilibrio è raggiunto, se i bisogni culturali (almeno nella loro maggior parte) di tutti i gruppi sociali coinvolti sono soddisfatti, allora si determina un flusso di effetti identificabili come "benefici", siano essi diretti o indiretti o di ricaduta, anche se probabilmente non percepiti con la stessa intensità da tutti i fruitori. Il "valore sociale" sarà allora funzione proprio della quantità e della qualità dei benefici erogati per tutti gli utenti, siano essi diretti, indiretti, potenziali o futuri. Se l'equilibrio non sarà raggiunto, se per scelte sbagliate o per incuria non saranno soddisfatte le necessità dell'utenza, se non sarà stimolato un sufficiente grado di desiderabilità sociale, il bene non riuscirà a determinare benefici e il suo "valore sociale" non si dispiegherà, qualunque possa essere la sua potenzialità.

La Prof. Liliana Gargagliano è Ricercatore presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo. Il seminario è stato tenuto in data 22 maggio 2003, presso l'Aula Basile del Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia dell'Università di Palermo.

NOTE

- (1) Secondo i risultati di un'indagine commissionata dal comune di Philadelphia, il museo rappresenta un'attrazione turistica primaria e il municipio gli ha assegnato una considerevole sovvenzione per la promozione dei suoi programmi. (N.Kotler-P.Kotler, "Marketing dei musei" Edizioni di Comunità, Torino 1999).
- (2) N.Kotler - P.Kotler, *op. cit.*
- (3) Un'indagine compiuta in Inghilterra sui visitatori dei musei all'inizio degli anni novanta stimava che i turisti rappresentassero il 44% dei visitatori dei musei e delle gallerie d'arte di Londra e il 26% dei visitatori dei musei e delle gallerie fuori Londra. Uno studio sui visitatori del National Air and Space Museum di Los Angeles (in assoluto il museo più visitato del mondo), portato a termine nel 1994 riporta che durante l'alta stagione estiva e autunnale più di metà dei visitatori proviene da altri luoghi degli Stati Uniti e un altro 20% da altri paesi. Un altro studio sui visitatori della Smithsonian Institution riporta che dei 10 milioni di visitatori annui, circa il 75% sono turisti. (N. Kotler - P.Kotler, *op. cit.*)
- (4) Una ricerca dell'Associazione Civita, effettuata su un numero rilevante di campioni (P. Valentino - a cura di-

: "L'immagine e la memoria", Leonardo Periodici, Roma 1992), ha messo in evidenza che in Italia, in genere, i musei hanno costi medi abbastanza simili, strutturati in maniera molto rigida. La voce più pesante è attribuibile al personale (oscillante tra il 50 e il 70% del totale dei costi), seguita dalle spese straordinarie (talora superiore al 30%). Irrisoria è la cifra destinata alle altre spese come per esempio il potenziamento dei servizi. Per quanto riguarda invece le entrate, risulta che i musei italiani gravano quasi completamente sull'amministrazione pubblica; solo alcuni, e per una percentuale piuttosto bassa, si affidano a finanziamenti privati. Le entrate provenienti dalla bigliettazione non superano il 2-3% del totale. (S. Bagdadli, "Il museo come azienda", Etas Libri, Milano 1997).

(5) Si riportano i risultati di una ricerca effettuata dal Nucleo di Valutazione del ministero del Bilancio e curata da Daniela Primicerio nel 1991, secondo cui i musei italiani al 1990, esclusi i siti archeologici, erano 3.437, il 70% dei quali di proprietà pubblica, il 13% appartenenti alla chiesa, e il 16% ai privati. Il numero dei siti archeologici era di 2.099, di cui il 35% dello Stato. Sul totale dei musei solo il 52% risultava permanentemente aperto al pubblico, il 29% veniva aperto su richiesta (cioè in realtà erano chiusi), il resto era dichiaratamente chiuso. La situazione ad oggi non sembra affatto migliorata. (D. Primicerio, "L'Italia dei musei", Electa, Milano 1991).

(6) C. Boffito, "Economia politica", Loescher Editore, Torino 1993.

(7) Il processo di pianificazione strategica del mercato, è l'impalcatura sulla quale un'organizzazione museale modella, pianifica, attua e controlla la missione che ha scelto; i programmi, i prodotti e i servizi che offre; il raggruppamento dei segmenti di pubblico che desidera attirare. Il processo si sviluppa in tre stadi: a) avviamento di un sistema di pianificazione che analizzi i fattori ambientali, i punti di forza dell'organizzazione e quelli di debolezza, la missione, gli obiettivi e i traguardi e di conseguenza determini le strategie; b) ideazione di un progetto organizzativo adatto alle strategie prescelte; c) creazione di sistemi di monitoraggio dell'attuazione della pianificazione e dei risultati, in particolare sistemi di informazione, pianificazione e controllo del mercato.

(8) Uno studio effettuato nel 1991, che metteva a confronto la fruizione dei musei e delle gallerie d'arte in diversi paesi del mondo (Stati Uniti, Francia; Gran Bretagna, Spagna, Svezia, Quebec), ha messo in evidenza che il tasso di partecipazione da parte della popolazione, risulta in genere molto simile, compreso tra il 22 e il 30%. In tutti i paesi esiste una relazione molto forte fra livelli di reddito e istruzione e tassi di partecipazione e, in particolare, il livello di istruzione è alla base di una maggiore e più qualificata domanda. In Italia l'indice di partecipazione è stimato intorno al 6%. (J.M. Schuster Davidson, "I visitatori di musei d'arte: più paesi a confronto" in "Economia della cultura" n. 2- 1992).

(9) Si elencano di seguito un insieme di obiettivi gestionali, finanziari e di bilancio che le organizzazioni culturali, tra le quali i musei possono porsi: a) massimizzazione delle rendite; b) massimizzazione dei ricavi; c) massimizzazione dell'utilizzo; d) definizione della capacità; e) copertura intera dei costi; f) recupero parziale dei costi; g) massimizzazione del budget; h) massimizzazione della soddisfazione del produttore; i) massimizzazione della soddisfazione del consumatore.

