



**Politecnico
di Torino**

POLITECNICO DI TORINO

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN: ARCHITETTURA PER IL PATRIMONIO

**CONSERVAZIONE, RESTAURO E
MUSEOGRAFIA IN SICILIA
DALLE ESPERIENZE BORBONICHE AGLI INTERVENTI DI
FRANCO MINISSI AD AGRIGENTO E SELINUNTE**

TIPO DI TESI: di Ricerca

Studente:
KEVIN PASERO LOMBARDO

Relatore:
PROF.ARCH. EMANUELE ROMEO

Correlatori:
PROF.ARCH. ROSARIO SCADUTO
PROF.ARCH. ALDO R. D. ACCARDI

ANNO ACCADEMICO 2025-2026

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO 1 LA SICILIA NEL DIBATTITO ANTIQUARIO ED ESTETICO TRA XVIII E XIX SECOLO	8
1.1 Viaggiatori europei alla scoperta della Sicilia antica.....	8
1.2 Dalla curiosità antiquaria alla tutela scientifica: la Sicilia e il contesto europeo tra XVIII e XIX secolo	54
1.3 Le istituzioni della tutela in Sicilia: dal modello borbonico al parco archeologico	77
CAPITOLO 2 TRA ARCHITETTURA E STORIA; I SITI ARCHEOLOGICI DI AGRIGENTO E SELINUNTE	92
2.1 La Valle dei Templi di Agrigento	92
2.2 Selinunte. Dalla pólis greca al Parco archeologico	107
CAPITOLO 3 LA COMUNICAZIONE NEI MUSEI ARCHEOLOGICI	123
3.1 La museografia come strumento di conoscenza e conservazione	130
3.2 Restauro e museografia: comunicare la materia, l'arte e la conservazione	156
3.3 La museografia tra rappresentazione, evocazione e paesaggio.....	178
CAPITOLO 4 CONSERVAZIONE DELL'ANTICO E PROGETTO DEL NUOVO; IL CONTRIBUTO DI FRANCO MINISSI IN SICILIA	195
4.1 Le influenze teoriche e culturali di Cesare Brandi nel percorso formativo di Franco Minissi	201
4.2 Conservazione in situ, museografia e progetto: l'elaborazione teorica e operativa di Franco Minissi	221
4.3 Rapporti istituzionali e fondamenti teorici nell'esperienza siciliana di Franco Minissi	232
4.4 Prassi operativa della musealizzazione e del restauro in Sicilia attraverso l'esperienza di Franco Minissi	243
CAPITOLO 5 AGRIGENTO E SELINUNTE: MUSEOGRAFIA E PROGETTO ARCHEOLOGICO	259
5.1 L'intervento di Franco Minissi ad Agrigento.....	260
5.2 Il Parco archeologico di Selinunte (1974-1985); dalla visione di Vincenzo Tusa al progetto di Franco Minissi	275
CAPITOLO 6 CRITICITÀ E POTENZIALITÀ NEI PROGETTI DI MINISSI: POSSIBILI PROPOSTE PROGETTUALI.....	285
6.1 Dal modello minissiano alle strategie contemporanee di valorizzazione: museografia, gestione e progetto ad Agrigento	285

6.2 Conservazione e valorizzazione. Un nuovo progetto per la Valle dei Templi di Agrigento	299
6.3 Il parco archeologico di Selinunte nell'attuale paesaggio: criticità contemporanee.	310
6.4 Conservazione e valorizzazione. Un nuovo progetto per il Parco Archeologico di Selinunte	319
CONCLUSIONI	322
BIBLIOGRAFIA	I
ELENCO COMPLETO DELLE OPERE E DEI PROGETTI DI FRANCO MINISSI	VI
ELENCO DELLE OPERE E DEI PROGETTI DI RESTAURO E MUSEALIZZAZIONE REALIZZATI DA FRANCO MINISSI IN SICILIA	XIII
RINGRAZIAMENTI	XVII

INTRODUZIONE

A partire dal XVIII secolo, la Sicilia emerse come una delle mete più affascinanti e suggestive del Grand Tour, quel lungo viaggio formativo che portò artisti, studiosi e aristocratici europei alla scoperta delle radici della civiltà occidentale. Le vestigia dell'antichità classica, immerse in un paesaggio aspro e luminoso, offrirono ai viaggiatori l'occasione di osservare e studiare direttamente ciò che, fino a quel momento, era stato conosciuto soltanto attraverso i testi o le copie conservate nei musei. L'isola, a lungo considerata una terra periferica, si impose progressivamente come tappa imprescindibile per chi avesse voluto comprendere le origini dell'architettura e dell'arte greca.

In questo contesto, viaggiatori come Riedesel, Jean-Pierre Louis Houël, Eugène Viollet-le-Duc e tanti altri contribuirono in modo decisivo alla riscoperta della Sicilia. Le loro descrizioni e incisioni offrirono una nuova percezione dei siti archeologici di Agrigento e Selinunte, divenuti simboli dell'antico e luoghi privilegiati di osservazione per l'Europa colta del tempo. Nei loro racconti, i templi dorici apparvero come monumenti di una purezza quasi primordiale, dove natura e rovina si fondevano in un equilibrio estetico e spirituale. Houël, in particolare, seppe immortalare questi paesaggi con una sensibilità pittorica e documentaria che influenzò profondamente l'immaginario del Settecento.

Accanto ai viaggiatori stranieri, non meno significativo fu il ruolo dei siciliani: architetti, disegnatori, religiosi, ed eruditi che accompagnarono gli ospiti europei nei loro itinerari, contribuendo a rendere più sistematiche le osservazioni e le misurazioni dei monumenti. Figure come Giuseppe Maria Pancrazi, legato alla cerchia dei Gesuiti, e altri studiosi attivi tra Palermo, Catania e Agrigento, diedero un contributo fondamentale alla conoscenza del patrimonio antico dell'isola. Questo dialogo tra visitatori e intellettuali locali generò una ricca produzione di rilievi, schizzi, descrizioni, appunti su taccuini e diari di viaggio, che gettò le basi per un metodo di studio più scientifico dell'archeologia.

La curiosità dei viaggiatori trovò inoltre terreno fertile grazie all'intervento delle istituzioni borboniche, che a partire dalla seconda metà del Settecento cominciarono a interessarsi concretamente alla tutela e alla valorizzazione delle antichità. Come fu noto, i Borboni di Napoli (Carlo III prima e Ferdinando IV successivamente), consapevoli del valore politico e

culturale delle scoperte archeologiche, promossero gli scavi di Ercolano e Pompei e, parallelamente, incoraggiarono la ricerca e la conservazione anche in Sicilia. Sotto il loro governo si moltiplicarono i provvedimenti volti a regolamentare le esplorazioni e l'esportazione dei reperti, facendo nascere i primi musei pubblici, dove i materiali raccolti potevano essere studiati e ammirati. Queste iniziative segnarono i primi passi verso una politica culturale rivolta al patrimonio storico-artistico, gestito da un'amministrazione che, proprio in quegli anni, creò i suoi organi centrali e periferici di tutela del patrimonio archeologico.

Fu in questa cornice di rinnovato interesse che maturarono le prime riflessioni teoriche sull'antico. Johann Joachim Winckelmann, considerato il padre della storia dell'arte moderna, elaborò una lettura dell'arte greca fondata sull'ideale di "nobile semplicità e quieta grandezza". Nelle rovine siciliane i viaggiatori riconobbero la concretizzazione di quel modello estetico: l'armonia delle proporzioni dei templi, la luce mediterranea che ne scolpì le forme, la continuità tra natura e architettura. La Sicilia divenne così un laboratorio a cielo aperto per la verifica delle teorie winckelmanniane e per la nascita di una nuova coscienza del passato. Con l'inizio dell'Ottocento, l'interesse antiquario si evolse in un pensiero critico più maturo. Quatremère de Quincy affrontò il tema della rovina non solo come oggetto estetico, ma anche come documento morale e storico.

Egli da un lato denunciò l'esportazione delle opere d'arte e la dispersione dei contesti, sottolineando come il valore di un monumento risiedesse nella sua relazione con il luogo d'origine, dall'altro propose una nuova metodologia di restauro rivolta principalmente all'architettura classica. Il suo pensiero segnò una svolta nella storia della tutela, ponendo le basi per una concezione etica della conservazione.

Nello stesso periodo, la riflessione si divise nelle opposte interpretazioni di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e John Ruskin. Il primo concepì il restauro come completamento ideale, un atto creativo volto a restituire all'opera la sua integrità formale, ma soprattutto un atto necessario affinché il restauro potesse ridare una funzione al monumento, valorizzandone anche la memoria storica e l'autenticità materica. Il secondo, invece, sostenne che la rovina, nella sua imperfezione e nel suo decadimento, rappresentasse la verità del tempo e dovesse essere lasciata intatta. Tra queste due posizioni si collocò la complessa evoluzione del pensiero moderno sul restauro, che trovò applicazione concreta nei secoli successivi. Tali posizioni culturali emersero anche durante i viaggi dei due pensatori proprio in Sicilia, dove entrambi ebbero modo di ammirare, studiare e disegnare le antichità siciliane.

Nel frattempo, la Sicilia continuò a essere una fonte inesauribile di ispirazione e di studio. Agrigento e Selinunte, in particolare, divennero oggetto di analisi sempre più approfondite da parte di studiosi e architetti europei. I loro templi, testimoni di una stagione luminosa della civiltà greca, incarnarono il legame tra arte, paesaggio e memoria storica. Le immagini di Houël e le descrizioni di Riedesel, insieme ai rilievi dei tecnici locali, alimentarono una tradizione visiva e documentaria che fu determinante per gli studi successivi e per l'affermarsi di una sensibilità conservativa..

Questa lunga eredità di sguardi, teorie e pratiche confluì nel XX secolo nel lavoro di Franco Minissi (1910–1998), architetto e museografo che seppe tradurre in termini contemporanei il dialogo tra antico e moderno. Formatosi nel solco del dibattito novecentesco sul restauro, la sua opera rappresentò una sintesi originale tra la fedeltà alla materia storica e l'uso del linguaggio architettonico moderno come mezzo di mediazione. Nei suoi interventi al Museo Archeologico Regionale di Agrigento e nel Parco Archeologico di Selinunte, Minissi creò spazi espositivi in cui la struttura moderna accompagnò, senza sovrastare, le preesistenze antiche, restituendo al pubblico la possibilità di comprendere la complessità dei luoghi. Attraverso l'uso calibrato di materiali contemporanei, la trasparenza delle coperture e la chiarezza dei percorsi museali, Minissi costruì un modello di intervento che incarnò i principi di rispetto e leggibilità, due concetti che riassunsero secoli di riflessione sul restauro e che trovarono in lui una concreta applicazione. In questo modo, il museo si affermò come parte integrante del sito archeologico, non soltanto come luogo di conservazione, ma come strumento di conoscenza, di interpretazione e di divulgazione. Esso divenne un “dispositivo attivo” di mediazione culturale, capace di rendere accessibile a tutti la complessità del passato e di generare nuove forme di partecipazione e consapevolezza collettiva. Nel sistema dei siti archeologici, il museo rappresenta oggi un elemento strategico per la valorizzazione e la sostenibilità, poiché la capacità di raccontare e comunicare il patrimonio ne determina il successo culturale ed economico. Un museo ben concepito può infatti attrarre finanziamenti, stimolare la ricerca rivolgendo l'attenzione anche verso aree marginali o meno considerate del contesto archeologico in cui è situato, creando un “sistema diffuso” di beni e attivando un circolo virtuoso tra tutela, conoscenza e sviluppo economico e sociale.

La presente tesi si propone di leggere la storia del rapporto tra viaggio, restauro e museo come un unico filo conduttore che attraversa la cultura europea tra Settecento e Novecento, trovando nella Sicilia, in particolare nei siti di Agrigento e Selinunte, un terreno privilegiato di osservazione. Il percorso inizia dalla scoperta dei luoghi da parte dei viaggiatori del Grand Tour, al progressivo consolidarsi delle istituzioni borboniche e delle prime forme di tutela,

fino all'elaborazione teorica dei principali autori del restauro e alla loro eredità nella museografia contemporanea.

Agrigento e Selinunte, luoghi di stratificazione e di memoria, rappresentano in questa prospettiva il punto d'incontro tra storia e progetto, tra passato e presente. Attraverso le loro rovine, viaggiatori, teorici e architetti hanno interrogato il senso stesso della conservazione, trasformando la rovina in conoscenza, la materia in racconto e il museo in esperienza viva, in cui la tutela diventa racconto e il racconto, a sua volta, strumento di valorizzazione.¹

¹ Le immagini utilizzate nella presente tesi provengono da diverse fonti: alcune sono tratte da pubblicazioni bibliografiche, altre sono fotografie dell'autore, mentre altre ancora sono reperite da fonti online a scopo illustrativo e accademico. Le fonti sono indicate nelle rispettive didascalie.

Capitolo 1

LA SICILIA NEL DIBATTITO ANTIQUARIO ED ESTETICO TRA XVIII E XIX SECOLO

Tra XVIII e XIX secolo la Sicilia divenne uno dei luoghi chiave del dibattito europeo sull'antico. I suoi paesaggi e i suoi templi, ammirati e studiati da viaggiatori, artisti e studiosi, offrirono una nuova consapevolezza del valore storico e simbolico delle rovine. In questo periodo l'interesse antiquario si intrecciò con le prime riflessioni estetiche e con la nascita di una coscienza critica verso la conservazione, spesso attuata attraverso interventi di restauro. Parallelamente, sull'isola si affermò e si diffuse capillarmente una classe di eruditi e funzionari locali che, collaborando con le istituzioni borboniche, posero le basi per una tutela ben concepita e organizzata e per una valorizzazione ante litteram del patrimonio. Pertanto, nel I capitolo si procede ad analizzare questo momento di transizione — dalle esperienze dei viaggiatori europei alle iniziative degli studiosi siciliani, fino alla formazione delle prime istituzioni — per dimostrare come la Sicilia divenne un crocevia essenziale nella definizione del rapporto moderno tra rovina, conoscenza e restauro.

1.1 Viaggiatori europei alla scoperta della Sicilia antica

Nel corso del XVIII e del XIX secolo fino ai primi del Novecento, la Sicilia assunse un ruolo fondamentale negli studi delle antichità. Le città e i monumenti vennero descritti, studiati e vissuti da innumerevoli viaggiatori provenienti da tutta Europa — studiosi, scrittori, pittori, architetti, restauratori e archeologi — animati dal desiderio di approfondire le tematiche dell'arte classica in un orizzonte più ampio. Nel corso degli anni, a partire quantomeno dal

viaggio di Jean-Pierre Louis Laurent Houël², Akragas³ divenne l'epicentro del Grand Tour. Johann Wolfgang Goethe nel suo "Viaggio in Italia" (1787) scrisse: "Senza la Sicilia non ci si può fare un'idea dell'Italia: qui soltanto è la chiave di tutto".⁴ La seconda metà del Settecento fu segnata dall'ideologia illuminista e dal neoclassicismo, destinate a lasciar spazio al romanticismo. In questo contesto, la Sicilia non fu più percepita come tappa secondaria, ma anzi divenne meta principale a conclusione di un viaggio che, senza di essa, sarebbe apparso incompleto.⁵ Come ci ricorda Vincenzo Bonaventura in "La Sicilia al Tempo del Grand Tour. L'isola vista dai viaggiatori stranieri della seconda metà del Settecento"⁶ il termine "Grand Tour" fu adottato per la prima volta nella versione francese del libro "The voyage of Italy or a compleat journey through Italy" (1670)⁷, dello scrittore inglese Richard Lassels.

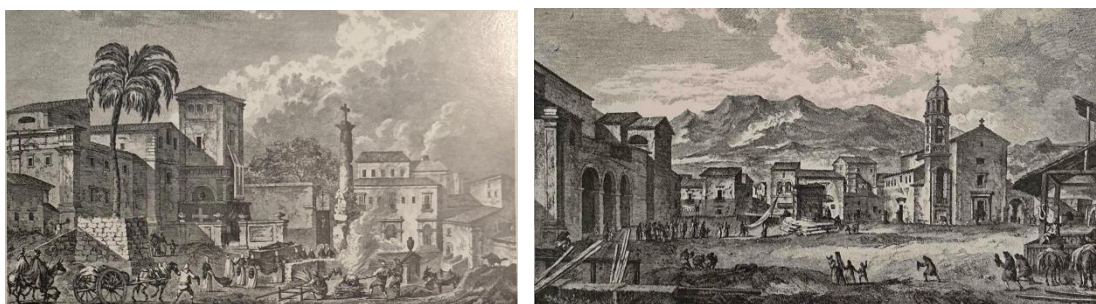


Figura 1 e Figura 2 – A sinistra: aspetti animati della vita di paese, Palma di Montechiaro (Agrigento).
A destra: aspetti animati della vita di paese, Carini (Palermo).

Fonte: Vincenzo Bonaventura, *La Sicilia al tempo del grand tour. L'isola vista dai viaggiatori stranieri della seconda metà del Settecento*, GMB, 2009, pp. 11.

² Jean-Pierre Louis Laurent Houël (Rouen, 28 giugno 1753 – Parigi, 14 novembre 1813) fu un incisore, pittore e architetto francese. Apprese l'arte dell'incisione presso l'atelier Le Bas di Parigi, specializzandosi in paesaggi. <https://www.antoniorandazzo.it>

In Jean Houle l'esigenza di esplorare e documentare la Sicilia per realizzare un'opera a carattere odepórico, non è casuale. Nel '700, in Europa, emergono delle "curiosità" culturali che portano studiosi, diplomatici, artisti ed antiquari a visitare terre poco note per ricercare in esse le origini della natura e dell'arte. In Sicilia Houël terrà un Journal, ovvero un diario diviso in più quaderni al quale affidare le emozioni e allo stesso tempo documentare gli itinerari compiuti e le persone incontrate. Servirà anche per tracciare veloci schizzi delle amate antichità e per redigere il testo dell'opera che pubblicherà. www.museoviaggiatori.it.

³ Su un crinale roccioso che delimita a sud l'altopiano su cui sorgeva l'abitato classico, ancora emergono i resti dei templi dorici, di incerta attribuzione: da est verso ovest, da quota 127 a quota 70, Hera (Giunone) Lacinia, Concordia, Eracle (Ercole), Zeus (Giove) Olimpico, Castore e Polluce (Dioscuri) e Hephaistos (Vulcano). Più in basso, la piana di San Gregorio attraversata dal corso del fiume Akragas, alla cui foce si trova il porto ed emporion della città antica. Vicino al fiume, il tempio dedicato al dio della medicina, Asclepio. L'antica Akragas, nel V secolo A.C., era un fiorente centro culturale: patria del filosofo presocratico Empedocle, frequentata da Pindaro e Simonide. In epoca romana, la città viene visitata da Cicerone alla ricerca di prove della rapacità e delle malversazioni del proconsole Verre e descritta da Virgilio nell'Eneide. www.lavalledeitempli.it.

⁴ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*. Traduzione di V. Errante. Bari: Laterza, 1919.

(Opera originale: *Italienische Reise*, Weimar: Cotta, 1816–1829.); Cit. in M. Fagiolo. "Il sogno del dorico e la caduta dei giganti." In *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700–1800*, a cura di A. Carlino, Roma: Gangemi Editore, 2005, pp. 11.

⁵ *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700–1800*, a cura di A. Carlino, Roma: Gangemi Editore, 2005, Sezione introduttiva.

⁶ V. Bonaventura, *La Sicilia al tempo del Grand Tour. L'isola vista dai viaggiatori stranieri della seconda metà del Settecento*, GMB, 2009.

⁷ Ivi, pp.8.

Il Grand Tour rappresentò per l'aristocrazia dell'epoca un viaggio di formazione culturale attraverso l'Europa, in cui l'Italia era la destinazione principale e irrinunciabile, essendo considerata la culla della civiltà classica e rinascimentale. L'obiettivo del viaggio era quello di studiare direttamente l'arte antica e del periodo rinascimentale, sviluppare la cultura del bello ma soprattutto rappresentò una tappa obbligata per l'educazione dell'aristocrazia del tempo. Grazie al Grand Tour le idee cominciarono a circolare, nacque il collezionismo di opere d'arte e si sviluppò la critica artistica. Inoltre, si produssero molti scritti di viaggio che cambiarono profondamente la percezione dell'Italia nell'immaginario europeo.⁸



Figura 3 - Veduta del teatro di Taormina e dell'Etna.

Fonte: Vincenzo Bonaventura, *La Sicilia al tempo del grand tour. L'isola vista dai viaggiatori stranieri della seconda metà del Settecento*, GMB, 2009, pp. 11.

In questa sede si propone un approfondimento della tematica del Grand Tour in Sicilia, analizzando come l'isola sia stata percepita, interpretata e raccontata dai viaggiatori che vi giunsero tra Sette e Ottocento. Attraverso diari, resoconti, incisioni e disegni, questi autori non si limitarono a descrivere l'architettura classica presente sul territorio, ma

contribuirono a costruire un'immagine della Sicilia come luogo privilegiato di confronto con l'antico. Le loro testimonianze, frutto di esperienze dirette e di un dialogo costante con le correnti culturali dell'epoca, offrono oggi un materiale prezioso per comprendere non solo la percezione dei monumenti e dei paesaggi archeologici, ma anche il ruolo che l'isola ebbe nella formazione del gusto, nell'elaborazione della critica antiquaria e nello sviluppo di una coscienza europea del patrimonio.

Nell'ambito del Grand Tour, la Sicilia divenne più attrattiva quando, nel 1767, il tedesco Johann Hermann von Riedesel⁹, ispirato dal clima di riscoperta dell'antico alimentato da Winckelmann e dagli scavi vesuviani a Pompei, Ercolano e Paestum¹⁰, compì e documentò il

⁸ Ivi.

⁹ Il barone Johann Hermann von Riedesel, (1740-1785), futuro diplomatico della corte di Federico II di Prussia, fu uno dei primi viaggiatori, che, nella seconda metà del Settecento, iniziarono a porgere il loro interesse verso la Sicilia e verso le vestige della civiltà greca.

¹⁰ Winckelmann visita i cantieri di Ercolano e Pompei, studiandone i reperti e i frammenti, con particolare attenzione al Museo di Portici, cui dedica le *Lettere sull'arte antica di Ercolano* (Winckelmann, *Lettere*, 1762-1768). La sua interpretazione, le sue descrizioni delle opere, poi sistematizzate nella *Storia delle arti del disegno*

suo viaggio con l'idea di scoprire i segni dell'antichità della Grecia e la bellezza nelle loro architetture.¹¹ Il viaggio del barone Riedesel, legato agli ambienti antiquari di Lipsia e al pensiero di Winckelmann, rappresentò un passaggio fondamentale nella costruzione del mito archeologico dell'isola. Il suo scopo era quello di poter studiare e riportare delle antichità della storia e della cultura del luogo e della civiltà greca/siciliana.¹² In questo senso, il suo viaggio non si limitò alla mera osservazione erudita, ma si configurò come una vera e propria indagine conoscitiva e metodologica, volta a comprendere il rapporto tra i monumenti, il paesaggio e le condizioni materiali delle rovine. L'attenzione per l'autenticità dei resti e per la loro integrità fisica si inserì nel più ampio clima culturale del tempo, in cui la documentazione, la descrizione analitica e il rilievo diretto dei manufatti costituivano strumenti essenziali per la conoscenza e la conservazione del patrimonio antico.

Il suo itinerario, iniziato a Palermo nel 1767, fu improntato a una ricerca filologica e visiva dell'antico, che risentì profondamente delle idee winckelmanniane sul valore del frammento e sulla "nobile semplicità e quieta grandezza" dell'arte greca.¹³ Winckelmann, che nel suo "Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura" aveva affermato che "l'unica via per noi di diventare grandi, e se possibile inimitabili, è l'imitazione degli antichi"¹⁴, influenzò direttamente la generazione di viaggiatori tedeschi che vedevano la Sicilia come una Grecia arcaica riemersa nel cuore del Mediterraneo. Riedesel, come lui, non cercava soltanto l'immagine ideale dell'antico, ma la sua presenza viva nel frammento architettonico, dove le proporzioni, anche se spezzate, continuavano a rivelare l'essenza dell'arte classica.

Il barone iniziò così la sua esplorazione dell'isola, descrivendo Palermo come una città diversa da quella narrata dai racconti: "The situation of this town is not so enchanting as I had

presso gli antichi (Winckelmann, *Storia*, 1764), contribuì a rendere celebri i siti campani e ad inserirli in una nuova visione evolutiva dell'arte greca. Nel 1758 visita anche Paestum, scrivendo descrizioni accurate delle architetture doriche che col tempo diffusero in Europa la conoscenza dell'architettura e dell'arte magnogreca (Moreno, *Winckelmann e l'invenzione dell'antico*, 1981). La rilettura e la reinterpretazione dei luoghi, come mostra Settis (*Laocoonte*, 1999, p. 143), trasformò i tre siti in mete obbligatorie durante il Grand Tour alimentando la voglia di viaggiare e scoprire l'architettura dorica.

¹¹ V. Bonaventura, *La Sicilia al tempo del Grand Tour, L'isola vista dai viaggiatori stranieri della seconda metà del Settecento*, GMB, 2009, pp.8.

¹² J.H. Riedesel, *Travels thought Sicily and that part of Italy formerly called Magna Grecia*, Londra 1773, traduzione in inglese di Reinhold Forster, pp. 10-25.

¹³ J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, trad. it. a cura di Salvatore Settis, Torino: Einaudi, 1992, il passo sulla "nobile semplicità e quieta grandezza" è contenuto nella stessa opera; l'edizione Einaudi lo riporta nella sezione iniziale in cui Winckelmann descrive le caratteristiche essenziali dei capolavori greci.

¹⁴ J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, trad. it. a cura di Salvatore Settis, Torino: Einaudi, 1992, pp.27.

been taught to expect”.¹⁵ L’obiettivo del viaggio, come per molti autori, restava l’osservazione delle architetture doriche presenti sul territorio. Egli visitò i siti di Agrigento, Siracusa, Taormina e Segesta, e molto probabilmente anche Selinunte, dove l’immagine e la bellezza delle architetture siciliane, successivamente confrontate con i templi di Paestum e della Grecia continentale, rimasero impresse nella sua memoria.¹⁶

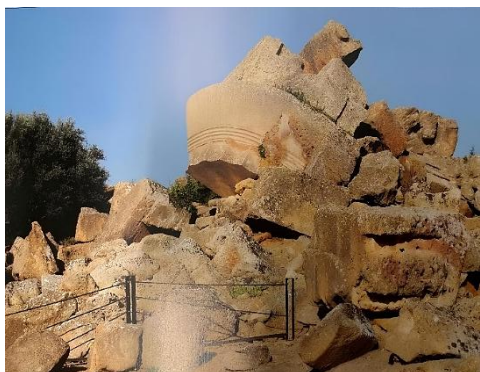


Figura 4 - Agrigento, Rovine del Tempio di Zeus. Particolare.

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800.* (a cura di) Alessandro Carlino, Ganemi editore, 2009, pp. 13.

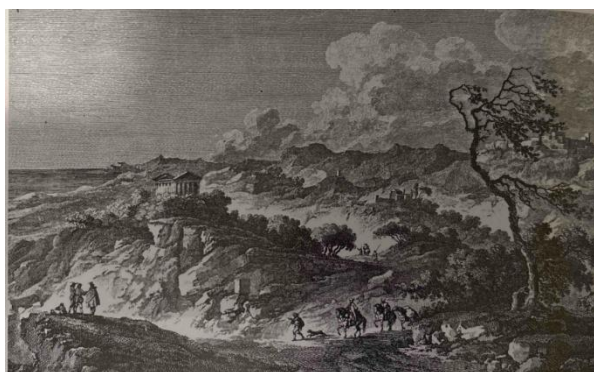


Figura 5 - Campagna di Agrigento, Veduta del Tempio della Concordia.

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800.* (a cura di) Alessandro Carlino, Ganemi editore, 2009, pp. 60.

Riedesel adottò un approccio misurativo e proporzionale, di taglio antiquario e insieme scientifico, più analitico rispetto alla narrazione pittoresca di molti altri viaggiatori del tempo. Come afferma Giovanna Ceserani: “Riedesel’s opening emphasis on Sicily and Magna Grecia demonstrates his passion for antiquarianism, distinguishing his work from the more conventional Grand Tour narrative”¹⁷, pertanto le osservazioni del viaggiatore tedesco sono ancora valide nel dibattito scientifico. Giunto ad Agrigento, Riedesel annotò le sue impressioni sul Tempio di Zeus Olimpio, sottolineandone la straordinaria maestosità. Egli marcò in maniera chiara come le rovine, pur ridotte in frammenti, fossero in grado di restituire l’originaria potenza del canone dorico, rivelandone le proporzioni e la monumentalità.¹⁸

In questa prospettiva, la sensibilità verso il frammento, maturata grazie all’influenza di Winckelmann, divenne un principio metodologico di osservazione e di restauro ante litteram. Nei suoi “Pensieri sull’imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura”¹⁹ (1755),

¹⁵ Ivi, pp.30-40.

¹⁶ Ivi, pp. 80-150.

¹⁷ G. Ceserani, *Italy’s Lost Greece. Magna Grecia and the Making of Modern Archaeology*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp.77-79.

¹⁸ J.H. Riedesel, *Travels thought Sicily and that part of Italy formerly called Magna Grecia*, Londra 1773, traduzione in inglese di Reinhold Forster pp. 110-130.

¹⁹ J.J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, prima edizione, Roma, 1767.

Winckelmann aveva denunciato con chiarezza le integrazioni arbitrarie operate dai restauratori romani, sostenendo che “anche un torso di eroe, anche una mano o un piede possono trasmettere la bellezza più perfetta”.²⁰ L’approccio di Riedesel ai ruderi siciliani ne fu la traduzione empirica: nei templi mutili e nei resti spezzati egli ritrovò il senso dell’armonia greca, non più come modello da ricostruire ma come verità da riconoscere. La pubblicazione delle sue lettere ebbe ampio successo in Europa. Nei suoi scritti, l’autore impose un modello filologico e scientifico di osservazione delle antichità, e la sua attenzione al frammento architettonico come documento anticipò un atteggiamento che si rivelò fondamentale nei dibattiti ottocenteschi sul restauro e sulla conservazione.²¹

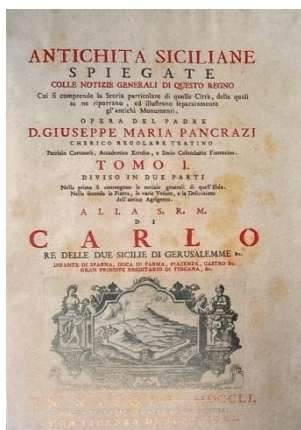


Figura 6 - Frontespazi del primo volume delle Antichità Siciliane (G.M. Pancrazi 1751-52).

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Agrigento 1700-1800*, (a cura di) Alessandro Carlino, Ganemi editore, 2009, pp. 74.

Negli stessi anni, tra il 1751 e il 1752, venne pubblicata, dall’editore napoletano Alessio Pellicchia, l’opera del padre teatino Giuseppe Maria Pancrazi, “Le Antichità Siciliane spiegate”.²²

Si trattò di un primo tentativo moderno di sistematizzazione delle antichità di Agrigento; il progetto nacque dalla lunga esperienza del maestro e dal sostegno dei circoli antiquari romani e toscani a cui apparteneva.²³ Pancrazi affidò la componente più grafica al maestro Salvatore Ettore, uno fra i primi ad interessarsi alle opere architettoniche siciliane e in particolare al tempio della Concordia, “d’un ordine diverso da quello, che si trovava nel Palladio, e nello Scamozzi sicché merita, che ne faccia lo spaccato, e i disegni in pezzi del cornicione, delle basi delle colonne per far vedere in che consista questa diversità”.²⁴

²⁰ J. Winckelmann, *Pensieri sull’imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, trad. it. a cura di Salvatore Settis, Torino: Einaudi, 1992, pp.28-30.

²¹ G. Ceserani, *Italy’s Lost Greece. Magna Grecia and the Making of Modern Archaeology*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp.80-85.

²² G.M. Pancrazi, *Le Antichità Siciliane spiegate: colle notizie generali di questo regno, cui si comprende la storia particolare di quelle città, delle quali si riportano, ed illustrano separatamente gl’antichi monumenti*, Napoli, A. Pellicchia, 1751-1752. L’opera fu pubblicata in quattro parti raccolte in due tomi in-folio presso l’editore A. Pellicchia di Napoli tra il 1751 e il 1752. È considerata una delle prime opere sistematiche dedicate alle antichità siciliane, con particolare attenzione ai siti di Agrigento.

²³ M. Bevilacqua, *Roma Firenze, Agrigento: Giuseppe Maria Pancrazi e la pubblicazione delle Antichità Siciliane Spiegate (1751-1752) in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Agrigento 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.73.

²⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat.3128, *Giuseppe Maria Pancrazi a Ridolfino Venuti*, da Palermo, 23.12.1747; Cit. in Ivi, pp. 73.

La raccolta descritta e illustrata dai due autori è ancora oggi una tappa importantissima per comprendere il lungo e complesso processo settecentesco di ricerca e studio sulle origini, sulla forma e sulle proporzioni dell'architettura occidentale, in Grecia e nel vicino Oriente.²⁵ “Sappiate... che sino dal 1728 fui destinato dai miei Superiori a portarmi a Catania... quivi giunto cominciarono a capitarmi di quando in quando delle Medaglie, le quali determinai porre insieme, non ad altro oggetto, che per farne, ritornando un giorno, o l'altro, in Toscana, un dono alla nostra Accademia Etrusca... onde voi ben vedete, che la nostra accademia etrusca, tra l'altre sue non poche glorie potrà annoverarci ancora questa d'essere stata la motrice di una Vasta Opera”.²⁶



Figura 7 - Nicola d'Orazi, G.M. Pancrazi, Incisione posta sull'antiporta del primo tomo in *Antichità Siciliane spiegate*, 1752.

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Agrigento 1700-1800*. (a cura di) Alessandro Carlino, Gangemi editore, 2009, pp. 76.

Le parole di Pancrazi spiegarono le motivazioni e le scelte che lo spinsero a scrivere il suo testo, il cui titolo completo è: “*Antichità Siciliane spiegate colle Notizie generali di questo Regno, in cui si Comprende la Storia particolare di quella Città, delle quali se ne riportano ed illustrano separatamente gli antichi Monumenti*”. L'opera venne divisa in due Tomi: nel primo, suddiviso in due parti, si riportarono le Notizie generali dell'isola e la descrizione dell'antica Agrigento, con le relative vedute; nel secondo, anch'esso diviso in due parti, vennero riportate altre notizie sull'isola e i fatti quotidiani degli Agrigentini, con interessanti

²⁵ M. Bevilacqua, *Roma, Firenze, Agrigento: Giuseppe Maria Pancrazi e la pubblicazione delle Antichità Siciliane Spiegate (1751-1752)* in *La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Agrigento 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.73-74.

²⁶ G. M. Pancrazi, *Le Antichità Siciliane spiegate: colle notizie generali di questo regno, cui si comprende la storia particolare di quelle città, delle quali si riportano, ed illustrano separatamente gl'antichi monumenti*, Napoli, A. Pellicchia, 1751 [1751-1752], vol. I, pp. IX–X., Cit. in Ivi, pp 75.

cenni su questioni antropologiche e sociali. L'ultima parte fu di particolare importanza, in quanto descrisse la magnificenza dei monumenti agrigentini.²⁷

Come osservò Mario Bevilacqua in “Roma, Firenze, Agrigento: Giuseppe Maria Pancrazi e la pubblicazione delle Antichità Siciliane Spiegate (1751-1752) in *La Sicilia e il Grand tour*: la riscoperta di Akragas 1700-1800”, nel primo Tomo dell'opera del Padre Teatino, compare sull'Antiporta ideata da Pancrazi e incisa da Nicola d'Orazi, un'allegoria sulle Antichità Siciliane: “Neglette [...] lasciate in abbandono all'arbitrio, o dell'intemperie dell'aria che la consumava, o dell'ignoranza della gente idiota, che le andava rovinando” con Mercurio spedito da Giove a “rimproverare la figlia Cecere, per starsene essa così neghittosa, e dormiente mentre il tempo distruggeva il più pregevole del di lei fioritissimo regno”.²⁸

Tale consapevolezza era anch'essa una caratteristica del padre teatino, il quale ben comprendeva l'importanza di analizzare il contesto, le fonti e i contributi di coloro i quali, prima di lui, avevano studiato tali antichità. Per la realizzazione della planimetria di Girgenti, difatti, Pancrazi si avvalse con ogni probabilità delle elaborazioni già precedentemente realizzate, disegnando e rilevando la “Chorographia Antiqui Agrigenti” del 1746-47.²⁹

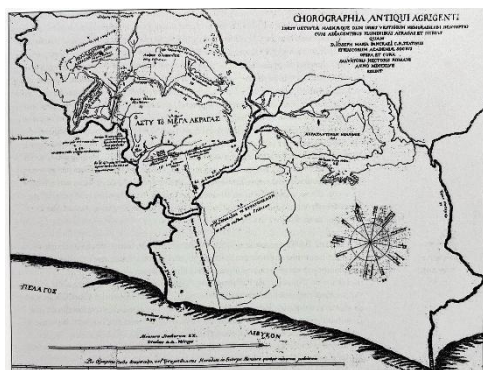


Figura 8 - *Chorographia Antiqui Agrigenti*, inc. S. Ettore, (1747).

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800*. (a cura di) Alessandro Carlino, Gangemi editore, 2009, pp. 85.

Qualche anno prima della realizzazione della “Chorographia Antiqui Agrigenti” entrò in scena il disegnatore Salvatore Ettore, una figura che si rilevò per Pancrazi e la sua opera fondamentale: “Sono gli interessi e la competenza di Ettore a rendere possibile a Pancrazi la prima disamina dei templi, analizzati con intenti scientifici attraverso una vera e propria campagna di rilevamento e, in parte, di scavo, riprodotti con tecnica sicura in tavole di grandi dimensioni e grande chiarezza

grafica, che restano alla base di tutta la più ricca e precisa produzione della seconda metà del settecento”.³⁰

Alla fine del 1745, Salvatore Ettore, nel diario che annotava le cronache dei suoi viaggi, raccontò il primo sopralluogo ad Agrigento. L'anno successivo egli, insieme a Giuseppe Maria

²⁷ M. Bevilacqua, *Roma Firenze, Agrigento: Giuseppe Maria Pancrazi e la pubblicazione delle Antichità Siciliane Spiegate (1751-1752) in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.75.

²⁸ G.M. Pancrazi, 1751-52, X-XI, Cit. in Ivi, pp. 76.

²⁹ Ivi, pp. 78.

³⁰ Ivi, pp. 82.

Pancrazi, si stabilì per un periodo prolungato nell'antica Akragas, dedicandosi alla descrizione e al disegno dei monumenti da loro visitati. Proprio in quegli anni, come già ricordato, i due intrapresero un accurato lavoro di rilevazione che portò alla realizzazione della pianta di Girgenti (antica Akragas), ben presto rivelatasi imprecisa.³¹

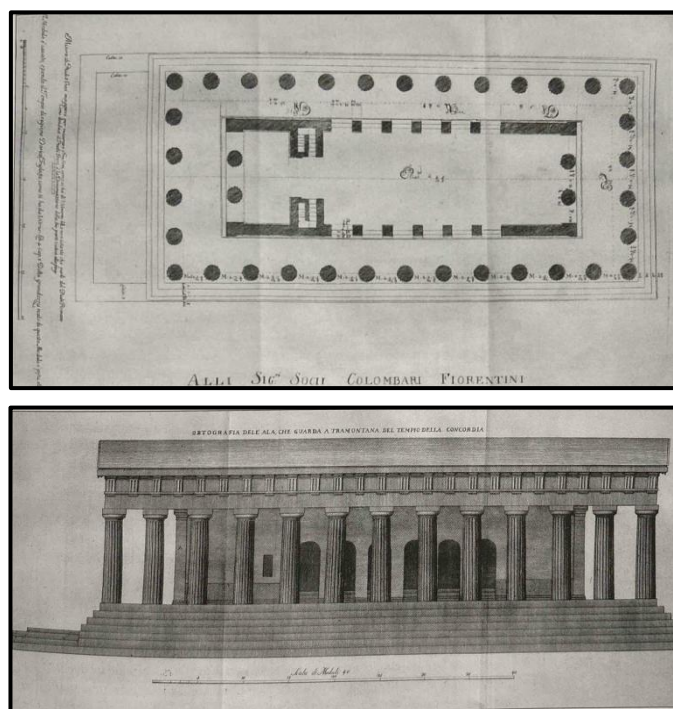


Figura 9 e Figura 10 – S. Ettore, Pianta e alzato laterale del Tempio della Concordia, G.M. Pancrazi, II, 1752.

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800*. (a cura di) Alessandro Carlino, Gangemi editore, 2009, pp. 89.

Nel frattempo, il disegnatore Salvatore Ettore, ormai stabilito definitivamente ad Agrigento (nome con la quale tutti noi oggi la consociamo), lavorò senza sosta al rilievo dei monumenti locali. Il suo contributo fu fondamentale, poiché rappresentò con precisione e accuratezza numerosi edifici, tra cui l'alzato e la pianta del tempio della Concordia, considerato di grande importanza anche dal Padre Teatino.³²

Grazie ai disegni di Ettore e alle testimonianze di Pancrazi, la cultura europea di metà Settecento venne a conoscenza del tempio della Concordia, della maestosità del Tempio di Giove e della potenza espressiva dell'ordine dorico arcaico privo di base. Pur riconoscendo che Winckelmann, nella sua epoca, giudicò il contributo offerto dai due autori ingenuo e

³¹ Ivi, pp. 86.

³² M. Bevilacqua, *Roma Firenze, Agrigento: Giuseppe Maria Pancrazi e la pubblicazione delle Antichità Siciliane Spiegate (1751-1752) in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.96.

ancora legato a una cultura di impronta antiquaria e classificatoria³³, ritengo oggi particolarmente significativo il testo di Pancrazi e i disegni di Ettore. Le loro testimonianze e i loro rilievi costituiscono infatti una documentazione preziosa della bellezza dei monumenti così come apparivano allora. Si tratta di una visione storicizzata, inscritta nel proprio tempo, che non dovrebbe in alcun modo essere sottovalutata o trascurata.

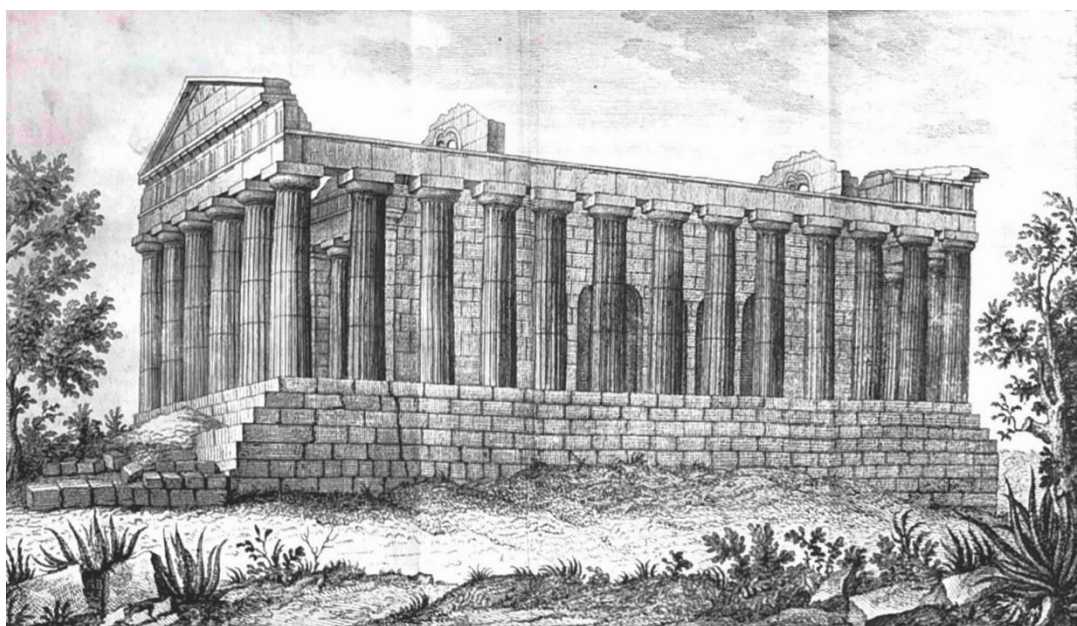


Figura 11 - S. Ettore, *Veduta del Tempio della Concordia in Agrigento*, G.M. Pancrazi, II, 1752, tav. 13.

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Agrigento 1700-1800*. (a cura di) Alessandro Carlino, Gangemi editore, 2009, pp. 120.

È bene dunque approfondire la figura dell'illustre disegnatore, il quale, grazie ai suoi rilievi e alle sue tavole, contribuì in maniera determinante alla conoscenza e alla diffusione delle antichità siciliane nella cultura europea del Settecento. Salvatore Ettore nacque a Palestrina nel 1702. Si formò inizialmente come pittore, disegnatore e incisore, attività che svolse fino al 1745, anno in cui partì per la Sicilia. Il suo viaggio ebbe inizio in Toscana, in particolare a Firenze e a Cortona, sedi rispettivamente dell'Accademia Colombaria e dell'Accademia Etrusca³⁴. Proprio in questo contesto prese avvio la pubblicazione delle "Antichità Siciliane spiegate"³⁵, che gli offrì l'occasione di approfondire lo studio dell'antiquaria, tema di cui era

³³ Ivi, pp. 96.

³⁴ A. Carlino, *Note di antiquaria agrigentina: Salvatore Ettore delineatore delle Antichità Siciliane in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Agrigento 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.111.

³⁵ G. M. Pancrazi, *Le Antichità Siciliane spiegate: colle notizie generali di questo regno, cui si comprende la storia particolare di quelle città, delle quali si riportano, ed illustrano separatamente gl'antichi monumenti*, Napoli, A. Pellicchia, 1751-1752.

profondamente appassionato.³⁶ Giunto a Palermo, fu subito impegnato nella riproduzione delle medaglie destinate a illustrare il testo di Pancrazi.³⁷ Questo lavoro lo occupò per un lungo periodo, fino al suo arrivo ad Agrigento. In tale contesto l'artista maturò una più profonda consapevolezza del valore dei resti monumentali della città, concentrando in particolare la sua attenzione sul tempio della Concordia. Scelse quindi di relegare in secondo piano lo studio numismatico, privilegiando l'indagine di carattere architettonico.³⁸

Come anticipato, in questi anni Pancrazi ed Ettore iniziarono il loro percorso di rilevamento della città, producendo la "Chorographia Antiqui Agrigenti". Secondo le parole del padre teatino, il contributo di Salvatore Ettore fu fondamentale se non indispensabile per la realizzazione di tale lavoro: "Credo però essere in obbligo di protestarmi, che per quanto appartiene alla descrizione dell'antico Agrigento vi ha la sua parte ancora il diligentissimo Signor Salvatore Ettore, il quale fino da bel principio, che formò la Corografia di detta Città, pubblicata anni sono, usò tutte le diligenze possibili, perché quella riuscisse esattissima: coll'occasione poi, che ha dovuto esso formare in varie Vedute tutto il compreso dell'antico Agrigento, ha discoperte alcune altre cose ben degne di essere aggiunte [...]".³⁹



Figura 12 - S. Ettore, *Corografia Generale dell'Antico Agrigento* (da G.M. Pancrazi, I, 1751).

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800*. (a cura di Alessandro Carlino, Gangemi editore, 2009, pp. 117.

Il lavoro realizzato dai due studiosi si rilevò molto innovativo, poiché non solo privilegiò l'aspetto territoriale, ma pose grande attenzione anche alla singola emergenza archeologica, documentata attraverso rilievi estremamente dettagliati e precisi. Protagonista delle tavole fu infatti l'elemento archeologico, mentre le vedute assunsero la forma di rappresentazioni territoriali sobrie e oggettive.

³⁶ A. Carlino, *Note di antiquaria agrigentina: Salvatore Ettore delineatore delle Antichità Siciliane in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.111.

³⁷ Ivi, pp. 111. Alla fine del 1756 Ettore ha già disegnato oltre 1200 medaglie "diverse tutte l'una dall'altra" (*Lettere di Giuseppe M. Pancrazi a Marcello Venuti in: Giornale de' letterati*, tomo IV, parte III, Firenze, 1747, pp.190.

³⁸ A. Carlino, *Note di antiquaria agrigentina: Salvatore Ettore delineatore delle Antichità Siciliane in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.118-119.

³⁹ G.M. Pancrazi 1751, parte II, pp. I-II, Cit. in M. Bevilacqua, *Roma Firenze, Agrigento: Giuseppe Maria Pancrazi e la pubblicazione delle Antichità Siciliane Spiegate (1751-1752) in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009. pp.100.

Ciò che mancò, volutamente, fu il carattere della rovina: i monumenti vennero raffigurati come privi di segni del tempo.⁴⁰ A mio parere, sembrerebbe quasi che Ettore intendesse restituire un'immagine aulica dell'architettura agrigentina, un'immagine critica e consapevole, come se volesse suggerire una forma ideale dei monumenti. In questo senso, il suo sguardo sembra talvolta avvicinarsi a un atteggiamento interpretativo, in parte affine a quello che, in altri contesti, caratterizzò il pensiero critico costruttivo di Viollet-le-Duc. La scelta di rappresentarla integra rispose dunque alla volontà di elevarla a un piano superiore, restituendole quell'idea che la consunzione della materia non era più in grado di offrire, in piena consonanza con l'idea e la visione culturale del tempo in cui Pancrazi e lo stesso Salvatore Ettore erano immersi.

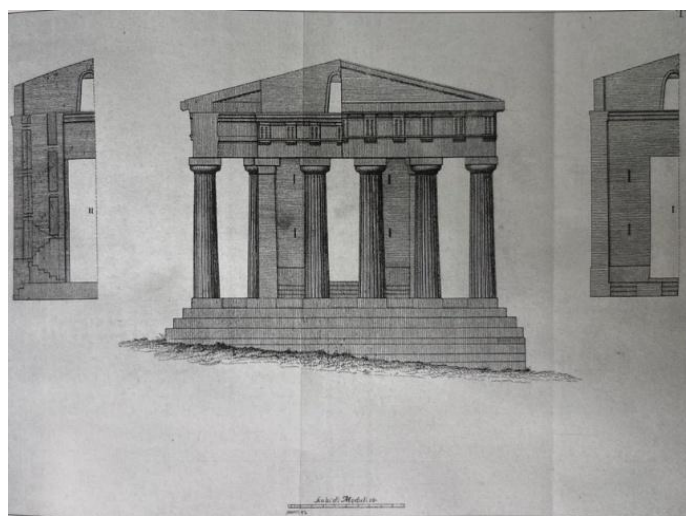


Figura 13 - S. Ettore, *Veduta orientale del Tempio della Concordia in Agrigento* (da G.M. Pancrazi, II, 1752).

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800.* (a cura di) Alessandro Carlino, Gangemi editore, 2009, pp. 119.

Questo modo di procedere non si riscontrò soltanto nel Tempio della Concordia, ma anche in tutte le altre tavole. Le vedute dell'antica Agrigento, organizzate in tavole di grandi dimensioni per ottenere un effetto più scenografico, si presentarono come rappresentazioni nette e geometriche, nelle quali il contesto territoriale venne posto in primo piano e in stretta relazione con le presenze archeologiche.⁴¹

Il lavoro di Salvatore Ettore fu metodico e scrupoloso: “Ettore esegue il primo rilievo del tempio della Concordia in maniera innovativa e già sorprendentemente matura: si tratta di una rappresentazione scientifica e attendibile che comprende pianta, alzato e sezione, oltre alla

⁴⁰ A. Carlino, *Note di antiquaria agrigentina: Salvatore Ettore delineatore delle Antichità Siciliane in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.120.

⁴¹ Ivi, pp. 121.

classica veduta. Disegna correttamente la colonna dorica del tempio, con scanalature al vivo, e le pone direttamente sullo stilobate senza alcun elemento di separazione, comprendendo, dunque, l'ordine privo di base".⁴² Tale contributo fu di grande importanza: pochi prima di lui avevano rilevato con precisione le caratteristiche architettoniche e proporzionali dei templi agrigentini. Nel periodo in cui venne pubblicata l'opera di Pancrazi, infatti, i disegni da lui realizzati, che riportavano scrupolosamente le misure e le proporzioni del monumento, finirono per costituire l'esempio canonico del dorico greco.⁴³

Un altro contributo fondamentale fu dato da Jean-Pierre-Louis-Laurent Houël⁴⁴. Egli nacque nel 1735 a Rouen e dopo aver frequentato la Scuola di Disegno fondata da Jean-Baptiste Deschamps⁴⁵ e aver appreso nozioni di architettura nello studio di Thibault il Vecchio, nel 1755 si trasferì a Parigi. Qui affinò la tecnica incisoria presso l'atelier di Le Bas⁴⁶ e si avvicinò all'ambiente illuminista, entrando in contatto con personalità come Diderot e D'Alembert.⁴⁷ Durante gli incontri che si svolgevano nel salotto di Madame Geoffrin⁴⁸, maturò nel 1765 l'esigenza di un confronto diretto con la natura, per approfondire i principi dell'architettura greca e sviluppare una nuova sensibilità estetica.⁴⁹ Questo approccio, ispirato all'ideale classico, trovò concreta applicazione nei suoi viaggi in Italia e nelle regioni del Regno di Sicilia e di Malta.

⁴² A. Carlino, *Note di antiquaria agrigentina: Salvatore Ettore delineatore delle Antichità Siciliane in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.122-123.

⁴³ Ivi, pp.127.

⁴⁴ M. Pinault-Sørensen, *Jean Houël (Rouen 1735 – Paris 1813). Collections de la Ville de Rouen*, Rouen, Musée des Beaux-Arts / Somogy Éditions d'Art, 2001.

⁴⁵ Ivi, Sezione introduttiva.

⁴⁶ Louvre, Département des Arts graphiques, scheda "Houël Jean Pierre", *Louvre Collections*, ultima consultazione 7 novembre 2025.

⁴⁷ F. Gringeri Pantano, *L'antica Akragas nel voyage di Jean Houël Siciliane in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.165.

⁴⁸ Marie-Thérèse Rodet Geoffrin (Parigi, 26 giugno 1699 – Parigi, 6 ottobre 1777) fu una delle figure più influenti della cultura illuminista francese. Figlia di un borghese parigino e moglie del ricco industriale Pierre Geoffrin, divenne celebre come mecenate e animatrice di uno dei più importanti salotti dell'Illuminismo europeo. Nel suo appartamento dell'Hôtel de Rambouillet a Parigi, Madame Geoffrin accolse — dal 1749 al 1777 — filosofi, artisti e intellettuali come Diderot, d'Alembert, Montesquieu, Voltaire, Rousseau e David Hume, nonché numerosi artisti italiani e stranieri. Il suo salotto del lunedì e del mercoledì era un punto di riferimento per il dialogo tra arte e filosofia, dove si discutevano le nuove idee di riforma, gusto, estetica e morale. Grazie alla sua influenza e al suo ruolo di intermediaria culturale, Madame Geoffrin fu considerata una delle "madri spirituali dell'Enciclopedia", sostenendo moralmente e finanziariamente l'opera di Diderot e d'Alembert. La sua figura rappresenta il modello della "femme de salon", simbolo della partecipazione femminile alla vita intellettuale del XVIII secolo. *Marie-Thérèse Rodet Geoffrin*, in *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Marie-Therese-Rodet-Geoffrin> (ultima consultazione: 7 novembre 2025).

⁴⁹ M. Bevilacqua, «Le vedute di Houël e la rappresentazione dell'antico in Sicilia», in *La Sicilia e il Grand Tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Roma, Gangemi Editore, 2009, pp. 121-143.

Il primo soggiorno in Italia, compiuto tra il 1770 e il 1771, gli offrì l'occasione di raccogliere annotazioni e impressioni di grande rilievo, destinate a tradursi in incisioni e disegni che presentò in seguito all'Accademia di Belle Arti di Parigi.⁵⁰ Parallelamente, Houël entrò in contatto con le idee di Rousseau e arricchì la propria esperienza frequentando pittori e incisori dell'epoca.⁵¹ Nel quarto volume del "Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Lipari et de Malte", pubblicato a Parigi tra il 1782 e il 1787, Houël dedicò ampio spazio alla città di Agrigento, antica Akragas. A questo centro riservò cinque capitoli corredati da ventinove tavole incise all'acquaforte, costituendo un vero e proprio corpus illustrativo e descrittivo tra i più completi dell'intera opera.⁵² L'attenzione per Agrigento conferma quanto la città fosse da lui percepita non solo come luogo di grande suggestione archeologica, ma anche come nodo centrale per la comprensione della storia della Sicilia antica.⁵³

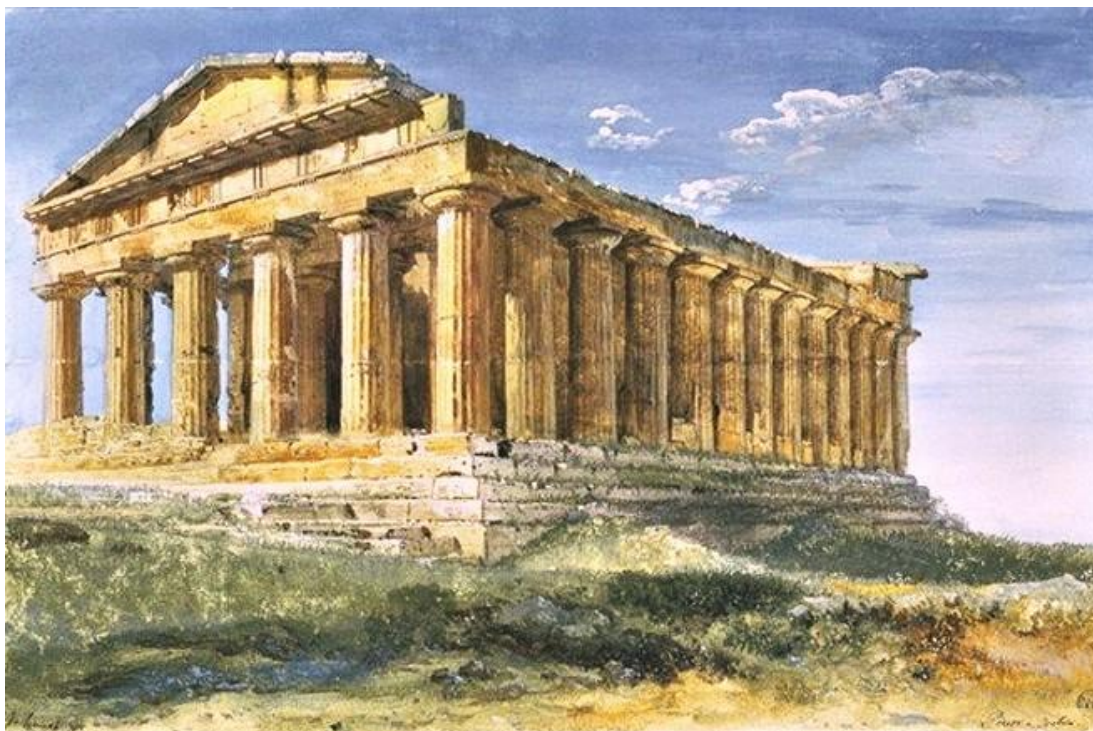


Figura 14 - J. Houle, *Il Tempio della Concordia* (da Gouache, da M. Pinault 1990).

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800*. A cura di Alessandro Carlino, Gangemi editore, 2009, pp. 166.

⁵⁰ F. Gringeri Pantano, *L'antica Akragas nel voyage di Jean Houël Siciliane in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di Alessandro Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.165-166.

⁵¹ Ivi, pp.166.

⁵² Ivi, pp.166-167.

⁵³ Ivi, pp.166.

Jean-Pierre-Louis-Laurent Houël intendeva infatti “raccontare” la Sicilia sotto molteplici aspetti — artistici, architettonici, naturalistici ed etno-antropologici — seguendo quella sensibilità settecentesca che mirava a conciliare l’osservazione scientifica con la rappresentazione estetica. Il suo progetto editoriale si inserì pienamente nel clima culturale



Figura 15 - S. J. Houle, *Rovine del Tempio di Castore e Polluce* (da Gouache, da M. Pinault 1990).

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Agrigento 1700-1800*. (a cura di) Alessandro Carlino, Gangemi editore, 2009, pp. 170.

europeo che, tra Illuminismo e riscoperta del classicismo, ricercava nelle rovine dell’isola le origini di un’arte primigenia e la testimonianza dell’ordine dorico arcaico.⁵⁴

Agrigento, in particolare, esercitò un ruolo privilegiato. Houël vi soggiornò a lungo, assumendola come base stabile per i suoi spostamenti e per la realizzazione delle gouaches che avrebbero poi accompagnato i testi. Le sue tavole raffigurano con grande attenzione i templi dorici, le aree sacre e i

paesaggi circostanti, unendo la fedeltà documentaria al gusto per il pittoresco. Non di rado, nelle scene comparirono figure umane, feste religiose e momenti di vita quotidiana: un modo per inserire le rovine nel contesto vivente dell’isola e trasformare le sue incisioni in una sorta di “viaggio illustrato” a metà tra scienza e arte.⁵⁵ Questo approccio innovativo, che fondava rigore archeologico e sensibilità pittorica, si legò alla visione winckelmanniana del frammento come testimonianza viva del tempo e prefigurò la coscienza moderna della conservazione ripresa anche da Quatremère e Ruskin.

Grande merito va infatti al “genio ellenico” Quatremère de Quincy, il quale, grazie al suo viaggio, rese logica l’evoluzione di quel culto per l’antichità, con particolare riferimento a quella ellenica. Il viaggio di Quatremère ebbe inizio alle porte di Roma, dove fu accolto dal cardinale Alessandro Albani, figura di grande importanza per il giovane studioso. Nella villa del cardinale, circondato dall’ampia collezione di sculture classiche di sua proprietà, Quatremère sperimentò per la prima volta un profondo senso di appartenenza e benessere che solo il contatto diretto con i reperti archeologici poteva offrirgli.⁵⁶ Nel 1779 si incamminò, insieme all’amico Jacques-Louis David, verso Napoli, e da qui verso Pompei, Ercolano e

⁵⁴ Ivi, pp. 168-170.

⁵⁵ Ivi, pp. 174.

⁵⁶ P. Bertoncini Sabatini, *Da Agrigento verso Atene: il viaggio alla sorgente del genio ellenico di Quatremère De Quincy (1755-1849)* in *La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Agrigento 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.51.

Paestum.⁵⁷ Nello stesso anno la Sicilia divenne per lui la tappa conclusiva del suo percorso di formazione: Agrigento e Selinunte, grazie alla maestosità dei loro templi e alla bellezza delle rovine, diventarono non solo occasioni di studio ma paesaggi di rivelazione.⁵⁸

Qualche anno dopo aver concluso il suo primo viaggio decise di tornare nuovamente nella Sicilia che tanto lo aveva affascinato, volendo approfondire lo studio sul Tempio di Giove Olimpico. Molti anni più tardi, in una sua opera, “Il Giove Olimpico, l’arte della scultura”⁵⁹, Quatremère ricorderà quei tempi come i migliori della sua giovinezza, riferendosi in particolare all’importanza che quei luoghi avevano avuto nella sua formazione di critico d’arte ed esperto di architettura greca.⁶⁰ Fu proprio tra i resti di quel glorioso passato che riuscì a toccare con mano la storia, attraverso la ricomposizione dei reperti antichi: “un solo frammento poteva rilevarci, sia la composizione di un capolavoro sia i principi e la maniera di colui che lo eseguì”.⁶¹ L’emozione per quelle scoperte lasciò nello studioso impressioni profonde e stimoli duraturi.

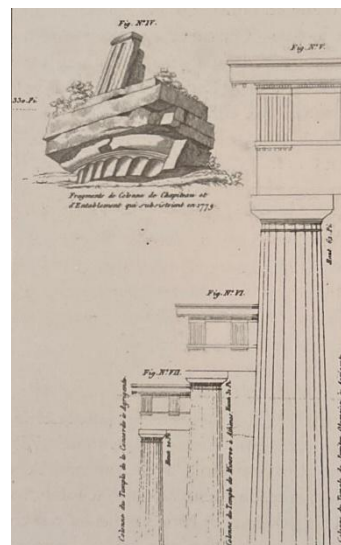


Figura 16 - Colonna del Tempio di Giove Olimpico ad Agrigento, del Tempio di Minerva ad Atene e del Tempio della Concordia ad Agrigento, (da A.C. Quatremère de Quincy, 1815b).

Fonte: *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800.* (a cura di) Alessandro Carlino, Ganemi editore, 2009, pp. 52.

È fondamentale sottolineare come per l’autore, così come per molti altri viaggiatori provenienti da tutta Europa, il viaggio siciliano diventò un’occasione per relazionarsi al passato favorendo sia una crescita culturale sia una crescita personale. A mio modesto parere, la relazione tra visitatore, contesto storico, contesto culturale e architettura è centrale, non solo all’epoca, come vedremo dai diversi racconti dei viaggiatori, ma anche oggi, in quanto sempre più frequentemente scelte di vario genere mettono a rischio la vitalità di questi luoghi, minando la possibilità di una ricerca introspettiva da parte dei viaggiatori stessi o dei moderni visitatori.

⁵⁷ Ivi, pp.51-52.

⁵⁸ Ivi, pp. 52-54.

⁵⁹ *Il Giove Olimpico, l’arte della scultura*, 1817, Opera che comprende un saggio sul gusto della scultura Policroma, la spiegazione analitica della Toreutica, e la storia della Statuaria in oro e in avorio presso i Greci e i Romani, con la restituzione dei principali Monumenti di quest’ Arte, e la dimostrazione pratica, o la rinnovazione de’ suoi processi meccanici del signor Quatremère de Quincy Membro dell’Istituto, dedicato al re.

⁶⁰ P. Bertoncini Sabatini, *Da Agrigento verso Atene: il viaggio alla sorgente del genio ellenico di Quatremère De Quincy (1755-1849) in La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.53.

⁶¹ Ivi, pp. 52.

Gli studi di Quatremère trovarono spazio nella prima pubblicazione de “L’Encyclopédie méthodique”⁶² del 1788, in particolare nell’articolo su Agrigento dove l’autore spiegò e descrisse in maniera dettagliata i monumenti che osservava, con particolare riferimento ai Templi di Giunone Lacinia e della Concordia, ma anche i Templi di Ercole, Esculapio, di Castore e Polluce e di Vulcano.⁶³ Fu in questo contesto che egli si affezionò in maniera particolare al Tempio dei Giganti scrivendo “il più considerevole dei suoi templi e uno dei primi della Grecia per grandiosità”⁶⁴ da cui poi nascerà un intero studio su di esso.⁶⁵ “Quando vidi Agrigento nel 1779, non feci fatica a riconoscere l’identità del monumento distrutto e la sua conformità con quello descritto da Diodoro; la sola ispezione dell’area rende questo rapporto sensibile, soprattutto quando se ne misura la lunghezza”.⁶⁶ Dalle parole dello scrittore francese si evince il fatto che, nonostante il tempio fosse in uno stato di degrado, riuscì comunque a mantenere integra la sua identità, e di come soprattutto i resti di questa maestosa opera architettonica continuavano a farla vivere anche dopo il suo parziale crollo. Si può ben comprendere come quei ruderi colpirono profondamente l’autore, tanto da incentivarlo a comprendere e studiare le reali misure e proporzioni dei singoli frammenti che scovava lungo il percorso. Come scrive Paolo Bertoncini Sabatini: “A interessargli maggiormente era comunque l’analisi proporzionale del costruito architettonico di ordine dorico”⁶⁷ definito da Quatremère De Quincy come “l’autentico canone dell’architettura”.⁶⁸ Nel corso degli anni

⁶² C.J. Panckoucke, *Encyclopédie méthodique*, Parigi, 1788-1825

“Sì, questo nome di storia è stato una grande pensata e ha prodotto il grande effetto di svalutare il metodo ristretto degli antiquari che vedevano i fatti e gli oggetti soltanto l’uno dopo l’altro, senza preoccuparsi del loro legame”. Con questa formula chiara e tagliente Quatremère de Quincy nel 1820 sintetizza l’insegnamento tratto dalla lezione metodologica degli scritti di Winckelmann, al quale attribuisce il merito di aver fondato un discorso storico sull’arte in grado di spazzare via le sterili successioni cronologiche e descrittive dell’erudizione antiquaria. Una struttura argomentativa di tipo storico, sviluppata in un discorso che si vuole unitario e organico, è tuttavia leggibile negli scritti di Quatremère già a partire dalle sue prime pubblicazioni. Ne sono un caso pragmatico i tre volumi sull’architettura, pubblicati tra il 1788 e il 1825, dell’*Encyclopédie méthodique*, la grande impresa editoriale che chiude del secolo dei lumi.

M. Leoni, *Quatremère de Quincy e l’Encyclopédie méthodique, la storia dell’architettura tra erudizione e teoria*, 2018.

⁶³ P. Bertoncini Sabatini, Da Agrigento verso Atene: il viaggio alla sorgente del genio ellenico di Quatremère De Quincy (1755-1849) in *La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.53-56.

⁶⁴ C.J. Panckoucke, *Encyclopédie méthodique*, Parigi, 1788-1825, *L’articolo su Agrigento*. Cit. in Ivi, pp. 53.

⁶⁵ P. Bertoncini Sabatini, Da Agrigento verso Atene: il viaggio alla sorgente del genio ellenico di Quatremère De Quincy (1755-1849) in *La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.51.

⁶⁶ A.C. Quatremère De Quincy, 1815b, pp. 288, Cit. in Ivi, pp. 53.

⁶⁷ P. Bertoncini Sabatini, Da Agrigento verso Atene: il viaggio alla sorgente del genio ellenico di Quatremère De Quincy (1755-1849) in *La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009, pp.54.

⁶⁸ A.C. Quatremère De Quincy 1805a, pp. 3, Cit. in Ivi, pp. 54.

Quatremère studiò e mise a confronto i templi siciliani con quelli greci. In particolare, confrontò i Templi di Teseo e il Partenone ad Atene con quelli di Agrigento, notando come le opere siciliane avessero proporzioni meno slanciate.⁶⁹ Grazie agli studi e alle parole di Quatremère De Quincy, ancora oggi, possiamo avere una visione chiara e limpida che mette a confronto la Sicilia con la Grecia e su come gli stessi architetti magnogreci compresero e

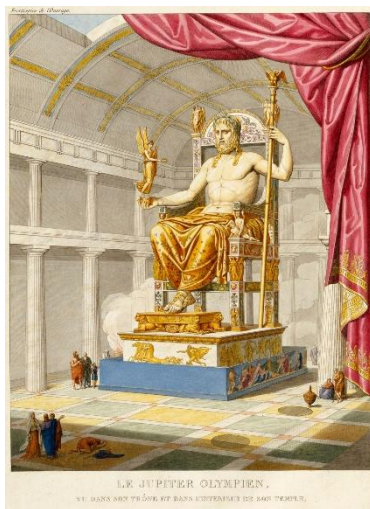


Figura 17 - *Le Jupiter Olympien vu dans son trône et dans l'intérieur de son temple, frontespazio del Giove Olimpico, (da A.C. Quatremère de Quincy, 1815°).*

Fonte: www.royalacademy.org.

interpretarono a loro modo le proporzioni del Dorico.

L'esperienza siciliana di Quatremère De Quincy, si riflesse poi nelle "Lettere a Miranda sullo spostamento dei monumenti dell'arte dell'Italia"⁷⁰ (1796), dove denunciò la perdita di significato che si produce quando un monumento viene sradicato dal suo contesto: "trasportare un monumento significa in parte annientarlo"⁷¹. Per lui, che ad Agrigento aveva "visto" i templi immersi nel loro paesaggio originario, il rapporto fra opera e contesto era indissolubile: la rovina non era un resto morto ma un corpo ancora legato alla sua "destinazione".⁷² Quando più tardi scrisse che "una volta privata della sua funzione, l'opera d'arte diventa un semplice ornamento"⁷³, stava parlando anche della *leçon sicilienne*, dell'intuizione che i monumenti della Valle dei Templi

sopravvivono soprattutto perché ancora fusi col loro paesaggio.

In questa stessa linea di pensiero si inserì, nell'Ottocento, la riflessione di Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879), che descrisse la Sicilia come una "terra di scoperta".⁷⁴ Nei suoi viaggi nell'isola (a partire dal 1836) egli interpretò le architetture siciliane come un laboratorio vivente in cui leggere la continuità tra culture diverse e, soprattutto, tra frammento e possibile ricostruzione visiva. Questa visione si inseriva nella tradizione dei viaggiatori settecenteschi, da Patrick Brydone ad altri autori come Borch e von Riedesel, che avevano

⁶⁹ P. Bertoncini Sabatini, *Da Agrigento verso Atene: il viaggio alla sorgente del genio ellenico di Quatremère De Quincy (1755-1849)* in *La Sicilia e il Grand tour: la riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi editore, 2009. pp.53.

⁷⁰ A.C. Quatremère De Quincy, *Lettere a Miranda sullo spostamento dei monumenti dell'arte d'Italia* (1796), trad. it. a cura di C. Condello (Macerata: Quodlibet, 2012), pp. 46-49.

⁷¹ Ivi, pp. 45.

⁷² A.C. Quatremère De Quincy, *Considerazioni morali sulla destinazione delle opere dell'arte* (1815), trad. it. a cura di V. Terraroli (Milano: Jaca Book, 1994), pp. 61–64.

⁷³ Ivi, pp.65-68.

⁷⁴ E. Viollet-le-Duc, *Lettere sulla Sicilia a proposito degli avvenimenti di giugno e luglio 1860*, introd. di V. Frosini, Palermo, Sellerio, 1979, pp. VII.

contribuito a creare un mito letterario dell'isola: luogo di confine, insieme classico e arcaico, capace di attrarre artisti e intellettuali romantici.⁷⁵ All'apprezzamento per le rovine classiche e magnogreche si affiancò, dopo la lettura dell'opera *Notre-Dame de Paris* (1831) di Victor Hugo, l'interesse per il gotico, da cui scaturì quella posizione che alcuni definirono come opposta al classicismo accademico.⁷⁶ Infatti, negli anni seguenti si affermò come il massimo teorico del neogotico europeo, restauratore di monumenti medievali e figura poliedrica di architetto, disegnatore e scrittore⁷⁷, sebbene non tralasciasse di guardare ancora con interesse all'architettura classica restaurandone, in alcune occasioni, le parti smembrate (Porta Saint-André ad Autun e area archeologica di Champlieu)⁷⁸.



Figura 18 - E. E. Viollet-le-Duc, Agrigento: Il tempio di Giunone Lacinia, stato di fatto (da J. Aillagon, M. Vernes, G. Viollet-Le-Duc, *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Florence 1980, pp. 113).

Fonte: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, (a cura di) Emanuele Romeo, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 55.

La riflessione di Viollet-le-Duc sul restauro si sviluppò come esito naturale delle sue esperienze di viaggio e del costante confronto con le architetture antiche e medievali osservate sul campo. Egli non considerava il restauro come un semplice intervento di ripristino formale, ma come un processo conoscitivo fondato sull'analisi costruttiva e sulla comprensione

⁷⁵ Ivi, pp. XI-XII.

⁷⁶ Ivi, pp. VIII-IX.

⁷⁷ Ivi, pp. X.

⁷⁸ Sintesi interpretativa formulata da E. Romeo

profonda della logica strutturale dei monumenti. Come evidenzia Emanuele Romeo, l'architetto francese rappresentò un punto di svolta nel pensiero europeo, poiché riuscì a fondere il rigore tecnico con la dimensione critica e interpretativa del restauro, superando la tradizione accademica e classicista.⁷⁹ In questo senso, il monumento diveniva per lui un organismo vivo, da indagare nella materia e nei segni del tempo, attraverso un approccio insieme empirico e razionale. Il rilievo e la restituzione grafica non erano strumenti meramente descrittivi, ma veri e propri mezzi di indagine scientifica, capaci di rivelare l'essenza costruttiva e la coerenza formale dell'edificio.⁸⁰

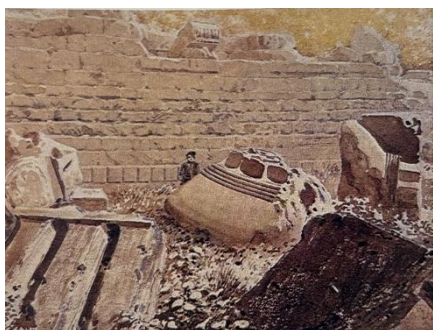


Figura 19 - E. E. Viollet-le-Duc, Agrigento: alcuni frammenti del Tempio di Giove Olimpico (da J. Aillagon, M. Vernes, G. Viollet-Le-Duc, *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Florence 1980, pp. 115).

Fonte: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, (a cura di) Emanuele Romeo, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 56.

La pratica del disegno e dell'osservazione diretta si tradusse così in un atto interpretativo: un modo per restituire unità e intelligibilità all'opera senza alterarne la verità storica. Tale metodo, che coniugava conoscenza e creatività, anticipò una concezione moderna del restauro come ricostruzione critica, fondata sull'equilibrio tra conservazione e progetto.⁸¹

Dopo le prime esperienze italiane, l'attività di viaggio e di studio di Viollet-le-Duc si intensificò in Francia, dove approfondì l'osservazione dei monumenti romani e gallo-romani. Durante il viaggio del 1833, egli visitò le regioni della Loira, i Pirenei e la Linguadoca, dedicandosi all'analisi dei ruderi antichi come occasione di studio delle tecniche costruttive e delle trasformazioni storiche.⁸² A Narbonne eseguì un rilievo accurato dell'anfiteatro situato lungo la strada per Gruissan: nel suo disegno acquerellato rappresentò non solo ciò che era visibile, ma anche quanto ipotizzava, ricostruendo con rigore la planimetria del monumento. Già in questa fase emerse la sua capacità di coniugare osservazione empirica e interpretazione critica, una duplice tensione che avrebbe segnato tutta la sua opera di teorico e restauratore.⁸³

⁷⁹ E. Romeo, «Viollet-le-Duc estimatore dell'architettura classica: dalla conoscenza archeologica agli interventi di restauro», in «Disegnare Idee Immagini», in E. Romeo (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 38.

⁸⁰ Ivi, pp. 39.

⁸¹ Ivi, pp. 40.

⁸² Ivi, pp. 40-41.

⁸³ Ivi, pp. 41-42.

Lo stesso metodo appare nei disegni di Nîmes e Bordeaux, dove studiò rispettivamente la Torre Magne, la Maison Carrée e il Palais Gallien. In questi rilievi si percepì un atteggiamento moderno, fondato su una lettura attenta delle fonti e sull’ascolto diretto del contesto. Emanuele Romeo sottolinea come Viollet-le-Duc “leggesse tutto ciò che di tali monumenti già si sapeva, anche per non ripetere ricerche concluse, e ascoltasse la gente che viveva intorno a quegli edifici e ne osservava usi e costumi”⁸⁴. L’architetto, infatti, non separava mai la fabbrica dal suo ambiente storico e antropologico: il monumento diventava parte di un sistema di relazioni tra materia, paesaggio e società.

L’interesse per le strutture antiche si tradusse in un corpus di rilievi che univa rigore scientifico e sensibilità estetica. Nei disegni di Champieu e Saintes, Viollet-le-Duc restituì con precisione le rovine e la loro integrazione nel contesto urbano. Le sue tavole mostrano la relazione tra elementi superstiti e ricostruzioni ipotetiche, evidenziando un equilibrio costante tra realtà e interpretazione⁸⁵.

Nei rilievi di Autun, in particolare nella Porta d’Arroux e nella Porta Saint-André, si manifestò la piena maturità di questo metodo: le murature, le aperture e le connessioni tra i diversi livelli sono descritte con precisione, e la rappresentazione delle lacune diventa parte del processo progettuale. Attraverso la distinzione tra elementi originari e parti integrate, Viollet-le-Duc definì i principi di un restauro critico e rispettoso della materia antica⁸⁶.

Le tavole relative alla Porta Saint-André costituirono uno dei momenti più alti della sua riflessione. Già nel 1844, egli aveva raggiunto una piena consapevolezza metodologica del proprio ruolo: il restauro, per Viollet-le-Duc, era un atto di conservazione, non di ripristino formale. Nei suoi disegni, le parti originali e quelle aggiunte vengono chiaramente distinte attraverso differenti colorazioni — in giallo le porzioni autentiche, in rosa le integrazioni —

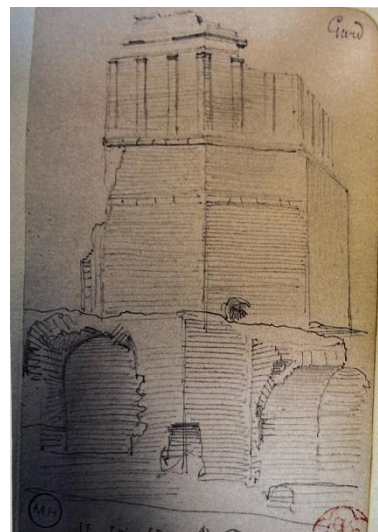


Figura 20 - E. E. Viollet-le-Duc, Nîmes, disegno della Tour Magne (*Restauration et Relevés, Architecture de l'Antiquité en France; Médiatèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP) f. 65 n. 10346*).

Fonte: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, (a cura di) Emanuele Romeo, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 38.

⁸⁴ Ivi, pp. 43.

⁸⁵ Ivi, pp. 44.

⁸⁶ Ivi, pp. 45-46.

con un'attenzione che anticipa i moderni criteri di trasparenza e riconoscibilità dell'intervento. Tale chiarezza operativa, come afferma il professor Emanuele Romeo, fu testimonianza di una concezione del restauro incentrata sulla conservazione materiale più che sulla ricostruzione stilistica⁸⁷.

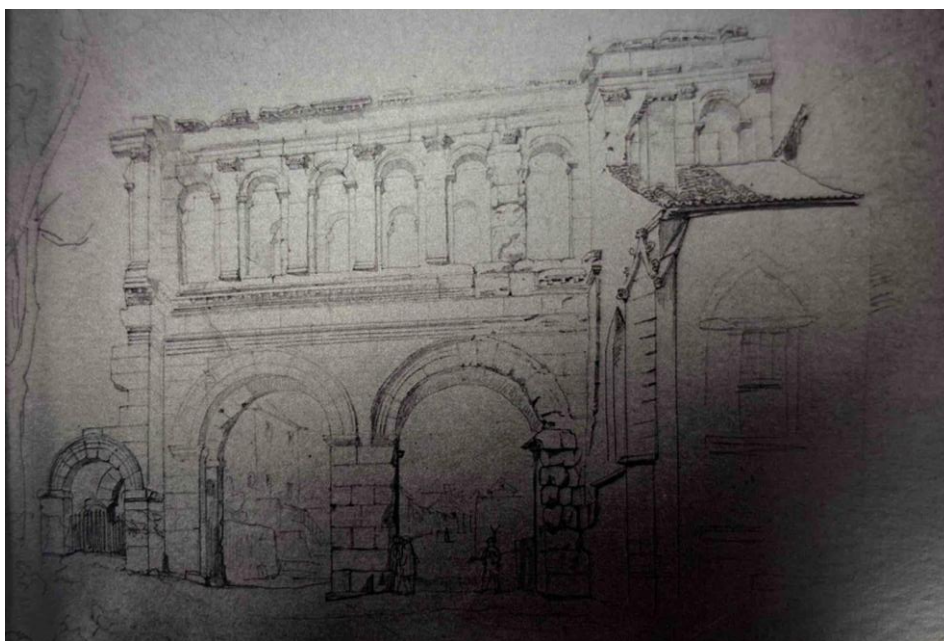


Figura 21 - E. E. Viollet-le-Duc, Autun: Veduta (dall'esterno della città) della porta Saint-André (*Restauration et Relevés, Architecture de l'Antiquité en France; Médiatèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP) f. 65 n. 10310*).

Fonte: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, (a cura di) Emanuele Romeo, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 45.

Questi lavori, per la loro precisione tecnica e la coerenza grafica, anticiparono i principi della moderna conservazione architettonica. Le tavole di Autun non si limitavano a illustrare un metodo, ma ne contenevano la teoria: il disegno diventava analisi strutturale, rappresentazione delle fasi costruttive e strumento di conoscenza. L'atteggiamento di Viollet-le-Duc fu dunque "scientifico" nel senso più moderno del termine: egli analizzò le proporzioni, i materiali, i segni del tempo, e progettò interventi di consolidamento fondati su dati oggettivi e verificabili⁸⁸.

A mio giudizio, quest'atto di profondo studio e conoscenza dell'opera e del suo contesto, rappresentò per lui una palestra metodologica, un laboratorio che gli permise di affinare la

⁸⁷ E. Romeo, «Viollet-le-Duc estimatore dell'architettura classica: dalla conoscenza archeologica agli interventi di restauro», in "Disegnare Idee Immagini", in E. Romeo (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 47.

⁸⁸ Ivi, pp. 48.

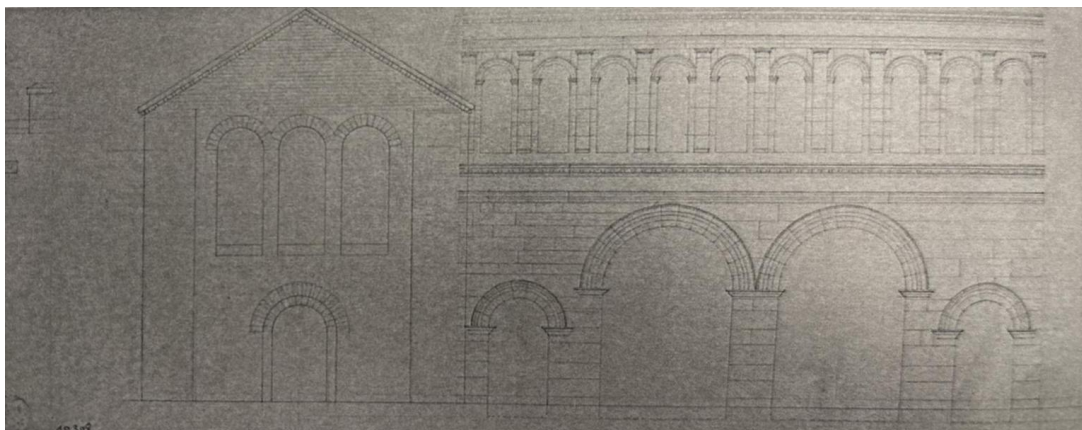


Figura 22 - E. E. Viollet-le-Duc, *Disegno della proposta di restauro con la facciata della chiesa di Saint-André e il lato sinistro della porta romana con le integrazioni (dall'esterno della città) della porta Saint-André* (*Restauration et Relevés, Architecture de l'Antiquité en France; Médiatèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP) f. 65 n. 10308*).

Fonte: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, (a cura di) Emanuele Romeo, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 48.

sensibilità maturata nei suoi viaggi italiani e siciliani: l'idea che il rilievo non sia un semplice atto descrittivo, ma un atto critico e progettuale, teso a comprendere la logica costruttiva dell'antico.

A partire da queste esperienze, Viollet-le-Duc giunse a una definizione autonoma del restauro come disciplina dotata di principi propri, fondata sulla conoscenza diretta e sull'analisi scientifica. I suoi disegni costituivano un vero laboratorio di pensiero, in cui l'osservazione si trasformava in progetto⁸⁹. Tale metodo, lontano dalle tendenze stilistiche dell'Ottocento, anticipò le moderne pratiche di documentazione archeologica e conservazione critica.

Durante i viaggi in Italia, tra il 1836 e il 1837, egli applicò questi principi allo studio delle architetture classiche e magnogreche. Le tappe di Pompei, Paestum e, soprattutto, della Sicilia rappresentarono momenti cruciali di questa evoluzione. Nei suoi rilievi di Pompei, come quelli dedicati all'atrio della domus di Cornelia Rufo, elaborò sequenze di disegni che passavano dallo stato di fatto all'ipotesi ricostruttiva, dimostrando come la rappresentazione non fosse fine a sé stessa, ma strumento di conoscenza del sistema costruttivo⁹⁰. A Paestum analizzò con metodo quasi archeologico il tempio di Nettuno e quello di Hera, descrivendo con accuratezza lo stato dei crolli e i sistemi di giunzione dei blocchi lapidei. La sua visione univa sempre il dato tecnico e la percezione estetica, mantenendo un equilibrio tra sensibilità romantica e rigore documentario⁹¹.

⁸⁹ Ivi, pp. 49.

⁹⁰ Ivi, pp. 50-51.

⁹¹ Ivi, pp. 52.

Il viaggio in Sicilia costituì, tuttavia, il punto più alto di questa formazione: un vero e proprio laboratorio a cielo aperto, in cui Viollet-le-Duc poté confrontare i suoi studi precedenti con le architetture doriche di Segesta, Selinunte e Agrigento. Qui la riflessione teorica si intrecciò con l'esperienza diretta della materia e del paesaggio. A Segesta rilevò con estrema precisione l'impianto del tempio dorico, restituendone la monumentalità e le proporzioni armoniche; a Selinunte studiò i frammenti crollati e le relazioni tra le colonne e

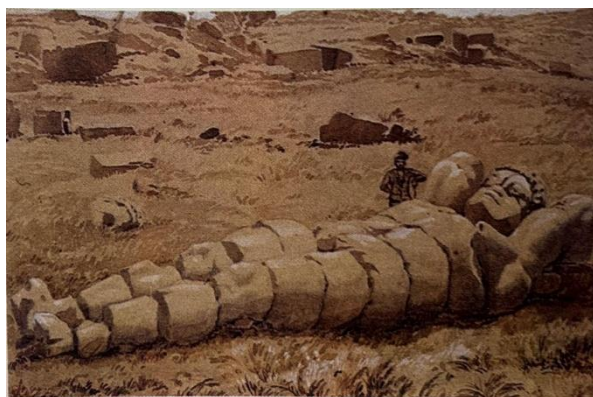


Figura 23 - E. E. Viollet-le-Duc, Agrigento: Uno dei giganti del tempio di Giove Olimpico (da J. Aillagon, M. Vernes, G. Viollet-Le-Duc, *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Florence 1980, pp. 115).

Fonte: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, (a cura di) Emanuele Romeo, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 56.

l'entablamento; ad Agrigento analizzò i templi di Giove, di Ercole e della Concordia, interpretandoli come esempi paradigmatici della continuità tra struttura e forma⁹².

Nella Valle dei Templi, Viollet-le-Duc colse la sintesi ideale tra conoscenza archeologica e sensibilità artistica: i suoi acquerelli rappresentarono le rovine immerse nel paesaggio mediterraneo, dove l'architettura dialoga con la natura.

Tuttavia, anche in queste vedute liriche, il

rigore del rilievo resta dominante. Ogni disegno fu accompagnato da misure, annotazioni e osservazioni tecniche, segno che l'artista-architetto si poneva come analista prima che come esteta⁹³.

Ritengo che fu proprio in Sicilia che il pensiero di Viollet-le-Duc raggiunse la sua piena maturità: l'isola divenne per lui non soltanto oggetto di contemplazione, ma luogo di sperimentazione intellettuale. Qui comprese che il restauro non dovesse restituire la forma perduta, ma indagare la complessità storica dell'opera. Come scrisse Emanuele Romeo, la Sicilia rappresentò il punto in cui il dato archeologico e quello estetico si fusero in una visione unitaria dell'architettura⁹⁴.

Il culmine di questo percorso metodologico si manifestò nella “Vue restaurée du Théâtre de Taormina”, una delle opere più significative dell'intera produzione di Viollet-le-Duc. In questo celebre disegno, l'architetto non si limitò a rappresentare le rovine del teatro antico, ma ne elaborò una lettura critica e una visione sintetica che univa il rilievo reale alla restituzione

⁹² Ivi, pp.54-56.

⁹³ Ivi, pp.57.

⁹⁴ Ivi, pp.58.

ideale. Tale “visione restaurata”, evidenziata con cura dal professor Emanuele Romeo, non corrispose a una ricostruzione arbitraria, bensì a una interpretazione fondata sulla conoscenza diretta del monumento, capace di restituire il senso originario dello spazio scenico e la sua integrazione nel paesaggio⁹⁵.

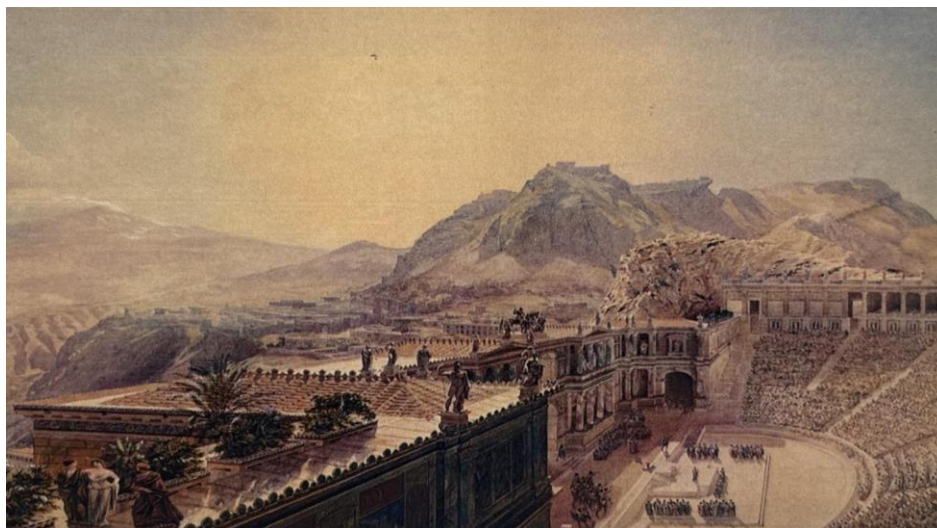


Figura 24 - E. E. Viollet-le-Duc, Taormina: Veduta del teatro restaurato (da J. Aillagon, M. Vernes, G. Viollet-Le-Duc, *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Florence 1980, pp. 123).

Fonte: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, (a cura di) Emanuele Romeo, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 60.

La Sicilia, in questo senso, diviene per Viollet-le-Duc la chiave di un nuovo modo di intendere il rapporto tra archeologia e architettura: non più semplice repertorio di forme, ma strumento di comprensione storica, tecnica e simbolica dell'antico.

Nella “Vue restaurée du Théâtre de Taormina”, la rappresentazione si configurò come una vera e propria “operazione conoscitiva”. Viollet-le-Duc unì l'osservazione diretta del sito con l'interpretazione razionale delle sue strutture: la scena, le gradinate, i passaggi voltati, le proporzioni generali vennero ricostruite con rigore geometrico, ma senza mai annullare la dimensione poetica del paesaggio mediterraneo.

La luce, la vegetazione e le tracce del tempo si fusero nella tavola, dove il monumento venne restituito come organismo vivo, sospeso tra rovina e rinascita. Nel testo “Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814–2014)”, si evidenzia come in questo disegno “l'immagine si carichi di un valore conoscitivo e insieme

⁹⁵ Ivi, pp.59-60.

evocativo, esprimendo il momento in cui il rilievo diviene progetto e il restauro coincide con l'atto critico della rappresentazione"⁹⁶.

Questa concezione segna il superamento definitivo dell'idea di restauro come ripristino formale. Viollet-le-Duc, infatti, concepiva il disegno come un atto di interpretazione: ogni tratto grafico implicava una scelta critica e ogni ricostruzione mentale doveva poggiare su dati reali e verificabili. In questo senso la "Vue restaurée" non fu una "fantasia architettonica", ma una "ricostruzione critica", in cui la conoscenza scientifica del monumento si intreccia con la capacità di immaginarne la totalità perduta⁹⁷.

Nella mia analisi, proprio in questa sintesi di rilievo e immaginazione si coglie la più alta lezione di Viollet-le-Duc: il restauro diviene una forma di conoscenza che non cancella le lacune, ma le comprende nel discorso storico dell'opera. La Sicilia, con le sue rovine antiche e la sua luce archetipica, rappresentò per lui un luogo rivelatore, una "terra di scoperta" in cui il tempo, la materia e la storia si incontrano.

Il teatro di Taormina, sospeso tra la concretezza della pietra e l'immaterialità della visione, incarna il principio stesso del restauro critico: l'unione tra analisi e creazione, tra fedeltà al dato e libertà interpretativa⁹⁸.

Dopo l'esperienza siciliana, il pensiero di Viollet-le-Duc si estese alle architetture di Roma e dell'antico mondo romano, fino a toccare le civiltà extraeuropee. A Roma, egli studiò con la stessa lucidità analitica le strutture del Colosseo e delle Terme di Caracalla, considerandole come esempi di equilibrio tra razionalità costruttiva e forza plastica. Nei suoi appunti e disegni, la riflessione sul valore tecnico delle opere antiche si accompagnava a quella sul significato

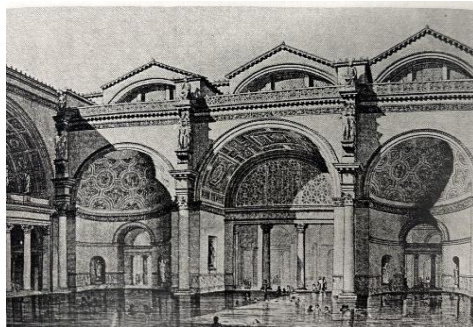
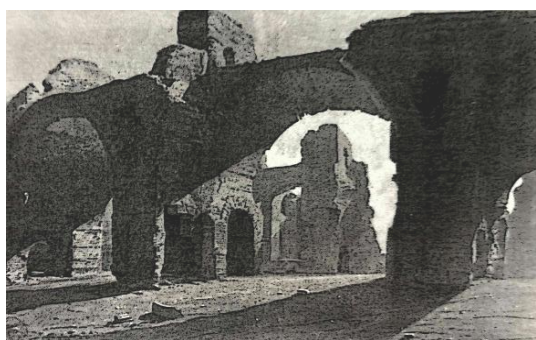


Figura 25 e Figura 26 - E. E. Viollet-le-Duc, Roma: veduta delle rovine del frigidarium delle terme di Caracalla e la sua ipotesi di restauro (da J. Aillagon, M. Vernes, G. Viollet-Le-Duc, *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Florence 1980, pp. 149).

Fonte: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, (a cura di) Emanuele Romeo, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 63.

⁹⁶ E. Romeo, «Viollet-le-Duc estimatore dell'architettura classica: dalla conoscenza archeologica agli interventi di restauro», in "Disegnare Idee Immagini", in E. Romeo (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 61.

⁹⁷ Ivi, pp. 62-63.

⁹⁸ Ivi, pp. 63.

culturale della rovina: per Viollet-le-Duc, ogni frammento non è un residuo, ma una testimonianza viva della continuità del pensiero costruttivo umano⁹⁹.

Tale prospettiva lo condusse infine verso uno sguardo universale: nelle sue ultime ricerche, egli paragonò l'architettura classica europea con quella precolombiana, rilevando affinità nei principi statici e nelle soluzioni costruttive. Emanuele Romeo sottolinea come questo ampliamento di orizzonte non rappresentò un'evasione esotica, bensì la conferma del metodo conoscitivo che Viollet-le-Duc aveva maturato in Sicilia: leggere ogni architettura come organismo, indagarla nella sua logica strutturale e comprenderla nel suo contesto culturale¹⁰⁰.

Proprio questa dimensione “globale” del suo pensiero testimonia la straordinaria modernità del metodo viollettiano. Lungi dal limitarsi a una concezione europea del restauro, egli ne fondò una basata sull'universalità della conoscenza tecnica e storica, anticipando la consapevolezza contemporanea della conservazione come dialogo tra culture. Il disegno, in tale visione, rimase l'elemento privilegiato: non semplice strumento grafico, ma luogo di incontro tra l'osservazione e l'idea, tra la realtà e la memoria.

La Sicilia, in questo itinerario intellettuale, conservò tuttavia un valore centrale. Essa fu, per Viollet-le-Duc, il luogo in cui la rovina si trasforma in rivelazione, dove il frammento diviene chiave di lettura per comprendere la totalità perduta. Fu nell'isola che egli imparò a “vedere” l'architettura come processo, non come forma statica: una lezione che trasferirà in tutte le sue opere successive, dai restauri francesi alle riflessioni teoriche del “Dictionnaire raisonné de l'architecture française”. “La Sicilia diventa per Viollet-le-Duc la terra della conoscenza, dove il passato si rende presente attraverso il disegno e la materia si fa linguaggio dell'intelletto”¹⁰¹.

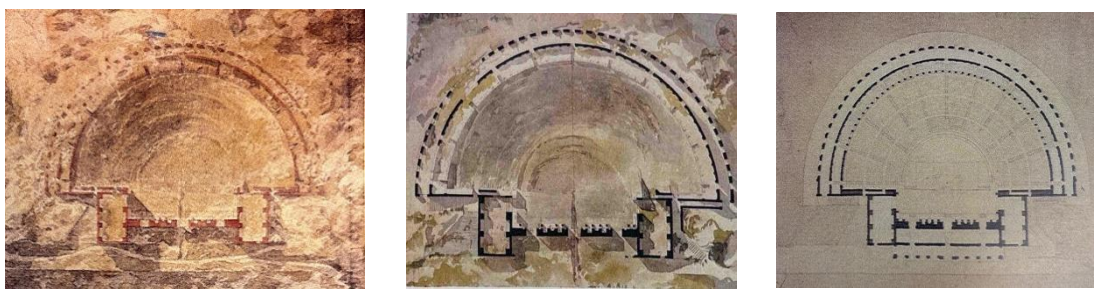


Figura 27, Figura 28 e Figura 29 - E. E. Viollet-le-Duc, Taormina: Planimetrie del teatro. Stato attuale, Prima ipotesi di integrazione, Ipotesi di restauro (da J. Aillagon, M. Vernes, G. Viollet-Le-Duc, *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-Le-Duc 1836-1837*, Florence 1980, pp. 121).

Fonte: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, (a cura di) Emanuele Romeo, WriteUp Site, Roma 2019, pp.59.

⁹⁹ Ivi, pp. 64-65.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 67-68.

¹⁰¹ Ivi, pp. 70.

A mio avviso, questa sintesi tra conoscenza e creazione costituisce il lascito più profondo dell'esperienza siciliana di Viollet-le-Duc: egli mostrò come la conservazione non potesse ridursi a un atto tecnico, ma dovesse fondarsi su una comprensione critica del monumento e sul rispetto della sua identità storica. Il suo insegnamento rimane attuale ancora oggi, perché riconosce nel restauro un atto di responsabilità culturale: un modo di trasmettere la memoria, non di riscriverla.

Altresì Rilevante fu la figura di John Ruskin. Nell'interpretazione proposta da Emanuele Romeo, l'immaginario ideale di John Ruskin venne costruito attorno a una visione del Medioevo come epoca di riferimento privilegiata, quasi un paradigma etico ed estetico con cui misurare il resto della storia europea.¹⁰² In questa prospettiva, le architetture di età classica non vennero mai considerate come un universo autonomo, ma come un patrimonio che assumeva pieno significato solo quando entrava in relazione con le città medievali, con i loro usi, i loro simboli, le loro memorie. Le rovine antiche, secondo questa lettura, risultavano valorizzate nel momento in cui venivano “contaminate” dalla vita successiva: era la società medievale, con i suoi riusi, le sue trasformazioni, le sue pratiche di appropriazione ad attribuire ai resti classici un valore d'uso, un valore simbolico e, soprattutto, un valore di memoria.¹⁰³

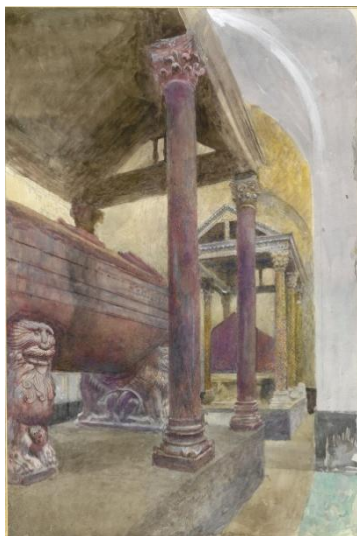


Figura 30 - J. Ruskin, *Disegno a grafite. Studio della tomba di Federico II nella Cattedrale di Palermo, 1874.*

Fonte: Ashmolean Museum, *The Elements of Drawings collection.*

Dalle relazioni di viaggio e dai testi maggiori di Ruskin, Emanuele Romeo ricavò l'immagine di un rapporto costante tra antichità romane e città medievali. Le prime non vennero isolate come monumenti da contemplare in astratto, ma lette come parti costitutive di contesti urbani stratificati, cioè di quei “palinsesti” storici in cui, per John Ruskin, l'architettura classica trovava una nuova e più intensa dignità. Da queste premesse, venne sviluppata l'idea che il critico inglese avesse percepito il patrimonio antico in modo diverso a seconda dei contesti: da un lato i siti archeologici veri e propri, come Pompei o Paestum; dall'altro le rovine urbane inserite in città vive, come l'anfiteatro di Verona. In questo secondo caso, Ruskin arrivò ad attribuire all'anfiteatro veronese una “forza espressiva ed evocativa” superiore a quella dei monumenti

¹⁰² E. Romeo, *John Ruskin e l'architettura classica. La rovina nei contesti medievali come accumulazione della memoria*, in *Restauro Archeologico, Conoscenza, conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico Rivista del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze*, special issue n. 1, 2019, pp. 134-135.

¹⁰³ Ivi, pp. 135.

di Roma, proprio perché affiancato da “straordinari esempi di quella grande architettura lombarda del secolo XII”.¹⁰⁴

Questa impostazione consentì di distinguere nettamente il modo di scrivere di Ruskin da quello di molti altri viaggiatori colti dell'Ottocento. Questi ultimi tendevano spesso a esaltare il rudere in quanto tale, isolandolo dal tessuto urbano o paesaggistico e concentrandosi sul suo valore “sublime” o “pittoresco”. Ruskin, viceversa, guardava alle rovine e ai paesaggi che le accoglievano come a prodotti di un processo storico di lunga durata. Egli lo descrisse, in termini economici e morali, come “accumulazione” di arte e storia. In questa accumulazione, l'architettura classica rappresentò il principio originario, ma non l'unico protagonista: la città medievale, i riusi, gli innesti successivi costituivano gli strati che rendevano la rovina realmente significativa.¹⁰⁵

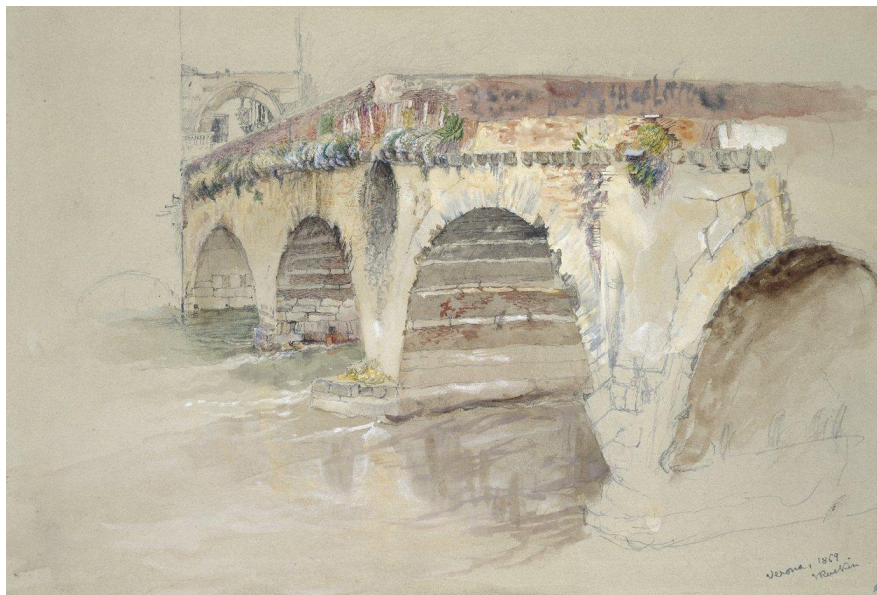


Figura 31 - J. Ruskin, Disegno a grafite e acquarello. Il ponte della Pietra, Verona, 14-17 giugno 1869.

Fonte: www.meisterdrucke.it/artista/John-Ruskin.html

Analizzando diari, lettere e disegni, venne evidenziato come il giudizio di Ruskin sull'architettura classica fosse segnato, soprattutto nei primi anni, anche da una serie di fattori disturbanti. Innanzitutto, l'origine pagana delle architetture antiche tendeva a condizionare il suo sguardo: il mondo romano, nelle sue prime impressioni, appariva come il prodotto di una

¹⁰⁴ J. Ruskin, *Lettere da Verona*, a cura di G. Sandrini, Verona, Alba Pratalia, 2013, pp. 119; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 135.

¹⁰⁵ E. Romeo, *John Ruskin e l'architettura classica. La rovina nei contesti medievali come accumulazione della memoria*, in *Restauro Archeologico, Conoscenza, conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico Rivista del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze*, special issue n. 1, 2019, pp. 135-136.

civiltà “brutale e sensuale”, distante dall’ideale cristiano che in quel periodo informava profondamente la sua sensibilità.¹⁰⁶ A ciò si aggiunsero altri elementi: la presenza di edifici moderni ritenuti incongrui, le trasformazioni improprie che alteravano il valore d’uso dei ruderi, la desolazione di molti siti archeologici, il degrado e l’incuria, l’ignoranza o la superficialità dei visitatori, la difficoltà di accesso ai luoghi e, non ultimo, il divario tra la realtà osservata e le descrizioni a volte enfatiche della letteratura di viaggio precedente.¹⁰⁷

Il primo viaggio in Italia (1840–1841), ricostruito attraverso l’edizione dei “Viaggi in Italia (1840–1845)”, costituì in questo senso un momento decisivo. Roma, la “città eterna”, lo lasciò inizialmente disorientato e deluso, al punto da indurlo a scrivere: “Sono stanco di Roma [...] quando sarò a casa vorrò tornare a Roma”.¹⁰⁸ In questa oscillazione si rifletteva la tensione fra il mito della città classica, così come gli era stato consegnato dai libri e dalle immagini, e la realtà concreta che egli si trovava di fronte. All’inizio dell’esperienza romana, Ruskin giudicò le architetture antiche meno espressive delle loro raffigurazioni pittoriche. Emanuele Romeo ricorda, ad esempio, il passo in cui egli confessa che la piramide di Caio Cestio, spogliata del rivestimento marmoreo, gli apparve del tutto deludente rispetto alle interpretazioni di Turner: “La piramide Cestia, a causa della sua vetustà, ha perduto tutto il suo rivestimento marmoreo; somiglia abbastanza ad una piramide, ma l’illustrazione di Turner ne vale mille di piramidi come questa”.¹⁰⁹ In questo confronto tra realtà e immagine, la rovina classica sembrava non reggere il paragone con la potenza evocativa delle visioni artistiche che avevano alimentato

l’immaginario del giovane Ruskin.

Ciò nonostante, già in queste prime pagine di diario emersero alcuni tratti destinati a divenire stabili. John Ruskin mostrò da subito una fortissima sensibilità per il paesaggio urbano quotidiano, per gli intrecci minuti tra frammenti antichi, architetture ordinarie, elementi di degrado e brani di vita vissuta. In un celebre passaggio, a proposito di una passeggiata lungo il Tevere, egli notò che ogni angolo



Figura 32 - J. Ruskin, *Capitol from the Forum, 1841*, penna, matita e acquarello su carta (35x47cm.), (da Oxford, Ashmolean Museum).

Fonte: M. Carpiceci, F. Colonnese, *Ruskin a Roma: la comprensione dei disegni dal vero attraverso la riproduzione del percorso grafico, El dibujo de viaje de los arquitectos*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones y Difusión Científica; Talleres Editoriales Cometa, 2014, pp.210.

¹⁰⁶ J. Ruskin, *Viaggi in Italia (1840–1845)*, a cura di A. Brilli, Firenze, Passigli, 1985, pp. 47; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 137.

¹⁰⁷ E. Romeo, art. cit., pp. 135–136.

¹⁰⁸ J. Ruskin, *Viaggi in Italia...*, cit., p. 54 (lettera del 17 dicembre 1840); cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 135.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 39 (lettera del 1 dicembre 1840); cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 136.

di strada, se osservato con attenzione, avrebbe offerto un soggetto degno di essere disegnato, e definì quei luoghi “davvero pittoreschi [...] sino ai battenti dei portoni”, in virtù di piccoli contrasti – come “vecchi abiti che pendono da un architrave di marmo ricavato da un fregio romani” – che rendevano inseparabili le tracce antiche e la vita contemporanea.¹¹⁰ Questo modo di guardare indicò già chiaramente che, nella mente di Ruskin, la rovina non poté più essere separata dal contesto in cui era immersa.



Figura 33 - J. Ruskin, *Temple of Saturn and Colosseum from the Capitol*, 1872 o 1874, matita e acquarello su carta, (28x38cm.), Coll. Rutson.

Fonte: M. Carpicci, F. Colonnese, *Ruskin a Roma: la comprensione dei disegni dal vero attraverso la riproduzione del percorso grafico, El dibujo de viaje de los arquitectos*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones y Diffision Científica; Talleres Editoriales Cometa, 2014, pp.211.

La stessa ambivalenza si riscontrò nei giudizi sulle rovine maggiori. Da un lato, Ruskin rimase impressionato dalla monumentalità del Colosseo e dagli acquedotti, che definì tra le cose “più notevoli” viste a Roma, sottolineando come la loro presenza, combinata con mura, conventi e profili montuosi, producesse una composizione paesaggistica di rara efficacia.¹¹¹ Dall’altro, dichiarò di considerare “abomini” intere zone di ruderi, come quelle delle terme di Caracalla, percepite come fredde, desolate, incapaci di suscitare l’emozione attesa.¹¹²

Nell’analisi proposta venne fatta una riflessione particolare su una frase in cui Ruskin, di fronte alle rovine del Colosseo e del Foro al tramonto, descriveva il paesaggio come “suolo sacro”, ma subito dopo definì “uomini brutali e sensuali” i costruttori di quelle architetture, sottolineando la loro natura di “cattivi mattoni”.¹¹³

¹¹⁰ Ivi, pp. 40; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 136.

¹¹¹ Ivi, pp. 58–59; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 138.

¹¹² Ivi, pp. 46; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 137.

¹¹³ Ivi, pp. 47; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 137.

Qui, secondo l'autore, si manifestò con chiarezza la repulsione giovanile verso la civiltà pagana: la monumentalità dell'architettura veniva ridimensionata da un giudizio morale severo sulla società che l'aveva prodotta. Questa impostazione avrebbe potuto far pensare, a una lettura superficiale, che per Ruskin le rovine classiche servissero soprattutto a testimoniare la fine del paganesimo e la vittoria del cristianesimo. La stessa attenzione che egli riservava alle chiese, alle cappelle, alle edicole sacre e alle lapidi cristiane sembrava confermare questa priorità del mondo cristiano rispetto alle vestigia dell'antico¹¹⁴. Nella sua interpretazione, Emanuele Romeo mise però in guardia contro una lettura troppo rapida: gli scritti della maturità mostrano infatti che Ruskin, pur partendo da posizioni molto critiche, arrivò a riconoscere pienamente la dignità dell'arte classica e a denunciare con forza la responsabilità dell'uomo nella distruzione delle opere antiche.¹¹⁵

Il viaggio nel Mezzogiorno (Pozzuoli, Pompei, Paestum) accentuò, nelle prime impressioni, il senso di desolazione dei siti archeologici. A Pozzuoli, Ruskin restò affascinato dalla rovina del tempio di Serapide, definita "la rovina più pittoresca che abbia mai veduto" per la qualità dei grigi, dei marmi, delle superfici corrose dai molluschi, ma al tempo stesso lamentava le condizioni climatiche e lo stato fisico che gli impedivano di sostare a lungo a disegnare.¹¹⁶ L'anfiteatro gli appariva vasto ma monotono, "tedioso", segnato da una regolarità priva di vera forza espressiva.¹¹⁷

Pompei lo colpì inizialmente in modo negativo per l'aspetto delle colline "piatte e sgradevoli" e per l'atteggiamento dei visitatori, che, "camminando fra la desolazione dei loro antichi focolari", sembravano indifferenti alla tragedia del luogo.¹¹⁸ Tuttavia, una volta esplorata più a fondo la città sepolta, Ruskin arrivò a riconoscerla "più bella ed emozionante" di quanto avesse immaginato, lodando la luminosità del sito, l'effetto delle sculture bianche, il contrasto con i colli di Sorrento e confessando di essersi sentito "felice come mai [...] in quell'ultimo anno".¹¹⁹

Paestum, al contrario, rappresentò per lui una delle "più cocenti delusioni". Le attese create dalla letteratura e dalle immagini precedenti rendevano inevitabile il confronto tra l'idea

¹¹⁴ R. Scaduto, *Goethe e Ruskin e la conservazione dei monumenti e del paesaggio in Sicilia*, in "R.A.", special issue, 2019, pp. 58-63.

¹¹⁵ J. Ruskin, *The Political Economy of Art*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 60-61; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 137-140.

¹¹⁶ J. Ruskin, *Viaggi in Italia...*, cit., pp. 70-71; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 138.

¹¹⁷ Ivi, pp. 71; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 138.

¹¹⁸ Ivi, pp. 77; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 138.

¹¹⁹ Ivi, pp. 78; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 138.

e la realtà, e quest'ultima risultava inferiore per dimensione, contesto e presenza di brutte costruzioni moderne. Pur riconoscendo, a un certo punto, la qualità della "composizione di rovine" offerta dal tempio maggiore, Ruskin concluse che il sito non meritasse neppure una deviazione di pochi chilometri dall'itinerario, giudicandolo degno semmai dell'interesse dell'"archeologo o del sentimentale" ma non del viaggiatore attento alla bellezza complessiva del paesaggio.¹²⁰

Venne evidenziato come proprio l'esperienza di Paestum costituirsi un momento di chiarificazione: qui si condensavano molti dei fattori negativi che avrebbero alimentato, negli scritti successivi¹²¹, le riflessioni di Ruskin sul rapporto tra rovine, paesaggio e società – l'intrusione dell'edilizia contemporanea, l'abbandono dei siti, l'assenza di cura, la scarsa consapevolezza delle popolazioni locali rispetto al valore di memoria dei monumenti antichi.¹²²

L'arrivo in Sicilia segnò una svolta decisiva nella maturazione del pensiero di John Ruskin sul tema della rovina. Se a Paestum egli aveva colto con forza i segni del "disordine del presente", l'incuria, l'abbandono, l'intrusione dell'edilizia moderna, la scarsa consapevolezza del valore storico dei monumenti, fu nell'isola che tali intuizioni assunsero la forma di un vero principio etico.¹²³



Figura 34 - J. Ruskin, Etna da Taormina, Vista del Vulcano, acquarello, 1874.

Fonte: www.britishmuseum.org

¹²⁰ Ivi, pp. 85–87; cit. in E. Romeo, art. cit., pp. 138–139.

¹²¹ R. Scaduto, *Goethe e Ruskin e la conservazione dei monumenti e del paesaggio in Sicilia*, in "R.A.", special issue, 2019, pp. 58–63.

¹²² E. Romeo, *John Ruskin e l'architettura classica. La rovina nei contesti medievali come accumulazione della memoria*, in *Restauro Archeologico, Conoscenza, conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico Rivista del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze*, special issue n. 1, 2019, pp. 139.

¹²³ E. Romeo, «John Ruskin e l'architettura classica. La rovina nei contesti medievali come accumulazione della memoria», *Restauro Archeologico*, 2, 2019, pp. 139.

Nei templi dorici siciliani, Ruskin non vide soltanto la traccia materiale del tempo, ma riconobbe anche quella dimensione vitale che la rovina conserva quando rimane in continuità con il paesaggio che la circonda. Le architetture antiche non apparivano isolate o ridotte a mero oggetto archeologico: esse respiravano insieme al terreno, alla luce e alla linea dell'orizzonte, diventando parte di un ciclo naturale che ne garantiva la sopravvivenza morale più che quella fisica.¹²⁴

Nel testo scritto da Emanuele Romeo fu sottolineato come, a differenza di molti siti visitati durante il viaggio nell'Italia continentale, in Sicilia Ruskin trovasse un rapporto non corrotto tra monumento e ambiente. La rovina non risultava soffocata da aggiunte moderne, né manipolata da interventi arbitrari: essa restava affidata al lento e naturale decorso del tempo, esprimendo quella “integrità” che Ruskin considerava superiore a qualsiasi tentativo di restauro. Per lui, infatti, la verità del monumento non risiedeva nella sua completezza, ma nella



Figura 35 - Valle dei Templi, Agrigento, Akragas, Sicilia.

Fonte: Vincenzo Bonaventura, *La Sicilia al tempo del grand tour. L'isola vista dai viaggiatori stranieri della seconda metà del Settecento*, GMB, 2009, pp. 85.

continuità morale che esso manteneva con il luogo. Qualsiasi intervento umano mirato a “correggere” il frammento avrebbe interrotto questa continuità e violato la sua autenticità.¹²⁵

In questo senso, proprio nelle pagine dedicate alla Sicilia emerse quella celebre idea secondo cui la rovina è un organismo vivo, da custodire nella sua fragilità e non da riportare a uno stato immaginato o ideale.¹²⁶ La Sicilia divenne per Ruskin il luogo in cui questa

convinzione si tradusse in una visione pienamente matura: la conservazione non come ricostruzione, ma come responsabilità morale nei confronti della storia; non come ripristino della forma perduta, ma come riconoscimento della dignità del tempo.

In tal modo, l'esperienza siciliana confermò per Ruskin che l'autenticità non coincise con l'assenza di degrado, ma con la capacità di un monumento di conservare, nella propria vulnerabilità, la testimonianza del passato. Le rovine doriche – immerse in un paesaggio che egli percepiva come integro, luminoso e non compromesso – rappresentarono per lui l'esempio

¹²⁴ Ivi, pp. 139.

¹²⁵ Ivi, pp. 140.

¹²⁶ Sintesi interpretativa formulata da E. Romeo ap pp. 140.

più compiuto di tale verità, e offrirono la prova concreta che la memoria architettonica sopravvive non quando viene ricostruita, ma quando viene lasciata essere ciò che è: traccia, frammento, sedimentazione.¹²⁷

Partendo dalla lettura del Professor Emanuele Romeo, è possibile proporre un'interpretazione critica personale secondo cui la Sicilia abbia costituito per Ruskin non soltanto una tappa del viaggio, ma uno spazio rivelatore. Qui il contatto diretto con le architetture doriche, immerse in un paesaggio che egli percepiva libero dalle manipolazioni moderne, gli permise di riconoscere nel frammento non un limite, ma una forma compiuta della memoria. A mio avviso, ciò che rende questa posizione sorprendentemente attuale è l'idea che la rovina non vada "protetta dal tempo", ma accompagnata nel suo naturale processo di trasformazione. In un'epoca in cui la conservazione tende spesso alla ricostruzione o alla spettacolarizzazione, la lezione siciliana di Ruskin restituisce invece un paradigma fondato sulla responsabilità etica, sulla continuità paesaggistica e sulla valorizzazione del frammento come documento pieno della storia¹²⁸.

Il percorso tracciato dai viaggiatori del Settecento e Ottocento, da Riedesel a Houël, da Quatremère de Quincy a Ruskin, passando per le esperienze siciliane di Viollet-le-Duc, condusse naturalmente alla formazione delle moderne teorie del restauro. Le loro osservazioni in Sicilia, a contatto con le rovine e con i paesaggi antichi, anticipano in modo diretto le riflessioni teoriche che tra XVIII e XIX secolo iniziano a definire i criteri di conservazione

Al fine di meglio comprendere l'evoluzione del restauro che si sviluppò nel periodo sopracitato è bene ricordare che già in età classica alcune fonti avevano espresso una sensibilità affine: nel *Naturalis Historia* (I sec. d.C.), Plinio il Vecchio riconosce all'opera d'arte un valore che va oltre l'estetica, sottolineandone il ruolo di documento della memoria: i manufatti sono celebri "non solum ob pulchritudinem, sed etiam ob memoriam".¹²⁹ A proposito della pittura greca osservò con rammarico che "nulla exstat"¹³⁰, nulla resta — un lamento che sembra risuonare ancora nelle descrizioni dei viaggiatori settecenteschi davanti ai templi in rovina. L'autore, inoltre, distingue fra originali autentici e rifacimenti¹³¹, rivelando una precoce sensibilità per l'autenticità dell'opera e per la necessità di conservarla nella sua integrità originale. Analogamente, Pausania, nella *Periegesi della Grecia* (II sec. d.C.), registra

¹²⁷ Ivi.

¹²⁸ R. Scaduto, *Goethe e Ruskin e la conservazione dei monumenti e del paesaggio in Sicilia*, in "R.A.", special issue, 2019, pp. 58-63.

¹²⁹ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, a cura di G.N. Conte, Torino, Einaudi, 1982, vol.IV, XXXIV,19.

¹³⁰ Ivi, XXXV, 15.

¹³¹ Ivi, XXXIV, 64.

lo stato frammentario e degradato dei monumenti che visita, riconoscendo valore anche alla rovina: “rimane solo una parete, ma anche così vale la pena di vederla”¹³²; altrove annota con malinconia che “non resta più nulla di ciò che un tempo era famoso”.¹³³ In questa continuità ideale, la Sicilia del Grand Tour appare come l’erede naturale di quella Grecia antica che Pausania descriveva, un archivio di pietra in cui il frammento diventa documento di memoria.¹³⁴

Il discorso torna così al XVIII secolo, un periodo decisivo in cui la riscoperta archeologica e l’interesse antiquario posero le basi per una nuova percezione dell’antico e per la nascita della moderna idea di conservazione.

Tra il 1738 e il 1748 gli scavi di Ercolano e Pompei suscitarono in tutta Europa un rinnovato interesse per le testimonianze del passato, percepite come strumenti indispensabili per comprendere le radici della civiltà. Parallelamente, in Inghilterra si costituì la Society of Dilettanti¹³⁵, circolo aristocratico londinese che si propose di sostenere scavi archeologici e pubblicazioni antiquarie: il collezionismo si legò così al desiderio di studio sistematico delle antichità.



Figura 36 - L.J. Desprez, *Un gruppo di turisti visita il tempio di Iside a Pompei nel 1779.*

Fonte: www.storicang.it

¹³² Pausania, *Periegesi della Grecia*, trad.it. a cura di D. Musti, Milano, Mondadori, 1996, I, 40,4.

¹³³ Ivi, II, 20, 2.

¹³⁴ Sintesi interpretativa formulata da E. Romeo

¹³⁵ La Società dei Dilettanti fu fondata nei primi anni Trenta del Settecento da un gruppo di uomini che avevano visitato l'Italia durante il Grand Tour e desideravano continuare a condividere e approfondire le proprie esperienze. La prefazione di *Antichità Ioniche* affermava che: Nel 1734 alcuni gentiluomini che avevano viaggiato in Italia, desiderosi di incoraggiare in patria il gusto per quegli oggetti che avevano contribuito al loro divertimento all'estero, si costituirono in una società sotto il nome di Dilettanti. Il nome Dilettanti deriva dal latino "dilettare", "prendere piacere", e la Società adottò una politica di "seria ludo", ovvero affrontare argomenti seri con leggerezza.

Dopo la stagione antiquaria del Settecento e la valorizzazione del frammento operata da Winckelmann, il quadro europeo mutò radicalmente. Fu in questo clima che si formò la sensibilità dei viaggiatori in Sicilia e, parallelamente, l'elaborazione teorica di Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), che rappresentò un punto di svolta nella storia della percezione dell'antico e del restauro. Come precedentemente ricordato, nel suo “Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura”, Winckelmann affermò con decisione che “l'unica via per noi di diventare grandi, e se possibile inimitabili, è l'imitazione degli antichi”¹³⁶, intendendo l'imitazione non come copia meccanica ma come comprensione profonda della “nobile semplicità e quieta grandezza”¹³⁷. L'imitazione autentica fu, dunque, un processo critico e creativo il quale presupponeva la comprensione profonda dello spirito dell'antico¹³⁸.



Figura 37 - Rilievo con teste di divinità e figure allegoriche. Incisione di J.J. Winckelmann, *monumenti antichi inediti: spiegati ed illustrati*, Roma, 1767.

Fonte: J.J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti: Spiegati ed illustrati*, (a cura di) M. Pallottino, Roma, edizione dell'ateneo, 1972.

Un aspetto particolarmente innovativo del pensiero winckelmanniano, con ricadute dirette sul restauro, riguardò la sua sensibilità verso il frammento. Nello stesso scritto egli osservò che “anche un torso di eroe, anche una mano o un piede possono trasmettere la bellezza più perfetta”.¹³⁹ Per Winckelmann, il frammento possedeva dignità autonoma: esso conservava e trasmetteva l'ideale artistico anche nella sua incompletezza, trasformandosi in documento storico e non in occasione per l'arbitrio del restauratore.¹⁴⁰

Il valore attribuito da Winckelmann alla *veritas historica* era un elemento centrale: il frammento non era un fallimento estetico, bensì

¹³⁶ J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, trad. it. a cura di S. Settis, Torino: Einaudi, 1992, pp.27.

¹³⁷ Ivi, passim: il passo sulla “nobile semplicità e quieta grandezza” è contenuto nella stessa opera; l'edizione Einaudi lo riporta nella sezione iniziale in cui Winckelmann descrive le caratteristiche essenziali dei capolavori greci.

¹³⁸ Ivi, pp.25-35: in queste pagine Winckelmann chiarisce che l'imitazione non è copia servile, ma assimilazione creativa dello spirito dell'antico.

¹³⁹ Ivi, pp. 28-30.

¹⁴⁰ Ivi, pp.29-30.

un testimone del tempo.¹⁴¹ In questo senso l'opera antica deve essere rispettata anche nella sua incompletezza, senza invenzioni moderne.¹⁴² Queste riflessioni, maturate in un contesto erudito, trovarono una conferma pratica nei viaggiatori che osservarono l'antico sul campo: la Sicilia divenne così un laboratorio naturale in cui le idee di Winckelmann si concretizzarono nella contemplazione del frammento e nella nascita di una nuova coscienza storica.

Qualche decennio dopo, di fronte alla pratica della spoliazione, Quatremère De Quincy elaborò una concezione che legò l'opera non soltanto alla sua materialità, ma soprattutto al suo contesto storico e funzionale.¹⁴³ Proprio Quatremère de Quincy proseguì e amplificò questa lezione, trasformando l'osservazione del frammento in teoria estetica e morale. Nelle "Lettere a Miranda sullo spostamento dei monumenti dell'arte dell'Italia" (1796), scritte durante le requisizioni napoleoniche¹⁴⁴, egli denunciò, come ampiamente ricordato, lo sradicamento dei monumenti dal loro ambiente originario: "trasportare un monumento significa in parte annientarlo".¹⁴⁵ Questa frase racchiude la memoria del suo viaggio siciliano, dove comprese che l'identità di un'opera risiedeva nel suo legame con il luogo. Nelle "Considerazioni morali sulla destinazione delle opere dell'arte" (1815) introdusse il concetto di destinazione: ogni opera nasce per un contesto preciso, religioso, civile o politico, e perde la propria autenticità quando ne è separata.¹⁴⁶ In questa prospettiva, il pensiero di Quatremère rappresentò un passaggio decisivo verso la moderna teoria del restauro, opponendosi al restauro "inventivo" che aggiunge arbitrariamente parti mancanti. Egli affermò, in linea con la riflessione di Winckelmann, che anche un rudere o una colonna spezzata mantengono una



Figura 38 - J. Houle, *Ve du temple de Junon Lucine tel qu'il était en 1778*.

Fonte: J. Houle, *Voyage Pittoresque des îles de Sicilie, de Malte et de Lipari*, (a cura di) G. Di Mario, Palermo, 1981, Tav. 38.

¹⁴¹ J.J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti: spiegati ed illustrati*, a cura di M. Pallottino (Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1972), introduzione e passim nelle schede sui restauri, cfr. anche *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, a cura di S. Settis (Torino: Einaudi, 1992), pp. 28–30.

¹⁴² Ivi, pp. 31–35.

¹⁴³ P. Marconi, *La tutela dei monumenti in Francia e in Italia tra Sette e Ottocento* (Roma-Bari: Laterza, 1984), pp. 45–60.

¹⁴⁴ A.C. Quatremère De Quincy, *Lettere a Miranda sullo spostamento dei monumenti dell'arte d'Italia* (1796), trad. it. a cura di C. Condello (Macerata: Quodlibet, 2012), 46–49.

¹⁴⁵ A.C. Quatremère De Quincy, *Lettere a Miranda sullo spostamento dei monumenti dell'arte d'Italia* (1796), trad. it. a cura di C. Condello (Macerata: Quodlibet, 2012), pp. 45.

¹⁴⁶ A.C. Quatremère De Quincy, *Considerazioni morali sulla destinazione delle opere dell'arte* (1815), trad. it. a cura di V. Terraroli (Milano: Jaca Book, 1994), pp. 61–64 e 65–68.

dignità autonoma e devono essere rispettati nella loro incompletezza.¹⁴⁷ La sua esperienza siciliana, immersa tra i templi di Agrigento e Selinunte, divenne dunque il fondamento concreto di una teoria che unì etica e archeologia.

Proprio in questa direzione si collocò anche la successiva definizione di “restauro” formulata da Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy nel suo “Dictionnaire historique d’architecture” (1832), in cui l’autore chiarì la natura teorica, e non meramente operativa, dell’intervento sull’antico.

Scrive infatti:

“Rétablir un édifice dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné, c’est restituer un bâtiment à un degré de perfection qu’il n’a peut-être jamais eu; c’est rétablir un monument dans un état qui n’a jamais pu exister qu’idéalement. Le mot restauration implique donc une idée plus ou moins arbitraire et conjecturale; il suppose une comparaison, un choix, une préférence; il appartient plutôt à la théorie qu’à la pratique, et il n’a de véritablement légitime que lorsqu’il s’agit de conserver, de réparer, de maintenir un édifice dans l’état où il se trouve”¹⁴⁸.

In queste righe Quatremère de Quincy espresse, con lucidità straordinaria, una concezione del restauro fondata sulla distinzione tra conservazione e ricostruzione: il restauro non doveva essere un’operazione creativa o estetizzante, ma un atto critico volto a mantenere e comprendere l’opera nel suo stato storico. Tale visione, derivata anche dalle sue esperienze dirette in Sicilia, costituì un passaggio essenziale nella formazione della moderna cultura del restauro.

La figura di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, già discussa in precedenza, riveste un ruolo cardine nella storia dell’architettura e del restauro. A oltre due secoli dalla sua nascita, le ricerche critiche continuano a offrirne nuove interpretazioni, sottolineandone la complessità e l’attualità. Come osservò Emanuele Romeo in “Viollet-le-Duc: il suo tempo, la sua eredità. Riletture e inediti”, la riflessione sull’opera di Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc si inserì in un contesto di profonda trasformazione del concetto stesso di restauro, che nel corso

¹⁴⁷ A.C. Quatremère De Quincy, *Scritti scelti sul restauro*, a cura di A. Bellini (Milano: Il Polifilo, 1977), pp. 99–108.

¹⁴⁸ A.C. Quatremère De Quincy, *Dictionnaire historique d’architecture*, Tome II, Paris, A. Le Clère, 1832, p. 561. Ristabilire un edificio in uno stato completo che può non essere mai esistito in un determinato momento è restituire un edificio a un grado di perfezione che forse non ha mai avuto; è rimettere un monumento in uno stato che può essere esistito solo idealmente. Il termine restauro implica dunque un’idea più o meno arbitraria e congetturale; esso presuppone un confronto, una scelta, una preferenza; appartiene piuttosto alla teoria che alla pratica, e non è realmente legittimo se non quando si tratta di conservare, di riparare, di mantenere un edificio nello stato in cui si trova.

dell'Ottocento si estese dal piano puramente materiale a quello culturale e simbolico.¹⁴⁹ Le più recenti indagini storiografiche – dalle edizioni critiche del “Dictionnaire raisonné” ai progetti di catalogazione dei disegni e degli acquerelli promossi presso l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne – misero in luce la centralità del disegno come strumento di analisi, conoscenza e comunicazione.¹⁵⁰ Attraverso il disegno, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc non si limitò a rappresentare il monumento, ma ne restituì la logica costruttiva, trasformando la rappresentazione in un vero e proprio processo conoscitivo.¹⁵¹

È bene ricordare che per l'autore francese, restaurare non significava riportare un edificio al suo stato originario, ma restituirgli una coerenza formale e strutturale capace di esprimerne l'intento e la logica costruttiva. La sua idea di restauro si fondava su un processo di conoscenza e di interpretazione, in cui l'analisi storica e il progetto dialogavano costantemente.¹⁵²

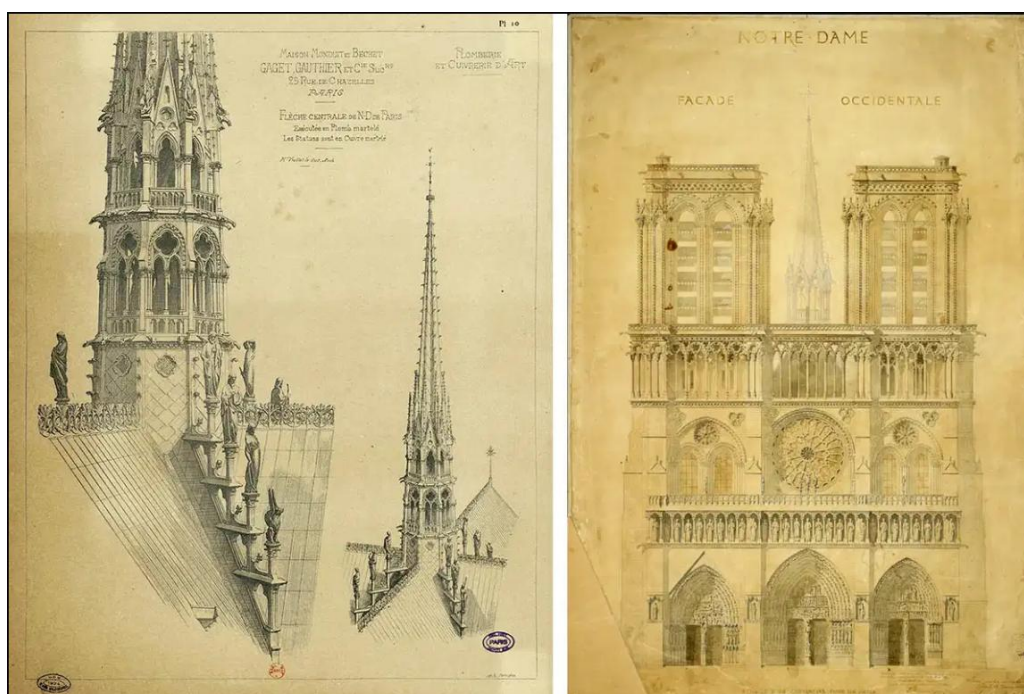


Figura 39 e Figura 40 - E. Viollet-le-Duc, Progetto alla flèche centrale con statue e alla facciata della cattedrale Notre-Dame.

Fonte: Mediatheque de l'architecture et du patrimoine, Ministère de la Culture (Francia).

¹⁴⁹ E. Romeo, «Viollet-le-Duc: il suo tempo, la sua eredità. Riletture e inediti», in E. Romeo (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814–2014)*, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 9.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 9.

¹⁵¹ Ivi, pp. 10.

¹⁵² Ivi, pp. 11.



Figura 41 - Acquarello riportante la prima proposta progettuale per il restauro del castello di Pierrefonds, un compromesso fra ricostruzione parziale in stile e conservazione allo stato di rudere (da Médiathèque de l'architecture et du patrimoine site web)

Fonte: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*, (a cura di) Emanuele Romeo, WriteUp Site, Roma 2019, pp.204.

Con grande acume critico, Emanuele Romeo evidenzia come, in questa prospettiva, il restauro divenisse un atto di creazione intellettuale, non una mera operazione tecnica: un “completamento critico” dell’opera, che mirava a restituire il senso profondo del monumento attraverso la comprensione dei suoi principi costruttivi.¹⁵³ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc superò così la dicotomia tra restauro filologico e stilistico, anticipando una concezione moderna e dinamica della conservazione: la ricostruzione non era un arbitrio, ma un modo di dare forma alla conoscenza. Fu in questo equilibrio fra

rigore e invenzione che risiedette la vera modernità del suo pensiero.¹⁵⁴

Inoltre, nel suo contributo, Il professor Emanuele Romeo mette a confronto la posizione di Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc con quella di John Ruskin, fautore della conservazione integrale e dell’autenticità materiale.¹⁵⁵ Dalla contrapposizione fra le due prospettive – una fondata sulla razionalità progettuale, l’altra sul valore etico della materia – emersero due differenti visioni del restauro che, pur divergenti, contribuirono alla definizione del concetto moderno di conservazione.

A mio avviso, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc non può essere compreso nella riduttiva definizione di “restauratore stilistico”, poiché la sua opera testimonia un intelletto capace di trascendere la mera prassi conservativa. Attraverso il rilievo e il disegno egli ricostruì, con rigore e immaginazione, la verità profonda dell’architettura, restituendone un’immagine ideale, possibile ma coerente con la sua essenza originaria. L’impiego di tecniche compatibili e di materiali diversi non rappresentò un gesto sperimentale fine a sé stesso, bensì l’espressione di una visione critica in cui conoscenza, invenzione e progetto confluivano in un’unica dimensione operativa. Tale approccio anticipò, con sorprendente modernità, la concezione interdisciplinare del restauro come atto di comprensione e di rivelazione del costruito.

¹⁵³ Ivi, pp. 12.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 12.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 13.

Il metodo di Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc si fondava sull'analisi del reale e sulla "verità costruttiva", secondo cui la forma dovesse derivare logicamente dalla funzione e dalla struttura.¹⁵⁶ La sua interpretazione del gotico come sistema costruttivo razionale non rappresentò un ritorno al passato, ma un tentativo di individuare leggi universali del costruire.¹⁵⁷ Tale impostazione influenzò in modo decisivo il pensiero architettonico moderno, da Otto Wagner a Le Corbusier, che riconobbero in lui un precursore del linguaggio tecnico-strutturale.¹⁵⁸



Figura 42 - J. Houle, *Veduta di una parte delle rovine del tempio di Giunone ad Agrigento*, 1782-1787.

Fonte: J. Houle, *Voyage Pittoresque des isles de Sicilie, de Malte et de Lipari*, (a cura di) G. Di Mario, Palermo, 1981, Tav. 37.

Al tempo stesso, il pensiero di Viollet-le-Duc non si esaurì nella sfera tecnica. Egli attribuì all'architettura una dimensione estetica e simbolica: ogni costruzione era espressione di una civiltà e dei suoi valori.¹⁵⁹ Il disegno, in questo senso, divenne sintesi tra scienza e arte, tra osservazione e invenzione.

Nel testo "Viollet-le-Duc: il suo tempo, la sua eredità. Riletture e inediti"¹⁶⁰ venne sottolineato il

contributo di Viollet-le-Duc alla formazione dell'architetto moderno: lo studio del monumento, lungi dall'essere un esercizio di copia, divenne per lui un atto creativo e conoscitivo.¹⁶¹ Tale approccio influenzò la didattica delle scuole d'architettura europee, dove rilievo, rappresentazione e restauro vennero intesi come momenti complementari di un unico processo.¹⁶²

¹⁵⁶ E. Romeo, «Viollet-le-Duc: il suo tempo, la sua eredità. Riletture e inediti», in E. Romeo (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814–2014)*, WriteUp Site, Roma 2019, pp. 15.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 15-16.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 16.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 16.

¹⁶⁰ E. Romeo, «Viollet-le-Duc: il suo tempo, la sua eredità. Riletture e inediti», in E. Romeo (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814–2014)*, WriteUp Site, Roma 2019.

¹⁶¹ Ivi, pp. 17.

¹⁶² Ivi, pp. 18.

La modernità di Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, secondo Emanuele Romeo, consistette nella capacità di leggere il passato con sguardo progettuale, trasformando la conoscenza storica in strumento di innovazione.¹⁶³ La sua lezione, fondata sul dialogo tra conservazione e progetto, continuò a offrire un modello di rigore metodologico e di apertura critica, utile per affrontare i temi contemporanei della tutela e della valorizzazione del patrimonio.¹⁶⁴

Il dibattito tra il pensiero di Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc e la tutela di Quatremère e Winckelmann trovò una nuova sintesi nel pensiero di John Ruskin, che durante il suo viaggio in Sicilia nel 1874 comprese che “la rovina è un organismo vivo, che non va restaurato ma custodito nella sua fragilità”.¹⁶⁵ La Sicilia gli rivelò il valore etico del frammento, della materia consunta dal tempo, e consolidò la sua convinzione che ogni tentativo di ricostruzione significhi “tradire la verità”.¹⁶⁶ Nelle sue parole, la rovina non fu la negazione dell’opera, ma la forma stessa della sua sopravvivenza.

In questa prospettiva di confronto tra paradigmi critici differenti, il pensiero di John Ruskin si configurò come una sintesi inattesa, capace di raccogliere la tensione tra la progettualità viollettiana e la tutela filologica di Quatremère e Winckelmann, orientandola verso una nuova consapevolezza della temporalità dell’opera.¹⁶⁷ Nel suo viaggio in Sicilia del 1874, quando la rovina gli apparve come organismo vivo, egli riconobbe che la sopravvivenza del monumento non risiedeva nella sua reintegrazione, bensì nella custodia rispettosa della sua fragilità, poiché ogni tentativo di ricostruzione non poté che contraddire la verità dell’opera e la storia che l’aveva generata.¹⁶⁸ Da tale rivelazione maturò la certezza che la rovina non costituisse la negazione dell’architettura, ma la sua condizione più autentica, testimonianza suprema del dialogo tra opera e tempo.¹⁶⁹ Fu in quell’occasione che egli sviluppò con maggiore chiarezza la nozione di adattamento, riconoscendo nell’edificio non un manufatto cristallizzato, ma un organismo modellato dai ritmi del luogo, dai climi, dai materiali e dalle consuetudini dei popoli che lo avevano edificato.¹⁷⁰

¹⁶³ Ivi, pp. 17-18.

¹⁶⁴ Ivi, pp. 18.

¹⁶⁵ E. Romeo, *John Ruskin e l’architettura classica. La rovina nei contesti mediterranei come accumulazione della memoria*, in *Restauro Archeologico*, special issue 1, 2019, pp.134-141.

¹⁶⁶ F. Tomaselli, *John Ruskin, dal restauro come distribuzione al ripristino filologico*, in *Ananke*, n.18/2, Palermo, 2018, pp.54.

¹⁶⁷ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, pp. 217-220; E. Morezzi, *Ruskin’s Natural Adaptation of Architecture*, MDCCC 1800, 13, 2024, pp. 13.

¹⁶⁸ J. Ruskin, *The Stone of Venice*, II, pp. 101-103; Ivi, pp. 13.

¹⁶⁹ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, pp. 230-231; E. Morezzi, *Ruskin’s Natural Adaptation of Architecture*, MDCCC 1800, 13, 2024, pp. 13.

¹⁷⁰ J. Ruskin, *Modern Painters*, V, pp. 62-64; Ivi, pp. 14.

All'interno della sua vasta produzione, emerse con evidenza la presenza di una costellazione di temi che conferì unità alla sua opera, nonostante la sua apparente eterogeneità. Tale coerenza non derivò da un sistema teorico compiuto, ma da una visione morale della natura e dell'arte che gli permise di attraversare discipline differenti senza contraddirsi.¹⁷¹ Gli scritti architettonici, estetici e morali si intrecciarono nell'idea che l'opera d'arte dovesse adattarsi naturalmente al proprio contesto, senza artifici stilistici né violenze materiche.¹⁷² L'adattamento non rappresentò dunque un accomodamento funzionale, bensì la misura dell'autenticità dell'architettura, poiché solo ciò che nasce in armonia con la natura e con il tempo può dirsi vero.¹⁷³ Da tale convinzione scaturì la sua critica al restauro, poiché egli sostenne che l'edificio dovesse attraversare il proprio invecchiamento come ogni organismo vivente, lasciando che il tempo imprimesse i suoi segni senza essere corretto artificialmente.¹⁷⁴

Proprio alla luce di tale unità ideale apparve evidente come l'adattamento, lungi dall'essere un semplice adeguamento dell'edificio al sito, rappresentasse per Ruskin una vera legge dell'architettura, il criterio per distinguere l'opera autentica da quella insincera.¹⁷⁵ L'architettura non poté sottrarsi alla conformazione e alla natura del luogo, ai materiali propri, ai climi e alle tradizioni, poiché ogni forma imposta arbitrariamente costituì ai suoi occhi un atto di superbia che violò l'ordine del creato.¹⁷⁶ Da questa convinzione derivò la sua difesa della verità dei materiali: pietra, legno o mattoni dettarono i limiti e le possibilità della forma, e la loro manipolazione artificiosa costituì un inganno morale prima che tecnico.¹⁷⁷

Questa visione condusse Ruskin a considerare l'architettura un organismo vivente non solo per la sua esposizione al tempo, ma perché generato dalle condizioni morali dei popoli che lo avevano costruito. Ogni artificio che imponesse forme estranee risultò per lui un gesto di violenza culturale, negazione della continuità storica e dell'identità dei luoghi.¹⁷⁸ Tale principio si rivelò con particolare forza nella sua opposizione al restauro stilistico: il compito del conservatore non fu quello di ricondurre un edificio a una supposta purezza originaria,

¹⁷¹ J. Ruskin, *Modern Painters*, III, pp. 12-14; Ivi, pp. 14.

¹⁷² J. Ruskin, *The Stone of Venice*, I, pp. 45-47; Ivi, pp. 14.

¹⁷³ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, *Lamp of truth*, pp. 29-34; Ivi, pp. 15.

¹⁷⁴ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Memory*, *Lamp of Memory*, pp. 236-240; Ivi, pp. 15.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 218-220; Ivi, E. Morezzi, *Ruskin's Natural...*, pp. 15.

¹⁷⁶ J. Ruskin, *The Stone of Venice*, II, pp. 112-115; E. Morezzi, *Ruskin's Natural Adaptation of Architecture*, MDCCC 1800, 13, 2024, pp. 16.

¹⁷⁷ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, *Lamp of truth*, pp. 29-34; Ivi, pp. 16.

¹⁷⁸ J. Ruskin, *Modern Painters*, V, pp. 72-74; Ivi, pp. 17.

bensì di custodirne le stratificazioni, accogliendo perfino le ferite del tempo.¹⁷⁹ Il restauro che inseguì un passato ideale annullò la complessità dell'opera, riducendola a una finzione e violandone la verità materiale. Per questo Ruskin difese con tanta energia le rovine, nelle quali riconobbe il punto in cui natura e architettura si incontrarono e dove il tempo divenne forma.¹⁸⁰

Alla luce di tali convinzioni, il “naturale adattamento” assunse il valore di un principio etico oltre che estetico: l'edificio che si piegò alla natura e rispettò la propria storia costituì per lui l'unica architettura legittima, mentre ogni tentativo di alterarla risultò menzognero.¹⁸¹

In ciò si manifesta l'attualità della sua lezione nel dibattito contemporaneo sulla conservazione: in un'epoca in cui il restauro rischia di ridursi alla spettacolarizzazione del patrimonio o alla cancellazione delle tracce del tempo, il richiamo alla verità dei materiali e alla dignità del frammento si impone nuovamente come monito severo.¹⁸²

In tale quadro si chiarì la ragione per cui Ruskin attribuì al tempo un ruolo così decisivo nel destino dell'architettura: esso non fu una forza distruttiva da mitigare, bensì l'elemento che rivelò più profondamente la natura dell'edificio, permettendo alla materia di mostrare la propria storia senza mediazioni artificiali.¹⁸³ Per questa ragione egli guardò con sospetto a ogni intervento che pretendesse di cancellare le tracce dell'età, giacché la sopravvivenza del monumento non consistette nel mantenimento di una forma ideale, ma nella trasmissione fedele della sua verità materiale.¹⁸⁴ La continuità dell'opera derivò dunque non dalla perfezione, ma dalla capacità di accogliere le proprie trasformazioni, rendendo visibile al presente il proprio passato.

Emanuele Morezzi osservò come tale prospettiva producesse un ribaltamento radicale rispetto a molte pratiche contemporanee, in cui la conservazione tendeva a subordinarsi alla fruizione o all'efficienza. Ruskin rivendicò che la tutela dovesse fondarsi sull'autenticità e non sull'apparenza, poiché ciò che l'edificio aveva perduto non poté essere arbitrariamente reintegrato senza introdurre una menzogna nel corpo dell'opera.¹⁸⁵ La verità del monumento non risiedette nella sua integrità formale, ma nella sua storia, che doveva essere trasmessa senza filtri.

¹⁷⁹ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture, Lamp of Memory*, pp. 236-238; Ivi, pp. 17.

¹⁸⁰ J. Ruskin, *The Stone of Venice*, II, pp. 101-103; Ivi, pp. 18.

¹⁸¹ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, pp. 231-234; Ivi, pp. 18.

¹⁸² E. Morezzi, *Ruskin's Natural Adaptation of Architecture*, MDCCC 1800, 13, 2024, pp. 19.

¹⁸³ J. Ruskin, *The Stone of Venice*, II, pp. 100-103; E. Morezzi, *Ruskin's Natural Adaptation of Architecture*, MDCCC 1800, 13, 2024, pp. 18.

¹⁸⁴ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, pp. 230-234; Ivi, pp. 18.

¹⁸⁵ ¹⁸⁵ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture, Lamp of Memory*, pp. 236-240; Ivi, pp. 18-19.

Da tale principio derivò un'etica della responsabilità verso il costruito, poiché il conservatore non custodì un semplice oggetto, ma la memoria di una collettività. Per questo Ruskin rifiutò ogni intervento che alterasse irreversibilmente la materia originaria: essa costituì il vincolo sacro tra passato e presente.¹⁸⁶ La materia non doveva essere ricondotta a una presunta purezza, bensì accompagnata nel suo lento mutare, evitando che la mano dell'uomo imponesse una verità fittizia là dove esisteva già una verità più profonda.

Emanuele Morezzi, nel suo testo, "Ruskin's Natural Adaptation of Architecture", trae da questa visione la consapevolezza che il pensiero ruskiniano conservi una straordinaria attualità, poiché invita a ripensare il rapporto tra conservazione e progetto come dialogo basato sul riconoscimento delle qualità intrinseche dell'opera. Nel momento in cui molte architetture storiche vennero trasformate per esigenze turistiche, museali o economiche, la lezione di Ruskin si offrì come controcanto rigoroso, ricordando che la tutela implicò un giudizio morale sulla verità dell'intervento.¹⁸⁷ La conservazione autentica non coincise con la staticità, ma con un accompagnamento rispettoso del cambiamento.

In ultima analisi, questa prospettiva esige una rinnovata sensibilità verso l'autenticità materiale, oggi spesso compromessa da interventi che subordinano la storia dell'edificio a necessità funzionali o estetiche. Ruskin indicò invece un equilibrio nel quale la continuità del monumento derivò proprio dalla sua capacità di conservare le tracce del passato.¹⁸⁸ In ciò si definì una concezione della tutela fondata sulla responsabilità morale, sulla verità della materia e sulla continuità della storia, principi che, pur formulati nel XIX secolo, conservano una sorprendente vitalità nel dibattito contemporaneo.

Questa linea ideale — da Winckelmann a Quatremère, da Viollet-le-Duc a Ruskin — trovò nel Novecento una formulazione disciplinare nelle riflessioni di Cesare Brandi. Nella sua "Teoria del restauro" (1963), Brandi definì il restauro come "il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua duplice polarità di bene estetico e documento storico".¹⁸⁹ Questa definizione sembra riprendere, in forma disciplinare e consapevole, ciò che Winckelmann aveva intuito: che il restauro dovesse rispettare l'opera nella sua autenticità materiale e storica, riconoscendone il valore anche nel frammento.¹⁹⁰ Così come Winckelmann si oppose all'aggiunta arbitraria, Brandi insistette sulla necessità di distinguere tra

¹⁸⁶ J. Ruskin, *Modern Painters*, V, pp. 72-75; Ivi, pp. 19.

¹⁸⁷ E. Morezzi, *Ruskin's Natural Adaptation of Architecture*, MDCCC 1800, 13, 2024, pp. 19.

¹⁸⁸ J. Ruskin, *The Stone of Venice*, I, pp. 9-12; Ivi, pp. 19.

¹⁸⁹ C. Brandi, *Teoria del restauro* (Torino: Einaudi, 1963), pp. 7.

¹⁹⁰ Cfr. J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, a cura di S. Settis (Torino: Einaudi, 1992), pp.28-30; Cesare Brandi, *Teoria del restauro* (Torino: Einaudi, 1963), pp.7.

reintegrazione e falsificazione, permettendo solo interventi che non ingannassero la percezione storica e critica dell'opera.¹⁹¹

Il suo pensiero chiude simbolicamente il cerchio aperto dai viaggiatori del Grand Tour: La rovina osservata da Riedesel, disegnata da Houël, misurata da Quatremère, descritta e studiata in profondità da Viollet-le-Duc e amata da Ruskin divenne, con Brandi, oggetto di una scienza della conservazione. La Sicilia, in questo lungo percorso, non fu soltanto il teatro di un viaggio o di un mito, ma la matrice stessa di una coscienza moderna del patrimonio.

1.2 Dalla curiosità antiquaria alla tutela scientifica: la Sicilia e il contesto europeo tra XVIII e XIX secolo

La Sicilia può essere considerata una delle regioni europee dotate della più antica e strutturata tradizione nella tutela del patrimonio storico-artistico, in particolare di quello archeologico.¹⁹² Tale maturità si manifestò già nella metà del XVIII secolo, quando, nel 1745, il viceré Bartolomeo Corsini, con l'approvazione di Carlo III di Borbone, emanò un rescritto



Figura 43 - J. P. Houël, *il Castagno dei cento cavalli*, gouache (1777); si nota la presenza, all'interno del castagno, di una piccola costruzione.

Fonte: R. Scaduto, *Monumenti della natura: I castagni dell'Etna*, Aghatòn n.2, Palermo 2017, pp. 82.

volto a impedire qualsiasi intervento dannoso nei confronti del celebre Castagno dei Cento Cavalli¹⁹³, situato nel territorio di Mascali, e dei resti monumentali dell'antica Taormina.

Il castagno, riconosciuto come prodigio naturale e come elemento di prestigio per il Regno, venne definito un autentico “monumento dell'insigne naturale portento” e posto sotto uno speciale regime di protezione. Tale tutela non si limitò al divieto di manomissioni, ma prevedeva l'applicazione di

¹⁹¹ C. Brandi, *Teoria del restauro* (Torino: Einaudi, 1963), pp.50–55; cfr. J.J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti: spiegati ed illustrati*, a cura di M. Pallottino (Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1972), introduzione e passim.

¹⁹² L. Sampolo, «La R. Accademia degli Studi di Palermo», in *Archivio Storico Sicilia Occidentale*, 1888, pp. 25–30; R. Giuffrida, «Fonti inedite per la storia della tutela dei beni archeologici della Sicilia...», in *Beni culturali e ambientali, Sicilia*, n. IV, 1983, pp. 187–201; F. Tomaselli, «L'Istituzione del servizio di tutela monumentale in Sicilia...», in *Storia Architettura*, VIII (1985), pp. 149–170; S. Boscarino – A. Cangelosi, «Il Restauro in Sicilia in età borbonica 1734–1860», in *Restauro*, XIV (1985), pp. 5–65; ecc; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathòn, 2015, Palermo, pp. 65.

¹⁹³ Regio ordinamento del 21 agosto 1745, in V. Di Giovanni, «Ordinamenti regi sul castagno dei cento cavalli...», in *Nuove Effemeridi Siciliane*, 1877, pp. 140–146; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathòn, 2015, Palermo, pp. 65.

pene pecuniarie, personali e persino carcerarie nei confronti di chiunque avesse arrecato danno all'albero¹⁹⁴: un caso straordinariamente precoce nella storia europea della tutela della natura.

Il medesimo rescritto estendeva la protezione ai principali monumenti antichi di Taormina, in particolare al Teatro antico¹⁹⁵.

Le disposizioni imposero che gli edifici fossero mantenuti “con la maggior nettezza”, proibendo attività potenzialmente dannose come il ricovero di bestiame, l'accensione di fuochi o l'abbandono di rifiuti¹⁹⁶. Tali prescrizioni trovarono giustificazione nel valore simbolico attribuito alle antichità taorminesi, considerate “decoro del Regno” e testimonianze di un passato illustre¹⁹⁷. La sorveglianza era affidata al duca di Santo Stefano, responsabile della sovrintendenza tanto sul castagno quanto sui monumenti.



Prospetto della scena dell'antico Teatro di Taormina.

Figura 44 - A. Pigonati, *Lo stato presente degli antichi monumenti Siciliani 1767*, Prospetto della scena del Teatro di Taormina.

Fonte: R. Scaduto, *Sicilia e Grecia. La conservazione dei monumenti alla fine del Settecento*, Agathon, Palermo 2015, pp. 66.

Come evidenzia sapientemente Rosario Scaduto, nella seconda metà del Settecento questa precoce sensibilità fu sostenuta anche dalla produzione antiquaria che contribuiva alla documentazione delle antichità siciliane. Tra le opere più significative figurano le *Antichità Siciliane spiegate* di Giuseppe Maria Pancrazi, pubblicate tra il 1751 e il 1752¹⁹⁸, e il volume di Jacques Philippe D'Orville, edito nel 1764 e frutto del suo viaggio in Sicilia del 1727¹⁹⁹.

L'interesse verso il patrimonio antico venne proseguito da Ferdinando IV, che nel 1762 incaricò l'ingegnere Andrea Pigonati²⁰⁰ di censire e documentare lo stato dei monumenti

¹⁹⁴ G. Campo, *Origini della tutela culturale e ambientale*, in *Bollettino Accademia Gioenia*, V. 41, n. 369, 2008, pp. Ivi, pp. 65.

¹⁹⁵ Ivi; V. Di Giovanni, *Ordinamenti regi*, cit. pp.4; Ivi, pp. 65.

¹⁹⁶ G. Campo, *Origini della tutela culturale e ambientale*, in *Bollettino Accademia Gioenia*, V. 41, n. 369, 2008, pp.4; Ivi, pp. 65.

¹⁹⁷ Ivi; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathon, 2015, Palermo, pp. 65.

¹⁹⁸ G. M. Pancrazi, *Antichità Siciliane spiegate*, Napoli, 1751–1752; Ivi, pp. 65.

¹⁹⁹ J. P. D'Orville, *Sicula, quibus Siciliae veteris Rudera, Additis Antiquitatum tabulis, illustrantur...*, Amsterdam 1764. D'Orville (1696-1751) nel corso della sua visita in Sicilia, nel 1727, ebbe la possibilità di incontrare i maggiori eruditi del tempo come Antonino Mongitore; Ivi, pp. 65.

²⁰⁰ A. Pigonati (1734-90), del Genio dell'esercito borbonico. Nel 1759 fu incaricato da Carlo III di studiare l'isola di Ustica e di redigere un progetto per il suo ripopolamento, i cui esiti furono pubblicati in *Topografia*

siciliani. L'esito di tale incarico, pubblicato nel 1767, offrì una descrizione dettagliata dei principali siti dell'isola e costituì un riferimento fondamentale per gli studi successivi²⁰¹.

I primi interventi di restauro in senso moderno risalarono invece alla fine del secolo e interessarono il Tempio di Segesta²⁰². Quando, nello stesso periodo, i viaggiatori del Grand Tour, tra cui Houël, Saint-Non, Goethe e Münter, raggiunsero la Sicilia alla ricerca delle testimonianze della Magna Grecia²⁰³, trovarono già operante una rudimentale "Commissione di tutela", che classificava e riconosceva i monumenti come beni da preservare.



Figura 45 - L. Mayer, *Veduta di un antico tempio creduto di Ercole en Agrigento*.

Fonte: R. Scaduto, *Sicilia e Grecia. La conservazione dei monumenti alla fine del Settecento*, Agathon, Palermo 2015, pp. 67.

Parallelamente, una rete di circa venti corrispondenti locali riferiva alle autorità borboniche eventuali danni, furti o scavi abusivi. Nel 1778, Ferdinando IV, per garantire una gestione più organica del patrimonio, nominò due Regi custodi: Gabriele Lancillotto Castelli, principe di Torremuzza²⁰⁴, responsabile per il Val di Mazara²⁰⁵, e Ignazio Paternò Castello, principe di Biscari, incaricato del Val di Noto e del Val Demone²⁰⁶. Entrambi furono protagonisti di primo

dell'isola di Ustica ed antica abitazione di essa, Palermo 1762. In seguito studiò e rilevò i monumenti classici di Sicilia; Ivi, pp. 65.

²⁰¹ A. Pigionati, *Stato presente degli antichi monumenti Siciliani*, Napoli 1767. Il volume fu dedicato: «Alla maestà di Ferdinando IV Re delle Sicilie che seguendo le tracce di Carlo III, Invitto monarca delle Spagne Augusto suo genitore con diligenza e potenza cura per le arti e le scienze le vetuste città dà vulcani coperte con ingente spesa discopre». Il volume contiene numerose incisioni con la rappresentazione dei monumenti, sempre scoperti, di Selinunte, Segesta, Agrigento, Palermo, Taormina, Catania e di altre città minori; Ivi, pp. 65.

²⁰² F. Tomaselli, *L'Istituzione del servizio...*, cit., pp. 152 e segg.; Ivi, pp. 65.

²⁰³ H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Sellerio, Palermo 1982; Ivi, pp. 65.

²⁰⁴ G. Pagano, *Le Antichità...*, cit., p. 237: Lettera del presidente del regno di Sicilia al duca di Misilmeri, su ordine del re Ferdinando IV: «tutte le antichità sparse nel Regno di Sicilia si conservino per quanto è possibile, e non restino alla discrezione del tempo esposte, senza esservi chi ne abbia cura, perciò [...] il Principe di Torremuzza per il Val di Mazara, e il Principe di Biscari pel Val di Noto e Valdemone abbiano la cura di tutte le antichità [...] formino un Piano per uno, ben distinto della loro esistenza, della spesa, che abbisogna per con servarli, e custodirli, e di tutt'altro, che crederanno neces sario allo intento, li rimettano al più presto»; Ivi, pp. 65.

²⁰⁵ G. L. Castelli (1727-1792) fu nominato, il 31.8.1778, «Regio custode» per «pigliar cura di tutte le antichità che esistono nel Val di Mazzara di questo Regno per formar un Piano ben distinto della loro esistenza», in ASPA, *Lettere e consulte attinenti all'incarico dato al Principe di Torremuzza e come deputato per le antichità nella Valle di Mazara*, miscellanea archivistica, vol. 570, Palermo 25.9.1778. Il Val di Mazara comprendeva sostanzialmente i territori costituiscono le attuali province di Agrigento, Palermo e Trapani. A Palermo, Torremuzza aveva formato un museo, ricco di vasi e monete antiche, allestito nel suo palazzo. Detto museo era noto a Goethe, che volle visitar lo nel corso del suo soggiorno a Palermo nel 1787; Ivi, pp. 65.

²⁰⁶ I. P. Castello (1719-1786) fu incaricato il 31 agosto del 1778 di avere «cura di tutte le antichità, che si trova no sparse per la val di Noto, e Valdemone, e si facci da lei un Piano ben distinto dell'esistenza di tali Antichità», in BCP Biblioteca Comunale Palermo, ai segni 4Qq D 42, f. 332r-v, 31.8.1778. I Val di Noto e Val Demone comprendevano i territori delle attuali province di Catania, Messina e Siracusa; Ivi, pp. 65.

piano dell'antiquaria isolana. Come osserva il professor Rosario Scaduto, la nomina dei Regi custodi scaturiva dalla volontà del sovrano di garantire non solo la tutela, ma soprattutto la conservazione effettiva dei “monumenti antichi” disseminati in numerose parti della Sicilia. Essi erano infatti esposti al rischio di essere dimenticati e perduti, privando così l'isola di uno dei suoi pregi più alti e distintivi.

Tali monumenti, come si ricorda in un documento coevo, costituivano infatti il principale motivo per cui gli studiosi stranieri, spinti da “erudita curiosità”, intraprendevano viaggi anche da regioni lontane per poterli osservare direttamente e includerli nelle loro relazioni di viaggio²⁰⁷.

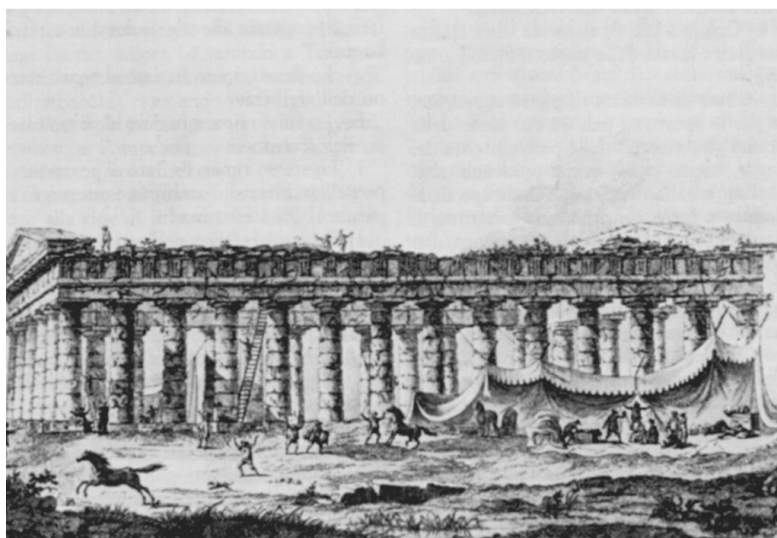


Figura 46 - J. C. R. Abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* 1781, Tempio di Segesta, prospetto nord.

Fonte: R. Scaduto, *Sicilia e Grecia. La conservazione dei monumenti alla fine del Settecento*, Agathon, Palermo 2015, pp. 67.

Da tale circostanza derivò una concezione pienamente moderna del monumento antico, inteso come parte integrante del patrimonio della nazione, da preservare in vista non solo dell'orgoglio identitario dei sudditi, ma anche dell'interesse scientifico e culturale dei visitatori stranieri. Proprio per rendere operativa tale politica, ai due Regi custodi venne affiancata una vera e propria squadra tecnica: il “perito architetto” delle Antichità di Sicilia Carlo Chenchi (incaricato di redigere i disegni, predisporre le relazioni e sovrintendere ai lavori di “ristorazione” dei monumenti)²⁰⁸; il pittore e abile vedutista Luigi Mayer (cui spettava il

²⁰⁷ In BCPA, ai segni 4Qq D 42, f. 332 r-v, 31.8.1778; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathon, 2015, Palermo, pp. 65.

²⁰⁸ Sull'arch. Chenchi (1740-1815) cfr.: A. Gallo, *Notizie intorno agli architetti siciliani e agli esteri sog giornanti in Sicilia...*, manoscritto, BCPA, Ms. XV. H. 14, in A. Mazzè (trascrizione e note di), Biblioteca Centrale della

compito di eseguire i “quadri di veduta” dei siti e delle rovine)²⁰⁹; e il “capomastro” Domenico Russo (figura centrale per il coordinamento dei cantieri e delle maestranze)²¹⁰.

Prima di procedere agli interventi materiali di “conservazione e consolidamento delle Antichità di Sicilia”, ai Regi custodi fu richiesto di redigere i “Plani di antichità”, veri e propri censimenti descrittivi dei monumenti da tutelare, fondati su sopralluoghi estesi e su una sistematica attività di rilievo, di osservazione diretta e di relazione scritta. Nel testo “Sicilia e Grecia, la conservazione dei monumenti alla fine del settecento”, scritto da Rosario Scaduto, viene evidenziato che, il piano relativo alla Sicilia occidentale, presentato dal principe di Torremuzza, comprendeva trentasette siti, tra i quali l’avanzo delle antiche “stufe” nel castello di Maredolce presso Palermo, la fortezza sul monte Bonifato presso Alcamo, gli avanzi di Segesta con il tempio quasi integro presso Calatafimi, le mura dell’antica Erice, le rovine di Selinunte, i bagni di Sciacca, i templi di Agrigento e i resti dell’antica Solunto sul monte Catalfano²¹¹. Le operazioni di catalogazione furono concluse rapidamente entro la fine del 1779²¹² e da tale ricognizione emerse chiaramente come il Tempio di Segesta fosse il monumento che necessitava con maggiore urgenza di interventi di consolidamento e restauro²¹³.

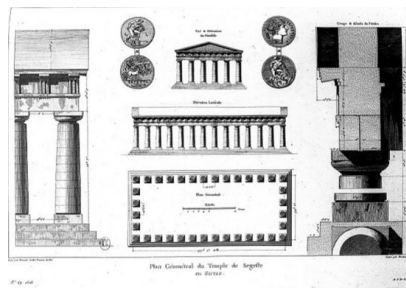


Figura 47. J. C. R. Abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile 1781, Plan Géométral du Temple de Segeste en Sicile.*

Fonte: R. Scaduto, *Sicilia e Grecia. La conservazione dei monumenti alla fine del Settecento*, Agathon, Palermo 2015, pp. 66.

Regione siciliana, Palermo 2000, pp. 175-177; L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani Architettura*, Palermo 1993, Carlo Chenchi vocem, pp. 105-106. La nomina di Chenchi fu redatta il 27.9.1779, in G. Pagano, *Le Antichità...*, cit. p. 244; Ivi, pp. 65.