(10) Un bene pubblico ha le due particolari caratteristiche del consumo congiunto e della non escludibilità: cioè in primo luogo fornire il bene a più persone non è più costoso che fornirlo ad una sola (in altri termini il costo marginale per l'inclusione di un ulteriore beneficiario è pari a zero), dal momento che il godimento del bene da parte di una persona non interferisce con la possibilità che altri ne godano allo stesso momento; in secondo luogo, una volta che il bene è stato fornito ad una persona, non si può impedire agli altri di consumarlo. I beni culturali hanno entrambe le caratteristiche: il loro consumo non è né competitivo, né esclusivo; ma i beni contenuti in un museo presentano invece il carattere dell'escludibilità (l'utente deve pagare per vederne ed inoltre, in linea generale, essi possono essere scambiati sul mercato) e pertanto possono essere considerati beni "misti". (11) Il metodo consiste nell'individuare i luoghi di origine degli utenti, suddivisi per zone geografiche; nello stimare i costi di trasporto medi per ciascuna zona; nel moltiplicare i costi di trasporto per il numero degli utenti potenziali di ciascuna zona. La somma dei costi di spostamento (spostamento che non può andare di là di certe soglie oltre le quali non è più percepito il valore del bene) dalle varie zone alla risorsa, rappresenta quanto gli utenti sono

disposti a pagare per fruire della risorsa, cioè il suo "valore".

(12) Il valore di capitalizzazione si ottiene, secondo Sorbi, capitalizzando, al saggio legale, il reddito effettivo o presente che si può ricavare dalle risorse culturali ed eventualmente anche le spese "vive" sostenute dai visitatori, che costituiscono in gran parte redditi per enti pubblici (biglietti del treno, autobus, ecc.). (U.Sorbi, "Saggio su alcuni aspetti della stima degli oggetti di arte antichi", convegno CESET, Firenze 1977, rip. in: L. Fusco Girard, "Risorse Architettoniche e culturali...", op. cit.).

(13) La teoria dei prezzi edonici ha reso evidente la possibilità di risalire, anche nel mercato immobiliare urbano, ad una stima dei valori impliciti della qualità, da cui si potrebbe risalire ad una curva di domanda della qualità, e quindi alla stima del beneficio per variazioni non marginali della qualità stessa. (M. Simonotti, "La stima immobiliare", UTET, Torino 1997).

(14) I costi opportunità sono le rinunce (o i sacrifici) a benefici che potrebbero scaturire da un impiego alternativo delle risorse, ed anzi, dal migliore uso alternativo delle stesse. Essi sono strettamente legati al processo di scelta per la realizzazione di una qualunque opera architettonica o urbanistica. Non essendo espliciti, cioè oggettivi, ma "probabili e futuri", essi non coincidono con i costi di produzione, che sono invece solo una parte del costo effettivo di una decisione, in quanto non prendono in considerazione tutte quelle quote rappresentate dai benefici che sarebbero scaturiti dal migliore impiego delle risorse. (15) R. Kling, "Determinazione del valore economico dei beni culturali" in: L. Fusco Girard - a cura di -, "Estimo ed Economia Ambientale", F. Angeli, Milano 1993. (16) Un esempio potrebbe essere costituito da un bene culturale localizzato in un'area marginale d'esodo per il quale non esiste una domanda d'uso, cioè non si identifica un "valore" se non di tipo potenziale, ovvero non economico.

BIBLIOGRAFIA

- C. Forte, "Piano economico del rinnovamento ambientale del Centro Antico di Napoli", in AA.VV., "Il Centro Antico di Napoli", Napoli 1980.
- C. Forte, "Elementi di Estimo Urbano", Etas Kompass, Milano 1973.
- L. Fusco Girard, "Risorse architettoniche e culturali: valutazioni e strategie di conservazione", F. Angeli, Milano 1994.
- S. Bagdadli, "Il museo come azienda", Etas Libri, Milano 1997.
- N. Kotler - P. Kotler, "Marketing dei musei", Edizioni di Comunità, Torino 1999.
- G. Lo Bianco, "Estimo", Hoepli, Milano 1981.
- S. Stanghellini (a cura di), AA.VV., "Valutazione e processo di piano", Alinea Editrice, Firenze 1996.
- L. Basso Peressut, "Museo, L'architettura e il suo valore", in "Per una nuova museografia", Atti del convegno internazionale "L'immateriale valore economico dei musei", 1998.
- L. Basso Peressut, "Musei Architettura 1990-2000", Milano 2001.
- A. Roncaccioli, "L'azienda museo", Padova 1996.
- N. Lichfield, "Economies of Urban Conservation", Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- R. Kling, "Determinazione del valore economico dei beni culturali", in L. Fusco Girard (a cura di) "Estimo ed economia ambientale", F. Angeli, Milano 1993.
- M. Simonotti, "La stima immobiliare", UTET, Torino 2001.
- L. Fusco Girard - P. Nijkamp, "Le valutazioni per lo sviluppo sostenibile della città e del territorio", F. Angeli, Milano 1997.
- C. Boffito, "Economia Politica", Loescher Editore, Torino 1993.
- M. Bresso - A. Zeppetella, "Il turismo come risorsa come mercato", F. Angeli, Milano 1985.
- J.M. Schuster Davidson, "I visitatori dei musei d'arte: più paesi a confronto" in "Economia della cultura", n. 2, 1992.
- P. Valentino (a cura di), "L'immagine e la memoria", Leonardo Periodici, Roma 1992.
- D. Primicerio, "L'Italia dei musei", Electa, Milano 1991.
- C. Forte, B. De Rossi, "Principi di Economia ed Estimo", Milano 1974.

CONTINUITÀ E SVILUPPI NELLA VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO ARCHEOLOGICO

Rosa Maria Zito

Da sempre l'uomo si confronta con i segni del suo passato, passato che, attraverso e oltre la materia, trasmette e mantiene in vita anche e soprattutto l'insieme dei valori immateriali delle civiltà scomparse. E nei confronti dei resti muti, dove l'inconsistente integrità rende la materia passibile di libere interpretazioni, i tentativi di recupero rischiano di condurre all'alienazione del significato originario, se non dell'oggetto in sé. In ogni grande stagione storica è possibile distinguere un differente modo di porsi nei confronti della materia archeologica, di intendere il recupero e di valorizzare i segnali provenienti dal passato, confermandone un posto centrale nel dibattito culturale e politico.

Dai grandi scrittori greci ai periegeti come Pausania, la tradizione orale e scritta ha utilizzato il patrimonio architettonico per tramandare eventi e località importanti, servendosi della lettura delle epigrafi antiche e delle indagini topografiche come mezzi di conoscenza del passato.

Dalla grande stagione del ripristino imperialista romano, all'abile trasformazione della materia antica, tipica dei secoli bui, dalla passione antiquaria umanistica, all'interesse scientifico delle collezioni eclettiche del secolo XVII, dal romantico culto ottocentesco del rudere fino all'imporsi lento della conservazione *tout court* dei primi del Novecento, che ha portato alla stipulazione di tante Carte internazionali, al fine di normare gli interventi sul patrimonio antico: il forte legame fra architettura e storia, cultura e antichità, politica e arte, senza soluzioni di continuità, segna le sorti del patrimonio archeologi-

co mondiale.

Ponendosi dunque con atteggiamenti alternanti fra reverenza e negazione del proprio passato, l'uomo continua a giustificare, con teorie determinate dalla cultura del momento e del luogo, il suo bisogno ancestrale di possedere, collezionare e attribuire significati agli oggetti, trascendendo il loro valore materiale e conquistando, con la magia della trasfigurazione, un potere demiurgico e rassicurante. È poi propria della cultura greca la consuetudine ad identificare nei luoghi pubblici per eccellenza (il tempio, la biblioteca, il santuario, il recinto sacro e la polis stessa) i luoghi della memoria collettiva, che rappresentavano simbolicamente la perfetta sintesi di cultura, sapere, politica e spirito, costituendosi come archetipi di quello che può essere interpretato ancora oggi come il vero senso di un museo.

Lo stretto legame che inevitabilmente c'è fra il territorio (e quindi i suoi abitanti) ed il luogo della memoria etnica, sin dal sec. XIX si è andato imponendo con la musealizzazione di intere località, talvolta ricostruite *ad hoc*, se non inventate di sana pianta, con tentativi originati da atteggiamenti paternalistici e passioni collezionistiche. Il coinvolgimento del territorio e degli aspetti, legati alla provenienza degli oggetti e alla loro contestualizzazione, nasce con l'idea di parco etno-antropologico, e più precisamente con la sperimentazione della musealizzazione all'aperto dei primi musei *en plain air*. A seguito dei musei scandinavi di Arthur Immanuel Hazelius (il Nordiska Muséet, 1873, ed il di poco successivo Skansen, 1891), fonda-



L'isola di File (Egitto). Nel 1969 l'area archeologica dell'isola di File, per motivi di sicurezza, è stata interamente traslocata dall'UNESCO sulla vicina Agilkia, generando il nuovo open air Museo di File.



Il Forte romano di Arbeia (Inghilterra). Il Vallo di Adriano (circa 122 d.C.), World Heritage Site dal 1987, è attualmente oggetto di un Management Plan, revisionato ogni cinque anni ma con obiettivi estesi nell'arco di trenta (dal 2001 al 2031), sotto la supervisione dell'UNESCO e dell'ICOMOS, che, attraverso la collaborazione fra privati e Enti pubblici, incentiva ogni valida iniziativa che miri al recupero, anche in senso figurativo, di questo immenso patrimonio culturale. Lungo il Vallo, l'Arbeia Society promuove diverse attività di studio e ricerca archeologica (insieme alla neo associata South Shields Archaeological and Historical Society) presso alcuni siti, fra i quali Segedunum e Arbeia.

tore della moderna museografia etno-antropologica, nasceranno numerosi parchi e musei *open air*, come il Danish Folk Museum (1879) o il parco di Lyngby (1901), di Bernhard Olsen, in Danimarca: edifici storici dislocati e intere collezioni inserite in contesti urbani musealizzati e teatralmente animati, dove le attività artigianali svolgono un ruolo cardine nella rivalutazione del passato locale. L'Eco-museo francese rappresenta l'evoluzione di queste prime forme di musealizzazione del territorio, ma i suoi principi comunitari collettivistici lo hanno distinto per la sua forte connotazione socio-ecologica (1).

Di fronte alla tendenza conservatrice degli anni '70 del sec. XX, la dislocazione opererà per la realizzazione dei musei diffusi nel e del territorio: nel 1968 viene realizzato l'*Iron Bridge Gorge Museum*, per conservare una realtà di archeologia industriale, riportata in vita (*bringing the past to life*) tramite allestimenti consoni al periodo e integrazione tra paesaggio e architetture. Dal dopoguerra, e specialmente dopo gli effetti altrettanto devastanti del *boom* edilizio degli anni '50 e '60, la tendenza verso il recupero del passato e delle architetture antiche, ha di riflesso condizionato anche l'attività museografica, traducendosi in operazioni storiche più o meno accettabili. Parallelamente al diffondersi degli *Heritage Theme Parks* (dopo Disneyland, realizzato nel 1960) con le repliche di brani di vita vissuta in ambienti e contesti diversi dall'originale, aumenta il numero degli edifici e dei contesti storici protetti (a livello mondiale oggi i *World Heritage Sites* dell'UNESCO sono circa settetrecenta) (2).

La museografia antropologica ha fornito all'archeologia gli strumenti comunicativi necessari per una maggiore comprensione e familiarità col nuovo pubblico, sicuramente più esigente e eterogeneo. Dopo la primitiva esperienza Skanseniana di Hazelius, le tecniche di cui si è nutrita la museografia archeologica si sono differenziate ed evolute: *living history*, *living archaeology*, *re-enactment*, archeologia sperimentale, *period- presentation*, sono le nuove e più moderne espressioni della cultura museografica, nel tentativo di restituire uno dei possibili passati alla modernità (3).