²⁰⁹ L. Mayer (1755-1803), conosciuto come pittore romano, ma tedesco di origine, fu un artista della fine del XVIII sec., era amico del nobile Robert Ainslie, ambasciatore britannico presso l’Impero Ottomano. Per lo stesso eseguì (fra il 1776 e il 92) quadri e disegni raffiguranti monumenti e paesaggi della Turchia, dell’Egitto, Palestina e della Bulgaria. Della Sicilia orientale eseguì alcuni quadri raffiguranti vedute di Catania, Acitrezza, Belpasso, Paternò e Nicolosi, oggi al British Museum. Mayer fu autore di una serie di acquarelli delle rovine di Tindari, e di alcune vedute dei resti dei templi di Selinunte e Agrigento. La nomina di Mayer fu redatta il 27.9.1779, in G. Pagano, *Le Antichità...*, cit. p. 244; Ivi, pp. 65.

²¹⁰ Il «capo maestro Domenico Russo» era una figura fondamentale per il coordinamento degli operai, nei vari cantieri degli interventi di restauro, individuati da Chenchi e descritti dal pittore Mayer. Su Russo cfr.: G. Pagano, *Le Antichità...*, cit. p. 240; Ivi, pp. 65.

²¹¹ ASPA, miscellanea archivistica, vol. 570, (25.9.1778), in G. Pagano, *Le Antichità del Regno di Sicilia...*, cit. p. 238; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathon, 2015, Palermo, pp. 65.

²¹² Per l’elenco delle spese necessarie ai sopralluoghi e alla compilazione del «Piano delle antichità» di Torremuzza, cfr. G. Pagano, *Le Antichità...*, cit., pp. 241-242; Ivi, pp. 66.

²¹³ «Tempio di Segesta. Una delle antiche fabbriche della Sicilia, ha meno sofferto dalle ingiurie del tempo [...] Esiste di esso all’impiedi tutto l’intiero Portico este riore col suo Colonnato, che vien composto di 36 colon ne, ogn’una delle quali posa sulla base, ed è composta di 11 pezzi a rota. Sorge sopra di ogn’una il capitello di

Nonostante le limitate risorse economiche a disposizione, Torremuzza riuscì a completare i lavori sul tempio già nei primi mesi del 1781. In luogo di ricostruire ex novo i roccchi di una delle colonne colpite da un fulmine nel 1761, egli fece utilizzare due grandi massi di selce presenti in prossimità dell'edificio, da cui si ricavarono conci a forma di cuneo, ancora oggi riconoscibili. Furono inoltre inserite “grosse spranghe” di ferro a sostegno degli architravi e si procedette a liberare lo stilobate e la base delle colonne dagli interri e dai materiali di deposito²¹⁴. Al termine dei lavori fu collocata una lapide marmorea con la celebre iscrizione: “Ferdinandi Regis Augustissimi Provvidentia Restituit Anno MDCCLXXX”²¹⁵.

In seguito, Torremuzza, sempre in collaborazione con l'architetto Chenchi, intervenne sui templi dell'area agrigentina, dapprima sul tempio di Giunone²¹⁶ e poi sul Tempio della Concordia.



Figura 48 - W. H. SMITH, *Memoir descriptive of the resources...* 1824, Temple of Concord of Girgenti. Si nota la lapide collocata nel 1788, ma nella stampa è riportata la data MDCCLXII.

Fonte: R. Scaduto, *Sicilia e Grecia. La conservazione dei monumenti alla fine del Settecento*, Agathon, Palermo 2015, pp. 68.

ordine Dorico [...]. Per conservarsi questo pregevolissimo Monumento [...] vi è di bisogno, che si ripari una delle Colonne, che percorsa da un fulmine minaccia rovina; dovrebbe scoprirsi la scalinata, che sta coverta di terra, e di sterpi, e alcuni pezzi che sono staccati dalla cornice dovrebbero in essa riporsi», in G. Pagano, *Le Antichità...*, cit., p. 195; Ivi pp.66.

²¹⁴ Mentre per i lavori di restauro cfr.: F. Tomaselli, *L'Istituzione del servizio...*, cit., pp.150-154; Ivi, pp.66.

²¹⁵ Ivi, pp. 154; R. Giuffrida, *Fonti inedite...*, cit., pp.188-189; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathòn, 2015, Palermo, pp. 66.

²¹⁶ Sul Tempio di Giunone ad Agrigento cfr.: G. Pagano, *Le Antichità...*, cit., pp. 199-200: “Tempio di Giunone volgarmente detto della Pudicizia in Agrigento [...] Questo tempio era uguale in struttura all'altro poco anzi cennato, e collo stesso numero di Colonne nel Portico, che senza basi sorgono in piano dalla Scalinata; esiste di esso una sola facciata laterale, colla sua scalinata, Colonne, e molti pezzi di fregio, e di Cornice; tutto il resto sta involto in un mucchio di Macerie e Rovine [...] Per riparare la facciata, che esiste nel Portico di questo Tempio sarebbe necessario fortificarla con qualche catena di ferro nella parte superiore, e riporvi alcuni pezzi di fregio, e Cornice caduti, acciocché col loro peso sostenessero le Colonne esposte a poter pre cipitare per la furia de' Venti”; Ivi, pp.66.

Per quest'ultimo, come già avvenuto a Segesta, il restauro fu preceduto da una accurata campagna di indagine, rilievo e disegno, e si concluse nel 1788²¹⁷.

Gli interventi sul Tempio della Concordia comportarono la demolizione della Chiesa di San Gregorio alle rape, inserita nell'edificio antico e posta con l'abside fra le due scale laterali, dotata di una struttura voltata leggera e di una copertura lignea con coppi siciliani. Furono inoltre dismesse alcune stalle addossate al pronao, rimosse varie murature aggiunte, restaurate parti del tempio e mantenute alcune arcate e nicchie scavate nelle pareti della cella²¹⁸.

Nelle sue riflessioni, Torremuzza sottolineò come il Tempio della Concordia, pur giunto sino a lui sostanzialmente integro nella struttura, risultasse "travisato" e in parte occultato dalla chiesa interna; egli dichiarò di avere voluto "scoprire" le colonne nascoste, rimuovere le aggiunte incongrue e riportare il monumento a una condizione di leggibilità conforme, per quanto possibile, alla sua "maniera antica"²¹⁹.

Da questi primi interventi di restauro in Sicilia emersero alcune considerazioni di metodo: anzitutto, la presenza di una fase preliminare di studio, rilievo e conoscenza, condotta da personale specializzato (architetto, disegnatore, capomastro); successivamente, la definizione di programmi di intervento con indicazione di tecniche, materiali e costi.

Come rileva Rosario Scaduto, dal 1778 in avanti, in Sicilia fu espressamente vietato arrecare danno ai monumenti catalogati, e i "Regi Secreti della Valle di Mazzara", funzionari del governo borbonico, furono incaricati di dare esecuzione al rescritto, impedendo lo "sconciamento" e la demolizione delle antiche fabbriche e l'uso dei loro materiali per altri scopi²²⁰.

L'intervento di restauro sul Tempio di Segesta anticipò di circa quarant'anni quello, ritenuto esemplare, condotto sull'arco di Tito a Roma e concluso nel 1821 da Raffaello Stern

²¹⁷ Ivi, pp.199; Ivi, pp.66.

²¹⁸ La Chiesa di «San Gregorio alle rape» fu ubicata all'interno del tempio della Concordia nel 597, come riferisce l'abate del monastero di San Saba di Roma a proposito di Gregorio, vescovo di Agrigento, che aveva scelto il tempio per trasformarlo in basilica cristiana dedicata ai Santi Pietro e Paolo. Nel corso dei secoli la chiesa, all'interno del tempio, aveva subito varie trasformazioni, compresa la veste barocca del XVIII sec. e così la videro i molti viaggiatori del Settecento. Torremuzza fece approvare e fece realizzare i lavori per la sua «liberazione», cfr. tesi di Dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" e di Palermo, Dipar. di Storia dell'Architettura e Restauro, coord. prof. S. Casiello, tutor prof. F. Tomaselli, dottorando F. Zarbo, *Dal paganesimo al cristianesimo: l'adattamento degli edifici pagani in Sicilia in età medievale*, XXIII ciclo, Napoli 2010, pp. 110-163; Ivi, pp.66.

²¹⁹ S. Boscarino, A. Cangelosi, *Il Restauro in Sicilia...*, cit., p. 36; Ivi, pp.66.

²²⁰ G. Pagano, *Le Antichità...*, cit., pp. 241-242; Ivi, pp. 66.



Figura 49 - Gaspar van Wittel, *Vista dell'Arco di Tito prima dell'intervento di Giuseppe Valadier e Raffaele Stern*, anni '10 del XVIII secolo, olio su tela, cm 31 x 40, Collezione privata.

Fonte: www.didatticarte.it.

e Giuseppe Valadier²²¹. Nel complesso, i restauri del Tempio di Segesta e di quello della Concordia ad Agrigento possono essere considerati straordinariamente moderni sia per concezione sia per esito: a un'osservazione ravvicinata, infatti, le parti reintegrate risultano riconoscibili, ma al contempo armonicamente inserite nel sistema originario. Un ulteriore elemento di rilievo, in linea con la prassi romana coeva, fu dato dalle iscrizioni celebrative poste sui monumenti, che

segnalano la data dei lavori e il nome del sovrano, con l'evidente intento di attestare che, sotto Ferdinando IV, si operò attivamente per la conservazione dei resti delle civiltà classiche di Sicilia, a spese dello Stato e in quanto "lode e decoro al Regno".

Alla fine del Settecento, con i restauri dei templi di Segesta e di Agrigento, si affermò nell'isola il principio secondo cui i monumenti-documento del passato, in particolare quelli d'età archeologica e cronologicamente lontanissimi dal presente, dovessero essere restaurati, cioè, conservati, affinché potessero continuare a testimoniare le civiltà che li crearono e i valori di cui erano e sono portatori. I monumenti furono perciò concepiti come strumenti utili ad ammonire, educare, contribuire alla formazione civile. In questo senso si pronunciò anche il monsignor Alfonso Ajroldi, che dopo il 1792 succedette al Torremuzza nella carica di Regio custode sottolineando, nel 1804 come gli "antichi edifizii" rendessero evidente il grado di floridezza e potenza raggiunto un tempo dalle città di Sicilia e come abbiano sempre attirato "tanti dotti forestieri", per i quali la visita ai monumenti costituì la principale motivazione del viaggio nell'isola²²². La conservazione dei monumenti antichi divenne così il mezzo attraverso cui uno Stato manifestava alle altre nazioni il livello della propria cultura e della propria civiltà contemporanea.

²²¹ Sul restauro dell'Arco di Tito di Roma, ad es., cfr. G. Valadier, *Narrazione artistica dell'operato finora nel restauro dell'arco di Tito letto nell'Accademia Romana di archeologia*, li 20 dicembre 1821, Roma 1822; S. Casiello, *Aspetti della tutela dei Beni Culturali nell'Ottocento e il restauro di Valadier per l'Arco di Tito*, in «Restauro», n. 5, II (1973), pp. 79-111; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathòn, 2015, Palermo, pp. 67.

²²² F. Tomaselli, *L'Istituzione del servizio...*, cit., pp. 52; Ivi, pp. 67.

L'attenzione verso la civiltà classica e il restauro delle sue testimonianze, in ambito europeo, ebbe una forte accelerazione tra Settecento e primo Ottocento, dopo una serie di campagne di scavo che a partire dal 1709 interessarono l'area di Ercolano, quindi Roma (Palatino e Villa Adriana a Tivoli) fra il 1720 e il 1742, e infine Pompei, oggetto di indagini sistematiche dal 1748²²³. In una prima fase, tali scavi miravano soprattutto al recupero di sculture e oggetti antichi destinati all'arredo di palazzi e ville aristocratiche, in un clima di crescente domanda di "autenticità" e di modelli classici: i reperti divennero così riferimento formale per l'architettura, per le decorazioni d'interni, per le suppellettili e persino per la moda²²⁴.

In questo contesto si collocò l'attività del conte inglese Thomas Bruce Elgin di Kincardine, che tra il 1799 e il 1803 risiedette ad Atene con le funzioni di ambasciatore britannico presso la Porta Ottomana²²⁵. Durante il viaggio verso Costantinopoli, nel 1799, Elgin fece tappa a Palermo²²⁶, dove incontrò l'ambasciatore britannico presso la corte borbonica, William Hamilton²²⁷, rifugiatisi in Sicilia dopo l'occupazione francese del regno di Napoli. Elgin espose ad Hamilton il proprio progetto di studio e documentazione delle antichità greche;

²²³ Sulla scoperta e scavi di Ercolano e Pompei, ad es., cfr.: M. Venuti, *Descrizione delle prime scoperte della antica città di Ercolano ritrovata vicino Portici*, Roma 1748; C. De Brosses, *Lettres sur l'état actuel de la ville souterraine d'Erculé et sur les cause de son ensevelissement sous les ruines du Vésuve*, Dijon 1750; F. Lavega, *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli 1752; O. A. Bajardi, *Le antichità di Ercolano esposte con qualche spiegazione*, Napoli 1757-92; J.J. Winkelman, *Recueil de lettres sur le découvertes faites à Herculaneum*, à Stabia, Paris 1784. Ivi, pp.67.

²²⁴ Ivi.

²²⁵ T. B. Elgin di Kincardine (1776-1839) fu un diplomatico britannico in Austria e Bruxelles. Fra il 1799 e il 1803, nel corso delle guerre napoleoniche, come ambasciatore a Costantinopoli, riuscì ad allargare l'influenza britannica in Turchia. Quest'ultima non gli creò problemi anche per la sua attività di ricerca e spoliazione dei resti antichi presenti in Grecia, in quanto non voleva dispiacere la Gran Bretagna e magari finire sotto il controllo militare francese, già imposto a molti stati d'Europa. Ivi, pp.67.

²²⁶ «When I went to Sicily, I met Sir William Hamilton, to whom I explained my views; he encouraged my idea, and applied to the King of Naples for permission for me to engage his painter Lusieri, who was at time employed in picturesque views of Sicily for the sicilian government; who went with. Hamilton to Rome, and upon the plan arranged with Sir William Hamilton, engaged the five persons were two architects, two modellers and one figure painter», in L. Elgin, *Memorandum on the Subject of the Earl of Elgin's Pursuit in Greece*, Edimburg 1810; Ivi, pp. 67.

²²⁷ W. Hamilton (1730-1803) fu un diplomatico, archeologo, antiquario e vulcanologo inglese. Fu ambasciatore della corte inglese presso i Borbone a Napoli dal 1764 al 1800. A Napoli acquistò un importante museo del nobile Francesco Grassi di Pianura. Acquistò pure una collezione di vasi antichi, che in parte, dal 1772, è esposta al British Museum di Londra. S'interessò di vulcanologia: W. Hamilton, *Campi Phlegraei: observations sur les volcans des Deux Sicilies*, Naples 1776-77 (in inglese e francese). Sempre fra il 1766-67 pubblicò a Napoli *Le antiquités étrusques et romaines*. La collezione di Hamilton fu pure visitata da Goethe, nel 1787, nel corso del suo soggiorno a Napoli; Ivi, pp.67.

questi lo mise in contatto con il pittore e disegnatore Giovanni Battista Lusieri²²⁸, all'epoca pittore di corte di Ferdinando IV, e con l'architetto catanese Sebastiano Ittar²²⁹.

Si costituì così una vera e propria équipe internazionale: oltre a Lusieri e Ittar, fecero parte del gruppo il cappellano e segretario personale di Elgin, il reverendo Philip Hunt²³⁰, il disegnatore Vincenzo Balestra²³¹, i modellatori in gesso Bernardino Leduse e Vincenzo Rosati²³², nonché il pittore Fedor Ivanovitch. Il mandato dell'équipe fu ampio: rilevare le



Figura 50 - G. B. Lusieri, *Acropoli di Atene, il Partenone prima delle spoliazioni, disegno 1801.*

Fonte: R. Scaduto, *Sicilia e Grecia. La conservazione dei monumenti alla fine del Settecento*, Agathon, Palermo 2015, pp. 68.

architetture dell'Acropoli, effettuare scavi, realizzare calchi dei reperti, acquisire materiali antichi, formalmente con il consenso delle autorità ottomane.

Già nel 1800 Lusieri e Ittar iniziano a misurare e disegnare le strutture dell'Acropoli di Atene. Nel 1801 Elgin ottenne dal Gran Visir un firmano che autorizzò l'accesso alla cittadella, la possibilità di montare ponteggi, effettuare scavi per mettere in luce le antiche

fondazioni e “recuperare” sculture e iscrizioni che non interferissero con le mura e le strutture

²²⁸ Su G. B. Lusieri cfr.: F. Spirito, Lusieri, Napoli 2003; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathon, 2015, Palermo, pp. 67.

²²⁹ S. Ittar (1768-1847) nacque a Catania, figlio dell'arch. Stefano e nipote dell'arch. Francesco Battaglia. Collaborò con il padre nel cantiere per la costruzione della bibliote ca dei Cavalieri di Malta a La Valletta. Nel 1799 studiò Architettura, Disegno e Pittura a Roma. Nella città conobbe gli emissari di lord Elgin che lo ingaggiarono per una spedizione in Grecia, per studiare le antichità classiche. Dal 1800 al 1803 fu ad Atene, al seguito di lord Elgin, dove realizzò molti rilievi dell'acropoli e di altre località della città, di Eleusi, di Corinto e di altre località del Peloponneso. Nel 1804 rientrò a Catania, dove studiò e rilevò i monumenti classici della città. Nella stessa e nella sua provincia progettò numerose architetture civili e religiose. Nel 1823 Ittar ricevette l'incarico di architetto della città di Catania. Alcuni dei disegni eseguiti in Grecia da Ittar sono conservati nel civico museo Ursino di Catania, mentre moltissime delle tavole fanno parte delle collezioni del Department of Greek and Roman Antiquities del British Museum di Londra. Ittar soggiornò lungamente a Parigi invitato dal suo amico e architetto J. I. Hittorf, conosciuto nel 1823, nel corso del suo viaggio in Sicilia. Nel 1837 fu eletto membro onorario del Royal Institute of British Architects. Su Ittar, ad es. cfr.: L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani...*, cit., Sebastiano Ittar vocem, pp. 231.233; F. Buscemi, *L'Atene antica di Sebastiano Ittar. Un architetto di lord tra Sicilia, Malta e Grecia*, Palermo 2008; Ivi, pp.67.

²³⁰ P. Hunt fu cappellano e segretario di Elgin dal 1799 al 1803. In una lettera indirizzata ad Atene a Costantinopoli, dove si era insediato Elgin, Hunt, constatando lo stato di degrado in cui versavano i monumenti dell'acropoli di Atene, suggerì allo stesso Elgin di farsi autorizzare dal Gran Visir la rimozione delle sculture, quale unica soluzione per la loro conservazione. Ivi, pp.67.

²³¹ V. Balestra, esperto in disegno di monumenti antichi, nel 1798 era curatore dell'Accademia della Pace in Roma; Ivi, pp.67.

²³² F. Buscemi, *L'Atene antica di Sebastiano Ittar...*, cit., p. 11; Ivi pp.67.

della fortezza²³³. Sebbene tale permesso fu successivamente revocato²³⁴, Elgin diede comunque avvio a una sistematica spoliazione dell'Acropoli.

Come rilevò Rosario Scaduto, numerose testimonianze coeve denunciarono la violenza dell'operazione. L'inglese Edward Dodwell presentò ad Atene nel 1801, raccontando la "indicibile mortificazione" provata nell'assistere alla spoliazione del Partenone, osservando come per staccare le sculture si ricorresse all'abbattimento di elementi architettonici, e riferì del diffuso malcontento della popolazione ateniese, tanto da costringere Elgin a corrispondere compensi molto elevati agli operai locali²³⁵. Il poeta Lord Byron definì Elgin un "predone che ha saccheggiato le reliquie della Grecia, bollando l'intera impresa come un atto di violenza compiuto su una terra già sanguinante"²³⁶.

Anche lo scrittore francese François-René de Chateaubriand, "nell'Itinéraire de Paris à Jérusalem" (1811), condannò apertamente il metodo adottato, sottolineando come, per staccare i bassorilievi del fregio del Partenone, gli operai ottomani abbiano spezzato architravi, abbattuto capitelli e frantumato le cornici, fino a rimuovere una delle colonne angolari dell'Eretteo, sostituita poi da un rozzo pilastro lapideo²³⁷.

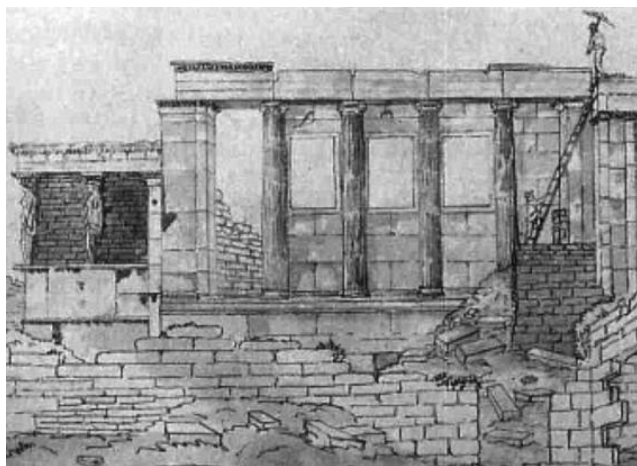


Figura 51 - W. Gell, *Acropoli di Atene, Eretteo*, schizzo a matita 1801. Si ipotizza che la persona con il parasole sia il pittore Lusieri.

Fonte: R. Scaduto, *Sicilia e Grecia. La conservazione dei monumenti alla fine del Settecento*, Agathon, Palermo 2015, pp. 68.

²³³ W. St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles. The controversial History of the Parthenon Sculpture*, Oxford 1998, p. 87; F. Buscemi, *L'Atene antica...*, cit., p. 14. Ivi, pp.67.

²³⁴ Ivi.

²³⁵ E. Dodwell, *A Classical and Topographical Tour through Greece, during the years 1801, 1805 and 1806*, London 1819, p. 322; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia. La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathon, 2015, Palermo, pp. 67.

²³⁶ Sulle affermazioni del poeta inglese lord Byron (1788-1824) cfr., le seguenti poesie: *The Course of Minerva* – *La maledizione di Minerva* e *Childe Harold's Pilgrimage* - *Pellegrinaggio del Giovane Aroldo* (strofe XI-XV). Byron fu un acerrimo nemico di Elgin. Combatté, nel 1823, nella guerra per l'indipendenza della Grecia dall'Impero Ottomano; Ivi, pp.67.

²³⁷ Chateaubriand, sulle sculture dell'acropoli di Atene scrisse pure: «Strappati dai luoghi per cui furono fatti i monumenti di Atene perderanno non solo parte della loro bellezza relative, ma diventeranno anche materialmente meno belli. Sotto i cieli d'Inghilterra queste line e questi colori spariranno o rimarranno nascosti».



Figura 52 - G. B. Lusieri, *Acropoli di Atene, il Partenone dopo le espoliazioni*, disegno 1803.

Fonte: R. Scaduto, *Sicilia e Grecia. La conservazione dei monumenti alla fine del Settecento*, Agathon, Palermo 2015, pp. 68.



Figura 53 - Ricostruzione del partenone. Fotografia scattata dal Museo dell'Acropoli di Atene, 31 luglio 2024.

Fonte: Fotografia di K. Pasero, 31 luglio 2024.

Nonostante la revoca del permesso, Elgin riuscì a spedire in Inghilterra un'ingente quantità di materiali: calchi, metope, lastre del fregio, statue, iscrizioni e altri reperti, con numerosi carichi tra il 1801 e il 1803, seguiti da ulteriori invii nel 1810 e nel 1811²³⁸. Questa operazione, al centro di un dibattito che continua ancora oggi, costituisce uno degli episodi più discussi nella storia della formazione delle collezioni museali europee e, in particolare, dei Marmi di Elgin conservati al British Museum.

Nel 1803, durante la guerra tra Francia e Inghilterra, una parte dei cosiddetti “Elgin Marbles” venne sequestrata nel porto di Marsiglia, dove il carico si trovava in transito prima di essere trasferito in Inghilterra. In quello stesso periodo, di ritorno da Atene, Elgin aveva tentato di proporre la vendita di alcune sculture al governo francese; ma, in quanto suddito di una potenza nemica, non solo non ottenne l'acquisto, ma in maniera inaspettata le statue, attribuite a Fidia, furono giudicate “arcaiche” e poco interessanti, e vide inoltre anche una parte del bottino ateniese sequestrata nel porto e fu egli stesso trattenuto in territorio francese. Lo stesso anno, Elgin inviò a Roma alcuni frammenti del Partenone e alcuni calchi, per chiedere ad Antonio Canova, ispettore generale delle Antichità e Belle Arti dello Stato pontificio, di completare le sculture, nella speranza di accrescerne il valore commerciale. Canova, tuttavia,

²³⁸ Sui Marmi di Elgin, ad es., cfr.: M. PAVAN, *L'avventura del Partenone*, Firenze 1983; B.F. COOK, *Lord Elgin and the acquisition and display of the Parthenon Sculptures in the British Museum*, in E. BERGER (a cura di), *Parthenon Konfress*, Basel 4-8- april 1982, Mainz 1984; J. ROTHENBERG, *Descensus ad Antiquities greates treasures and the passions it aransed*, New York 1997; W. ST. CLAIR, *Lord Elgin and the Marbles. The controversial history of the Parthenon Sculputures*, Oxford 1998; Y. HAMILAKIS, *Stories from exil: fragments from the cultural biography of the Parthenon (“or Elgin”) Marble*, in «World Archaeology», vol. 31.2. Elgin il 28.12.1802, di ritorno da Costantinopoli ad Atene, assistette al distacco della testa del cavallo di Selene dal Partenone; Ivi, pp.67.

rifiutò recisamente l'incarico, sostenendo che sarebbe stato un "sacrilegio" per chiunque "toccarli con uno scalpello"²³⁹: la sua mano non poté pretendere di intervenire su opere che considerava già compiute e sublimi²⁴⁰.

Quasi un anno dopo le prime casse di materiali provenienti da Atene giunsero a Londra e furono depositate provvisoriamente in un magazzino della residenza cittadina di Elgin, Burlington House, e successivamente nella sua villa di campagna. Per anni, in attesa di un acquirente, il complesso delle sculture restò in condizioni di conservazione precarie, esposto all'umidità e al degrado. Nel tentativo di vendere il "bottino greco", Elgin avanzò al Parlamento britannico una richiesta economica molto elevata, che venne inizialmente respinta²⁴¹.

Le trattative proseguirono dall'anno successivo fino al 1816. Poiché le statue furono destinate a un museo pubblico, la commissione incaricata dell'acquisto rifiutò anche l'ipotesi, avanzata dallo scultore neoclassico John Flaxman²⁴², di completare le parti mancanti, sia per ragioni economiche (la somma richiesta era altissima), sia per il mutato atteggiamento verso il restauro integrativo. Nel 1816 il Parlamento britannico decise infine di acquistare da Elgin i marmi greci a un prezzo inferiore rispetto a quanto inizialmente richiesto²⁴³, e di destinarli al British Museum, dove furono esposti in alcune sale provvisorie.

²³⁹ Sui rifacimenti (di invenzione) di parti mancanti delle sculture provenienti sostanzialmente da Roma, Ercolano e Pompei, e sul rifiuto di Canova di completa re le sculture mutile greche, basti ricordare l'ammonimento di Francesco Milizia nel suo *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma 1781, sui "restauri" delle statue, allora in vigore: «gambe, mani, braccia, sono falsi, anzi sono di restauro moderno», sottolineando la prassi dei restauri di reintegrazione-invenzione, che nulla aveva a che vedere con il rispetto dovuto a tutto ciò che non si era prodotto, ma che invece andava preservato come reliquia preziosa di una civiltà passata; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathò, 2015, Palermo, pp. 68.

²⁴⁰ Canova, sui marmi del Partenone esaminati scrisse una lettera allo storico e critico d'arte francese Quatremère de Quincy: «ho veduto i marmi provenienti dalla Grecia; dei bassorilievi di già voi e anche io ne avevamo un'idea dalle stampe, da qualche gesso, da qualche pezzo di marmo ancora; ma delle figure in grande, nelle quali l'artista può far mostra del suo vero sapere, non ne sapevamo nulla. Se è vero che queste sono opere di Fidia, o dirette da lui, o che egli vi abbia posto la mano per ultimarle, queste insomma mostrano chiaramente che i grandi maestri erano veri imitatori della bella natura. Niente avevano di affettato, niente di esagerato, niente di duro, cioè di quelle parti che chiamerebbero di convenzione o geometriche. Le opere di Fidia sono vera carne, cioè bella natura», in G. Palagi, *Lettere artistiche inedite*, Firenze 1875, pp. 9-11; Ivi, pp.68.

²⁴¹ Cfr.: D. Pian, *La ricomposizione dei marmi Elgin. Lord Duveen e la sistemazione dei marmi al British Museum*, in www.archeologiametodologie.com/pdf; Igin chiese al Governo britannico 74200 sterline, a suo dire l'equivalente di quanto aveva speso, ma il governo, ritenendola eccessiva, rifiutò; Ivi, pp.68.

²⁴² Flaxman (1775-1826), fu uno dei maggiori rappresentanti del neoclassicismo inglese. Dal 1787 al 94 soggiornò in Italia e principalmente a Roma, dove eseguì numerose copie di sculture del XIV e XIV sec., oltre che molte illustrazioni di volumi, come la *Divina Commedia* di Dante. Flaxman potrebbe aver conosciuto e frequentato Canova durante il suo soggiorno romano. 56) Il Governo Britannico acquistò i marmi da Elgin al prezzo di 35000 sterline, quasi la metà di quanto richiesto da lord Elgin. I marmi furono acquistati, ma non completati, in quanto andavano esposti all'interno di un museo e non all'aperto; Ivi, pp.68.

²⁴³ Il Governo Britannico acquistò i marmi da Elgin al prezzo di 35000 sterline, quasi la metà di quanto richiesto da lord Elgin. I marmi furono acquistati, ma non completati, in quanto andavano esposti all'interno di un museo e non all'aperto; Ivi, pp.68.

Solo nel 1928, grazie alla cospicua donazione del mercante d'arte Joseph Duveen²⁴⁴, fu allestita una sala apposita, nella quale i marmi di Elgin sono tuttora esposti. Il complesso comprende circa 75 metri di sculture, tra statue, fregi e metope, seppure mutili in molte parti, provenienti principalmente dal Partenone, dal tempio di Atena Nike e, in parte, da templi dell'isola di Egina²⁴⁵.



Figura 54 - Fotografia del Museo dell'Acropoli di Atene, 31 Luglio 2024.

Fonte: Fotografia K. Pasero, 31 luglio 2024

In linea con quanto affermato da Rosario Scaduto, chiunque abbia visitato il Nuovo Museo dell'Acropoli ad Atene conosce bene la sensazione di mancanza che deriva dall'assenza delle sculture originali: le lacune visive, colmate dai calchi dei marmi oggi conservati a Londra, suscitano quasi inevitabilmente un sentimento di frustrazione, facendo percepire tali opere come esiliate in un contesto estraneo, mentre la loro autentica "casa" non può che essere l'Acropoli di Atene.

Nel corso degli stessi anni, In Sicilia, gli architetti e archeologi inglesi William Harris²⁴⁶ e Samuel Angell²⁴⁷, dopo aver visitato le rovine di Siracusa e Agrigento, alla fine del 1822 ottennero, grazie all'intervento del console britannico a Palermo, Robert Fargan²⁴⁸, e con

²⁴⁴ Lord J. Duveen (1869-1939) fu un ricco mercante d'arte inglese; Ivi, pp.68.

²⁴⁵ Dal sito del British Museum. Una dettagliata descrizione degli Elgin Marbles in British Museum, The Library Entertaining Knowledge, Elgin and Phigaleian marbles, vol. II, Londra 1833. Il volume contiene anche dei rilievi grafici delle opere; Ivi, pp.68.

²⁴⁶ Scarse sono le notizie su W. Harris (1796-1823). Fra il 1822 e l'estate del 1823 soggiornò in Sicilia, assieme al connazionale e collega S. Angell, per studiare l'uso della policromia negli antichi monumenti greci. Morì il 16.7.1823 in Sicilia, probabilmente per malaria, nel corso degli scavi a Selinunte; Ivi, pp.68.

²⁴⁷ S. Angell (1800-1866), come Harris nel 1822-23 scavò a Selinunte. Ritornato a Londra, nel 1826, pubblicò i risultati delle loro ricerche. Fra il 1832-59 ricoprì la carica di architetto della Compagnia Clothwork della City di Londra e dunque progettò e realizzò numerosi edifici sia a Londra che in altre città dell'Inghilterra. Angell fu membro della Graphic Society e del Royal Institute of British Architects di Londra; Ivi, pp.68.

²⁴⁸ Nel 1808, R. Fargan (1761-1816) ottenne da Ferdinando IV la concessione di scavo per tutta la Sicilia. Scavò alla ricerca di antichità, soprattutto statue, presso la villa del Casale di Piazza Armerina e a Tindari. Nel 1809 divenne console onorario di Sicilia. Fargan si era diplomato disegnatore e pittore presso la Royal Academy Schools di Londra. Nel 1781 aveva soggiornato a Roma, mentre nel 1783 aveva visitato Parigi e ancora Roma. Dopo la nomina a console, nel 1809 iniziò a scavare a Selinunte. «Alcune statue, torsi di belle forme e maniera con altre anticaglie trovate di recente [fra il 1809 e il 1816] nelle rovine di Tindari dall'inglese Fargan, e che si conservano nel museo di questa R. Università, attendono però chi ne dia la descrizione e i disegni», in «Giornale di Scienze Letterature ed Arti per la Sicilia», Palermo 1823, p. 103. Non si può non ricordare che Fargan, dopo i ritrovamenti di numerosi reperti a Tindari, aveva l'intenzione di esportarli in Inghilterra, ma il carico di opere d'arte classiche fu bloccato dalla dogana di Palermo e inviato al regio museo della stessa città; Ivi, pp.68.

l'autorizzazione formale del governo borbonico²⁴⁹, il permesso di condurre scavi nell'area dell'antica Selinunte. Per circa sei mesi si dedicarono allo studio, al rilievo e allo scavo delle rovine affioranti, portando alla luce, nel marzo del 1823, tre metope scolpite appartenenti al cosiddetto Tempio C²⁵⁰.

Le tre lastre furono rinvenute tra le macerie del tempio “di mezzo” dell'acropoli, indicato appunto con la sigla C²⁵¹. Si trattò di altorilievi scolpiti su un tufo tenero, abbondantemente presente nei dintorni di Selinunte, superstiti di una serie originaria di dieci metope che decoravano il prospetto del tempio: le altre risultavano già ridotte a minuti frammenti per effetto del crollo di architravi e cornici²⁵².

Una delle tre metope raffigura l'episodio mitico di Eracle e i Cercopi: l'eroe, quasi completamente nudo, coperto solo dalla leontè che gli scende dalla spalla sinistra, sorregge con una lancia appoggiata alla spalla due piccoli personaggi – i Cercopi – appesi capovolti, legati per piedi e ginocchia, nudi e con le braccia annodate al petto²⁵³.

La seconda metopa rappresenta la favola di Perseo e Medusa: l'eroe infierisce con la spada (l'“orpe” donata da Ermes) alla gola della Gorgone, mentre con l'altra mano ne trattiene il

²⁴⁹ Carlo III, già il 25.9.1755 aveva emanato due leggi «Prammatica LVII» e «Prammatica LVIII», relative al divieto di asportazione dei beni artistici e archeologici e agli scavi, anche eseguiti nella proprietà privata. In, generale nel Regno delle Due Sicilie vigeva il decreto del 1822, n. 230, che prescriveva il «il sistema da tenersi nello intraprendimento di scavi per la ricerca di oggetti antichi». In esso era disposto che quanti volevano iniziare scali per la ricerca di oggetti antichi dovevano farne richiesta al re, per mezzo della «Real Segreteria di Stato di Casa Reale», e solo dopo il rilascio dell'autorizzazione, concessa « Art. 2 [...] purché non si tocchino né si mettano in pericolo i monumenti ragguardevoli, come sono i tempi, le basiliche, gli anfiteatri, i ginnasi, le mura di città distrutte, gli acquidotti [...] e verrà detta licenza comunicata all'Intendente della Provincia». E ancora: «art. 3. Qualora nello eseguirsi lo scavo si scopriranno monumenti di fabbrica, statue, iscrizioni, monete, vasi ed arnesi antichi, ne sarà immediatamente presa nota tanto dal Sindaco che dalla persona destinata dal Direttore del Museo, rimanendo gli oggetti presso l'inventore, col l'obbligo bensì di non farne alcun uso, e di non farli restaurare prima della Nostra sovrana autorizzazione»; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathòn, 2015, Palermo, pp. 68.

²⁵⁰ Sul ritrovamento, restauro e descrizioni cfr. W. Harris, S. Angel, *Sculptured metopes discovered amongst the ruins of the temples of the ancient city of Selinus in Sicily*, by William Harris and Samuel Angell, in the year 1823 described by Samuel Angell and Thomas Evans architects, London 1826. La fondamentale opera per lo studio delle metope, contiene pure numeri e dettagliati rilievi di alcuni dei templi di Selinunte e delle sculture ritrovate, redatti inizialmente dai due architetti, soprattutto da Harris, ma completati a Londra, per la stampa, con l'aggiunta del lavoro del poco noto architetto Thomas Evans (1784-1874), cognato di Harris; Ivi, pp.68.

²⁵¹ D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le Antichità di Sicilia esposte...*, vol. II, Palermo 1834, p. 46. Il duca di Serradifalco (1783-1863) fu un letterato, architetto, studioso di archeologia e dell'architettura siciliana; Ivi, pp.68.

²⁵² D. Lo Faso Pietrasanta, *Le Antichità di Sicilia ...*, cit., p. 46.. Recentemente, ad es., sulle metope cfr.: N. Bonacasa, A. Mandruzzato, *Lo stile severo in Grecia e in Occidente: aspetti e problemi*, L'Erma di Bretschneider, Palermo 1995; C. Marconi, *Due studi sulle metope figurate dei templi “C” e “F” di Selinunte*, in «RIA», serie III, XVIII, 1995, pp. 5-67; D. Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006; C. Marconi, *Le Metope arcaiche di Selinunte. Un riesame*, in *Atti delle quinte giornate internazionali di studi sul l'area elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo*, Erice, 12-15 ott. 2003, Pisa 2006; Ivi, pp.68.

²⁵³ D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le Antichità di Sicilia...*, cit., p. 47; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathòn, 2015, Palermo, pp. 69.

capo, dal cui sangue scaturisce il cavallo alato Pegaso; lo sguardo di Perseo si volge altrove, per sfuggire alla vista mortifera del volto mostruoso²⁵⁴.

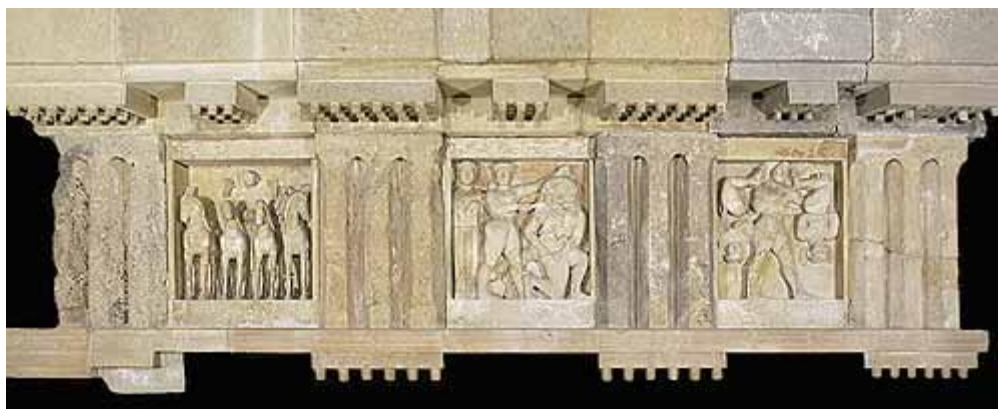


Figura 55 - Le metope rinvenute dai resti del tempio C.

Fonte: www.selinunte.net

La terza metopa, in condizioni di conservazione più frammentarie, mostra una quadriga con auriga maschile e quattro cavalli di fronte, accompagnata, ai lati, da due figure femminili stanti, avvolte in lunghe tuniche. Il forte degrado delle superfici e la mancanza di elementi caratterizzanti resero e rendono tutt'ora assai complessa una lettura univoca del soggetto: vennero avanzate, tra l'altro, interpretazioni che vi riconobbero il carro di Fetonte assistito dalle sorelle, oppure Castore e Polluce con Elena, o ancora, secondo la proposta dello stesso Angell, la scena della gara equestre tra Pelope ed Enomao²⁵⁵.

Il barone Pietro Pisani, testimone diretto degli eventi, sottolineò con orgoglio l'importanza della scoperta: le sculture, un tempo parte dei fregi di due templi dell'antica Selinunte e riemerse dopo secoli dalle rovine, riuscirono ad accrescere il prestigio della Sicilia, poiché contribuirono a chiarire aspetti della storia antica e, soprattutto, completarono la sequenza delle diverse fasi della scultura greca, mostrando i "primi passi" di quest'arte, a lungo cercati dagli studiosi e mai prima rinvenuti²⁵⁶.

Pisani ricordò come Harris e Angell, giunti in Sicilia per "raccolgere il bello" delle antichità celebri dell'isola, avessero dedicato sei mesi di lavoro allo studio e al rilievo delle rovine selinuntine, procedendo alla rimozione degli strati di terra accumulati attorno ai templi. Durante queste operazioni furono scoperte le scalinate e, davanti alle facciate principali dei due grandi edifici sacri, furono rinvenuti, "in mille pezzi", i frammenti delle metope, riconosciuti subito come parti di figure in altorilievo. Animati dal desiderio di ricomporre

²⁵⁴ Ivi, pp.48; Ivi, pp.69.

²⁵⁵ Ivi, pp.49-50; Ivi, pp.69.

²⁵⁶ P. Pisani, Memoria sulle opere di scultura in Selinunte, ultimamente scoperte, Palermo 1823, pp. 5-7; Ivi, pp.69.

quelle sculture, i due giovani si impegnarono con grande tenacia a scavare, recuperare e riunire il maggior numero possibile di frammenti, che furono poi inviati a Palermo²⁵⁷.

Poco dopo, tuttavia, William Harris si ammalò di malaria, contratta a causa delle condizioni malsane dell'area paludosa di Gorgo di Gonusa, e morì il 16 luglio 1823, a soli ventisette anni, mentre era ancora impegnato nei rilievi dei «suntuosi edifici» di Selinunte²⁵⁸.

Come previsto dalle norme, il ritrovamento delle metope fu immediatamente comunicato al governo: informato lo stesso Ferdinando, re delle Due Sicilie, per tramite del luogotenente generale in Sicilia, principe di Campofranco, fu disposto che i frammenti fossero destinati al nascente Museo della Regia Università degli Studi di Palermo²⁵⁹. In realtà Harris e Angell avevano già fatto predisporre casse per il trasporto delle metope, frammentate ma ricomposte, prima a Palermo e poi, nelle loro intenzioni, fino a Londra, per il British Museum, dove avrebbero dovuto aggiungersi alle collezioni di sculture egizie e ai nuclei della Phigaleian and Elgin Collection²⁶⁰.

Alla luce della decisione sovrana, però, il re incaricò ufficialmente il barone Pietro Pisani²⁶¹, funzionario della Real Segreteria presso il Luogotenente generale di Sicilia²⁶², di far trasferire i frammenti nella Università di Palermo e di provvedere alla loro ricomposizione, “per quanto fosse possibile”, restituendo la forma originaria delle figure e consegnandole poi agli amministratori del museo²⁶³.

Il rifiuto di consentire il trasferimento delle metope a Londra fu comunicato ad Angell poco dopo il ritrovamento, ma l'architetto inglese tentò comunque di coinvolgere ambienti influenti della corte borbonica; nonostante l'intercessione presso il governo napoletano e la successiva

²⁵⁷ Ivi.

²⁵⁸ Ivi, pp. 7-8. Sulle qualità del giovane Harris leggesi la dedica fattagli da Angell nel W. Harris, S. Angell, *Sculptured...*, cit.; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathòn, 2015, Palermo, pp. 69.

²⁵⁹ P. Pisani, Memoria sulle opere di scultura in Selinunte, ultimamente scoperte, Palermo 1823, p. 8; Ivi, pp.69.

²⁶⁰ W. Harris, S. Angel, *Sculptured...*, cit., p. 8. Già a Londra era possibile ammirare parte dei Marbles Elgin e le sculture del tempio di Apollo Epicureo di Bassae, vici no Phigaleia- Figalia, in Arcadia, Grecia. Queste ultime furono acquistate da alcuni nobili inglesi e trasferite in Inghilterra nel 1815, per essere depositata presso il British Museum. Evidentemente gli inglesi continuavano l'acquisto di sculture per il loro museo principale; Ivi, pp.69.

²⁶¹ P. Pisani (1761-1837) nella sua qualità di «Uffiziale di ripartimento dell'interno nella Real Segreteria presso il Luogotenente Generale di Sicilia» ebbe l'incarico di far trasportare a Palermo i frammenti delle metope rinvenute dagli inglesi. Pisani fu appassionato di pittura e musica, e antiquaria. Nel 1835 fece realizzare il primo ospedale psichiatrico di Palermo, ispirato a criteri progressisti, e indicato come esempio in tutta Europa. Sulla scoperta e descrizione delle metope del Tempio C di Selinunte: P. Pisani, Memoria sulle opere di scultura in Selinunte, ultimamente scoperte, Palermo 1823, e IDEM, Osservazioni sulle antichità di Selinunte, Poligrafica Fiesolana, Fiesole 1825; Ivi, pp.69.

²⁶² P. Pisani, Memoria sulle opere di scultura..., cit., p. 5; Ivi, pp.69.

²⁶³ Ivi.

richiesta indirizzata, tramite Lord Hamilton, al ministro degli Esteri britannico George Canning, la risposta definitiva rimase negativa. Come lo stesso Angell ricordò, il governo napoletano, “con lodevole desiderio di arricchire i propri musei”, non poté consentire l’invio delle sculture in Inghilterra, ordinandone invece la collocazione nel museo allora in formazione a Palermo²⁶⁴.



Figura 56 - La terza metopa del Tempio C.
Fonte: www.selinunte.net

Pisani invitò quindi Samuel Angell, che meglio di chiunque altro conosceva i frammenti e ne aveva già ipotizzato la ricomposizione, a dirigere personalmente i lavori di “restaurazione” delle metope²⁶⁵. Angell rinviò la partenza, accettò l’incarico e, in meno di un mese, portò a termine la ricostruzione, permettendo l’esposizione delle opere nel museo della Regia Università di Palermo. A compenso, gli furono rimborsate le spese sostenute e gli fu concesso di far eseguire calchi in gesso delle tre metope, che furono imbarcati per l’Inghilterra (molto probabilmente nelle stesse casse predisposte in origine per gli originali) in sostituzione delle sculture autentiche²⁶⁶.

Questa soluzione fu perfettamente coerente con il quadro normativo allora vigente nel Regno delle Due Sicilie: il decreto del 13 maggio 1822, infatti, stabiliva l’inamovibilità dei monumenti e delle opere antiche, salvo casi eccezionali, prevedendo che ogni eventuale distacco dovesse essere compensato dalla realizzazione di una copia da collocare nel sito originario o nei musei locali²⁶⁷.

La notorietà delle metope selinuntine si diffuse rapidamente anche grazie alle riviste di antiquaria, fra cui «La Cerere», stampata a Palermo, che riportava osservazioni decisive per la comprensione della policromia dell’architettura greca. Vi si legge, infatti, che il fondo, ed i lati delle metope erano stati dipinti di colore rosso e che sul bordo correva un ornamento a

²⁶⁴ W. Harris, S. Angel, *Sculptured metopes disco verd...*, cit., p. 9; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathò, 2015, Palermo, pp. 69.

²⁶⁵ P. Pisani, *Memoria sulle opere di scultura...*, cit., p. 9; Ivi. 69.

²⁶⁶ W. Harris, S. Angel, *Sculptured metopes disco verd...*, cit., p. 9: solamente dopo l’interessamento di Canning fu concesso il permesso di realizzare i calchi alle tre metope di Selinunte. Inoltre cfr.: F.S. Cavallari, *Relazione sullo stato delle Antichità in Sicilia*, Palermo 1872, p. 3: «quando gli scopritori si apparecchiavano a spedire in Inghilterra, i clamori del pubblico scossero il Governo dalla sua apatia, mercé le quali, indennizzate le spese ai due architetti, il Museo britannico ebbe i gessi delle tre metope e gli archetipi furono trasportati nella R. Università di Palermo, dove formarono il primo nucleo di un Museo». Il giudizio sul governo borbonico di Cavallari, appare viziato dall’appartenere l’archeologo alla nuova amministrazione statale del regno dei Savoia; Ivi, pp.69.

²⁶⁷ Il decreto del 13.5.1822, fu reso più incisivo da Ferdinando II nel 16.9.1839, in «La Cerere», n. 83, 16.10.1839; Ivi, pp.69.

girali; si aggiunge che sulle sculture sono ancora visibili “reliquie di pitture”, con occhi e ciglia dipinti di scuro, e tracce di rosso e di blu in varie parti del panneggio e degli elmi, benché il blu risulti ormai molto scolorito²⁶⁸.

Si può affermare che il re delle Due Sicilie Ferdinando IV vietò l'esportazione delle metope di Selinunte perché esse costituivano un vero e proprio ornamento della Nazione, accrescendo “il pregio e la fama della nostra Sicilia”, e quindi appartenevano allo Stato e non al sovrano. Tale posizione richiama l'atteggiamento già assunto da suo padre, Carlo III di Borbone, quando, divenuto re di Spagna nel 1759, non portò con sé alcun bene della Corona di Napoli, ma fece inventariare e consegnare al ministro del nuovo re gemme, ricchezze, insegne regali e perfino l'anello da lui stesso trovato negli scavi di Pompei, oggetto di scarso valore materiale, che egli considerò proprietà dello Stato. Questo anello, ancora oggi esposto in museo, non fu mostrato tanto per la rarità archeologica, quanto come “documento della modestia di Carlo III”²⁶⁹.



Figura 57 - La prima metopa del Tempio C.

Fonte: www.selinunte.net

Di conseguenza, dalla Sicilia non partirono nuove statue per il British Museum: le metope di Selinunte rimasero in un museo pubblico dell'isola, a testimonianza della sua civiltà, insieme alle altre metope rinvenute nel 1831 da Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, che le giudicava in uno stato di conservazione migliore rispetto a quelle scoperte dall'architetto inglese Angell²⁷⁰.

Ciò che era stato consentito all'inglese Elgin ad Atene, nonostante l'opposizione di molti studiosi, greci compresi, fu invece impedito in Sicilia sia a Robert Fargan, per i reperti di Tindari, sia a William Harris e Samuel Angell, per le metope selinuntine. Questo perché in Sicilia, già nel 1823, anno del ritrovamento, era in vigore da circa quarantacinque anni un sistema organico di tutela statale per la conservazione dei monumenti. Possiamo dunque affermare, non senza una certa legittima fierezza, che “l'azione condotta dal governo borbonico in difesa delle metope era stata efficace”, evitando che l'amministrazione di Sicilia

²⁶⁸ Articolo in «La Cerere», n. 27, 26.6.1823; R. Scaduto, *Sicilia e Grecia, La conservazione dei monumenti alla fine del settecento*, in Agathò, 2015, Palermo, pp. 70.

²⁶⁹ P. D'Alconzo, *L'anello del re Tutela del patrimonio storico-artistico nel regno di Napoli (1734-1824)*, Firenze 1999, p. 40, che cita a sua volta P. Colletta, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*, Capolago 1834, p. 124; Ivi, pp.70.

²⁷⁰ D. Lo Faso Pietrasanta, *Le Antichità di Sicilia...*, cit., p. 62; Ivi, pp.70.

e di Palermo perdesse le magnifiche sculture di Selinunte, oggi esposte nel Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas di Palermo²⁷¹.

In questo modo, la Sicilia si configurò, fin dal Settecento, come una nazione europea consapevole del valore delle proprie testimonianze storiche, impegnata a proteggerle tanto per i contemporanei quanto per le generazioni future. In tale prospettiva, gli architetti e studiosi di tutela si riconoscono come eredi di questa tradizione: secondo il pensiero di Rosario Scaduto, in piena risonanza con il mio, essi appartengono a quella linea di pensiero che considera la cura continua e la custodia del patrimonio come un dovere verso chi verrà dopo di noi. I monumenti, infatti, appartengono in senso pieno alle generazioni future; noi ne siamo soltanto fruitori temporanei e privilegiati, chiamati a consegnare intatto, per quanto possibile, questo patrimonio di bellezza e di valori.

In questo contesto, la figura dello studioso locale assunse un ruolo nuovo: non più semplice erudito o collezionista, ma tecnico del restauro, ispettore e architetto con competenze amministrative.²⁷² Tale passaggio fu rappresentato emblematicamente da due personalità: Sebastiano Agati e Domenico Lo Faso Pietrasanta (precedentemente citato), duca di Serradifalco, che incarnarono la transizione dall'erudizione settecentesca alla moderna concezione scientifica del patrimonio.

Sebastiano Agati (Palermo, 1791 – 1867), formatosi come architetto e disegnatore, fu tra i primi funzionari pubblici ad essere incaricato della tutela dei monumenti antichi in Sicilia.²⁷³ La sua carriera si svolse all'interno della Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS), istituita nel 1839 dal governo borbonico con il compito di coordinare scavi, restauri e studi.²⁷⁴

Agati non fu solo un tecnico, ma un vero e proprio pioniere della metodologia archeologica: egli condusse rilievi accurati, redasse inventari e relazioni dettagliate, ponendo attenzione sia alla struttura architettonica dei monumenti sia al loro stato di conservazione.²⁷⁵

In una lettera del 1843 alla Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia, oggi conservata presso l'Archivio Storico della Soprintendenza di Palermo, Agati scriveva: “Ogni frammento,

²⁷¹ S. Boscarino, A. Cangelosi, *Il restauro in Sicilia...*, cit., p. 25; Ivi pp.70.

²⁷² A. Crisantino (a cura di), *Studi su la storia di Sicilia dalla metà del XVIII secolo al 1820*, Palermo, UNIPA Press, 2021, pp. 34.

²⁷³ A. Di Fazio, *Aspetti della tutela del patrimonio artistico e monumentale in Sicilia nell'attività di Sebastiano Agati*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Palermo, 2018, pp. 17.

²⁷⁴ F. Muscolino, *L'amministrazione delle antichità e belle arti in Sicilia dall'Unità d'Italia al 1875*, Roma, Quasar, 2020, pp. 243.

²⁷⁵ A. Di Fazio, *Aspetti della tutela del patrimonio artistico e monumentale in Sicilia nell'attività di Sebastiano Agati*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Palermo, 2018, pp. 24.

anche il più umile, contiene in sé il germe della storia. Non si tratta solo di raccogliere le pietre, ma di riconoscerle il segno del tempo e la voce degli uomini che le posarono.”²⁷⁶ Queste parole esprimono una visione del patrimonio non più legata alla mera raccolta antiquaria, ma al riconoscimento del valore documentario e identitario del monumento.

Come evidenzia Antonino Di Fazio, “Agati interpreta il ruolo dell’ispettore come una missione civile, nella quale la tutela diventa espressione di un dovere pubblico verso la memoria collettiva.”²⁷⁷ La sua opera testimoniò la nascita in Sicilia di una sensibilità moderna verso il restauro, basata su criteri di conservazione e di conoscenza diretta del bene, in linea con i principi che in quegli stessi anni si affermavano in Europa.²⁷⁸

Accanto ad Agati, la figura del duca di Serradifalco, Domenico Lo Faso Pietrasanta (Palermo, 1783 – 1863), rappresentò il culmine dell’erudizione scientifica e il punto di incontro tra architettura, archeologia e amministrazione pubblica.²⁷⁹ Aristocratico illuminato, formatosi a Roma e a Palermo, Serradifalco seppe conciliare la formazione artistica con la cultura tecnica e storica, divenendo un punto di riferimento per la nascente archeologia siciliana.²⁸⁰

La sua opera maggiore, *Le antichità della Sicilia descritte ed illustrate* (Palermo, 1834–1842), costituì una delle più importanti imprese editoriali dell’Ottocento italiano.²⁸¹ Composta da cinque volumi, riccamente illustrati, essa rappresentò la prima sistematizzazione organica del patrimonio archeologico siciliano.²⁸² Domenico Lo Faso non si limitò alla descrizione estetica dei monumenti, ma elaborò un metodo di indagine basato sul rilievo architettonico, la comparazione tipologica e il confronto con le fonti classiche.²⁸³

Come osserva Paola Pelagatti nel testo “Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) all’amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria”, “Serradifalco applicò per la prima volta in Sicilia un metodo scientifico di rilievo e rappresentazione, con

²⁷⁶ Archivio Storico della Soprintendenza di Palermo, Corrispondenza Agati–CABAS, 1843.

²⁷⁷ A. Di Fazio, *Aspetti della tutela del patrimonio artistico e monumentale in Sicilia nell’attività di Sebastiano Agati*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Palermo, 2018, pp. 28.

²⁷⁸ Ivi, pp. 29.

²⁷⁹ P. Pelagatti, “Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) all’amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria”, *Mélanges de l’École française de Rome*, 113(2), 2001, pp. 248.

²⁸⁰ F. Muscolino, *L’amministrazione delle antichità e belle arti in Sicilia dall’Unità d’Italia al 1875*, Roma, Quasar, 2020, pp. 244.

²⁸¹ D. Lo Faso Pietrasanta, *Le antichità della Sicilia descritte ed illustrate*, Palermo, Stamperia Reale, 1834–1842.

²⁸² Ivi, Vol. I, Introduzione.

²⁸³ L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 36.

un'attenzione al contesto ambientale che anticipò la moderna archeologia territoriale.”²⁸⁴ Egli visitò personalmente Agrigento, Selinunte, Siracusa e Segesta, redigendo planimetrie e sezioni che ancora oggi costituiscono documenti fondamentali.²⁸⁵

Le incisioni, realizzate con estrema precisione e accompagnate da commenti analitici, non avevano solo un valore estetico, ma anche funzionale: erano strumenti di studio per architetti e studiosi europei, che grazie a quell'opera poterono conoscere la Sicilia come grande laboratorio dell'antico.²⁸⁶

Nel proemio al primo volume, il duca affermava: “Non basta ammirare l'antico; occorre comprenderlo nella sua verità storica e nella sua funzione civile.”²⁸⁷

A mio avviso questo approccio metodologico non si pone affatto in maniera distante rispetto a quello di Viollet-le-Duc. Entrambi condividono infatti l'idea che il monumento debba essere analizzato come un organismo storico e funzionale, la cui conoscenza passa attraverso il rilievo accurato, la lettura strutturale e l'interpretazione del contesto.



Figura 58 - D. Lo Faso Pietrasanta, *Veduta Pittorica di un Gran Fabbricato in Tindari detto volgarmente il Ginnasio, Tindari-Messina* 1843.

Fonte: www.antiquarius.it

²⁸⁴ P. Pelagatti, “Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) all'amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria”, *Mélanges de l'École française de Rome*, 113(2), 2001, pp. 249.

²⁸⁵ Ivi, pp. 249-250.

²⁸⁶ Ivi.

²⁸⁷ D. Lo Faso Pietrasanta, *Le antichità della Sicilia descritte ed illustrate*, Palermo, Stamperia Reale, 1834-1842. vol. I, pp. VII.

Serradifalco, con la sua attenzione alla coerenza tipologica e al rapporto tra architettura e paesaggio, si pose in stretta relazione con il pensiero viollettiano. La sua ricerca della “verità storica” delle architetture antiche si avvicina dunque alla volontà di Viollet-le-Duc di ricostruirne la logica interna e la funzione originaria, avvalorando l’idea di una sorprendente continuità metodologica tra i due studiosi.

L’affermazione poc’anzi richiamata, spesso considerata come manifesto della tutela moderna, riassume la sua concezione di Domenico Lo Faso Pietrasanta del patrimonio come bene comune e come veicolo di educazione sociale.²⁸⁸

Durante la sua presidenza della Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia, Serradifalco promosse la pubblicazione di cataloghi regionali delle antichità e incoraggiò la creazione di musei locali presso Agrigento e Siracusa, aprendo la strada alla futura rete delle soprintendenze.²⁸⁹

Come sottolinea Francesca Muscolino nell’opera “L’amministrazione delle antichità e belle arti in Sicilia dall’Unità d’Italia al 1875”, “il duca di Serradifalco rappresenta la perfetta sintesi tra l’erudito settecentesco e il funzionario ottocentesco: un intellettuale che trasforma la conoscenza del passato in progetto politico e culturale.”²⁹⁰ La sua influenza superò i confini dell’isola: studiosi come Ernst Curtius e Charles Lenormant citarono “Le antichità della Sicilia” come esempio di equilibrio tra metodo scientifico e sensibilità estetica.²⁹¹

L’opera del duca ebbe un impatto duraturo: le sue tavole e i suoi testi divennero, come già detto precedentemente, strumenti di lavoro per generazioni di archeologi e architetti, costituendo una base per le future ricerche e per la definizione di una metodologia di documentazione che ancora oggi conserva grande valore.²⁹²

Attraverso Agati e Serradifalco, la Sicilia affermò una propria identità culturale autonoma nel campo della tutela.²⁹³ Entrambi contribuirono a trasformare lo studio dell’antico in un

²⁸⁸ G. Puglisi, *La tutela dei beni culturali nel Regno delle Due Sicilie*, Palermo, Sellerio, 2001, pp. 49.

²⁸⁹ P. Pelagatti, “Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) all’amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria”, *Mélanges de l’École française de Rome*, 113(2), 2001, pp. 251.

²⁹⁰ F. Muscolino, *L’amministrazione delle antichità e belle arti in Sicilia dall’Unità d’Italia al 1875*, Roma, Quasar, 2020, pp. 245.

²⁹¹ E. Curtius, *Griechische Geschichte*, Berlin, 1857, prefazione.

²⁹² L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 38.

²⁹³ A. Crisantino (a cura di), *Studi su la storia di Sicilia dalla metà del XVIII secolo al 1820*, Palermo, UNIPA Press, 2021, pp. 36.

sapere operativo, capace di coniugare ricerca, conservazione e formazione, e di fare del patrimonio un elemento di coesione civile e culturale.²⁹⁴

1.3 Le istituzioni della tutela in Sicilia: dal modello borbonico al parco archeologico

Nel corso del XVIII secolo, la Sicilia emerse progressivamente come uno dei centri più significativi dell'archeologia mediterranea. La diffusione delle idee illuministe e la crescente attenzione europea per l'antico contribuirono a risvegliare un interesse sistematico verso le vestigia del passato. Durante il regno borbonico, e in particolare a partire dalla metà del Settecento, tale interesse si tradusse nella creazione delle prime forme di tutela istituzionale, mirate a regolamentare gli scavi, arginare le esportazioni illecite di reperti e organizzare la conservazione dei materiali rinvenuti.²⁹⁵

Già sotto Carlo III di Borbone (1734–1759), la scoperta di Ercolano e Pompei nel Regno di Napoli fornì un modello amministrativo e metodologico che si estese progressivamente

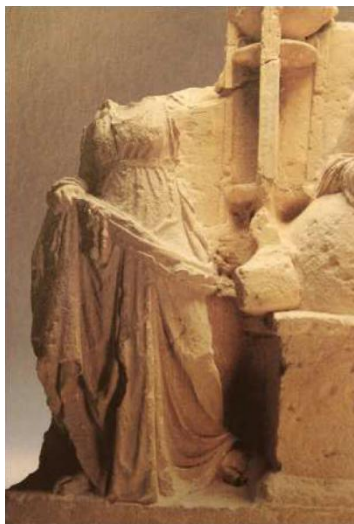


Figura 59 - Siracusa - Rilievo di Apollo ed Artemide, particolare della figura femminile.

Fonte: *Studi Arcnesi IV* (2005, 2013) (a cura di) S. Distefano, I.S.A., Palazzolo Acreide.

anche alla Sicilia, formalmente unita alla Corona borbonica²⁹⁶. L'idea che il patrimonio archeologico potesse essere oggetto di amministrazione statale e non soltanto di curiosità antiquaria si fece strada lentamente ma in modo duraturo: le antichità, fino ad allora considerate oggetti da collezione o meri "ornamenti di cultura", iniziarono a essere percepite come beni pubblici, da proteggere in quanto testimonianze di identità collettiva.

In Sicilia, la sensibilità per la conservazione del patrimonio antico trovò terreno fertile in una rete di studiosi, religiosi e funzionari locali che collaborarono con l'amministrazione borbonica. A Palermo e Catania, in particolare, si svilupparono centri di studio antiquario legati a ordini religiosi come i Benedettini, che promuovevano la raccolta e lo studio

²⁹⁴ G. Puglisi, *La tutela dei beni culturali nel Regno delle Due Sicilie*, Palermo, Sellerio, 2001, pp. 52.

²⁹⁵ Pelagatti, P. "Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) alla amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria." *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 113, n. 2 (2001): pp. 599.

²⁹⁶ L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 33-34.

di reperti, la catalogazione di iscrizioni e la realizzazione di gabinetti di antichità.²⁹⁷ Queste esperienze, pur ancora di matrice erudita, costituirono i primi nuclei museali dell'isola.

La seconda metà del Settecento vide consolidarsi i primi provvedimenti ufficiali di tutela. Come già precedentemente detto la monarchia borbonica introdusse norme che vietavano l'esportazione dei reperti senza autorizzazione e stabilivano che ogni scoperta dovesse essere comunicata alle autorità locali competenti.²⁹⁸ Tali regolamenti, nati in risposta al traffico illecito di antichità destinate ai mercati europei, rappresentarono uno dei primi tentativi di difendere l'integrità del patrimonio archeologico dell'isola.

In questo contesto nacquero i primi musei pubblici. L'intento non era soltanto conservativo,



Figura 60 - Real Museo di Palermo divenuto nel 1949 Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas.

Fonte: turismo.comune.palermo.it.

ma anche educativo e rappresentativo: esporre le antichità significava mostrare la grandezza culturale del Regno e, al tempo stesso, formare una coscienza storica nazionale.²⁹⁹

Il “Real Museo di Palermo”, istituito nel 1814, può essere considerato il primo esempio di museo pubblico siciliano con finalità civiche e

didattiche, in cui confluirono reperti provenienti da scavi, donazioni e collezioni ecclesiastiche.

Parallelamente, l'amministrazione borbonica istituì una rete di ispettori locali delle antichità incaricati di segnalare scavi, vigilare sui lavori edilizi e denunciare eventuali furti o esportazioni³⁰⁰. Si trattava di un embrione di struttura amministrativa che anticipava i futuri organi di tutela del periodo post-unitario.

A livello ideologico, la politica borbonica oscillava tra due modelli: da un lato la concezione paternalistica del sovrano come custode del patrimonio; dall'altro, l'idea di matrice illuminista di una responsabilità pubblica e collettiva nella conservazione. Questo doppio registro portò, nella prima metà dell'Ottocento, alla creazione della Commissione delle

²⁹⁷ Pelagatti, P. “Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) alla amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria.” *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 113, n. 2 (2001): pp. 602-603.

²⁹⁸ L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 35.

²⁹⁹ Pelagatti, P. “Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) alla amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria.” *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 113, n. 2 (2001): pp. 604.

³⁰⁰ Ivi, pp. 604.

Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS), organo tecnico-consultivo incaricato di vigilare sui monumenti, promuovere lo studio delle conoscenze archeologiche e coordinare la tutela sul territorio.³⁰¹

Le attività dell'organo di tutela furono particolarmente rilevanti ad Agrigento, Selinunte e Segesta, dove l'interesse antiquario aveva prodotto notevoli dispersioni di reperti. Con sede a Palermo, l'ente nominò ispettori provinciali e definì un sistema di segnalazione e controllo che, pur con i limiti dell'epoca, rappresentò una vera innovazione amministrativa.³⁰²

La Commissione può essere considerata il primo prototipo di soprintendenza territoriale italiana: agiva con continuità sul territorio, controllava scavi, restauri e transazioni, e imponeva l'obbligo di denuncia delle scoperte, principi che verranno formalizzati solo con la legislazione unitaria del 1909.³⁰³ Questo modello precoce di governance culturale, nato in Sicilia, anticipò il sistema di tutela italiano postunitario e di quasi un secolo l'idea moderna di amministrazione decentrata dei beni culturali.



Figura 61 – Veduta della cavea del Teatro greco di Segesta.

Fonte: www.siciliafotografica.it

La Sicilia borbonica si configurò così come un laboratorio anticipatore di politiche di tutela: pur priva di mezzi e di uniformità, elaborò un modello di gestione integrata del patrimonio, che univa ricerca, conservazione e divulgazione.³⁰⁴ In questo scenario, il museo cominciò ad

³⁰¹ Ivi, pp. 610.

³⁰² L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 36.

³⁰³ Pelagatti, P. “Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) alla amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria.” *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 113, n. 2 (2001): pp. 603-610.

³⁰⁴ L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 35-37; Pellegatti, 2001, pp. 509-601.

assumere un ruolo cruciale, diventando l'interfaccia tra il sito archeologico e la società, il luogo in cui la scoperta si traduceva in conoscenza pubblica.³⁰⁵

Gli anni che precedettero l'Unità d'Italia segnarono una profonda trasformazione per l'amministrazione delle antichità in Sicilia. Mentre nel resto della penisola si diffondeva una nuova consapevolezza del valore del patrimonio culturale come elemento costitutivo della nazione, nell'isola il sistema di tutela borbonico mostrava insieme maturità e fragilità.³⁰⁶

La CABAS, istituita nel 1839, rappresentò l'espressione più avanzata di questo sistema, introducendo criteri di sorveglianza, documentazione e conservazione scientifica e segnando il passaggio dall'antiquaria erudita alla gestione pubblica del patrimonio.³⁰⁷ La Commissione delle Antichità e Belle Arti di Sicilia segnò così la transizione dall'antiquaria erudita a una gestione pubblica e sistematica del patrimonio.

Nonostante le difficoltà operative (scarsità di fondi, assenza di personale tecnico stabile e interferenze politiche) la Commissione riuscì a porre le basi di una gestione razionale del patrimonio. Essa si occupò della redazione di inventari, dell'organizzazione di scavi sotto controllo pubblico e della promozione di musei locali destinati a ospitare i reperti rinvenuti nei siti archeologici.³⁰⁸ Tra i protagonisti di questa fase, come già esposto precedentemente, spicca



Figura 62 – Veduta del Teatro Greco di Segesta

Fonte: www.siciliafotografica.it

Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, architetto, archeologo e sovrintendente alle antichità del Regno di Sicilia. Figura di raro equilibrio tra rigore tecnico e sensibilità estetica, fu tra i primi a sistematizzare lo studio dei monumenti dell'isola. La sua opera monumentale “Le antichità della Sicilia descritte

ed illustrate” (1834–1842) costituisce non solo una raccolta di rilievi e tavole, ma anche un vero manifesto di tutela *ante litteram*. Per la prima volta i monumenti venivano rappresentati nel loro contesto territoriale, evidenziando il rapporto fra rovina, paesaggio e identità locale.³⁰⁹

³⁰⁵ C. Barbanera, *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e cultura dell'archeologia classica nell'Italia post-unitaria*, Roma, Carocci, 1998, pp. 29-32.

³⁰⁶ Pellegatti, P. “Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) alla amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria.” *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 113, n. 2 (2001): pp. 599-600; Volpe, G. *La tutela del patrimonio archeologico in Italia: storia e prospettive.*, Roma: Carocci, 2015, pp. 57.

³⁰⁷ P. Pellegatti, 2001, pp. 601-602.

³⁰⁸ P. Pellegatti, 2001, pp. 603-605; L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 35.

³⁰⁹ D. Lo Faso Pietrasanta, *Le antichità della Sicilia descritte ed illustrate*, Palermo, Stamperia Reale, 1834–1842. vol. II.

Cfr. anche Pelagatti, che riconosce nell'opera di Serradifalco il primo tentativo di documentazione sistematica a fini conservativi.³¹⁰

Durante gli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento, la politica borbonica rafforzò progressivamente l'impianto normativo di tutela. Vennero emanati decreti che obbligavano alla denuncia delle scoperte e stabilivano sanzioni per chi esportava materiali senza autorizzazione.³¹¹ L'amministrazione si servì anche di una rete di ispettori locali — spesso ecclesiastici o eruditi locali — che riferivano direttamente alla Commissione.³¹²

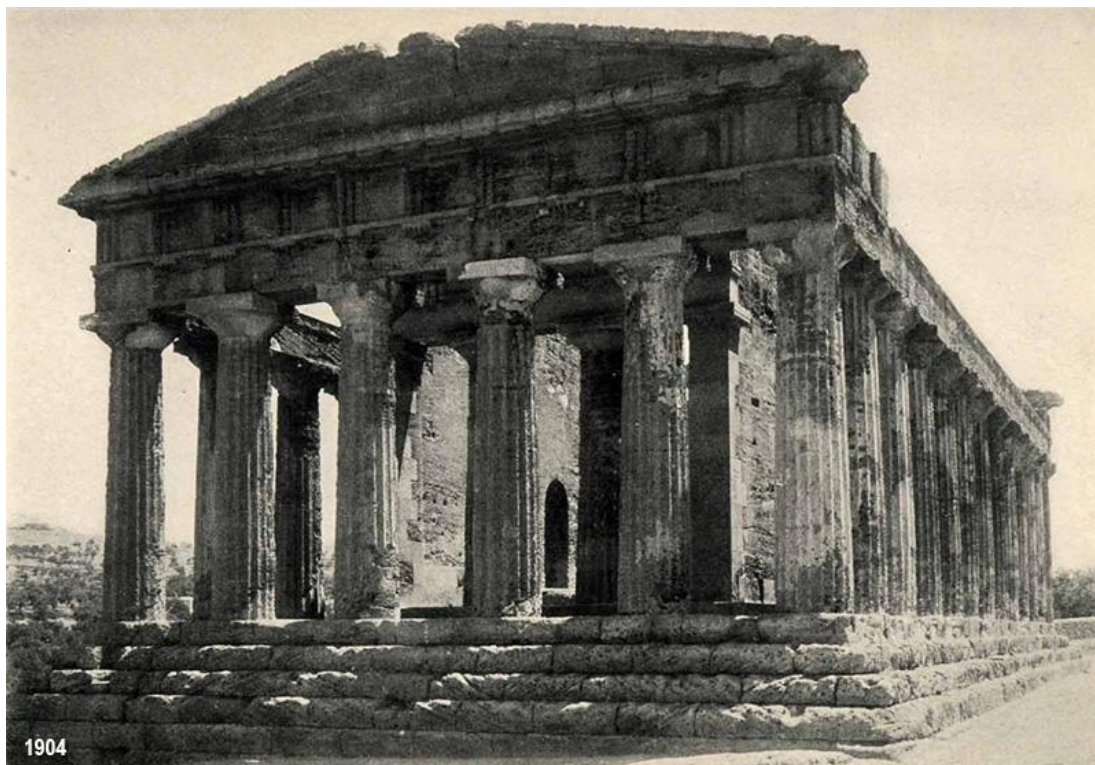


Figura 63 - Fotografia del Tempio della Concordia ad Agrigento, Brooklyn institute of arts and sciences.

Fonte: www.didatticarte.it

Ad Agrigento, la sorveglianza sui templi e sui ritrovamenti divenne una priorità crescente. Le rovine della Valle dei Templi, già oggetto di ammirazione durante il Grand Tour, erano state a lungo esposte al degrado naturale e agli interventi distruttivi dell'uomo. Grazie all'intervento della Commissione delle Antichità e Belle Arti di Sicilia e del duca di Serradifalco, furono avviati lavori di consolidamento e pulitura dei templi di Giunone e della

³¹⁰ Pellegatti, 2001, pp. 604.

³¹¹ Bernabò Brea, 1972, pp. 36.

³¹² Pellegatti, 2001, pp. 607.

Concordia, considerati esempi paradigmatici dell'architettura dorica siceliota.³¹³ Cfr. anche *Le antichità della Sicilia*, vol. II, tav. XV–XX.³¹⁴

Parallelamente, i materiali provenienti dalle campagne di scavo iniziarono a essere raccolti in depositi temporanei, spesso in edifici pubblici o ecclesiastici, che costituirono i nuclei originari dei futuri musei archeologici civici. L'idea di un museo ad Agrigento, capace di raccogliere e illustrare la storia del sito, nacque dunque già in ambiente borbonico, anche se si concretizzò solo nei decenni successivi.³¹⁵

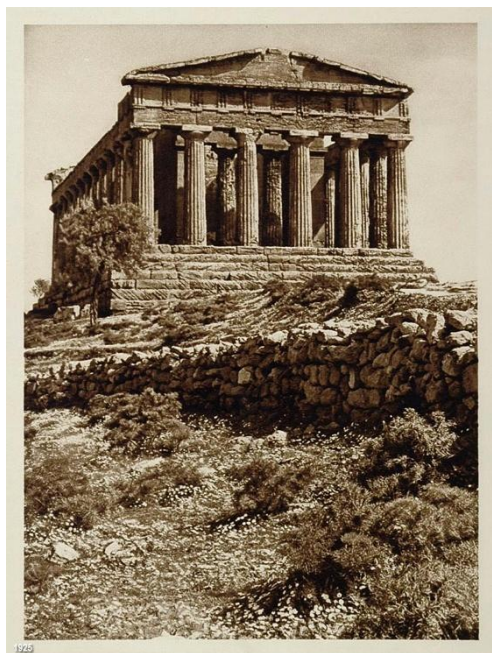


Figura 64 - Fotografia del Tempio della Concordia ad Agrigento, Brooklyn institute of arts and sciences.

Fonte: www.didatticarte.it

La Sicilia borbonica, come precedentemente ricordato, si configurò così come un laboratorio anticipatore di politiche di tutela: pur priva di mezzi e di uniformità, elaborò un modello di gestione integrata del patrimonio che univa ricerca, conservazione e divulgazione.³¹⁶ In questo scenario, il museo cominciò ad assumere un ruolo cruciale: divenne l'interfaccia tra il sito archeologico e la società, il luogo in cui la scoperta si traduceva in conoscenza pubblica.³¹⁷

L'attività della Commissione delle Antichità e Belle Arti di Sicilia, tuttavia, si scontrò con i limiti strutturali dell'amministrazione borbonica: l'assenza di un ministero centrale, la disomogeneità delle competenze e la lentezza burocratica riducevano l'efficacia delle misure di tutela. A ciò si aggiungeva la difficoltà di distinguere tra proprietà privata e bene pubblico, questione che rese problematica la protezione effettiva dei monumenti.³¹⁸

Nonostante queste fragilità, la Sicilia giunse all'Unità d'Italia con un apparato amministrativo per la tutela relativamente avanzato rispetto ad altre regioni italiane. Quando nel 1860 Giuseppe Garibaldi proclamò la Dittatura siciliana e avviò l'integrazione con il nuovo

³¹³ Bernabò Brea, 1972, pp. 37.

³¹⁴ Lo Faso Pietrasanta. 1824 – 1842, Vol. II, Tav. XV-XX.

³¹⁵ Bernabò Brea, 1972, pp. 39.

³¹⁶ Bernabò Brea, 1972, pp. 35-37; Pellegatti, 2001, pp. 599-601.

³¹⁷ C. Barbanera, *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e cultura dell'archeologia classica nell'Italia post-unitaria*, Roma, Carocci, 1998, pp. 29-32.

³¹⁸ Volpe, G. *La tutela del patrimonio archeologico in Italia: storia e prospettive.*, Roma: Carocci, 2015, pp. 58.

Stato unitario, molte delle strutture preesistenti (inclusa la Commissione delle Antichità e Belle Arti di Sicilia) furono mantenute, sebbene riorganizzate sotto la supervisione del Ministero della Istruzione Pubblica.³¹⁹

Gli studi più recenti hanno messo in luce come la transizione dall'epoca borbonica a quella post-unitaria non rappresentò una cesura netta, ma un processo di adattamento graduale. La Sicilia mantenne per anni un proprio modello di gestione, fondato su esperienze personali e metodologie ereditate dall'amministrazione borbonica.³²⁰

In questo quadro di transizione, il museo archeologico assunse un ruolo sempre più centrale. Grazie al nuovo clima politico e amministrativo di carattere nazionale, la sua funzione si estese oltre la mera conservazione diventando strumento di formazione civica, di educazione pubblica e di rappresentazione identitaria. Il museo, inteso come spazio di conoscenza accessibile e condivisa, divenne il luogo in cui la memoria del passato poteva contribuire alla costruzione dell'identità nazionale.³²¹

Ad Agrigento questa concezione si manifestò progressivamente: le raccolte antiquarie, inizialmente informali, vennero integrate in un progetto di valorizzazione territoriale volto a restituire unità narrativa alla città antica. La collaborazione fra studiosi locali e funzionari della CABAS prefigurò già un modello di "museo diffuso", in cui sito e collezione costituivano parti di un medesimo racconto culturale.

Il sistema di tutela elaborato dall'ente di tutela, pur nato in un contesto monarchico, introdusse per la prima volta una gestione territoriale e coordinata dei monumenti: un principio destinato a sopravvivere ben oltre la fine del Regno borbonico. Quando la Sicilia entrò a far parte del nuovo Stato italiano, non importò un modello esterno, ma adattò e consolidò una struttura già sperimentata localmente. In questo senso, l'istituzione siciliana di controllo dei monumenti rappresentò l'anello di congiunzione fra la cultura erudita sette-ottocentesca e la moderna amministrazione tecnico-scientifica del patrimonio.³²²

Dopo il 1861, l'inserimento della Sicilia nel Regno d'Italia determinò una complessa fase di riorganizzazione istituzionale. Le strutture di tutela borboniche furono progressivamente integrate nel nuovo sistema nazionale, ma non senza contraddizioni. La Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia, pur formalmente subordinata al Ministero della Istruzione

³¹⁹ Ivi, pp. 60.

³²⁰ Ivi, pp. 61-62.

³²¹ C. Barbanera, *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e cultura dell'archeologia classica nell'Italia post-unitaria*, Roma, Carocci, 1998, pp. 29.

³²² F. Muscolino, *L'amministrazione delle antichità e belle arti in Sicilia dall'Unità d'Italia al 1875*, Roma, Quasar, 2020, pp. 12-15.

Pubblica, continuò a operare fino al 1875, garantendo una certa continuità amministrativa.³²³ Le sue funzioni vennero successivamente assorbite dagli Uffici regionali per le Antichità e Belle Arti, embrioni delle future Soprintendenze.³²⁴

Il nuovo Stato unitario affrontò un duplice compito: uniformare la legislazione sulla tutela dei beni culturali e, al tempo stesso, valorizzare un patrimonio regionale immenso, ma disperso e in gran parte privo di strutture museali adeguate. In Sicilia, tali esigenze si manifestarono con particolare urgenza. Il territorio isolano, ricco di siti di eccezionale valore (Agrigento, Selinunte, Siracusa, Segesta, Tindari e tanti altri...) non disponeva di un sistema museale in grado di raccogliere, catalogare e rendere accessibili i materiali provenienti dagli scavi.³²⁵



Figura 65 - Museo Nazionale divenuto nel 1949 Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas.

Fonte: www.baglioridisicilia.com

Il dibattito nazionale sulla tutela si intrecciava con quello sulla funzione del museo. Intellettuali come Camillo Boito e Corrado Ricci sostenevano la necessità di coniugare conservazione e educazione pubblica, promuovendo una nuova idea di museo come istituzione viva e civile, capace di collegare il passato alla società contemporanea³²⁶. Tale visione trovò

terreno fertile in Sicilia, dove l'esperienza borbonica aveva già predisposto un approccio amministrativo e didattico alla gestione del patrimonio.

Nel 1866 nacque a Palermo il Museo Nazionale, poi intitolato ad Antonino Salinas, che ne fu direttore e principale artefice. Salinas, come già accennato precedentemente, archeologo e numismatico di formazione anche mitteleuropea, rappresenta la figura del funzionario-scienziato, capace di coniugare ricerca e amministrazione. Sotto la sua direzione, il museo acquisì reperti da tutta l'isola, diventando centro di riferimento per la tutela e lo studio delle antichità siciliane.³²⁷

³²³ Pelagatti, P. "Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) alla amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria." *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 113, n. 2 (2001): pp. 600-620.

³²⁴ Volpe, G. *La tutela del patrimonio archeologico in Italia: storia e prospettive.*, Roma: Carocci, 2015, pp. 62.

³²⁵ L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 39.

³²⁶ C. Boito, *Questioni pratiche di belle arti*. Milano: Hoepli, 1893, pp. 25-27.

³²⁷ C. Barbanera, *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e cultura dell'archeologia classica nell'Italia post-unitaria*, Roma, Carocci, 1998, pp. 35-38.

La centralizzazione dei materiali presso Palermo, tuttavia, suscitò anche riflessioni sul rapporto fra museo e territorio: se da un lato garantisce la conservazione dei reperti, dall'altro priva i luoghi d'origine di parte della loro identità materiale.

Questa tensione tra accentramento museale e valorizzazione locale generò uno dei dibattiti più longevi della storia della tutela siciliana. Da un lato, la concentrazione dei reperti a Palermo assicurava protezione e visibilità scientifica; dall'altro, privava i territori del legame diretto con le proprie testimonianze materiali. Proprio da questa contraddizione nacque, decenni più tardi, la nozione di museo diffuso, ossia un sistema in cui il museo e il sito archeologico costituiscono un unico organismo narrativo. In embrione, era già presente la consapevolezza che la rovina non potesse essere compresa fuori dal suo paesaggio e dalla memoria della comunità che la abita.

Ad Agrigento, l'idea di un museo civico o archeologico autonomo cominciò a concretizzarsi verso la fine del secolo. I reperti provenienti dalla Valle dei Templi, fino ad allora conservati in depositi temporanei, furono destinati a una sede più stabile nei pressi del complesso di San Nicola, già individuato come luogo ideale per la vicinanza al sito archeologico.³²⁸ Tale scelta, che si realizzò pienamente solo nel Novecento, dimostrò la precoce consapevolezza del valore del legame fra spazio museale e contesto paesaggistico.

Parallelamente, anche a Selinunte si svilupparono iniziative di tutela più strutturate. Gli scavi condotti da Francesco Saverio Cavallari e, successivamente, dallo stesso Salinas portarono alla ricomposizione di alcune strutture templari e alla creazione di depositi locali per i reperti, antenati dei futuri musei di sito.³²⁹ Questa attenzione alla relazione tra manufatto e contesto territoriale segna un passaggio fondamentale verso una concezione moderna di museo archeologico.

Sul piano amministrativo, la fine dell'Ottocento vide il consolidarsi della Soprintendenza alle Antichità e Belle Arti della Sicilia, con sede a Palermo, che sostituì definitivamente la CABAS. Si trattava di una struttura stabile, dotata di personale tecnico e competenze specifiche, in grado di coordinare scavi, restauri e collezioni museali³³⁰. La figura del soprintendente, incarnata inizialmente da Salinas stesso, univa funzioni di studioso, direttore museale e funzionario pubblico, garantendo per la prima volta una visione unitaria della tutela.