L'interesse internazionale verso il recupero dei valori contenuti nei resti archeologici, è oggi definitivamente sancito da innumerevoli

Associazioni, Convegni, Simposi, studi e ricerche, attività di formazione e informazione, che i diversi Governi promuovono nel settore. L'esposizione di oggetti, di cose umane, del quotidiano, comporta rischi di manipolazione e strumentalizzazione che impegnano la maggior parte dei partecipanti al dibattito culturale contemporaneo. Ci si muove in un ambito di particolare difficoltà, per la complessità degli interessi e delle discipline coinvolte, nell'obiettivo comune della conservazione, valorizzazione e tutela dei beni monumentali più in generale, archeologici e antropologici nel caso specifico. Il concetto di bene archeologico ha assunto e assumerà significati variabili nel tempo: la valorizzazione delle sue specificità subisce la stessa evoluzione.

Talvolta ci si è concentrati più sul monumento, eredità del passato in quanto messaggio artistico, trascurando il valore di documento che ogni testimonianza del passato contiene (4).

Quello che oggi si dà per scontato non è necessariamente valido per il futuro, ciò non di meno si ritiene opportuno l'atteggiamento assunto a livello internazionale, che mira a preservare lo stato di fatto: l'aspetto progettuale in tale ambito sembrerebbe trascurabile ma, altro aspetto fondamentale, è lecito ancora lasciare alla libera interpretazione e quindi alla inevitabilmente scarsa comprensione delle "tracce" archeologiche del nostro passato?

Già nel 1957 Freeman Tilden ha dichiarato che lo scopo della museologia è l'interpretazione del patrimonio storico culturale. Alla base di ogni interpretazione si impone comunque sempre la ricerca, ma lo scopo finale era (ed è) la restituzione al pubblico: a tal fine la reinterpretazione storica, che già in quegli anni Edward P. Alexander realizzava al Colonial Williamsburg, viene considerata da Tilden come un esempio perfetto della veridicità delle sue tesi: storia, scienza e architettura si rivelano gli strumenti atti a fornire gli stimoli per un'interpretazione critica: "*l'interpretation cherche à provoquer plus qu'à instruire*". La provocazione spesso è presente nelle interpretazioni museografiche, anche quando, come dice David Uzzell (1989), sono concepite in maniera equilibrata (5). In fondo, si riferisce a quella che Stephen Greenblatt chiama *resonance*, cioè il potere di evocare le complessità dinamiche relate

all'oggetto stesso, e *wonder*, ovvero ancora il potere di condizionare il percorso e l'attenzione del visitatore durante un'esposizione (6).

Sembrirebbe un controsenso coniugare interpretazione e obbiettività, anche se le possibilità offerte dalla moderna tecnologia possono creare i presupposti per una didattica sempre più corretta. La comunicazione, il relazionarsi alla vita reale, l'identificazione del pubblico con il proprio passato, presupposti fondamentali della nuova museologia, sono anche gli obiettivi che Rachel Hachlili individua nell'ormai sempre più diffusa musealizzazione dei siti archeologici (7).

Il segno, inevitabile in qualsiasi atto di recupero, poiché storico e critico nella sua essenza interpretativa, non può e non deve essere al servizio di chi lo materializza, semmai del bene oggetto di intervento, che in poche parole è la stessa civiltà umana nel momento aurorale delle sue origini. Uno dei problemi fondamentali è dunque il concetto della conservazione e del rapporto fra nuovo e vecchio, costantemente in evoluzione, poiché connesso alle situazioni filosofiche, politiche, religiose ed economiche del momento. Le Associazioni mondiali che si occupano oggi della protezione dei monumenti, quali l'ICCROM, l'ICOMOS, il DOCOMOMO, nonostante l'ambito di respiro internazionale di questo problema, registrano fra i loro stessi Stati membri differenti tendenze, relazionate alle culture nazionali di provenienza (8). L'English Heritage per esempio (*Historic Buildings and Monuments Commission for*



La Valle di Brú na Bóinne (Contea di Meath, Irlanda). World Heritage Site dal 1993, dopo il riconoscimento formale dell'UNESCO, questa valle rappresenta per l'Irlanda il centro archeologico più importante e ricco di monumenti preistorici e medioevali.



La città romana imperiale di Efeso (Turchia). Quel che resta di positivo del precedente intervento di copertura, realizzato nel 1985 dall'Istituto Archeologico Austriaco, dove la reintegrazione tra funzione e immagine è stata restituita grazie alla messa in opera di alcuni architravi in legno sopra le colonne dei peristili (interni alle unità abitative e illuminati da una luce indiretta filtrata da coperture trasparenti) e sopra i vani di passaggio, o con la ricollocazione di alcuni oggetti negli ambienti originari.

England) non preclude la possibilità di salvaguardare il monumento inglese per eccellenza, Stonehenge, con un progetto di valorizzazione complessiva dell'area e di musealizzazione moderna del sito, appagante e parzialmente sostitutiva della visita al monumento stesso.

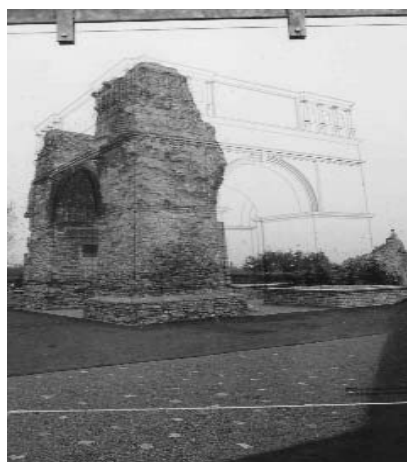
Gli interventi di recupero dei complessi archeologici, apparentemente inconcepibili secondo i precetti di Brandi, accolti *in toto* dalle Carte italiane e che costituiscono riferimenti normativi in materia, sono in realtà ammessi e compiuti poiché, come sottolinea Alessandra Melucco Vaccaro (Archeologia e restauro, 1989), "lo stato di rudere non è una condizione obiettiva", ma un giudizio di valore temporaneo, datato e mai oggettivo: per ciò è auspicabile la sua sottrazione dallo stato in essere, necessariamente accompagnata da una restituzione formale leggibile e quindi da una sua musealizzazione, o secondo alcuni "urbanizzazione", nel senso di "collocare nella dimensione urbana e attrezzare per usi specifici".

Erosione da consumo eccessivo, inquinamento visivo delle strutture di accoglienza, vandalismo, commercializzazione, alterazione dello spirito del luogo, sostenibilità economica di iniziative troppo costose, contrastano immediatamente con il ruolo cruciale che la restituzione del patrimonio archeologico alle visite del pubblico svolge nello sviluppo economico locale, per la crescita e l'istruzione, per la conservazione e la protezione del patrimonio culturale. Il turismo di massa può rovinare l'atmosfera del luogo, e ledere con il logorio d'uso le stesse antiche superfici orizzontali: la ricostruzione delle grotte paleolitiche di Altamira e di Lascaux costituisce un validissimo esempio di fruizione alternativa all'accessibilità, proibita a causa di nuove forme di degrado antropico, proposta nei pressi del sito stesso. Il controllo delle visite potrebbe diminuire enormemente i rischi di un turismo di massa. Conservazione non sempre può prescindere dunque anche dalla ricostruzione, specialmente là dove i resti muti sono quantitativamente inadeguati al recupero di qualsiasi segnale comunicativo: ricostruzione "intelligente" positivamente valutata anche da esponenti dell'ICOMOS come Henry Cleere (9).

Quando si decide infine di interpretare, le domande che ci si dovrebbe porre sono molte: bisogna concentrarsi sulla materia rimasta o estendere la ricostruzione interpretando i dati?

Quale deve essere l'obiettivo primario,

l'informazione, l'emozione, la simpatia del pubblico, la raccolta di fondi per la ricerca o tutto questo insieme? Come facilitare le visite e l'apprendimento, senza stancare il visitatore? Come incoraggiare il ritorno del pubblico? Il *re-enactments* è una delle numerose attività proposte regolarmente dall'English Heritage, presso le aree archeologiche, per rispondere a quest'ultima esigenza: il ritorno di simili iniziative non è solo economico, come ha evidenziato la *Society for the Interpretation of Britain's Heritage*, ma corrisponde anche ad una maggiore sensibilizzazione del pubblico al problema della conservazione. In una società che ha bisogno di ricorrere al passato, l'*heritage* diventa un modo per produrre cultura, un'industria del valore aggiunto che deve collaborare col turismo: paragonando il patrimonio archeologico ad una vera e propria macchina turistica, Barbara Kirshenblatt-Gimblett (10) parla di valore riferendosi al passato, all'allestimento ed alla sua diversità, come elementi fondamentali affinché tale valore possa inserirsi nel mercato turistico. Due bilioni di persone nel 2000 sembra si siano mosse alla ricerca di destinazioni, e il museo in quanto



Il Parco Archeologico di Carnuntum (Austria) L' "APK" integra pochi episodi di ricostruzione, parziale e integrale, alla ricerca scientifica per la conservazione delle rovine nel loro stato di rudere, ad esperienze di archeologia sperimentale, arricchite dalla *living history* proposta durante i festival romani presso l'anfiteatro di Petronell. Parallelamente agli scavi, iniziati a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, si è preferita la strada della musealizzazione discreta delle rovine, la cui conoscenza viene mediata dall'intensa attività didattica e di intrattenimento culturale.

parte integrante dei siti archeologici, sembra essere una delle attrazioni principali(11).

Di indiscutibile attualità è dunque il dibattito fra vecchio e nuovo modo di concepire l'archeologia: conservazione e ricerca non sono più stimoli sufficienti a garantire la sopravvivenza di un ingente patrimonio archeologico, che l'incuria e la superficialità della storia, passata e recente, ha di sovente abbandonato a sé stesso.

La presentazione dell'archeologia al pubblico è oggi universalmente riconosciuta come principio fondamentale di ogni azione di recupero e di protezione del monumento, del sito o del reperto archeologico, di cui un'intelligente gestione potrebbe sfruttare le molte potenzialità, già garantite da una serie innumerevole di iniziative museografiche del tutto innovative.

Rosa Maria Zito ha conseguito nell'anno 2003 il titolo di Dottore di Ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi", presso l'Università degli Studi di Palermo.

NOTE

- 1) Hugues de Varine, "L'Ecomusée", in André Desvallées, *Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Diffusion Presses Universitaires de Lyon, éditions W, MNES 1992.
- 2) Da *Il Patrimonio dell'Umanità. Siti archeologici e centri urbani*, UNESCO, Parigi, e Skira, Milano 2002.
- 3) Maria Clara Ruggieri Tricoli, *I fantasmi e le cose*, Lybra Immagine, Milano 2000.
- 4) Pietro Clemente, "I parchi culturali tra archeologia ed etnografia: l'approccio antropologico", in Riccardo Francovich, Andrea Zifferero, *Musei e parchi archeologici*, Edizioni all'insegna del Giglio, Firenze 1999.
- 5) Mark Brisbane e John Wood, *A future for our past?*, English Heritage, 1996.
- 6) Stephen Greenblatt, "Resonance and wonder", in Ivan Karp e Steven Lavine, *Exhibiting cultures. The poetic and politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Washington, 1991.
- 7) In "A question of interpretation", *Museum International*, n.º.198, Apr/Jun 1998.
- 8) James Strike, *Architecture in conservation. Managing Development at Historic Sites*, Routledge, London 1994.
- 9) Henry Cleere, *Archeological Heritage management in the modern world*, Routledge, London 2000.
- 10) Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination culture. Tourism, Museums and Heritage*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1998.
- 11) Patrick Boylan, *Heritage and Cultural Policy: the role of museums*, Research Paper for World Commission on Culture and Development, Perez de Cuellar Commission, London, 1995.