Nel primo Novecento, la Sicilia divenne un laboratorio privilegiato per la museografia archeologica italiana. Gli interventi nei siti di Agrigento e Selinunte, uniti all'attività del

³²⁸ L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 40.

³²⁹ Ivi, pp. 41.

³³⁰ Volpe, 2015, pp. 64.

museo di Palermo, alimentarono un dibattito vivace sulla funzione educativa del museo e sulla necessità di integrarlo con il paesaggio originario³³¹. Le esposizioni non erano più concepite come semplici raccolte di reperti, ma come narrazioni spaziali capaci di restituire al visitatore la complessità del mondo antico.

A questa evoluzione contribuì anche il contesto politico dell'età giolittiana, che vide un maggiore investimento dello Stato nelle soprintendenze e nei musei civici. Tuttavia, la carenza di risorse e la difficoltà infrastrutturale limitarono l'efficacia di tali politiche in Sicilia, dove la valorizzazione del patrimonio rimase affidata soprattutto all'impegno di singoli studiosi e funzionari.

L'idea che il museo dovesse costituire una parte viva del sito archeologico — piuttosto che un edificio separato, contenitore di frammenti oggetti d'arte e rarità archeologiche— cominciò a maturare proprio in questa fase. Tale concezione, che trovò piena espressione nella museografia del secondo dopoguerra, affondò le proprie radici nella lunga tradizione amministrativa e scientifica sviluppata in Sicilia tra l'età borbonica e la prima età unitaria.



Figura 66 - Museo Regionale Pietro Grifo, Progettato da Franco Minissi, 1967.

Fonte: parchiarcheologici.regione.sicilia.it

Il secondo dopoguerra rappresentò per la Sicilia e per l'Italia intera un momento di rinnovamento profondo, non solo istituzionale ma anche culturale. Dopo le distruzioni del conflitto, l'urgenza della ricostruzione si accompagnò a una riflessione inedita sul significato della tutela e sulla funzione sociale del patrimonio. La tutela cessò di essere vista come mera conservazione per assumere un valore etico e civile: proteggere l'antico significava ricostruire la memoria collettiva di una comunità.³³²

In questo contesto si consolidò il ruolo dello Stato attraverso la creazione delle Soprintendenze alle Antichità e Belle Arti, mentre in Sicilia - divenuta Regione autonoma nel 1946 - nacque un sistema amministrativo unico in Italia, basato sulla coesistenza tra Stato e Regione Siciliana nella gestione dei beni culturali.³³³ Tale dualismo, pur generando talvolta

³³¹ Barbanera, 1998, pp. 39.

³³² G. Volpe, *La tutela del patrimonio archeologico in Italia: storia e prospettive*, Roma: Carocci, 2015, pp. 85.

³³³ Ivi, pp. 88.

sovrapposizioni di competenze, garantì una forte identità locale e la possibilità di sperimentare nuovi modelli di valorizzazione del patrimonio.³³⁴

La Regione Siciliana, dotata di *Statuto Speciale* del 1946, ottenne competenza esclusiva in materia di antichità e belle arti: un caso unico nel panorama italiano.³³⁵ Ciò le permise di istituire proprie soprintendenze territoriali e tematiche che portarono alla creazione della Soprintendenza del Mare nel 2004 e di concepire il patrimonio come risorsa di governo del territorio.³³⁶ In questa prospettiva, la creazione dei parchi archeologici regionali non rappresentò solo un'iniziativa culturale, ma un vero modello di governance locale: enti dotati di autonomia finanziaria e gestionale, capaci di reinvestire le entrate nel restauro, nella ricerca e nella valorizzazione sostenibile.³³⁷

Proprio in questi anni si introdusse anche il concetto di Bene Culturale. Il termine comparve per la prima a prima volta in ambito giuridico internazionale con la Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, siglata all'Aia nel 1954. Sotto l'impulso del diritto internazionale, la locuzione entra nell'ordinamento italiano con le dichiarazioni della Commissione Franceschini³³⁸, che definirono come beni culturali non solo quelli di interesse storico, archeologico, artistico, ambientale, archivistico e librario, ma anche tutte le testimonianze materiali aventi valore di civiltà³³⁹.

Alla Commissione si dovette un duplice passaggio fondamentale: da un lato, il superamento della concezione chiusa e meramente elencativa della legislazione precedente³⁴⁰; dall'altro, l'abbandono di una visione estetizzante ed elitaria delle "cose d'arte"³⁴¹, sostituita da un criterio storicistico³⁴², secondo cui diventò il valore di testimonianza, quale espressione della storia e della civiltà, a qualificare il bene culturale³⁴³. Tale mutamento comportò anche un

³³⁴ Giuseppe D'Amico, *Autonomia e beni culturali in Sicilia*, Palermo: Flaccovio, 1981, pp. 12-18.

³³⁵ Ivi, pp. 19-22.

³³⁶ Ivi, pp. 25.

³³⁷ G. Volpe, *La tutela del patrimonio archeologico in Italia: Storie e prospettive*. Cit., pp. 90-91.

³³⁸ Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione delle cose di interesse storico, archeologico, artistico e del paesaggio, istituita dalla legge n. 310 del 1964. Gli atti e i documenti della Commissione sono pubblicati in tre volumi dal titolo *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, Roma, Casa editrice Colombo, 1967. Le "dichiarazioni" sono raccolte nel primo volume (21 ss.).

³³⁹ A. G. Arabia, *Valorizzazione dei beni culturali e promozione e organizzazione di attività culturali*, Italian Papers On Federalism – Rivista giuridica on-line – ISSIRFA – CNR, n.3/2020, pp. 3.

³⁴⁰ Si pensi, ad esempio, alla legge n. 364 del 1909 sull'inalienabilità delle antichità e delle belle arti (cd. legge Rosadi) e alle leggi del 1939 n. 1089, sulle cose di interesse artistico o storico, e n. 1497, sulle bellezze naturali (cd. leggi Bottai).

³⁴¹ M. Ains, *Beni culturali*, in Treccani.it, 2009.

³⁴² M.S. Giannini, *I beni culturali*, in Riv. trim. dir. pubbl., 1/1976, 14.

³⁴³ Ivi.

diverso orientamento dell'intervento pubblico, non più limitato alla conservazione, ma progressivamente aperto alla fruizione collettiva del patrimonio³⁴⁴.



Figura 67 - Fotografia del Tempio di Giunone ad Agrigento.

Fonte: Fotografia di K. Pasero, 24 Novembre 2025

La locuzione si diffuse stabilmente con l'istituzione del Ministero per i beni culturali e ambientali (d.l. n. 657/1974, conv. in l. n. 5/1975) e trovò progressiva sistemazione nella normativa successiva, dal d.lgs. n. 112 del 1998 al Testo unico del 1999, fino al Codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. n. 42/2004), che continuò a collegare la nozione di bene culturale al valore di testimonianza di civiltà³⁴⁵. Ai sensi dell'art. 2 del Codice, sono beni culturali le cose mobili e immobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico, nonché le ulteriori testimonianze aventi valore di civiltà. Tale formulazione confermò il definitivo superamento della concezione elitaria del patrimonio e si basa su una

tecnica normativa di rinvio sia agli elenchi legislativi sia alle disposizioni di legge che individuano ulteriori beni³⁴⁶.

Sul piano giuridico, il bene culturale si caratterizzò per due elementi essenziali: la pubblicità e la materialità. La prima non riguardò la titolarità del bene, ma la sua destinazione alla fruizione collettiva³⁴⁷; la seconda riguardò il legame con un supporto materiale, pur non escludendo il valore immateriale che esso esprime.

Nonostante i tentativi di estendere la nozione alle manifestazioni immateriali della cultura, la legislazione distinse tra beni e attività culturali³⁴⁸. In tal senso, l'art. 7-bis del Codice subordinò l'applicazione della disciplina alle espressioni culturali immateriali alla loro manifestazione in forma materiale³⁴⁹, dando luogo a un dibattito dottrinale tra chi ravvisa un

³⁴⁴ A. G. Arabia, *Valorizzazione dei beni culturali e promozione e organizzazione di attività culturali*, Italian Papers On Federalism – Rivista giuridica on-line – ISSIRFA – CNR, n.3/2020, pp. 3.

³⁴⁵ Ivi, pp.4.

³⁴⁶ Ivi, pp. 4-5.

³⁴⁷ M.S. Giannini, op. cit, pp.31.

³⁴⁸ Nel dpr. 616 del 1977, nel capo intitolato ai beni culturali erano menzionate, insieme ai musei, alle biblioteche e agli altri beni tradizionalmente iscritti nel patrimonio culturale, anche le attività di prosa, musicali e cinematografiche.

³⁴⁹ Articolo introdotto con una modifica al Codice ad opera del d.lgs. n. 62 del 2008.

recepimento solo formale delle convenzioni internazionali³⁵⁰ e chi, invece, sottolinea la necessità di strumenti di tutela specifici per tali beni³⁵¹.



Figura 68 - Tempio C, Parco Archeologico di Selinunte.

Fonte: parchiarcheologici.regione.sicilia.it

In tal senso, i beni culturali, insieme a quelli paesaggistici, costituiscono il patrimonio culturale. Tuttavia, pur condividendo la medesima ratio, essi sono oggetto di discipline giuridiche distinte. Anche la giurisprudenza costituzionale ha progressivamente separato i due ambiti, riconducendo la tutela del paesaggio alla materia ambientale di competenza esclusiva statale³⁵².

Durante lo stesso periodo maturò una riflessione avanzata sul rapporto tra museo e sito archeologico, che avrebbe trovato in Franco Minissi (1919–1996), di cui approfondiremo alcuni aspetti più avanti, una delle figure più significative del Novecento. Architetto e museografo formatosi nel clima del razionalismo italiano, Minissi elaborò una poetica che univa modernità e rispetto per la materia storica. La sua visione non era quella del museo isolato, ma di un sistema integrato in cui il percorso di visita univa il luogo dello scavo e quello dell'esposizione in un'unica esperienza conoscitiva.³⁵³

Il suo primo grande intervento fu quello al Museo Archeologico Regionale di Agrigento, avviato alla fine degli anni Cinquanta presso il complesso di San Nicola, nel cuore della Valle

³⁵⁰ A. L. Tarasco, *Diversità e immaterialità del patrimonio culturale nel diritto internazionale e comparato: analisi di una lacuna (sempre più solo) italiana*, in Foro amm.: Consiglio di Stato, 7-8/2008, pp. 2263.

³⁵¹ G. Severini, *Immaterialità dei beni culturali?*, in Aedon 1/2014, par. 1.

³⁵² A. G. Arabia, *Valorizzazione dei beni culturali...*, pp. 5.

³⁵³ A. Alagna, Franco Minissi: *Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, tesi di dottorato, Università di Napoli "Federico II", 2008. Pp. 45-47.

dei Templi.³⁵⁴ L'idea di insediare il museo nel medesimo paesaggio dei reperti costituiva un ritorno coerente alla tradizione inaugurata nell'Ottocento, ma reinterpretata in chiave moderna.³⁵⁵



Figura 69 - Museo Regionale Pietro Grifo.

Fonte: www.museogrifo.it

L'architetto museografo progettò spazi espositivi essenziali e luminosi, caratterizzati dall'uso calibrato di cemento armato a vista, vetrate e coperture leggere. L'obiettivo non era monumentalizzare l'antico, ma mettere in trasparenza il dialogo fra passato e presente.³⁵⁶ Il museo di Agrigento divenne così un laboratorio di sperimentazione museografica, in cui la struttura moderna fungeva da medium interpretativo tra rovina e paesaggio.³⁵⁷

Parallelamente, tra il 1957 e il 1963, Franco Minissi fu impegnato nel Parco Archeologico di Selinunte, dove realizzò coperture e passerelle reversibili per proteggere e rendere fruibili i resti templari.³⁵⁸ La sua architettura, discreta e modulare, non mirava a ricostruire l'antico, ma a ricontestualizzarlo, rendendo percepibile la spazialità originaria del tempio.³⁵⁹

Come osservò Maria Accascina, "Minissi non impose l'architettura al monumento, ma la mise al suo servizio, traducendo in forma visiva i principi di leggibilità, rispetto e reversibilità".³⁶⁰ Questa concezione trasformò la museografia archeologica: il museo non era più un contenitore, ma una narrazione architettonica del sito.³⁶¹

Le esperienze di Agrigento e Selinunte influenzarono la politica culturale della Regione Siciliana, che dagli anni Settanta promosse la creazione dei primi parchi-museo: luoghi in cui il sito archeologico veniva concepito come organismo unitario, integrato nel paesaggio e dotato di spazi per la ricerca, la didattica e la fruizione pubblica.³⁶²

L'evoluzione istituzionale culminò con la Legge Regionale n. 80/1977, che riconosceva i parchi archeologici come strumenti di gestione autonoma e integrata dei beni culturali,

³⁵⁴ Ivi, pp. 48-50.

³⁵⁵ L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 42-43.

³⁵⁶ A. Alagna, *Franco Minissi: Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, tesi di dottorato, Università di Napoli "Federico II", 2008. Pp. 51-53.

³⁵⁷ Ivi, pp. 54-55.

³⁵⁸ L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 43.

³⁵⁹ A. Alagna, *Franco Minissi: Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, tesi di dottorato, Università di Napoli "Federico II", 2008. pp. 59.

³⁶⁰ M. Accascina, *Franco Minissi e la museografia in Sicilia*, in *Palladio*, n. 2, 1979, pp. 45-49.

³⁶¹ Ivi, pp. 45-49.

³⁶² G. Volpe, *La tutela del patrimonio archeologico in Italia: Storie e prospettive*. Cit., pp. 90-93.

aprendo la strada a una politica di valorizzazione territoriale basata sulla sinergia tra conservazione e turismo culturale.³⁶³ Tale visione troverà piena realizzazione con la nascita del Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento, istituito formalmente nel 2000 come ente autonomo.³⁶⁴

La Sicilia del secondo Novecento divenne così un laboratorio di pratiche museografiche contemporanee. L'allestimento dell'architetto al Museo Archeologico di Agrigento rimane ancora oggi un punto di riferimento internazionale per la chiarezza didattica e per la capacità di armonizzare architettura moderna e preesistenze antiche.³⁶⁵ Il museo, inserito nel paesaggio archeologico, divenne non solo spazio di conservazione, ma motore di ricerca, turismo sostenibile e identità culturale.³⁶⁶

In questa prospettiva, la tradizione museografica siciliana mostra una straordinaria continuità: dalla politica borbonica alla museologia contemporanea, la tutela non è mai stata un fatto puramente tecnico, ma un processo culturale e partecipativo.³⁶⁷ Il museo, oggi come allora, resta il luogo dove la rovina diventa conoscenza e la memoria si trasforma in esperienza condivisa.³⁶⁸

³⁶³ Regione Sicilia, Legge Regionale 1 agosto 1977, n. 80, *Norme in materia di beni culturali e ambientali*, in Gazzetta Ufficiale della Regione Siciliana, n. 38, 1977, art. 3.

³⁶⁴ Gazzetta Ufficiale della Regione Siciliana, n. 47, 2000, istituzione del parco archeologico e paesaggio della Valle dei Templi di Agrigento.

³⁶⁵ A. Alagna, Franco Minissi: *Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, tesi di dottorato, Università di Napoli "Federico II", 2008. pp. 65.

³⁶⁶ Ivi, pp. 70.

³⁶⁷ G. Volpe, *La tutela del patrimonio archeologico in Italia: Storie e prospettive*. Cit., pp. 94.

³⁶⁸ L. Bernabò Brea, *Sicilia archeologica*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 43.

Capitolo 2

TRA ARCHITETTURA E STORIA; I SITI ARCHEOLOGICI DI AGRIGENTO E SELINUNTE

2.1 La Valle dei Templi di Agrigento

Akragas, nota in età romana con il nome di Agrigentum, rappresentò una delle più antiche e importanti colonie greche della Sicilia. La sua fondazione venne tradizionalmente attribuita a coloni provenienti da Gela intorno al 580 a.C., secondo la cronologia trasmessa dalle fonti antiche. Gela, a sua volta, era stata fondata nel 688 a.C. da gruppi di emigranti originari di Rodi e di Creta, inserendosi nel più ampio fenomeno della colonizzazione greca in Occidente. L'insediamento dei Greci lungo le coste meridionali della Sicilia si collocò, pertanto, all'interno del grande movimento coloniale che, a partire dall'VIII secolo a.C., aveva spinto diverse comunità elleniche a dar vita a nuove pólis lungo le principali rotte del Mediterraneo.³⁶⁹



Figura 70 - Agrigento. Il quartiere ellenistico-romano (1956).

Fonte: Archeologia in Sicilia nel Secondo Dopoguerra (a cura di) Rosalba Panvini e Fabrizio Nicoletti. Palermo 2020.

Il sito prescelto per l'impianto urbano di Akragas presentava condizioni geomorfologiche e strategiche di particolare favore: un ampio altopiano naturalmente difeso, in prossimità del fiume da cui la città traeva il nome, consentiva il controllo delle direttrici di penetrazione verso l'entroterra e, al contempo, delle rotte marittime dirette verso l'Africa settentrionale e il mar Tirreno. Il processo di insediamento non fu tuttavia privo di tensioni: la nuova colonia si trovò a confrontarsi con le popolazioni indigene già

presenti nel territorio e con le altre città greche dell'area, in particolare Gela e Selinunte, impegnate nella definizione delle rispettive sfere di influenza.³⁷⁰

³⁶⁹ G. Pugliese Carratelli, *Memorie di Akragas*, in E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Sellerio editore, Palermo, pp. 13.

³⁷⁰ Ivi, pp.13-14.

Akragas si sviluppò rapidamente grazie alle sue risorse agricole e alla posizione geografica. Divenne presto una pólis ricca e potente, conosciuta per il lusso dei suoi abitanti e per la monumentalità delle costruzioni. Già nel VI secolo a.C. si intrapresero grandi opere urbanistiche e religiose: santuari, templi e edifici pubblici che ancora oggi testimoniano la prosperità raggiunta. Politicamente, la città fu inizialmente dominata da tiranni. Il più noto fu Falaride, ricordato dagli antichi per la leggenda crudele del toro di bronzo, ma anche abile nell'espandere il dominio della città e nel rafforzarne l'apparato militare.³⁷¹



Figura 71 - Planimetria di Akrágas nella restituzione aerofotogrammetrica (da Schmiedt e Griffo 1958).

Fonte: Archeologia in Sicilia nel Secondo Dopoguerra (a cura di Rosalba Panvini e Fabrizio Nicoletti. Palermo 2020.

Il momento di massimo splendore si ebbe nel V secolo a.C. con Terone, che portò Akragas all'apogeo politico ed economico. Durante il suo governo la città raggiunse l'apice della monumentalità architettonica e culturale, e partecipò da protagonista alle vicende della Sicilia greca. Fu infatti con Terone e con l'aiuto di Siracusa che Akragas contribuì alla vittoria di Imera (480 a.C.), sconfitta decisiva inflitta ai Cartaginesi, che garantì per un certo tempo il predominio greco in Sicilia.³⁷² Tuttavia, la fortuna della città ebbe vita breve. Pochi decenni più tardi, nel 406 a.C., Akragas fu assediata dai Cartaginesi e distrutta. Gli abitanti furono costretti ad abbandonarla, e sebbene la città sia stata ricostruita in seguito, non recuperò mai del tutto la sua grandezza. Da quel momento la sua storia fu segnata da vicende alterne, sotto

³⁷¹ Ivi, pp. 14-15.

³⁷² Ivi, pp. 15.

l'influenza di Siracusa e coinvolta nelle continue lotte tra Greci e Cartaginesi per il controllo della Sicilia.³⁷³ In età romana, dopo la conquista del 210 a.C., Akragas (ormai Agrigentum) divenne parte dei domini di Roma. Sotto la lex Iulia (43 a.C.) ottenne la cittadinanza romana e continuò a vivere come centro importante, anche se la sua influenza era ormai ridotta rispetto al passato. Strabone, agli inizi dell'età imperiale, la ricordava come una delle poche città ancora vitali della costa meridionale della Sicilia, benché destinata a un lento declino.³⁷⁴

La Collina dei Templi, situata sul margine meridionale dell'altopiano agrigentino, rappresentò sin dall'età arcaica il cuore religioso e simbolico della città. La sua posizione, visibile da mare e dalle vie interne, la trasformava in una vera e propria "facciata monumentale" della pólis, concepita per impressionare i viaggiatori e celebrare la prosperità di Akragas.³⁷⁵

Le prime tracce di attività culturali nella città greca risalgono al VI secolo a.C. Sulla Rupe Atenea venne costruito un tempio dedicato a Demetra: si trattava di un piccolo edificio in antis, con due colonne frontali e impostato su una piattaforma ricavata direttamente nella roccia. Attorno al santuario si sviluppavano recinti sacri, nei quali erano presenti bothroi e aree di deposizione votiva, utilizzati per riti e sacrifici legati ai cicli stagionali e agricoli. La scelta di onorare Demetra e Kore non era casuale: il loro culto, connesso alla fertilità della terra, rispecchiava la forte vocazione agricola della città e contribuiva a definirne l'identità economica e culturale.³⁷⁶



Figura 72 - Tempio di Demetra – Chiesa di San Biagio, Agrigento.

Fonte: FAI _ Fondo per l'ambiente italiano.

Nello stesso periodo, sul versante meridionale della collina, vennero realizzati i primi recinti sacri dedicati alle divinità ctonie. Questo complesso culturale, che in età classica sarebbe stato identificato come il "Santuario delle divinità ctonie", comprendeva altari, piccoli edifici templari e spazi destinati al culto domestico. Tra le strutture più significative si distinguono il cosiddetto Tempio I, tradizionalmente associato ai Dioscuri, e il Tempio L: costruzioni di dimensioni contenute ma particolarmente rilevanti per la quantità e la varietà di offerte votive

³⁷³ Ivi, pp. 16.

³⁷⁴ Ivi, pp. 17.

³⁷⁵ P. Cervellati; N. D'Alessandro; G. Fiorentini, *Storia e archeologia* in E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Sellerio editore, Palermo, pp. 21.

³⁷⁶ Ivi, pp. 31-32.

rinvenute.³⁷⁷ Con il governo dei tiranni il processo di monumentalizzazione della città conobbe un notevole impulso. Falaride, figura ricordata soprattutto per la leggenda del crudele toro di bronzo, ma in realtà abile stratega e amministratore, promosse un vasto piano di opere pubbliche. Tra i suoi interventi più rilevanti si ricordano la realizzazione della Colimbetra, grande bacino artificiale destinato a raccogliere e distribuire acqua, e la costruzione di una complessa rete di condotti sotterranei, pensata sia per l'irrigazione dei campi sia per rifornire d'acqua la città.³⁷⁸



Figura 73 - Santuario delle divinità Ctonie. Tempio I detto dei Dioscuri.

Fonte: Pierluigi Cervellati; Nicolò D'Alessandro; Graziella Fiorentini, *Storia e archeologia* in E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Sellerio editore, Palermo, pp. 31.

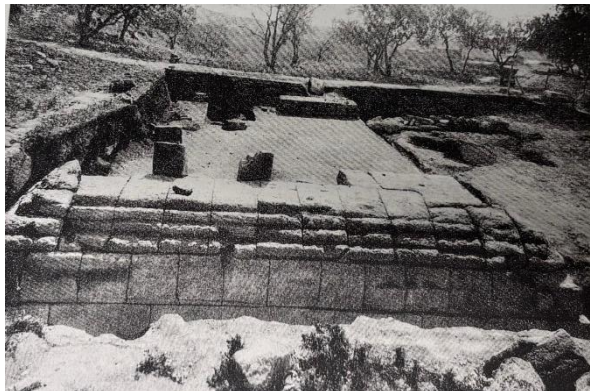


Figura 74 - Santuario delle divinità Ctonie. Tempio L e l'altare

Fonte: Pierluigi Cervellati; Nicolò D'Alessandro; Graziella Fiorentini, *Storia e archeologia* in E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Sellerio editore, Palermo, pp. 31.

Successivamente Terone (488–472 a.C.) promosse un imponente programma edilizio celebrativo. A questa fase appartengono i grandi templi dorici che ancora oggi costituiscono l'ossatura monumentale della Valle: il Tempio di Giunone, collocato in posizione dominante; il Tempio della Concordia, che si conserva quasi integro grazie alla trasformazione in basilica cristiana in età tardoantica; il Tempio di Eracle, di cui restano le possenti colonne; e soprattutto il colossale Tempio di Zeus Olimpio.³⁷⁹

Quest'ultimo, con i suoi 113 metri di lunghezza e 56 di larghezza, era concepito come il più grande edificio sacro dell'isola. La sua architettura, con pilastri addossati e i celebri telamoni alti oltre sette metri, lo rendeva unico nel mondo greco. Nonostante l'incompletezza e le devastazioni del 406 a.C., il tempio rimase simbolo della potenza di Akragas. Diodoro Siculo lo descrisse come “il più grande tempio di tutta la Sicilia”.³⁸⁰

³⁷⁷ Ivi, pp. 31-33.

³⁷⁸ Ivi, pp. 28.

³⁷⁹ Ivi, pp. 28-30.

³⁸⁰ Diodoro Siculo, *Bibliotheca historica*, XIII, 82; E. De Miro, *La Valle dei Templi*, cit. pp. 29.

Oltre ai grandi santuari dedicati alle divinità olimpiche, nella Valle trovarono posto anche culti secondari. Tra questi si ricordano il Tempio di Efesto, situato nei pressi dell'acropoli, e il Tempio di Atena, successivamente inglobato, in età medievale, nella chiesa di Santa Maria dei Greci. L'insieme di questi edifici e luoghi di culto mostra come la Collina non costituisse un santuario unitario, ma piuttosto un paesaggio sacro complesso e stratificato, dove convivevano divinità olimpiche e ctonie, pratiche collettive e familiari, monumenti grandiosi e spazi rituali più semplici.³⁸¹ Il 406 a.C. segnò una frattura radicale nella storia del Sito. L'assedio cartaginese portò alla distruzione della città: i templi furono incendiati e saccheggiati, e molte statue trasportate a Cartagine. Le rovine del Tempio di Zeus e i crolli negli altri edifici testimoniano ancora oggi la portata della catastrofe.³⁸²

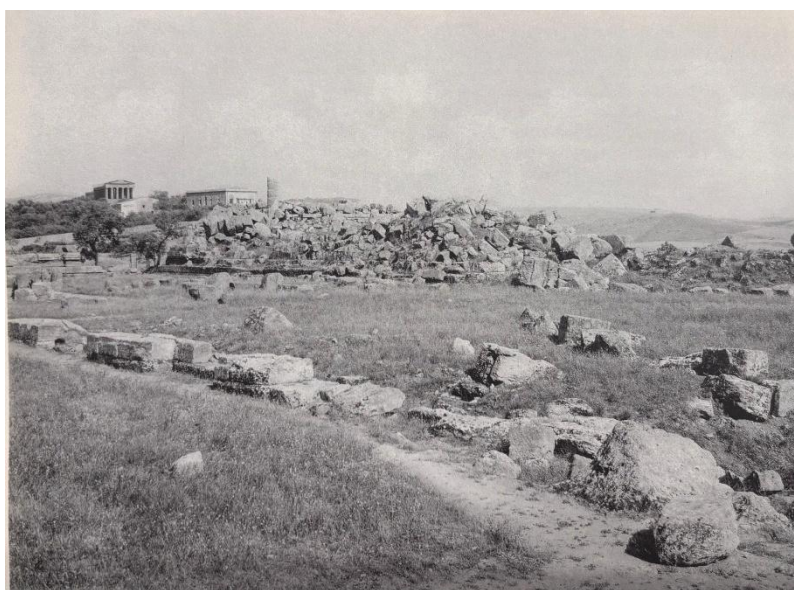


Figura 75 - Rovine del Tempio di Zeus Olimpio negli anni Trenta.

Fonte: Pierluigi Cervellati; Nicolò D'Alessandro; Graziella Fiorentini, *Storia e archeologia* in E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Sellerio editore, Palermo, pp. 36.

Una fase di parziale rinascita si ebbe in età timoleontea (344–337 a.C.), quando furono restaurati diversi santuari e nuovi coloni furono insediati per ridare vita alla comunità. Nel IV–III secolo a.C. vennero edificati piccoli sacelli accanto ai grandi templi, spesso dedicati a culti familiari o secondari. Le necropoli continuarono a svilupparsi, con tombe a camera e a sarcofago nelle aree di Montelusa e Pezzino.³⁸³

Con la Prima Guerra Punica, Agrigento tornò al centro delle vicende militari: come già ricordato, nel 262 a.C. subì un assedio romano, e nel 210 a.C. passò definitivamente sotto

³⁸¹ Cfr. Cervellati, D'Alessandro, Fiorentini, cit., pp. 32.

³⁸² Ivi, p. 37; Diodoro Siculo, XIII, 91.

³⁸³ Ivi, pp. 36-39.

Roma. Integrata come *civitas decumana* e successivamente come *municipium*, la città perse la sua autonomia politica ma mantenne una certa vitalità economica. Polibio la descrisse come una delle città più importanti della Sicilia, mentre Strabone ne ricordava la straordinaria fertilità agricola (Pol. I, 18; Strab. VI, 2, 6).³⁸⁴

In epoca romana molti edifici della città cambiarono destinazione d'uso. L'*ekklesiasterion*, nato come spazio per le assemblee civiche, venne adattato a odeon, destinato a spettacoli musicali e rappresentazioni pubbliche. Nella zona di San Nicola si sviluppò invece un quartiere di età ellenistico-romana, caratterizzato da abitazioni con peristilio, botteghe e officine: un tessuto urbano che riflette la continuità dell'insediamento e il buon livello di prosperità economica, sostenuto anche dalla produzione e dal commercio dello zolfo.³⁸⁵

A partire dal III secolo d.C., con l'affermarsi del cristianesimo, la Valle dei Templi conobbe una nuova fase di trasformazioni. Il Tempio della Concordia fu adattato a basilica, con

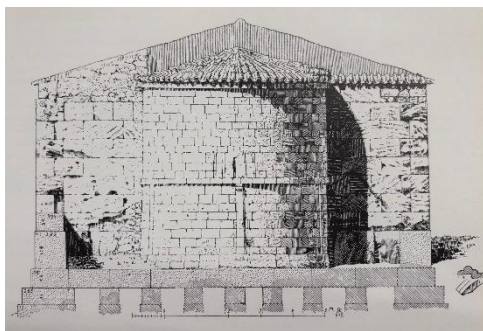


Figura 76 - Disegno della chiesa di S. Biagio costruita sul Tempio di Demetra.

Fonte: Pierluigi Cervellati; Nicolò D'Alessandro; Graziella Fiorentini, *Storia e archeologia* in E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Sellerio editore, Palermo, pp. 39.

l'aggiunta di un'aula per le funzioni liturgiche, mentre il Tempio di Demetra venne incorporato nella chiesa di San Biagio. Parallelamente, nelle catacombe di Fragapane e nelle necropoli ipogee si sviluppò una comunità cristiana attiva almeno fino al VI secolo. Questi riusi, pur modificando l'aspetto originario degli edifici, ne assicurano la sopravvivenza, trasformandoli in segni tangibili di una continuità sacra.³⁸⁶ Con la conquista araba dell'825 d.C. l'insediamento si contrasse,

trasformandosi in una *civitas vetus* fortificata. La Valle dei Templi, ormai priva di funzioni vitali, rimase come scenario monumentale silenzioso, memoria tangibile della passata grandezza di Akragas e del suo lento declino.³⁸⁷

L'architettura sacra della città rappresentò una delle manifestazioni più compiute e consapevoli del dorico siceliota. Nel saggio "L'architettura sacra" di Nicolò D'Alessandro, incluso nel volume "La Valle dei Templi" a cura di Ernesto De Miro, si evidenziò come la città, pur condividendo con le altre colonie greche della Sicilia le principali tipologie templari, seppe reinterpretarle secondo una propria concezione architettonica, fondata sulla

³⁸⁴ Polibio, *Storie*, I, 18; Strabone, *Geografia*, VI, 2, 6.

³⁸⁵ Cfr. Cervellati, D'Alessandro, Fiorentini, cit., pp. 44-47.

³⁸⁶ Ivi, pp. 47-48.

³⁸⁷ Ivi, pp. 48.

proporzione, sulla monumentalità e sul rapporto con il paesaggio.³⁸⁸ In tal modo, i templi di Agrigento non si limitarono a riprodurre modelli panellenici, ma divennero espressione concreta dell'identità politica e religiosa della pólis, traducendo nella forma costruita l'idea di ordine e di potenza della comunità civica.³⁸⁹

La monumentalità dei complessi sacri, dunque, non rispondeva solo a funzioni cultuali, ma rifletteva un programma urbano e rappresentativo destinato a definire, attraverso l'architettura, il ruolo della città nel contesto della Sicilia greca. Il Tempio di Giunone, situato all'estremità orientale della Collina dei Templi, presentava un impianto periptero esastilo (6×13 colonne) con proporzioni di circa 6,3:14. L'elevato, impostato su un basamento accuratamente regolarizzato, dominava il paesaggio circostante producendo un marcato effetto scenografico che contribuiva a definire il tempio quale punto focale e culminante dell'area sacra. L'uso della piattaforma rialzata e della scala frontale, elementi ricorrenti nell'architettura agrigentina del V secolo a.C., rispondeva non solo a criteri tecnici, ma a un chiaro intento di rappresentazione collettiva e religiosa.³⁹⁰

Tra i templi dorici della Valle, il Tempio della Concordia rappresentò l'esempio più compiuto della maturità formale raggiunta dal linguaggio dorico siceliota. La peristasi, articolata in sei colonne sui lati brevi e tredici su quelli lunghi, seguiva un modulo proporzionale di 1:2; le colonne, caratterizzate da un'entasi accentuata e da intercolumnni regolari, testimoniano una consapevole ricerca di equilibrio e armonia, espressione della piena padronanza tecnica e progettuale degli artefici.³⁹¹ D'Alessandro interpretò tale perfezione architettonica come espressione di un periodo di stabilità politica e prosperità culturale, in cui l'architettura assunse la funzione di linguaggio simbolico della comunità.³⁹²

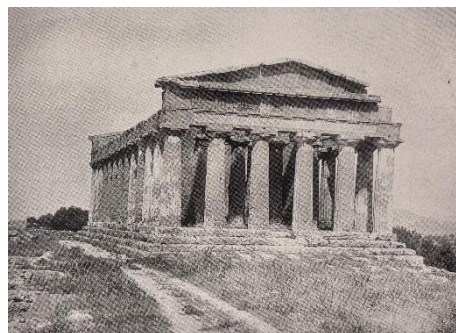


Figura 77 - Tempio detto della Concordia prima del restauro del frontone orientale del IX Sec.

Fonte: Pierluigi Cervellati; Nicolò D'Alessandro; Graziella Fiorentini, *Storia e archeologia* in E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Sellerio editore, Palermo, pp. 52.

³⁸⁸ N. D'Alessandro, *L'architettura sacra*, in *La Valle dei Templi*, a cura di Ernesto De Miro, Palermo, Sellerio Editore, 1988, pp. 50.

³⁸⁹ Ivi, pp. 52.

³⁹⁰ Ivi, pp. 50.

³⁹¹ Ivi, pp. 51.

³⁹² Ivi, pp. 50-51.

Ben diversa fu la concezione del Tempio di Zeus Olimpio, progettato dopo la vittoria di Imera (480 a.C.). Con una lunghezza di circa 113 metri e una larghezza di 56, esso rappresentò uno dei più imponenti edifici sacri del mondo greco occidentale. Si trattava di un tempio pseudoperiptero, caratterizzato da pilastri addossati alla cella e da gigantesche figure di telamoni alte oltre sette metri, inserite tra le intercolumniature.³⁹³



Figura 78 - Tempio detto della Concordia prima del restauro del frontone orientale del IX Sec.

Fonte: Pierluigi Cervellati; Nicolò D'Alessandro; Graziella Fiorentini, *Storia e archeologia* in E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Sellerio editore, Palermo, pp. 53.

Queste statue, uniche nel panorama dorico, univano valore decorativo e funzione strutturale, simboleggiando la forza e la grandezza della città. La scala monumentale dell'edificio esprimeva una dichiarazione politica di potenza e di vittoria, celebrando la supremazia di Akragas nel contesto mediterraneo.³⁹⁴ Dal punto di vista costruttivo, i templi della Valle furono edificati in calcarenite locale di tonalità dorata, lavorata in grandi blocchi squadrati e collegati con grappe metalliche. L'accurata regolarizzazione dello stereobate, la costanza dei moduli proporzionali e la cura delle superfici testimoniarono una raffinata conoscenza della grammatica dorica, adattata alle condizioni topografiche della collina.³⁹⁵ L'uso della pietra locale, pur meno resistente del marmo, conferì agli edifici una peculiare

³⁹³ Ivi, pp. 51-51.

³⁹⁴ Ivi, pp. 52.

³⁹⁵ Ivi, pp. 50-52.

luminosità, accentuando il valore scenografico e identitario del paesaggio monumentale. L'insieme dei santuari della Collina dei Templi si configurò così come un paesaggio architettonico unitario, dove ciascun edificio contribuiva a una visione complessiva di ordine e di maestà. Questo sistema sacro, perfettamente visibile dal mare e dalle vie interne, definì la “facciata monumentale” della città antica: un segno duraturo della sua prosperità e del suo ruolo politico nel Mediterraneo greco.³⁹⁶

La storia delle attività di scavo, restauro e tutela nella Valle dei Templi rifletté l'evoluzione delle pratiche archeologiche in Sicilia e, al contempo, il progressivo mutamento della percezione del patrimonio antico, passato dalla condizione di rovina romantica a quella di bene pubblico sottoposto a specifiche politiche di conservazione. Le prime indagini di carattere sistematico si collocarono alla fine del XVIII secolo, quando viaggiatori e studiosi europei iniziarono a documentare, attraverso descrizioni e rilievi grafici, i templi di Agrigento, all'epoca spesso parzialmente interrati a causa dei crolli.³⁹⁷

Nell'Ottocento la ricerca assunse un carattere più metodico: nel 1827 la nuova Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia, istituzione borbonica con competenze di tutela sul territorio, promosse i primi interventi di scavo e di consolidamento, tra cui il parziale rialzamento delle colonne del cosiddetto Tempio dei Dioscuri e il recupero dell'area del santuario di Demetra sulla Rupe Atenea.³⁹⁸ Come ricordato nel capitolo precedente, nella seconda metà del XIX secolo, grazie all'attività di Domenico Lo Faso Pietrasanta e Giuseppe Cavallari, si avviarono i primi restauri strutturali dei templi dorici; Cavallari intervenne sul Tempio della Concordia consolidandone la trabeazione e reintegrando porzioni di colonne con calcarenite compatibile, operando secondo criteri che oggi definiremmo di anastilosi controllata e accompagnando l'intervento con rilievi planimetrici e sezioni tecniche, che contribuirono a chiarire l'impianto originario del complesso.³⁹⁹

Nel primo Novecento, grazie all'attività di Pirro Marconi, la Valle dei Templi conobbe una fase di particolare intensità nelle operazioni di scavo e di valorizzazione. Tra il 1922 e il 1932 furono oggetto di indagine le aree dei Templi di Zeus, di Eracle e di Giunone; nel corso delle ricerche vennero inoltre individuati depositi votivi e recuperati numerosi frammenti di telamoni e di elementi di modanatura architettonica, contribuendo in modo significativo

³⁹⁶ Ivi, pp. 52.

³⁹⁷ Regione Sicilia – Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, *La Valle dei Templi di Agrigento. Carta delle aree archeologiche*, Palermo, 2015, pp. 3.

³⁹⁸ Ivi, pp. 3; E. De Miro, *Agrigento la Valle dei Templi*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1988 pp. 115-118.

³⁹⁹ Ivi, pp. 116-118.

all'approfondimento della conoscenza dell'assetto monumentale del sito.⁴⁰⁰ Contestualmente, Marconi promosse il restauro del Tempio di Giunone, mirato a reintegrare colonne crollate e a ricomporre parte dell'entablamento, segnando l'avvio della moderna idea di “restauro archeologico” applicata ai grandi complessi dorici siciliani.⁴⁰¹



Figura 79 - Rovine del Tempio di Ercole prima dell'anastilosi.

Fonte: Pierluigi Cervellati; Nicolò D'Alessandro; Graziella Fiorentini, *Storia e archeologia* in E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Sellerio editore, Palermo, pp. 35.

A partire dagli anni Trenta, sotto Giuseppe Cultrera, si proseguirono interventi di consolidamento statico e di integrazione limitata nelle strutture più compromesse, e venne sistemato il Tempio di Esculapio con particolare attenzione alle fondazioni e all'accessibilità, mentre si delineava per la prima volta un percorso di visita unitario dell'area monumentale.⁴⁰²

Nel secondo dopoguerra, la Soprintendenza alle Antichità (diretta da figure come Pietro Griffo) impostò ad Agrigento un modello di tutela che univa scavo, restauro e musealizzazione in situ, in continuità con i principi teorici del restauro critico formulati da Cesare Brandi, basati sulla riconoscibilità delle integrazioni, sulla compatibilità dei materiali e sulla centralità del valore storico dell'opera rispetto alla sua mera immagine formale.⁴⁰³

La stagione di studi, scavi e pubblicazioni diretta da Ernesto De Miro tra gli anni Settanta e Novanta del Novecento contribuì in modo decisivo al consolidamento dell'interpretazione

⁴⁰⁰ Ivi, pp. 119.

⁴⁰¹ P. Griffo, *Agrigento. Guida ai monumenti e agli scavi*, Palermo, Arti Grafiche G. Zangara e F., 1961, pp. 42-43.

⁴⁰² E. De Miro, *La Valle dei Templi*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 122.

⁴⁰³ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino: Einaudi, 1963; M. Accascina, “Franco Minissi e la museografia in Sicilia”, *Palladio*, n. 2, 1979, pp. 45-49.

della Valle dei Templi come paesaggio archeologico unitario, nel quale il monumento e il suo contesto risultano strettamente interconnessi. Tale impostazione si tradusse nella promozione di interventi che non si limitarono alla sola dimensione tecnica della conservazione, ma assunsero anche una valenza conoscitiva e divulgativa, orientata a una più ampia comprensione e valorizzazione del sito.⁴⁰⁴ Tale approccio produsse una conseguenza di rilievo: Agrigento venne progressivamente assunta come caso-scuola per la definizione di un modello di conservazione del patrimonio antico in Sicilia, fondato sulla lettura stratigrafica del costruito, sull'impiego controllato dell'anastilosi e su una valorizzazione non meramente scenografica, ma supportata da apparati scientifici aggiornati e pienamente fruibili.⁴⁰⁵

Sul piano normativo e amministrativo, l'evoluzione delle forme di tutela della Valle dei Templi rifletté passaggi di particolare rilievo nella storia giuridica italiana e siciliana. Già in età borbonica, come ricostruito da Paola Pelagatti e Antonella Cangelosi negli studi dedicati alla nascita della tutela pubblica in Sicilia, la Commissione di Antichità e Belle Arti esercitava competenze che possono essere ricondotte alle moderne funzioni di soprintendenza, svolgendo attività di vigilanza sugli scavi, sul controllo delle esportazioni e sugli interventi di restauro dei monumenti antichi.⁴⁰⁶ Dopo l'Unità d'Italia, la materia fu gradualmente regolata da leggi nazionali: la legge n. 185 del 12 giugno 1902 sui monumenti e gli oggetti d'arte, il R.D. 20 giugno 1904 n. 431, che istituì formalmente le Soprintendenze territoriali, e la legge 20 giugno 1909 n. 364, nota come legge Rosadi, che introdusse strumenti di tutela vincolistica e il diritto di prelazione statale sui beni archeologici.⁴⁰⁷

Nel corso del Novecento, la tutela del sito di Agrigento si intrecciò strettamente con le politiche culturali del regime fascista, nell'ambito delle quali il restauro monumentale assunse anche una funzione ideologica, volta a rappresentare il passato classico come fondamento della romanità. In tale prospettiva devono essere interpretati interventi quali la ricomposizione parziale delle colonne, la rimozione delle superfetazioni medievali e moderne in prossimità

⁴⁰⁴ Cfr. E. De Miro, cit. pp. 123.

⁴⁰⁵ P. Griffo, *Agrigento. Guida ai monumenti e agli scavi*, Palermo: Arti Grafiche G. Zangara e Figli, 1961.

⁴⁰⁶ P. Pelagatti, *L'archeologia in Sicilia dall'età borbonica all'Unità d'Italia*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1995; A. Cangelosi, studi sulla formazione della tutela borbonica e sulle origini amministrative della protezione del patrimonio archeologico in Sicilia, con particolare attenzione alla Commissione di Antichità e Belle Arti istituita nel 1827.

⁴⁰⁷ Legge 12 giugno 1902 n. 185; R.D. 20 giugno 1904 n. 431 (istituzione delle Soprintendenze); Legge 20 giugno 1909 n. 364 ("legge Rosadi" sulla tutela delle antichità e delle belle arti).

dei templi e la realizzazione di percorsi di visita concepiti per privilegiare la “leggibilità” monumentale, spesso a discapito della restituzione della complessità stratigrafica del sito.⁴⁰⁸

Dopo la Seconda guerra mondiale, e soprattutto con l’entrata in vigore della Costituzione repubblicana, la tutela dei beni culturali fu definita come funzione pubblica permanente e non più episodica o celebrativa: fu in questi decenni che la Soprintendenza di Agrigento, diretta da Griffo e poi da altri funzionari di formazione storico-archeologica, elaborò un metodo operativo basato sulla documentazione scientifica, sulla manutenzione programmata e sulla creazione di un sistema museale diffuso, anticipando temi poi centrali nel dibattito italiano sul restauro archeologico.⁴⁰⁹ In questa fase, come evidenziato da Maria Accascina a proposito della museografia di Franco Minissi e da Cesare Brandi nella Teoria del restauro, si affermò l’idea che il rudere e il reperto archeologico inseriti nel loro contesto dovessero essere resi leggibili al pubblico senza falsificarne la natura storica, con integrazioni chiaramente distinguibili e reversibili.⁴¹⁰

A tale indicazione normativa di ambito nazionale si affiancarono le specifiche disposizioni derivanti dalle politiche di salvaguardia dettate dalla autonomia regionale siciliana. Con l’adozione dello Statuto speciale del 1946 e con le successive norme di attuazione, la Regione Siciliana assunse competenze dirette in materia di tutela, valorizzazione e gestione del patrimonio archeologico, determinando un assetto amministrativo peculiare nel panorama italiano.⁴¹¹ Tale processo determinò, tra la fine del Novecento e l’inizio del terzo millennio, una profonda riorganizzazione dell’assetto amministrativo, culminata nell’emanazione della Legge regionale 1 settembre 2000, n. 20, che istituì i Parchi archeologici regionali quali enti dotati di autonomia scientifica, finanziaria e gestionale.⁴¹²

In tale contesto normativo e amministrativo prese forma il Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento, cui venne attribuita una missione esplicita e articolata: la programmazione degli interventi di scavo, restauro e valorizzazione; la gestione dei flussi di visita; il coordinamento delle attività di ricerca, tutela e fruizione pubblica, in

⁴⁰⁸ Analisi del rapporto tra restauro monumentale e costruzione identitaria del passato classico durante il Ventennio fascista in: C. Barbanera, *L’archeologia degli italiani. Storia, metodi e cultura dell’archeologia classica nell’Italia post-unitaria*, Roma: Carocci, 1998.

⁴⁰⁹ Sulla definizione della tutela come funzione pubblica permanente e sull’azione delle Soprintendenze nel secondo dopoguerra in Sicilia: G. D’Amico, *Autonomia e beni culturali in Sicilia*, Palermo: Flaccovio, 1981.

⁴¹⁰ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino: Einaudi, 1963; Maria Accascina, cit.

⁴¹¹ Statuto Speciale della Regione Siciliana, L. Cost. 26 febbraio 1948, n. 2, norme di attuazione per i beni culturali; P. Pelagatti, *Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) alla amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria: rottura e continuità amministrativa*, in *Mélanges de l’École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 113(2), 2001, pp. 599–621.

⁴¹² Regione Siciliana, Legge regionale 1° settembre 2000, n. 20, “Istituzione dei Parchi archeologici”.

raccordo con la Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Agrigento, che continuò a esercitare le funzioni autorizzative e di vincolo sul patrimonio.⁴¹³ Tale distinzione tra ente gestore, rappresentato dal Parco, ed ente tutore, identificato nella Soprintendenza, venne interpretata dalla storiografia più recente (in particolare da Giuliano Volpe) come il segno di un passaggio da un modello di tutela prevalentemente “difensivo”, incentrato sul divieto e sul controllo vincolistico, a una forma di tutela “propositiva”, orientata a coniugare la conservazione del patrimonio con l’accessibilità, la valorizzazione culturale e la sostenibilità economica del bene archeologico.⁴¹⁴

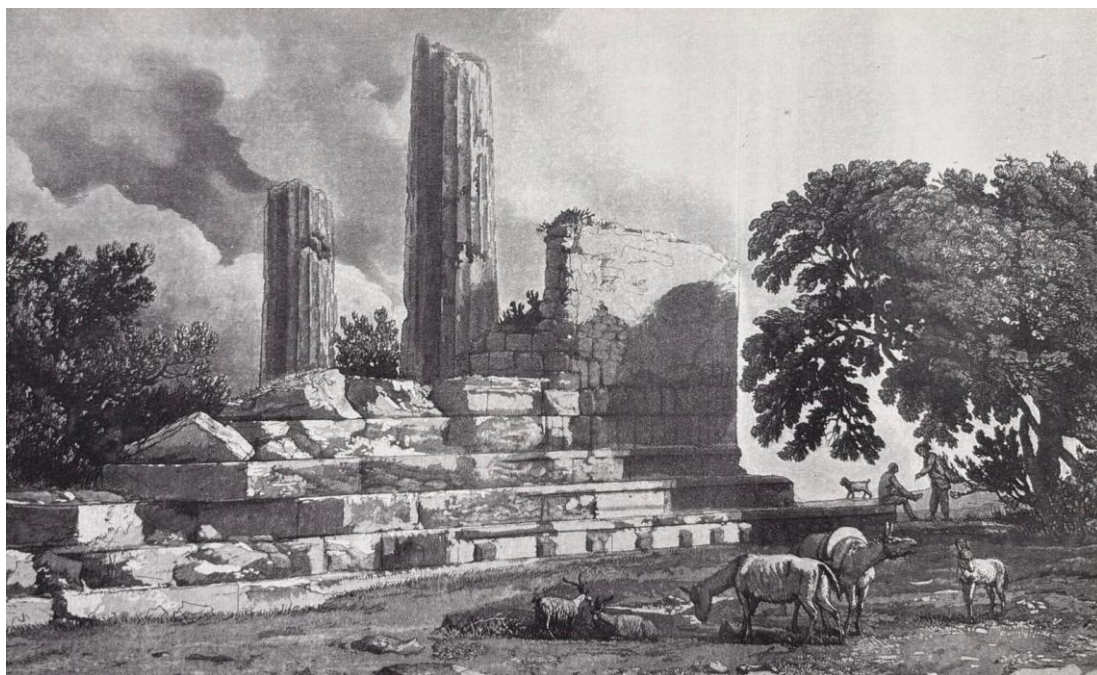


Figura 80 - Rovine del Tempio di Castore e Polluce di Agrigento. Disegno e incisione di J.-P.L.L. Houël. 1787.

Fonte: Graziella Fiorentini, *Viaggiatori eccellenti* in E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Sellerio editore, Palermo, pp. 167.

Un’ulteriore tappa di fondamentale rilievo fu rappresentata dall’iscrizione della Valle dei Templi nella Lista del Patrimonio Mondiale dell’UNESCO nel 1997, attraverso la quale l’area venne riconosciuta come testimonianza di eccezionale valore universale della civiltà greca classica nel Mediterraneo occidentale, nonché come esempio particolarmente significativo di integrazione tra il paesaggio agrario storico e l’architettura monumentale.⁴¹⁵ L’inclusione nella lista UNESCO impose l’elaborazione di piani di gestione e monitoraggio periodici, in cui la

⁴¹³ Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e dell’Identità Siciliana, *La Valle dei Templi di Agrigento. Carta delle aree archeologiche*, Palermo, 2015.

⁴¹⁴ G. Volpe, *La tutela del patrimonio archeologico in Italia: storia e prospettive*, Roma: Carocci, 2015.

⁴¹⁵ UNESCO World Heritage Centre, *Archaeological Area of Agrigento*, riconoscimento 1997 e successivi piani di gestione UNESCO redatti dalla Regione Siciliana.

Regione Siciliana definì linee guida su consolidamenti, controlli strutturali, contrasto al degrado della calcarenite, protezione dal dissesto idrogeologico e regolamentazione del carico turistico, con criteri di intervento coerenti con il Codice dei beni culturali e del paesaggio (D.Lgs. 42/2004) e con i principi internazionali della Carta di Venezia (1964) relativi alla riconoscibilità e alla reversibilità delle integrazioni.⁴¹⁶ In questa prospettiva, la Valle dei Templi divenne negli ultimi decenni un laboratorio di restauro archeologico a cielo aperto, in cui le operazioni di consolidamento strutturale dei templi di Giunone, Concordia ed Eracle e gli interventi sull'area del Tempio di Zeus unirono tecniche di rilievo digitale, diagnostica dei materiali e manutenzione programmata del degrado lapideo.⁴¹⁷

Tali interventi sono oggi coordinati, sul piano esecutivo, dal Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi e, sul piano autorizzativo e di tutela, dalla Soprintendenza dei Beni Culturali e Ambientali di Agrigento e dal Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro, struttura tecnica dell'Assessorato regionale.⁴¹⁸ Tale modello di governance venne riconosciuto, in ambito regionale, quale punto di svolta nella gestione integrata del patrimonio archeologico, poiché pose su un piano di pari rilevanza il paesaggio, il monumento e la comunità locale, interpretando il patrimonio non più come mera reliquia del passato, bensì come risorsa identitaria, culturale ed economica attiva nel presente.⁴¹⁹ In altri termini, la Valle dei Templi di Agrigento non rappresentò soltanto una testimonianza architettonica della potenza raggiunta da Akragas in età greca, ma si configurò anche come un caso emblematico della costruzione storica e amministrativa della tutela in Sicilia: dalle prime pratiche antiquarie tra Settecento e Ottocento alla definizione dell'assetto dello Stato unitario; dalla fase ideologicamente selettiva dei restauri del Ventennio alla stagione scientifica promossa dalla Soprintendenza nel secondo dopoguerra; dall'affermazione dell'autonomia regionale all'istituzione del Parco archeologico; sino al riconoscimento UNESCO e al modello di gestione integrata, che ricompose in un quadro unitario la ricerca archeologica, il restauro

⁴¹⁶ D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*; Carta di Venezia, 1964 (II Congresso Internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti).

⁴¹⁷ Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro (Regione Siciliana), relazioni tecniche sugli interventi di consolidamento e manutenzione programmata ai Templi di Giunone, Concordia, Eracle e all'area del Tempio di Zeus, in coordinamento con il Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi.

⁴¹⁸ Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana; Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi, linee di indirizzo per la gestione e valorizzazione, con ripartizione di ruoli tra Parco (gestione e valorizzazione) e Soprintendenza BB.CC.AA. di Agrigento (tutela e autorizzazioni).

⁴¹⁹ Interpretazione del modello Valle dei Templi come "tutela integrata paesaggio-monumento-comunità": G.Volpe, cit.; Antonella Cangelosi, cit., con riferimento al ruolo della pianificazione territoriale regionale nella gestione dei siti archeologici.

conservativo, la pianificazione paesaggistica e una fruizione pubblica consapevole del patrimonio.⁴²⁰



Figura 81 - Restauro di uno dei giganti del Tempio di Giove Olimpio in Agrigento. Disegno di Ch. R. Cockerell. Incisione di F. Hegi. 1822.

Fonte: Graziella Fiorentini, *Viaggiatori eccellenti* in E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Sellerio editore, Palermo, pp. 179.

La parabola di Akragas (dalla fase della fondazione arcaica sino alla configurazione della Valle dei Templi in età contemporanea) racchiuse, come in uno specchio di pietra, l'intera vicenda della civiltà mediterranea, segnata dalla tensione costante tra costruzione e distruzione, tra permanenza e metamorfosi. Ciascuna fase della sua storia (greca, romana, cristiana e moderna) non si limitò ad aggiungere un semplice capitolo, ma reinterpretò la città secondo il proprio linguaggio culturale e simbolico, facendo emergere un filo di continuità capace di connettere il sacro antico alle forme della tutela contemporanea.⁴²¹

Fondata per affermare un ordine politico e religioso, Akragas esprime attraverso l'architettura la propria idea di misura e potenza. I templi dorici, simboli di equilibrio e monumentalità, furono al tempo stesso opere di fede e di rappresentazione civica: in essi la comunità si riconosceva, proiettando nel paesaggio un'immagine ideale di sé. Dopo la catastrofe del 406 a.C., la città sopravvisse nella forma della memoria: i templi devastati divennero segni, le rovine elementi costitutivi di un paesaggio della durata, destinato a trasformarsi in eredità.⁴²²

Questa eredità, riscoperta tra XVIII e XIX secolo, divenne terreno di costruzione di un nuovo sapere: quello dell'archeologia e della tutela. Le prime ricostruzioni ottocentesche, i restauri di Cavallari e Marconi, fino alla sistemazione critica di De Miro e Griffo, segnarono la progressiva presa di coscienza che il monumento non è solo oggetto estetico, ma documento storico, da leggere e custodire con metodo. Con Cesare Brandi la Valle dei Templi entrò nella

⁴²⁰ Sintesi sul passaggio dalla rovina antica al bene pubblico tutelato, dal restauro celebrativo a quello scientifico e dal controllo statale alla gestione integrata Parco/Soprintendenza/UNESCO in Sicilia: Paola Pelagatti, cit.; E. De Miro, cit.; Regione Siciliana, cit.; UNESCO, cit.

⁴²¹ E. De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, Palermo: Sellerio, 1994; Nicolò D'Alessandro, "L'architettura sacra", in De Miro (a cura di), *La Valle dei Templi*, 1994.

⁴²² Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, XIII, 82; Polibio, *Storie*, I, 18; Strabone, *Geografia*, VI, 2, 6.

modernità del restauro: la materia antica come testimonianza irripetibile, la conservazione come atto conoscitivo, il restauro come interpretazione del tempo.⁴²³

In tale traiettoria, la nascita del Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi e il riconoscimento UNESCO del 1997 non costituirono che l'esito coerente di una lunga e articolata riflessione civile. La tutela, da funzione prevalentemente difensiva, si trasformò in progetto culturale, capace di coniugare conoscenza scientifica, conservazione del patrimonio e accessibilità pubblica. In questa cornice si collocò anche la figura di Franco Minissi, il quale in Sicilia, a partire proprio dall'esperienza agrigentina, elaborò una poetica del restauro archeologico fondata sui principi della trasparenza, della tutela e del dialogo tra antico e contemporaneo. La sua opera, qui soltanto accennata e oggetto di approfondimento nel capitolo successivo, rappresentò la prosecuzione naturale di questo percorso: il momento in cui la tutela si fece anche linguaggio visivo, e la rovina tornò a parlare all'uomo moderno.⁴²⁴

La Valle dei Templi non si configurò, dunque, soltanto come un insieme di monumenti, ma come una costruzione di senso: un organismo nel quale l'antico e il moderno si rispecchiarono reciprocamente, e in cui il tempo non cancellò, bensì stratificò. Agrigento, più di ogni altra città della Sicilia greca, mostrò come la vera grandezza dell'antico non risiedesse nell'integrità materiale delle sue vestigia, ma nella loro capacità di continuare a generare significato. Il suo paesaggio, sospeso fra memoria e futuro, incarnò la trasformazione della pólis in patrimonio, del monumento in bene pubblico, della pietra in coscienza collettiva. In esso si compì il passaggio dalla civiltà della costruzione a quella della conservazione: un passaggio che non concluse la storia, ma la rinnovò come atto di responsabilità e di conoscenza.

2.2 Selinunte. Dalla pólis greca al Parco archeologico

Selinunte, situata lungo la costa sud-occidentale della Sicilia, tra le valli del Modione (l'antico Selinos) e del Cottone, si configurò come una delle colonie greche più occidentali dell'isola e, al contempo, come una delle più articolate e complesse sotto il profilo storico e topografico.⁴²⁵ La sua posizione liminale, al confine tra il mondo ellenico e quello fenicio-

⁴²³ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino: Einaudi, 1963; P. Pelagatti, *L'archeologia in Sicilia dall'età borbonica all'Unità d'Italia*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1995; M. Accascina, "Franco Minissi e la museografia in Sicilia", *Palladio*, 2, 1979.

⁴²⁴ Regione Siciliana, Legge regionale 1° settembre 2000, n. 20, *Istituzione dei Parchi archeologici*; G. Volpe, *La tutela del patrimonio archeologico in Italia: storia e prospettive*, Roma: Carocci, 2015; F. Minissi, "Problemi di museografia archeologica", in *Bollettino d'Arte*, 1957.

⁴²⁵ Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Parco Archeologico di Selinunte,

punico, definì fin dall'origine il suo destino: città di frontiera, ponte e al tempo stesso linea di frattura tra culture. Selinunte elaborò una forma di identità fortemente autonoma, segnata da tensioni politiche e da una precoce monumentalità architettonica.



Figura 82 – Il Gorgo Cottonone (Porto Est) e l'Acropoli. (Veduta presa dalla collina dei Pileri).

Fonte: *Selinunte insieme a Gulot e Fougères, Parte Seconda, Capitolo 1, Il Paesaggio Selinuntino* (a cura di) A. Fresina, G.L. Bonanno, Regione Siciliana, Palermo 2013, pp. 11.

Secondo la tradizione tramandata da Tucidide (Guerra del Peloponneso, VI, 46), la fondazione avvenne tra la metà e la seconda metà del VII secolo a.C. ad opera di coloni provenienti da Megara Hyblaea, guidati dall'ecista Pammilo.⁴²⁶ L'insediamento sorse su un altopiano naturale proteso verso il mare, delimitato da due valloni e facilmente difendibile. La scelta del sito rispondeva insieme a esigenze economiche (fertile retroterra agricolo e accesso immediato al mare) e a esigenze strategiche, perché permetteva il controllo delle rotte verso l'area cartaginese e i collegamenti con la Sicilia occidentale.

Fin dalle sue prime fasi di sviluppo, Selinunte manifestò un'impostazione urbanistica di carattere pianificato. L'acropoli, collocata nella porzione centrale del promontorio, risultò circondata da una possente cinta muraria ed era organizzata secondo un reticolo regolare, articolato in isolati di forma rettangolare orientati lungo l'asse nord-sud.⁴²⁷ A oriente e a

Palermo: Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Trapani, 2011, s.p. (pubblicazione istituzionale priva di diffusione digitale; copia conservata presso il Parco Archeologico di Selinunte e la Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani).

⁴²⁶ Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, libro VI, 46. Ed. it.: Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, trad. e cura di F. Ferrari, Roma-Bari: Laterza, varie edizioni.

⁴²⁷ E. De Miro, "Urbanistica e santuari dell'acropoli di Selinunte", in *La Sicilia dei Greci. Atti del Convegno*, Palermo: Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali, 1993, pp. 45–52 e 67–70. (Atti ufficiali del convegno "La Sicilia dei Greci", conservati presso biblioteche regionali siciliane).

occidente si collocarono ampie aree sacre extraurbane, mentre a settentrione, oltre il corso del fiume, si sviluppò una nuova zona urbana caratterizzata dalla presenza dei principali complessi templari e di nuclei abitativi. Tale assetto anticipò in parte criteri destinati a divenire canonici nella pianificazione delle colonie greche d'Occidente e rifletté un livello particolarmente



Figura 83 – Terradracma in argento di Selinunte (V secolo). Dritto: il Selinus divinizzato sacrificante. Rovescio: Carro montato da Artemide e Apollo.

Fonte: Selinunte insieme a Gulot e Fougères, *Parte Seconda, Capitolo II, Il Sito e il Territorio di Selinunte*, (a cura di) A. Fresina, G.L. Bonanno, Regione Siciliana, Palermo 2013, pp. 22.

elevato di organizzazione politica e di competenza tecnica.⁴²⁸

Dal punto di vista politico ed economico, Selinunte conobbe un rapido sviluppo nel corso del VI secolo a.C., favorito dall'abbondanza di risorse agricole (cereali, olio e vino in particolare) e dall'attività portuale. Le emissioni monetali della città, con il simbolo del sedano (sélinon), da cui derivava anche il nome della polis, testimoniarono un forte senso identitario e una precoce autorappresentazione civica.⁴²⁹ Nello stesso periodo si avviarono le prime grandi

imprese edilizie templari, segno di un potere locale ormai consolidato e di un culto cittadino formalizzato.⁴³⁰

Il rapporto con le comunità indigene del territorio non seguì un andamento lineare né privo di conflittualità. Diodoro Siculo ricordò infatti scontri ricorrenti tra Selinunte e i centri dell'area elima e fenicia, in particolare Segesta e Mozia, legati al controllo delle risorse territoriali e delle principali vie di scambio commerciale. La posizione geografica della città, esposta alle influenze cartaginesi, la rese oggetto di continue pressioni militari e politiche, ma al tempo stesso la configurò come luogo privilegiato di contatto e interazione. Le evidenze archeologiche restituirono, in tal senso, una significativa compresenza di elementi greci e punici, riscontrabile tanto nei materiali ceramici quanto nei contesti culturali, documentando un articolato processo di interazione interculturale nell'area selinuntina.⁴³¹

Il V secolo a.C. rappresentò l'apice della potenza selinuntina. In questa fase l'area urbana superava i 100 ettari e, secondo stime moderne, la popolazione poteva raggiungere le 20.000 unità. La città agiva come attore politico nella Sicilia greca, fra alleanze e contrasti con Akragas e Siracusa. Le grandi architetture doriche dell'area orientale (Templi E, F e G) e la

⁴²⁸ V. Tusa, Selinunte. *Guida archeologica*, Palermo: Flaccovio, 1960, pp. 11–15, 21–23, 31–33. (Guida storico-archeologica sul sito, testo largamente citato nella letteratura specialistica).

⁴²⁹ Ivi.

⁴³⁰ Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, XIII, 54–59. Ed. it.: Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, vol. IV, Torino: UTET, 1986.

⁴³¹ Regione Siciliana – *Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana*, Parco Archeologico di Selinunte, cit., s.p.

monumentalizzazione dei santuari rispondevano a un chiaro progetto di rappresentanza urbana: dichiarare visivamente la forza della polis e ribadirne l'appartenenza al mondo ellenico.⁴³²



Figura 84 – Rovine del Tempio G: angolo sud-est.

Fonte: *Selinunte insieme a Gulot e Fougères, Parte Seconda, Capitolo 1, Il Paesaggio Selinuntino* (a cura di) A. Fresina, G.L. Bonanno, Regione Siciliana, Palermo 2013, pp. 8.

Questa parabola si interruppe bruscamente nel 409 a.C., quando Selinunte fu assediata e distrutta dalle forze cartaginesi guidate da Annibale, nipote di Amilcare. Diodoro Siculo descrisse l'evento con dettagli crudi: migliaia di cittadini massacrati, altri ridotti in prigionia, altri ancora fuggiti verso Siracusa. La città sopravvisse in forma ridotta, sotto controllo cartaginese e poi sotto dominazione romana, ma non recuperò più il ruolo politico e territoriale che aveva avuto nel VI e nel V secolo a.C. Nei secoli tardoantichi l'insediamento si contrasse fino quasi a scomparire.⁴³³

La fine della città classica non coincise però con la fine della sua storia culturale. Le rovine di Selinunte, abbandonate e progressivamente inglobate nel paesaggio costiero, divennero nei secoli moderni un luogo-simbolo della rovina mediterranea: un'immagine di grandezza perduta che alimentò, tra XVIII e IX secolo, la costruzione visiva e romantica dell'antico in Sicilia.⁴³⁴

⁴³² V. Tusa, *Selinunte. Guida archeologica*, cit., pp. 65–70.

⁴³³ Diodoro Siculo, *Bibliotheca historica*, XIII, 55.

⁴³⁴ Selinunte. *Immagini di viaggiatori e fotografi*, Palermo: Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani, 2011, s.p. (pubblicazione istituzionale illustrata, dedicata alla percezione moderna del sito; disponibile presso la Soprintendenza).

L'architettura sacra di Selinunte costituì uno dei complessi monumentali più imponenti e significativi del mondo greco d'Occidente. Nessun altro sito della Sicilia conservava un insieme tanto vasto e articolato di templi dorici, disposti in un paesaggio che unisce monumentalità urbana e dimensione naturale.⁴³⁵ Pur essendo stata distrutta nel 409 a.C., la città offre ancora oggi una lettura sorprendentemente coerente del suo impianto sacro: un sistema di santuari disposti secondo assi simbolici e visivi, in cui l'architettura dialoga con il mare, la topografia e il cielo.



Figura 85 – Rovine del Tempio C (Lato nord), sull'Acropoli. In fondo, la collina dei Pileri con la Casa Florio e le rovine dei tre templi Est.
Fonte: *Selinunte insieme a Gulot e Fougères, Parte Seconda, Capitolo I, Il Paesaggio Selinuntino* (a cura di) A. Fresina, G.L. Bonanno, Regione Siciliana, Palermo 2013, pp. 13.

Il paesaggio sacro selinuntino risultò organizzato attorno a tre poli principali: l'acropoli centrale, la collina orientale e la collina di Manuzza a occidente.⁴³⁶ Sull'acropoli si collocavano i templi convenzionalmente designati con le lettere A, B, C, D e O, insieme alla struttura nota come *megaron*; sulla collina orientale si ergevano i templi E, F e G, allineati lungo una direttrice orientata verso il mare; sulla collina occidentale, infine, sorgeva un santuario minore databile all'età tardo-arcaica.⁴³⁷ Tale disposizione non risultò casuale, ma rispose a un disegno unitario, nel quale l'orientamento, la scala e la collocazione degli edifici concorsero alla costruzione di una vera e propria scenografia sacra.⁴³⁸ Il visitatore antico, provenendo dal

⁴³⁵ E. De Miro, "Urbanistica e santuari dell'acropoli di Selinunte", in *La Sicilia dei Greci. Atti del Convegno*, Palermo: Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali, 1993, pp. 15–18.

⁴³⁶ Ivi, pp. 45-52.

⁴³⁷ Ivi.

⁴³⁸ Ivi, pp. 67-70.

porto, si trovava di fronte alla maestosa successione dei templi orientali, che si stagliavano contro l'orizzonte marino, mentre salendo verso l'acropoli attraversava una sequenza di spazi sacri progressivamente più articolati.

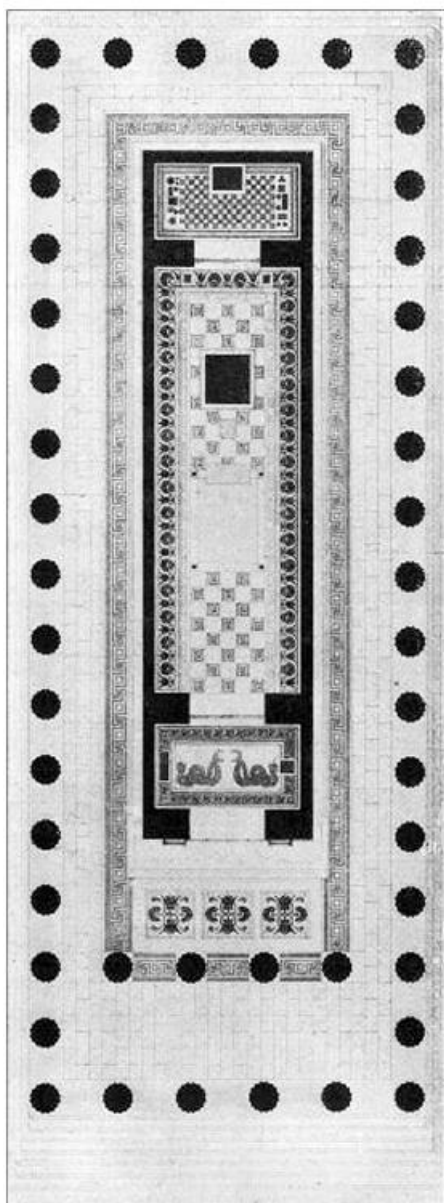


Figura 86 – Tempio C. Pianta restaurata.

Fonte: *Selinunte insieme a Gulot e Fougères, Libro II, Capitolo IV, I templi Dell'Acropoli* (a cura di) A. Fresina, G.L. Bonanno, Regione Siciliana, Palermo 2013, pp. 217.

Tra i templi dell'acropoli, il Tempio C si configurò come l'edificio più antico e come uno dei meglio conservati del complesso monumentale. Databile tra il 560 e il 540 a.C., esso costituì un vero e proprio archetipo del dorico arcaico siceliota. L'impianto periptero, articolato su sei colonne sui lati brevi e diciassette su quelli lunghi, e le proporzioni marcatamente allungate testimoniarono una fase ancora sperimentale del linguaggio architettonico, nella quale si fusero elementi di tradizione ionica e dorica. Le colonne, slanciate e scanalate, caratterizzate da un'entasi accentuata, sorreggevano un entablamento massiccio, decorato da metope scolpite oggi conservate presso il Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" di Palermo.⁴³⁹ Le metope, raffiguranti figure quali Eracle, Atena e Perseo, rifletterono la volontà della comunità selinuntina di esprimere un pantheon di carattere eroico e panellenico, idoneo a rappresentare e affermare la propria identità greca in una posizione di frontiera, al limite del contatto e del confronto con il mondo punico.⁴⁴⁰

Accanto al Tempio C si collocavano il Tempio D, verosimilmente dedicato ad Atena, e i templi A e O, ascrivibili alla fase conclusiva del VI secolo a.C.⁴⁴¹ Tali edifici segnarono un'evoluzione verso proporzioni più regolari, articolate su uno schema di

⁴³⁹ A. Salinas, *Le metope di Selinunte*, Palermo: Tip. Virzi, 1893, pp. 5–12.

⁴⁴⁰ Regione Siciliana – *Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana*, Parco Archeologico di Selinunte, cit., s.p.

⁴⁴¹ E. De Miro, "Urbanistica e santuari dell'acropoli di Selinunte", cit., pp. 67–70.

sei per tredici colonne, e verso un più equilibrato rapporto tra la cella e la peristasi. L'impiego della calcarenite locale, materiale facilmente lavorabile ma intrinsecamente soggetto al degrado, conferì alle superfici una caratteristica tonalità dorata, in armonia con la luce del contesto costiero.⁴⁴² Come per Agrigento, la tecnica costruttiva dei templi si basava su blocchi squadrati posati a secco, collegati da grappe metalliche, con superfici intonacate e dipinte.⁴⁴³ L'uso del colore (rosso, blu e bianco) era parte integrante della resa visiva e simbolica, restituendo all'architettura un carattere solenne e scenografico.⁴⁴⁴

Sulla collina orientale si concentrò il gruppo più monumentale dei santuari selinuntini. Il

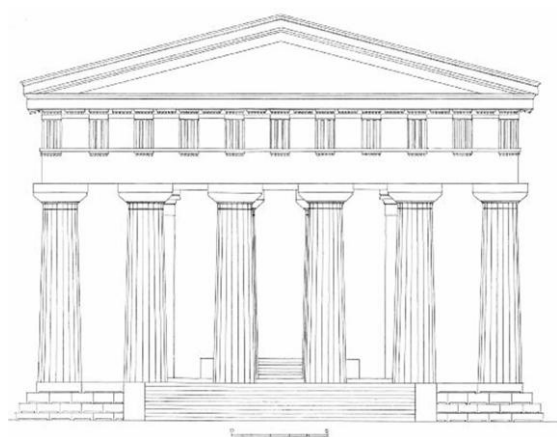


Figura 87 – Disegno del Tempio E. Restauro della facciata.
Fonte: *Selinunte insieme a Gulot e Fougères, Libro II, Capitolo V, I templi della collina est (I Pileri)* (a cura di) A. Fresina, G.L. Bonanno, Regione Siciliana, Palermo 2013, pp. 260.

Tempio E, edificato tra il 470 e il 450 a.C., rappresentò l'espressione più compiuta della piena maturità raggiunta dal dorico siceliota.⁴⁴⁵ Il suo impianto, articolato su sei colonne sui lati brevi e quindici su quelli lunghi, mostrò un equilibrio proporzionale particolarmente raffinato, con colonne alte oltre dieci metri e una trabeazione sensibilmente alleggerita rispetto ai modelli di età arcaica. Le metope, dedicate a Era, Apollo e Artemide, rifletterono una

concezione pienamente classica della forma e del movimento. Il Tempio F, di poco anteriore e databile tra il 550 e il 530 a.C., presentò invece caratteri intermedi tra la fase arcaica e quella classica, con proporzioni ancora allungate e una cella articolata in tre ambienti.⁴⁴⁶ Il colossale Tempio G, rimasto incompiuto, avrebbe dovuto raggiungere dimensioni paragonabili a quelle del Tempio di Zeus Olimpico di Akragas, con un'estensione di circa cinquanta metri in larghezza e oltre centodieci in lunghezza, configurandosi come espressione emblematica dell'ambizione politica e monumentale di Selinunte nel corso del V secolo a.C.⁴⁴⁷

⁴⁴² Ivi, pp. 72.

⁴⁴³ V. Tusa, *Selinunte. Guida archeologica*, cit., p. 33.

⁴⁴⁴ A. Rocco, *Il colore nell'architettura greca di Sicilia*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2007, pp. 52–56.

⁴⁴⁵ V. Tusa, *Selinunte. Guida archeologica*, cit., p. 31.

⁴⁴⁶ Ivi, pp. 33.

⁴⁴⁷ Regione Siciliana, *Parco Archeologico di Selinunte*, cit., s.p.

Dal punto di vista tecnico, il sistema templare della collina orientale rivelò una straordinaria padronanza della stereotomia e delle modalità di gestione dei carichi strutturali. I blocchi di calcarenite, estratti dalle cave locali, venivano trasportati mediante rulli e slitte in legno, mentre le colonne risultavano composte dalla sovrapposizione di tamburi, solidarizzati attraverso l'impiego di perni in piombo e in ferro. L'analisi dei segni di cava e delle tracce di lavorazione consentì di ricostruire le diverse fasi di cantiere, offrendo un quadro particolarmente preciso delle tecniche costruttive adottate dai Greci in Sicilia. L'insieme dei templi di Selinunte, come quello di Akragas, fu concepito come una vera e propria "facciata monumentale" della città.⁴⁴⁸ L'allineamento dei templi orientali lungo la costa, visibile dal mare e dalle vie interne, rispondeva a una strategia di autorappresentazione collettiva: mostrare al viaggiatore la potenza e l'ordine della polis. La monumentalità non era solo religiosa ma anche politica, un messaggio di appartenenza culturale e di affermazione identitaria in un territorio di frontiera.⁴⁴⁹

Oggi le rovine, pur segnate dalle distruzioni del 409 a.C. e dai terremoti successivi, conservano una straordinaria forza evocativa.⁴⁵⁰ La loro frammentarietà non rappresentò una perdita, ma una diversa modalità di percezione estetica: quella in cui la rovina divenne parte integrante del paesaggio e della memoria. Selinunte, più di ogni altro sito dell'isola, ispirò nel corso dei secoli viaggiatori, disegnatori e fotografi, che ne fecero la "Pompei dorica" del Mediterraneo, elevandola a simbolo insieme di caducità e di grandezza.⁴⁵¹ Le sue strutture, pur oggetto di parziali ricostruzioni, continuarono a trasmettere l'idea originaria di ordine e di misura che aveva caratterizzato la città arcaica, configurandosi come un palinsesto materiale sul quale si fondò la museografia moderna elaborata da Franco Minissi.⁴⁵²

Le rovine di Selinunte, rimaste per secoli avvolte nel silenzio, riemersero progressivamente alla coscienza europea negli ultimi secoli, in un contesto culturale nel quale l'antico divenne oggetto privilegiato di riscoperta estetica e di indagine scientifica.⁴⁵³ Il fascino dei templi crollati, immersi nella luce costiera e nella vegetazione mediterranea, fece di Selinunte una delle tappe privilegiate del Grand Tour, alimentando un immaginario in cui la bellezza si coniugava alla desolazione. I primi viaggiatori, come Jean-Pierre Houël, Dominique Vivant

⁴⁴⁸ Ivi, pp. 53.

⁴⁴⁹ Regione Siciliana, Parco Archeologico di Selinunte, cit., s.p.

⁴⁵⁰ V. Tusa, Selinunte. Guida archeologica, cit., p. 59.

⁴⁵¹ Selinunte. Immagini di viaggiatori e fotografi, Palermo: Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani, 2011, s.p.

⁴⁵² Ivi.

⁴⁵³ Selinunte. Immagini di viaggiatori e fotografi, Palermo: Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani, 2011, s.p.

Denon e Domenico Lo Faso Pietrasanta, descrissero il sito come un “mare di colonne”, dove la grandezza greca si mostrava nella forma del naufragio.⁴⁵⁴ Le incisioni e i rilievi di quegli anni, confluiti poi nelle raccolte europee, non avevano solo valore documentario, ma contribuirono a costruire l’immagine romantica della rovina siciliana, fissando la percezione visiva che ancora oggi accompagna Selinunte.

Nella prima metà dell’Ottocento la conoscenza antiquaria lasciò spazio a un approccio più sistematico. Il duca Domenico Lo Faso Pietrasanta, noto come Serradifalco, pubblicò tra il 1834 e il 1842 i cinque volumi delle *Antichità della Sicilia*, corredati da piante e vedute che rappresentano il primo tentativo di documentazione scientifica dei templi.⁴⁵⁵ A lui si devono anche i primi lavori di rilievo e sgombero sull’acropoli, condotti con mezzi limitati ma con un metodo rigoroso per l’epoca.



Figura 88 – Disegno di Domenico Lo Faso Pietrasanta del tempio G. Selinunte.

Fonte: D. Lo Faso Pietrasanta (Duca di Serradifalco), *Le Antichità della Sicilia* volume II, Palermo: Tipografia Reale, 1834–1842, vol. III, pp. 45–63. (Disponibile in digitalizzazione integrale su Internet Archive).

Nel 1871 Giuseppe Patricolo e Francesco Saverio Cavallari, incaricati dalla Commissione di Antichità e Belle Arti, proseguirono le esplorazioni e avviarono i primi interventi di restauro sui colonnati superstiti.⁴⁵⁶ Cavallari, in particolare, affrontò la questione della stabilità dei rocchi e della ricomposizione parziale delle colonne, anticipando concettualmente le pratiche di anastilosi che solo nel Novecento sarebbero state teorizzate.

Tra la fine dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento, Selinunte divenne un cantiere archeologico permanente. Sotto la direzione di Antonino Salinas, allora direttore del Museo Nazionale di Palermo, furono raccolte e studiate le metope arcaiche rinvenute tra le macerie del Tempio C, riconosciute come una delle più importanti testimonianze della scultura dorica dell’Occidente.⁴⁵⁷ Così come per Agrigento, negli stessi anni Pirro Marconi condusse nuovi

⁴⁵⁴ Ivi.

⁴⁵⁵ D. Lo Faso Pietrasanta (Duca di Serradifalco), *Le Antichità della Sicilia*, Palermo: Tipografia Reale, 1834–1842, vol. III, pp. 45–63. (Disponibile in digitalizzazione integrale su Internet Archive).

⁴⁵⁶ F. S. Cavallari, “Ricerche archeologiche in Selinunte”, *Bullettino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 1872, pp. 121–138. (Reperibile in riviste d’archivio dell’Accademia dei Lincei).

⁴⁵⁷ A. Salinas, *Le metope di Selinunte*, Palermo: Tip. Virzi, 1893, pp. 3–8.

scavi a Selinunte e pubblicò le prime analisi stratigrafiche delle fondazioni, segnando il passaggio dalla descrizione antiquaria alla lettura scientifica del costruito.⁴⁵⁸

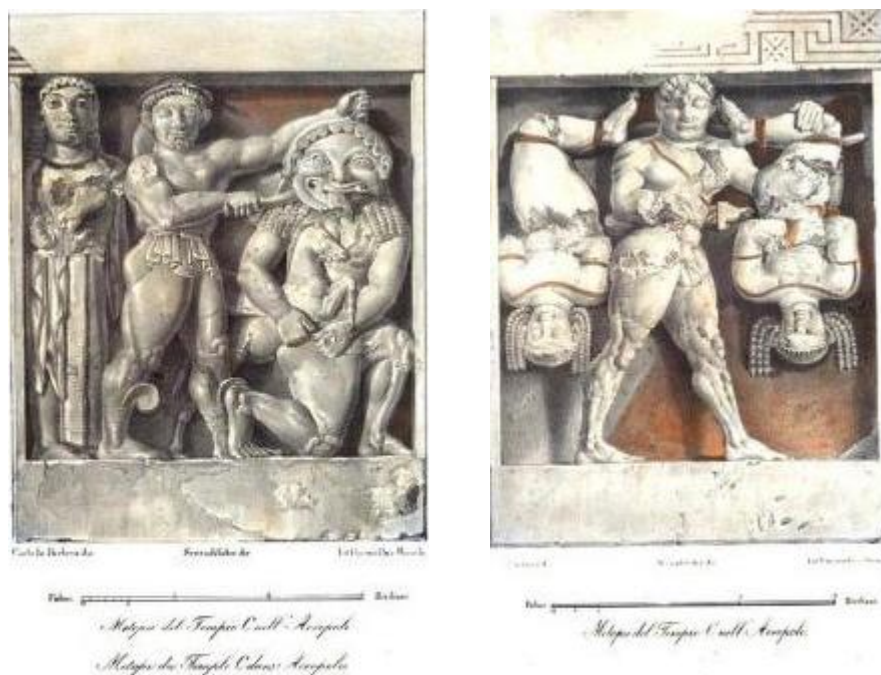


Figura 89 e Figura 90 – Disegno di Domenico Lo Faso Pietrasanta, *Studio delle metope arcaiche del Tempio C.*

Fonte: D. Lo Faso Pietrasanta (Duca di Serradifalco), *Le Antichità della Sicilia volume II*, Palermo: Tipografia Reale, 1834–1842, vol. III, pp. 45–63. (Disponibile in digitalizzazione integrale su Internet Archive).