L'ATHENAION ARCAICO SULL'ACROPOLI DI GELA: RICERCA ARCHEOLOGICA ED IPOTESI DI CONFIGURAZIONE

Rocco Caruso



Dalla fine dell'Ottocento, per tutto il secolo scorso ed ancor oggi, la città di Gela è, non solo un'interessante e ricco giacimento archeologico, testimonianza di una storia millenaria, ma anche un argomento di studio complesso, articolato, vario e a volte frammentario. La storia e l'archeologia della città greca sono documentate da interessanti pubblicazioni di noti archeologi, a cominciare da Orsi, per passare al Bernabò Brea, all'Orlandini, all'Adamesteanu, al Griffò, al De Miò e alla Fiorentini sino ad arrivare alla Panvini, che ha sintetizzato in un libro tutti gli studi compiuti su Gela dall'Ottocento ai nostri giorni facendo il punto delle conoscenze.

Alcuni di questi studi, sono in realtà a carattere preliminare, compiuti al momento della scoperta, nella maggior parte dei casi, presentano in genere un solo punto di vista, quello archeologico senza considerare che la conoscenza di un sito archeologico è, per usare le parole del prof. Alberto Sposito, *un'acquisizione complessa, un'elaborazione che riguarda molte discipline, è una scienza che è tecnologica, storica, economica, archeologica ed altro ancora.*

Nell'ambito dei resti monumentali presenti nell'acropoli della città di Gela i templi rappresentano elementi di fondamentale importanza; tra questi l'*Athenaion* arcaico, meglio noto come *Tempio B*, edificato sui resti di un edificio più antico nel VII-VI secolo a.C., viene più volte restaurato negli apparati decorativi, e nel corso del V secolo a.C., smontato e riutilizzato per costruire un nuovo tempio più grande e prezioso (*Tempio C*), voluto dai *Dinomenidi* per celebrare la vittoria sui Cartaginesi del 480 a.C. ad *Himera*. Il tempio è oggi conosciuto grazie alla ricerca archeologica di Paolo Orsi, che ne ha portato alla luce i resti, e di Luigi Bernabò Brea che ha completato gli studi del materiale archeologico presentando, con l'aiuto di Rosario Carta, un'ipotesi di configurazione del prospetto principale. Del Tempio si conserva oggi solo un filare delle fondazioni, il più profondo, appoggiato direttamente sulla roccia della collina. La fondazione misura m 35,22 di lunghezza e m 17,75 di larghezza. Le dimensioni sono di un tempio *periptero, esastilo*, e di ordine dorico come dimostrato dall'esistenza di schegge di colonna e di un capitello. Dall'analisi degli elementi pervenuti il Tempio è databile tra la fine del VII e gli inizi del sec. VI a.C. Alla povertà di elementi architettonici corrisponde fortunatamente una molteplicità di materiali riferibili alla decorazione del Tempio, cioè ai *gorgoneia*, ai *Kalypteres*

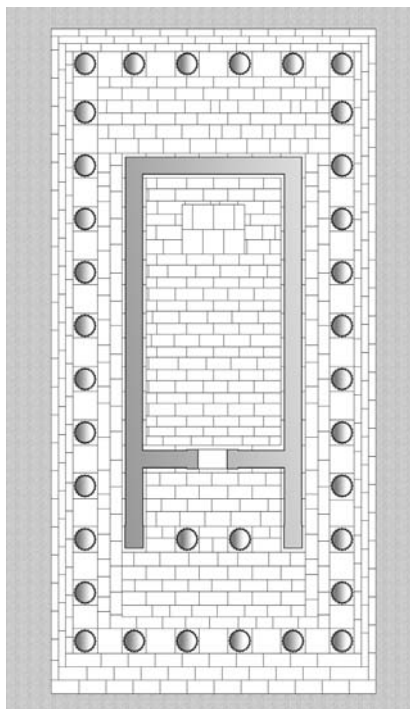
hegemones a forma di cavaliere, agli *acroteri* a protomi leonine, alla *sima* e al *geison*.

Con elementi così esigui, anche solo pensare ad un'ipotesi di configurazione potrebbe sembrare assurdo ed ogni tentativo di questo tipo atto di presunzione. Tuttavia, pur restringendo il campo alla sola ipotesi, pare importante per una conoscenza più approfondita dell'architettura dell'antica Gela, provare a valutare ogni singolo elemento, per capirne la funzione e la sistemazione architettonica, ricollegandolo poi ad altri che, sebbene non pervenuti, con i primi dovevano per forza di cose legarsi, così come un rocchio di colonna si lega ad un altro rocchio e su questi si appoggia il capitello. Alla fine si potrà tentare una ricostruzione che, sebbene opinabile e magari criticabile, susciterà in ogni singola persona almeno molta curiosità, e poiché dalla curiosità nasce l'interesse e dall'interesse la conoscenza, potrà offrire nuove conoscenze.

A questa ipotesi di ricostruzione, è stata finalizzata la tesi di laurea discussa nell'Anno Accademico 1999-2000 alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo (1), si è tentato di far rivivere la consistenza della materia, cromatica e costruttiva di questo importante tempio arcaico, attraverso l'apporto congiunto di discipline differenti: dalla storia all'archeologia, dall'architettura antica alla tecnologia e alla rappresentazione informatica. Riferimenti principali sono stati lo studio del Bernabò Brea e la ricostruzione proposta da Rosario Carta; sono stati analizzati gli elementi rinvenuti sull'acropoli ed infine sono state verificate le informazioni attraverso il confronto tipologico con templi coevi di altre località. È da sottolineare il fatto che i parametri e le dimensioni valutate dal Bernabò Brea e dal Carta si riferiscono agli scavi sino al 1952. Ma oggi visitando l'acropoli affiorano nuove evidenze, sono visibili alcuni isolati blocchi architettonici che facevano parte, date le dimensioni, di un grande tempio. Tra questi blocchi vi sono due triglifi che, per il tipo di pietra e per dimensioni (cm 79 x 125), sono riconducibili al nostro Tempio B. Fatta questa considerazione procediamo passo passo nella descrizione dell'ipotesi di configurazione, analizzando questi reperti significativi:

- i blocchi di fondazione;
- il frammento di rocchio di colonna;
- il frammento di capitello arcaico;
- le gocce;
- il triglifo;
- le terrecotte architettoniche di vario genere.