Con l’istituzione delle Soprintendenze archeologiche regionali nei primi decenni del Novecento, Selinunte fu oggetto di una nuova stagione di studi. Durante la direzione di Jole Bovio Marconi (1930–1955) furono approfondite le ricerche sull’urbanistica e sull’acropoli, mentre nel secondo dopoguerra, sotto la guida di Vincenzo Tusa, si avviò la stagione dei grandi restauri.⁴⁵⁹ Tusa, nominato Soprintendente alle Antichità della Sicilia Occidentale nel 1947, promosse una politica di tutela che univa ricerca, restauro e valorizzazione, concependo Selinunte non come rovina immobile, ma come paesaggio archeologico da restituire alla comprensione pubblica.⁴⁶⁰

L’intervento più celebre di questa fase fu l’anastilosi del Tempio E, realizzata tra il 1956 e il 1959.⁴⁶¹ Il progetto, elaborato da un’équipe di archeologi, architetti e ingegneri, mirava a

⁴⁵⁸ P. Marconi, “Scavi e ricerche nell’acropoli di Selinunte”, *Monumenti Antichi* (R. Accademia dei Lincei), vol. 30, 1930, pp. 49–78.

⁴⁵⁹ J. Bovio Marconi, *Selinunte e i suoi templi*, Palermo: Flaccovio, 1950, pp. 12–18.

⁴⁶⁰ V. Tusa, *Selinunte. Guida archeologica*, Palermo: Flaccovio, 1960, pp. 65–69.

⁴⁶¹ Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e dell’Identità Siciliana, *Parco Archeologico di Selinunte*, Palermo: Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani, 2011, s.p.

ricomporre parzialmente il peristilio orientale del tempio utilizzando esclusivamente elementi originali. Si trattò di un cantiere pionieristico per l'Italia del dopoguerra, in cui vennero applicati criteri di riconoscibilità e compatibilità strutturale che anticipavano i principi enunciati da Cesare Brandi nella sua *Teoria del restauro* (1963).⁴⁶² L'operazione, guidata da Tusa, si fondava su un principio chiaro: non ricostruire l'antico, ma restituirne la leggibilità attraverso un equilibrio fra reintegrazione e lacuna.

Negli stessi anni si formava la figura di Franco Minissi, giovane architetto della Soprintendenza alle Antichità della Sicilia, il cui incontro con Selinunte fu determinante.⁴⁶³ Qui Minissi sperimentò i primi principi di quella museografia "trasparente" che avrebbe poi applicato ad Agrigento, Gela e, più tardi, a Selinunte stessa negli anni Sessanta.⁴⁶⁴ L'esperienza selinuntina costituì per lui una palestra progettuale e teorica, dove riflettere sul rapporto fra materia antica e intervento moderno.

A partire dagli anni Settanta, la ricerca e la tutela si consolidarono in un quadro istituzionale. Le campagne di scavo dirette da Ernesto De Miro e altri studiosi chiarirono l'assetto urbanistico dell'acropoli e della collina orientale, mentre veniva avviato un programma sistematico di consolidamento dei templi superstiti.⁴⁶⁵ In questi decenni la Soprintendenza elaborò un metodo fondato sulla documentazione stratigrafica e sulla manutenzione programmata, coerente con i principi del restauro critico brandiano e con le Carte internazionali del restauro.

Con la Legge regionale 1° settembre 2000, n. 20, la Regione Siciliana istituì formalmente il Parco Archeologico di Selinunte, dotandolo di autonomia scientifica e gestionale.⁴⁶⁶ Questo passaggio, in continuità con il modello della Valle dei Templi di Agrigento, segnò l'ingresso di Selinunte in una concezione moderna di tutela integrata: l'archeologia non più come disciplina isolata, ma come parte di una strategia di sviluppo culturale e territoriale.⁴⁶⁷

Negli ultimi decenni l'azione del Parco si è concentrata sul consolidamento dei templi della Collina Orientale, sul controllo del degrado della calcarenite e sulla salvaguardia del paesaggio

⁴⁶² C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino: Einaudi, 1963, pp. 10–12.

⁴⁶³ M. Accascina, "Franco Minissi e la museografia in Sicilia", *Palladio*, n. 2, 1979, pp. 45–47.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁶⁵ E. De Miro, "Scavi e studi a Selinunte", in *La Sicilia dei Greci. Atti del Convegno*, Palermo: Regione Siciliana, 1993, pp. 83–87.

⁴⁶⁶ Regione Siciliana, Legge regionale 1° settembre 2000, n. 20, "Istituzione dei Parchi archeologici", *Gazzetta Ufficiale della Regione Siciliana*, n. 43/2000.

⁴⁶⁷ Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, *Piano di gestione del Parco di Selinunte*, Palermo, 2015, s.p.

archeologico, con particolare attenzione alla gestione dei flussi turistici e alla prevenzione dei rischi ambientali.⁴⁶⁸ Questi interventi, documentati nei Piani di gestione del Parco Archeologico di Selinunte redatti tra 2010 e 2015, testimoniarono il passaggio da una tutela di emergenza a una gestione programmata, orientata alla sostenibilità e alla fruizione consapevole del bene.

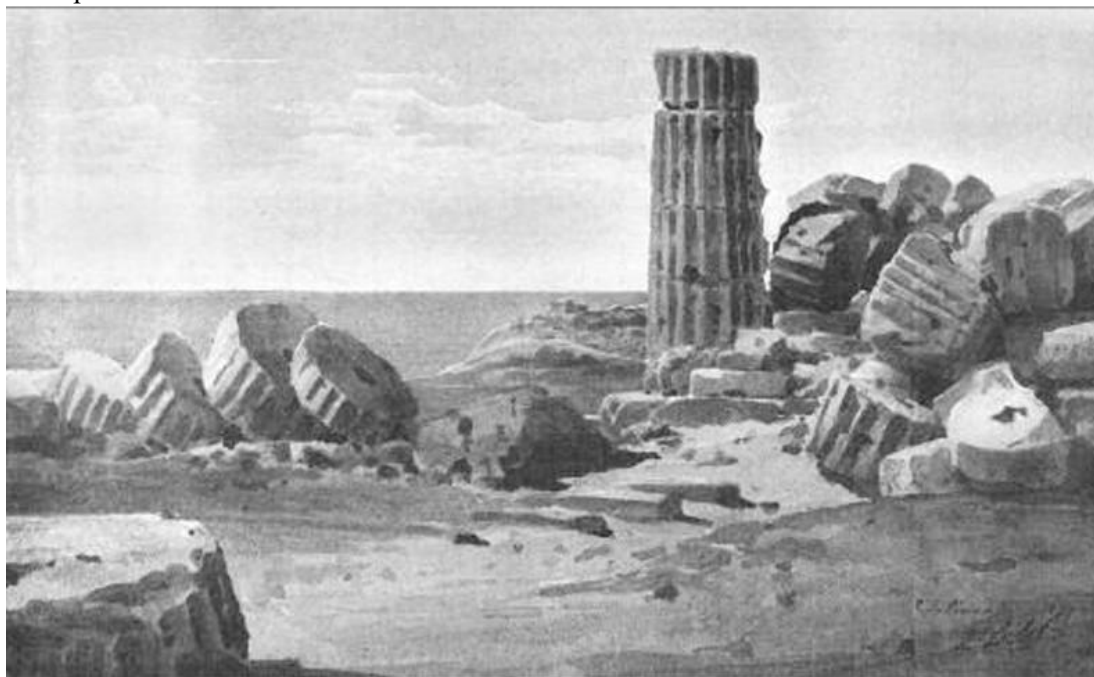


Figura 91 – Rovine dle Tempio E (V secolo). (Da un acquarello di Hoult).

Fonte: *Selinunte insieme a Gulo e Fougères, Libro II, Capitolo VI, I templi Ovest (Gaggera)* (a cura di) A. Fresina, G.L. Bonanno, Regione Siciliana, Palermo 2013, pp. 260.

La storia di Selinunte, dal romanticismo antiquario sino all'istituzione del Parco archeologico, si configurò come un lungo processo di riscrittura del patrimonio. Ogni fase, dai rilievi promossi dal duca di Serradifalco alle anastilosi di Vincenzo Tusa, dalle sperimentazioni museografiche di Franco Minissi agli interventi di restauro più recenti, non si limitò a restituire delle rovine, ma contribuì a ridefinire in modo sostanziale il significato stesso del luogo. Selinunte cessò così di essere soltanto il simbolo di una città perduta, per assumere il ruolo di palinsesto operativo, nel quale la rovina divenne strumento di conoscenza e la tutela, da mero atto conservativo, si trasformò in progetto culturale.

In questa prospettiva, la vicenda di Selinunte, dalla fondazione arcaica alla sua rinascita contemporanea, rappresentò uno dei casi più emblematici del complesso rapporto tra civiltà, rovina e tutela. Poche città del mondo antico seppero condensare con pari intensità la tensione

⁴⁶⁸ Ivi.

tra costruzione e distruzione, tra l'opera dell'uomo e la sua cancellazione, tra la memoria del passato e le possibilità di una rinnovata consapevolezza nel presente.⁴⁶⁹

Questo lungo arco temporale, esteso per oltre duemilaseicento anni, si configurò come un emblema compiuto della condizione mediterranea: un ciclo che, dal fervore della colonizzazione greca, condusse all'oblio, e dalla rovina romantica alla moderna consapevolezza della conservazione.

Selinunte non fu solo una colonia: fu un esperimento politico e artistico in cui l'architettura divenne linguaggio della città. I templi che scandiscono il suo paesaggio (dal monumentale Tempio G al perfetto equilibrio del Tempio E) non erano edifici isolati, ma frammenti di un sistema simbolico complesso, nel quale la comunità esprimeva sé stessa.⁴⁷⁰ Essi traducevano in pietra l'idea greca di misura e di armonia, ma anche la volontà di affermare un'identità di frontiera, al confine con l'Africa cartaginese e con il mondo elimo. Quando nel 409 a.C. la città cadde, quella stessa pietra, spezzata e dispersa, divenne il segno visibile di una storia universale: il limite fra la grandezza e la caducità.⁴⁷¹



Figura 92 – Rovine del Tempio E (V secolo). Colonne della facciata est. (Da un disegno di Hoult).

Fonte: *Selinunte insieme a Grotte e Fougères, Libro II, Capitolo VIII 'architettura a Selinunte* (a cura di) A. Fresina, G.L. Bonanno, Regione Siciliana, Palermo 2013, pp. 281.

Ma la rovina di Selinunte non rimase silenziosa. Dal Settecento in poi, viaggiatori, pittori e archeologi la riportarono alla luce, trasformandola in un laboratorio di conoscenza e in un luogo della memoria europea.⁴⁷² Ogni epoca ne ha dato un'immagine diversa: l'Ottocento ne fece un simbolo romantico, il primo Novecento un cantiere di scienza archeologica, il dopoguerra un campo di sperimentazione della tutela moderna. In questa sequenza, la materia antica passò da oggetto di meraviglia a soggetto di

⁴⁶⁹ Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, *Parco Archeologico di Selinunte*, Palermo: Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani, 2011, s.p.

⁴⁷⁰ E. De Miro, "Urbanistica e santuari dell'acropoli di Selinunte", in *La Sicilia dei Greci. Atti del Convegno*, Palermo: Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali, 1993, pp. 15–18.

⁴⁷¹ Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, XIII, 54–59 (ed. BUR, Milano, 2001).

⁴⁷² *Selinunte. Immagini di viaggiatori e fotografi*, Palermo: Soprintendenza BB.CC.AA. di Trapani, 2011, s.p.

responsabilità: non più semplice testimonianza del passato, ma strumento di riflessione sul presente.

Come già riportato, l'anastilosi del Tempio E, voluta da Vincenzo Tusa tra il 1956 e il 1959, rappresentò il punto di svolta di questa lunga trasformazione.⁴⁷³ Per la prima volta la rovina veniva affrontata non per essere ricostruita, ma per essere compresa e resa leggibile: un atto di interpretazione storica e tecnica insieme, in cui la pietra diventava documento. L'intervento, maturato negli stessi anni in cui Cesare Brandi formulava la sua Teoria del restauro, segnò il passaggio dalla conservazione empirica al restauro critico.⁴⁷⁴ Da allora la tutela non fu più intesa come ripristino di una forma, ma come conoscenza di una materia e rispetto del suo tempo.



Figura 93 – Immagine del Tempio E dopo l'anastilosi.

Fonte: A. Pasteur, *Museo archeologico e presidio per la ricerca scientifica presso l'Agorà di Selinunte*, Laurea Magistrale, Politecnico di Milano, Milano 2014, pp. 74.

Questo nuovo sguardo aprì la via a una stagione in cui l'archeologia e l'architettura si incontrarono sul terreno comune della responsabilità culturale. È in questo contesto che va collocata la figura di Franco Minissi, erede ideale della lezione di Tusa e interprete originale di un modo nuovo di “abitare” la rovina.⁴⁷⁵ Con la sua idea di trasparenza museografica (strutture leggere e trasparenti, capaci di dialogare con l'antico senza imitarlo) Minissi restituì alla pietra greca la possibilità di comunicare nel mondo moderno. Selinunte, che lo aveva accolto agli inizi della sua carriera, divenne per lui un modello etico prima ancora che estetico: un luogo in cui la tutela si faceva linguaggio e la materia antica trovava una nuova vita nella luce del presente.⁴⁷⁶

⁴⁷³ V. Tusa, *Selinunte. Guida archeologica*, Palermo: Flaccovio, 1960, pp. 65–70.

⁴⁷⁴ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino: Einaudi, 1963, pp. 9–14.

⁴⁷⁵ M. Accascina, “Franco Minissi e la museografia in Sicilia”, *Palladio*, n. 2, 1979, pp. 45–49.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 47.

Oggi, grazie all'autonomia del Parco Archeologico e all'inserimento nei piani di gestione regionale, Selinunte è divenuta un paradigma di tutela integrata, dove ricerca, restauro e paesaggio convergono in un progetto comune.⁴⁷⁷ Il sito non è più solo il teatro di un passato grandioso, ma un organismo vitale in cui la memoria si rinnova quotidianamente attraverso la conoscenza e la cura. In questo senso la rovina, lungi dall'essere residuo, è diventata strumento di futuro: una forma viva di coscienza storica, capace di unire il gesto costruttivo dei Greci e quello conservativo dei moderni in un unico continuum.⁴⁷⁸

Selinunte ci insegna che il patrimonio non è mai qualcosa di fisso, ma un processo: una relazione tra il tempo, la materia e lo sguardo. La città greca distrutta dai Cartaginesi e rinata come parco archeologico testimonia il destino stesso della cultura mediterranea, fondata sulla persistenza e sulla trasformazione.⁴⁷⁹ Le sue colonne spezzate, ricomposte o lasciate a terra, parlano ancora dell'idea greca di ordine e della necessità moderna della cura: due dimensioni che, intrecciate, rendono la Valle dei Templi di Akragas e Selinunte non soltanto monumenti del passato, ma strumenti di consapevolezza del presente.⁴⁸⁰

In questa prospettiva, il percorso da Akragas a Selinunte e da Tusa a Minissi si configura come la storia di una continuità intellettuale: quella che trasforma la tutela in progetto e la rovina in linguaggio. L'antico non è più soltanto oggetto di conservazione, ma interlocutore del presente. La pietra di Selinunte, che ha conosciuto il tempo della gloria e quello del silenzio, torna così a essere una voce: la voce della civiltà che costruisce, distrugge e poi, attraverso la memoria, ricostruisce sé stessa.

Selinunte, come Akragas, rappresenta oggi non solo una testimonianza della grandezza della civiltà greca in Sicilia, ma anche un esempio compiuto di come la memoria antica possa essere trasformata in progetto contemporaneo.

Dalle colonne crollate disegnate da Houël alle ricerche sistematiche di Tusa, dalle sperimentazioni museografiche di Minissi fino ai moderni piani di gestione del Parco, Selinunte ha progressivamente ridefinito il proprio significato: da reliquia del passato a laboratorio della tutela.

⁴⁷⁷ Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, *Piano di gestione del Parco Archeologico di Selinunte*, Palermo, 2015, s.p.

⁴⁷⁸ Ivi.

⁴⁷⁹ G. Volpe, *La tutela del patrimonio archeologico in Italia: storia e prospettive*, Roma: Carocci, 2015, pp. 42–46.

⁴⁸⁰ Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, *Parco Archeologico di Selinunte*, cit., s.p.

Oggi il Parco Archeologico di Selinunte, operante sotto la direzione della Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e dell’Identità Siciliana, si configura come un modello di gestione autonoma e integrata, fondato sul dialogo tra ricerca scientifica, conservazione e valorizzazione sostenibile. In continuità con l’esperienza della Valle dei Templi di Agrigento, esso testimonia una concezione della tutela non più limitata alla protezione materiale, ma estesa alla responsabilità culturale verso il paesaggio e la memoria collettiva.

Nel silenzio delle sue rovine, Selinunte continua così a parlare del rapporto tra l’uomo e il tempo: una voce che attraversa i millenni e ricorda che ogni atto di conservazione è, in fondo, un gesto di ricostruzione della civiltà stessa.



Figura 94 – Veduta aerea generale, J. Houlot e G. Fougères, 1910.

Fonte: A. Pasteur, *Museo archeologico e presidio per la ricerca scientifica presso l’Agorà di Selinunte*, Laurea Magistrale, Politecnico di Milano, Milano 2014, pp. 33.

Capitolo 3

LA COMUNICAZIONE NEI MUSEI ARCHEOLOGICI

Nel corso del XVIII e del XIX secolo, come emerso nei capitoli precedenti, il patrimonio archeologico siciliano venne progressivamente sottratto a una dimensione di mera curiosità antiquaria per essere riconosciuto come bene storico e artistico da tutelare, studiare e valorizzare⁴⁸¹. Parallelamente alla definizione di strumenti normativi e istituzionali per la conservazione dei siti e dei reperti, si sviluppò una riflessione sempre più articolata sul ruolo degli antiquaria e del museo archeologico quali luoghi di mediazione tra il passato e il pubblico contemporaneo⁴⁸².

Come si è potuto osservare, il museo archeologico non venne più concepito come semplice contenitore di oggetti, ma come spazio complesso nel quale si intrecciarono esigenze di conservazione, ricerca scientifica e comunicazione⁴⁸³. Le modalità di selezione, ordinamento ed esposizione dei reperti influenzarono profondamente la comprensione dei contesti storici e culturali di riferimento, attribuendo all'allestimento museografico una funzione interpretativa determinante. In tale prospettiva, la museografia assunse un ruolo centrale nel processo di trasmissione del sapere archeologico, contribuendo alla costruzione di narrazioni capaci di rendere intelligibili al pubblico i significati materiali e immateriali del patrimonio⁴⁸⁴.

Concetti e azioni quali valorizzazione, comunicazione, trasmissione alle generazioni future, che oggi appaiono scontate, sono, ante litteram, attuate in Sicilia in quegli anni, diventando la base da cui partire per le attuali strategie di conservazione di quello che oggi definiamo patrimonio o bene culturale.

Il presente capitolo si propone di analizzare l'evoluzione della museografia, con particolare attenzione al rapporto tra esposizione, comunicazione e conservazione. Attraverso una lettura critica dei principali orientamenti teorici e delle pratiche museografiche sviluppatesi tra XIX

⁴⁸¹ P. Pelegatti, *Dalla Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) all'amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, École française de Rome, Roma, 2001, vol.113, n.2, pp.599-603.

⁴⁸² Ivi, pp.603-605.

⁴⁸³ P. P. Guicciardini, *Come nasce un allestimento*, Museologia Scientifica Memorie, Padova, 2024, pp. 6-7.

⁴⁸⁴ Ivi, pp.8-10.

e XXI secolo, si intende mostrare come il museo archeologico abbia progressivamente superato una funzione puramente didascalica per assumere un ruolo attivo nella costruzione e nella mediazione della conoscenza storica.

Nel momento in cui la museografia archeologica assunse il compito di interpretare - oltre che custodire - la materia antica, divenne inevitabile interrogarsi sugli strumenti (spaziali, narrativi e progettuali) attraverso i quali si rese possibile il passaggio dalla rovina alla conoscenza⁴⁸⁵. Quando la rovina, come nel caso di Selinunte e Agrigento, si configurò quale occasione di conoscenza e la tutela venne intesa come processo culturale, emerse la necessità di riflettere sui dispositivi mediante i quali tale conoscenza veniva costruita, interpretata e trasmessa. In questo quadro, il museo non si pose come ambito separato dal sito archeologico,



Figura 95 – Greenwich, Maritime Museum. Allestimento di RAA - Ralph Appelbaum and Associates. Qui "fantasmatici" manichini, utilizzati in modo più teatrale, formano un tutt'uno col contesto, riconfigurandosi come un quadro totale, nella tradizione più tipica dei *quadres vivants*.

Fonte: M. C. Ruggeri, Presentazione in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.9.

ma come suo naturale complemento interpretativo, capace di restituire senso, continuità e leggibilità a ciò che nel paesaggio si presentava come frammento⁴⁸⁶.

Questa riflessione, come già detto, costituì un passaggio fondamentale per comprendere l'evoluzione del pensiero museografico contemporaneo e le diverse modalità attraverso le quali il rapporto tra oggetti, contesti e persone venne progressivamente riformulato all'interno dello spazio museale, ponendo le basi teoriche per le esperienze progettuali che verranno analizzate nei capitoli successivi e, in particolare, per il contributo di Franco Minissi, il cui operato in Sicilia rappresentò un momento di svolta nel dibattito sul rapporto tra archeologia, architettura e comunicazione museale⁴⁸⁷.

Nel dibattito museografico sviluppatosi tra la fine del Novecento e l'inizio del Terzo millennio, il rapporto tra persone e cose venne riconosciuto come uno dei nodi centrali per la comprensione delle finalità dell'allestimento museale. Questa impostazione trovò una formulazione

⁴⁸⁵ Ivi, pp.6-10.

⁴⁸⁶ M. C. Ruggeri, Presentazione in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.7-12.

⁴⁸⁷ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 2008.

particolarmente efficace nell'espressione metaforica secondo cui "I musei sono chiamati a conservare le cose, ma gli allestimenti a farne parlare i fantasmi", attraverso la quale venne chiarita la distinzione tra il compito conservativo dell'istituzione museale e la funzione evocativa dell'allestimento⁴⁸⁸. Quest'ultimo, ponendosi al centro del discorso museografico, venne così investito del compito di chiarire le finalità per le quali gli allestimenti vennero ideati e di affrontare criticamente le molteplici forme che essi potevano assumere per dirsi realmente "evocativi".

Come specifica Aldo Accardi, il carattere evocativo attribuito agli allestimenti sollevò tuttavia un interrogativo fondamentale: evocativi di cosa? Una delle principali ragioni che conducevano alla visita dei musei archeologici, e non soltanto, risiedeva infatti nella possibilità di incontrare le persone che stavano dietro alle cose esposte, ossia coloro che le avevano costruite, utilizzate e caricate di significato.



Figura 96 – Epidauros Archaeological Museum. Sala dei reperti e del Tempio di Asclepio, tra frammenti ericostruzioni. Altro esempio di "galleria progressiva" in cui gli exhibits sono dislocati secondo le disposizioni di una narrativa lineare.

Fonte: A. R. D. Accardi, *L'evoluzione della museografia archeologica*, in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.15.

Gli oggetti divennero così veicolo di una "identità trans-epocale", espressione di un intreccio di generazioni e di un profondo radicamento nel territorio⁴⁸⁹. L'obiettivo dell'evocazione museografica venne pertanto individuato nel far rivivere, e in certo modo esorcizzare, quei "fantasmi" ai quali la riflessione teorica faceva riferimento, vale a dire le persone⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ M. C. Ruggeri Tricoli, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Lybra Immagine, Milano 2000, pp. 14.

⁴⁸⁹ A. R. D. Accardi, *L'evoluzione della museografia archeologica*, in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.13.

⁴⁹⁰ Ivi.

Questa concezione trovò una chiara formulazione nel pensiero di uno dei maggiori esponenti dell'archeologia inglese, Sir Mortimer Wheeler, il quale affermò che lo scavatore “is not digging up things, he is digging up people”⁴⁹¹, sottolineando come l'indagine archeologica non fosse rivolta agli oggetti in sé, ma alle vicende umane da essi testimoniate. In un'altra occasione, Wheeler precisò ulteriormente che “the only thing that really matters in our work is the re-creation of the past [...] aspire to interpretation as well as to mere transliteration”⁴⁹², ribadendo la necessità di una ricostruzione vitale del passato umano. Questa visione, espressa con notevole anticipo, caratterizzò la vocazione socio-culturale dell'archeologia contemporanea, secondo la quale il reperimento dei reperti cessò di rappresentare un fine autonomo e divenne piuttosto un mezzo per la ricostruzione scientifica della storia dell'umanità. Le stesse idee confluirono progressivamente anche nell'ambito della comunicazione archeologica, in particolare nei musei di archeologia, sempre più orientati a rappresentare le persone, le loro storie, i contesti di appartenenza e di vita, così come il loro passato o i loro molteplici passati⁴⁹³.



Figura 97 – MANN - Museo Archeologico Nazionale Napoli Sala delle “Sculpture della Campania romana”: un esempio della cosiddetta “galleria progressiva” in cui gli exhibits sono dislocati secondo le disposizioni di una narrativa lineare.

Fonte: A. R. D. Accardi, *L'evoluzione della museografia archeologica*, in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.14.

Parallelamente a tale evoluzione concettuale, si sviluppò una riflessione sull'interpretazione del contesto museale, all'interno del quale le “cose esposte” poterono riacquisire il loro significato originario o assumerne uno del tutto nuovo. Risultò tuttavia complesso, se non impossibile, ricostruire un percorso evolutivo in senso rigidamente cronologico, poiché numerose esperienze di presentazione museale, sia indoor sia

outdoor, vennero ideate da curatori e progettisti di diversa formazione e trovarono realizzazione in territori e contesti culturali profondamente differenti tra loro⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ M. Wheeler, *Archaeology from the earth*, Clarendon, Oxford, 1954, pp. 2.

⁴⁹² M. Wheeler, *what matter in archaeology*, “Antiquity,” 24 (1950), pp. 122-130, in part. pp. 28-30.

⁴⁹³ M. C. Ruggeri Tricoli, *Persone e oggetti nei musei archeologici: casi di studio recenti*, in Agathon 2010/1, Offset, Palermo 2010, pp. 29.

⁴⁹⁴ A. R. D. Accardi, *L'evoluzione della museografia archeologica*, pp. 14.

Tali esperienze, inoltre, non si svilupparono quasi mai in contemporanea, ma furono talvolta attuate in tempi assai distanti rispetto alla loro più nota diffusione⁴⁹⁵.

Nel testo di Aldo Accardi “L’evoluzione della museografia archeologica: una rilettura dell’idea di museo”, venne espresso il tentativo di individuare criteri interpretativi utili alla lettura di questo panorama eterogeneo, proponendo come chiave di valutazione il rapporto tra musei e contesti. Specificando ulteriormente tale binomio, il criterio adottato fu quello del rapporto tra oggetti e contesto, che consentì di ricondurre l’evoluzione della museografia archeologica a tre tappe fondamentali. Ciascuna di esse non risultò riferibile a un tempo o a un luogo precisi, ma a un contesto e a un tempo ideali.⁴⁹⁶

La prima fase, definita “Oggetti senza contesto”, risultò rappresentativa della condizione dei musei del Secondo dopoguerra. In essa, il messaggio culturale continuò a essere affidato a una narrazione di tipo lineare, organizzata secondo percorsi conoscitivi progressivi, nei quali la serialità degli oggetti esposti, seppur talvolta straordinari, produsse un senso di astrazione rispetto al passato che si intendeva comunicare⁴⁹⁷. In questo “paesaggio museale” prevalse la contemplazione degli oggetti e della loro eccezionalità, secondo una concezione object based, nella quale un progetto museologico di tipo elitario disattende le istanze del pubblico. Dominò il “contesto museale” (museum oriented), con collezioni separate dai contesti d’origine, d’uso e di rinvenimento (collection oriented), e con una comunicazione prevalentemente didascalica, affidata a pannelli testuali e all’obsoleta triade base-pannello-vetrina⁴⁹⁸. Aldo Accardi evidenziò come analoga sorte toccasse alle rovine urbane ed extraurbane, raramente integrate e spesso accompagnate da musei del sito, cioè antiquaria, di vecchia concezione, sovraccarichi di reperti anch’essi muti e decontestualizzati⁴⁹⁹.

La seconda fase, “Oggetti con contesto”, prese avvio dal riconoscimento dell’impossibilità per rovine e reperti di raccontare autonomamente sé stessi, rendendo necessaria la presenza di

⁴⁹⁵ A. R. D. Accardi, *L’evoluzione della museografia archeologica: una rilettura dell’idea di museo*, in “FORMA URBIS”, numero monografico su “musei e parchi archeologici”, n. 7/8, Luglio/Agosto 2018, Anno XXIII, a stampa e e-book, pp. 20-23.

⁴⁹⁶ D. Jalla, *Il progetto scientifico ed espositivo della mostra “Ebrei. Una storia italiana: il primo millennio”*, in A. Foa, G. Lacerenza, D. Jalla (a cura di), *Ebrei, Una storia italiana, I primi mille anni*, Electa, Milano, 2017.

⁴⁹⁷ A. R. D. Accardi, *Il riuso della preesistenza ed il progetto dell’allestimento*, In Ivi, M. C. Ruggeri Tricoli (a cura di), *Prospettive per un museo archeologico: il caso di Modica*, Quaderno n. 5 di Allestimento e Museografia e Architettura degli interni, Offset Studio, Palermo 2011, pp. 11.

⁴⁹⁸ M. C. Ruggeri Tricoli, *Teoria del restauro ed etica della museografia: conflitti e convergenze sullo sfondo dei processi di conservazione urbana*, in A. Cornoldi, *Gli interni del progetto sull’esistente*, Il Poligrafo, Padova 2007, pp.111-115.

⁴⁹⁹ A. R. D. Accardi, *L’evoluzione della museografia archeologica*, pp. 15-16.

una mediazione capace di raccontare per loro⁵⁰⁰. L'atto stesso dell'esporre, sia all'aperto sia al chiuso, comportò un duplice processo di perdita e acquisizione di significato, al quale la strategia espografica cercò di porre rimedio affinché l'allestimento colmasse, per quanto possibile, tali perdite. In questo processo, l'ambiente museale assunse un ruolo determinante, partecipando a quel percorso per visibilità ad invisibilità che venne riconosciuto come finalità ultima dell'esperienza museale⁵⁰¹.



Figura 98 – Musei Capitolini di Roma. Ricomposizione del frontone in terracotta policroma di un tempio romano. Il disegno sullo sfondo restituisce “per completezza” il contesto d'origine della decorazione.

Fonte: A. R. D. Accardi, *L'evoluzione della museografia archeologica*, in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.17.

Nuove modalità di comunicazione museografica si affermarono, orientando gli allestimenti a porre in stretta relazione le “cose” con i loro contesti fisici e culturali di provenienza. Si assistette così al superamento della object-based epistemology, fondata sulla razionalità tipologico-cronologico-tecnologica del museo tradizionale, a favore di una interpretation of artifacts in their social and cultural context⁵⁰². In questo secondo stadio evolutivo, la museografia archeologica privilegiò progressivamente allestimenti di tipo concept based, capaci di rappresentare la continuità del genere umano, la dimensione dell'everyday life⁵⁰³ e il rapporto identitario tra comunità e territorio (visitors oriented).

⁵⁰⁰ Ivi, pp.17.

⁵⁰¹ K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVI-XVIII siècles*, Parigi, Gallimard, 1987, pp.35.

⁵⁰² D. F. Cameron, *A view point: the museum as a communication system and implication far museum education*, “Curator”, 1, 1968, pp.35.

⁵⁰³ J. B. Gardner, G. R. Adams (eds.), *Ordinary people and everyday life. Prespective on the New Social History*, HAASLH, Nashville, 1983.

Infine, la terza fase, “contesto con oggetti”, segnò un ulteriore spostamento di prospettiva, proponendo una museografia orientata a provocare più che a istruire e a superare la centralità degli aspetti puramente informativi⁵⁰⁴. In questo modello, non si trattò più di contestualizzare gli oggetti, ma di mettere in mostra contesti, nei quali gli oggetti assunsero il ruolo di testimoni di “paesaggi culturali” posti al centro della scena espositiva (context based)⁵⁰⁵. Il fulcro dell’esposizione cessò di essere la collezione per concentrarsi su una nuova idea di contesto, che privilegiò le comunità, le persone, le storie individuali e le specifiche vicende locali. In tale visione, il museo e l’allestimento si configurarono come “centri interpretativi”, nei quali il pubblico, attraverso un processo di identificazione, partecipò attivamente alla costruzione del significato e alla maturazione di una maggiore consapevolezza del valore del proprio patrimonio⁵⁰⁶. In questa prospettiva, la storia delle comunità venne intesa come comprensiva

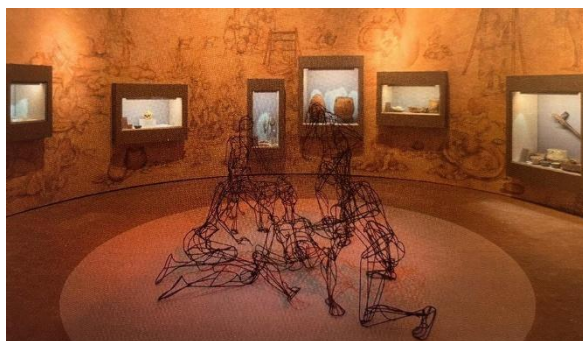


Figura 99 – Museo Arqueológico Provincial (MAL), Almería (Progetto di Boris Micka). *Nosotros, sala del Circulo del la Vida*. Gli oggetti delle teche, Sulle pareti alcune scene quotidiane di vita degli antichi abitanti di Millares. L'intrigo della necessità espositive con le tecniche teatrali assume in questo allestimento un grandissimo rilievo. .

Fonte: A. R. D. Accardi, *L'evoluzione della museografia archeologica*, in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.19.

di ogni ambito rappresentativo della vita quotidiana, purché in grado di rispecchiare l’esperienza collettiva e di attrarre l’interesse dei membri della comunità⁵⁰⁷.

L’attenzione poté così rivolgersi tanto ai monumenti, antichi e recenti, quanto alle architetture in uso o in stato di abbandono, alle rovine archeologiche, al paesaggio nel suo insieme, agli usi e costumi e alle tradizioni⁵⁰⁸. Fu in questo quadro teorico che tornò centrale

l’interrogativo iniziale: Ma perché gli allestimenti devono essere "evocativi"? Evocativi di cosa? La risposta venne individuata nella capacità dell’allestimento di costruire narrazioni in grado di restituire senso alle cose esposte attraverso il racconto delle persone, delle storie e dei

⁵⁰⁴ F. Tilden, *L’interpretation de notre patrimoine* (1957), in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle museologie*, vol 1, W-M.N.E.S., Macon-Savigny-le-Temple, 1992, pp.251.

⁵⁰⁵ A. R. D. Accardi, *L’evoluzione della museografia archeologica* in Aldo R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, presentazione di M. C. Ruggeri, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.19.

⁵⁰⁶ D. Jalla, *Musei e “contesto” nella storia dell’ICOM (1946-2014): una prospettiva di analisi in preparazione della 24° Conferenza generale del 2016*, www.accademia.edu; PDF online, 21 marzo 2018.

⁵⁰⁷ C. Kammen, *On Doing Local History*, Altamira Press., Walnut Creek, Lanham, New York e Oxford 2003.

⁵⁰⁸ M. C. Ruggeri Tricoli, *Luoghi, Storie, musei. Percorsi e prospettive dei musei del luogo dell’epoca della globalizzazione*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2005, pp. 103.

contesti che esse rappresentavano⁵⁰⁹. In questa prospettiva, la progressiva centralità dell'allestimento e del progetto museografico non poté prescindere dal confronto con l'architettura esistente, in particolare nei contesti in cui il museo si insediò all'interno di edifici storici, chiamati ad essere al tempo stesso conservati, reinterpretati e resi funzionali alla comunicazione del patrimonio.

3.1 La museografia come strumento di conoscenza e conservazione

L'intervento sull'architettura esistente presuppone necessariamente una fase preliminare di approfondita analisi e conoscenza dello stato di fatto, da intendersi non soltanto in termini materiali, ma anche concettuali e simbolici, attraverso una riflessione critica sul sistema fisico delle strutture e degli spazi che la compongono. Tale approccio si rivelò particolarmente imprescindibile nel caso del riuso di edifici storici, ambito nel quale le istanze funzionali contemporanee rischiarono di entrare in conflitto con il valore identitario del manufatto. In assenza di un'adeguata valutazione del significato e della stratificazione dell'architettura esistente, infatti, il progetto poté condurre a ipotesi di riutilizzo dissonanti rispetto all'essenza del fabbricato antico, rendendo attuale l'interrogativo secondo cui: "Occorre perciò chiedersi fino a che punto sia lecita la trasformazione della logica morfologico-funzionale dell'edificio"⁵¹⁰.

Gli esempi analizzati non intendono costituire un'indagine esaustiva delle esperienze museografiche contemporanee in relazione alla materia storica su cui intervengono, bensì rappresentano scelte mirate, in quanto consentono di osservare con particolare chiarezza alcune modalità di confronto tra progetto contemporaneo e preesistenza storica. Attraverso tali interventi emergono differenti approcci metodologici: in alcuni casi si riscontra una continuità discreta tra opera moderna e manufatto storico, con soluzioni dichiaratamente distinguibili e con l'impiego di materiali compatibili sia dal punto di vista estetico sia da quello tecnico-conservativo. In altre situazioni, invece, il progetto si afferma con maggiore evidenza formale, privilegiando la forza espressiva e la fruizione rispetto a una conservazione integralmente orientata alla tutela della consistenza materiale del bene. Questo confronto diventa dunque essenziale per comprendere le esperienze di Franco Minissi in ambito museografico e nel restauro. Anche nei suoi interventi ricorre infatti la volontà di rendere distinguibile l'aggiunta

⁵⁰⁹ A. R. D. Accardi, *L'evoluzione della museografia archeologica...*, pp.20.

⁵¹⁰ A. Grimaldi, A. Pane, *Lecture intrecciate...*, in op. cit., pp. 111-127.

contemporanea, evitando il mimetismo e fondando il progetto su uno studio attento della natura del luogo e della sua stratificazione.

Tra le posizioni estreme di una conservazione meramente feticistica delle vestigia materiali e una deresponsabilizzante pulsione consumistica della memoria storica si collocò un ampio spettro di possibili intenzionalità operative. In tale contesto, Aldo Accardi individua con particolare chiarezza l'opera di Guido Canali, i cui interventi museografici rappresentarono un paradigma di equilibrio tra istanze conservative e necessità di rifunzionalizzazione. Emblematici risultarono, in tal senso, il Museo Archeologico di Siena presso l'ex Ospedale di Santa Maria della Scala (1999), il Museo delle Statue Stele Lunigianesi nel Castello del Piagnaro a Pontremoli (2015) e il progetto del Grande Museo del Duomo di Milano.

In questi progetti, Canali dimostrò una raffinata sensibilità nei confronti della qualità materica e spaziale degli interni, subordinando le scelte compositive e formali a una volontà di discrezione progettuale che si tradusse in un'apparente assenza dell'intervento contemporaneo. Tale atteggiamento, lungi dal configurarsi come rinuncia progettuale, consentì invece l'instaurarsi di un dialogo misurato e profondamente allusivo tra nuovo e antico.⁵¹¹

Pur comportando l'introduzione di nuovi spazi funzionali e una parziale ridefinizione dell'assetto architettonico in funzione degli usi museali, questi interventi si distinsero per la sapiente armonizzazione tra l'esaltazione della tessitura muraria storica e le opere esposte, configurandosi come efficaci esempi di compromesso museografico, nei quali contenitore, collezione e allestimento si sostennero reciprocamente, pur piegandosi all'esigenza primaria del recupero.⁵¹²

Lo stesso principio di non sopraffazione dell'edificio storico mediante l'apparato museografico guidò il progetto di riallestimento del Grande Museo del Duomo di Milano, realizzato da Guido Canali nel 2013. In questo caso, l'intervento si collocò all'interno degli ambienti di Palazzo Reale, concessi dal Comune di Milano e integralmente restaurati dalla Veneranda Fabbrica⁵¹³. Il lungo processo di restauro, durato circa due anni, fu concepito nel

⁵¹¹ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.14.

⁵¹² Ivi. pp.14.

⁵¹³ La Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano rappresenta l'antica istituzione incaricata della preservazione e valorizzazione della Cattedrale, fondata nel 1387 da Gian Galgasm Visconti, Signore di Milano, con l'obiettivo di progettare e costruire il monumento. L'ente non soltanto opera nell'ambito della conservazione e del restauro del Duomo, ma svolge un ruolo fondamentale nella tutela e nell'assistenza alle attività liturgiche, e si dedica alla valorizzazione del ricco patrimonio della Cattedrale, assicurando la raccolta delle risorse necessarie per il suo mantenimento; si rimanda al sito web: www.duomomilano.it.

rispetto della storia stratificata della grande struttura muraria, perseguendo l'obiettivo di ottimizzare gli spazi destinati al percorso museale e, al contempo, di rendere leggibile la vicenda storica dell'edificio attraverso scorci e relazioni spaziali evocativi dell'immagine antica del palazzo.⁵¹⁴



Figura 100 – Museo del Duomo di Milano. Immagine dell'allestimento.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.14.

L'allestimento, orientato prioritariamente alla conservazione dei reperti, si configurò come un dispositivo narrativo capace di restituire la storia del Duomo, la sua evoluzione secolare e il continuo processo di manutenzione delle parti danneggiate, tuttora in atto. Il museo assunse così il ruolo di strumento interpretativo privilegiato per la comprensione del Duomo nella sua complessità, valorizzandone la funzione religiosa, culturale, educativa e assistenziale, nonché la sua rilevanza nel contesto urbano milanese.⁵¹⁵

In questo quadro teorico e operativo si collocò l'intervento di Guido Canali sul Museo delle Statue Stele Lunigianesi di Pontremoli, nel quale i principi generali del riuso e della conservazione trovarono una puntuale applicazione progettuale. Nel nuovo allestimento del museo, l'approccio progettuale di Canali trovò una delle sue espressioni più compiute, facendo coincidere in modo coerente le soluzioni architettoniche e spaziali con l'ordinamento espositivo. In questo intervento, il recupero di ambienti di straordinaria suggestione si tradusse in una lettura dello spazio come “sfondo” neutro ma fortemente evocativo, in piena sintonia

⁵¹⁴ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica...*, 2024.

⁵¹⁵ Ivi.

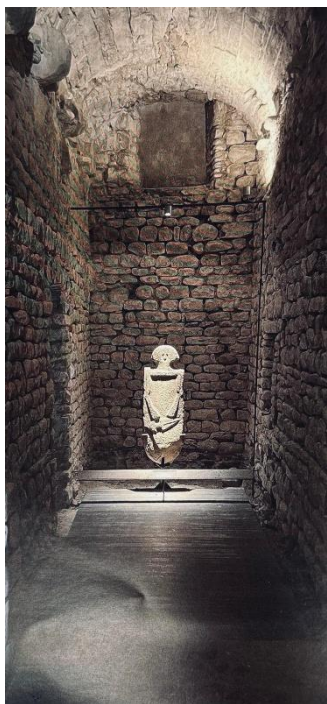


Figura 101 – Pontremoli, Museo delle statue Lunigianesi (Castello del Piagnaro).

Fonte: A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.20.

con le opere esposte, secondo una logica di reciproca valorizzazione tra contenitore e contenuto.⁵¹⁶

Elemento centrale del riallestimento fu la volontà di favorire un incontro diretto e non mediato tra il visitatore e le opere, riducendo al minimo l'interferenza di apparati didattici e strumenti multimediali, inseriti lungo il percorso in modo discreto e defilato. Lo spazio interno assunse così il ruolo di autentico protagonista del percorso museale, concepito non solo come sequenza espositiva, ma come dispositivo capace di condurre il visitatore verso una conoscenza emotiva e sensoriale dell'architettura storica. Come sottolineato da Aldo Accardi nel testo "La rifunzionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione", l'obiettivo di rendere l'allestimento suggestivo e coinvolgente, pur operando in ambienti austeri e con una collezione omogenea, fu perseguito attraverso l'impiego di pochi elementi progettuali, semplici ma accuratamente calibrati: la luce radente, che esaltava il modellato plastico delle statue; i sostegni in ferro, esili e discreti, delle teche e delle sculture; il pavimento flottante in tavolato di castagno che, distaccandosi di pochi centimetri dalle murature perimetrali, contribuiva a definire con chiarezza il limite tra intervento contemporaneo e preesistenza

storica⁵¹⁷.

All'interno dell'esperienza progettuale di Canali, "il progetto di adattamento dell'edificio antico ai nuovi usi si intersecò strettamente con il lavoro di lettura e conservazione, di cui fu la naturale conseguenza"⁵¹⁸.

Tale affermazione sintetizzò efficacemente una postura progettuale fondata sulla continuità con la stratificazione storica dell'edificio, perseguita attraverso la riscoperta e la valorizzazione della sua trama materica e dei suoi frammenti costruttivi.

⁵¹⁶ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.19.

⁵¹⁷ Ivi, pp.19.

⁵¹⁸ M. Carmassi, "Restauro e architetture d'interni, in G. Carmassi e M. Carmassi, *Del restauro, quattordici case*, Electa, Milano, 1998, p. 29.

Emersero così, come elementi di progetto, la coesistenza di differenti strutture murarie, la presenza di strati d'intonaco sovrapposti e la varietà delle decorazioni, intese non come residui da neutralizzare, ma come testimonianze da rendere leggibili e integrate nel nuovo assetto museale⁵¹⁹. In tal modo, l'intervento si configurò come un processo di rifunzionalizzazione consapevole, nel quale il progetto contemporaneo si pose in continuità critica con la storia dell'edificio, evitando ogni forma di mimetismo o di sovrapposizione arbitraria⁵²⁰.

I lunghi e spesso accesi dibattiti riguardanti la trasformazione morfologica e funzionale delle preesistenze contribuirono a stabilire una solida condivisione attorno all'approccio progettuale. Quest'ultimo si fondava su una visione diacronica della struttura esistente, con una chiara distinzione tra la sua condizione passata, presente e futura, alla quale le decisioni operative si relazionavano garantendo interventi minimi, compatibili ed efficaci dal punto di vista conservativo. Modificare un edificio "storicizzato" implicava inevitabilmente negoziazioni complesse, che non avrebbero dovuto concentrarsi sulla frammentazione dell'organismo architettonico (volta a giustificare la conservazione di alcune componenti storico-artistiche e la sostituzione di altre) bensì sull'armoniosa convergenza delle competenze attraverso una collaborazione sinergica.⁵²¹

Negli ultimi anni, la pratica progettuale ha introdotto, in alcuni casi virtuosi, procedure finalizzate ad affrontare tali criticità, favorendo l'apporto multidisciplinare dei diversi specialisti in modo coordinato, unitario e condiviso. Sebbene in maniera intermittente e non sempre con esiti pienamente risolutivi, questa metodologia promosse l'integrazione tra approcci differenti, facilitando la crescita di una reciproca consapevolezza tra le competenze e la formazione di un senso del limite all'interno dei singoli ambiti disciplinari⁵²².

Alla luce delle considerazioni esposte, si intende presentare una breve panoramica di interventi sul patrimonio storico-architettonico, dalla cui analisi si cercherà di delineare alcune tendenze attuali, con l'obiettivo di offrire uno sguardo critico, senza tuttavia ambire a formulare giudizi di valore assoluto, riconoscendo l'impossibilità e l'inappropriatezza di un approccio di tale natura. Naturalmente, ogni progetto, con il relativo intervento di cantiere, difficilmente appartiene a una sola tendenza, individuata peraltro in termini inevitabilmente arbitrari, così come non presenta caratteri di univoca interpretabilità. Tuttavia, nella grande

⁵¹⁹ I. Forino, "Abitare l'esistente" in op. cit., pp. 39-53.

⁵²⁰ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica...*, pp.19.

⁵²¹ Ivi, pp. 25.

⁵²² D. Fiorani, *Progetto restauro: questioni riaperte* Editoriale, in «Materiali e strutture. Problemi di conservazione», IX (2020), 17: pp. 5-9.

varietà di progetti e realizzazioni, alcuni casi, più di altri, sembrano indicare scelte operative e modalità di affrontare il progetto di “trasformazione”, entro il quale agiscono congiuntamente progettisti degli interni e restauratori, potenzialmente significative per un insieme più ampio e articolato di esperienze.⁵²³

Sulla scorta delle esperienze condotte da Norman Foster per la cupola del Reichstag a Berlino (1993) e per la copertura della corte del British Museum a Londra (2000), entrambe espressioni di quell’“architettura innovativa” definita da Leonardo Benevolo come un organismo inedito, inerente al luogo o innestato su un manufatto antico che ne risulta



Figura 102 – Tadao Ando Architect & Associates, Parigi, Bourse de Commerce: Viste dell’Overture, con la sua rotonda centrale e l’inserimento del “cilindro” di calcestruzzo.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell’architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.26; <https://ilgiornaledellarchitettura.com/>

trasformato⁵²⁴, nel 2012 rinasce a Parigi la Bourse de Commerce grazie all’intervento contemporaneo di Tadao Ando Architect & Associates in collaborazione con l’agenzia NeM / Niney et Marca Architectes. L’edificio, costruito nel 1886 su progetto di Henri Blondel (1821–1897), accoglie oggi la Collection François Pinault.

Tadao Ando, nel costruire un dialogo tra l’edificio preesistente e la creazione contemporanea, riconfigurò lo spazio interno della Bourse de Commerce, già caratterizzato da

⁵²³ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell’architettura storica...*, pp.19.

⁵²⁴ L. Benevolo, *Architettura del nuovo millennio*, Laterza, Bari 2008, pp. 265 ss.

un'iconica rotonda centrale, attraverso l'inserimento di un cilindro di trenta metri di diametro, il cui muro perimetrale si sviluppava per circa nove metri di altezza.

Questo nuovo volume definì lo spazio espositivo centrale sotto la cupola, che a sua volta racchiudeva l'auditorium e il foyer ipogeo, riorganizzando il percorso dei visitatori mediante un sistema di attraversamenti a diverse quote. Tra il cilindro e la facciata interna dell'edificio



Figura 103 – Tadao Ando Architect & Associates, Parigi, Bourse de Commerce: Viste dell'Overture, con la sua rotonda centrale e l'inserimento del "cilindro" di calcestruzzo. In questa immagine si percepisce come il volume del cilindro riorganizzi il percorso dei visitatori, che avviene tramite passerelle e rampe di scale comprese tra il cilindro stesso e la facciata interna della Bourse.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.27.

venne infatti inserita una sequenza di passerelle e scale disposte lungo le pareti circolari, che consentiva l'accesso ai due livelli delle aree espositive, dando luogo a una suggestiva articolazione spaziale. La forma curva, in risonanza con la sovrastante cupola monumentale, meravigliava il pubblico e al contempo lo "destabilizzava", offrendo un'esperienza di visita caratterizzata da percorsi liberi e continui.

All'ingresso dell'edificio, sotto la grande copertura vetrata, si percepiva un ampio spazio aperto, nel quale la luce naturale filtrava con intensità, generando un forte impatto emozionale e instaurando un dialogo armonico tra progetto contemporaneo e patrimonio preesistente.⁵²⁵

Un'esperienza del tutto analoga Tadao Ando l'aveva già condotta in Italia nel 2009 per François Pinault presso la Punta della Dogana a Venezia, dove progettò l'allestimento della collezione di arte contemporanea secondo lo stesso principio simbolico successivamente sviluppato nella rotonda della Bourse de Commerce di Parigi.

Si trattò di un intervento ampiamente discusso in ambito scientifico, leggibile in parte attraverso la metafora del "palinsesto", con l'inserimento del "nuovo", programmaticamente autonomo anche nella

sua durezza formale, all'interno di una preesistenza antica e pluristratificata. Durante i saggi

⁵²⁵ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.29.

preliminari e lo svolgimento del cantiere furono riportate alla luce parti storiche da lungo tempo obliterate, ma documentate nelle fasi preparatorie del progetto, tra cui le murature in mattoni e le capriate lignee originali; altre componenti, come alcune porzioni delle antiche pavimentazioni interne, vennero invece sacrificate a nuove esigenze funzionali e impiantistiche⁵²⁶.

Con l'obiettivo principale di creare uno spazio espositivo di circa 3.300 metri quadrati, si resero necessari complessi lavori di rifondazione dell'edificio, finalizzati a proteggerlo dall'umidità e dalle costanti ondate di alta marea, mantenendo come invariante progettuale la preservazione del caratteristico impianto dei magazzini, disposti in parallelo lungo le rive del Canal Grande e del Canale della Giudecca.



Figura 104 – Venezia, Punta della Dogana, Francois Pinault Collection: immagine relativa agli interni riprogettati da Tadao Ando.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La rifunionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.31.

Nell'intento di mantenere in equilibrio memoria storica e innovazione tecnologica, l'architetto giapponese affiancò materiali e forme contemporanee, come le pareti in cemento a faccia vista, creando ex novo un volume immersivo, anch'esso in cemento, collocato al centro del grande ambiente a doppia altezza che attraversa verticalmente il baricentro della pianta triangolare di Punta della Dogana.⁵²⁷

All'interno di questo panorama di interventi, alcuni esempi recenti mostrano con particolare evidenza come il progetto contemporaneo possa operare per contrapposizione formale e spaziale, instaurando un dialogo intenzionale con la preesistenza storica.

Questo spazio singolare e simbolico, che costituisce una sorta di parentesi "geometrica" all'interno degli ambienti attraversati, rappresenta il cuore pulsante dell'intero complesso, nel

⁵²⁶ S. F. Musso, *Il progetto di restauro in Italia: tendenze, temi e problemi ricorrenti*, in «Materiali e strutture. Problemi di conservazione», IX (2020), 17, pp. 11-26.

⁵²⁷ A. R. D. Accardi, *La rifunionalizzazione dell'architettura storica...*, pp.29.

quale convive l'accostamento tra le pavimentazioni della tradizione veneziana e la finitura dei muri in cemento, elementi che contribuiscono all'evocazione di una dimensione introspettiva. Il cilindro di Parigi e il cubo di Venezia, entrambi segni di una netta "separazione" percettiva ma al contempo di una stretta "relazione" comunicativa tra antico e nuovo, si configurano come un sigillo della contemporaneità, altamente espressivo e libero da schemi teorici, poiché operano per contrasto ed esaltano l'esperienza spaziale attraverso un'enfasi formale marcata.⁵²⁸

Sempre a Venezia, Francesco Magnani e Traudy Pelzel, intervenendo sulla Torre di Porta Nuova all'Arsenale (edificio realizzato tra il 1807 e il 1826 e originariamente destinato a "macchina per alberare") hanno restituito al manufatto storico un nuovo "senso d'uso", più che un semplice nuovo "uso", attraverso l'inserimento di un percorso interno strutturalmente e spazialmente indipendente, che dal basso si estende fino alla sommitale e suggestiva terrazza panoramica⁵²⁹. Con questo progetto (2006), nell'intento di valorizzare la verticalità degli spazi interni e di mantenere l'unitarietà degli ambiti generati dalla possente struttura in laterizio, si è cercato di coniugare le esigenze di conservazione e recupero del manufatto con quelle di adeguamento funzionale per un uso espositivo, informativo e culturale, che ha inevitabilmente comportato l'introduzione di una dotazione tecnologica appropriata.

Si è proceduto, dunque, alla razionalizzazione dei percorsi di attraversamento verticali, alla messa in luce dello sviluppo della torre e, non ultimo, all'inserimento di nuovi elementi volumetricamente "indipendenti" dalle strutture murarie esistenti. La volontà di mantenere nettamente separate l'antica "macchina" e la nuova "fabbrica" è stata resa ancor più esplicita dalla scelta di avvalersi dell'acciaio Corten, sia come elemento strutturale sia come finitura superficiale, impiegato per modellare alcuni dei nuovi volumi innestati, tra cui la biblioteca, l'imponente sistema di ballatoi e rampe, l'ascensore e altri elementi. Il cromatismo materico dell'acciaio Cor-Ten sembrava così evocare sia l'originaria funzione industriale della torre sia i caratteri dell'ambiente che la accoglieva, conferendo unitarietà ai nuovi volumi inseriti e sottolineandone le valenze spaziali. L'aspetto massiccio dei profili delle rampe e dei ballatoi accresceva la sensazione di "sospensione" tra i fasci di luce zenitali e il distacco dall'involucro murario.⁵³⁰

Qui, "il progetto di adattamento (dell'edificio antico) ai nuovi usi s'intersecava strettamente con il lavoro di lettura e conservazione, di cui costituiva la naturale

⁵²⁸ Ivi, pp. 33.

⁵²⁹ F. Magnani, T. Pelzel, *Torre di Porta Nuova*, Arsenale di Venezia, n «Casa bella», 2011, 802, pp. 2-19.

⁵³⁰ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica...*, pp.34.

conseguenza”⁵³¹, facendo emergere una ricerca di continuità con la stratificazione storica attraverso la riscoperta e la valorizzazione della sua trama materica e dei suoi frammenti. In tal modo, l’edificio antico, pur nel rispetto della sua storia, veniva quasi trasformato in mero contenitore, svuotato dalle strutture precedenti e riallestito mediante l’inserimento di una nuova architettura al suo interno, posta in “contrasto” con quella originaria.

L’aggiunta del nuovo, per contrapposizione, diveniva in realtà espressione della volontà di segnare maggiormente l’esistente, mentre il progetto di rifunzionalizzazione si rivelava un intenso racconto spaziale, pur nella diversa rilettura del manufatto. Nel caso di interventi come quelli appena esposti, nei quali le nuove dotazioni infrastrutturali – necessarie a garantire l’accessibilità e l’utilizzabilità in sicurezza del bene – non ammettevano soluzioni “tradizionali” o mimetiche, ma richiedevano il ricorso alle tecnologie più attuali, si sarebbe dovuto procedere, secondo il senso etico del progettista, con soluzioni misurate e discrete, che tuttavia non sempre risultavano pienamente riuscite⁵³².

Fu nel riconoscimento reciproco fra le istanze della conservazione e quelle dell’innovazione, così come nell’armoniosa ricomposizione fra nuovo e antico, priva di ostentazioni e sottomissioni, ovvero nella dialettica fra valori e significati permanenti, da un lato, e le metamorfosi che essi subivano nel tempo, dall’altro, che si individuava il futuro del patrimonio architettonico. Il restauro, poiché comportava sempre e comunque una modificazione critica della consistenza ereditata, veniva così considerato una forma specialistica del progetto di architettura, ormai tradotta in un vero e proprio processo di trasformazione del patrimonio storico-architettonico, tanto nei suoi aspetti materiali quanto in quelli immateriali.⁵³³

Anche altre discipline, quali l’antropologia, l’ecologia e la psicologia, precocemente individuate da Roberto Pane come di ausilio alla conservazione⁵³⁴, con riferimento alla percezione dell’architettura da parte delle comunità, rivendicarono la necessità di una distinzione negli interventi di recupero o restauro del patrimonio architettonico, al fine di evitare una potenziale confusione nel fruitore, generata da operazioni altrimenti definibili come “cumuli di mistificazioni”. Si trattava, altresì, di mantenere una cosiddetta “distanza critica”, ritenuta necessaria al benessere psicologico che l’architettura dovrebbe garantire, e che rischiava di svanire quando gli “archetipi mentali e fisici” cessavano di esercitare la loro

⁵³¹ M. Carmassi, “*Restauri e architetture d'interni*”, in G. e M. Carmassi, op. cit., p.29.

⁵³² S. F. Musso, op. cit., pp. 11-26.

⁵³³ F. La Regina, *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*, Liguori Napoli, 2005, pp. 370.

⁵³⁴ Sintesi interpretativa formulata da E. Romeo

naturale funzione. Doveva dunque esistere una distanza, una demarcazione tra ciò che già esisteva e ciò che veniva aggiunto: un *limes* capace di definire e connotare il nuovo, divenendone il linguaggio privilegiato.⁵³⁵

In tale prospettiva, il concetto di “distanza” trovò una delle sue massime manifestazioni nell’opera di Carlo Scarpa. I suoi interventi nei musei, come quello al Museo di Castelvecchio a Verona (1957-1974) e il restyling di Palazzo Abatellis a Palermo (1953-1954), divennero punti di riferimento essenziali nel dibattito italiano relativo al legame tra antichità e modernità.

Carlo Scarpa intervenne al Museo di Castelvecchio a Verona tra il 1957 e il 1974, in collaborazione con il direttore Licisco Magagnato, realizzando un’opera che si impose come riferimento per la museografia italiana del secondo dopoguerra. L’architetto affrontò con particolare intensità il tema del rapporto tra edificio storico, inserimenti contemporanei e opere esposte, accentuando consapevolmente contrasti e paradossi tra preesistenza e nuova costruzione museografica⁵³⁶. Il progetto assunse innanzitutto il valore di un giudizio critico sugli interventi precedenti, soprattutto quelli novecenteschi, ritenuti incongrui rispetto alla consistenza monumentale del complesso. Scarpa non procedette tuttavia a una cancellazione integrale di tali stratificazioni: al contrario, ne mise in evidenza le ambiguità e i limiti, trasformandole in occasione per sperimentare dispositivi capaci di rendere più leggibile la vicenda storica dell’edificio⁵³⁷.

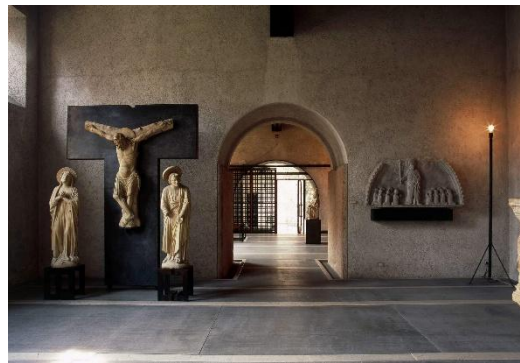


Figura 105 e Figura 106 – Carlo Scarpa, *Progetto per il museo di Castel Vecchio a Verona*. A sinistra un’immagine raffigurante l’intervento sulla facciata. A destra la galleria di sculture.

Fonte: www.finestresullarte.info;

In questa prospettiva egli operò anche attraverso scelte di forte incisività, come la demolizione di una campata dell’ala napoleonica, che ristabilì il rapporto con l’Adige e restituì al cortile-piazza d’armi una relazione spaziale storicamente determinante. Tale decisione,

⁵³⁵ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell’architettura storica...*, pp.34.

⁵³⁶ B. Lanteri, *Progetto di exhibit design per il sito archeologico di Villa Adriana (RM)*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, Politecnico di Torino, 2022, pp. 27.

⁵³⁷ Ivi.

eccezionale per ampiezza e implicazioni, rivelò una postura progettuale risoluta, maturata in un contesto antecedente al consolidarsi di un quadro normativo più restrittivo in materia di tutela, nel quale analoghe trasformazioni sarebbero state difficilmente praticabili⁵³⁸. All'opera di "smontaggio" si affiancò l'inserimento di nuovi elementi concepiti per far emergere, in modo distinto, le diverse soglie storiche del complesso, secondo una logica di riconoscibilità e di distanza critica. In particolare, le aggiunte degli anni Venti (quali torri, merlature, camminamento di ronda sul fronte dell'Adige e l'assetto delle ali della caserma napoleonica) vennero ricondotte a una fase ritenuta troppo recente e non necessaria, anche per la sua



Figura 107 – Carlo Scarpa, *Progetto per il museo di Castel Vecchio a Verona*. Fotografia scattata dal basso verso l'alto alla copertura lignea e alle integrazioni in calcestruzzo.

Fonte: Fotografia di K. Pasero, 1° novembre 2024.

estraneità formale rispetto alla visione dell'architetto⁵³⁹.

La messa in opera dei nuovi ambienti espositivi si fondò su una tecnica contrappuntistica e "coloristica", capace al contempo di evidenziare la frattura tra antico e nuovo e di comporla attraverso una cura condivisa della materia. I materiali storici (ciottoli, tufo, legno e pietra locale) vennero valorizzati nella loro tessitura, mentre quelli

contemporanei (calcestruzzo a vista, acciaio, graticci metallici e tiranti) furono trattati con un'attenzione quasi artigianale alle superfici, così da costituire un linguaggio autonomo ma non indifferente al contesto⁵⁴⁰.

In tale quadro, le opere d'arte furono collocate mediante supporti e appoggi, appositamente disegnati, capaci di costruire relazioni controllate tra oggetto, spazio e sguardo del visitatore. Ogni collocazione si configurò come un dispositivo interpretativo che isolò l'opera senza reciderne il legame con l'architettura, sollecitando una lettura critica della fruizione. Emblematico risultò, in tal senso, l'allestimento del Crocifisso del Maestro di Sant'Anastasia,

⁵³⁸ Ivi, pp. 28.

⁵³⁹ M. D. Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia*, Il "Saper mostrare" di Carlo Scarpa, Marsilio Editori, Venezia 2008, pp. 77.

⁵⁴⁰ Ivi, pp.80.

impostato sul rapporto tra il volto, la croce contemporanea e la luce proveniente dall'alta finestra sullo sfondo scabro delle pareti⁵⁴¹.

Anche l'ordinamento museologico, pur mantenendo un andamento cronologico, oltrepassò la semplice successione temporale e si tradusse in una struttura narrativa articolata in sequenze spaziali, anticipazioni e interruzioni, in cui la collocazione delle opere contribuì alla costruzione del racconto. Alcuni episodi divennero paradigmatici: la Santa Cecilia, presentata di spalle per generare una rotazione dello sguardo e un contro-movimento rispetto alla direzione della galleria; e la statua equestre di Cangrande della Scala, assunta quale punto culminante e simbolico del percorso.⁵⁴²

All'interno di questo articolato quadro teorico, nel quale il progetto sul patrimonio storico si configurò come un delicato equilibrio tra conservazione, trasformazione e interpretazione critica della preesistenza, emerse con particolare evidenza il tema della distanza quale principio regolatore dell'intervento contemporaneo. Se da un lato gli esempi analizzati mostrarono come il progetto poté operare tanto per continuità quanto per contrapposizione formale, dall'altro risultò sempre più chiaro come la consapevolezza del limite e la definizione di una soglia tra antico e nuovo rappresentarono condizioni imprescindibili per evitare esiti mimetici o, al contrario, sovrapposizioni arbitrarie.

In tale prospettiva, la nozione di distanza non si esaurì in una semplice separazione fisica o linguistica, ma assunse il valore di strumento critico capace di mediare tra istanze emotive, responsabilità progettuale e rispetto della stratificazione storica. Fu proprio a partire da questa consapevolezza che alcuni interventi recenti elaborarono metodologie operative fondate su processi aperti, adattivi e fortemente ancorati alla realtà del cantiere, nei quali il progetto si costruì progressivamente attraverso un dialogo continuo con l'edificio esistente. Tra questi, l'esperienza di riuso e rifunzionalizzazione di Palazzo Butera a Palermo si pose come caso emblematico, offrendo una declinazione particolarmente significativa del concetto di distanza critica applicata al progetto di restauro e di architettura degli interni.

A proposito del concetto di "distanza", con riferimento agli interventi di riuso di Palazzo Butera a Palermo⁵⁴³, progressivamente riaperto al pubblico a partire dal 2018 e divenuto sede

⁵⁴¹ B. Lanteri, *Progetto di exhibit design per il sito archeologico di Villa Adriana (RM)*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, Politecnico di Torino, 2022, pp. 28.

⁵⁴² Ivi, pp. 29-30.

⁵⁴³ Dimora principesca dei Branciforte, principi di Butera e della casa Scordia, il palazzo le sue origini nel Seicento, ma a partire dal 1721, quando divenne la residenza dei Branciforte, ha subito una nuova definizione. Dopo l'incendio del 1759, il palazzo è stato completamente ricostruito e magnificamente arricchito da un gruppo di artisti, tra cui decoratori, stuccatori, ceramisti e arredatori. Particolarmente interessante è la volta affrescata

della Collezione di Francesca e Massimo Valsecchi⁵⁴⁴, l'architetto progettista dei lavori di restauro e rifunzionalizzazione, Giovanni Cappelletti, evidenziò come il coinvolgimento emotivo e la meraviglia suscitati dall'edificio dovessero necessariamente accompagnarsi al mantenimento di una distanza critica tra l'intenzione progettuale e il manufatto storico oggetto dell'intervento. In tale senso, egli affermò che "il coinvolgimento delle emozioni, la meraviglia che scaturisce dall'edificio, deve lasciare spazio anche alla distanza che necessariamente deve porsi tra l'intenzione progettuale, che traduce le emozioni in fatti, e il manufatto che è oggetto di quella intenzione"⁵⁴⁵.



Figura 108 – Giovanni Cappelletti, *Progetto e Cantiere per l'allestimento di Palazzo Butera a Palermo*.

Fonte: www.palazzobutera.it.

Nel cantiere di Palazzo Butera, piuttosto che adottare un progetto esecutivo rigidamente definito, venne elaborata una bozza di azioni e intenzioni, riconducibile a un metaprogetto finalizzato alla definizione dello schema funzionale generale dell'edificio e all'individuazione di strategie di intervento fondate sulla conoscenza teorica e tecnica del restauro⁵⁴⁶. Il processo progettuale si sviluppò prevalentemente in corso d'opera, secondo un approccio operativo basato sulla reazione piuttosto che sulla previsione, consentendo l'ideazione di soluzioni specifiche direttamente in cantiere. In tale contesto, anche la scelta dei materiali, come nel caso delle pavimentazioni del piano terra realizzate

mediante l'integrazione di materiali di recupero provenienti dalla ristrutturazione, orientò le modalità di intervento sul monumento⁵⁴⁷.

da Gioacchino Martorana; cfr. Santina Grasso, *Il palazzo Butera a Palermo: acquisizioni documentarie*, in "Antichità viva", 5, 1980, pp. 33-38; G. Lanza Tomasi (a cura di, *Dimore di Sicilia*, Ed. Arsenale, Venezia, 1998; R. Prescia, *Nuovi progetti per Palazzo Butera*, in «PER 46, set-dic 2016 pp. 14-16.

⁵⁴⁴ G. Cappelletti, C. Gulli, *Palazzo Butera. La collezione di Francesca e Massimo Valsecchi. Guida alla visita*, Fondazione Palazzo Butera, Palermo 2021.

⁵⁴⁵ G. Cappelletti, *Palazzo Butera. Progetto e cantiere*, Fondazione Palazzo Butera, Palermo 2024, pp. 14.

⁵⁴⁶ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in Aldo Renato Daniele Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.38.

⁵⁴⁷ G. Cappelletti, *Palazzo Butera. Progetto e cantiere*, Fondazione Palazzo Butera, Palermo 2024, pp. 12.

L'intervento sulla fabbrica storica del palazzo si configurò così come un processo aperto, nel quale il restauro venne concepito come un "sistema aperto" e il recupero e la valorizzazione dell'edificio si realizzarono attraverso interventi progressivi e calibrati in corso d'opera⁵⁴⁸.

A tal proposito, Cappelletti aveva richiamato il paradigma dell'artigianato, citando Richard Sennett, il quale, in merito al concetto di sistema aperto, affermava: "a ogni stadio (del lavoro artigiano) avviene qualcosa che modifica il lavoro previsto [...]. In un sistema aperto non esiste un traguardo [...]; ogni cambiamento corrisponde a quello precedente in modo che non era possibile prevederlo all'inizio. Al posto del destino [...], in un sistema aperto è il processo che forgia il risultato finale"⁵⁴⁹.



Figura 109 – Giovanni Cappelletti, Progetto e Cantiere per l'allestimento di Palazzo Butera a Palermo.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.41.

In relazione a questa evoluzione costante e non pianificata dell'intervento, lo stesso Cappelletti aveva inoltre osservato come negli spazi di Palazzo Butera nulla risultasse avulso o estraneo, poiché ogni elemento si aggiungeva e si accumulava senza negare l'esistente, conducendolo piuttosto a un livello superiore di complessità e di bellezza⁵⁵⁰. In tal senso, egli affermava: "[...] Nel palazzo, le forme e gli stili, anche quelli più distanti nel tempo e nello spazio, si giustappongono integrandosi, fornendo così la più chiara evidenza del fatto che la prerogativa più importante che possiedono, ciò che consente il loro dialogo, è quella di avere un'origine comune: l'uomo e la sua capacità di creare senso e bellezza"⁵⁵¹.

In una prospettiva più ampia, laddove la trasformazione, intesa sia come modifica della struttura fisica dell'edificio sia come ridefinizione della sua percezione attraverso le nuove funzioni, avesse assunto il ruolo di principio cardine del progetto di restauro, risultava imprescindibile richiamare il contributo sostanziale dell'Architettura degli Interni in tale processo. Come sottolineato da Luca Basso Peressut, "è nel disegno degli interni che si manifesta il prezioso, insostituibile compito dell'architettura, quello di offrire luoghi appropriati (non soltanto) ideati per l'abitare. La teoria e la pratica degli interni, costituendo materia di composizione architettonica per eccellenza, appartengono all'essenza

⁵⁴⁸ Ivi, pp. 12 e ss.

⁵⁴⁹ R. Sennett, *Costruire e abitare*. Etica per la città, Milano, 2020.

⁵⁵⁰ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica...*, pp.38.

⁵⁵¹ G. Cappelletti, Palazzo Butera. Progetto e cantiere, cit., pp. 16.

dell'architettura. Indagando in profondità la natura degli spazi [...], l'architettura degli interni realizza e verifica in essi la ragion d'essere di un edificio»⁵⁵².

Negli ultimi anni si era progressivamente affermata una crescente consapevolezza del ruolo assunto dal progetto di interni negli interventi di recupero e di riuso del patrimonio architettonico, come evidenziato anche dalle più recenti riflessioni sul tema della rifunzionalizzazione dell'architettura storica³². Se appariva evidente come ogni progetto “trovi casa” all'interno di una realtà esistente, risultava altrettanto necessario riconoscere la complessità del processo di negoziazione tra la vocazione spaziale propria del luogo e le esigenze connesse alla sua rifunzionalizzazione⁵⁵³.

In tale contesto, il progetto di interni non veniva più inteso come un ambito d'azione riferibile a luoghi dai confini rigidamente definiti, ma come espressione di una concezione più ampia e inclusiva, riconducibile all'idea di “luogo del gesto”, ovvero a quell'aspetto fondativo degli interni secondo cui «è l'azione a costruire i luoghi e non viceversa»⁵⁵⁴.

Parallelamente, anche l'architettura dei musei, che in passato aveva manifestato una certa resistenza nei confronti dell'innovazione, aveva conosciuto un significativo mutamento di orizzonte, all'interno del quale l'architettura degli interni assumeva un ruolo determinante nella definizione del contesto museale. In risposta alle più recenti istanze museologiche, i progetti di riallestimento tendevano infatti a proporre, in modo creativo e consapevole, una “fusione” tra architettura e apparati museografici, dando luogo a un processo di ricomposizione e reinterpretazione dell'obsoleta dicotomia tra “involucro” e “contenuto”. In tale prospettiva, anche gli interni acquisivano un carattere simbolico autonomo, risultando inscindibilmente legati al potere semiotico dell'allestimento e contribuendo a una valenza evocativa ed emozionale.⁵⁵⁵

In continuità con queste riflessioni, che riconoscevano al progetto degli interni un ruolo decisivo nei processi di rifunzionalizzazione e di costruzione del significato degli spazi museali, alcuni interventi recenti offrono esempi particolarmente emblematici di integrazione tra architettura, museografia e restauro, nei quali la distinzione tra le diverse scale e nature dell'intervento tende a dissolversi in una visione progettuale unitaria.

⁵⁵² L. Basso Peressut, “Una presenza continua”. In Allegretti, Greta, et Al. *Gli Interni, essenza dell'architettura Adriano Cornoldi* (1942-2009), Maggioli Editore, Milano 2019.

⁵⁵³ Cfr. Edmond Jabes, *Il libro dell'ospitalità*, Raffaello Cortina, Milano 1991; Jacques Derri da, *L'ospitalità*, Baldini & Castaldi, Milano 2000.

⁵⁵⁴ M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma 2001.

⁵⁵⁵ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica...*, pp.42.

Un chiaro esempio di quanto sopra esposto era rintracciabile nel progetto del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (2015), realizzato dallo studio Guicciardini & Magni, nel quale gli interventi di architettura degli interni, museografia e restauro si erano sviluppati come un unicum organico e pressoché indissolubile⁵⁵⁶.



Figura 110 – Firenze, Museo dell'Opera del Duomo: “la corte” con ricostruzione della facciata della “vecchia cattedrale” e del battistero.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La rifunionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.41.

Il riallestimento del museo aveva richiesto un rinnovamento integrale dell'impianto museale esistente e il raddoppio della superficie espositiva, coinvolgendo anche porzioni di costruito caratterizzate da una complessa stratificazione, tra cui gli ambienti dell'ex garage del Duomo, più volte rimaneggiati nel corso del Novecento e ormai privi di specifiche qualità conformative o decorative. Proprio tale condizione di neutralità spaziale aveva legittimato un intervento non rigidamente “misurato”, che, appropriandosi di un volume ridotto a mera scatola edilizia, aveva favorito la definizione di un «interno nell'interno, dando luogo a una nuova spazialità inscritta nell'invaso originario dell'edificio e avallando un processo progettuale riconducibile al principio del “costruire nel costruito”⁵⁵⁷.

In tal senso, l'intervento poteva essere letto come la realizzazione di un vero e proprio “esterno” all'interno di uno spazio chiuso, poiché, sulla scorta della tradizionale strategia museografica della Period Street, il cui esempio più noto è la Victorian Street dello York Castle Museum (1930)⁵⁵⁸, la nuova architettura degli interni, piegata alle istanze museologiche, si era assunta il compito di valorizzare alcune opere simbolo dell'arte rinascimentale attraverso la

⁵⁵⁶ Ivi, pp. 44.

⁵⁵⁷ Il paradigma del ruolo dell'architettura è in evoluzione secondo cui il progetto può essere concepito in modo da consentire all'architettura di assumere diverse funzioni nel tempo, anche ben oltre [uso per cui è stata inizialmente progettata; cfr. Concetta Tavoletta, *Costruire sul costruito*, Alleli | Research, LetteraVentidue Edizioni S. Siracusa 2023.

⁵⁵⁸ Cfr. Maria Clara Ruggeri, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 2000, pp. 191 e ss.

ricostruzione, in scala reale, dell'antica facciata del Duomo, smantellata nel 1587, consentendo il riposizionamento delle statue trecentesche e quattrocentesche entro un contesto storicamente evocato.

Parallelamente, gli ambienti dell'ex garage erano stati oggetto di una profonda riqualificazione funzionale, finalizzata alla realizzazione di un nuovo sistema distributivo interno, articolato in ballatoi e livelli di fruizione sovrapposti⁵⁵⁹. Tale operazione aveva comportato l'incremento dell'altezza utile per ricavare nuovi spazi espositivi al di sopra dell'ex sala di Bonifacio VIII e degli ambienti laterali del garage, ampliando significativamente le potenzialità del percorso museale⁵⁶⁰.

In questo intervento, l'apporto multidisciplinare dei diversi specialisti coinvolti si era svolto in modo unitario e condiviso, attraverso uno scambio costante di istanze, talvolta di natura creativa, talvolta di carattere più vincolante. Tale processo aveva condotto a una definizione di dettaglio e a una cura compositiva tali da annullare il limite percettivo tra le differenti nature degli interventi, restituendo una lettura d'insieme coerente, chiaramente leggibile e fortemente comunicativa⁵⁶¹.

In coerente prosecuzione delle strategie di intervento sopra richiamate, il gruppo Guicciardini & Magni aveva operato anche nel progetto del Museo dell'Opera del Duomo di Pisa (2019), il cui esito, nelle motivazioni del Consiglio Nazionale degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori, veniva segnalato «per la grande efficacia nel riproporre testimonianze storiche significative in un allestimento museografico che, con originalità e innovazione, stimola e accompagna il visitatore in un percorso conoscitivo completo. Inoltre, emerge nella realizzazione anche l'intervento di restauro conservativo della sede museale che, con rigore ed equilibrio, valorizza non solo il patrimonio esposto, ma anche il contesto architettonico ospitante»⁵⁶²

Il Museo dell'Opera del Duomo di Pisa offriva infatti una sequenza di opere idonea a restituire, con continuità cronologica, la devozione e la magnificenza della città a partire dal XII secolo⁵⁶³. In tale cornice, il nuovo impianto museografico era stato concepito per

⁵⁵⁹ T. Verdon, *il nuovo Museo dell'Opera del Duomo*, Mandragora, Firenze 2015.

⁵⁶⁰ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica...*, pp.44.

⁵⁶¹ Ivi, pp.44.

⁵⁶² Si confronti con il sito online: <https://www.awn.it/attivita/concorsi-e-premi-cnappc/pre-mi-festa-dell-architetto>.

⁵⁶³ A Pisa, potente Repubblica Marinara, si sono intrecciate diverse culture artistiche, dall'Europa settentrionale a quelle islamiche. Nel XIII secolo, con l'arrivo di Nicola Pisano, ha avuto inizio una fase di sperimentazione nella scultura che avrebbe poi dato frutti nel Rinascimento; per la storia della Repubblica di Pisa si confronti

configurare un percorso fluido e unitario, nel quale i capolavori della scultura pisana risultavano al contempo esaltati dagli apparati espositivi e messi in relazione dialogica con il contesto storico che li accoglieva.



Figura 111 – Pisa, Museo dell'Opera del Duomo: l'edificio museale in rapporto alla monumentale Torre di Pisa.
Fonte: A. R. D. Accardi, *La rifunionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.50.

Le opere venivano inoltre ricondotte a una più ampia intelligibilità mediante soluzioni allestitivie orientate a evocare, senza riprodurle mimeticamente, la collocazione e le atmosfere originarie: un'operazione che, più che inseguire l'illusione della realtà, mirava a restituirne l'essenza e i significati profondi, rendendoli trasmissibili al pubblico contemporaneo.⁵⁶⁴

In coerenza con tale intento, finiture, cromie e materie venivano selezionate in modo da richiamare quelle storicamente presenti nei monumenti della Piazza dei Miracoli, pur reinterpretandole secondo un linguaggio attuale. I basamenti e le pedane erano realizzati in pietra arenaria, lavorata in modo da introdurre una lieve vibrazione della superficie, mentre i fondali destinati alle opere venivano eseguiti in resina o in encausto, quale rimando ai finti marmi interni al Duomo. Le scelte in materia di materiali e colori manifestavano, in tal senso, un dichiarato rifiuto della logica del “white cube”, i cui presupposti non venivano semplicemente negati, ma piuttosto rielaborati e rifunionalizzati per assumere nuove valenze

con G. Benvenuti, *Storia della Repubblica di Pisa*, Pisa, Giardini, 1962; per la ricca produzione scultorea si veda A. Ducci et Al., *Storia illustrata della scultura a Pisa. Dall'alto medioevo all'Ottocento*, Pacini Editore, Pisa 2019.

⁵⁶⁴ A. R. D. Accardi, *La rifunionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.50.

semantiche. L'encausto, in particolare, risultò impiegato con modalità sperimentali grazie all'adozione di nuovi supporti e resine, capaci di generare superfici continue, prive di discontinuità e soluzioni di giunto.⁵⁶⁵

In un quadro complessivo attentamente calibrato, materiali quali la pietra arenaria, il corian e la resina per le pavimentazioni venivano dunque scelti con rigore, in dialogo con fondi leggermente dorati che evocavano l'abside e parte della copertura della Cattedrale, rafforzando così la continuità percettiva tra percorso museale e universo monumentale di riferimento.

Sulla scia della riconosciuta e ampiamente elogiata trasformazione del Neues Museum di Berlino, alla quale si farà riferimento in chiusura del presente lavoro, nel 2017 venne affidato a David Chipperfield un incarico di particolare delicatezza: il restauro e la rifunzionalizzazione delle Procuratie Vecchie di Venezia (già Palazzo Reale).⁵⁶⁶ Si trattò di un'operazione di notevole complessità, non solo per l'entità dell'intervento, ma anche per la necessità di operare all'interno di uno dei contesti urbani e monumentali più sensibili al mondo, circostanza che confermò la capacità dell'architetto britannico di confrontarsi con l'esistente mediante un approccio misurato e profondamente consapevole.

Le Procuratie Vecchie, la cui facciata costituisce una quinta scenica continua lungo l'intero lato settentrionale di Piazza San Marco, erano state concepite dapprima da Bartolomeo Bon e successivamente da Jacopo Sansovino, nella prima metà del Cinquecento⁵⁶⁷, nell'ambito del più ampio programma di *renovatio urbis* promosso dal doge Andrea Gritti⁵⁶⁸. Il complesso edilizio aveva originariamente ospitato l'abitazione e la sede operativa dei Procuratori di San Marco, la più alta carica della Repubblica dopo quella del Doge, cui spettavano funzioni di primaria importanza, quali l'amministrazione della Basilica, l'esecuzione dei testamenti e l'assistenza ai poveri e agli orfani.

Destinato in origine a uso residenziale, l'edificio presentava una struttura articolata in una sequenza di corpi di fabbrica contigui, configurandosi come un insieme di unità abitative

⁵⁶⁵ Ivi, pp.50.

⁵⁶⁶ Ivi, pp.56.

⁵⁶⁷ Thomas Hirte, *Il "foro all'antica" di Venezia. La trasformazione di Piazza San Marco nel Cinquecento*, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Venezia 1986; si veda anche M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Marsilio, Padova 1972, pp. 144-157.

⁵⁶⁸ Il Palazzo delle Procuratie Vecchie subì ulteriori modificazioni e completamenti fino a quando, con il concept di Giuseppe Maria Soli (1810), si arrivò alla sua definizione pre-intervento Chipperfield; si confronti con Elisa Bastianello, "Il Palazzo Reale di Venezia (1806-1813)", in E. Bastianello, M. Centanni (Curs.), *Arte in guerra*, Associazione Engramma- Centro studi classicA luav, Venezia 2013, pp. 44-76, il cui contributo, tra l'altro, presenta una significativa documentazione grafica e iconografica.

autonome, separate da pareti divisorie ravvicinate⁵⁶⁹. Proprio tale configurazione rappresentava una delle principali criticità dell'intervento di rifunzionalizzazione. La sfida affrontata dal gruppo guidato da Chipperfield consisteva infatti nel restituire vitalità all'edificio, trasformando tali "limiti" in risorse progettuali, ovvero convertendo le pareti divisorie in elementi capaci di conferire forza e riconoscibilità all'impianto complessivo.

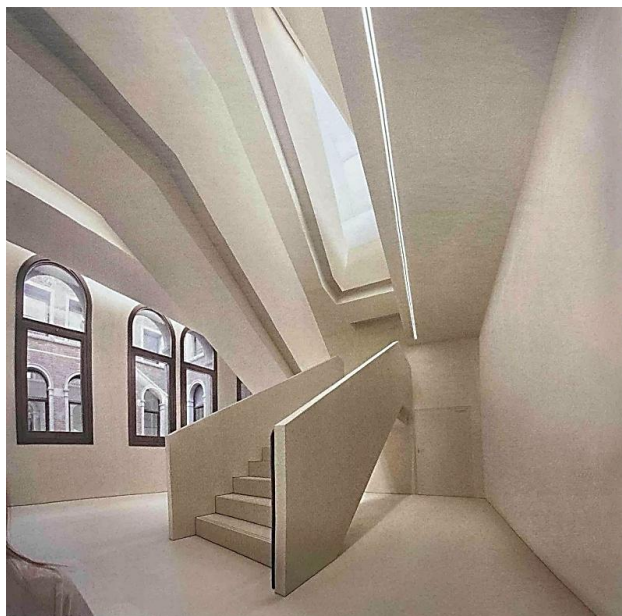


Figura 112 – David Chipperfield, Venezia, Procuratie Vecchie (ex-Palazzo Reale).