La fondazione misura m 17,75x35,22 ed è





costituita su tre lati da due filari di blocchi, sul quarto lato i filari diventano tre. Si può ritenere che probabilmente su questa fronte i gradini del *crepidoma* possano essere più ampi rispetto a quelli delle altre fronti, così come nel il *Tempio C* di Selinunte. Attribuiamo pertanto a questi una pedata di m 0,71 ed agli altri, nord, sud ed ovest una pedata di m 0,40. Le misure dello *stilobate* verrebbero così a raggiungere una larghezza di m 15,50 circa ed una lunghezza di m 31,80 circa. Date queste dimensioni il nostro tempio doveva essere *esastilo, periptero* con dodici colonne sui lati lunghi ed un rapporto larghezza-lunghezza approssimabile a 3:6.

I rapporti dimensionali scaturiscono dallo



studio delle proporzioni. È noto infatti che la progettazione dei templi seguiva schemi semplici, e si applicava una logica apparentemente elementare. Il rapporto delle diverse parti era ottenuto ripetendo, dividendo e moltiplicando misure note di elementi architettonici.

Così ipotizzando che il modulo di base nella progettazione del nostro Tempio è il diametro della colonna; tale diametro, si può rilevare dal

frammento di rocchio pervenutoci e si aggira intorno ai cm 122 all'imoscapo. L'interasse calcolato è, nei lati corti, di cm 291,2 circa per quello centrale, di cm 270 circa quello angolare.

Nei lati lunghi gli interassi variano ulteriormente: cm 282,7 e cm 256,2 circa per le angolari. Si ottiene una distribuzione delle colonne molto varia, tipica del periodo arcaico (Siracusa, Selinunte) (2). Le linee che idealmente attraversano le colonne, gli interassi generano una tessitura, una griglia che costituisce lo schema di base nella composizione architettonica del Tempio. L'altezza della colonna si ottiene riportandone il diametro in alzato, ed è pari a cm 560 (4,5 diametri) compresi *abaco* ed *echino*; tale misura determina la composizione degli elementi in alzato. Dall'osservazione del rocchio si deduce anche che le colonne sono rastremate verso l'alto e presentano venti scanalature.

Nulla si conosce della cella, per cui la sua determinazione è del tutto ipotetica e basata sul confronto con altri templi arcaici e su considerazioni di tipo strutturale. È probabile che i muri della cella si trovassero in corrispondenza delle seconde colonne del frontale e delle terze del laterale: la cella risulterebbe larga m 8,30 circa e lunga m 20,30 circa. Con queste dimensioni non si può ritenere che non esistessero colonne all'interno della cella, in quanto gli stessi muri potevano reggere benissimo le capriate lignee che sorreggevano il tetto. Nel nostro *Athenaion*, per coprire l'intera larghezza, sono stati probabilmente utilizzati due elementi indipendenti; uno attraversava per intero la larghezza della cella incastrandosi nei muri, l'altro si incastrava nel muro della cella e nella trabeazione del colonnato. Le capriate erano probabilmente coperte da un cassettonato ligneo, costituito da elementi modulari. Per la configurazione del tetto, risultano utilissime le terrecotte architettoniche che decoravano il timpano. Dal frammento di un angolo di esse si evince un'inclinazione di 18° degli spioventi. Dalle caratteristiche dei resti di numerosissime tegole e di coppi, inoltre, è possibile affermare con una certa sicurezza, che il tetto era coperto con tegole piane e con coppi semicircolari, raccordati alla sommità da *Kálypteres hégemones* (coppi maestri) riccamente dipinti. I gocciolatoi della *simá*, alcuni dei quali conservati, permettevano lo smaltimento delle acque piovane e rappresentavano una vera e propria grondaia che aveva anche carattere decorativo. Numerosi *acroteri* arricchivano la parte alta del tempio. Quelli sommitali erano dei *Kálypteres hégemones* a forma di

cavaliere, che rappresentavano probabilmente i *Dioscuri, Castore e Polluce*; gli angolari raffiguravano dei leoni. Infine una gigantesca maschera, raffigurante una *Gorgone*, era posta all'interno del cavo frontonale, che aveva anche lo scopo, secondo le credenze del tempo, di allontanare il male.

Questo studio, muovendo dall'idea che la storia e l'architettura antica siano patrimonio di tutti, vuole essere una fra le tante strade che l'archeologia può percorrere per dare nuovi sviluppi alla disciplina ed aprirsi verso un pubblico più vasto.

NOTE

(1) R. Caruso, V. Cassarino, *Il Tempio B dell'Acropoli di Gela: Morfologia, Ipotesi di Configurazione, Tecnologia ed Apparatî Decorativi*, relatore prof. Arch. Alberto Sposito, correlatore dott.ssa Rosalba Panini, Anno Acc. 1999-2000. (2) H. Berve, G. Gruben, *I Templi Greci*, Sansoni, Firenze 1962.

RINGRAZIAMENTI

Un doveroso e sentito ringraziamento va alla prof. Salvina Fiorilla per i preziosi consigli fornitemi nell'elaborazione di questo articolo.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

D. Adamesteanu - P. Orlandini, *L'acropoli di Gela*, in "Notizie degli Scavi di Antichità", LXXXVII (1962), pp. 340-408; L. Bernabò Brea, *Il Tempio B e le sue terrecotte architettoniche*, "Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente", 1952; H. Berve - G. Gruben, *I Templi Greci*, Sansoni, Firenze 1962; R. Caruso - V. Cassarino, *Il Tempio B dell'Acropoli di Gela: Morfologia, Ipotesi di Configurazione, Tecnologia ed Apparatî decorativi*, Tesi di Laurea discussa alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, nell'anno accademico 1999/2000; E. De Miro, *Gela protoarcaica - dati topografici archeologici e cronologici*, in "Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente", LXI (1984), pp. 53-73. G. Fiorentini, *Gela, la città antica e il suo territorio*. Il Museo, Palermo 1985; P. Griffo, *Le recenti scoperte archeologiche di Gela*, in "Archivio storico per la Sicilia Orientale", 1948; P. Orlandini, *Nuovi acroteri fitili a forma di cavallo e cavaliere dall'acropoli di Gela*, in *Scritti in onore di Guido Libertini*, Firenze 1958, pp. 117-128; P. Orsi, *Gela, scavi 1900-1905*, in "Monumenti Antichi dell'Accademia dei Lincei", 1906; R. Panvini, *Gelas: Storia e archeologia dell'antica Gela*, SEI, Torino 1996.