Fonte: A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.61.

delle componenti materiali da preservare: mentre alcuni ambienti conservavano apparati decorativi di elevata qualità, altri risultavano pressoché privi di elementi di pregio.

La selezione degli elementi da tutelare si configurò pertanto come un'operazione critica, guidata dalla volontà di valorizzare il materiale esistente e di riconoscerne il potenziale espressivo.⁵⁷⁰

Chipperfield aveva più volte sottolineato come il contesto normativo e burocratico italiano rendesse particolarmente complessa la realizzazione di interventi sul patrimonio storico; al contempo, aveva evidenziato come l'elevato livello di artigianalità diffuso nel Paese costituisse una risorsa di valore inestimabile per il progetto. Tale convinzione aveva già trovato

Sebbene percepito come un organismo unitario, l'edificio rivelava una natura intrinsecamente frammentaria, determinata sia dalla compartimentazione interna sia dall'assenza di un sistema di percorrenza longitudinale in grado di attraversarne l'intera estensione. In risposta a tale condizione, i progettisti optarono per la valorizzazione di una sequenza di ambienti disposti ad enfilade, enfatizzando una scansione spaziale continua e organica. Una seconda questione, non meno complessa, riguardava l'individuazione

⁵⁶⁹ A proposito di come la definizione degli interni sia avvenuta, si veda il contributo di Ettore Vio, "Le trasformazioni urbane dell'Area Marciana", in Aa. Vv., *Le Procuratie Vecchie in Piazza San Marco*, Editalia per le Assicurazioni Generali, Roma 1994, pp. 58-110.

⁵⁷⁰ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.56.

applicazione durante il riallestimento del Neues Museum, per il quale l'architetto si era recato in Italia al fine di approfondire il concetto di "restauro morbido", da lui inteso come un approccio culturale all'artigianato tipicamente italiano, fondato sulla centralità del cantiere quale luogo di verifica e di costruzione progressiva del progetto⁵⁷¹.

A partire da questa impostazione, gli interventi sulle Procuratie Vecchie, inseriti in un più ampio programma di riqualificazione dell'area marcia e di recupero dei Giardini Reali⁵⁷², avevano interessato il primo e il secondo piano dell'edificio, destinati a ospitare gli uffici delle Assicurazioni Generali, attraverso un complessivo miglioramento dell'accessibilità e della fruizione, ottenuto anche mediante l'introduzione di un nuovo sistema di circolazione verticale. Contestualmente, era stato integralmente riorganizzato il terzo livello, destinato ad accogliere spazi espositivi, ambienti di lavoro e un auditorium per simposi internazionali, congressi ed eventi.

Come già osservato per l'intervento di Giovanni Cappelletti a Palazzo Butera di Palermo, anche in questo caso la tutela dell'integrità della struttura storica aveva indotto Chipperfield ad attribuire un ruolo centrale alla pratica di cantiere e all'artigianato locale, intesi come strumenti progettuali capaci di coniugare conservazione e innovazione. Particolare attenzione era stata rivolta all'impiego di materiali riciclati e al recupero, laddove possibile, di elementi storici dell'edificio, quali il riutilizzo del legno originario e dei coppi in terracotta per la realizzazione delle pavimentazioni secondo la tradizione veneziana, in un'ottica di rifunzionalizzazione consapevole e rispettosa della materia storica⁵⁷³.

Durante la fase di attuazione degli interventi, si fece ricorso in maniera consapevole a tecniche costruttive antiche, locali e tradizionali. L'impiego di materiali quali il pastellone e il terrazzo, il marmorino e la scialbatura, oltre al cocciopesto e al cotto, rispondeva alla volontà di non "imporre" una mera innovazione formale o tecnologica, ma piuttosto di ereditare e proseguire una pratica costruttiva storicizzata, con l'intento di ricomporre l'insieme in un'unica entità coerente e di restituire l'integrità materiale e simbolica dell'edificio.⁵⁷⁴ Nel meticoloso recupero degli apparati decorativi assunse particolare rilievo l'intervento sui soffitti lignei, caratterizzati dalle travature alla Sansovino, eseguito con estrema precisione: le travi furono riposizionate con cura, mantenendo un rigoroso distanziamento reciproco e arricchite da riquadri finemente decorati. Parallelamente, nel corso delle modifiche finalizzate

⁵⁷¹ Ivi, pp.56.

⁵⁷² Cfr. Ettore Vio, "Le trasformazioni urbane dell'area Marciana", in op. cit., pp. 58-110.

⁵⁷³ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica...*, pp.56.

⁵⁷⁴ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica...*, pp.61.

all'adeguamento degli spazi alle nuove esigenze funzionali e alle normative vigenti, il ricorso a materiali e tecniche coerenti con la storia delle Procuratie Vecchie risultò determinante anche nel contenere l'impatto degli apparati tecnologici e impiantistici, integrati nei controsoffitti e nelle nuove pavimentazioni⁵⁷⁵.

Il Chipperfield aveva quindi concepito un progetto non fondato su un singolo gesto architettonico, ma su una sequenza di interventi mirati a interpretare la complessità dell'opera. Rilievi e analisi approfondite delle diverse parti dell'ex Palazzo Reale, affiancati da studi puntuali sulle fonti documentarie, avevano permesso di definire gli interventi di conservazione come atti di "rivelazione" e di "integrazione", capaci di conferire significato tanto alle trasformazioni storiche quanto agli adattamenti funzionali stratificatisi nel tempo⁵⁷⁶. Pur muovendosi nel solco della tradizione costruttiva, l'approccio adottato si configurò come sperimentale e innovativo, orientato alla creazione di spazi sostenibili, inclusivi e "di condivisione", progettati in relazione ai comportamenti, alle aspettative e ai bisogni dei visitatori. In tale prospettiva si inseriva il percorso espositivo "A World of Potential", ideato da Migliore+Servetto come una progressione esperienziale articolata in cinque tappe narrative (un prologo, tre atti e un epilogo) finalizzata ad accompagnare il visitatore nella scoperta delle proprie potenzialità, fondate sui valori individuati dai curatori, tra cui creatività, gentilezza, perseveranza, gratitudine, curiosità, speranza, intelligenza sociale e lavoro di squadra⁵⁷⁷.



Figura 113 – David Chipperfield, Venezia, Procuratie Vecchie (ex-Palazzo Reale). Il recupero dei soffitti lignei.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La rifunionalizzazione dell'architettura storica: esempi di progettazione degli interni, tra museografia e conservazione*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.62.

⁵⁷⁵ Fascicolo Pdf online al sito: <https://procuratievecchie.it>.

⁵⁷⁶ A. R. D. Accardi, *La rifunionalizzazione dell'architettura storica...*, pp.61.

⁵⁷⁷ Ivi, pp.61.

Riflettendo sul significato complessivo dell'intervento, Sir David Chipperfield aveva affermato: "Riparare, riunificare e adattare i molti strati di questa storica struttura era stata una sfida complessa e gratificante che ci riconnetteva con il potere dell'architettura sia come sostanza fisica sia come processo di collaborazione"⁵⁷⁸.

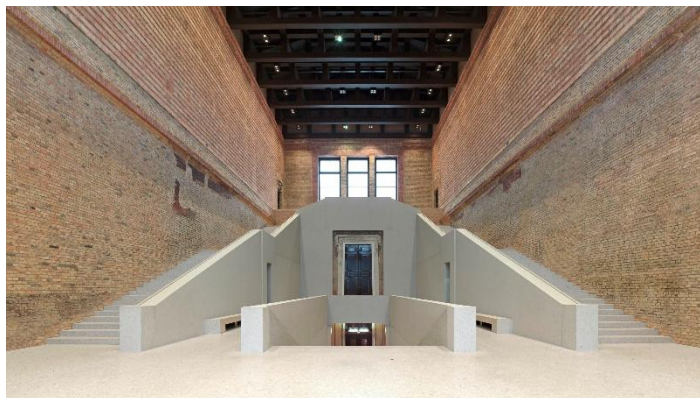


Figura 114 – David Chipperfield, Berlino, Neues Museum.
Fonte: <https://archello.com/project/neues-museum>

A conclusione a questo percorso di casistiche di intervento sull'esistente, il progetto di valorizzazione del Neues Museum di Berlino, anch'esso a opera di David Chipperfield e Julian Harrap, offriva l'occasione per ribadire quanto risultasse imprescindibile l'elaborazione di un solido impianto multidisciplinare congiunto tra architettura degli interni, museografia e restauro. Un'opera capace di concentrare in sé un'ampia gamma di problematiche conservative e di risposte d'integrazione poteva infatti far convergere, pur nella diversità degli sguardi disciplinari, premesse operative e conclusioni valutative.⁵⁷⁹ In tale prospettiva, l'apporto specifico del restauro veniva ricondotto agli aspetti di metodo fondati sulla raccolta e sull'interpretazione dei dati materiali e storiografici, da selezionare e rendere comunicabili al pubblico tanto attraverso l'azione restaurativa in sé quanto mediante interventi di progettazione e di comunicazione museale, al fine di conseguire una fruizione fisica e culturale dell'edificio storico sostenibile e realmente accessibile ai valori materiali e immateriali che il monumento conserva.⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ Estratto dal discorso di Sir David Chipperfield, in occasione del premio Pritzker 2023 per l'architettura, autore del progetto di restauro delle Procuratie Vecchie a Venezia, tenuto nel settembre del 2023, con Manuela Lucà-Dazio, Executive Director del Premio Pritzker, Presso la Casa di The Human Safety Net, che nelle Procuratie Vecchie ha sede; A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica*..., pp.61.

⁵⁷⁹ D. Fiorani, *Progetto restauro: questioni (ri)aperte*, Editoriale, in «Materiali e strutture. Problemi di conservazione», IX (2020), 17: pp. 5-9.

⁵⁸⁰ Z. Barone, c. Ferrara, "Restauro e Comunicazione", in Intrecci, *International Journal of Architectural Conservation and Restoration*. I (2022) n. 2, pp. 77-96.

Edificato tra il 1841 e il 1859 su progetto di Friedrich August Stüler, il Neues Museum era stato gravemente colpito dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale e lasciato in seguito a un lungo periodo di abbandono e progressivo degrado: l'ala nord-occidentale e quella sud-orientale risultavano ormai perdute, mentre sopravviveva soltanto una parte dell'imponente scalinata stüleriana. Nel 2003 Chipperfield e Harrap avevano vinto il concorso per la ricostruzione del museo, ponendosi l'obiettivo di ricomporre il volume originario, preservando le porzioni superstiti e la sequenza delle sale, attraverso l'innesto di nuovi spazi di edificazione contemporanea⁵⁸¹.

Il restauro, concluso nel 2009, era stato condotto assumendo che la struttura storica dovesse essere valorizzata nella propria consistenza spaziale e materica e che l'inserimento del nuovo dovesse evocare ciò che era andato perduto senza ricadere in alcuna forma di emulazione. A tal fine, la valenza materiale dell'integrazione era stata affidata a elementi prefabbricati in calcestruzzo con granulati di marmo, impiegati anche per la reintegrazione della porzione danneggiata della scalinata centrale.



Figura 115 – David Chipperfield, Berlino, Neues Museum.

Fonte: www.berlin.de.

Proprio in relazione allo scalone, Chipperfield aveva evitato un ripristino letterale, optando invece per una riconfigurazione della massa originaria tramite un linguaggio architettonico semplificato, fondato sull'impiego di prefabbricati in calcestruzzo ottenuti da una miscela di cemento bianco e scaglie di marmo della Sassonia. La scala, nel suo nuovo abito chiaro, si stagliava così entro una grande sala in mattoni d'argilla ormai privata degli ornati originari.⁵⁸²

⁵⁸¹ A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica...*, pp. 64.

⁵⁸² A. R. D. Accardi, *La rifunzionalizzazione dell'architettura storica...*, pp.64.

In tal modo veniva attuata un'idea di museo sottesa a un restauro di natura ricostruttiva, capace di raggiungere un equilibrio inatteso tra istanze di conservazione e dispositivi di comunicazione museale. Chipperfield risultava riuscito nel mantenere la leggibilità dell'impianto morfologico e distributivo dell'edificio, ricostruendo le parti mancanti e ricomponendo, con esse, circuiti di fruizione circolare ai diversi livelli. Le operazioni di restauro apparivano così perfettamente integrate entro una visione museografica che poneva al centro la qualità e il carattere documentario del manufatto architettonico: il percorso di visita diventava esso stesso parte del contenuto musealizzato e la sequenza spaziale assumeva il ruolo di componente fondamentale del messaggio museologico. Infine, la volontà di mantenere evidente la traccia delle distruzioni, così come quella del processo di ricostruzione delle parti mancanti, faceva dell'edificio un vero e proprio materiale culturale degno di narrazione; contenuto e contenitore cessavano di porsi in rapporto gerarchico e risultavano entrambi partecipi del progetto museologico e museografico⁵⁸³.

In conclusione, appare opportuno ribadire come, negli interventi di trasformazione dell'esistente a fini museali, risulti imprescindibile la presenza di un architetto capace di operare consapevolmente sugli interni, ossia in grado di riconoscere che il nodo cruciale del progetto di architettura risiede nella capacità di attribuire senso e forma allo spazio, trasformandolo in un autentico "luogo del gesto"⁵⁸⁴, concepito non soltanto per accogliere oggetti, ma anzitutto per ospitare e coinvolgere le persone.

Così come nessun intervento di restauro avrebbe mai potuto restituire l'edificio com'era in origine, allo stesso modo nessun allestimento sarebbe stato in grado di riprodurre integralmente la percezione e la comprensione dell'opera com'era e dov'era. Ogni progetto si configurava inevitabilmente come il risultato di un processo di morfogenesi strutturale, nel quale al preesistente si innestava il nuovo, determinando simultaneamente la sottrazione di alcuni contenuti originari e l'introduzione di contenuti altri, differenti ma non per questo meno significativi.

Fu in questa dialettica tra perdita e aggiunta che si definiva la specificità del progetto di architettura degli interni, il quale, in stretta relazione con il progetto museografico, si qualificava come contributo originale e autonomo all'interno del più ampio ambito della cultura italiana del recupero. In tale prospettiva, l'evidenza concreta degli esiti progettuali poteva certamente confermare le premesse teoriche che li avevano generati, ma poteva anche

⁵⁸³ Ivi, pp.64.

⁵⁸⁴ G. Postiglione, *"intervento sull'esistente come 'riscrittura' dello spazio"*, in F. Lanz, *Riusare per valorizzare. Ex carceri, pratiche e progetti per un patrimonio difficile*, Lettera Ventidue Edizioni, Siracusa 2013.

metterne in discussione la validità, soprattutto laddove esse si fondassero su posizioni eccessivamente radicali, ideologiche o, peggio ancora, su approcci mistificanti e privi di autenticità critica⁵⁸⁵.

3.2 Restauro e museografia: comunicare la materia, l'arte e la conservazione

In tale quadro teorico, nel quale la museografia fu riconosciuta come dispositivo critico di interpretazione e mediazione del patrimonio, venne progressivamente affermata l'esigenza di rendere leggibili non soltanto gli esiti della conservazione, ma anche i processi che la resero possibile. La comunicazione degli obiettivi della conservazione, e in particolare del cantiere di restauro, assunse così un ruolo centrale nelle più recenti strategie di valorizzazione, ponendo il pubblico di fronte non solo all'oggetto restaurato, ma al sistema complesso di conoscenze, competenze e scelte che ne garantirono la sopravvivenza nel tempo.

Il complesso contesto economico-politico che caratterizza la società contemporanea rese necessaria un'attenzione rinnovata nei confronti del patrimonio architettonico, unitamente all'elaborazione di nuove strategie di tutela e salvaguardia⁵⁸⁶.



Figura 116 – Musée de site Villa-Loupian: la “presentazione” indoor delle rovine e dei suoi preziosi mosaici, i quali, conservati in situ, sono stati integrati con nuove tessere nere di vetro, per poter complare le linee direttrici della decorazione ma senza riprestinarla.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La Museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.99.

I monumenti, in quanto testimonianze tangibili di civiltà e culture millenarie, risultarono infatti esposti non soltanto ai processi di degrado naturale, ma anche, talvolta, a forme di vandalismo e ad atti di distruzione da ritenersi inaccettabili. In tale scenario, i programmi conservativi, pur rimanendo strumenti imprescindibili, non apparvero più sufficienti ad affrontare in modo efficace la complessa sfida della sensibilizzazione e dell'attenzione al valore del patrimonio, che non poté essere affidata a una mera, pressoché “ordinaria”, manutenzione o conservazione. Si rese pertanto indispensabile lo sviluppo di azioni pedagogiche orientate alla valorizzazione del patrimonio architettonico, riconoscendone le

⁵⁸⁵ D. Fiorani, op. it, pp. 59.

⁵⁸⁶ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2024, pp. 95

“potenzialità educative”⁵⁸⁷ Come espresso da Dario Benedetti un simile approccio avrebbe contribuito alla promozione di una nuova cultura del patrimonio a tutti i livelli della società, favorendo un più produttivo “coinvolgimento attivo” delle comunità locali e incoraggiando la diffusione di una “consapevolezza diffusa”, fondata su una partecipazione responsabile e condivisa alla salvaguardia di un bene comune⁵⁸⁸. In tale prospettiva, la valorizzazione non venne più intesa come momento accessorio rispetto alla tutela, ma come parte integrante delle strategie conservative, capace di incidere in modo diretto sulla percezione e sulla trasmissione dei valori del patrimonio architettonico⁵⁸⁹.

In questo quadro, tutte le professionalità operanti nel settore del restauro e della conservazione vennero chiamate a contribuire attivamente all'Educazione al Patrimonio, ambito rientrante nelle competenze della nuova Direzione Generale “Educazione e Ricerca” del Ministero della Cultura, deputata alla promozione della conoscenza e alla diffusione del patrimonio, così come indicato nel Codice dei Beni Culturali. Apparve dunque di particolare interesse lo sviluppo parallelo di programmi specifici di “educazione al restauro”, capaci di far emergere la natura precipuamente educativa della disciplina, non intesa soltanto come “sviluppo progressivo e illimitato della conoscenza”⁵⁹⁰.

Questo rinnovato approccio educativo non avrebbe dovuto limitarsi all'accrescimento del sapere, ma avrebbe dovuto incentivare l'elaborazione di programmi di valorizzazione del patrimonio orientati al beneficio delle generazioni future, offrendo loro opportunità di apprendimento uniche, da conseguire attraverso l'esperienza diretta delle testimonianze del passato⁵⁹¹. Un passaggio fondamentale in questa direzione fu segnato, nel 2004, dall'entrata



Figura 117 – Roma, Vittoriano: Un momento di “confronto” con il pubblico, stabilito con il programma di apertura al pubblico, che intende divulgare tutte le attività relative al processo di conservazione dei rilievi scultorei relativi al monumento romano.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La Museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.101.

⁵⁸⁷ R. Prescia, “Comunicare il restauro”, in *Idem* (a cura di), sezione 4; Valorizzazione e gestione delle informazioni, in D. Fiorani (coordinamento), *RiCerca/REStauo*, Edizioni Quasar di S. Tognon S.r.l., Roma 2017, pp. 867-877.

⁵⁸⁸ Cfr. D. Benedetti et Al. (cur.), *Non solo “ri-restauri” per la durabilit  dell’arte*, Nardini, Firenze 2012; R. Boschi, C. Minelli, P. Segala (a cura di), *Dopo Giovanni Urbani. Quale cultura per la durabilit  del patrimonio dei territori storici?*, Nardini, Firenze 2014.

⁵⁸⁹ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative...*, pp. 95.

⁵⁹⁰ *Ivi*.

⁵⁹¹ M. Recalcati, *Lora di lezione*, Einaudi, Torino 2014.

in vigore del Codice dei Beni Culturali, che aveva introdotto un cambiamento sostanziale rispetto alle consolidate leggi di tutela del 1939. Il Codice aveva infatti ridefinito il concetto di patrimonio culturale, non più inteso esclusivamente come “appartenenza”⁵⁹² allo Stato, ma come bene destinato alla “fruizione” pubblica, ovvero come “proprietà” condivisa e comunitaria.

Contestualmente, venne ufficializzata la separazione tra la “gestione della tutela” e la “valorizzazione”⁵⁹³, un processo già avviato con l’entrata in vigore della Legge 3/01. Il Codice aveva inoltre dedicato due Titoli distinti ai due momenti (I e II), individuando la valorizzazione come l’insieme delle attività finalizzate a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad “assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, comprendendo anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale”⁵⁹⁴. Nel Titolo II, con riferimento alla fruizione e alla valorizzazione, vennero altresì definiti gli elementi costitutivi del patrimonio culturale, ovvero i “luoghi della cultura” (musei, biblioteche, archivi, aree archeologiche, parchi archeologici e complessi monumentali per i quali risultò necessario promuovere attività di conoscenza e di diffusione del patrimonio)⁵⁹⁵.

Questo mutato quadro normativo favorì l’affermazione di strategie innovative di comunicazione che, in una fase iniziale, fecero ampio ricorso alle tecnologie digitali dell’informazione, dando luogo all’ambito del cosiddetto “Digital o Virtual Heritage” o, più specificamente, della “Comunicazione dei beni culturali”. Tuttavia, di fronte alla crescente diffusione di tali forme di comunicazione e fruizione del patrimonio culturale, non sempre rispettose dei suoi valori materiali, si rese opportuna una riflessione critica sul significato stesso della “comunicazione del patrimonio”⁵⁹⁶, da intendersi come strumento pertinente della valorizzazione. Come messo in luce da Aldo Accardi essa venne concepita come un sistema tecnologico immateriale in grado di favorire la narrazione, la divulgazione e la trasmissione di contenuti materiali⁵⁹⁷, configurandosi come un processo culturale complesso, strettamente

⁵⁹² M. Montella, *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Mondadori Electa, Milano 2009.

⁵⁹³ Ciò ha reso necessaria la modifica del titolo V della Costituzione. Già previsto nel D.L. 112/98 e nel relativo T.U. 490/99 art. 97.

⁵⁹⁴ Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, Art. 6 del Titolo I - Tutela, decreto legislativo 42/2004.

⁵⁹⁵ Artt. 118 e 119 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

⁵⁹⁶ R. Prescia, “*Comunicare il restauro*”, in op. cit., pp. 867 e ss.

⁵⁹⁷ R. Prescia, “*Verso un nuovo “Codice” dei beni culturali in Italia*”, in S. Valtieri (a cura di), *Della bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell’era della globalizzazione*, Nuova Argos, Roma 2004, pp. 438-445.

connesso alle strategie conservative e fondato su un equilibrio tra progetto, comunicazione e tutela⁵⁹⁸.



Figura 118 – open days del gruppo “Archeology 2030”: L’immagine mostra il pubblico in visita al cantiere presso il Dunluce Castle ed esperienza di living archeology.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La Museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.101.

Nei primi anni di intensa sperimentazione, i processi di innovazione applicati al patrimonio culturale non garantirono sempre un’adeguata connessione tra le componenti della programmazione informatica e le competenze scientifiche necessarie alla loro corretta applicazione. Di conseguenza, numerose iniziative di digitalizzazione, pur caratterizzate da un elevato livello di sofisticazione tecnologica, risultarono spesso orientate più da un “modello mediologico” che dalla più necessaria “comprensione/conoscenza” del valore storico-architettonico del patrimonio⁵⁹⁹.

Pertanto, l’adozione di strumenti digitali tendeva a prevalere sull’elaborazione di un solido impianto interpretativo, con il rischio di generare pratiche di comunicazione autoreferenziali, nelle quali la tecnologia assumeva un ruolo dominante a discapito della qualità del processo conoscitivo⁶⁰⁰. Questa criticità contribuì a sollecitare una riflessione più ampia sul rapporto tra innovazione tecnologica e conservazione, evidenziando la necessità di ricondurre l’uso dei media digitali entro strategie culturali e progettuali consapevoli, capaci di integrare competenze disciplinari differenti⁶⁰¹.

Tale orientamento trovò una significativa conferma anche nella Dichiarazione sull’“Heritage and Landscape as Human Values” di Firenze (2014), nella quale venne sottolineato, da un lato, il valore della “conoscenza tradizionale” e, dall’altro, la necessità di indirizzare lo sviluppo di strumenti innovativi sempre all’interno degli obiettivi specifici delle discipline di riferimento. Il documento invitava infatti a garantire che i progressi tecnologici

⁵⁹⁸ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2024, pp. 95.

⁵⁹⁹ Si confronti con Massimo Montella, Bruno Toscano, *Arte, comunicazione, valore: una conversazione* (a cura di Francesca Coltrinari), in “Il capitale culturale”, 2010, I, pp. 149-161; e con Matteo Panzeri, *Intrefacce Internet dei musei d’arte in Italia: presupposti di una prospezione*, in “Digitalia”, rivista del digitale nei beni culturali, V, 1, 2010, pp.67-94.

⁶⁰⁰ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2004, pp. 96.

⁶⁰¹ A. Chiapparini, *Communication and Cultural Heritage Communication as Effective Tool for Heritage Conservation and Enhancement*, Tesi di dottorato, Dottorato in “Design and Technologies Exploitation for the Cultural Heritage”, Politecnico di Milano, 2012.

si concentrassero prioritariamente sulle pratiche di conservazione, evitando che l'innovazione si traducesse in un'attenzione esclusiva ai settori tecnologici, svincolata dalle finalità culturali e scientifiche della tutela⁶⁰². In questa prospettiva, la comunicazione del patrimonio si riaffermò come processo complesso, fondato su un equilibrio tra tradizione, progetto e innovazione, nel quale la tecnologia era chiamata a svolgere un ruolo strumentale e non autonomo⁶⁰³.

In tale prospettiva si collocò con particolare rilievo la riflessione di Riccardo Rudiero sui temi della comunicazione del restauro, che formalizzò il concetto di *live restoration*, mutuandolo dalla *live excavation* teorizzata in ambito archeologico da Marco Valenti. Con tale espressione egli designò un sistema multidisciplinare di progettazione e comunicazione volto a rendere trasparente non soltanto l'esito dell'intervento conservativo, ma l'intera processualità tecnica della sua esecuzione, le istanze teoriche che ne orientavano le scelte e le ricerche storiche che ne costituivano il fondamento scientifico⁶⁰⁴.



Figura 119 – Archeologia sperimentale a Bagni di Petrolo: docenti e studenti dell'Università degli Studi di Firenze e di Siena, supervisionati dagli operatori del cantiere di restauro, alle prese con la produzione della malta attraverso modalità di lavorazione usate nel Medioevo. (Fotografia di G. Fenili).

Fonte: R. Rudiero, *Divulgare il cantiere: una sperimentazione di live restoration a Bagni di Petrolo*, in C. Devoti, M. Naretto (a cura di), *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, All'insegna del Giglio, Sesto fiorentino 2021, pp. 237.

Tale riflessione si inserì in un contesto più ampio nel quale, negli ultimi decenni, nell'ambito delle discipline afferenti al patrimonio culturale, si registrò un progressivo incremento dell'interesse verso una concezione della valorizzazione intesa non più come

⁶⁰² Art. 5.3, al sito: www.icomos.org.

⁶⁰³ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione della azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinare*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2004, pp. 97.

⁶⁰⁴ R. Rudiero, *Divulgare il cantiere: una sperimentazione di live restoration a Bagni di Petrolo*, in C. Devoti, M. Naretto (a cura di), *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, All'insegna del Giglio, Sesto fiorentino 2022, pp. 235.

momento conclusivo dell'intervento, bensì come processo in itinere. Si moltiplicarono pertanto le esperienze di “cantiere didattico” e di “cantiere aperto”, anche in ambito archeologico, dove numerosi siti accolsero pratiche di archeologia sperimentale. Parallelamente, molte istituzioni museali predisposero spazi nei quali il pubblico poté osservare direttamente i restauratori all'opera o accedere ai depositi, rendendo visibili materiali non esposti e attività di studio e catalogazione.



Figura 120 – *Matera, Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro: un momento del programma di “Visite aperte al laboratorio” organizzato dalla La SAF-ISCR Matera, dove pubblico e professionisti, si confrontano sul campo durante i lavori di restauro.*

Fonte: A. R. D. Accardi, *La Museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.108.

Tali esperienze manifestarono la volontà di rendere esplicita non soltanto la conclusione dell'intervento, ma anche la processualità tecnico-scientifica che ne aveva consentito la restituzione funzionale e conoscitiva⁶⁰⁵. Tuttavia, tali iniziative assunsero frequentemente carattere episodico, configurandosi come veri e propri “cantieri-evento”. Apparve dunque più opportuno radicare stabilmente la pratica conservativa nella quotidianità, promuovendo la costituzione di una “comunità di apprendimento”, intesa come sinergia tra professionisti e fruitori, capace di sostenere “una conoscenza critica, una riflessione sulle eredità contemporanee e sul loro senso”⁶⁰⁶. Su tali premesse, un esempio emblematico fu la sperimentazione dei videodiari del cantiere del villaggio fortificato di Bagni di Petriolo, concepita come attuazione di una forma di pubblicizzazione nella declinazione di “dominio pubblico”⁶⁰⁷. In questa prospettiva, conservazione e valorizzazione non vennero più

⁶⁰⁵ R. Rudiero, *Divulgare il cantiere: una sperimentazione di live restoration a Bagni di Petriolo*, in C. Devoti, M. Naretto (a cura di), *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, All'insegna del Giglio, Sesto fiorentino 2022, pp. 235.

⁶⁰⁶ Ivi.

⁶⁰⁷ Ivi, pp. 235-236.

considerate ambiti separati, ma azioni reciprocamente integrate, sviluppate all'interno di un medesimo bacino conoscitivo; si delineò così una valorizzazione in progress, alimentata da una diffusione della cultura quasi in tempo reale⁶⁰⁸.

Il cantiere venne reinterpretato come dispositivo documentario e comunicativo permanente, chiamato a rispondere simultaneamente a esigenze di registrazione scientifica e di disseminazione. In tale contesto, il video fu individuato quale medium privilegiato, in grado di coniugare efficacia divulgativa e rigore documentario. L'obiettivo fu quello di rendere fruibili anche da remoto le diverse fasi della ricerca archeologica e degli interventi di restauro, concependo la produzione audiovisiva come documento utile non soltanto alla divulgazione, ma anche alla manutenzione programmata e a future azioni conservative.

Il progetto dei videodiari configurò una concreta applicazione della *live restoration*, dimostrando come gli strumenti digitali - dai social media alle piattaforme web dedicate -



Figura 121 – Roma: la restituzione virtuale, attraverso l'uso della luce, dell'interno della Curia romana di età imperiale.

Fonte: E. Romeo, *Sul restauro archeologico. Dalla lettura critica dei documenti all'organizzazione dei "cantieri scuola" finalizzati alla conservazione del patrimonio allo stato di rudere*, in *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, (a cura di) Chiara Devoti, Monica Naretto, all'insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2022, pp. 212

potessero essere ricondotti entro una strategia culturale coerente. Si predisposero brevi video, ciascuno dedicato a una fase specifica dell'azione conservativa, eventualmente accompagnati da schede tecniche di approfondimento; la sequenza complessiva diede luogo al medimetraggio "Bagni di Petriolo. Cronache di un cantiere di restauro"⁶⁰⁹. La diffusione avvenne in differita, per far fronte alle difficoltà operative del contesto

cantieristico e alle esigenze di mediazione scientifica.

La struttura narrativa seguì l'articolazione logica del processo conservativo e si organizzò in tre macro-sezioni (conoscenza, progetto, intervento) evidenziando l'interdipendenza tra le fasi e sottolineando come la valorizzazione traesse origine già dai primi momenti conoscitivi.

⁶⁰⁸ R. Rudiero, *Divulgare il cantiere: una sperimentazione di live restoration a Bagni di Petriolo*, in C. Devoti, M. Naretto (a cura di), *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, All'insegna del Giglio, Sesto fiorentino 2022, pp. 236.

⁶⁰⁹ *I responsabili scientifici del progetto di videodiario Bagni di Petriolo. Cronache di un cantiere di restauro* sono lo scrivente, A. Arrighetti, G. Minutoli, A. Paoletta e G. Clausi. La produzione materiale del girato è stata affidata a SISMA (Sistemi Integrati di Monitoraggio Architettonico), nelle persone di T. Francucci e A. Lumini (per i voli col drone). I testi e le sceneggiature sono a cura di R. Rudiero, mentre il montaggio e il VFX del filmmaker torinese F. Calabrò.

Nella prima confluirono contestualizzazione storica, rilievo e indagini diagnostiche; nella seconda vennero illustrati il progetto di conservazione e quello di scavo; nella terza si documentarono le operazioni operative sul manufatto, quali consolidamenti e reintegrazioni murarie⁶¹⁰. Il carattere in itinere del cantiere comportò la possibilità di modifiche e integrazioni progettuali.



Figura 122 – Estratto dal video riguardante la collaborazione tra Italia Nostra e Unipol.

Fonte: R. Rudiero, *Divulgare il cantiere: una sperimentazione di live restoration a Bagni di Petrolo*, in C. Devoti, M. Naretto (a cura di), *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, All'insegna del Giglio, Sesto fiorentino 2022, pp. 236.

La diffusione delle fasi operative a un pubblico ampio assunse rilevante valore formativo. Il video-documentario, costruito mediante montaggio didascalico, rese accessibili conoscenze tecniche normalmente non visibili, accompagnandole con le motivazioni teoriche che ne giustificavano l'adozione. In tal modo, il medium audiovisivo si configurò come strumento capace di “trasformare lo spettatore passivo in cittadino consapevole, in sostenitore attivo di un progetto comune”⁶¹¹. Il video venne inoltre concepito come documento integrabile in piattaforme di georeferenziazione e modelli digitali (GIS e HBIM), funzionali alla programmazione della manutenzione e alla valutazione della durabilità nel tempo degli interventi. Il modello tridimensionale realizzato si configurò come archivio digitale progressivamente implementabile⁶¹².

⁶¹⁰ R. Rudiero, *Divulgare il cantiere: una sperimentazione di live restoration a Bagni di Petrolo*, in C. Devoti, M. Naretto (a cura di), *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, All'insegna del Giglio, Sesto fiorentino 2022, pp. 236.

⁶¹¹ Ivi.

⁶¹² Ivi, pp. 237.

Infine, nella convinzione che l'apprendimento risultasse più efficace se attivato attraverso modalità differenti, si affiancarono alla fruizione remota occasioni di sperimentazione diretta, volte a sviluppare quella “competenza di edificare” definita da Françoise Choay. Le sessioni di archeologia sperimentale coinvolsero in particolare gli studenti di Architettura, contribuendo a rafforzare la consapevolezza del valore materiale e immateriale del patrimonio⁶¹³. In tal modo, la *live restoration* rappresentò una concreta risposta alla necessità, emersa nel dibattito contemporaneo, di ricondurre l'innovazione tecnologica entro un solido impianto conoscitivo e disciplinare.



Figura 123 – Cronache di un cantiere di restauro.

Fonte: R. Rudiero, *Divulgare il cantiere: una sperimentazione di live restoration a Bagni di Petrolo*, in C. Devoti, M. Naretto (a cura di), *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, All'insegna del Giglio, Sesto fiorentino 2022, pp. 236; <https://www.youtube.com/watch?v=8rC4vaQWji4>

L'apertura dei cantieri di restauro fu un'occasione privilegiata per “comunicare” alla collettività il significato delle azioni conservative e renderne evidente il beneficio pubblico. Il coinvolgimento del pubblico nelle diverse fasi dell'intervento, unitamente al dialogo e alla condivisione delle scelte metodologiche adottate, assunse un ruolo centrale nella produzione della conoscenza, inducendo il fruitore a esplorare il bene anche nei suoi aspetti più propriamente tecnici e materici. Tale esperienza consentì di coglierne la complessità e di comprenderne la natura di sistema dinamico, in continua evoluzione. In questo senso, il cantiere aperto venne interpretato non soltanto come luogo operativo, ma come dispositivo

⁶¹³ Un'esperienza di questo genere è stata intrapresa all'interno del Laboratorio di Restauro I del Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico in Architettura dell'università degli Studi di Firenze, nelle sezioni tenute da me e dal prof. G. Minutoli; la supervisione e l'attuazione scientifica del processo è stata dell'archeologo A. Arrighetti, mentre l'assistenza alle procedure di cantiere degli operai della S.LRE.

conoscitivo e comunicativo, capace di rendere trasparenti i processi della conservazione e di rafforzarne il valore culturale e sociale⁶¹⁴.

Pur offrendo esperienze didattiche di indubbia efficacia per il pubblico, tali contesti risultarono ancora legati a una visione circoscritta alla consistenza materiale di una singola opera o di gruppi omogenei di manufatti. Al contrario, le operazioni di restauro e valorizzazione di opere architettoniche e di siti monumentali - dall'archeologia antica a quella industriale, fino al patrimonio costruito moderno - coinvolgevano una pluralità ben più ampia di azioni e professionalità, risultando maggiormente idonee a restituire la complessità delle possibili strategie conservative. Se all'École des Beaux-Arts di Parigi si doveva l'inaugurazione, nel 1860, del primo laboratorio "moderno" di diagnostica applicata all'arte, in un periodo storico in cui Louis Pasteur affermò che non fosse possibile conservare adeguatamente ciò che si conosceva in modo insufficiente, risultò invece più recente l'idea di offrire al pubblico un'esperienza diretta sul campo mediante l'apertura dei cantieri di restauro. Ancora una volta, tale primato spettava alla Francia, dove agli ideatori dell'iniziativa apparivano già chiare, fin dalle prime esperienze, le questioni fondamentali che continuano a interrogare il dibattito contemporaneo. Tali temi erano stati posti all'attenzione già nella prima metà del Novecento, in concomitanza con l'avvio delle indagini archeologiche nel sito di Loupian⁶¹⁵.

Pur in assenza del medesimo vocabolario teorico e delle stesse strategie operative odierne, l'approccio museografico continuò a misurarsi con una serie di sfide trasversali, volte a valorizzare le collezioni provenienti in larga parte dai siti archeologico-monumentali locali, ad aprirle a un pubblico sempre più ampio anche attraverso lo sviluppo turistico, a porsi al servizio della ricerca scientifica (mediante l'accoglienza di studiosi, l'organizzazione di congressi e simposi internazionali) e a promuovere azioni di divulgazione, in collaborazione con le università e attraverso programmi di formazione artistica e culturale, cicli di conferenze ed eventi di coinvolgimento delle comunità locali.

In tale prospettiva, la museografia veniva sempre più riconosciuta come strumento strategico di mediazione tra conservazione, comunicazione e partecipazione sociale⁶¹⁶.

⁶¹⁴ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinare*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2004, pp. 96-97.

⁶¹⁵ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in Aldo R. D. Accardi, *strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinare*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2004, pp. 97.

⁶¹⁶ Ivi, pp. 97-98.



Figura 124 – Sito di Prés Bas, Villa Loupian: “il cantiere-museo” in uno dei recenti *laboratoires pédagogiques*, aperti al pubblico durante l'intervento di incollaggio e stabilizzazione delle pavimentazioni musive.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La Museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.99.

Con questo slancio, alcuni decenni più tardi, l'esigenza di protezione dei mosaici della Villa gallo-romana des Prés-Bas di Loupian (Hérault)⁶¹⁷ - una ricca residenza patrizia dotata di impianti termali - aveva condotto i curatori ad aprire al pubblico il cantiere di restauro archeologico. L'intento principale fu quello di accrescere la consapevolezza del valore delle azioni conservative, ma anche di sollecitare, in prospettiva, donazioni e interventi da parte dei bénévoles, rivelatisi utili per la prosecuzione delle attività di scavo e per la valorizzazione dei rinvenimenti⁶¹⁸.

Se in una prima fase la priorità era stata rivolta al controllo degli effetti del degrado dei mosaici, si comprese ben presto come anche la “presentazione” al pubblico dovesse costituire un momento rilevante del processo di conservazione. Essa venne pertanto affrontata con analogo carattere di improrogabilità e interpretata come strumento attraverso il quale condividere, per quanto possibile, la conoscenza del sito e favorire nella comunità

locale lo sviluppo di un sentimento di appartenenza⁶¹⁹.

Rispetto alle consistenti, ma in passato non ancora regolamentate, azioni “benefiche” (quali la donazione di Tod's per i lavori di restauro dell'Anfiteatro Flavio di Roma o le attività dell'ufficio dedicato al fundraising e allo sponsoring del Parco Archeologico di Pompei) il connubio tra “cantieri aperti” e finanziamenti dei bénévoles trovava oggi un terreno più fertile grazie all'introduzione della misura dell'Art Bonus. Quest'ultima aveva incentivato le donazioni in denaro a sostegno del patrimonio culturale pubblico, offrendo ai donatori privati, oltre a un significativo ritorno d'immagine, anche un regime fiscale agevolato⁶²⁰.

⁶¹⁷ Per una completa trattazione sulle azioni di valorizzazione del sito di Loupian, si veda A. R. D. Accardi, *La Presentazione dei siti gallo-romani. Conservare, proteggere e 'musealizzare*, “Monografie di Agathén 2012”, Offset Studio, Palermo 2012.

⁶¹⁸ E. Von Guggenberg, «Il ruolo delle Associazioni archeologiche e culturali in Europa nella gestione dei musei dei parchi archeologici», in R. Francovich, A. Zifferero, *Musei e parchi archeologici*, All'insegna del Giglio, Firenze 1999, pp. 527-540.

⁶¹⁹ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2004, pp. 98.

⁶²⁰ Ivi. pp.98.

In tempi recentissimi, nel marzo 2024, proprio grazie all'Art Bonus, avevano preso avvio i lavori di restauro delle sculture marmoree e bronzee del Vittoriano di Roma, sponsorizzati dalla maison romana "Bulgari" per un importo di circa duecentoquarantamila euro. Il progetto di restauro richiese una sinergia di competenze altamente specializzate, fondate sull'impiego di strumenti tecnologicamente avanzati e su una profonda conoscenza della storia dell'arte e dei materiali, confermando ancora una volta il valore del restauro come ambito di integrazione tra sapere tecnico, ricerca scientifica e comunicazione pubblica⁶²¹.



Figura 125 e figura 126 – Roma, Vittoriano (Altare della Patria): uno dei gruppi scultorei del prospetto principale oggetto dei lavori di restauro.

Fonte: oma.repubblica.it; www.ad-italia.it

Nella convinzione di avere avviato un progetto di particolare interesse, tanto per gli specialisti direttamente coinvolti nei lavori quanto per gli appassionati e per un pubblico più ampio di curiosi, era stata pianificata una serie di "aperture al pubblico" del cantiere. Attraverso l'installazione di appositi ponteggi e barriere trasparenti, i visitatori avevano così la possibilità di osservare da vicino le operazioni di restauro delle opere scultoree, accompagnandone progressivamente il recupero della consistenza materica e dello splendore originario. Tale modalità di fruizione consentiva di rendere visibile il processo conservativo, trasformando il cantiere in uno spazio di osservazione, apprendimento e partecipazione collettiva⁶²². In questo contesto, Edith Gabrielli, direttrice del "VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia a Roma", aveva sottolineato con forza l'importanza di coinvolgere il pubblico attraverso i "cantieri aperti", affermando: "siamo convinti che il cosiddetto "cantiere aperto" sia uno strumento straordinariamente efficace per mantenere un dialogo con romani e turisti, rendendoli partecipi delle diverse fasi dell'intervento e permettere loro di osservare le sculture più da vicino scoprendone i problemi di conservazione e le soluzioni adottate per riportarle alla piena leggibilità"⁶²³.

⁶²¹ Ivi.

⁶²² Ivi, pp. 100.

⁶²³ Citazione tratta dal sito online del VIVE: <https://vive.cultura.gov.it/vittoriano.restauro-sculture>, rilasciata al tempo della programmazione delle attività di "divulgazione".

La strategia degli *open yards*, oggi declinata sotto forme differenti in gran parte del panorama archeologico europeo, si configurò ormai come una prassi consolidata, rivelatrice dell'esistenza di un pensiero condiviso già in epoche relativamente remote. Essa si pose in continuità con le istanze emerse nei dibattiti contemporanei, nei quali venne progressivamente affermata una concezione della conservazione dei manufatti artistici non più intesa come pratica esclusivamente specialistica, ma come strumento di godimento consapevole e partecipato da parte del pubblico⁶²⁴. Ne conseguiva una pratica museologico-museografica strutturata, in base alla quale ogni "laboratorio aperto" fu dotato di pannelli didattici, esposizioni fotografiche, percorsi guidati e sistemi di camminamenti diversificati, calibrati in funzione della specificità e della tipologia del luogo oggetto di esplorazione. Tale prassi segnava non soltanto l'esaurimento della funzione meramente temporanea della forma cantiere-museo, ma soprattutto l'affermarsi di nuove modalità di consapevolezza nei confronti del valore delle cose e dei luoghi.

Tuttavia, spesso e volentieri le sponsorizzazioni portano a rischi considerevoli su più piani. In tal senso, il Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 — Codice dei beni culturali e del paesaggio⁶²⁵ — afferma che la tutela del patrimonio culturale costituisce funzione pubblica e disciplina le forme di collaborazione tra soggetti pubblici e privati. L'art. 120, in particolare, ammette le sponsorizzazioni, ma ne subordina l'attuazione al rispetto delle esigenze di tutela e al controllo dell'amministrazione competente⁶²⁶.

Ne deriva che il sostegno economico dei privati, pur rappresentando una risorsa significativa, deve collocarsi entro un quadro normativo che garantisca la prevalenza delle valutazioni tecnico-scientifiche e dell'interesse pubblico. Il rischio non risiede dunque nella sponsorizzazione in sé, bensì nell'eventuale squilibrio tra esigenze di visibilità e priorità conservative: uno squilibrio che la normativa mira a prevenire attraverso la vigilanza e la direzione pubblica degli interventi⁶²⁷.

In tal modo si comprese come la questione non fosse soltanto economica o amministrativa, ma profondamente culturale. Si trattava difatti di aspetti raramente posti al centro della riflessione: nel "comunicare i beni culturali", infatti, maggiore spazio e attenzione venivano spesso riservati esclusivamente all'immagine del bene, trascurando il fatto che la sua esistenza

⁶²⁴ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinare*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2004, pp. 100.

⁶²⁵ D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, art. 1.

⁶²⁶ Ivi, art. 120.

⁶²⁷ Ivi, art. 1 e 9.

e la sua sopravvivenza nel tempo risultavano intrinsecamente legate ai materiali costitutivi e al loro stato di conservazione. In questo senso, il coinvolgimento del pubblico nelle attività del “laboratorio aperto” assunse un valore particolarmente significativo, poiché rendeva immediatamente comprensibili dimensioni e problematiche che altrimenti sarebbero rimaste invisibili ai più⁶²⁸.

Il cantiere, inteso come spazio riservato esclusivamente agli addetti ai lavori, appariva ormai superato rispetto alle esigenze del visitatore contemporaneo, il quale richiese di essere informato e riconosceva nelle attività di restauro e conservazione una parte integrante del percorso di visita, nonché una dimostrazione concreta dell’azione conservativa e una componente essenziale della strategia museale⁶²⁹. In tale prospettiva, l’intervento di restauro si configurò come un momento di scambio e di dialogo con il pubblico. Illustrare i materiali e le tecniche adottate, instaurare un dialogo attraverso un linguaggio adeguato e rispondere alle domande dei visitatori contribuivano a valorizzare la comprensione delle difficoltà insite nella complessa attività del restauro, favorendo al contempo la maturazione di una consapevolezza diffusa circa l’importanza delle pratiche di conservazione preventiva del patrimonio culturale. I materiali stessi, portatori di stratificazioni storiche e tecniche, si rivelavano capaci di restituire informazioni significative qualora opportunamente analizzati; l’osservazione diretta nel corso dell’attività di restauro trasformava così gli oggetti in testimonianze dinamiche e stimolanti, restituendo loro una dimensione di vitalità interpretativa.



Figura 127 – Roma, Vittoriano: Un momento di “confronto” con il pubblico, stabilito con il programma di apertura al pubblico, che intende divulgare tutte le attività relative al processo di conservazione dei rilievi scultorei relativi al monumento romano

Fonte: A. R. D. Accardi, *La Museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.101.

⁶²⁸ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2004, pp. 102.

⁶²⁹ Sulla oramai riconosciuta opportunità di strutturare azioni di divulgazione delle attività conservative, cfr. R. Trocchianesi, *Design e narrazioni per il patrimonio culturale*, Maggioli Editore, Rimini, 2014, p. 47.

Fu proprio in tale processo che iniziò a manifestarsi la percezione dell'unicità dell'opera, unitamente alla comprensione del valore della sua conservazione, del rispetto della sua autenticità e dei segni lasciati su di essa dalla storia⁶³⁰.

Come già precedentemente ribadito, l'apertura dei cantieri al pubblico (live restoration) venne riconosciuta come uno strumento potente e privilegiato per la produzione e la divulgazione della conoscenza, capace di favorire una più profonda motivazione alla protezione del patrimonio e di consentire la comprensione del bene nella sua complessità. Quest'ultimo venne così percepito non come entità statica, ma come risultato di un processo fatto di persone, modi di vivere, ma anche abilità pratiche, conoscenze tecniche, di eventi sociali, artistici e storici⁶³¹. In questo senso risultava particolarmente significativa l'esperienza dei cantieri di scavo e conservazione avviati nell'ambito di un articolato programma di divulgazione scientifica denominato "Archaeology 2030", intrapreso nel 2020 da un gruppo irlandese composto da volontari e professionisti provenienti da discipline differenti, tutti attivamente impegnati nel settore della valorizzazione dell'archeologia. Attraverso il progetto "Archaeology 2030: A Strategic Approach for Northern Ireland"⁶³², veniva sostenuta la convinzione che l'archeologia rappresentasse uno degli strumenti più rilevanti per lo "studio delle persone e delle società del passato", attraverso l'analisi dei resti materiali lasciati dalle comunità che si erano succedute nel tempo.

Il gruppo promotore affermò che la scienza archeologica, così come alcuni ambiti disciplinari ad essa connessi, dovesse essere "per tutti", proponendo un'ampia gamma di opportunità di coinvolgimento del pubblico. I visitatori, attraverso un'esperienza partecipata e ludica, potevano apprendere, comprendere il proprio patrimonio e riconoscerne il valore intrinseco. La narrazione del passato dei popoli e dei territori dell'Irlanda del Nord costituiva un efficace strumento di attrazione verso l'esplorazione di importanti siti archeologici, ma soprattutto favoriva la trasformazione dei visitatori in soggetti attivi nei processi di conservazione di quei medesimi luoghi⁶³³. Tali pratiche si configuravano, infatti, come uno dei modi più efficaci per stimolare una maggiore coscienza del valore del patrimonio e per sostenere azioni concrete di protezione e manutenzione. Attraverso l'attuazione di strategie di avvicinamento del pubblico alla preesistenza, veniva inoltre offerta la possibilità di esperienze

⁶³⁰ Maria Rosalia Carotenuto, *I laboratori di restauro e conservazione aperti al pubblico come strategia di promozione dell'accessibilità nei musei*, in «Museologia Scientifica Memorie», N. 21/2020, p. 127.

⁶³¹ Per maggiori approfondimenti sul tema, cfr. A. Chiapparini, *Communication and Cultural Heritage Communication...*, cit., pp. 136 e ss.

⁶³² Per il caso irlandese, cf. sito online: <https://archaeology2030.org/>.

⁶³³ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione della azioni conservative...* pp. 107.

di volontariato, intese come occasioni di apprendimento attivo e consapevole, capaci di rafforzare il senso di responsabilità collettiva nei confronti del patrimonio culturale⁶³⁴.

Una simile strategia di divulgazione trovò numerose declinazioni anche nel panorama nazionale italiano, assumendo configurazioni differenti in relazione ai contesti territoriali e istituzionali di riferimento. Tra le esperienze più significative si collocarono le iniziative promosse dalla SAF-ISCR di Matera, che, in occasione di Matera Capitale Europea della Cultura nel 2019 e della celebrazione degli ottant'anni dalla fondazione dell'Istituto, aveva ideato un articolato programma di valorizzazione. Accanto alla mostra “la MATERIA del RESTAURO, conservare il patrimonio dalla pietra alla plastica”, era stato infatti realizzato un itinerario tematico diffuso nello spazio urbano, intitolato “Matera: Restauro Aperto, cantieri in città”. Tale percorso di esplorazione mise in relazione diversi cantieri di restauro, eccezionalmente aperti al pubblico,



Figura 128 – Matera, Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro: un momento del programma di “Visite aperte al laboratorio” organizzato dalla La SAF-ISCR Matera, dove pubblico e professionisti, si confrontano sul campo durante i lavori di restauro.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La Museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.108.

offrendo ai visitatori la possibilità di selezionare specifiche categorie di intervento e di assistere “dal vivo” alla varietà delle operazioni in corso. Il tracciato consentì di approfondire, in modo diretto e immersivo, differenti ambiti della pratica conservativa: un cantiere era dedicato alle tecniche di restauro dei materiali lapidei, naturali e artificiali; un altro era riservato ai dipinti murali e ai mosaici; un ulteriore ambito permetteva di indagare le metodologie di conservazione delle opere su supporto ligneo (tavole e scultura policroma) nonché dei dipinti su tela.⁶³⁵

Attraverso questa esperienza, il pubblico aveva potuto osservare le diverse fasi dell'intervento di restauro, potendo comprendere le azioni eseguite e acquisendo consapevolezza dell'impegno e della professionalità che un intervento conservativo richiede.

⁶³⁴ Ivi, pp.107.

⁶³⁵ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione della azioni conservative...* pp. 109.

Un ulteriore esempio di attività di divulgazione rivolte al pubblico proveniva dal Comune di Torino, in occasione dell'apertura, nel 2020, di una rilevante area archeologica collocata nel centro storico della città, all'interno del cortile di Quadrato. Il sito risultava inserito in un edificio oggetto di un intervento di riqualificazione a cura del Gruppo Building, corrispondente all'antico convento di Sant'Agostino, successivamente convertito in "condominio contemporaneo". Le operazioni di restauro erano state affidate al Centro Conservazione Restauro "La Venaria Reale", sotto la direzione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino⁶³⁶.



Figura 129 – Torino, Cortile Quadrato: l'area archeologica di Epoca Romana Imperiale, oggi restaurata e aperta al pubblico, scoperta all'interno del Convento di S. Agostino.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La Museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.110.

Nel corso dei lavori di riqualificazione, avviati nel 2017, emerse un'area archeologica di età romana imperiale, caratterizzata dalla presenza di mosaici in *opus signinum* raffiguranti la figura mitologica del cacciatore Atteone, sbranato dai propri cani. L'ampiezza e la complessità del contesto, unitamente alle delicate problematiche conservative riscontrate, avevano reso l'area un caso di studio particolarmente idoneo a finalità didattiche e formative. In tale prospettiva, il sito venne assunto come ambito privilegiato per le attività promosse dal Corso di Laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Torino, sviluppate in convenzione con il Centro Conservazione Restauro di Venaria Reale. L'esperienza consentì di integrare in modo efficace le esigenze di tutela e valorizzazione con quelle della formazione universitaria, offrendo un esempio significativo di come il cantiere

⁶³⁶ Ivi, pp.110.

archeologico e conservativo potesse configurarsi come spazio di apprendimento, sperimentazione e comunicazione delle azioni conservative⁶³⁷.



Figura 130 – Parigi, “Espace Notre-Dame”: Vista dell’allestimento indoor, relativa alla mostra *Notre-dame de Paris: au coeur du chantier*.
Fonte: A. R. D. Accardi, *La Museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp. 114.

Un ulteriore allestimento temporaneo, concepito secondo le medesime finalità divulgative della mostra permanente, era rappresentato dalla grande esposizione “Notre-Dame de Paris – dai costruttori ai restauratori”, dedicata alla più celebre cattedrale gotica a livello mondiale. L’iniziativa espositiva intendeva svelare il “dietro le quinte” dell’imponente cantiere di restauro⁶³⁸, offrendo ai visitatori l’opportunità di approfondire l’evoluzione delle tecniche e delle metodologie adottate nel tempo per restituire vitalità all’edificio gravemente colpito dall’incendio del 2019. Allestita presso la “Cit  de l’architecture et du patrimoine” di Parigi, la mostra invitava i cittadini e i visitatori a scoprire il *know-how* di uno straordinario gruppo di lavoro impegnato nella restituzione della cattedrale alla collettivit . Attraverso un percorso articolato e accessibile, veniva restituita l’immagine di un team composito di maestranze e professionisti chiamati ad affrontare e risolvere le numerose criticit  emerse, non solo in

⁶³⁷ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative...* pp. 110.

⁶³⁸ Si veda a tal proposito, A. R. D. Accardi, *Restoration and Museography: the value of “open sites” as a promotion of conservation activities*, in «RA Restauro Archeologico. Conoscenza, conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico», 2/2023, numero monografico, Firenze University Press, pp. 280-287.

relazione alla struttura architettonica, ma anche agli arredi e ai molteplici apparati decorativi che caratterizzano il monumento⁶³⁹.

Tale esperienza espositiva si collocò all'interno di un più ampio dibattito scientifico sul significato culturale e comunicativo del cantiere di Notre-Dame, come evidenziato da S. Houriez, H. Fréby e A. Timbert nel contributo *Dialogues sur Notre-Dame*. Gli autori sottolineano come la comunicazione del restauro non si limiti alla dimensione spettacolare dell'evento, ma si configuri quale dispositivo di mediazione capace di rendere intelligibile al pubblico la complessità tecnica, storica e simbolica dell'intervento conservativo⁶⁴⁰.

In tale contesto, la cultura veniva interpretata come un processo dinamico, capace di assumere forme nuove, stimolanti e accessibili, da avvicinare e conoscere attraverso un'esperienza continua di apprendimento. L'allestimento si inseriva così in una prospettiva di *lifelong learning*, nella quale il patrimonio non apparteneva esclusivamente al passato, ma si radicava nel presente e si configurava come bene condiviso. L'apertura dei cantieri e la loro traduzione in dispositivi museografici contribuivano a valorizzare i beni patrimoniali agli occhi del pubblico, rendendoli contemporanei, rilevanti e degni di essere preservati al fine di garantirne la trasmissione e il futuro godimento⁶⁴¹. In questo senso, la museografia si confermava come strumento strategico di comunicazione delle azioni conservative e di costruzione di una consapevolezza culturale diffusa⁶⁴².

La narrazione di questa straordinaria "ricostruzione" si articolava anche attraverso un'estesa documentazione grafica, fotografica e testuale, sviluppata lungo l'intera recinzione del cantiere — la "*clôture de chantier*" — alla quale il pubblico poté liberamente accostarsi. Tale dispositivo consentiva un contatto diretto con l'avanzamento dei lavori sulla fabbrica della cattedrale, rendendo visibile la complessità dell'intervento e favorendo la presa di coscienza circa il numero e la varietà delle maestranze coinvolte, le differenti tipologie di intervento e le tecniche di lavorazione adottate, calibrate in funzione delle diverse parti che compongono l'organismo architettonico di Notre-Dame. Il linguaggio impiegato, volutamente semplice e sintetico per risultare accessibile a tutte le categorie di pubblico, era in grado di coinvolgere anche il passante "occasionale", completando e rafforzando il livello narrativo

⁶³⁹ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative...* pp. 124.

⁶⁴⁰ S. Houriez, H. Fréby, A. Timbert, *Dialogues sur Notre-Dame* in *Cultural Heritage* n.13, Roma, 2022.

⁶⁴¹ Cfr. P. Campetella, *Verso una comunicazione integrata nei musei*, Editoriale Anicia, Roma 2017, pp. 51 e ss.; A. Bounia, M. Economou, *The use of new technologies in museum education in Greece*, in «ICOM Education», 23, 2012, pp. 31-41.

⁶⁴² A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative...* pp. 124.

dell'operazione comunicativa. Nel suo insieme, l'apparato configurò un vero e proprio allestimento *open air*, nel quale la sequenza delle immagini documentava gli effetti devastanti dell'incendio, il recupero delle parti superstiti, gli interventi di conservazione, le attività quotidiane degli operatori di cantiere, i primi esiti di completamento e integrazione delle parti architettoniche, il ripristino delle decorazioni e delle pitture parietali, fino agli schemi di assemblaggio e alle fasi di realizzazione delle carpenterie di sostruzione⁶⁴³.



Figura 131 – Parigi, Cattedrale di Notre-Dame: Vista laterale della cattedrale con l'impalcatura
Fonte: www.agi.it.

Questo articolato racconto visivo e testuale restituì la complessità dello straordinario progetto di restauro, avvicinando il pubblico alle tematiche della conservazione, favorendo una più profonda consapevolezza del loro valore e alimentando una maggiore affinità nei confronti del bene culturale. Tale processo comunicativo contribuiva inoltre a stimolare il desiderio di partecipazione alle azioni di recupero, sia attraverso donazioni economiche, sia mediante un coinvolgimento diretto in qualità di *bénévoles*⁶⁴⁴. In questo senso, l'allestimento temporaneo del cantiere si configurava come strumento strategico di mediazione tra intervento tecnico, responsabilità collettiva e partecipazione civica.

⁶⁴³ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione della azioni conservative...* pp. 128.

⁶⁴⁴ A. R. D. Accardi, Restoration and Museography: the value of "open sites" as a promotion of conservation activities, in «RA Restauro Archeologico. Conoscenza, conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico, cit, p. 285.

Proprio grazie all'ammontare delle donazioni raccolte, era stato possibile non solo contribuire alla riduzione dei costi complessivi dei lavori, ma anche coprire una parte significativa delle spese legate a questa "ciclopica" campagna di divulgazione rivolta al pubblico. Contestualmente, tali risorse avevano consentito di finanziare attività di formazione e di promozione dei professionisti, già operanti o destinati a operare, nei settori della conservazione e della valorizzazione del patrimonio culturale⁶⁴⁵.

Dimostrare i benefici socio-culturali ed economici derivanti dagli interventi di conservazione a livello delle comunità in cui essi si sviluppano risultava, infatti, un passaggio cruciale anche per coinvolgere e motivare gli *stakeholder* a investire in tali processi. Ciò apparve particolarmente rilevante per un settore che, rispetto ad altri ambiti, mostrava ancora un certo ritardo nel rendere pienamente visibile il proprio valore e la propria rilevanza per la società contemporanea⁶⁴⁶, rafforzando così la necessità di strategie di comunicazione strutturate e consapevoli.

Tale approccio produceva un sentimento di immedesimazione fisica con il bene in corso di restauro e contribuiva a rafforzare un senso di restituzione identitaria della comunità locale. Pur evocando la memoria della tragedia, l'esperienza generava un effetto liberatorio, in quanto orientata verso il raggiungimento progressivo dell'obiettivo finale, perseguito senza "cesure" e sotto lo sguardo costante della collettività. Nel suo insieme, l'operazione si configurava come un'azione capace di alimentare un senso collettivo di inclusione e di responsabilità nei confronti del patrimonio culturale, rafforzando la consapevolezza diffusa del valore delle azioni conservative e della loro incidenza sulla vita della comunità⁶⁴⁷.

Diventava così possibile acquisire una piena coscienza di quanto veniva realizzato sul bene, soprattutto nella consapevolezza che ogni intervento (diretto o indiretto) incideva inevitabilmente sulla sua sopravvivenza e sui valori materiali e immateriali che esso era in grado di trasmettere non soltanto alle comunità locali, ma a un pubblico più ampio. In tale prospettiva, la comunicazione del cantiere si affermava come strumento essenziale di mediazione culturale, capace di trasformare il processo di restauro in un'esperienza condivisa e partecipata, orientata alla costruzione di una responsabilità collettiva verso il patrimonio⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative...* pp. 128.

⁶⁴⁶ K. Lithgow, "Communicating conservation science", in Alison Heritage, Stavroula Gfomitsou (eds), *Papers arising from the ICCROM Forum on Conservation Science, Rome 16-18- October 2013*, *Studies in Conservation*, 2015, vol. 60, suppl. 2: 57-63.

⁶⁴⁷ J. Saunders, *Conservation in Museums and Inclusion of the Non-Professional*, in "Journal of Conservation and Museum Studies", 2014, 12(1), p-Art.6: 1-13.

⁶⁴⁸ A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative...* pp. 130.

Queste pratiche dimostravano come l'allestimento temporaneo e la narrazione *in situ* del restauro potessero assumere un ruolo strategico non solo nella valorizzazione del bene, ma anche nella formazione di una coscienza critica e informata del pubblico, rendendo visibile l'impatto delle scelte conservative e rafforzando il legame tra patrimonio, comunità e futuro⁶⁴⁹.



Figura 132 – Parigi, sagrato di Notre Dame, Village des métiers: un momento di apprendimento attivo.

Fonte: A. R. D. Accardi, *La Museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative*, in A. R. D. Accardi, *Strategie di progetto su patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma, 2024, pp.123.

L'idea di condividere con il pubblico le attività svolte nei processi di tutela e valorizzazione del patrimonio, insieme alla conoscenza che da tali pratiche scaturiva, trovò fondamento nella convinzione che chiunque — e non soltanto i tecnici — potesse e dovesse comprendere il bene culturale e riconoscerne la natura dinamica, in continua evoluzione⁶⁵⁰. All'aumentare delle opportunità di conoscenza, cresceva infatti la possibilità per il pubblico di superare un ruolo meramente passivo, trasformandosi in protagonista di un percorso di approfondimento capace di generare

soddisfazione; ed era proprio la soddisfazione a trasmettere alla persona una passione autentica per una determinata esperienza culturale⁶⁵¹.

Per queste ragioni, appariva vitale moltiplicare le occasioni di confronto con il pubblico, all'interno di un quadro di progressiva diversificazione dell'offerta culturale. Ciò implicava la necessità di aprirsi a nuovi modi di vedere e di percepire la conoscenza, nonché di sperimentare linguaggi differenti e più inclusivi. Solo attraverso tale percorso sarebbe stato possibile acquisire le competenze e l'esperienza necessarie per dare forma a una nuova “museografia del restauro”, intesa come pratica capace di integrare conservazione, comunicazione e partecipazione attiva della comunità⁶⁵². In questa prospettiva, la museografia non si configurò più come semplice apparato espositivo, ma come strumento strategico per la trasmissione dei valori del patrimonio e per la costruzione di una consapevolezza condivisa, nella quale il

⁶⁴⁹ Ivi, pp.130

⁶⁵⁰ M. R. Carotenuto, *I laboratori di restauro e conservazione aperti al pubblico come strategia di promozione dell'accessibilità nei musei*, in «Museologia Scientifica Memorien, N. 21/2020, pp. 126-129.

⁶⁵¹ SI confronti con Alessandro Bollo, *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, Franco Angeli, Milano 2007.

⁶⁵² A. R. D. Accardi, *La museografia come strategia di comunicazione delle azioni conservative...* pp. 134.

restauro assunse il ruolo di processo culturale aperto, leggibile e collettivamente responsabile⁶⁵³.

3.3 La museografia tra rappresentazione, evocazione e paesaggio

All'interno del processo evolutivo che aveva progressivamente condotto l'esposizione archeologica ad assumere una funzione non più soltanto conservativa, ma anche interpretativa, si affermò una crescente attenzione nei confronti delle modalità attraverso cui il passato venne rappresentato e reso percepibile al pubblico. La presentazione museale cessava così di configurarsi come restituzione neutra dei dati materiali per trasformarsi in un vero e proprio processo di costruzione culturale, inevitabilmente mediato dalle sensibilità, dalle conoscenze e dagli strumenti espressivi propri del presente. In tale contesto si sviluppò una tendenza orientata non alla mera rappresentazione dell'antico, bensì alla sua reinterpretazione, nella quale ricostruzioni, immagini e dispositivi espositivi parteciparono attivamente alla definizione dell'immagine delle civiltà del passato. L'allestimento, lungi dall'essere elemento accessorio, divenne parte integrante del processo comunicativo, incidendo in modo determinante sulla percezione, sull'accettabilità e sull'efficacia delle narrazioni archeologiche.

Nel panorama museografico contemporaneo, dalle esperienze degli ancestors in forma di vetrina-robot del Museum of Scotland ⁶⁵⁴, agli interventi realizzati a Nemours con la mostra "Les fastes" (2007), fino all'esposizione di arte contemporanea "Dreamtime – Temps du rêve" (2009) al Mas-d'Azil, insieme ad altri musei archeologici francesi particolarmente sensibili al dialogo tra preistoria e linguaggi artistici attuali venne progressivamente affermata una concezione dell'archeologia non più semplicemente "rappresentata", ma piuttosto "reinterpretata" ⁶⁵⁵. Il rapporto con un passato ormai definitivamente concluso poté infatti manifestarsi soltanto attraverso un processo di rilettura, inevitabilmente condizionato dalle esigenze e dalle conoscenze parziali del presente. Anche le celebri ricostruzioni di Daynès, Gurche e Jay Matternes si configuravano come espressione di specifici atteggiamenti culturali e psicologici, influenzati dal contesto museale, dalle scelte curatoriali e dalla soggettività degli

⁶⁵³ Ivi, pp.134.

⁶⁵⁴ Questa esibizione, divisa in quattro diverse sezioni (*This Generous land, Wider Horizons, Them and Us e In Touch with the Gods*), è collocata all'interno del Museum of Scotland. L'allestimento della galleria Early Peoples è opera dello Studio di Stephen Boyd, Scott Lee e Douglas Fraser. Nell'integrazione dei reperti del Firth 'of Forth con l'arte contemporanea, gli allestitori hanno utilizzato non soltanto i "robot" di Paolozzi, ma anche una serie di pannelli di Andy Golsworthy, chiamati Clay Walls, che fanno da sfondo alle vetrine; cfr. C. McKean, *The making of the Museum of Scotland*, National Museums of Scotland Pub., Edinburgh 2000.

⁶⁵⁵ Y. Hamilakis, *Contemporary Art and Archaeology: Reflections on a Relationship*, "Journal of the Royal Anthropological Institute," 13 (2007), pp. 739-742.

autori ⁶⁵⁶. A tali approcci si affiancarono inoltre gli stili fortemente caratterizzati di artisti come Mauricio Antón e Gilles Tosello, le cui figure preistoriche risultarono cariche di valenze emotive ed espressive ⁶⁵⁷.

Come ampiamente riconosciuto in ambito museologico, gli oggetti esposti risultarono intrinsecamente muti e fu l'intervento umano a conferirne il significato; tale condizione apparve ancor più evidente nel caso dei resti dell'umanità preistorica, ai quali venne attribuita un'apparenza ricostruita e inevitabilmente artificiale nel tentativo di restituirli alla vita. Questo meccanismo interpretativo non riguardò esclusivamente la preistoria, ma investì anche la rappresentazione delle civiltà storiche. Un esempio emblematico fu offerto dall'evoluzione dell'immagine dei Romani nei musei inglesi, passata da figure di invasori violenti e decadenti a rappresentazioni più pacificate e quotidiane, inserite in contesti familiari e religiosi, secondo quella che fu definita una vera e propria “nova interpretatio romana” ⁶⁵⁸.



Figura 133 – Museo di Les Eyzies. Stanza della preistoria.

Fonte: www.lascaux-dordogne.com

Assunse dunque particolare rilievo il ruolo dell'allestimento museografico nel determinare il senso e l'accettabilità delle ricostruzioni presso il pubblico. Come dimostrato da numerosi exhibits nei musei di preistoria, tra cui il museo di Les Eyzies ⁶⁵⁹, la modalità espositiva

⁶⁵⁶ A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione e come "divertissement"*, in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose, Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Aracne editrice, Roma, 2019, pp. 115.

⁶⁵⁷ M. C. Ruggeri Tricoli, *Il tempo perduto di Neanderthal...*, cit., pp. 20-22; A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione...*, pp. 115.

⁶⁵⁸ A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione...*, pp. 115.

⁶⁵⁹ L'exhibit in questione concerne il piccolo neanderthal che è stato ricostruito da Elisabeth Daynes a partire da uno scheletro, datato al 70000 a.C. circa, ritrovato nel 1961 nei sedimenti musteriani della Grotte du Roc de

partecipò attivamente alla costruzione del significato: un diorama tradizionale produceva una percezione profondamente diversa rispetto a un manichino iperrealistico collocato nello spazio dei visitatori, così come un semplice pannello non equivaleva all'impatto visivo di una gigantografia a scala reale o superiore. In tal senso, la museografia non si limitò a presentare le ricostruzioni, ma ne orientava la lettura, influenzando il coinvolgimento emotivo e la credibilità dell'esperienza proposta al pubblico.



Figura 134 – Museo di Les Eyzies Statua dell'uomo preistorico.

Fonte: www.lascaux-dordogne.com

Nel medesimo quadro interpretativo, se risultarono evidenti fattori di natura psicologica e prossemica nelle ricostruzioni - soprattutto laddove esse scaturivano da sensibilità artistiche - analoghi elementi si riscontrarono anche negli allestimenti museografici. Questi ultimi contribuirono infatti a definire un'atmosfera, a orientare una specifica visione iniziale del passato e a sollecitare reazioni emotive nel pubblico, fino a partecipare attivamente alla costruzione o all'esaltazione di veri e propri miti. In tal senso, non soltanto le statue più celebri, ma anche opere di minore notorietà, come il patrizio di Rabat, assunsero una dimensione simbolica e quasi “mitica”, caricandosi di significati profondi in funzione delle modalità espositive e delle strategie

evocative adottate ⁶⁶⁰. Non risultò tuttavia necessario accostarsi al passato esclusivamente attraverso operazioni di forte carica simbolica. Ciò che apparve maggiormente rilevante era piuttosto la capacità del museo archeologico di raccontare, evocare ed emozionare, evitando una presentazione meramente oggettiva dei reperti. Nei musei privi di una dimensione narrativa e interpretativa, infatti, permanevano soltanto le cose, private del legame con le persone che le avevano prodotte e utilizzate. Una delle principali motivazioni che spinsero il pubblico alla visita di un museo archeologico risiedé proprio nell'incontro con le “presenze”

Marsal (Dordogne). Il bambino era stato sepolto in una fossa circondata da blocchi di grés. Il ritrovamento ha contribuito a rafforzare l'idea di una stretta parentela fra *Homo neanderthalensis* e *Homo sapiens sapiens*, un'idea ribadita dal lavoro della Daynès, comse si legge in J.-J. Cleyet-Merle, *Musée national de préhistoire, les Eyzies-de-Tayac, Dordogne, Réunion del Musées Nationaux*, Parigi 2007, pp.38; A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione...*, pp. 115.

⁶⁶⁰ Aa. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione e come “divertissement”*, in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose, Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Aracne editrice, Roma, 2019, pp. 116.

del passato, intese come tracce umane celate dietro gli oggetti esposti, capaci di restituire una continuità trans epocale e un senso di appartenenza a una storia condivisa ⁶⁶¹.

Considerati isolatamente, frammenti, ossa, selci e manufatti risultavano di interesse quasi esclusivo per gli specialisti; per il pubblico più ampio, al contrario, essi necessitavano di essere inseriti all'interno di una narrazione capace di renderli intelligibili e significativi. La rinuncia al racconto, riducendo l'esposizione alla sola ostensione dei reperti, non costituì un tratto tipico di musei obsoleti, ma si riscontrava paradossalmente anche in numerose istituzioni archeologiche di recente realizzazione. Tale orientamento verso una forma di "mutismo espositivo" non favorì né la memoria visiva né quella semantica, le quali risultavano invece profondamente interconnesse ⁶⁶².



Figura 135 – Manching, il Kelten-Römer Museum. Progetto architettonico ed exhibition design di Fischer Architekten, 2006. Vista notturna dell'edificio. (da C. Schittich).

Fonte: A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione e come "divertissement"* in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.118.

Questo approccio non apparve riconducibile a principi museologici in senso stretto, quanto piuttosto ai canoni estetizzanti dell'architettura contemporanea, che tendevano a imporre un gusto attuale sui reperti archeologici e sul loro significato storico. Anche in questo caso, l'allestimento finì per costruire una "storia" sugli oggetti, non meno interpretativa delle precedenti ⁶⁶³. Nel testo "L'archeologia come spazio della rappresentazione e come divertissement" del Professor Aldo Accardi, tra gli esempi più emblematici di tale tendenza

⁶⁶¹ M.C. Ruggeri Tricoli, *I fantasmi e le cose*, pp.11 e ss; Aldo R. D. Accardi, *L'archeologia come...*, pp. 116.

⁶⁶² A. R. D. Accardi, *L'archeologia come...*, pp. 116.

⁶⁶³ Ivi, pp.116.

vennero citati il Kelten-Römer Museum di Manching (Baviera, 2006) e il nuovo ampliamento dell'Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg di Costanza (2005)⁶⁶⁴. Il primo, dedicato ai ritrovamenti del sito celtico di Manching, pose come obiettivo prioritario l'apertura del museo verso il contesto esterno, generando suggestivi effetti luminosi negli spazi interni e una forte valenza scenografica nelle ore notturne, quando l'edificio si trasformava in un vero e proprio *vitruvian-museum*. Tuttavia, dal punto di vista museografico, pur facendo largo uso di gigantografie, l'allestimento risultò penalizzato da un eccessivo minimalismo e dall'affidamento prevalente a piccoli schermi video per la trasmissione dei contenuti.



Figura 136 – Manching, il Kelten-Römer Museum. Progetto architettonico ed exhibition design di Fischer Architekten, 2006. Vista dell'allestimento indoor. (da C. Schittich).

Fonte: A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione e come "divertissement"* in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp. 118.

In occasione di una delle prime esposizioni temporanee ospitate nella nuova sede progettata dallo Studio Fischer Architekten di Monaco (Florian Fischer e Alexandra Zeilhofer)⁶⁶⁵, dedicata alle *situlae* e ai rapporti tra il mondo celtico ed etrusco, si era tuttavia scivolati verso l'eccesso opposto rispetto al minimalismo precedentemente osservato. L'allestimento risultò fortemente sovraccarico di apparati grafici (fotografie, disegni e schermi sovrapposti) accompagnati da un uso

ridondante del colore, da decorazioni invasive e da numerose ricostruzioni sceniche, tra cui figurava persino un cinghiale impagliato, ulteriormente banalizzato da un'impostazione tematica dal gusto quasi "tavernicolo"⁶⁶⁶. Ne derivò l'immagine di un museo attraversato da una tensione irrisolta, oscillante tra il desiderio eccessivo di comunicare ogni contenuto, tipico di molte mostre temporanee, e la volontà di ridurre al minimo la narrazione, caratteristica del linguaggio espositivo contemporaneo. Tale contraddizione mise in evidenza come, in assenza di criteri narrativi chiari e coerenti - validi tanto per gli allestimenti permanenti quanto per

⁶⁶⁴ N. Ballhausen, *Kelten. Römer. Manching. Archäologisches Museum in Manching*, "Bauwelt, num. mon. Im Museum", 30 (2006), pp. 10-15.

⁶⁶⁵ C. Schittich (ed.), *Exhibitions and Displays. Museum design concepts. Brand presentation. Trade show design*, raccolta di articoli della rivista "Detail", Birkhauser, Basel, Boston, Berlin 2009, pp. 36-41; A. R. D. Accardi, *L'archeologia come...*, pp. 116.

⁶⁶⁶ A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione e come "divertissement"*, in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Aracne editrice, Roma, 2019, pp. 121.

quelli temporanei - l'esigenza di raccontare finisse per manifestarsi in forme disordinate e prive di un reale controllo progettuale⁶⁶⁷.

Il Neue Konstanzraum, pur progettato con raffinatezza da un architetto specializzato in musei archeologici quale Knut Lohrer ⁶⁶⁸, il quale aveva inoltre valorizzato esternamente la presenza del reperto principale evocandone la forma allungata, una barca tardomedievale considerata la più antica imbarcazione rinvenuta nelle acque del Lago di Costanza, e nonostante fosse corredato da un apparato grafico particolarmente ricco realizzato dallo Studio Volker Müller di Kommunikationsdesign ⁶⁶⁹, esprimeva prevalentemente il punto di vista degli archeologi e delle loro campagne di scavo nel territorio lacustre.

In realtà, l'unico elemento capace di restituire una reale qualità evocativa risultò essere proprio l'esposizione della barca, collocata in uno spazio raccolto e illuminata da una luce naturale filtrata, quasi a suggerirne l'emersione dal terreno di scavo. L'oggetto si presentò così simultaneamente come imbarcazione reale e come reperto archeologico, risultando in entrambe le dimensioni di straordinaria efficacia comunicativa. Queste realizzazioni, analogamente ad altri interventi caratterizzati da una forte rarefazione allestitiva, tra cui spiccava il nuovo Archäologiemuseum ipogeo realizzato nel 2009 nel parco dello Schloss Eggenberg di Graz, sezione del Museum Joanneum, ricevettero ampi consensi dalla critica per l'eleganza del linguaggio architettonico, pur mostrando uno scarso interesse sotto il profilo propriamente museografico e museologico⁶⁷⁰.

Nel caso del museo di Graz, tale impostazione si accompagnava a una riflessione di matrice filosofica sul carattere inafferrabile del passato, per cui l'estremo silenzio dell'allestimento venne interpretato come metafora dell'impossibilità stessa della conoscenza storica. Le tracce delle civiltà antiche, ridotte a frammenti indecifrabili, vennero così presentate in uno spazio che evocava più una gioielleria che un museo: superfici in alluminio e vetro satinato, pavimenti lucidissimi, cromatismi delicati e ambienti raffinati per il pubblico, nei quali dominava lo

⁶⁶⁷ Ivi, pp.121.

⁶⁶⁸ Knut Lohrer si è aggiudicato la progettazione vincendo il concorso bandito nel 1997. Il suo intervento prevede anche il collegamento del nuovo corpo del museo con il precedente, insediato nell'antico convento benedettino di Petershausen (cfr. anche Birkhauser Verlag (ed.), *Architekten Profile 2009/2010: Architekten stellen sich vor-Deutschland, Österreich, Schweiz / Architects present themselves – Germany, Austria, Switzerland*, Birkhauser, Basel 2008, pp.44.

⁶⁶⁹ A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione e come "divertissement"*, in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose, Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Aracne editrice, Roma, 2019, pp. 121.

⁶⁷⁰ Ivi, pp. 121.

scintillio delle vetrine⁶⁷¹. Sopra di esse campeggiavano interrogativi dal tono enigmatico, quali: “Portiamo gioielli per essere desiderati?”, “La religione riguarda più l’amore o la morte?”, “Da quando mangiamo per piacere e non per fame?”. Tali domande, pur formulate in una prima persona plurale che intendeva instaurare un dialogo simbolico tra presente e passato, si risolvevano in realtà in enunciati sospesi e privi di reale contenuto informativo, destinati a rimanere nella sfera di una suggestione astratta e scarsamente comunicativa⁶⁷².



Figura 137 – Archäologiemuseum Schloss Eggenberg (Museum Joanneum, Graz, 2009), Progetto dell'edificio e dell'allestimento di BWM Architekten (E. Bernard, D. Walten e J. Moser, Graz e Vienna.. Vista dell'allestimento interno.

Fonte: A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione e come "divertissement"* in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.122.

Perfino nella sezione dedicata all'archeologia sperimentale comparve un interrogativo formulato secondo un linguaggio politicamente corretto: “Come svolgono le loro ricerche le archeologhe e gli archeologi?” Tuttavia, pari degli altri quesiti disseminati nel percorso espositivo, restava privo di qualsiasi reale risposta esplicativa. Si configurò così il paradosso di un'esposizione che sembrava voler instaurare un dialogo diretto con il pubblico, ma che finiva per comunicare implicitamente non soltanto la scomparsa definitiva delle persone del passato, bensì anche la perdita di ogni loro significato conoscibile, riducendo il passato stesso a una dimensione irrimediabilmente muta e inafferrabile⁶⁷³. Tale esito apparve, nello specifico contesto dell'Universalmuseum Joanneum, strettamente legato alla natura eterogenea dell'istituzione, concepita come museo “universale”, le cui collezioni, provenienti da ambiti geografici e culturali estremamente differenti - dall'Egitto all'Austria - resero impossibile la costruzione di una comunità di riferimento coerente e condivisa.

⁶⁷¹ Il progetto è dello studio di progettazione BWM Architekten, mentre la sistemazione esterna è dello studio Purpur. Architekten (Erich Bernard, Daniela Walten e Johann Moser, Graz e Vienna); Ivi, pp.121.

⁶⁷² A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione...*, pp. 121.

⁶⁷³ Ivi, pp.122.

Non vi era tuttavia dubbio che questa sospensione malinconica del senso, affidata a interrogativi puramente estetici e mai tradotti in una reale trasmissione di contenuti, potesse costituire essa stessa una modalità possibile di rapporto con il passato: quella che ne riconosce, con una certa onestà intellettuale, la definitiva estraneità al presente. Esistevano però altri approcci espositivi che, pur muovendo dalla medesima consapevolezza dell'irrecuperabilità del passato, giunsero a strategie comunicative meno criptiche e più articolate, sebbene talvolta anch'esse discutibili o fuorvianti⁶⁷⁴.

Si affermò in tal modo un approccio pienamente contemporaneo che investì direttamente le modalità di esibizione dei reperti, caratterizzato da un atteggiamento talvolta manipolatorio nei confronti del passato, considerato alla stregua di qualsiasi altro evento, inteso come occasione mondana o moderna. Il patrimonio archeologico venne così assunto come strumento di meraviglia, intrattenimento e coinvolgimento emotivo, secondo dinamiche spesso più legate alle aspettative e alle sensibilità del presente che non agli oggetti esposti in quanto tali⁶⁷⁵. Tale spettacolarizzazione, tuttavia, si configurò come una forma di intrattenimento colto, non estranea alla stessa concezione museale e alla definizione ufficiale dell'istituzione museo fornita da organismi internazionalmente riconosciuti quali l'ICOM, che annoverò esplicitamente anche il "piacere" (enjoying) tra le sue finalità fondamentali⁶⁷⁶. A mio avviso, risultò infatti evidente come, in assenza di attrattività e di qualità percettiva, i musei avrebbero difficilmente potuto suscitare l'interesse del pubblico; e con il venir meno della partecipazione dei visitatori sarebbero inevitabilmente venuti meno anche gli altri obiettivi indicati dall'ICOM, quali lo studio e l'educazione.

L'orientamento verso forme di intrattenimento e coinvolgimento emotivo trovò una delle sue espressioni più compiute in quei contesti culturali nei quali il rapporto con la storia e con l'archeologia risultò maggiormente consolidato. In paesi caratterizzati da una lunga tradizione di ricerca e sperimentazione museale, come l'Inghilterra e la Germania, la progettazione degli allestimenti aveva progressivamente superato le tipologie espositive più tradizionali, aprendosi a modalità comunicative sempre più diversificate e attrattive. Tale evoluzione non appariva riconducibile a fenomeni di superficialità, bensì a una cultura matura, capace di

⁶⁷⁴ Ivi, pp.122.

⁶⁷⁵ Ivi, pp.123.

⁶⁷⁶ Lo studio ICOM, approvato nell'ambito della ventiduesima General Assembly di ICOM a Vienna, il 24 agosto 2007, riporta la più recente definizione di museo: *il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto.*

confrontarsi con il passato in modo non rigidamente accademico, introducendo elementi di leggerezza, ironia e sorpresa nella narrazione museale, nonché una particolare attenzione verso il pubblico più giovane attraverso dispositivi ludico-educativi ⁶⁷⁷. Più in generale, si affermò una tendenza nella quale l'informazione cessava di costituire l'obiettivo primario dell'allestimento, lasciando spazio a una maggiore libertà espressiva nella presentazione dei reperti.



Figura 138 e figura 139 – I Celti di Glauberg fra mass-media e New Age.

Mostra temporanea Das Rätsel der Kelten vom Glauberg, presso la Schirn-Kunsthalle di Frankfurt am Main (2002). Progetto di Hans Dieter Schaal (Attemweiler), comunicazione grafica e fotografica di Martincolor Kommunikation und Mediengestaltung (Frankfurt-am-Main).

Fonte: A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione e come "divertissement"* in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp. 126; https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Keltenfürst_Glauberg_vorne_5.JPG

Gli oggetti archeologici vennero così inseriti in dispositivi scenografici complessi, nei quali l'allestimento assunse un ruolo centrale come strumento narrativo, superando definitivamente l'idea secondo cui i reperti potessero "parlare da soli" ⁶⁷⁸. In questo nuovo quadro, i materiali potevano essere autentici o in replica (se specificato), numerosi o ridotti, isolati oppure immersi in apparati visivi e multimediali, mentre i media svilupparono una propria autonomia comunicativa. L'archeologia tendeva così progressivamente a configurarsi come un vero e proprio brand culturale, capace di attrarre pubblico attraverso strategie espressive raffinate e spesso ispirate ai linguaggi dell'immaginario contemporaneo ⁶⁷⁹.

L'attenzione verso la dimensione evocativa, già sperimentata negli allestimenti museali, trovò ulteriori sviluppi nella progressiva estensione del progetto espositivo al contesto territoriale e paesaggistico, coinvolgendo direttamente i siti archeologici e i loro intorni.

Molti musei archeologici manifestarono un gusto diffuso per l'accostamento fra arte contemporanea e reperti delle epoche più remote, ricercando assonanze formali e suggestioni

⁶⁷⁷ A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione...*, pp. 124.

⁶⁷⁸ Ivi, pp. 124.

⁶⁷⁹ Si veda, oltre a C. Holtorf, *From Stonehenge to Las Vegas: archaeology as popular culture*, AltaMira, Walnut Creek 2005, p. 52, il più recente: C. Holtorf, *Archaeology is a brand: the meaning of archaeology in contemporary popular culture*, Archacopress, Oxford 2007.

simboliche che spesso fusero un'idea di "arte preistorica" con quella di "arte primitiva", concetti non sempre coincidenti⁶⁸⁰. Nelle Isole Britanniche tale tendenza si esprime con particolare intensità attraverso il ricorso a immagini umane o divine affidate ad artisti moderni, nel quadro di una più ampia propensione a reinterpretare la preistoria mediante linguaggi contemporanei. Già negli anni Trenta del Novecento Paul Nash trasformò i megaliti del Wiltshire in forme astratte, stabilendo un dialogo visivo fra passato remoto e sensibilità moderna⁶⁸¹. Fra gli esempi museografici più significativi emerge Castell Henllys, realizzato nei primi anni Ottanta, dove statue e decorazioni moderne imitarono modelli preromani, dando origine a un rapporto con il passato talvolta definito di matrice New Age⁶⁸². Harold Mytum sottolineò come il sito, con il suo intreccio di ricostruzioni, elementi autentici e interventi contemporanei, avesse saputo evocare radici culturali e un rinnovato senso di identità collettiva⁶⁸³.

Simili strategie decorative si diffusero in numerosi parchi archeologici britannici e irlandesi, spesso con esiti di gusto fantastico o persino kitsch, volti ad alimentare il mito di epoche eroiche e a risvegliare una nostalgia per valori ormai perduti. Luoghi come Pictavia, Brù na Béinne, Corlea, Navan Fort e Céide Fields unirono archeologia scientifica, architetture allusive e rievocazioni immaginifiche, ispirate a un'estetica eroico-mitologica di impronta tolkieniana⁶⁸⁴. A Pictavia, dedicata alle pietre incise dei Pitti, l'allestimento riprodusse in chiave contemporanea figure animali, guerrieri e simboli, integrandoli con supporti audiovisivi progettati dallo studio David Campbell and Co.⁶⁸⁵ già attivo in altri importanti centri museali⁶⁸⁶. A Brù na Béinne, invece, l'intero complesso architettonico e decorativo ricercò una suggestione neolitico-celtica attraverso tumuli artificiali, motivi astratti e richiami

⁶⁸⁰ A. Queminn, L'issuision de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international: la place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage," *Sociologie et sociétés*, 2 (2002), pp. 15-40; Aldo R. D. Accardi, *Evocazioni in armonia con il paesaggio*, in Aldo R. D. Accardi, *Le persone e le cose, Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Aracne editrice, Roma, 2019, pp. 101.

⁶⁸¹ S. Smiles, "Thomas Guest and Paul Nash in Wiltshire: Episodes in the Artistic Approach to British Antiquity" in S. Smiles e S. Moser (eds.), *Envisioning the Past: Archaeology and the Image*, Blackwell Publishing, Oxford and Malden 2005, pp. 133-157.

⁶⁸² A. R. D. Accardi, *Evocazioni in armonia...*, pp. 101.

⁶⁸³ H. Mytum, «*Reconstruction Policy and Purpose in Castell Hennlys Iron Age Fort*» in J. H. Jameson (ed.), *The reconstructed past: reconstructions in the public interpretation of archaeology and history*, AltaMira, Walnut Creek 2004, pp.99.

⁶⁸⁴ A. R. D. Accardi, *Evocazioni in armonia...*, pp. 102.

⁶⁸⁵ M.C. Ruggeri Tricoli, *Musei sulle rovine*, pp.25.

⁶⁸⁶ Il progetto generale (1999), è degli architetti di Durmferline Ken Oliver e Brian Robb.

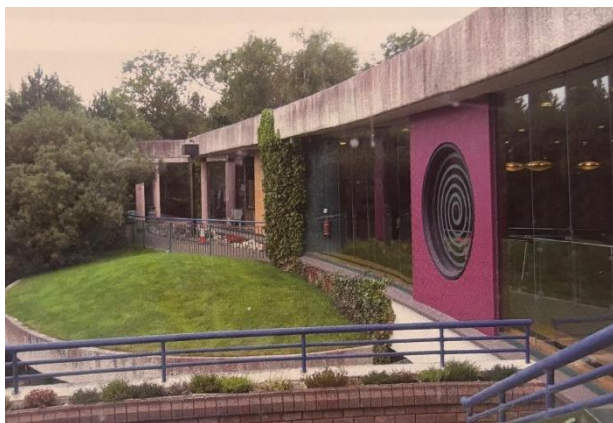


Figura 140 – Brú na Bóinne (Donore, Contea di Meath). la vetrata del visitor centre rivolta sulla valle del Boyne, con decorazione a spirale ispirata ai labirinti di danza, vista dall'esterno

Fonte: A. R. D. Accardi, *Evocazioni in armonia con il paesaggio*, in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.105

simbolici, suscitando interpretazioni critiche che parlarono di paesaggio rituale e di una nuova spiritualità pseudo-celtica⁶⁸⁷.

Altri studiosi definirono tali interventi come veri e propri “paesaggi dell’immaginazione”⁶⁸⁸. Queste operazioni risposero meno a esigenze scientifiche che al bisogno contemporaneo di ritrovare un legame identitario con gli antenati, rischio frequente quando il museo cercò di evocare le persone dietro gli oggetti

piuttosto che limitarsi alla loro esposizione. Tale orientamento fu esplicitamente sostenuto anche da programmi di valorizzazione culturale incentrati sull’identità gaelica, ma fu osservato criticamente come potenziale forma di manipolazione del passato⁶⁸⁹.

Anche a Corlea, dove venne rinvenuta una vasta strada preromana del II secolo a.C.⁶⁹⁰, la costruzione del moderno edificio di copertura adottò una pianta cruciforme ispirata alla croce celtica, nel tentativo di fornire una rappresentazione simbolica dell’identità nazionale⁶⁹¹. Decorazioni pittoriche e figure evocative accompagnarono il percorso espositivo, enfatizzando la dimensione mitica più che quella archeologica.

Nonostante le critiche accademiche, tali strategie comunicative dimostrarono una forte capacità di coinvolgimento, soprattutto nei giovani visitatori, spesso stimolati a riprodurre o reinventare motivi decorativi ispirati ai siti stessi. Come osservò Clive Gamble, l’archeologia non è soltanto ciò che fu prodotto nel passato, ma ciò che il presente costruisce attorno ad

⁶⁸⁷ D. Harvey, «Newgrange, *Heritage and the Irish Nation: two moments of transformation*, in M. McCarthy (ed.), *Ireland’s heritages: critical perspectives on memory and identity*, Ashgate, Aldershot 2005, pp. 123-136, passim.

⁶⁸⁸ K. A. Costa, «*Conflating Past and Present*” Marketing Archaeological heritage Sites in Ireland, in Y. M. Rowan e U. Baram (eds.), *Marketing heritage: archaeology and the consumption of the past*, AltaMira, Walnut Creek 2004, pp. 69-93; A. R. D. Accardi, *Evocazioni in armonia...*, pp. 104.

⁶⁸⁹ M. Ronayne, «*The Political Economy of Landscape: Conflict and value in a Prehistoric Landscape in the Republic of Ireland - Ways of Telling*», in B. Bender e M. Winer (eds.), *Contested landscapes: movement, exile and place*, Berg, Oxford 2001, pp. 149-164; A. R. D. Accardi, *Evocazioni in armonia...*, pp. 105.

⁶⁹⁰ M.C. Ruggeri Tricoli, *Musei sulle rovine*, pp.135.

⁶⁹¹ E. Zuelow, *Making Ireland Irish: Tourism and National Identity Since the Irish Civil War*, Syracuse Un. Press, Syracuse 2009, p. 166; A. R. D. Accardi, *Evocazioni in armonia...*, pp. 107.

esso⁶⁹². Questa archeologia romantica e nazional-popolare, fondata sulla commistione fra reperti autentici e invenzioni fantastiche, esercitò una notevole attrattiva, pur sacrificando talvolta il rigore scientifico. Il bisogno di “dare vita al passato” condusse frequentemente all’inserimento di manichini, scene ricostruite e immagini antropomorfe, anche in presenza di reperti di straordinaria importanza.

In ultima analisi, la ricerca dell’identificazione con figure ancestrali costituì una delle finalità centrali di questi musei. Come osservò Didier Maleuvre, l’identificazione implicò l’assorbimento mimetico dell’individuo in un’immagine ideale dell’antenato o del gruppo⁶⁹³.

Tale processo richiese anche la presenza di un nome collettivo capace di condensare l’immaginario identitario: quello dei “Celti”, al quale si aggrapparono le narrazioni museali di Irlanda, Scozia e Galles. Questa celticità divenne persino una garanzia di successo per molti musei archeologici⁶⁹⁴, sebbene fosse spesso accompagnata da una riduzione della complessità storica e scientifica⁶⁹⁵ e da una tendenza a ignorare altre fasi della propria storia.

A mio avviso, alla luce di tali esperienze, appare evidente come la museografia archeologica contemporanea tenda sempre più a costruire immagini del passato filtrate attraverso l’immaginario del presente, nelle quali l’esigenza di evocazione e di coinvolgimento emotivo assume spesso un ruolo predominante rispetto alla restituzione rigorosa dei dati storici. L’accostamento fra arte contemporanea e reperti antichi, così come il ricorso a ricostruzioni simboliche e scenografiche, contribuisce a generare narrazioni fortemente suggestive, capaci di rafforzare il senso di identità collettiva e di rendere il patrimonio accessibile a un pubblico ampio, ma al tempo stesso espone la comunicazione museale al rischio di semplificazioni e di letture mitizzanti del passato.

In molti casi, l’archeologia venne così trasformata in un linguaggio emotivo e spettacolare, nel quale il valore scientifico dei reperti tese a essere subordinato alla costruzione di atmosfere e immagini simboliche. Se da un lato tali strategie risultarono efficaci nel suscitare interesse e partecipazione, dall’altro sollevano interrogativi sulla legittimità di una narrazione che privilegia l’immaginario identitario rispetto alla complessità storica dei contesti rappresentati. La museografia si configura pertanto come un campo di costante tensione tra rigore scientifico

⁶⁹² C. Gamble, *Archaeology: The Basics*, Routledge, London e New York 2004, pp.7.

⁶⁹³ D. Maleuvre, *Museum memories: History, technology, art*, Stanford Un. Press, Stanford 1999, pp.107; Aldo R. D. Accardi, *Evocazioni in armonia...*, pp. 112.

⁶⁹⁴ P. Gruffudd, D. T. Herbert e A. Piccini, *Learning to think the past: Heritage, identity and state education in Wales*, “*International Journal of Heritage Studies*”, 3-4 (1998), pp. 154-167.

⁶⁹⁵ A. R. D. Accardi, *Evocazioni in armonia...*, pp. 113.

ed esigenza evocativa, nel quale il progetto espositivo non si limita a trasmettere conoscenza, ma contribuisce attivamente a modellare la percezione collettiva del passato.

Parallelamente a queste esperienze sviluppate in stretta relazione con il paesaggio, analoghe tensioni verso l'evocazione e la costruzione scenografica del passato si manifestarono anche negli allestimenti museali indoor, in particolare nel contesto tedesco. Nel confronto con i temi propri dell'archeologia, Hans Dieter Schaal manifestava in modo particolarmente evidente la propria esperienza nell'esibizione dei media intesi essi stessi come oggetti museali, maturata anche attraverso la realizzazione del Film-Museum presso il Sony-Center della Potsdamer Platz di Berlino (1999–2000). Tale orientamento trovava riscontro anche nelle riflessioni teoriche dell'architetto, il quale aveva sintetizzato il proprio approccio progettuale nell'espressione *learning from Hollywood*⁶⁹⁶.



Figura 141– *I Celti di Glauberg fra mass-media e New Age.*
Una delle sale espositive.

Fonte: www.keltenwelt-glauberg.de.

Un esempio emblematico di questa impostazione era rappresentato dalla mostra *Das Rätsel der Kelten vom Glauberg – Glaube, Mythos, Wirklichkeit*, allestita presso la Schirn Kunsthalle di Francoforte nel 2002. Nella sala introduttiva, la pianta del sito archeologico, le fotografie degli scavi e le gigantografie, riprodotte su lastre di vetro retroilluminate, si sovrapponevano in un dispositivo espositivo fortemente orientato all'impatto visivo. Nel susseguirsi degli ambienti, la presenza delle immagini risultava così dominante da trasformare le stesse vetrine in grandi superfici diafanie assimilabili a diapositive, producendo una progressiva

⁶⁹⁶ Si vedano H. D. Schaal, *Global Museum*, Axel Menges, Stuttgart/London, 2007 e *Learning from Hollywood*, Axel Menges, Stuttgart/London (1999 2002).

smaterializzazione dei reperti archeologici, ridotti a elementi complementari della comunicazione mediatica. Fotografie e disegni assumevano così il ruolo di veri protagonisti del racconto espositivo⁶⁹⁷. Tale linguaggio risultava coerente con la vocazione della Schirn Kunsthalle, prevalentemente dedicata all'arte contemporanea e alla fotografia, e conduceva a trattare il tema archeologico secondo modalità proprie dell'esposizione temporanea contemporanea, senza rinunciare a dispositivi divulgativi orientati all'immedesimazione del visitatore nel ruolo dell'archeologo, secondo una logica riconducibile a un learning from Indiana Jones.



Figura 142 – *Il Principe sostenuto da supporti che riprendono la forma degli arti mancanti, esposto nella mostra temporanea Menschen Zeiten Räume - 25 Jahre Archäologie in Deutschland presso il Martin Gropius Bau di Berlino (2002). Il progetto della mostra è di Harry Vet-ter, per conto dell'Atelier Brückner.*

Fonte: A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione e come "divertissement"* in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.130

In questo contesto, l'arte celtica e l'intero ambito della celtologia vennero a configurarsi come un terreno interdisciplinare fortemente connesso alla sensibilità contemporanea e caratterizzato da una spiccata dimensione evocativa. Fenomeni analoghi erano già presenti nei musei delle Isole Britanniche e in Francia, per giungere progressivamente anche in Germania, dove la mostra era stata accolta con l'espressione Die Kelten

kommen⁶⁹⁸. L'esposizione, che aveva registrato oltre centomila visitatori in tre mesi, era dedicata alla riscoperta dell'oppidum di Glauberg, uno dei più ricchi siti principesco-celtici d'Europa, oggetto di numerose campagne di scavo e trasformato in un ampio parco archeologico simbolicamente connotato⁶⁹⁹. Tra i reperti di maggiore rilievo figurava la statua del cosiddetto "Principe di Glauberg" (Keltenfürst), scultura in arenaria del V secolo a.C., attorno alla quale i curatori avevano costruito una narrazione suggestiva incentrata sul

⁶⁹⁷ A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione...*, pp. 125.

⁶⁹⁸ Si veda per esempio: R. Noack, Rdch di halt selbscht! Rich di halt selbscht! "Die Zeit", 24 (2004).

⁶⁹⁹ Fra l'altro, ne è stato ricostruito il cosiddetto "Calendario astronomico" con pali infissi nel terreno, "Stata messa in vista la strada delle processioni e si stanno rifacendo tumuli e mura dell'oppidum. Si confronti con gli articoli del catalogo Das Rdtzel der kelten vom Glauberg. Glaube - Mythos – Wirklichkeit, Theiss, Stuttgart 2002.

“mistero” delle sepolture principesche e sulle peculiarità religiose del mondo celtico, profondamente legate al simbolismo naturale e mitico⁷⁰⁰.

Lo stesso Otto-Herman Frey, riconosciuto a livello internazionale come una delle principali autorità nel campo dell’archeologia celtica e tra i curatori della mostra, pubblicò nel 2002 un contributo — riprendendo alcune intuizioni di Paul Jacobsthal (1880–1957) — nel quale rivendicò l’assoluta specificità dell’immaginario celtico, profondamente permeato di mistero e misticismo. In tale occasione egli introdusse esplicitamente il concetto di *celtic soul*, precisando come esso non rientrasse propriamente nell’ambito di competenza dell’archeologia in senso strettamente scientifico⁷⁰¹. In questa prospettiva, gli oggetti archeologici cessarono di configurarsi come semplici semiofori, secondo la definizione di Krzysztof Pomian, per assumere piuttosto il carattere di vere e proprie metafore, caricate di significati simbolici ed evocativi⁷⁰².

L’allestimento concepito da Hans Dieter Schaal, sviluppato in a very dramaturgical way⁷⁰³, si adattò pienamente a tali presupposti teorici e al clima suggestivo promosso dai curatori. Tale impostazione trovò la propria espressione più compiuta nell’ultima sala del percorso espositivo, nella quale la visione del Keltenfürst, concepito più come una presenza umana reale che come una semplice effigie, venne offerta al centro di una composizione circolare di forte impronta simbolica, scandita da



Figura 143 – Il Principe sostenuto da supporti che riprendono la forma degli arti mancanti, esposto nella mostra temporanea *Menschen Zeiten Räume - 25 Jahre Archäologie in Deutschland* presso il Martin Gropius Bau di Berlino (2002). Il progetto della mostra è di Harry Vet-ter, per conto dell’Atelier Brückner.

Fonte: A. R. D. Accardi, *L’archeologia come spazio della rappresentazione e come “divertissement”* in A. R. D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Gioacchino Onorati editore S.r.l., Roma, 2019, pp.131

reperiti e vetrine disposte in un ambiente monocromatico e rarefatto. L’insieme alludeva a un Fürstensitze, ovvero una “seduta per principi”, ma poteva essere interpretato anche come uno spazio rituale di carattere druido-esoterico, come suggerì lo stesso copricapo della statua ornato da foglie di vischio. Sebbene tale disposizione risultasse poco funzionale sotto il profilo

⁷⁰⁰ A. R. D. Accardi, *L’archeologia come spazio della rappresentazione...*, pp. 125-126.

⁷⁰¹ H. Frey, *A new approach to the Early Celtic Art*, “Proceedings of the Royal Irish Academy,” 5 (2004), pp. 107-129, in part. p. 107.

⁷⁰² A. R. D. Accardi, *L’archeologia come spazio della rappresentazione...*, pp. 128.

⁷⁰³ R. Atzbach, *Das Ritsel der Kelten vom Glauberg. Eine Ausstellung des Landes Hessen. Schirn Kunsthalle, “H-Museum”*, 6 (2002), pp.1- 3, online.

della fruizione del pubblico, costretto a muoversi disordinatamente all'interno del cerchio, essa si mostrò coerente con l'aura carismatica attribuita al reperto e ne enfatizzava il valore simbolico⁷⁰⁴. Tuttavia, l'intero sistema espositivo appariva organizzato come una sorta di celebrazione del "capolavoro", elevando il Keltenfürst a fulcro assoluto della narrazione e relegando gli altri reperti e le stesse vetrine a un ruolo subordinato.

Schaal spiegò tale impostazione richiamando la funzione evocativa della curvatura del soffitto translucido, concepita come allusione al sito archeologico temporaneamente riportato alla luce: la statua era collocata su un basamento circolare al centro dello spazio, mentre una membrana tessile retroilluminata suggeriva l'atmosfera dello scavo⁷⁰⁵. Nel complesso, l'operazione poteva essere interpretata come una forma di travisamento della storia a favore di una costruzione scenografica fortemente simbolica, nella quale emergeva con evidenza la figura di Schaal quale scenografo, più che come progettista di percorsi museali (ruolo per il quale era spesso celebrato nell'ambito dell'*Ausstellungsgestaltung*)⁷⁰⁶. Come egli stesso aveva più volte sottolineato, il suo lavoro mirava costantemente alla ricerca di uno "spazio del mito" e a una concezione del mito inteso come spazio architettonico⁷⁰⁷.

L'esito complessivo di tale impostazione venne definito come una forma di teatro allo stato puro: un dispositivo espositivo suggestivo e coinvolgente, nel quale gli oggetti archeologici tendevano progressivamente a scomparire, lasciando spazio a una narrazione interamente affidata alla scena e all'immaginazione dello spettatore. Come dichiarato dallo stesso progettista, non vennero posti limiti alla fantasia del pubblico, a conferma di una concezione dell'allestimento fondata sull'evocazione piuttosto che sulla restituzione materiale del dato archeologico. Parallelamente, risultò evidente come si fossero ormai dissolti i confini tradizionali rispetto alle modalità di intrattenimento che una mostra o un museo potevano legittimamente assumere.

Alla luce delle esperienze analizzate, risulta evidente come la museografia archeologica contemporanea abbia progressivamente superato una concezione esclusivamente conservativa e oggettuale dell'esposizione, orientandosi verso modelli comunicativi sempre più complessi, fondati sull'interpretazione, sull'evocazione e sulla costruzione spaziale del racconto storico. L'allestimento museografico non si configura più come semplice contenitore neutro dei

⁷⁰⁴ A. R. D. Accardi, *L'archeologia come spazio della rappresentazione...*, pp. 128.

⁷⁰⁵ H. D. Schaal, *Global Museum*, cit., p. 34.

⁷⁰⁶ Ivi, pp.34.

⁷⁰⁷ Si vedano le considerazioni dello stesso Schaal sullo spazio mitico di Orfeo ed Euridice, delle Troiane, dell'Oro del Reno, in H. D. Schaal, *Stage Architecture/Bühnenarchitektur*, Axel Menges, Stuttgart e London 2002.

reperti, ma come dispositivo culturale attivo, capace di mediare tra il dato archeologico, la memoria del passato e le sensibilità del presente, influenzando in modo determinante la percezione e la comprensione del patrimonio da parte del pubblico.

In questo processo evolutivo si è assistito a una crescente integrazione di linguaggi scenografici, grafici, multimediali e simbolici, attraverso i quali il passato viene spesso reinterpretato piuttosto che semplicemente rappresentato. La comunicazione museale tende così a privilegiare l'esperienza immersiva, il coinvolgimento emotivo e la costruzione di atmosfere evocative, talvolta a scapito di una trasmissione puntuale dei contenuti scientifici. Tale tendenza, pur rispondendo all'esigenza di attrarre pubblici sempre più ampi e diversificati, solleva interrogativi critici sul rischio di una spettacolarizzazione del patrimonio archeologico e sulla progressiva centralità dell'allestimento rispetto agli oggetti stessi.

Parallelamente, emerge con chiarezza come il rapporto tra museo, contesto e paesaggio assuma un ruolo sempre più rilevante nella costruzione del significato espositivo. L'archeologia non viene più percepita come realtà isolata all'interno di spazi chiusi, ma come parte integrante di un sistema territoriale, storico e ambientale più ampio, nel quale il paesaggio diviene esso stesso elemento narrativo e interpretativo. In questa prospettiva, la comunicazione del passato si estende oltre i confini del museo, coinvolgendo i siti archeologici, i percorsi di visita e il dialogo tra architettura contemporanea e testimonianze antiche.

Tali riflessioni consentono di inquadrare in modo più consapevole il contributo di Franco Minissi, la cui opera si collocò in una posizione originale e anticipatrice rispetto a molte delle tendenze sviluppatesi in ambito museografico negli ultimi decenni. Nei suoi interventi in Sicilia, Minissi seppe infatti elaborare un linguaggio progettuale capace di coniugare esigenze di conservazione, valorizzazione del contesto paesaggistico e costruzione di percorsi comunicativi chiari ed efficaci, evitando sia la riduzione del museo a mero contenitore di oggetti sia la deriva spettacolare dell'allestimento.

Attraverso soluzioni architettoniche leggere, reversibili e profondamente rispettose delle emergenze archeologiche, Minissi riuscì a restituire al pubblico il senso spaziale e storico dei luoghi, ponendo in relazione diretta reperti, rovine e paesaggio circostante. Il suo approccio non mirava a ricostruzioni mimetiche né a scenografie invasive, ma a una lettura contemporanea del patrimonio fondata sulla trasparenza, sulla stratificazione visiva e sulla continuità tra passato e presente.

Capitolo 4

CONSERVAZIONE DELL'ANTICO E PROGETTO DEL NUOVO; IL CONTRIBUTO DI FRANCO MINISSI IN SICILIA

Nel ripercorrere la storia della tutela in Sicilia, ho maturato la convinzione che la conservazione dei grandi complessi archeologici non possa essere interpretata soltanto come una sequenza di interventi tecnici, ma debba essere compresa come un processo culturale che si è stratificato nel tempo attraverso visioni, metodi e sensibilità profondamente diverse. A mio giudizio, i siti di Agrigento e Selinunte rappresentano i luoghi in cui tale evoluzione risulta più evidente: qui la monumentalità delle architetture antiche convive con una fragilità intrinseca, le rovine, il paesaggio antropizzato, le condizioni climatiche, che ha imposto, nei secoli, una continua riflessione sulla forma più adeguata di tutela e di interpretazione.



Figura 144 – *Selinunte, il Tempio E*
Fonte: Fotografia di K. Pasero

Fin dalle testimonianze dei viaggiatori del Grand Tour, questi paesaggi archeologici furono riconosciuti come spazi in cui la potenza delle rovine e la loro vulnerabilità si intrecciavano in modo irripetibile. Secondo la mia interpretazione, proprio questa tensione tra imponenza e precarietà contribuì a definire l'immagine culturale della Sicilia come terra in cui l'antico non è un retaggio distante, ma una presenza decisiva nel paesaggio contemporaneo. Tuttavia, la fascinazione suscitata da questi luoghi non fu sufficiente a garantire loro una protezione adeguata. Le prime istituzioni borboniche e, successivamente, quelle dell'Italia unita, pur

animate da intenti meritori, non disponevano ancora di strumenti scientifici, metodologici e organizzativi capaci di rispondere pienamente alla complessità di questi siti.

A mio avviso, fu proprio in questo scenario, segnato da tentativi discontinui e da una progressiva maturazione teorica, che si comprese la portata innovativa dell'azione di Franco Minissi durante la seconda metà del '900. La sua opera non si limitò a proporre soluzioni tecniche puntuali: introdusse, secondo la mia lettura, una nuova visione del rapporto tra conservazione dell'antico e progetto del nuovo. Formatosi presso l'Istituto Centrale del Restauro, assorbendone gli insegnamenti teorici e gli strumenti metodologici, Minissi seppe coniugare rigore scientifico e sensibilità architettonica, trasformando la musealizzazione all'aperto in un gesto interpretativo fondato sulla distinzione critica tra antico e contemporaneo e sull'uso consapevole della luce.

Ritengo che i suoi interventi ad Agrigento e Selinunte siano emblematici di questo approccio. Le coperture leggere, l'impiego calibrato di materiali trasparenti o minimamente invasivi, la capacità di modulare la luce naturale per favorire una lettura più chiara delle superfici antiche non rappresentano, soluzioni meramente formali; al contrario, testimoniano un metodo in cui la conservazione è parte integrante di un progetto di comprensione. Minissi non impone un linguaggio contemporaneo al monumento, ma costruisce un dispositivo di mediazione che consente al visitatore di riconoscere, con maggiore lucidità, la struttura e la storia del sito.



Figura 145 – Selinunte, La collina progettata da F. Minissi, progettata come ingresso principale al parco.

Fonte: <https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/scheda-opera?id=2987>

Questa coerenza metodologica non resta confinata ai siti all'aperto, ma si riflette anche nella sua attività museografica. Nei musei che progettò o riallestì, si ritrova infatti la stessa attenzione alla chiarezza espositiva, alla relazione tra luce e materia, alla distinzione tra intervento moderno e testimonianza antica. In questo scenario, la continuità tra gli allestimenti museali e le architetture di protezione archeologica costituisce uno degli elementi più rilevanti della sua eredità: Minissi concepiva il museo e il sito come due aspetti/entità/realtà di un unico processo conoscitivo.

Nel ricostruire l'attività di Franco Minissi, la letteratura ha messo in evidenza anche alcune criticità emerse nel tempo in relazione al carattere sperimentale delle soluzioni adottate. Un

caso significativo fu rappresentato dall'intervento sulle mura greche di Capo Soprano a Gela, dove Minissi progettò un sistema di protezione costituito da lastre di vetro temperato collegate mediante tiranti metallici, concepito come una sorta di “vetrina” capace di proteggere le strutture in terra cruda senza compromettere la percezione del monumento.



Figura 146 – Gela, Capo Soprano. La porta con arco ad ogiva e dinanzi il particolare della strada antica di accesso.

Fonte: R. Panvini, Gela. Il restauro del muro di fortificazione di età ellenistica. Metodologia di intervento e fasi di uso in A. Pontrandolfo, M. Scafuro (a cura di) Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo, Atti del I Convegno Internazionale di Studi, Peastum, 7-9 settembre 2016.

Con il passare degli anni, tuttavia, la deformazione progressiva dei tiranti e i movimenti della struttura favorirono infiltrazioni d'acqua tra le lastre, mentre la superficie trasparente generò un effetto serra che creò un microclima favorevole allo sviluppo di piante, insetti e microorganismi nello spazio tra il vetro e la muratura.⁷⁰⁸ Problemi analoghi si riscontrarono anche nel teatro greco di Eraclea Minoa, dove Minissi applicò alle gradinate una protezione in plexiglas modellata secondo il profilo dei sedili antichi. In questo caso, la soluzione prevedeva lastre originariamente progettate per essere semplicemente incastrate tra loro, ma durante l'esecuzione furono fissate con perni metallici direttamente alla pietra. Con il tempo tali elementi provocarono fenomeni di corrosione e pressioni sulla superficie lapidea, mentre nello spazio tra le gradinate e le protezioni si svilupparono condizioni microclimatiche che favorirono la formazione di efflorescenze saline, la crescita di vegetazione e l'accumulo di

⁷⁰⁸ B. A. Vivio, *The “narrative sincerity” in museums, architectural and archaeological restoration of Franco Minissi*, Department of Architectural History, Survey and Conservation, ‘Sapienza’ University of Rome, Rome 00185, Italy, 2015, pp. 203-204.

depositi. Parallelamente, la trasparenza dei materiali sintetici risultò progressivamente compromessa dal deterioramento delle resine acriliche e dalla presenza di depositi incoerenti⁷⁰⁹.



Figura 147 e Figura 148 – Eraclea Minoa, veduta del teatro con i sedili ricoperti dai gusci protettivi di perspex ideati da Franco Minissi e, a destra, una vista ravvicinata che evidenzia l'ingiallimento del laminato plastico e la proliferazione biologica (foto F. Tomaselli, 1979)..

Fonte: G. M. Ventimiglia, *La scoperta, i trattamenti protettivi e i restauri del teatro greco di Eraclea Minoa in Sicilia*, in S. Caccia Gherardini, E. Ferretti, C. Frosinini, M. Giambruno E M. Pretelli (a cura di), *RA Restauro Archeologico, Già chiamano in aiuto la chimica...* "Il restauro da bottega a laboratorio scientifico e pratica di cantiere", Firenze University Press, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2023, pp. 115.

Anche nel complesso della Villa Romana del Casale di Piazza Armerina l'impiego di coperture leggere in vetro e plexiglas, pensate per proteggere i mosaici e allo stesso tempo evocare i volumi originari degli ambienti, richiese nel tempo un'intensa attività di manutenzione che non sempre fu garantita. In assenza di un adeguato controllo delle condizioni ambientali e di una gestione costante delle strutture, il sistema di protezione contribuì alla formazione di condizioni microclimatiche non ottimali, che accelerarono alcuni processi di degrado. Come osserva Beatrice Vivio, tali criticità non devono essere interpretate semplicemente come il fallimento delle soluzioni progettuali, ma come il risultato del carattere fortemente sperimentale di interventi che cercavano per la prima volta di conciliare conservazione archeologica, musealizzazione dei siti e linguaggi dell'architettura contemporanea⁷¹⁰.

L'approccio museologico sviluppato da Minissi, applicato sia negli allestimenti museali sia nelle strutture di protezione realizzate nei siti di Eraclea Minoa, Mazara del Vallo e Piazza Armerina, non fu sempre pienamente compreso né dalla critica contemporanea né da quella successiva. Al contrario, alcune esperienze suscitarono notevole interesse in ambito internazionale: il progetto del teatro greco di Eraclea Minoa, ad esempio, fu presentato alla Biennale di Venezia e poco dopo la sua inaugurazione venne pubblicato sulla rivista americana

⁷⁰⁹ Ivi, pp. 208-209.

⁷¹⁰ Ivi, pp. 204-205.

*Progressive Architecture*⁷¹¹. Nel tempo, tuttavia, gli interventi successivi realizzati su questi siti non valorizzarono le soluzioni originarie. In diversi casi le strutture progettate da Minissi furono sostituite da ricostruzioni di carattere più mimetico. Nel caso della Villa Romana del Casale, ad esempio, il delicato equilibrio tra protezione e leggibilità perseguito dall'architetto sembrò essere stato progressivamente abbandonato a favore di soluzioni più figurative, concepite per rendere il sito maggiormente fruibile dal turismo di massa. Secondo questa lettura, il rischio fu quello di trasformare i contesti archeologici in ambienti assimilabili a spazi di intrattenimento, privilegiando un'esperienza simulata del passato piuttosto che una comprensione critica del monumento⁷¹².



Figura 149 – La grande sala triloba con vista delle passerelle sovrastanti da cui è possibile osservare i mosaici pavimentali raffiguranti il trionfo di Ercole. Le passerelle sono ancorate tramite tubolari metallici alla muratura di sacrificio realizzata sopra ai resti delle strutture murarie antiche. (Foto B. Vivio 2005).

Fonte: G. Carbonara, *Il restauro della Villa Romana del Casale di Piazza Armerina*, in *Paesaggio urbano*, rivista bimestrale di architettura, urbanistica e ambiente, 2006, pp. 40

Tuttavia, Minissi mise in guardia contro interpretazioni riduttive dei monumenti e delle collezioni museali, sostenendo che il compito del restauro e della museografia era quello di permettere al visitatore di comprendere il rapporto tra le testimonianze del passato e il loro contesto storico. L'uso di materiali trasparenti e di strutture leggere rispondeva proprio a questa esigenza: rendere visibili le tracce del tempo senza ricorrere a ricostruzioni illusionistiche, introducendo elementi contemporanei percepibili come interventi reversibili e non invasivi⁷¹³. Secondo Beatrice Vivio, le difficoltà emerse

in alcuni casi non sarebbero dovute essere interpretate come un limite intrinseco dell'impostazione di Minissi. Molti dei problemi che interessarono queste strutture furono aggravati da cambiamenti di gusto e da condizioni microclimatiche rese più critiche dalla mancanza di adeguata manutenzione. Nonostante ciò, tali esperienze contribuirono in modo significativo allo sviluppo delle ricerche sui materiali e sulle tecnologie applicate alla conservazione monumentale, in particolare per quanto riguarda l'uso dei polimeri sintetici e

⁷¹¹ B. A. Vivio, *The "narrative sincerity" in museums, architectural and archaeological restoration of Franco Minissi*, Department of Architectural History, Survey and Conservation, 'Sapienza' University of Rome, Rome, Italy, 2015, pp. 209.

⁷¹² Ivi, pp. 209-210.

⁷¹³ Ivi, pp. 210.

delle strutture trasparenti⁷¹⁴. In questa prospettiva, gli interventi di Minissi poterono essere interpretati come tappe fondamentali di una fase sperimentale della disciplina, in cui la conservazione archeologica si confrontava con nuove possibilità tecnologiche e con una diversa concezione del rapporto tra architettura contemporanea e testimonianze del passato. La conservazione di queste opere sperimentali risultò quindi importante anche come documento di un momento significativo nell'evoluzione della cultura del restauro e della museografia archeologica contemporanea.

Indispensabile fu inoltre la figura di Antonino Salinas, la cui attività rappresentò un precedente significativo per comprendere la formazione della cultura archeologica siciliana. Sebbene operino in epoche e ambiti diversi, mi sembra che Salinas e Minissi condividano, seppur con modalità differenti, l'idea che la conoscenza del passato debba essere resa accessibile attraverso strumenti chiari, scientificamente fondati e culturalmente responsabili. Salinas lo esprime attraverso la ricerca storica e la costruzione del museo moderno; Minissi lo tradusse in un linguaggio architettonico capace di dare forma alla tutela.

Alla luce di queste considerazioni, il presente capitolo si propone, secondo la mia lettura, di approfondire il ruolo di Minissi, esaminando l'originalità delle sue soluzioni e il modo in cui esse abbiano contribuito a ridefinire l'equilibrio tra conservazione, paesaggio e fruizione, in una prospettiva che continua a mantenere una forte attualità.



Figura 150 – Vista del corridoio della grande caccia. (Foto B. Vivio 2005).
Fonte: G. Carbonara, *Il restauro della Villa Romana del Casale di Piazza Armerina*, in *Paesaggio urbano*, rivista bimestrale di architettura, urbanistica e ambiente, 2006, pp. 4

⁷¹⁴ B. A. Vivio, *The “narrative sincerity” in museums, architectural...*, pp. 210.

4.1 Le influenze teoriche e culturali di Cesare Brandi nel percorso formativo di Franco Minissi

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, Giovan Battista Cavalcaselle aveva già evidenziato la necessità di formare restauratori dotati non soltanto di abilità pratiche, ma anche di solide competenze scientifiche, in particolare nell'ambito della chimica e dello studio del colore, anticipando quella metodologia interdisciplinare che sarebbe stata riconosciuta solo molti decenni più tardi⁷¹⁵. Tale visione trovò piena attuazione soltanto nel 1939, quando venne istituito l'Istituto Centrale del Restauro (ICR), promosso da Giulio Carlo Argan e diretto da Cesare Brandi, il quale ne fu anche il principale riferimento teorico⁷¹⁶. L'istituto nacque con l'obiettivo di trasformare il restauro in un'attività fondata su basi metodologiche e scientifiche solide, integrando contributi provenienti dalla chimica, dalla fisica, dalla biologia e dalla storia dell'arte, così da garantire interventi coerenti, controllabili e rispettosi dell'opera⁷¹⁷.

Giulio Carlo Argan aveva già espresso l'anno precedente questa impostazione⁷¹⁸, definendo il restauro come un atto critico che richiede un'indagine scientifica rigorosa e una conoscenza approfondita dei materiali e dei fenomeni di degrado. Per questo motivo, l'Istituto Centrale del Restauro venne dotato di laboratori specializzati in cui era possibile svolgere analisi chimiche e fisiche, sperimentare nuove procedure tecniche e verificare la compatibilità dei materiali utilizzati, ponendo sempre particolare attenzione al principio della "reversibilità degli interventi" per quanto essa sia possibile⁷¹⁹. Una delle innovazioni più significative introdotte da Cesare Brandi fu il concetto di restauro preventivo, inteso come un insieme di pratiche finalizzate a evitare il degrado delle opere prima ancora di intervenire materialmente su di esse. Tale orientamento si fonda sull'idea che la conservazione debba garantire la durata

⁷¹⁵ G.B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Torino, 1863, pp. XX; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 18-19.

⁷¹⁶ C. Brandi, *L'inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro*, in "Le Arti", anno IV, n. 1, 1941, pp. 51-53; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.18; A. Cangelosi, M. R. Vitale (a cura di), *Franco Minissi. Architettura, restauro e museografia*, Atti del convegno di studi, Palermo, Edizioni Caracol, 2012.

⁷¹⁷ G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro, Relazione al Convegno dei Soprintendenti*, Roma 4-6 luglio 1938, in "Le Arti", 1938, pp. 133; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.19.

⁷¹⁸ V. Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, Critica, scienza*, Nardini, Firenze 2010.

⁷¹⁹ L. V. Borrelli, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Roma 2003, pp. 136, Ivi, pp. 20.

dell'opera nel tempo attraverso il controllo delle condizioni ambientali, nel rispetto della materia che la costituisce e del suo valore storico ed estetico⁷²⁰.



Figura 151 – 1991. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo, il “Matrimonio della Vergine” (particolare) con in evidenza il tratteggio eseguito dall'Istituto Centrale del Restauro nel 1946 (foto da Archivio fotografico ICR di Roma, M. Andaloro, op. cit., p. 454).

Fonte: A. Alagna, Franco Minissi. *Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 33.

Parallelamente allo sviluppo teorico, l'Istituto Centrale del Restauro avviò un'intensa attività di ricerca scientifica. Le indagini diagnostiche effettuate nei laboratori si rivelarono indispensabili per comprendere la natura dei materiali e i principali fattori di deterioramento. Tecniche come la radiografia, l'uso della lampada di Wood, l'analisi chimica dei campioni e le indagini termografiche permisero di individuare

con maggiore precisione i processi di degrado, spesso correlati alle variazioni dell'umidità, alla temperatura, alla luce e, più in generale, alle oscillazioni microclimatiche presenti negli ambienti museali⁷²¹. Queste ricerche evidenziarono come la stabilità ambientale fosse un requisito fondamentale per la conservazione dei manufatti, soprattutto quelli più sensibili come legno, pigmenti e superfici lapidee. A partire dagli anni Cinquanta, grazie ai progressi tecnologici, fu possibile introdurre nelle strutture museali sistemi di controllo dell'umidità relativa, strumenti per la misurazione dell'illuminamento e apparati di climatizzazione più accurati, segnando un passo decisivo nella prevenzione del deterioramento⁷²².

Un altro ambito di ricerca per l'Istituto Centrale del Restauro riguardò il consolidamento dei materiali lapidei e l'uso di resine sintetiche. Nel secondo dopoguerra furono sperimentati prodotti come resine acriliche, copolimeri vinilici, siliconi e polimetilmetacrilato, valutandone la penetrazione, la stabilità e la capacità di proteggere e consolidare la materia antica. Questi materiali vennero testati in laboratorio e applicati direttamente sui monumenti, così da

⁷²⁰ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 129; A. Alagna, Franco Minissi. *Restauro e musealizzazione...*, pp.21.

⁷²¹ S. Liberti, “Ancora sull'illuminazione dei musei con lampade fluorescenti”, in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 1, 1950, pp. 65–68.

⁷²² L. V. Borelli, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Roma, 2003, pp. 138; A. Alagna, Franco Minissi. *Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 23; “Già chiamano in aiuto la chimica...” *Il restauro da bottega a laboratorio scientifico e pratica di cantiere* in RA *Restauroarcheologico*, Convegno di studi, Firenze 2023.

verificarne il comportamento nel tempo e la compatibilità con le superfici originali⁷²³. Non tutti i prodotti risultarono idonei: alcuni vennero scartati per la loro instabilità o per problemi di adesione, mentre altri, come alcune resine acriliche, furono accettati solo dopo lunghe prove di durabilità e di resistenza meccanica che ne dimostrarono l'efficacia e la relativa reversibilità⁷²⁴. Questa fase sperimentale fu determinante per definire criteri più rigorosi nella scelta dei materiali da impiegare nei restauri e contribuì a consolidare il ruolo dell'istituto come luogo di sperimentazione scientifica al servizio della conservazione.



Figura 152 – Franco Minisi, Museo di Agrigento. In questa immagine si percepisce l'importanza della luce naturale e della luce artificiale, le quali in maniera differente esaltano i reperti esposti.

Fonte: www.museoetru.it

Negli stessi anni un altro tema fondamentale divenne quello dell'illuminazione delle opere d'arte. Le ricerche condotte dal laboratorio dell'istituto misero in evidenza come non solo l'intensità della luce, ma anche la sua composizione spettrale potesse influire in modo determinante sulla stabilità dei materiali organici e inorganici. Si osservò, in particolare, che le radiazioni ultraviolette e infrarosse possedevano un potere distruttivo superiore rispetto alla luce visibile, accelerando processi di alterazione cromatica, ingiallimento, essiccamento e perdita di coesione dei materiali.⁷²⁵ Da tali analisi emerse la necessità di regolare l'illuminamento nelle sale museali, individuando valori massimi compatibili con la conservazione e introducendo filtri e dispositivi tecnici capaci di modulare e neutralizzare le radiazioni più pericolose⁷²⁶.

La questione dell'illuminazione risultò di cruciale importanza soprattutto in relazione ai nuovi linguaggi museografici che andavano affermandosi nel secondo dopoguerra. In questo contesto, l'architetto Franco Minisi si distinse per l'attenzione rigorosa nei confronti della luce naturale e artificiale, considerata non soltanto come un elemento percettivo o estetico, ma come una componente attiva della conservazione. Le sue soluzioni espositive miravano a

⁷²³ S. Liberti, *Ancora sulla illuminazione dei musei con lampade fluorescenti*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", n. 1, 1950, pp. 65-68.

⁷²⁴ M. Santini, *Luce naturale e luce artificiale in relazione alle opere d'arte*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", n.3, 1950, pp. 189-197; A. Alagna, *Franco Minisi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 24.

⁷²⁵ A. Alagna, *Franco Minisi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 24-25.

⁷²⁶ S. Liberti, *Ancora sulla illuminazione dei musei con lampade fluorescenti*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", n. 1, 1950, pp. 61-67; A. Alagna, *Franco Minisi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 25.

garantire una fruizione chiara e leggibile dei reperti senza comprometterne l'integrità materiale, grazie a strutture leggere, materiali trasparenti e sistemi di diffusione controllata della luce⁷²⁷. L'adozione di pannelli filtranti, superfici opaline e schermature calibrate gli consentì di creare ambienti in cui la luce risultava distribuita in modo omogeneo e depurata degli eccessi che avrebbero potuto danneggiare i reperti archeologici.

Un ruolo significativo fu svolto anche dall'impiego di materiali plastici come il metacrilato (perspex), particolarmente apprezzato da Minissi per la sua trasparenza, leggerezza e stabilità. Il perspex si rivelò utile non solo per la sua capacità di proteggere i reperti dagli agenti esterni, ma anche per il modo in cui interagiva con la luce, rendendo possibile la creazione di coperture e pannelli in grado di filtrare e diffondere in modo controllato l'illuminazione naturale.⁷²⁸

Come ricordato precedentemente, l'utilizzo del perspex nelle coperture della Villa del Casale di Piazza Armerina rappresentò uno degli esempi più emblematici delle sue sperimentazioni: le superfici plastiche permettevano di schermare la luce solare diretta, riducendo al minimo le radiazioni dannose e al tempo stesso preservando un'illuminazione morbida e continua che favoriva la leggibilità dei mosaici⁷²⁹. Non solo: mantenevano un contatto diretto con il paesaggio, evocavano e non imitavano le



Figura 153 – Villa romana di San Biagio a Terme Vigliatore. Copertura progettata da Franco Minissi (foto F. Pintaudi, 2011) Roman Villa di San Biagio at Terme Vigliatore. Existing shelter designed by Franco Minissi (foto F. Pintaudi, 2011).

Fonte: M. L. Germanà, *Tecnologia e patrimonio architettonico. Esperienze di ricerca su siti archeologici*, Università di Firenze, Firenze 2014, pp. 44.

strutture antiche, ma davano altri tipi di problemi quali quali la necessità di una manutenzione continua delle strutture e delle superfici plastiche, la difficoltà di controllare in modo stabile le condizioni microclimatiche sotto le coperture e il progressivo deterioramento dei materiali trasparenti. Nel caso della Villa Romana del Casale di Piazza Armerina, le coperture leggere in vetro e plexiglas, concepite per proteggere i mosaici e al tempo stesso evocare i volumi

⁷²⁷ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 27.

⁷²⁸ L. Vlad Borelli, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Roma, 2003, pp. 138; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 27.

⁷²⁹ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 28.

originari degli ambienti, richiesero infatti nel tempo un'intensa attività di manutenzione che non sempre fu garantita...

L'attenzione di Minissi verso le problematiche conservative derivò anche dal costante dialogo con il personale tecnico e scientifico dell'Istituto Centrale del Restauro, a cui egli rimase legato per tutta la sua carriera. I risultati delle ricerche condotte dall'Istituto sulla degradazione causata dalla luce e sulle proprietà dei materiali plastici influenzarono profondamente le sue scelte progettuali, orientandolo verso un approccio museografico che univa rigore scientifico, chiarezza espositiva e rispetto della materia antica. L'interazione tra architettura, tecnologia e conservazione divenne così uno degli elementi distintivi del suo metodo, caratterizzato dalla ricerca costante dell'equilibrio tra protezione e comunicazione del bene culturale⁷³⁰.

Le sperimentazioni condotte dall'Istituto contribuirono inoltre a definire valori di illuminamento specifici per diverse tipologie di materiali, stabilendo limiti che sarebbero poi divenuti riferimenti per la pratica museale nazionale. La luce naturale, se non adeguatamente filtrata, venne riconosciuta come particolarmente dannosa a causa delle variazioni di intensità e della presenza di radiazioni ultraviolette; per questo motivo si raccomandò l'uso di sistemi di schermatura o la sostituzione con luce artificiale opportunamente calibrata. Le lampade fluorescenti, inizialmente oggetto di sperimentazione, si rivelarono efficaci quando utilizzate con filtri idonei a trattenere le radiazioni nocive, consentendo allo stesso tempo una buona resa cromatica delle opere esposte⁷³¹.

Questo insieme di conoscenze scientifiche, applicato con coerenza da Minissi nei suoi interventi museografici e nelle coperture archeologiche, contribuì a definire un nuovo paradigma nella musealizzazione dei siti antichi. Le sue soluzioni, nate dal confronto diretto con i risultati della ricerca tecnica, sebbene a quel tempo non sufficientemente sperimentata, dimostrano come la progettazione architettonica possa farsi strumento di tutela preventiva, trasformando lo spazio espositivo in un ambiente controllato e calibrato sulle esigenze conservative dei reperti. La sua opera testimonia una concezione del museo e del sito archeologico come luoghi di equilibrio tra conservazione, comunicazione e fruizione, anticipando approcci che avrebbero avuto ampia diffusione solo negli anni successivi⁷³².

⁷³⁰ *Ivi.*

⁷³¹ S. Liberti, *Ancora sulla illuminazione dei musei con lampade fluorescenti*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", n. 1, 1950, pp. 66; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 28.

⁷³² A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 31.

L'elaborazione di questo paradigma museografico non fu il risultato di una riflessione isolata, ma maturò all'interno di un contesto teorico e istituzionale preciso, che Minissi ebbe modo di conoscere direttamente sin dagli anni immediatamente successivi II conflitto bellico.

Dopo l'esperienza maturata nel 1945 accanto allo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti e la successiva partecipazione, nel 1947, al gruppo di lavoro del Sottosegretariato alle Belle Arti e Spettacolo voluto dal ministro Ferruccio Parri, Minissi avviò la propria collaborazione con l'Istituto Centrale del Restauro⁷³³.



Figura 154 e Figura 155 – A sinistra, 1941. Roma, ex convento di San Francesco di Paola, sede originaria dell'Istituto Centrale del Restauro (foto da Archivio fotografico ICR di Roma, M. Andaloro, op. cit., p. 18). A destra: Foto di Cesare Brandi (foto da Archivio di V. Rubiu, M. Andaloro, op. cit., p. 18).

Fonte: A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 34.

Qui Cesare Brandi, direttore dell'Istituto, avendo immediatamente riconosciuto le sue capacità, gli affidò numerosi incarichi relativi al restauro e alla protezione di complessi monumentali e archeologici.

L'esperienza diretta dell'opera d'arte, centrale tanto nel pensiero di Argan quanto in quello di Brandi⁷³⁴, si inserì nel nuovo approccio alla critica d'arte sviluppatosi a partire dagli anni Trenta del Novecento sotto l'influenza dell'idealismo di Benedetto Croce. Tale esperienza divenne il perno intorno al quale si articolò l'elaborazione teorica di Brandi, a partire dal testo del *Carmines o della Pittura*, considerato fondamentale per la definizione di una nuova posizione metodologica nella storia dell'arte⁷³⁵. A seguito del restauro degli affreschi frammentari della Cappella Mazzatosta nella Basilica di Santa Maria della Verità a Viterbo,

⁷³³ L'Istituto Centrale del Restauro, organo tecnico del Ministero, fondato nel 1939 da Brandi e Argan con il Ministro Giuseppe Bottai, a partire dalla sua fondazione forniva consulenze per i restauri che si svolgevano sul territorio italiano, attraverso l'opera dei suoi funzionari e mediante l'applicazione di metodi, materiali e strutture sperimentati presso i propri Laboratori di Roma. Minissi inizia la sua esperienza presso l'Istituto come funzionario nel 1950, dopo alcuni anni di attività come disegnatore con contratto a progetto. D. Bernini, *Colloqui con Franco Minissi sul Museo*, Roma 1998, pp.143.

⁷³⁴ C. Brandi, *Carmines o della pittura*, Roma 1945.

⁷³⁵ M.I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Fiesole 1998.

Brandi saldò definitivamente la pratica alla teoria del restauro, collegando in modo sistematico il restauro all'estetica con l'articolo del 1950 "Il fondamento teorico del restauro"⁷³⁶.

Da quel momento egli adottò il metodo dell'integrazione a tratteggio, funzionale sia all'esigenza filologica della riconoscibilità degli interventi, sia alla ricostruzione dell'unità figurativa dell'immagine. Tale metodo, sperimentato attraverso diverse soluzioni operative, si concretizzò nel tratteggio verticale ad acquerello che, secondo i principi della psicologia della Gestalt, rendeva invisibile la lacuna da lontano e riconoscibile da vicino⁷³⁷.

Nel 1947 nacque la rivista *L'Immagine*, nella quale Brandi pubblicò contributi di filosofia, in particolare su Sartre. Pur orientandosi verso una soluzione al problema della reintegrazione dell'immagine, il pensiero brandiano rimase sempre finalizzato al rispetto e alla conservazione della materia, riconoscendo all'istanza estetica un ruolo subordinato a quella storica, salvo casi eccezionali. La definizione di restauro formulata da Brandi⁷³⁸ si fondò su una concezione dell'opera d'arte derivata dall'idealismo crociano, ma sviluppata attraverso un percorso che, richiamandosi alla fenomenologia di Kant, Husserl e Heidegger⁷³⁹, individuò nella materia e nell'immagine la manifestazione dell'opera stessa. Per Brandi l'opera d'arte non fu soltanto espressione lirica, ma anche documento storico, la cui realtà si rivelò esclusivamente nella coscienza che la percepiva come tale. Maria Ida Catalano mise in luce come, secondo Brandi, l'opera d'arte potesse dirsi tale solo nel momento della sua fruizione, poiché solo attraverso il riconoscimento nella coscienza si attivavano i processi conservativi e l'atto del restauro⁷⁴⁰. Il restauro preventivo dovette pertanto garantire e favorire la fruizione

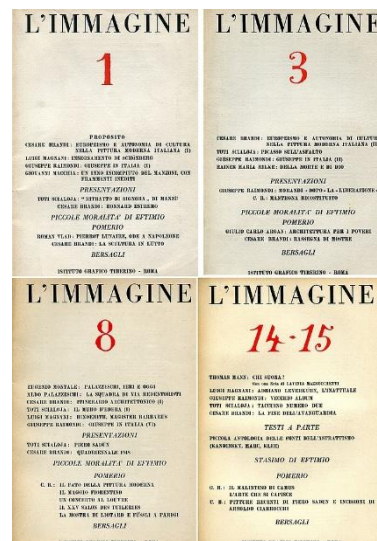


Figura 158 – 1947. La rivista "l'immagine", in cui brandi pubblicò contributi filosofici.

Fonte: www.ahebooks.com.

⁷³⁶ C. Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 1, 1950, pp.5-12; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.32.

⁷³⁷ C. Giantomassi, *L'intervento di restauro del 1991 agli affreschi della Cappella Mazzatosta*, in Andaloro M. (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno di Studi, Viterbo, 12-15 novembre 2003, Firenze 2006, pp.295-298.

⁷³⁸ C. Brandi, *Elicona I. Carmine o della pittura*, Roma 1992

⁷³⁹ Scrive L. Russo: "Indubbiamente la dottrina crociata rappresenta il presupposto teorico, l'antefatto teorico dell'estetica brandiniana. Certo anche Brandi si è nutrito del Croce. Però il crocianesimo di Brandi si deve propriamente intendere nel senso di un Brandi che "riscoperto Croce, lo ha piegato, nelle sue valide esigenze, entro una prospettiva non crociana" (E. Garroni)". L. Russo, *Itinerario dell'estetica di Cesare Brandi. Da Carmine a struttura e architettura*, in "Trimestre", n. 2, 1969, pp.545-569.

⁷⁴⁰ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 33.

culturale del monumento, momento essenziale di conoscenza e di crescita, funzionale alla conservazione stessa dell'opera.

Nel 1939 il ministro Bottai, promotore della fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro, elaborò la *Carta della Scuola*, che attribuì alla nuova istituzione una forte valenza didattica, oltre che operativa, anche grazie al contributo di studiosi quali Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Fu quest'ultimo a sostenere con decisione l'affidamento della direzione dell'Istituto a Cesare Brandi⁷⁴¹. Longhi, pur giungendo a esiti teorici in parte affini, sottolineò l'importanza delle stratificazioni storiche e del carattere selettivo di ogni intervento di restauro, rifiutando le "tinte neutre" e proponendo il concetto di "restauro mentale", inteso come ricostruzione ideale suggerita all'osservatore⁷⁴².

La dimensione didattica e la volontà di tradurre le acquisizioni teoriche in prassi operativa costituirono le linee guida dell'azione di Brandi, che seppe trasformare il restauro in un momento di confronto metodologico⁷⁴³. A partire dal 1953, all'interno dei corsi di Storia dell'Arte, entrarono temi di carattere tecnico grazie all'apporto dei funzionari dell'Istituto, tra cui Michelangelo Cagiano De Azevedo, Salvatore Liberti, Giovanni Massari, Licia Vlad Borrelli e Giovanni Urbani. Dal Convegno di Madrid del 1935 emerse la necessità di rifondare la disciplina museografica⁷⁴⁴, avviando un percorso che condusse, nel secondo dopoguerra, alla concezione brandiana del museo come luogo architettonico di esercizio critico. Le distruzioni belliche imposero criteri rigorosi di intervento, come dimostrò il caso della *Decollazione di San Giacomo* di Mantegna, ricomposta da oltre 1800 frammenti⁷⁴⁵, e offrirono l'occasione per superare una visione ottocentesca del museo ancora legata al collezionismo.

La concezione brandiana del rapporto tra opera d'arte e contesto, inteso come luogo della ricezione e dell'esperienza estetica, chiarì l'importanza attribuita alla museografia come disciplina funzionale alla conservazione. Il museo venne inteso come luogo architettonico in cui le opere potessero essere fruite pienamente e in sé stesse, mentre il rapporto spaziale tra

⁷⁴¹ Da alcuni documenti e lettere, Argan sembra indicare come propria sia l'idea di un Gabinetto Centrale del Restauro. C. Gamba, *L'orgoglio e la responsabilità. Giulio Carlo Argan allievo della scuola di perfezionamento (1931-1933)*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 2002, n. 7, pp. 100-110; M. I. Calvano, *Avvio al "montaggio" della teoria di Cesare Brandi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", nuova serie, n. 8-9, Roma 2004, pp.102-128.

⁷⁴² R. Longhi, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, in "La Critica d'Arte", 1940, pp. 121-128.

⁷⁴³ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 34.

⁷⁴⁴ *Muséographie. Architecture et Aménagement des Musée d'Art, conférence internationale d'études*, Madrid 1934, organizzata dall'Institut International de Coopération Intellectuelle, Madrid 1935.

⁷⁴⁵ C. Brandi, *Come un'autobiografia. Pagine scelte*, V. Rubiu (a cura di), Roma 1998, pp.191-193; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.35.

opera e ambiente divenne indicatore della consapevolezza critica di un'epoca⁷⁴⁶. Tale impostazione risultò particolarmente formativa per Minissi nei primi anni della sua attività professionale, pur diventando in seguito un termine di confronto da superare, soprattutto in relazione alla necessità di conservare i beni nel loro contesto originario. Minissi sostenne infatti che in ogni processo conservativo fosse implicito un processo di musealizzazione, inteso come insieme di operazioni finalizzate alla corretta rilettura storico-critica delle preesistenze. Egli evidenziò come il concetto di musealizzazione avesse spesso suscitato reazioni negative a causa della sua associazione con l'idea di museo come luogo di separazione definitiva dell'opera dal contesto. Tale separazione risultò accettabile solo per quelle opere il cui godimento potesse prescindere dall'ambiente originario, mentre apparve fortemente limitativa per la comprensione di manufatti strettamente legati al contesto storico e ambientale⁷⁴⁷.

L'interesse di Brandi per la museografia non si limitò all'essenzialità dell'allestimento o al problema delle cornici, ma investì il tema della spazialità e dell'ambiente museale come contenitore architettonico dell'opera. Ogni intervento sullo spazio fisico, dalla collocazione di un dipinto all'uso di piedistalli o alla definizione di slarghi architettonici, venne da lui considerato un atto di restauro a tutti gli effetti, poiché volto a garantire l'affermazione della spazialità propria dell'opera⁷⁴⁸.

Nel dibattito sul riuso degli edifici storici e sull'adattamento museale delle preesistenze architettoniche, un contributo significativo fu offerto dagli studi di Calogero Bellanca, che analizzarono l'attività di Franco Minissi alla luce della tradizione teorica del restauro critico. Bellanca osservò come l'adattamento di edifici storici a funzioni museali non potesse essere considerato una semplice operazione di trasformazione funzionale, ma dovesse configurarsi come un processo critico capace di conciliare conservazione, uso compatibile e valorizzazione del patrimonio architettonico. In questa prospettiva il museo assunse una funzione culturale e civile di primaria importanza: esso non è soltanto un luogo destinato all'esposizione di oggetti, ma uno spazio in cui si costruisce la memoria collettiva e si rafforza il rapporto tra comunità e patrimonio storico-artistico⁷⁴⁹.

⁷⁴⁶ C. Brandi, *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 36, 1958, pp. 143-148.

⁷⁴⁷ F. Minissi, *Conservazione dei beni storico, artistici e ambientali. Restauro e musealizzazione*, Roma 1978, pp.9.

⁷⁴⁸ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 38.

⁷⁴⁹ C. Bellanca, *Musealizzazione e uso compatibile dell'esistente. L'attività di Franco Minissi attraverso la lettura di soluzioni meno note*, in *Roma Capitale d'Italia. 150 anni dopo*, Roma, 2021, pp. 51-52.

Tale impostazione si collocò all'interno di un quadro teorico che venne progressivamente definito nel corso del Novecento attraverso le principali carte internazionali del restauro. Dalla Conferenza di Atene del 1931 alla Carta di Venezia del 1964, fino alla Carta italiana del Restauro del 1972, emerse infatti la raccomandazione di mantenere, per quanto possibile, la continuità d'uso degli edifici storici, purché le nuove funzioni fossero compatibili con il loro carattere storico e artistico e senza causare alterazioni sostanziali della struttura originaria. In questo senso l'adattamento funzionale divenne uno strumento fondamentale per garantire la sopravvivenza dei monumenti, ma dovette essere guidato da criteri rigorosi che limitarono gli interventi al minimo necessario rispettando la configurazione tipologica e spaziale dell'organismo architettonico⁷⁵⁰.



Figura 159 – Villa romana del Casale a Piazza Armerina, 1955-1963 (Foto C. Bellanca).

Fonte: C. Bellanca, *Franco Minissi, un protagonista da riscoprire per la Carta di Venezia*, in 1964-2024, *La Carta di Venezia, Riflessioni teoriche e prassi Operative nel progetto di restauro*, Restauro archeologico, Firenze 2024, pp. 62.

La Carta di Venezia rappresenta il documento più rilevante, a livello internazionale, nel campo della conservazione e del restauro, ed è il risultato di un articolato processo di elaborazione teorica e confronto scientifico. La sua redazione è strettamente legata alle figure di Roberto Pane, Piero Gazzola e Raimond Lemaire, considerati i principali promotori del Congresso che ne sancì la formulazione. I rapporti tra questi studiosi, avviati già negli anni precedenti, e in particolare gli scambi tra Pane e Gazzola nel 1963, testimoniano come l'idea

⁷⁵⁰ C. Bellanca, *Musealizzazione e uso compatibile...*, pp. 55.

di un nuovo documento maturasse progressivamente, in risposta all'esigenza di aggiornare i principi stabiliti dalla Carta di Atene del 1931 e dalla normativa italiana del 1932⁷⁵¹.

La preparazione del Congresso, sostenuta anche dal patrocinio dell'UNESCO e promossa dalla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, si configurò come un momento di confronto internazionale, nel quale confluirono diverse esperienze e posizioni teoriche. In questo contesto si inserisce anche il contributo di Paul Philippot, che, giunto a Roma già nel 1950 per approfondire il concetto di restauro presso l'Istituto Centrale del Restauro, entrò in stretto contatto con Cesare Brandi e con il gruppo di studiosi che operavano intorno a lui. Le riflessioni maturate in questo ambiente influenzarono significativamente la redazione degli articoli della Carta⁷⁵². All'interno di questo quadro culturale si colloca anche la figura di Franco Minissi, che può essere considerato a pieno titolo tra i protagonisti indiretti della Carta di Venezia. Le sue esperienze progettuali, realizzate in gran parte prima del 1964, dimostrano infatti una notevole anticipazione di molti dei principi poi codificati nel documento. La sua partecipazione al Congresso, con una relazione dedicata all'impiego di materiali moderni nella conservazione dei monumenti, evidenzia chiaramente il suo coinvolgimento nel dibattito⁷⁵³.

Nel suo intervento, Minissi sottolineò come ogni operazione di restauro dovesse fondarsi su una valutazione rigorosa e consapevole, capace di misurare, in termini concreti, ciò che il monumento avrebbe guadagnato o perso a seguito dell'intervento. Particolare rilievo assume inoltre la sperimentazione di nuovi materiali, come le resine acriliche, impiegate con l'obiettivo di garantire la protezione delle strutture senza compromettere la leggibilità delle parti originarie. Come evidenzia Calogero Bellanca, un aspetto centrale del suo approccio venne rappresentato dal principio di distinguibilità, secondo il quale le integrazioni devono essere chiaramente riconoscibili rispetto all'antico, evitando ogni forma di mimetismo. In questo senso, l'uso di materiali trasparenti consentì di configurare l'intervento come una sorta di ipotesi visiva, che non si sovrapponesse definitivamente al monumento, ma rimane aperta a successive interpretazioni. Tale impostazione riflette una concezione del restauro come processo critico e reversibile, che si arresta nel momento in cui ha inizio l'ipotesi⁷⁵⁴.

Le esperienze condotte da Minissi in Sicilia, come gli interventi a Gela, Eraclea Minoa, Mazara del Vallo e, soprattutto, la musealizzazione della Villa Romana del Casale,

⁷⁵¹ C. Bellanca, *Franco Minissi, un protagonista da riscoprire per la Carta di Venezia*, in 1964-2024, *La Carta di Venezia, Riflessioni teoriche e prassi Operative nel progetto di restauro*, Restauro archeologico, Firenze 2024, pp. 60.

⁷⁵² Ivi, pp. 61.

⁷⁵³ C. Bellanca, *Franco Minissi...*, op. Cit., pp. 61.

⁷⁵⁴ Ivi, pp. 62.

testimoniaron concretamente questi principi. In tali progetti, la conservazione non si limitò alla tutela materiale, ma si configurò come un'operazione di interpretazione e valorizzazione, capace di restituire una nuova leggibilità al monumento senza alterarne l'autenticità⁷⁵⁵.



Figura 160 – Teatro di Eraclea Minoa, 1960-63 (Foto C. Bellanca).

Fonte: C. Bellanca, *Franco Minissi, un protagonista da riscoprire per la Carta di Venezia*, in 1964-2024, *La Carta di Venezia, Riflessioni teoriche e prassi Operative nel progetto di restauro*, Restauro archeologico, Firenze 2024, pp. 61.

Alla luce di queste considerazioni, risulta evidente come alcune delle soluzioni adottate da Minissi anticipino contenuti che saranno poi formalizzati nella Carta di Venezia, in particolare negli articoli relativi all'uso dei monumenti, ai limiti dell'intervento e alla necessità di distinguere le parti aggiunte da quelle originali. La sua opera assume pertanto un ruolo significativo nel definire un approccio critico-conservativo che si affermerà a livello internazionale negli anni successivi.

All'interno di questo quadro teorico si collocò l'opera di Minissi, che secondo Calogero Bellanca rappresentò uno degli esempi più significativi di applicazione dei principi del restauro critico alla museografia archeologica del secondo Novecento. Gli interventi dell'architetto siciliano tradussero infatti operativamente i postulati della teoria brandiana – in particolare i principi di reversibilità, minimo intervento e compatibilità tra antico e nuovo – attraverso soluzioni architettoniche leggere, chiaramente riconoscibili e capaci di instaurare un rapporto equilibrato con le preesistenze storiche. In questa prospettiva la musealizzazione

⁷⁵⁵ Ivi, pp. 63-64.

non coincise con una semplice esposizione dei reperti, ma costituì un processo più complesso che integra conservazione, interpretazione e uso culturale degli spazi storici. Come sottolineò Bellanca, l'attività progettuale di Minissi dimostrò come il restauro potesse trasformarsi in un'azione critica capace di coniugare tutela della materia, leggibilità dell'architettura e fruizione pubblica del patrimonio, configurando un modello di intervento che ha avuto ampia diffusione nel panorama museografico internazionale⁷⁵⁶.

A partire dagli anni Cinquanta si intensificò l'attenzione per le problematiche microclimatiche e per l'interazione tra luce e opere d'arte, come documentato dagli studi pubblicati nei Bollettini dell'Istituto e dalle ricerche condotte da Salvatore Liberti e Manlio Santini⁷⁵⁷. Tali studi si inserirono in un più ampio contesto internazionale promosso dall'ICOM e dall'UNESCO, attraverso convegni e pubblicazioni ai quali Brandi partecipò attivamente. Nel 1954 egli tenne una lezione dedicata al rapporto tra museografia e conservazione, affrontando i temi dell'illuminazione e del condizionamento dell'aria⁷⁵⁸. Su queste basi si sviluppò l'attività museografica e didattica dell'Istituto, che attraverso corsi di specializzazione mirò a saldare restauro, conservazione e museografia, coinvolgendo figure quali Carlo Scarpa, Franco Albini e Franco Minissi⁷⁵⁹.

A mio avviso, la lettura delle opere compiute da Minissi attraverso la riflessione di Cesare Brandi restituì con chiarezza la complessità e l'ampiezza della dimensione critica che presiedette all'ideazione e alla realizzazione museografica, fondata teoricamente e culturalmente sui postulati del restauro preventivo. Alla descrizione tecnica dell'architetto — poiché Minissi fu innanzitutto un progettista attento alla funzionalità delle strutture — si affiancò lo sguardo dell'esteta e del critico d'arte e d'architettura, cioè Brandi, profondo conoscitore della storia e dei luoghi, dotato di vasta cultura e spiccata sensibilità. Non a caso egli celebrò la Sicilia in alcuni scritti di viaggio, in particolare in *Sicilia mia*, dove raccolse impressioni e appunti su una terra intensamente amata, alla cui tutela contribuì anche servendosi delle capacità operative di Minissi⁷⁶⁰.

⁷⁵⁶ Ivi, pp. 57-59.

⁷⁵⁷ S. Liberti, *Le illuminazioni al neon dei musei e generalmente dei dipinti*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 1, 1950, pp. 27-28; S. Liberti, *Ancora sulla illuminazione dei musei con lampade fluorescenti*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 16, 1953, pp. 189-197; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.39.

⁷⁵⁸ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 39.

⁷⁵⁹ Ivi, pp.39-40.

⁷⁶⁰ C. Brandi, *Sicilia mia*, Palermo 1989, pp.19.

Tra i principi guida del restauro dei monumenti architettonici, Brandi ritenne che valessero gli stessi criteri già enunciati per il restauro delle opere d'arte⁷⁶¹. In tale prospettiva divenne centrale l'obiettivo della conservazione in situ e, soprattutto, del sito stesso al quale l'architettura e i suoi apparati appartennero. Muovendo dall'assioma secondo cui “si restaurò solo l'opera d'arte”, egli estese la nozione di “materia” dalle pietre costitutive dell'architettura allo spazio, distinguendo una dimensione esterna e una interna: nell'architettura la spazialità del monumento risultò coesistente con lo spazio-ambiente in cui esso venne costruito, e proprio tale rapporto esterno/interno impose la conservazione dello spazio circostante⁷⁶². Ne conseguì che gli apparati decorativi risultarono inscindibili dal monumento, poiché concorsero a determinarne la spazialità; allo stesso modo essi rimasero legati al contesto, rendendo necessaria la conservazione in situ e affermando l'inalienabilità del monumento rispetto al sito storico d'origine⁷⁶³.



Figura 161 – Gela, mura greche di Capo Soprano. Particolare di un tratto della fortificazione in un'immagine del 1991 in cui si può notare la mancanza di una delle lastre di protezione, causa di infiltrazione d'acqua. .

Fonte: G. Fiengo, L. Guerriero (a cura di), *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo novecento*, Atti del Seminario Nazionale, Arte Tipografica s.a.s., Napoli 2011, pp. 216.

A tale principio si poté ricondurre gran parte dell'attività di Minissi nel restauro archeologico in Sicilia, orientata ad assicurare la permanenza di quanto l'intensa attività di scavo delle Soprintendenze alle Antichità — sostenuta anche dalla Cassa per il Mezzogiorno — riportò alla luce, dalle mura di Capo Soprano a Gela al Teatro di Eraclea Minoa, fino alla Villa del Casale di Piazza Armerina⁷⁶⁴.

Per quest'ultimo caso, Brandi ricordò che, dopo il completamento dello scavo (1951, a opera di Gino Vinicio Gentili), la programmazione dell'intervento restaurativo si fondò su una valutazione ponderata dei caratteri preminenti del complesso e scartò sia l'ipotesi della “deportazione” dei mosaici in museo, sia le proposte ricostruttive integrali; l'intervento si orientò invece verso la creazione di un museo in loco, privilegiando il valore preminente dei

⁷⁶¹ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, pp.77 sgg.; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.42.

⁷⁶² Ivi.

⁷⁶³ Ivi; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.43.

⁷⁶⁴ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 43.

mosaici⁷⁶⁵. In seguito, Minissi ribadì più volte l'importanza dei processi di musealizzazione in situ per la conservazione dei beni archeologici mobili e immobili. In particolare, al Convegno internazionale COPAM (Napoli, 1–4 luglio 1986) osservò che il patrimonio archeologico subì normalmente due destini conservativi: le parti mobili approdarono al museo, ricevendo cure e interventi di laboratorio anche sofisticati, mentre le componenti inamovibili rimasero vincolate al luogo d'origine e, proprio per tale permanenza, risultarono esposte a un degrado spesso contrastato solo da manutenzioni ordinarie e limitate⁷⁶⁶.

Brandi e Minissi maturarono inoltre la convinzione che lo scavo archeologico alterasse l'equilibrio ambientale che aveva permesso per secoli la conservazione dei manufatti; esso costituì dunque un'azione traumatica, da intraprendere soltanto con adeguate competenze tecnico-scientifiche e solida preparazione storico-critica. In analoga direzione si espressero archeologi come Massimo Pallottino e Ranuccio Bianchi Bandinelli, che invocarono lo stanziamento di fondi per restauro e manutenzione prima dello scavo, ricordando come, dal punto di vista conservativo, molti reperti “stessero meglio sotto terra” che all'aria libera⁷⁶⁷.

A mio avviso, questa posizione invita a riflettere su un aspetto spesso trascurato dell'archeologia: scavare non significa soltanto riportare alla luce, ma anche interrompere un equilibrio fragile, sedimentato nel tempo. La terra, che per secoli ha custodito i manufatti proteggendoli da agenti atmosferici e trasformazioni improvvise, non si tratta di un semplice involucro da rimuovere, bensì parte integrante della loro storia conservativa. Ogni intervento, per quanto animato da finalità conoscitive, comporta una responsabilità profonda, perché trasforma in modo irreversibile il contesto originario. Da qui nasce l'idea che lo scavo non debba essere un atto impulsivo o dettato esclusivamente dalla curiosità scientifica, ma una scelta ponderata, sostenuta da competenze tecniche, consapevolezza critica e adeguate risorse per la tutela successiva. Riportare un reperto alla luce senza garantirne la conservazione equivale, in fondo, a sottrarlo a una protezione millenaria senza offrirgli un'alternativa altrettanto sicura. In questa prospettiva, la conoscenza non può prescindere dalla cura: prima di scoprire, occorre essere pronti a custodire.

Per ciò che venne scavato, si impose quindi — per quanto possibile — la conservazione e la fruizione nel contesto di appartenenza, evitando ripristini mimetici e falsificanti e

⁷⁶⁵ Ivi, pp.42-43.

⁷⁶⁶ F. Minissi, *Perché e come proteggere i siti archeologici*, in “Restauro”, n. 90, 1978, pp.78-85.

⁷⁶⁷ Quando scrisse questo saggio Brandi era già stato nominato consulente per il progetto di restauro e protezione dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina. C. Brandi, *La difesa dei mosaici di Piazza Armerina*, in “il resto del Carlino”, 21 marzo 1957, M. Capati (a cura di), pp. 364 – 367; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.43.

prevedendo invece opere di protezione e musealizzazione, contro ogni impulso ricostruttivo; a tali difficoltà tecniche si aggiunsero quelle ideologiche, poiché l'abitudine allo "spettacolo del dirupo" alimentò spesso richieste di ripristino e ricostruzione, che Brandi stigmatizzò con forza⁷⁶⁸. Le rovine, intese come stato allotropico del monumento⁷⁶⁹, conservarono gli stessi diritti dei monumenti integri, ancor più quando custodirono apparati artistici di particolare valore (mosaici, affreschi). Ne derivò un'ulteriore conseguenza: la tutela dovette riguardare non solo la materia dell'opera, ma anche quegli elementi intermedi che concorsero alla manifestazione dell'immagine, in primissimo luogo la qualità dell'atmosfera e della luce; per questo la rimozione dell'opera dal luogo d'origine dovette essere giustificata esclusivamente da esigenze superiori di conservazione⁷⁷⁰.

In tale quadro Minissi affermò che il restauro, in quanto attività etica, dovette rifiutare il ricorso ai falsi storici in nome di pretese ricostruzioni e finalizzare ogni intervento alla messa in valore delle caratteristiche originarie, differenziando con linguaggio contemporaneo le integrazioni inevitabili. Egli ricondusse tale metodo alle acquisizioni della museografia moderna e alle tesi brandiane sul raccordo spaziale tra opera e luogo architettonico, quale misura della consapevolezza critica dell'epoca⁷⁷¹.



Figura 162 – 1941. La sala delle Mostre realizzata su progetto dell'architetto Silvio Radiconcini presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma. Nella Sala venivano esposte le opere d'arte che venivano restaurate nell'Istituto da allievi e tecnici specializzati. Attraverso accorgimenti museografici voleva eliminare si qualsiasi disturbo alla percezione dell'opera d'arte e allo stesso tempo garantirne la conservazione (foto da Archivio fotografico ICR di Roma, M. Andalone, op. cit., p. 187 sgg. 2006).

Fonte: A. Alagna, Franco Minissi, *Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 36.

La sperimentazione operativa dei principi e delle metodologie tecnico-scientifiche sviluppate presso l'Istituto Centrale del Restauro iniziò precocemente in Sicilia. Nel 1948, il ritrovamento fortuito presso Capo Soprano a Gela di un lungo tratto del baluardo difensivo del V secolo a.C., caratterizzato da basamento in calcarenite e sopraelevazioni in mattoni crudi, pose un caso limite. Il soprintendente Pietro Griffo si rivolse al Direttore Generale De Angelis D'Ossat, che nominò una Commissione comprendente, tra gli altri, Salvatore Liberti e Cesare Brandi. Fra le soluzioni possibili si scelse la via più impegnativa: la conservazione e musealizzazione in situ,

⁷⁶⁸ Ivi, A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.43 - 44.

⁷⁶⁹ C. Brandi, *Teoria del restauro...*

⁷⁷⁰ C. Brandi, *Teoria...*, pp. 12.

⁷⁷¹ F. Minissi, *Conservazione...*, pp.35.

affidata al giovane Minissi, che applicò i postulati del restauro preventivo attraverso opere di protezione e copertura (fra cui lastre di cristallo tirantate e strutture leggere). L'intervento venne vagliato dalla Commissione e, superato un iniziale scetticismo, venne riconosciuto come soluzione adeguata a un caso estremo e inedito; Brandi sottolineò la qualità dell'esecuzione e la purezza dell'esito visivo⁷⁷². In ambito archeologico Minissi applicò inoltre, tra i primi, quanto raccomandato dall'art. 9 della Carta Italiana del Restauro (1931), che riconobbe ai mezzi costruttivi moderni e ai contributi delle scienze un ruolo decisivo nei problemi complessi di conservazione, laddove i procedimenti empirici dovettero cedere a quelli rigorosamente scientifici. Sulla base delle esperienze maturate nella musealizzazione dei siti siciliani, egli contribuì poi anche alla Carta Internazionale del Restauro di Venezia (1964), presentando un brano sull'applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nel restauro e nella conservazione dei monumenti⁷⁷³.

Secondo Brandi, una volta riconosciuto un manufatto archeologico come opera d'arte (nel suo stato allotropico), occorre risolvere il problema dell'integrazione della "lacuna architettonica" a partire dal divieto di integrazioni di fantasia. Egli respinse l'idea empirica della "tinta neutra" e osservò che, secondo la Gestaltpsychology, nulla risultò davvero neutro: l'integrazione neutra finì anzi per mutilare e svalutare il testo monumentale. L'integrazione dovette quindi essere riconoscibile da vicino pur mantenendo l'unità dell'immagine a distanza; la materia risultò insostituibile secondo l'istanza storica, mentre si ammise maggiore libertà per supporti e strutture portanti, cioè per gli accorgimenti museografici, considerati anch'essi atti di restauro. Inoltre, l'intervento dovette facilitare e non impedire interventi futuri, mantenendosi il più possibile reversibile⁷⁷⁴.

Il principio della reversibilità, particolarmente cruciale in ambito architettonico, si concretizzò in molte soluzioni adottate da Minissi già dall'inizio degli anni Cinquanta e presentate poi nel 1964: nessun restauro poté pretendere di essere l'ultimo, e l'opera dovette rimanere in condizione di consentire ulteriori interventi. In tal senso Minissi sostenne che anche la certezza più rigorosa e documentata rimase suscettibile di evoluzione; il restauro dovette dunque evitare falsi e sovrastrutture definitive, incrementando la possibilità di nuovi studi e ipotesi operative⁷⁷⁵.

⁷⁷² A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.44.

⁷⁷³ Ivi.

⁷⁷⁴ C. Brandi, Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro" n. 2, 1950, pp. 3-9; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.45.

⁷⁷⁵ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.45.

L'opera museografica suggerì l'immagine e la forma perduta senza ricostruirla, sviluppando l'unità potenziale dell'opera secondo la Gestaltpsychology. Brandi richiamò Arnheim e Pareyson nel concepire l'opera come "intero" e non come "totale" derivante dalla sommatoria di parti⁷⁷⁶. Minissi, nella relazione per la copertura dei mosaici della Villa del Casale, precisò che sarebbe stato arduo tentare una ricostruzione senza arbitri; egli scelse pertanto di "riformare" gli spazi-ambiente, rispettando rigorosamente gli elementi architettonici esistenti utili a ricostruire i rapporti originari e a suggerire proporzioni e altezze⁷⁷⁷. Brandi, coerentemente, indicò che l'intervento volto a rintracciare l'unità originaria dovette limitarsi a svolgere i suggerimenti impliciti nei frammenti o desumibili da testimonianze autentiche dello stato originario.

Inoltre, negli interventi nati dall'alleanza culturale e operativa tra Minissi e Brandi emersero aspetti umanistici (legati alla lettura critica del monumento e del contesto) e aspetti funzionali, poiché la modernità delle soluzioni soddisfece esigenze di tutela e fruizione. L'opera di Minissi si fondò in primo luogo su presupposti culturali e, su tale base, su competenze tecniche e scientifiche: Brandi ribadì infatti che il restauro risultò indispensabile ma rischioso, e che non si poté procedere per ispirazione, bensì mediante conoscenze tecniche, prassi collaudata ed esami rigorosi prima e durante l'intervento⁷⁷⁸.