CALENDARIO DEI SEMINARI SVOLTI NELL'ANNO ACCADEMICO 2003-2004

Venerdì 20 FEBBRAIO	PROF. ING. ENZO SIVIERO Ordinario all'Università degli Studi di Venezia, IUAV <i>SISTEMI DI COPERTURA DEI SITI ARCHEOLOGICI</i>
Giovedì 26 FEBBRAIO	PROF. ING. BENEDETTO VILLA Ordinario all'Università degli Studi di Palermo <i>TECNICHE INNOVATIVE PER IL RILEVAMENTO DEI CONTESTI ANTICHI</i>
Venerdì 27 FEBBRAIO	PROF. HENRI BRESCH <i>TESSITURE DELLE GRAZIE NELLA SICILIA MEDIEVALE*</i>
Martedì 2 MARZO	DOTT. MAURIZIO DE LUCA Capo Restauratore dei Musei Vaticani <i>RESTAURO DEL CICLO QUATTROCENTESCO DELLA CAPPELLA SISTINA</i>
Venerdì 12 MARZO	PROF. ULDERICO SANTAMARIA Chimico, Ricercatore, Docente della Scuola dell'ICR di Roma <i>ANALISI FISICO CHIMICHE SULLA MATERIA ARTISTICA</i>
Venerdì 26 MARZO	ARCH. GIOVANNI MARUCCI Coordinatore Seminari di Camerino <i>LE MURATURE TRADIZIONALI. RISANARE E RICOSTRUIRE NELLE AREE A RISCHIO SISMICO</i>
Martedì 6 APRILE	PROF. MASSIMO LAURIA Associato all'Università Mediterranea di Reggio Calabria <i>SCHEDATURA PER IL RECUPERO DEI CENTRI STORICI MINORI</i>
Lunedì 19 APRILE	PROF. MAURIZIO DE LUCA Capo Restauratore dei Musei Vaticani <i>TECNICHE DI ESECUZIONE PITTORICA*</i>
Venerdì 23 APRILE	ARCH. ALFONSO SENATORE Studio ARUP, Londra <i>CONTROLLO MICROCLIMATICO SUI BENI CULTURALI</i>
Lunedì 26 APRILE	ARCH. LUCIO TRIZZINO Esperto di restauro architettonico <i>ESPERIENZE DI RESTAURO IN SICILIA*</i>
Venerdì 30 APRILE	PROF. ARCH. VINCENZO LEGNANTE Ordinario all'Università degli Studi di Firenze <i>INTERVENTI DI OPPORTUNITÀ IN ARCHITETTURA</i>
Lunedì 3 MAGGIO	PROF. SALVATORE NICOSIA Dir. Dip. Studi Greci, Latini e Musicali. Tradizione e Modernità (AGLAIA) <i>IL TEATRO GRECO*</i>
Lunedì 10 MAGGIO	PROF. ING. MARIA CLARA RUGGIERI TRICOLI Prof. Associato Facoltà di Architettura di Palermo <i>ORIENTAMENTI DELLA NUOVA MUSEOLOGIA*</i>
Martedì 11 MAGGIO	PROF. ARCH. BENEDETTA SPADOLINI Presidente della Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Genova <i>ARCHITETTURE TEMPORANEE</i>
Lunedì 17 MAGGIO	PROF. OSCAR BELVEDERE Prof. Ordinario Facoltà Lettere e Filosofia di Palermo <i>URBANISTICA E ARCHITETTURA ANTICHE*</i>
Venerdì 31 MAGGIO	DOTT. GIANFILIPPO VILLARI Soprintendente BB. CC. ed AA. di Messina <i>LA FOTOLISI NELL'ESPOSIZIONE MUSEALE*</i>
Lunedì 7 GIUGNO	PROF. ARCH. FABRIZIO SCHIAFFONATI Ordinario al Politecnico di Milano <i>SCENARI PER LA GESTIONE DI PROGETTI COMPLESSI</i>
Lunedì 14 GIUGNO	ARCH. MASSIMO RICCI Consulente dell'UNESCO <i>LA CUPOLA DI SANTA MARIA DEL FIORE IN FIRENZE*</i>
Martedì 15 GIUGNO	PROF. ARCH. ANDREA VALLICELLI Ordinario all'Università degli Studi di Chieti <i>MATERIALI SPECIALI INERENTI LE AREE ARCHEOLOGICHE</i>
Lunedì 21 GIUGNO	PROF. ING. NINO VICARI Presidente dell'Associazione "Salvare Palermo" <i>RECUPERO URBANISTICO: IL CASO DELLA VUCCIRIA A PALERMO*</i>
Martedì 22 GIUGNO	PROF. TOR BRÖTROM Gotland University College, Sweden <i>PREVENTIVE CONSERVATION BY CLIMATE CONTROL</i>
	PROF. PETRA ERIKSSON Gotland University College, Sweden <i>APPLIED BUILDING CONSERVATION BETWEEN THEORY AND PRACTICE</i>
	PROF. HENRIK LARSSON Gotland University College, Sweden <i>THE IMPORTANCE OF THE CRAFTSMAN IN THE CONSERVATION PROCESS</i>
Venerdì 25 GIUGNO	DOTT. MAURIZIO QUAGLIUOLO Coordinatore Italiano Programma Erity <i>GESTIONE DI QUALITÀ PER IL PATRIMONIO CULTURALE</i>

* Tali seminari si sono svolti presso la Sede del Consorzio Ennese Universitario (C.E.U.) di Enna nell'ambito delle attività relative al Corso di Laurea in "Restauro, Recupero e Riqualificazione dell'Architettura".