A titolo esemplificativo, nella sistemazione museografica della Maestà di Duccio di Buoninsegna (Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo di Siena), dopo il restauro dell'ICR (1956), Minissi predispose nel 1961 un controllo climatico interno pensato più per le necessità dell'opera che per quelle del pubblico, prevedendo impianti per temperatura e umidità, custodie sperimentali per disegni e stoffe e dispositivi contro vibrazioni trasmesse dalle moderne strutture edilizie⁷⁷⁹. Da testimonianze e documentazione emerse una frequentazione assidua tra Minissi e Brandi dentro e fuori l'ICR; furono rinvenuti disegni preparatori e fascicoli relativi alla Villa del Casale, mentre non risultò reperita una corrispondenza epistolare sistematica, forse superflua data la vicinanza quotidiana. Le ricerche pubblicate nei Bollettini dell'ICR permisero però di ricostruire gli scritti brandiani sui siti siciliani oggetto degli interventi di Minissi.

⁷⁷⁶ R. Arnheim, *il potere del centro*, Torino 1984; L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bologna 1960.

⁷⁷⁷ F. Minissi, *Protezione dei mosaici pavimentali della Villa romana del Casale in Piazza Armerina* (Enna), ACS, Archivi privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 5, pp. 1; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.46.

⁷⁷⁸ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.46

⁷⁷⁹ F. Minissi, *Museo – Organizzazione e Architettura*, voce "Museo" (XXIV), pp. 113, pubblicata in *Enciclopedia Italiana*, 3° appendice, 1961.

La documentazione mise in evidenza una profonda armonia d'intenti e una sensibilità comune nel riconoscere il restauro come momento operativo della conservazione, finalizzato alla lettura storico-critica, alla protezione e alla fruizione del testo architettonico, mediante reintegrazioni minime, distinguibili e reversibili, così da evitare falsi ideologici e materiali. L'architettura moderna adottata da Minissi presso i siti siciliani costituì quindi la concretizzazione delle istanze conservative promosse da Brandi, che nel testo "Sicilia mia" si esprime anche contro pratiche di ripristino e ricostruzione mascherate da presunte anastilosi. Tra i casi più noti egli criticò la ricostruzione del tempio "C" di Selinunte (1924-1927), giudicandola costosa e inutile, poiché nessuna ricostruzione avrebbe eguagliato la potenza evocativa della rovina leggibile che già risorgeva nella mente dell'osservatore⁷⁸⁰.

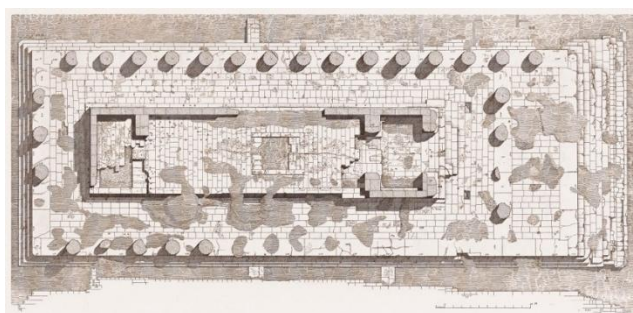


Figura 163 – Tempio C, Pianta (da KOLDEWEY - PUCHSTEIN, 1899).

Fonte: A. Carlino, Cronaca di un restauro L' Anastilosi del colonnato nord del tempio C di Selinunte (1924-1927), Il Mondo Tradimalt, Portfolio 2014, pp. 24.



Figura 164 – Vedute del cantiere da nord con le colonne 6, 9, 10, 11, 12 e 13 rialzate.

Fonte: A. Carlino, Cronaca di un restauro L' Anastilosi del colonnato nord del tempio C di Selinunte (1924-1927), Il Mondo Tradimalt, Portfolio 2014, pp. 25.



Figura 165 – Veduta del cantiere da Nord con le colonne rialzate.

Fonte: A. Carlino, Cronaca di un restauro L' Anastilosi del colonnato nord del tempio C di Selinunte (1924-1927), Il Mondo Tradimalt, Portfolio 2014, pp. 26.

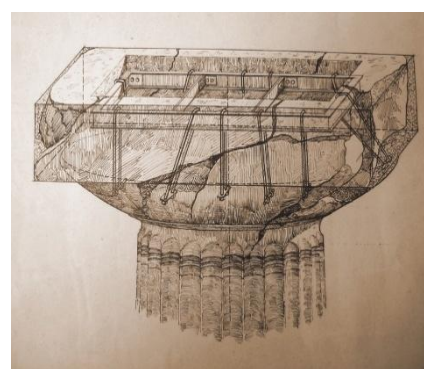


Figura 166 – Architrave tra la quarta e la quinta colonna, lto meridionale. Preparazione per la realizzazione del consolidamento in cemento armato. (F. Valenti, 1926).

Fonte: A. Carlino, Cronaca di un restauro L' Anastilosi del colonnato nord del tempio C di Selinunte (1924-1927), Il Mondo Tradimalt, Portfolio 2014, pp. 27.

⁷⁸⁰ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp.47.



Figura 167 – Il Tempio C a lavori ultimati: Nella veduta da nord-ovest. Si notano le integrazioni in mattoni di laterizio con finitura ad intonaco.

Fonte: A. Carlino, Cronaca di un restauro L' Anastilosi del colonnato nord del tempio C di Selinunte (1924-1927), Il Mondo Tradimale, Portfolio 2014, pp. 30.

Ta le posizione rappresentò uno degli aspetti più rigorosamente conservativi del pensiero brandiano, in parte in consonanza con la lezione longhiana: la rovina dovette continuare a essere percepita come rovina e il compito principale rimase conservarla così come la storia l'aveva consegnata. In questo senso il progetto definitivo delle coperture della Villa del Casale rispose all'esigenza di conservare in situ i mosaici, proteggendoli dagli agenti atmosferici e impedendo il calpestio; suggerì la terza dimensione dell'antica villa attraverso materiali distinguibili e trasparenti, senza ridurre la "solarità" del luogo, intesa come parte integrante della materia del sito. L'ipotesi ricostruttiva rimase critica e non intaccò l'autenticità della preesistenza.

In conclusione, come già detto precedentemente la soluzione concepita da Brandi e Minissi possedette un fondamento etico ulteriore: non imporsi come esito definitivo, preservando la percezione della rovina come stimolo all'immaginazione e alla conoscenza. In tale prospettiva Brandi legittimò l'impiego di forme e materiali moderni purché distinguibili, minimi, reversibili e funzionali agli scopi museografici e conservativi; egli sottolineò inoltre che, se l'architettura moderna dovette essere considerata arte, allora critico d'arte e architetto divennero alleati naturali, chiamati a operare in una collaborazione fondata su convinzione

culturale e competenza tecnica⁷⁸¹. Secondo questa visione, il rapporto tra Brandi e Minissi si configurò come un'alleanza feconda, per coerenza e valore didascalico delle realizzazioni nei principali siti archeologici siciliani. Minissi indicò in pratica come tradurre i concetti della Teoria del Restauro in soluzioni operative rispettose dei postulati: integrazioni distinguibili, minime e reversibili, capaci di apparire come opere del proprio tempo. In tale direzione egli affermò che l'integrazione dell'ambiente mediante falsi storici costituì una rinuncia inammissibile alla ricerca del raccordo spaziale, che avrebbe dovuto invece attestare la consapevolezza critica dell'epoca in cui l'intervento si produsse.

4.2 Conservazione in situ, museografia e progetto: l'elaborazione teorica e operativa di Franco Minissi

L'attività di Franco Minissi nel campo della museografia risultò così ampia e consistente che, all'interno di quel filone progettuale sviluppato senza soste a partire dal primo riordinamento delle collezioni etrusche di Villa Giulia, si colsero con chiarezza i segnali del mutamento del ruolo assunto dal museo in Italia nel passaggio dal fascismo all'età repubblicana.⁷⁸² Nella penisola, nella prima metà del secolo, si consolidarono infatti alcune grandi istituzioni museali organizzate secondo criteri ottocenteschi "per generi", accanto a una rete di musei locali di media dimensione nei quali confluirono talvolta materiali appartenenti a epoche e ambiti fra loro lontanissimi, dalla preistoria all'arte contemporanea, spesso in assenza di un'adeguata preparazione del personale e di un effettivo radicamento delle esposizioni nel territorio di riferimento. All'inizio degli anni Quaranta, la sistemazione delle raccolte della National Gallery di Washington secondo il rigoroso modello del "museo di capolavori" suscitò diffuse incertezze tra gli specialisti, poiché si affermò un funzionalismo che accentuò fino all'estremo la concezione di una presentazione "asettica" delle opere: una lettura separata dal contesto cronologico e ambientale e fondata prevalentemente su valori formali⁷⁸³.

Un orientamento analogo venne perseguito in Italia da Franco Albini (1905–1977) nella Galleria comunale di Palazzo Bianco a Genova (1949–1951), riallestita anche in relazione alle

⁷⁸¹ C. Brandi, Ancora e sempre del vecchio e del nuovo nelle antiche città italiane, in "Terzo programma", 1956.

⁷⁸² B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 95; Definizione tratta dall'analisi di D. Jalla, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Utet, Torino 2003, pp. 5.

⁷⁸³ B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri...*, pp. 95; M. V. Brugnoli, *Musei in Italia negli ultimi decenni*, in Aa. Vv., *Museo perché. Museo come, guida alla mostra*, De Luca, Roma 1978, pp. 32.

istanze della direttrice Caterina Marcenaro in seguito alla ricostruzione postbellica dell'edificio cinquecentesco.



Figura 168 – Genova, Palazzo Bianco (Franco Albini, 1950-1951): Ingresso alla sala degli Arazzi, con il pavimento rivestito damarmo e lavagna nera e la maestosa porta in cristallo che “musealizza” i portoni lignei. (da R. Aldi, 1961).

Fonte: B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 95.

Gli ambienti vennero ripensati rinnovando la grammatica dell'antico attraverso l'inserimento dichiarato di elementi moderni. Manfredo Tafuri osservò che, dal punto di vista museografico, gli accorgimenti adottati eliminarono tutto ciò che poteva apparire estraneo all'opera esposta, evitando evocazioni di ambientazioni storiche capaci di interferire con una percezione diretta del suo valore estetico⁷⁸⁴. Tuttavia, la neutralità dell'arredo lasciò affiorare in filigrana i frammenti della preesistenza, traducendosi in una reinterpretazione raffinata delle opere che ne rinnovò la contestualizzazione. Le pareti in ardesia, le superfici continue costituite da sottili

persiane alla veneziana a tutta altezza, le pavimentazioni dei saloni in lavagna nera e marmo di Carrara, l'uniformità della moquette grigia, i sostegni metallici essenziali e le ampie superfici vetrate generarono un contrappunto con volte, portoni lignei e materiali storici di androni e scale. Ne derivò un percorso che sollecitò il visitatore a interpretare congiuntamente architettura e opere, attribuendo a entrambe un ruolo museale⁷⁸⁵.

La ricostruzione di Palazzo Rosso da parte di Albini risultò successiva (Genova, 1952–1962) e comportò reintegrazioni più consistenti delle parti danneggiate, sicché l'allestimento moderno dialogò soprattutto con elementi mobili d'arredo più che con finiture architettoniche tradizionali. Ciononostante, la corte centrale assunse l'aspetto di uno scrigno grazie al raffinato effetto prodotto dalla chiusura vetrata delle logge. In tale ambito si riconobbero, inoltre, soluzioni che richiamarono l'approccio di Minissi, come l'uso dei cristalli strutturali e la forma cruciforme delle vetrine destinate alle raccolte ceramiche del primo piano. L'intervento di Albini che apparve più affine al tema qui affrontato risultò tuttavia la Galleria del Quattrocento veneto e lombardo alla Pinacoteca di Brera (Milano), ordinata insieme a Luisa Castiglioni tra il 1948 e il 1949. Sui resti di una sequenza di sale danneggiate durante la guerra, essi ricrearono

⁷⁸⁴ Ivi; M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 2002 (I ed. 1982), pp. 64-68.

⁷⁸⁵ B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 96-97.

una galleria il cui schema compositivo si avvicinò a quello delle sale annesse al nucleo rinascimentale di Villa Giulia, adottando una luce zenitale riflessa ⁷⁸⁶. Un'impostazione più apertamente divulgativa venne invece promossa da Carlo Scarpa (1906–1978), protagonista della maniera italiana di concepire il nuovo museo entro sedi storiche. Scarpa si rapportò all'esistente con un gesto più creativo, e proprio la componente soggettiva del metodo favorì un'esplorazione dell'arte come strumento anche didattico.

Nella sistemazione della Galleria Nazionale di Sicilia a Palazzo Abatellis (Palermo, 1953) e nell'intervento alla Galleria degli Uffizi condotto insieme a Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci (1954), egli introdusse scelte volte a rendere le opere più accessibili al grande pubblico: collocazioni studiate, punti di vista che consentirono di inquadrare i manufatti prima ancora di raggiungerli, e un alleggerimento dell'esposizione ottenuto trasferendo materiali di minore interesse in depositi consultabili prevalentemente dagli specialisti.

A Palazzo Abatellis le sculture vennero valorizzate mediante fondali dalle cromie vivaci, contrapposte alle pareti nude, mentre i dipinti vennero distanziati dal muro con supporti inclinabili, così da contenere i riflessi della luce naturale.



Figura 169 e Figura 170 – Verona, Castelvecchio (Carlo Scarpa, 1956-1961): fotografie scattate dall'esterno che testimoniano l'incontro tra antico e nuovo. Il nuovo progetto che dialoga con la preesistenza.

Fonte: K. Pasero, 1° novembre 2024.

⁷⁸⁶ B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 96.

La tradizione riferì che Roberto Longhi sostenne di avere visto “come per la prima volta” la Deposizione di Antonello da Messina in occasione della mostra sul Quattrocento in Sicilia allestita da Scarpa nel palazzo del municipio di Messina (1953), proprio grazie alla corretta altezza, inclinazione e luminosità con cui l’opera venne presentata⁷⁸⁷. Si instaurò così un dialogo serrato tra i manufatti esposti e il contenitore: l’attenzione al dettaglio, alle giunzioni tra pavimenti, pareti e soffitti, e ad accostamenti appena suggeriti evocò relazioni di tessiture, materiali e cromie attraverso un linguaggio consapevolmente attraversato da motivi della tradizione. Anche la leggerezza conferita dalla luce a spazi e opere costituì la traduzione concreta di una visione poetica dell’architetto, ossia di una particolare riscrittura della preesistenza. Nel Museo di Castelvecchio a Verona (1958–1964) risultò evidente come la scomposizione di forme e volumi, i raccordi e la finitura quasi artigianale dei materiali locali proiettassero l’architettura di Scarpa verso un radicamento con il luogo che avrebbe trovato ampia diffusione su scala più vasta soltanto nei decenni successivi. La trama di significati tettonici orientò il percorso mediante prospettive e punti di vista obbligati, inducendo alla scoperta di relazioni altrimenti inesplorate.

L’orientamento degli allestimenti di Franco Minissi prese invece lievemente le distanze da quello scarpiano e risultò più vicino, per alcuni aspetti, alle soluzioni di Albini: nel rapporto di reciprocità tra opera e architettura, egli ricercò infatti una maggiore autonomia dei due sistemi, al fine di garantire la conservazione dell’involucro edilizio e di ottenere un’esaltazione dell’opera meno compromettente. Le integrazioni da lui introdotte mirarono a richiamare il passato sul piano intellettuale; le aggiunte, pur talvolta improntate a un registro vernacolare, vennero sempre mediate da un’interpretazione aggiornata del significato e rimasero subordinate all’evocazione della memoria storica. Ciò che lo accomunò ad Albini e Scarpa consisté nell’aver assimilato i nuovi orientamenti della critica d’arte fondati su selezione, dialogo e confronto tra le opere e traducendoli in proposte visive capaci di ordinare la vita scientifica del museo, suscitare l’interesse del pubblico e orientarne l’attenzione verso una finalità educativa⁷⁸⁸.

Sergio Los, descrivendo le mostre di Scarpa, sostenne che la capacità di catturare l’attenzione e di spiegare anche al visitatore distratto ciò che stava osservando costituì uno degli elementi più rilevanti del suo lavoro museale, poiché rendeva vive le cose esposte e

⁷⁸⁷ Ivi.

⁷⁸⁸ B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 97.

coinvolgeva gli spettatori nella ricezione dell'arte⁷⁸⁹. Proprio entro questo quadro si poté riconoscere un'affinità con Minissi, pur nella differenza del metodo: l'intervento attivo di quest'ultimo si esercitò prevalentemente alla scala dell'oggetto, modificando la percezione dell'edificio senza trasformarne in modo radicale l'assetto, e non viceversa, come parve avvenire in alcune operazioni scarpiane su preesistenze. In Minissi non si ritrovò, ad esempio, una demolizione incisiva come quella operata a Castelvechio presso le mura scaligere, dove Scarpa enfatizzò il vuoto attraverso l'evento scultoreo di Cangrande della Scala proteso su una mensola in cemento armato.

L'architetto viterbese mantenne consapevolmente un registro più misurato: si limitò a valorizzare acquisizioni già chiarite da storici e archeologi e subordinò la rivelazione delle stratificazioni costruttive del palinsesto storico alla funzione conservativa del restauro. Contro trasformazioni irreversibili dell'architettura storica, le modifiche da lui introdotte vennero improntate alla "rimovibilità". Là dove Albini sovrappose, a Palazzo Bianco, una parete in ardesia per occultare le finestre da chiudere, Minissi contrappose piuttosto l'oscuramento delle sale mediante tendaggi o persiane smontabili. Solo raramente egli aggiunse elementi con una funzione più architettonica che museografica⁷⁹⁰.

Nelle sue realizzazioni emerse pertanto una relazione stretta tra reperti e soluzioni ambientali o di supporto. La collocazione dei manufatti archeologici a un'altezza analoga a quella originaria prevalse e talvolta determinò anche scelte di ordine architettonico, caratterizzando sale e musei di nuova costruzione. A Siracusa, le cimase marmoree del tempio di Atena vennero esposte in alto, sotto il soffitto, così da restituire la percezione che ne ebbero gli antichi; il Telamone della Valle dei Templi venne riproposto nel Museo di Agrigento in posizione verticale, dominante sull'osservatore, entro un grande salone a doppia altezza concepito appositamente per accoglierne la monumentalità. L'illuminazione costituì in ogni caso uno strumento decisivo dell'intervento e, accanto al contatto diretto con le opere rivendicato dall'arte contemporanea, Minissi assimilò la fluidità dei percorsi e la pluralità dei livelli di lettura, contrapponendole alla rigidità del modello dei musei napoleonici e avvicinandosi a una concezione più prossima all'esperienza temporanea⁷⁹¹.

⁷⁸⁹ S. Los, *Carlo Scarpa 1906-1987. Architetto poeta*, Taschen, Brema 2009, pp. 29.

⁷⁹⁰ B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 98.

⁷⁹¹ Ivi, La teoria della museografia americana preannunciata da John Dewey nel suo noto saggio *Art as Experience* (1934).



Figura 171 – *L'Aquila, complesso di S. Maria dei Raccomandati (F. Minissi, 1993), copertura in vetro della corte. (da B. Vivio, 2006).*

Fonte: B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 99.

I mutamenti delle esigenze di un pubblico non più elitario, che condussero l'istituzione museale a integrare dispositivi tradizionali con tecnologie multimediali, orientarono progressivamente le motivazioni di Minissi verso una fruizione sempre più densa e ampliata delle memorie storiche. Per tale ragione, nei musei archeologici non ancora saturi di reperti, egli affiancò alle collezioni permanenti spazi destinati a mostre occasionali di grande richiamo. Tra il 1987 e il 1992, insieme al collaboratore Sandro Ranellucci, egli propose persino l'accostamento tra archeologia e arte contemporanea negli spazi dell'ex convento di Santa Maria dei Raccomandati a L'Aquila, destinato a museo civico e pinacoteca dopo avere ospitato l'Accademia di Belle Arti. Il restauro venne completato

soltanto dopo la scomparsa di Minissi e il progetto di allestimento, curato da Ranellucci e dall'ingegnere Giacomo Di Marco, ridusse la polifunzionalità inizialmente prevista a favore della mostra permanente, anche in conseguenza di rinvenimenti sopravvenuti. Nel corso dell'appalto, tuttavia, la committenza assegnò l'allestimento definitivo ad altri progettisti e tornò a privilegiare un uso temporaneo, accompagnato da servizi aggiuntivi quali bookshop e ristoro (1997–2005). Una variante rimase attiva fino al 2008 per l'inserimento di dispositivi impiantistici — ascensori e piattaforme elevatrici — e, prima del sisma dell'aprile 2009, si ricordò soprattutto un impiego per eventi occasionali di un edificio privo di un allestimento permanente, nonostante alcune sale fossero già dotate di teche e pannelli informativi predisposti sulle pareti⁷⁹².

La crescente spettacolarizzazione dell'evento culturale parve avere condotto, almeno in apparenza, a una democratizzazione della fruizione; e tuttavia, come osservò Ascensión Hernández Martínez, mai quanto in quella fase il ruolo del museo venne percepito come in crisi, al punto che in molti convegni si parlò di “fine dell'arte”⁷⁹³. Le installazioni effimere misero in discussione la funzione conservativa dell'istituzione museale, mentre gli ordinamenti tradizionali vennero talvolta banalizzati da criteri selettivi estranei a quelli

⁷⁹² B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 98.

⁷⁹³ A. Hernández Martínez, *Museos para no dormir: la postmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural*, in J-P. Lorente.

storiografici, come mostrò, in modo provocatorio, la suddivisione per colori adottata nel museo progettato da Hans Hollein a Mönchengladbach in Germania (1972–1982). Secondo la riflessione di Amedeo Bellini, che commentò la frammentazione del sapere e la relatività dei sistemi di valore enunciati da Gianni Vattimo, si sarebbe dovuto rifiutare qualunque schema preconconcetto di selezione e sostituire ai fatti la loro interpretazione; su tali basi, non avrebbe più potuto sussistere una filologia dalla quale dedurre un approccio scientifico alla tutela delle opere ⁷⁹⁴. Si pose dunque il problema se non si fosse giunti a un trionfo della soggettività che, nel secondo dopoguerra italiano, era stato soltanto prefigurato ⁷⁹⁵.

Negli ultimi anni della sua carriera, in Minissi si colse una forma di resistenza agli eccessi della strumentalizzazione mediatica, legata a modelli museografici ritenuti ancora validi pur se ormai sottoposti a nuove contestazioni critiche. Gli allestimenti in area aquilana, il progetto per il complesso monumentale degli Uffizi (1990) e la sistemazione della pinacoteca del museo civico di Santa Maria della Verità a Viterbo (1989–1994) mostrarono come egli continuasse a porre l’oggetto esposto al di sopra di ogni altra esigenza progettuale, mantenendone la gerarchia pur rivendicando i fondamenti storiografici e topografici dell’ordinamento. La stampa dell’epoca documentò il modo in cui egli si conformò alla preesistenza architettonica secondo il criterio di non sopraffare visivamente gli oggetti in mostra. Giuseppe Quatriglio, alla notizia del finanziamento del nuovo museo siracusano di Villa Landolina, scrisse che Minissi, in quindici anni di lavoro nel settore, agì con umiltà e con profondo rispetto per l’opera d’arte, e che lo fece, in apparenza paradossalmente, impiegando materiali d’avanguardia tali da creare un contrasto netto tra antico e moderno, secondo una formula che aveva ormai trovato molti seguaci ⁷⁹⁶.



Figura 172 – Conservazione attiva: L’uso delle preesistenze, sebbene comporti l’aggiunta di nuove stratificazioni, è garanzia di conservazione e di permeanza. Le immagini rappresentano (da sinistra) Il Palazzo di Diocleziano a Spalato, il Teatro greco di Siracusa durante una rappresentazione, il Duomo barocco di Siracusa che incorpora il teatro greco dedicato ad Atena, una sezione del Teatro di Marcello con la sovrapposizione di Palazzo Savelli rappresentato in una sezione di un rilievo del 1931. (foto da F. Minissi, 1978).

Fonte: A. Alagna, *La posizione di Franco Minissi sui temi della conservazione, restauro e musealizzazione di beni storico artistici e ambientali*, in A. Alagna *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 86.

⁷⁹⁴ A. Bellini, *Dal restauro alla conservazione; dall’etica all’estetica*, in “Loggia”, III, 2000, 9, pp.13.

⁷⁹⁵ B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 99.

⁷⁹⁶ B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri...*, pp. 99; G. Quatriglio, Non crea nulla più importante degli oggetti d’arte da esporre, in “Giornale di Sicilia”, 8 dicembre 1963, pp. 9.

Per ribadire tale qualità, lo stesso Quatriglio richiamò inoltre un giudizio di Cesare Brandi, che attribuì a Minissi “possibilità ambivalenti”: egli risultò, al tempo stesso, rispettoso dell’antico e sostenitore del moderno, e il suo segreto consistette nel fondere armonicamente i due registri. Ne derivò un modo di procedere discreto e misurato nella progettazione museale, volto a lasciare massimo spazio al materiale esposto⁷⁹⁷. L’apprezzamento della critica non si manifestò in modo immediato. Alcuni storici, dai quali ci si sarebbe attesa una maggiore disponibilità, si mostrarono invece reticenti o persino contrariati al primo confronto con ambienti storici da lui rinnovati mediante soluzioni, per l’epoca, nettamente innovative. Bruno Zevi interpretò in questi termini le obiezioni espresse da Ranuccio Bianchi Bandinelli all’indomani della musealizzazione di Villa Giulia: le nuove sistemazioni apparvero spiazzanti per chi era abituato agli assetti tradizionali, dominati da scaffalature polverose addossate alle pareti, da apparati decorativi ridondanti e da un’illuminazione spesso inadeguata; la presenza dell’architettura moderna, con la disposizione calibrata dei pezzi, la sequenza di teche vetrate e l’impiego di oggetti sospesi, sembrò vincolare statue, cimeli e dipinti entro una funzione architettonica “nuova”, percepita come limitante rispetto alla libertà dell’antico disordine espositivo⁷⁹⁸. In particolare, la collocazione dei reperti su supporti trasparenti e, soprattutto, le modifiche introdotte sugli spazi architettonici vennero giudicate da alcuni studiosi autorevoli come manomissioni eccessive dell’ambiente cinquecentesco, senza riconoscere né la loro effettiva minima interferenza visiva né la specifica storia costruttiva delle ali interessate. Si trascurò infatti che le due ali, articolate in altezza da un ballatoio intermedio, non corrisposero integralmente alla fabbrica rinascimentale: quella meridionale costituì un ampliamento realizzato nel 1912 da Pietro Guidi, mentre quella settentrionale venne edificata negli anni Venti dall’architetto Antonio Petrignani in sostituzione di un precedente fienile.

Alla base dell’elaborazione teorica di Minissi si collocò la convinzione che “in ogni processo conservativo è implicito un processo di musealizzazione” e che tale processo, inteso come insieme di operazioni finalizzate alla corretta rilettura storico-critica della preesistenza, costituisse lo scopo primario della conservazione stessa⁷⁹⁹.

⁷⁹⁷ Ivi.

⁷⁹⁸ B. Zevi, *Polemiche nel museo*, in “L’Espresso”, 17 maggio 1955, sezione “Cronache”; ⁷⁹⁹ B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri...*, pp. 100.

⁷⁹⁹ F. Minissi, *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali*, Roma 1978, pp.10.

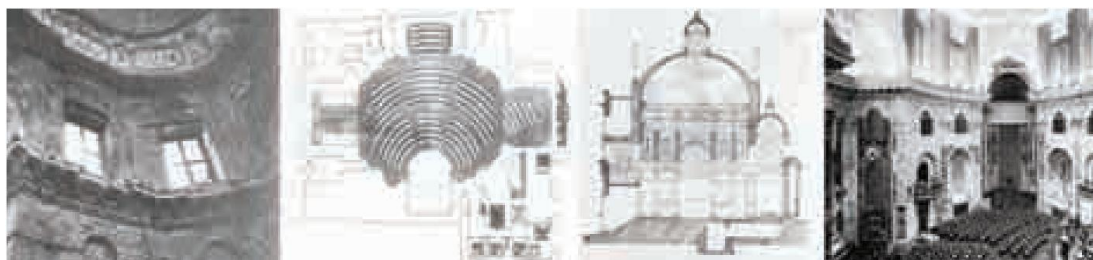


Figura 173 – Conservazione attiva: Planimetria, sezione e particolari dell'interno della Chiesa barocca del SS. Salvatore di Palermo. Viene descritto da Franco Minissi come un caso di conservazione attiva il cui restauro, realizzando la reintegrazione dell'immagine perduta a causa dei danni prodotti dalla guerra, attraverso l'utilizzo di materiali moderni e distinguibili, consentì la rifunzionalizzazione del complesso monumentale ad Auditorium (foto da F. Minissi, 1978).

Fonte: A. Alagna, *La posizione di Franco Minissi sui temi della conservazione, restauro e musealizzazione di beni storico artistici e ambientali*, in A. Alagna *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 86.

Il primo atto del restauro consisté dunque nel riconoscimento delle preesistenze storico-artistiche quali risorse culturali. Solo attraverso tale riconoscimento fu possibile attivare un intervento museografico consapevole, integrato da operazioni conservative e restaurative, capace di promuovere i valori educativi e conoscitivi insiti nel patrimonio. La musealizzazione non si configurò come semplice trasferimento in museo, ma come processo critico fondato sul giudizio storico.

In sintonia con Argan, Minissi condivise l'idea che il collocamento dell'opera costituisse una definizione critica in atto, espressione congiunta dello storico dell'arte e dell'architetto⁸⁰⁰. In assenza di tale consapevolezza si sarebbe prodotta una frattura tra opera e società, con il rischio di ridurre i manufatti a frammenti isolati, privi di continuità con il presente⁸⁰¹.

Da questa impostazione derivò il superamento della concezione tradizionale del museo come semplice luogo di contemplazione dell'opera "in sé". Minissi ritenne che l'architettura non fosse mai episodio isolato, ma risultasse dal dialogo con spazi urbani, edifici e paesaggi, portatori di valori storici e ambientali. Il museo non poté più essere inteso esclusivamente come edificio, ma come sistema di relazioni culturali. Il trasferimento dei beni mobili venne considerato *extrema ratio*, giustificabile solo quando la conservazione in loco non fosse possibile. Ogni decontestualizzazione implicò infatti una perdita di significati e un indebolimento della stratificazione storica. Nei contesti archeologici, l'integrazione dell'immagine monumentale dovette avvenire mediante materiali e forme dichiaratamente

⁸⁰⁰ G.C. Argan, *Problemi di museografia*, in "Casabella continuità", n. 207, 1955, pp.67; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 75.

⁸⁰¹ G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, a cura di B. Contardi, Roma 1984, pp.13-14.

contemporanei, distinguibili e coerenti con i principi delle Carte del Restauro. In tale ambito si collocò anche la polemica sull'uso delle resine acriliche a Villa Giulia⁸⁰².

La critica al museo tradizionale come “contenitore-deposito” condusse Minissi a distinguere tra “musealizzazione” e “museificazione”. La prima implicò una conservazione attiva, orientata alla lettura storico-critica e alla valorizzazione culturale; la seconda coincise con una conservazione passiva, caratterizzata dalla mera custodia e dalla separazione dei beni dal loro contesto. Le testimonianze storico-artistiche furono intese come prove materiali indispensabili alla ricostruzione del passato, e da tale impostazione derivò la formulazione schematica che legava musealizzazione, permanenza d'uso e restauro in un rapporto organico⁸⁰³.



Figura 174 – Conservazione passiva. Milano, Museo del Castello Sforzesco con l'allestimento museografico dei BBPR del 1957. Veduta delle sale con l'evidenziazione dei ostegni e del sistema di illuminazione. In questo caso l'opera egli architetti ha prodotto soluzioni museografiche che prevalgono rispetto lle opere d'arte esposte che si riducono a meri elementi di arredo. (foto da F. Minissi, 1978).

Fonte: A. Alagna, *La posizione di Franco Minissi sui temi della conservazione, restauro e musealizzazione di beni storico artistici e ambientali*, in A. Alagna *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 84.

Nel 1978 Minissi teorizzò esplicitamente il passaggio dalla conservazione passiva, di matrice ottocentesca, alla conservazione attiva, concepita come strumento culturale e sociale. Tale orientamento attribuì alla collettività un ruolo decisivo nella tutela del patrimonio⁸⁰⁴, contrastando i processi di frammentazione, privatizzazione e isolamento che avevano prodotto manufatti “muti”, incapaci di evocare le relazioni originarie nello spazio e nel tempo⁸⁰⁵.

⁸⁰² A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 76.

⁸⁰³ F. Minissi, *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali*, Roma 1978, pp.60.

⁸⁰⁴ C. G. Argan, *Beni culturali: ma di chi?*, in “Insegnare”, II, n. 7-8, luglio-agosto 1986, pp. 7-9.

⁸⁰⁵ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 79.

Sul piano operativo, il primo atto della conservazione attiva consisté nel censimento sistematico del patrimonio, articolato per contesti territoriali omogenei, centri storici, siti archeologici ed emergenze monumentali. Minissi richiamò l'esperienza bolognese del 1970 quale esempio di indagine interdisciplinare capace di integrare tutela e pianificazione territoriale⁸⁰⁶. Gli interventi di restauro avrebbero dovuto costituire la fase conclusiva di tale processo conoscitivo, integrata da manutenzione continua e restauro preventivo. In questo quadro, la musealizzazione non coincise più con il trasferimento in museo, ma con la creazione di condizioni idonee alla conservazione e alla lettura in situ. L'esperienza della Villa di Piazza Armerina, trasformata nel museo dei propri mosaici mediante accorgimenti conservativi integrati nel contesto, rappresentò un esempio emblematico⁸⁰⁷. Analogamente, nei parchi archeologici, il museo venne a coincidere con il territorio stesso.

Il museo avrebbe avuto ragione di esistere, secondo Minissi, ovunque fossero riconosciuti oggetti-testimonianza e predisposte condizioni ambientali atte a consentirne la lettura storico-critica. La conservazione attiva divenne così mezzo di promozione culturale e educazione permanente della società, anche attraverso la creazione di centri di lettura in loco⁸⁰⁸.

Oltretutto, nel campo del restauro monumentale, Minissi individuò una forma di conservazione passiva nelle operazioni di isolamento o "liberazione" del monumento dal proprio contesto stratificato⁸⁰⁹. Tali interventi ne compromettevano la comprensione storica, trasformandolo in oggetto astratto e decontestualizzato. Gli esempi del Teatro di Marcello, del Colosseo, dell'Anfiteatro di Arles e del Mausoleo di Augusto illustrarono le conseguenze di tale perdita di relazione ambientale. Egli accomunò le liberazioni alle ricostruzioni in stile, poiché entrambe alteravano la leggibilità storica: nel primo caso eliminando le stratificazioni, nel secondo confondendo le parti autentiche con integrazioni moderne⁸¹⁰. Le ricostruzioni furono ritenute ammissibili soltanto nei casi di anastilosi o per comprovate esigenze didattiche, purché chiaramente distinguibili.

La museografia si configurò quindi come strumento di restauro preventivo e di tutela, non come semplice allestimento scenografico. L'eventuale reintegrazione dell'immagine poté essere ammessa solo nel rispetto delle parti autentiche e con interventi distinguibili⁸¹¹.

⁸⁰⁶ A. Emiliani, *Dal museo al territorio*, Roma 1963, pp.7; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 79.

⁸⁰⁷ P. Grifo, Discussione pubblica, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 68-69, maggio-dicembre 1979, pp.49.

⁸⁰⁸ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 81.

⁸⁰⁹ F. Minissi, *Conservazione dei beni storico...*, pp. 103.

⁸¹⁰ Ivi; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 82.

⁸¹¹ F. Minissi, *Conservazione dei beni storico...*, pp. 103.

Un'applicazione significativa si ebbe nella Chiesa del SS. Salvatore a Palermo, dove reintegrazione, nuova destinazione culturale e riqualificazione urbana si integrarono in un progetto interdisciplinare⁸¹².

4.3 Rapporti istituzionali e fondamenti teorici nell'esperienza siciliana di Franco Minissi

Come già evidenziato nel Capitolo 1, il secondo dopoguerra segnò in Sicilia una fase di straordinaria intensificazione delle campagne di scavo, che riportarono alla luce complessi archeologici di primaria importanza: le fortificazioni timoleontee di Capo Soprano a Gela, i mosaici della Villa romana del Casale di Piazza Armerina, i mosaici della villa presso Terme Vigliatore, il quartiere ellenistico-romano di Agrigento, il sito di Eraclea Minoa e l'area dei Thophet nonché l'insediamento nell'isola di Mothya.



Figura 175 - Eraclea Minoa, teatro greco, vista della testimonianza archeologica con la copertura "provvisoria" che da quasi trent'anni protegge i resti del monumento (foto G.M. Ventimiglia, 2023).

Fonte: G.M. Ventimiglia, *La scoperta, i trattamenti protettivi e i restauri del teatro greco di Eraclea Minoa in Sicilia*, IN *ra Restauro Archeologico*, "Già chiamano in aiuto la chimica..." *Il restauro da bottega a laboratorio scientifico e pratica di cantiere*, Firenze University press, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2023, pp. 113

Tale impulso derivò in larga misura dai finanziamenti erogati dalla Cassa per il Mezzogiorno, ente istituito dal governo di Alcide De Gasperi e promosso da Pasquale

⁸¹² Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 85.

Saraceno per sostenere lo sviluppo economico del Sud e ridurre il divario con il Nord⁸¹³. Sebbene l'azione della Cassa favorì talvolta dinamiche assistenziali e fenomeni clientelari, essa contribuì in modo determinante alla redistribuzione della ricchezza nazionale e, soprattutto, sostenne la tutela e la valorizzazione del patrimonio archeologico siciliano. Venne infatti garantito il finanziamento delle attività promosse dal Ministero della Pubblica Istruzione su indicazione delle Soprintendenze: dagli scavi alla realizzazione di musei e antiquaria, spesso allestiti in edifici di nuova costruzione o in preesistenze monumentali restaurate e adattate alla funzione museale.

Alle attività di scavo seguirono interventi di restauro, protezione e musealizzazione, sottoposti all'approvazione ministeriale. I progetti, generalmente affidati a professionisti esterni alle Soprintendenze, vennero esaminati dal Consiglio Superiore, che ne deliberò l'approvazione o richiese modifiche, imponendo talvolta rielaborazioni⁸¹⁴. Emblematica risultò la scelta del sito di San Nicola, nella Valle dei Templi, per il nuovo Museo Archeologico Nazionale di Agrigento, decisa dal Direttore Generale De Angelis D'Ossat⁸¹⁵.

Nel 1954 Pietro Griffo incaricò Franco Minissi della progettazione del museo, mentre egli conduceva il restauro del Museo Etrusco di Villa Giulia a Roma⁸¹⁶. Il progetto subì inizialmente riserve da parte del Consiglio Superiore, che ne ritardò l'approvazione; solo dopo

⁸¹³ Istituita nel 1950, la Cassa per il Mezzogiorno cessò la sua attività nel 1984. Nelle intenzioni del Governo vi era anche il tentativo di rispondere all'offensiva del movimento contadino che si era generato in seguito agli eventi del 29 ottobre del 1949, la cosiddetta "Strage di Melissa", in cui la polizia aprì il fuoco su una manifestazione di contadini uccidendo tre persone. Dall'inizio dell'operatività nel 1951, sino al 1997 (ultimi dati conosciuti) e sotto il nome prima di Cassa per il Mezzogiorno, poi di AgenSud, ha elargito alle Regioni Meridionali un totale di 279.763 miliardi di vecchie lire (con una spesa media annuale pari a 6 miliardi di lire). Il risultato della Cassa è stato discutibile per quanto riguarda la dispersione dei capitali, devastante per il modo in cui sono stati realmente investiti e imbarazzante se si osserva oggi che la situazione di arretratezza tra Nord e Sud non è diminuita ma anzi aumentata. La Cassa per il Mezzogiorno venne abolita da un referendum, ma durante il Governo D'Alema venne ricostituita prima come AgenSud, poi come Sviluppo Italia. Cfr. G. A. Stella, *Lo Spreco*, pp. 84.

⁸¹⁴ Ad esempio, l'esproprio della Collina dei Templi di Agrigento avvenne grazie ai finanziamenti della Cassa in seguito al voto favorevole del Consiglio Superiore ratificato dal direttore generale Guglielmo De Angelis D'Ossat (1947-1960) a cui succederà Bruno Molajoli. Sarà De Angelis a dare l'assenso al completamento della "strada panoramica" che già era stata iniziata quando era soprintendente alle antichità di Agrigento il Ricci, poi bloccata per l'eccessiva vicinanza al tempio della Concordia e ripresa da Griffo variandone il percorso fino a darle l'attuale configurazione. P. Griffo, op. cit., pp. 70.

⁸¹⁵ ACS, Ministero P. I., Direzione Generale AA. BB. AA., Div. II., 1947-60, *Scavi Agrigento*; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 95.

⁸¹⁶ Intervento contestato da R. Bianchi Bandinelli, contrario all'accostamento delle materie plastiche moderne all'antica materia storica. Da questo scritto nacque una polemica che coinvolse Bruno Zevi, strenuo difensore della modernità e dei materiali che nel distinguersi sottolineano la distanza storico-critica con gli oggetti del passato. Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *La nuova sistemazione del Museo Etrusco. Texas a Villa Giulia*, in "Il contemporaneo", anno II, n. 18, 1955; B. Zevi, *Il museo etrusco di Villa Giulia. Archeologia al perspex con cinti erniari*, in "Cronache di architettura", n. 1, Bari 1971.

il parere favorevole l'elaborato venne trasmesso alla Cassa per il Mezzogiorno, che stanziò i fondi necessari.



Figura 176 – *l'Oratorio di Falaride e parte dell'edificio museale. In primo piano l'Ekkiastèron scoperto nella seconda metà del Novecento.*

Fonte: P. Grifo, *Il Museo Archeologico Nazionale di Agrigento ha dieci anni*, in *Sicilia Archeologica*, n. 34, agosto 1977, Ente Provinciale per il Turismo di Trapani, pp. 24

Fin dalle prime esperienze, come l'Antiquarium nella Villa Aurea, si delineò una netta distinzione di ruoli tra museologo (soprintendente, archeologo o storico dell'arte) e museografo, architetto incaricato di predisporre, secondo i principi del "restauro preventivo", le condizioni più idonee alla conservazione e alla fruizione dei beni. Il rapporto tra soprintendente, responsabile della tutela e gestione delle collezioni, e architetto specializzato si configurò come una relazione di committenza. In quegli anni le funzioni scientifiche, organizzative e gestionali del museo risultarono accentrate nella figura del Soprintendente, che nei Musei Nazionali coincise di fatto con il direttore⁸¹⁷. Con il mutamento delle politiche di tutela nel dopoguerra e con l'abbandono della prassi di trasferire sistematicamente le opere lontano dai luoghi d'origine, il museo si radicò maggiormente nel territorio. Si determinò così una coincidenza tra museologo e funzionario scientifico delle amministrazioni statali e locali, mentre i museografi operarono prevalentemente come liberi professionisti. In tale contesto, tra

⁸¹⁷ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 96.

il 1952 e il 1990, Franco Minissi divenne il principale architetto museografo attivo in Sicilia, collaborando stabilmente con numerosi Soprintendenti⁸¹⁸. La sinergia tra museologo e architetto risultò essenziale nella concezione del “nuovo museo”, inteso non più come semplice contenitore ma come luogo di studio, ricerca ed educazione civica⁸¹⁹.

Esempi emblematici della collaborazione tra Franco Minissi e i Soprintendenti operanti nel territorio siciliano furono numerosi. Particolarmente significativa risultò quella con Pietro Griffo, con il quale egli realizzò il Museo Nazionale di Agrigento⁸²⁰, il Museo di Gela e altri antiquaria. Con Luigi Bernabò Brea⁸²¹ progettò, tra l'altro, il Museo delle ceramiche di Caltagirone e il Museo archeologico “Paolo Orsi” di Siracusa; con Vincenzo Tusa realizzò il Museo di Himera e l'Antiquarium di Selinunte; con Ernesto De Miro operò nei musei di Morgantina, Enna e Piazza Armerina; con Raffaello Delogu curò l'allestimento del Museo Agostino Pepoli a Trapani.

Come già ricordato precedentemente, a partire dalla ricostruzione postbellica, sito archeologico e museo non vennero più concepiti come realtà separate ma come ambiti complementari di un medesimo progetto educativo. Superata la logica del collezionismo erudito, si perseguì l'obiettivo di presentare l'opera nel suo contesto storico e territoriale, favorendo una conoscenza integrata. I musei realizzati da Minissi divennero così tappe preliminari per la comprensione della storia siciliana; in particolare, il Museo “Paolo Orsi” di Siracusa venne indicato come modello esemplare della nuova concezione museale, capace di offrire un inquadramento topografico e storico dei reperti e di costituire punto di partenza imprescindibile per la visita dell'Isola⁸²².

Nella Premessa al volume “Il museo negli anni '80”, pubblicato nel 1983, Franco Minissi denunciò come, nonostante i numerosi convegni nazionali e internazionali dedicati al tema museale, persistettero in Italia atteggiamenti conservatori o rinunciatari, incapaci di recepire l'esigenza di rinnovamento affermatasi già nel secondo dopoguerra. A tale rinnovamento contribuirono le riflessioni di Carlo Giulio Argan e, in ambito archeologico, di Massimo

⁸¹⁸ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 96-97.

⁸¹⁹ F. Minissi, *Museografia e siti archeologici*, in “Siti archeologici: un problema di musealizzazione all'aperto”, 1° Seminario di studi – Provincia di Roma, Multigrafica, Roma 1988, pp. 27.

⁸²⁰ Questo Museo, la cui collocazione venne decisa da De Angelis D'Ossat è un intervento che viene criticato da Cesare Brandi a causa del trasporto e nuova collocazione del Telamone.

⁸²¹ Con il Soprintendente alle Antichità di Siracusa Luigi Bernabò Brea, Minissi realizza inoltre la protezione dei mosaici della Villa romana del Casale (1957-1963), la protezione dei mosaici della Villa romana di Terme Vigliatore (1960-62) utilizzando sempre una struttura in ferro e perspex.

⁸²² G. Vallet, A. Stazio, *Sicilia greca*, Napoli 1988, pp. 35-36; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 98.

Pallottino, sulle potenzialità civili e culturali del museo, insieme agli studi di Ragghianti, De Lucia e Brandi sulla percezione e fruizione dell'opera d'arte da parte di un pubblico sempre più ampio. Minissi individuò una delle cause principali della difficoltà di affermare in Italia un museo moderno e funzionale nella conflittualità tra i diversi soggetti responsabili della gestione dei beni culturali, conflittualità aggravata dal trasferimento di competenze alle Regioni senza una chiara definizione legislativa di ruoli e attribuzioni. Tale situazione generò iniziative episodiche e disomogenee, spesso condizionate dal potere decisionale dei singoli e incapaci di riconoscere al patrimonio culturale un ruolo attivo nella crescita civile della società⁸²³.



Figura 177 – *La sala dell'abitato, particolarmente dedicata al Quartiere ellenistico-romano.*

Fonte: P. Grifo, *Il Museo Archeologico Nazionale di Agrigento ha dieci anni*, in *Sicilia Archeologica*, n. 34, agosto 1977, Ente Provinciale per il Turismo di Trapani, pp. 31.

Forte dell'esperienza maturata presso l'Istituto Centrale del Restauro sotto la guida teorica di Cesare Brandi, Minissi ritenne indispensabile distinguere tra museologia intesa come disciplina dedicata allo studio, alla classificazione, conservazione e ordinamento dei beni mobili confluiti nel museo e museografia, intesa come disciplina relativa all'architettura museale e ai criteri espositivi, chiamata a trasformare il museo da luogo di conservazione settoriale a strumento di uso sociale diffuso⁸²⁴.

Nel dopoguerra ai Soprintendenti alle Antichità venne inoltre affidata la tutela paesaggistica dei contesti archeologici, minacciati dall'espansione edilizia e dagli interessi

⁸²³ F. Minissi, *Il museo negli anni '80*, Roma 1983, pp. 9 ss.

⁸²⁴ F. Minissi, op., pp. 13; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 99.

speculativi. Essi operarono in condizioni difficili, tra pressioni politiche, ostilità mediatiche e compromessi inevitabili, ma conseguirono risultati rilevanti prima dell'entrata in vigore della Legge Regionale n. 80 del 1977. Tali risultati vennero riconosciuti anche da Cesare Brandi e da Bruno Zevi, che espressero apprezzamento per il Museo Archeologico di Agrigento (di cui se ne parlerà nel capitolo successivo) e per le strutture del futuro Parco Archeologico. Lo stesso De Angelis D'Ossat incoraggiò Pietro Griffo nei momenti di difficoltà, assicurandogli il sostegno della Direzione Generale⁸²⁵.

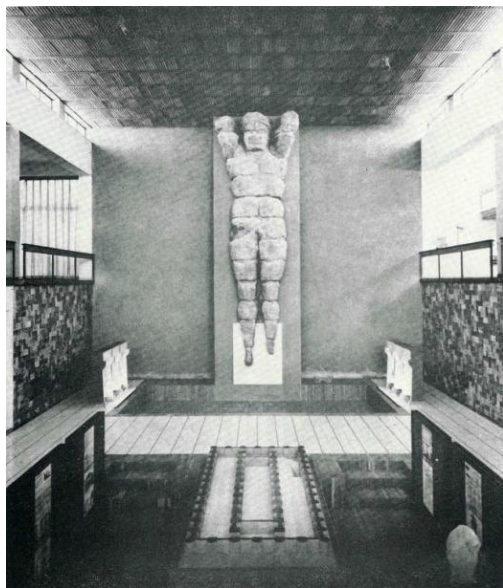


Figura 178 – La sala del Tempio di Zeus Olimpico, col Telamone riportato alla posizione eretta.

Fonte: P. Grifo, *Il Museo Archeologico Nazionale di Agrigento ha dieci anni*, in *Sicilia Archeologica*, n. 34, agosto 1977, Ente Provinciale per il Turismo di Trapani, pp. 30.

Fino agli anni Cinquanta, l'attività di Minissi si orientò verso la valorizzazione delle preesistenze archeologiche e architettoniche e verso la conservazione in situ, promuovendo una musealizzazione capace di restituire il significato storico dei contesti. Lo scavo archeologico cessò così di essere semplice oggetto di interesse specialistico o suggestione romantica e divenne strumento didattico e lezione viva di storia⁸²⁶. Già nel 1957, su incarico di Griffo e con l'approvazione di De Angelis D'Ossat, Minissi realizzò il primo impianto di illuminazione monumentale in Italia per la fruizione notturna della Valle dei Templi⁸²⁷, applicando le conoscenze sull'interazione tra luce e materia acquisite presso l'Istituto Centrale del Restauro.

Successivamente curò l'illuminazione del Quartiere ellenistico-romano di Agrigento, della strada panoramica della Valle dei Templi e della Villa romana del Casale⁸²⁸.

Negli anni Ottanta, sotto la direzione di Vincenzo Tusa, si avviò la creazione del Parco Archeologico di Selinunte, primo esempio in Italia di tale istituzione. Minissi, insieme a Matteo Arena e al paesaggista Pietro Porcinai, progettò le strutture necessarie alla

⁸²⁵ P. Grifo, Relazione, in "Atti del Convegno Nazionale di studio sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale ed ambientale", Agrigento 7-8 luglio 1979, pp. 78.

⁸²⁶ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 100.

⁸²⁷ Rimane incompiuto il progetto per l'illuminazione notturna delle mura timoleontee di Gela (1971) mentre all'estero su incarico dell'Unesco "come esperto per la museografia ed il restauro" Minissi realizza gli impianti di illuminazione notturna per le Moschee di Kairouan

⁸²⁸ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 100 - 101.

valorizzazione scientifica e culturale del sito, contribuendo anche a contenere l'espansione edilizia nelle aree limitrofe. Il Parco venne concepito come operazione attiva di conservazione, analoga a quella dei centri storici, e non come semplice luogo di prelievo e deposito dei reperti⁸²⁹.

Quest'ultima realizzazione in Sicilia, sostenuta da Tusa in un clima di collaborazione tra Stato e Regione, precedette una fase di crescente criticità istituzionale. In un intervento del 1983, Minissi ribadì l'importanza del ruolo delle Soprintendenze, responsabili principali della conservazione, e sostenne che l'apporto di professionisti esterni dovette essere incentivato, purché affidato a figure qualificate e adeguatamente preparate. Egli denunciò tuttavia le difficoltà sorte quando progetti complessi vennero esaminati da personale inesperto, evidenziando il rischio che scelte politiche e carenze formative compromettessero la qualità degli interventi. Minissi esprime inoltre preoccupazione per una possibile rottura del rapporto tra le Soprintendenze siciliane e l'Amministrazione centrale in caso di definitiva regionalizzazione, temendo conseguenze negative per la tutela⁸³⁰.

Lo Statuto speciale della Regione Siciliana del 1948 stabilì la competenza esclusiva della Regione nella tutela e valorizzazione del patrimonio storico-artistico e ambientale dell'Isola; tale competenza venne però esercitata in modo effettivo solo con l'approvazione della Legge regionale n. 80 del 1977, promulgata dopo le deleghe dei DPR nn. 635 e 637 del 1975. La legge istituì le Soprintendenze Provinciali Unificate, trasformate in uffici dell'Assessorato regionale dei Beni culturali e ambientali e della Pubblica Istruzione; creò inoltre il Consiglio regionale per i beni culturali e ambientali con funzioni soprattutto consultive e di programmazione, e i Centri regionali come organi di collegamento e strutture a prevalente competenza tecnica di progettazione e indirizzo⁸³¹. Questa riforma produsse una trasformazione epocale degli istituti di tutela: le Soprintendenze Unificate cessarono di essere organi dello Stato e divennero articolazioni decentrate dell'amministrazione regionale; inoltre, la competenza venne ripartita su base provinciale, mentre i musei più importanti vennero ridefiniti come "regionali"⁸³². Allo Stato rimase un ruolo di vigilanza esterna, mentre la Regione esercitò sia la tutela sia la valorizzazione, promuovendo fruizione turistica e culturale;

⁸²⁹ F. Minissi, Relazione al Seminario sull'attuazione delle norme di legge per il restauro statico in zona sismica di edifici monumentali in muratura, in "Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XIII, nn. 71-72, Napoli 1984, pp. 169-174.

⁸³⁰ F. Minissi, op., pp. 170.

⁸³¹ U. M. Iaccarino, *Legislazione Nazionale e regionale nel settore della tutela.*, in "Atti del Convegno nazionale di studio sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale ed ambientale", Agrigento luglio 1979, pp. 65.

⁸³² P. Griffo, op., 1987, p. 80.

ogni intervento su ciò che la Commissione Franceschini aveva definito “beni culturali” come “testimonianze materiali aventi valore di civiltà” venne così ricondotto all’Assessorato regionale. Fino a quel momento, invece, tutela e valorizzazione si fondarono su un metodo storico-critico e scientifico condiviso, che garantì qualità e controllo degli interventi.

Alla fine degli anni Settanta si avvertì il rischio che le trasformazioni fossero guidate soprattutto dall’incremento dell’economicità del bene culturale, con la conseguente mercificazione del patrimonio⁸³³. Tale deriva si affermò dove mancò un progetto condotto da professionisti competenti e specializzati e dove ci fu una mancanza di metodologia d’intervento; Roberto Di Stefano definì infatti il metodo come una sequenza ordinata di operazioni intellettive controllabili e ripetibili, fondate su criterio scientifico-sistematico, finalizzate nel caso specifico alla conservazione dei beni culturali⁸³⁴. L’azione conservativa dovette dunque dipendere da un giudizio storico-critico fondato su formazione e competenze del professionista incaricato, e l’architetto, in particolare, dovette avvalersi di discipline storiche e scientifiche e ricorrere a istituti specialistici per datazione, conoscenza e tutela della materia.

Nel Convegno nazionale di Agrigento del 1979, Di Stefano invitò Minissi a illustrare questo approccio; nella relazione “Finalità della conservazione” egli pose al centro la “musealizzazione come conservazione attiva”, orientata alla massima utilizzazione culturale del patrimonio, e indicò principi guida: la ricerca di un linguaggio capace di diffondere conoscenza e favorire crescita culturale (specialmente nella scuola), l’affermazione che ogni azione conservativa implicò un processo di musealizzazione anche fuori dal museo, e il coordinamento tra campi di studio e settori disciplinari⁸³⁵. Nel quadro del passaggio dall’idea di “bene culturale” a quella di “patrimonio culturale”, rafforzato dalla Carta di Venezia del 1964 (alla cui elaborazione Minissi partecipò), egli sostenne la necessità di una politica conservativa fondata su basi nuove e su una funzione educativa diffusa, contrapposta al carattere elitario e privatistico del passato; collegò tale prospettiva al dibattito sui centri storici e negò che essi imponessero una problematica autonoma, perché ciò avrebbe significato rinunciare a una continua azione di restauro preventivo in favore di grandi operazioni di

⁸³³ R. Di Stefano, *Metodi della conservazione e del restauro*, in "Atti del Convegno nazionale di studio sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale ed ambientale", Agrigento 7-8 luglio 1979, p. 26.

⁸³⁴ Ivi, pp.27.

⁸³⁵ F. Minissi, *Finalità della conservazione*, in "Atti del Convegno nazionale di studio sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale ed ambientale", Agrigento 7-8 luglio 1979, p. 32.

recupero spesso di esito incerto⁸³⁶. In queste posizioni si poté cogliere anche una critica implicita alla settorializzazione prodotta dalla riforma regionale.

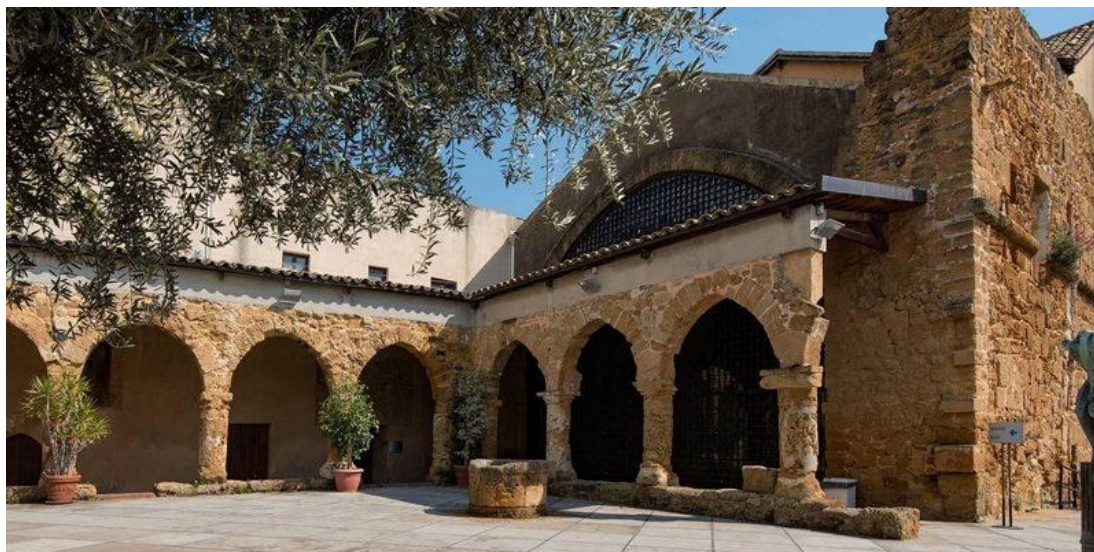


Figura 179 – Il chiostro dell'Oratorio di Falaride e dietro l'edificio con il Museo progettato da Franco Minissi.

Fonte: www.youontour.it/

Le Soprintendenze Unificate vennero organizzate con giurisdizione provinciale e articolate in sezioni tecnico-scientifiche (archeologica, architettonico-urbanistica, storico-artistica, paesaggistica, bibliografica); le competenze territoriali vennero ripartite tra le Province secondo un primo assetto⁸³⁷. Se in precedenza i Soprintendenti avevano programmato l'azione conservativa per comprensori territoriali omogenei e sotto il controllo dell'amministrazione centrale (Consiglio Superiore e Direzione Generale), la nuova suddivisione per Province e la riorganizzazione regionale produssero settorializzazione e burocratizzazione, che in molti casi risultarono paralizzanti per tutela e valorizzazione. I primi effetti emersero proprio negli interventi di restauro, conservazione e musealizzazione, dove vennero meno le fasi conoscitive propedeutiche al progetto, con ricadute sulla qualità delle realizzazioni; si diffuse inoltre la prassi delle "perizie di somma urgenza" in assenza di un progetto metodologicamente e scientificamente fondato⁸³⁸.

⁸³⁶ Ivi, pp. 34.

⁸³⁷ Questa suddivisione che ancora vedeva accorpate le competenze su più province verrà meno nel corso del tempo e oggi in Sicilia ogni Provincia ha la sua Soprintendenza competente sul proprio territorio; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 102.

⁸³⁸ Un altro problema viene sottolineato da un altro Soprintendente 'storico', Vincenzo Scuderi, che denuncia come dagli anni '80 si sia assistito ad una sempre maggiore riduzione di fondi stanziati da parte della Regione Sicilia per il mantenimento, il restauro e la valorizzazione del patrimonio culturale dell'Isola: «la bancarotta annunciata nei prossimi anni sarà reale e completa, forse definitiva se anche nell'imminente bilancio 2008 dovesse essere

Dalla sua esperienza Minissi rilevò che le Soprintendenze, quando furono organi dello Stato, avvertirono non solo il peso tecnico della tutela, ma soprattutto la responsabilità di agire nell'interesse collettivo; per operare sul vasto territorio siciliano ricorsero spesso a professionisti esterni. Egli si dichiarò favorevole a tali incarichi, ma solo quando fossero affidati a figure con specializzazione e preparazione culturale comprovate; il rapporto divenne infatti problematico quando i Soprintendenti non risultarono adeguati a impegno o preparazione⁸³⁹. Dopo l'entrata in vigore della Legge regionale n. 80 del 1977 si registrò una riduzione delle capacità realizzative, dovuta a vincoli burocratici; ciò si rispecchiò anche nell'involuzione dell'attività di Minissi, che dagli anni Ottanta, salvo il Parco di Selinunte già avviato negli anni Settanta, non riuscì più a realizzare opere di rilievo in Sicilia, limitandosi a mostre e completamenti di cantieri avviati in precedenza⁸⁴⁰.



Figura 180 – Eraclea minoa, teatro, particolare delle sedute: alterazione del perspex usato nel restauro da bernini, colloqui con Franco Minissi sul museo, De Luca, Roma 1998.

Fonte: G. Carbonara, *Restauro del moderno e archeologia a Piazza Armerina. La sistemazione di Franco Minissi della Villa Romana del Casale*, in *Paesaggio urbano*, rivista bimestrale di architettura, urbanistica e ambiente, 2006, pp. 34.

Questa discontinuità lo indusse a richiamare con insistenza la necessità di manutenzione delle strutture realizzate dagli anni Cinquanta, affinché coperture e dispositivi di protezione non divenissero essi stessi dannosi; egli ribadì che ogni restauro richiese manutenzione continua e non poté conservarsi da sé⁸⁴¹. In tale direzione, nel 1980 venne incaricato da Ernesto De Miro del progetto di restauro e integrazione delle opere protettive della Villa romana del Casale⁸⁴²; intervenne inoltre per la manutenzione di

sancita l'irrisoria somma di 200.000 euro, come negli ultimi due anni per la "Conservazione, il restauro e la valorizzazione dei beni monumentali, naturali ed ambientali (Cap. 776016) dell'intera Sicilia ovviamente. (...) Non possiamo parlare di quella 'tutela, conservazione e restauro' (che la Regione Sicilia ha tanto rivendicato alla sua competenza esclusiva) sino a quando si delegherà tutto il recupero del degrado storico e contingente dei nostri monumenti, come ribadito negli incontri dell'ARS, ai fondi della Comunità europea e non si tornerà a stanziare quei 20-25 milioni di euro che fino al 2005 consentivano alle nove Soprintendenze al meno di svolgere il minimo dei loro doverosi interventi istituzionali nelle rispettive giurisdizioni». V. Scuderi, *Bilancio regionale per i restauri monumentale ed ambientale*, Agrigento 7-8 luglio 1979, p. 135; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 102.

⁸³⁹ F. Minissi, *Intervento*, in *ICOMOS, Monumenti e siti: l'azione per la tutela oggi in Italia*, Roma 1983.

⁸⁴⁰ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 103.

⁸⁴¹ P. Griffo, *Relazione*, in *"Atti del Convegno nazionale di studio sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale ed ambientale"*, Agrigento 7-8 luglio 1979, pp. 135.

⁸⁴² F. Minissi, *Progetto di restauro ed integrazione delle opere protettive della Villa romana del Casale*, ACS, Fondo Arch. Minissi, busta 5.

coperture come quella di San Nicolò Regale. Per molti altri incarichi ricevuti dagli anni Ottanta, tuttavia, elaborò progetti che rimasero inattuati⁸⁴³: dalla sistemazione di Eloro e Tellaro e dal parco di Pantelleria al museo di Mozia; dal riuso di Palazzo Trigona e di complessi monumentali ad Agrigento e Palermo a interventi su Villa Landolina; fino al Nuovo Museo Archeologico presso l'Abbazia di S. Spirito a Caltanissetta⁸⁴⁴ e a progetti di "musealizzazione in loco" di centri storici come Naro e Caltabellotta, coerenti con le tesi maturate nei convegni di Gubbio e con l'idea che non si potesse affrontare la conservazione del solo centro antico senza considerare l'intero nucleo urbano e il territorio⁸⁴⁵. Tale esito venne ricondotto non a una perdita di fiducia dei Soprintendenti, ma al mutamento del sistema di gestione conseguente all'attuazione dell'autonomia regionale.

A pochi anni dalla riforma, la gestione del patrimonio mostrò debolezze: al convegno ICOMOS del 1983 Minissi lamentò che progetti affidati all'esterno venivano spesso esaminati e istruiti da giovani privi di esperienza e adeguata preparazione teorica, ai quali si attribuiva anche un peso nella politica interna delle Soprintendenze⁸⁴⁶. Egli osservò inoltre che, pur con lo Statuto autonomo reso operativo nel 1977, la Sicilia mantenne inizialmente un rapporto stretto con l'amministrazione centrale, e temette conseguenze negative quando tale rapporto si fosse interrotto a favore di una regionalizzazione definitiva⁸⁴⁷. Denunciò poi la scarsa qualificazione dei comitati regionali chiamati a valutare i progetti, i tempi lunghi, l'assenza di controlli efficaci e il rischio di paralisi amministrativa, mentre gli appelli dei convegni internazionali rimasero spesso senza effetti⁸⁴⁸. Divenne così evidente l'assenza, in tali organi, di specialisti del restauro monumentale e l'esigenza di una responsabilità collettiva nella conservazione, che coinvolgesse politica, amministrazione e tecnici⁸⁴⁹. Fausto Zevi sostenne la necessità di architetti nelle Soprintendenze archeologiche e ciò pose anche un problema

⁸⁴³ All'estero gli scritti di Minissi ed i suoi interventi per consentire la conservazione in situ e la musealizzazione di siti archeologici ed edifici storico-monumentali, anche grazie alle missioni da lui realizzate come esperto dell'Unesco per la museografia ed il restauro, sono conosciuti e ritenuti esemplari costituendo ancora oggi un riferimento culturale per la realizzazione di numerosi 'muschi sulle rovine.

⁸⁴⁴ In realtà quello che vediamo oggi realizzato e inaugurato nel 2006 non ha nulla a che vedere con gli allestimenti e la concezione museografica dei musei che da Minissi sono stati curati nei minimi dettagli, come il Museo archeologico Paolo Orsi di Siracusa o il Museo archeologico di Himera nei pressi di Termini Imprese: solo la struttura dell'edificio è quella dell'originario progetto di Franco Minissi.

⁸⁴⁵ M. Governale, La componente museologica delle operazioni di conservazione, in "Atti del Convegno nazionale di studio sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale ed ambientale", Agrigento 7-8 luglio 1979, pp. 83-86.

⁸⁴⁶ F. Minissi, Intervento, op., Roma 1983, pp. 65.

⁸⁴⁷ F. Minissi, Intervento..., op., Napoli 1984, pp. 170.

⁸⁴⁸ F. Minissi, Intervento..., op. cit., Napoli 1984, pp. 171.

⁸⁴⁹ G. Miarelli Mariani, Intervento, in "Atti del Convegno nazionale di studio sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale ed ambientale", Agrigento 7-8 luglio 1979, pp. 174-153.

didattico: occorre garantire nelle Facoltà di Architettura l'insegnamento dell'archeologia e delle discipline museografiche, ritenute indispensabili per attivare processi di "conservazione attiva" nei parchi e nei musei⁸⁵⁰. In conclusione, l'interdisciplinarietà e l'interazione tra Soprintendente e architetto specializzato, come nel caso di Minissi, formato al metodo brandiano presso l'Istituto Centrale del Restauro, costituirono le condizioni che, nel sistema postbellico e sotto l'egida della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti guidata da Guglielmo De Angelis D'Ossat, resero possibile la realizzazione delle principali opere di musealizzazione del patrimonio siciliano.

4.4 Prassi operativa della musealizzazione e del restauro in Sicilia attraverso l'esperienza di Franco Minissi

Una volta delineato il quadro teorico e istituzionale entro cui Franco Minissi operò, nonché chiarito il suo orientamento metodologico, risulta possibile comprendere in modo più consapevole sia i suoi progetti di restauro sia le sue soluzioni museografiche. Ciò è chiarito da alcuni esempi emblematici della sua attività professionale, attraverso i quali è possibile verificare concretamente l'applicazione dei principi fin qui esposti. L'attività professionale di Franco Minissi si articolò tuttavia in un numero molto ampio di interventi, che spaziano dalla protezione di complessi archeologici alla progettazione museografica e all'adattamento di edifici storici a nuove funzioni espositive. Accanto ai casi più noti, esistono numerosi altri interventi — talvolta meno studiati ma comunque significativi — che testimoniano la diffusione del suo metodo progettuale. In questa sede non sarà possibile analizzarli tutti nel dettaglio; l'attenzione verrà pertanto concentrata su alcuni episodi particolarmente rappresentativi, nei quali il rapporto tra restauro archeologico, musealizzazione in situ e tutela della materia antica emerge con maggiore chiarezza.

Nel contesto della ricostruzione postbellica e del rinnovamento delle politiche di tutela già delineato, la scoperta delle mura di Capo Soprano costituì un passaggio decisivo per l'archeologia siciliana e per l'applicazione dei principi del "restauro preventivo" in ambito monumentale.

⁸⁵⁰ Questa assenza viene sottolineata anche da Gaetano Miarelli Mariani che sottolinea la mancata interdisciplinarietà che, coordinate dall'architetto specializzato in restauro e conservazione dei monumenti, concorrono al mantenimento della sostanza fisica del passato o meglio «al presente del nostro passato(...) Il problema di fondo è quello di lavorare insieme, ognuno con le sue competenze, ognuno con l'umiltà di dire ma soprattutto di ascoltare e soprattutto mettendo fuori gioco i dilettantismi, i pressapochismi che stanno provocando dei disastri terribili come per esempio le operazioni mondane tipo il riuso cioè quell'operazione che scambia i fini con i mezzi e che quindi è il contrario della conservazione». G. Miarelli Mariani, op., pp. 151-153.

Nel febbraio del 1948 il contadino Vincenzo Interdici rinvenne, arando un terreno presso le dune di Capo Soprano, grandi blocchi di pietra squadrata. In un primo momento si ritenne erroneamente che si trattasse di un teatro greco legato alla presenza di Eschilo a Gela (allora denominata Terranova fino al 1927)⁸⁵¹. Informata la Soprintendenza, Pietro Griffo organizzò rapidamente una campagna di scavi che portò alla luce un'imponente struttura muraria, alta in alcuni punti oltre 13 metri per successive sopraelevazioni in mattoni crudi e con spessore medio di circa 2,5 metri.



Figura 181 – Gela, mura greche di Capo Soprano, vista della fronte interna dell'fortificazione in una foto del 1985, dopo l'eliminazione della copertura progettata da Minissi.

Fonte: G. Fiengo, L. Guerriero (a cura di), *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo novecento*, Atti del Seminario Nazionale, Arte Tipografica s.a.s., Napoli 2011, pp. 215.

La scoperta suscitò un forte interesse civile e politico; si ottennero finanziamenti dalla Direzione Generale delle Belle Arti e dall'Assessorato Regionale della Pubblica Istruzione, integrati anche da una sottoscrizione pubblica⁸⁵². Gli scavi proseguirono fino al 1951 e vennero sostenuti successivamente dai fondi della "Cassa per il Mezzogiorno", che consentirono il coinvolgimento di Pietro Orlandini e Dinu Adamesteanu, ricordati come i "Dioscuri di Gela"⁸⁵³. Le indagini interessarono anche la

collina di "Mulino a Vento", dove venne individuata l'acropoli, imponendo una revisione delle precedenti ipotesi topografiche e storiche, anche di studiosi come Paolo Orsi. Le nuove acquisizioni permisero di chiarire lo sviluppo della città dalla fondazione rodio-cretese (689

⁸⁵¹ Già l'archeologo Paolo Orsi aveva condotto scavi a Gela tra il 1901 e il 1905 e a più riprese nei decenni successivi, ma tutto ciò che veniva portato alla luce, veniva subito schedato e trasferito nei musei di Agrigento e Siracusa; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 109.

⁸⁵² Si costituì a tale scopo il "Comitato pro scavi" che in breve tempo avrebbe mutato il nome in "Associazione turistica pro Gela" il cui presidente fu Giuseppe Ventura. in P. Griffo, *Il museo nazionale archeologico di Gela*, Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Centro-Meridionale, Agrigento 1959, pp. 9.

⁸⁵³ Dinu Adamesteanu, profugo rumeno in Italia, viene chiamato da Griffo e richiede l'aiuto di un altro archeologo, per cui viene chiamato il milanese Pietro Orlandini. Adamesteanu scaverà inoltre nell'entroterra gelese gli antichi centri di Manfria, Butera, Monte Bubbonia, Monte Disusino, Gibil-Gabib, Vassallaggi e Sofiana nei pressi di Piazza Armerina. Pietro Orlandini, dopo l'inaugurazione del nuovo Museo Archeologico di Gela, realizzato dall'architetto Minissi nel 1958, continua gli scavi dell'acropoli e dei santuari della città greca e poi dei centri di Vassallaggi e Sabucina. P. Orlandini, *Un pioniere dell'archeologia: Dinu Adamesteanu*, in "Kalos", anno XVI, n. 2, aprile-giugno 2004, pp. 24-27.

a.C.) fino alla decadenza altomedievale⁸⁵⁴ e di ridefinire il quadro della colonizzazione greca nell'isola, superando la rigida contrapposizione tra costa ellenizzata ed entroterra indigeno.

In quel clima, la musealizzazione dei rinvenimenti venne intesa come strumento educativo e civile: la fondazione di musei e antiquaria presso i siti archeologici rappresentò una “scuola” per le generazioni future⁸⁵⁵, coerente con una concezione del museo come patrimonio condiviso dalla collettività⁸⁵⁶. La valorizzazione dei resti si intrecciò tuttavia con il problema della loro conservazione, soprattutto per la parte superiore delle mura, costituita da mattoni crudi privi di leganti tradizionali, estremamente vulnerabili agli agenti atmosferici.

La questione impose il coinvolgimento dell'Istituto Centrale del Restauro, fondato nel 1939 da Argan e Brandi⁸⁵⁷, che nel dopoguerra aveva avviato una sistematica sperimentazione sui materiali consolidanti. Per volontà di Brandi⁸⁵⁸, e in coerenza con l'apertura all'uso di materiali moderni, la ricerca mirò a individuare soluzioni compatibili con la materia e distinguibili dall'antico. Nel novembre 1951 venne istituita la “Commissione ministeriale per il consolidamento delle mura di Capo Soprano”, composta da Pietro Griffo e altri funzionari ministeriali, con la partecipazione del chimico Salvatore Liberti dell'Istituto. Le prove di consolidamento vennero articolate in tre gruppi⁸⁵⁹: sali minerali in soluzione acquosa, siliconi e silicati

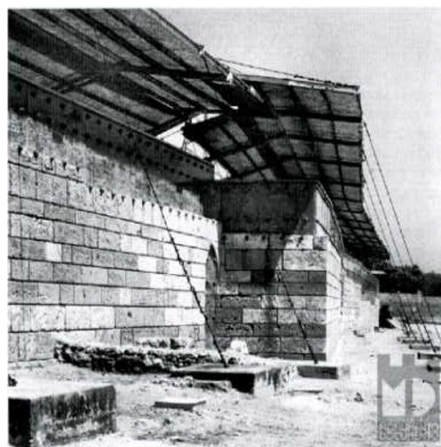


Figura 182 – Gela, mura greche di Capo Soprano, foto del 1952 dopo la realizzazione delle opere di protezione. Il progetto di Franco Minissi aveva introdotto l'utilizzo di lastre di vetro temperato al fine di proteggere i mattoni di argilla cruda posti nella parte superiore soggetti alle intemperie del vento e agli agenti atmosferici. Nell'immagine è inoltre visibile la copertura con elementi di ondulux eliminata nei primi anni Settanta.

Fonte: G. Fiengo, L. Guerriero (a cura di), *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo novecento*, Atti del Seminario Nazionale, Arte Tipografica s.a.s., Napoli 2011, pp. 214.

⁸⁵⁴ P. Griffo, *Aspetti archeologici della provincia di Caltanissetta*, in "Quaderni di archeologia, arte, storia", a cura della Soprintendenza alle Antichità di Agrigento, Agrigento, 1955.

⁸⁵⁵ A. Di Rocco, *Discorso inaugurale del Sottosegretario alla Pubblica Istruzione dell'on. prof. A. Di Rocco*, in P. Griffo, *Il museo nazionale archeologico di Gela*, Soprintendenza alle antichità della Sicilia Centro-meridionale, Agrigento 1959, pp. 18.

⁸⁵⁶ G. C. Argan, *Il museo come scuola*, in "Comunità", n. 3, 1949; G. C. Argan, *La prospettiva del museo*, in "Futuribili", n. 30-31, 1971.

⁸⁵⁷ C. Brandi, *L'inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro*, in "Le Ani", anno. IV, n. 1, 1941, pp. 51-53.

⁸⁵⁸ "Le ricerche sussidiarie di chimica e di fisica, le ricognizioni radiografiche non tolgono nulla alla percezione alla perizia del restauro e non diminuiscono l'acume del critico, ma costituiscono mezzi illimitati all'attività dell'uno e dell'altro". In C. Brandi, *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro*, in "Le Arti", n. IV, 1941, pp. 51.

⁸⁵⁹ S. Liberti *Consolidamento dei materiali da costruzione di monumenti antichi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 21 – 22 Roma 1955, pp. 56.

organici, resine sintetiche. I test con silicati e fluosilicati si rivelarono inefficaci, poiché provocarono disgregazioni superficiali e vennero abbandonati⁸⁶⁰; analogamente, altre soluzioni mostrarono inconvenienti legati ad alterazioni visive o a risultati non omogenei⁸⁶¹. La ricerca si orientò allora verso resine acriliche trasparenti, tra cui il 'Fondo Coriarcia, riconducibile al polimetacrilato di metile⁸⁶². Liberti ne ritenne opportuno l'impiego, giudicandolo stabile, trasparente e impermeabilizzante. L'applicazione ripetuta a spruzzo fino a saturazione consentì di ottenere un consolidamento efficace senza alterazioni percettibili della superficie, mantenendo tono cromatico e tessitura materica⁸⁶³.

Dal dicembre 1952 le prove vennero condotte anche in situ, dopo aver predisposto protezioni provvisorie e puntellamenti della muratura⁸⁶⁴. I risultati furono giudicati soddisfacenti⁸⁶⁵, rendendo possibile il passaggio alla fase successiva: la progettazione della protezione definitiva.

La Commissione affidò tale incarico a Franco Minissi, che tra il 1952 e il 1953 elaborò un progetto fondato sull'impiego di tecniche e materiali moderni, ritenuti legittimi quando le soluzioni tradizionali non risultassero più adeguate⁸⁶⁶. Egli propose di racchiudere la parte in mattoni crudi tra superfici trasparenti serrate mediante tiranti, al fine di riprodurre la pressione esercitata per secoli dalla sabbia che ne aveva garantito la stabilità⁸⁶⁷. Nonostante iniziali resistenze, la soluzione venne riconosciuta come l'unica in grado di assicurare una protezione completa del fronte e del retro del muro, integrata da una copertura superiore⁸⁶⁸.

⁸⁶⁰ Liberti nel definire queste resine organiche le definisce "*moderne e di sicura garanzia*", applicando ad esse un giudizio che non deriva esclusivamente da parametri derivanti dalle sperimentazioni di laboratorio ma dalla perfetta rispondenza delle caratteristiche delle suddette resine acriliche (distinguibilità, trasparenza, modernità, compatibilità) alla *Kesamtkustwerk* (volontà d'arte) di quel determinato momento culturale; A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione...*, pp. 114.

⁸⁶¹ S. Liberti *Consolidamento dei materiali da costruzione...*, pp. 55-56.

⁸⁶² Ivi, pp. 59.

⁸⁶³ Vennero provate anche delle resine a base di acetato di polivinile in acqua (nome commerciale "Mowilith", prodotte dalla ditta A.R.C.A. di Milano) che davano ottimi risultati a detta dei tecnici del Laboratorio dell'Istituto, ma vennero in seguito scartate dalla successiva sperimentazione in loco poiché «vi si allignano tutti i possibili tipi di muffe ubiquitarie delle specie *Penicillium*, *Actinomyces*, *Cladosporium*, *Scopulariopsis*». S. Liberti, *Consolidamento dei materiali da costruzione...*, pp. 60.

⁸⁶⁴ "*A quel tempo era stato incaricato di redigere un progetto per la copertura l'ing. Bevilacqua di Gela. Bevilacqua prevedeva un "incastellatura di tubi Innocenti a sostegno di un tetto composto di tegole leggere speciali*", S. Liberti, *Consolidamento dei materiali da costruzione...*, pp. 61.

⁸⁶⁵ S. Liberti, *Consolidamento dei materiali da costruzione...*, pp. 61.

⁸⁶⁶ F. Minissi, *Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e della conservazione di Monumenti*, in "Il monumento per l'uomo", Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Venezia 25-31 maggio 1964, Padova 1971.

⁸⁶⁷ Ivi.

⁸⁶⁸ C. Brandi, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma 1957, pp. 87-92.

Il progetto mantenne una netta distinzione tra manufatto storico e apparato contemporaneo, ponendo quest'ultimo al servizio della conservazione e della leggibilità dell'opera⁸⁶⁹. Le lastre di cristallo infrangibile vennero dimensionate sul rilievo e collegate mediante tiranti metallici regolabili⁸⁷⁰; la copertura, leggera e arretrata rispetto al paramento verso il mare, venne studiata per ridurre l'impatto visivo, evitare ombreggiamenti e garantire stabilità alle sollecitazioni del vento⁸⁷¹. L'intervento, completato nel 1953, costituì uno dei primi esempi in Italia di musealizzazione in situ di un grande complesso archeologico secondo i principi del restauro brandiano.

Nel 1971 Minissi elaborò inoltre un progetto di illuminazione delle fortificazioni, consapevole delle implicazioni estetiche e conservative di un simile intervento. L'impianto doveva valorizzare la massa muraria senza alterarne l'immagine, garantendo una luce artificiale "solare" capace di rispettare i valori cromatici dei materiali, in coerenza con le ricerche condotte presso l'Istituto Centrale del Restauro sui sistemi di illuminazione e i loro effetti sulla materia. L'illuminazione venne concepita come parte integrante della valorizzazione e della leggibilità del monumento. Tuttavia, nonostante il completamento e il

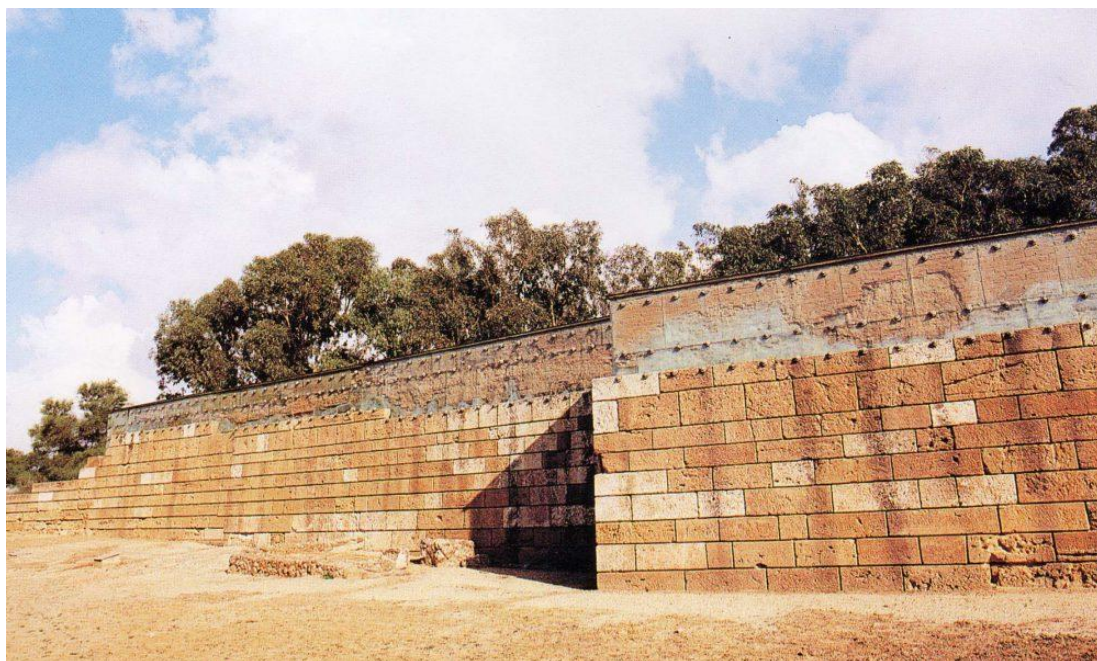


Figura 183 – Gela, mura greche di Capo Soprano, vista della fronte esterna del fortificazione.

Fonte: <https://gela.italiani.it/domenica-al-parco-mura-timoleontee-gela/>

⁸⁶⁹ F. Premoli, *Franco Minissi: museografo per l'archeologia e oltre*, in "A-Letheia", n. 8, Firenze 1997.

⁸⁷⁰ F. Minissi, *Relazione al progetto delle opere di restauro, consolidamento e protezione del muro di fortificazioni greche del IV sec. a. C. in Capo Soprano a Gela*, ACS, Fondo Arch. Minissi, Busta 2.

⁸⁷¹ F. Minissi, *Progetto di copertura del muro greco di mattoni crudi in località Capo Soprano in Gela*, pp.1.

collaudo, l'impianto non venne mai inaugurato a causa del furto dei cavi elettrici, episodio che segnò simbolicamente la distanza tra ambizione progettuale e realtà locale⁸⁷².

Cesare Brandi, nel saggio *Archeologia siciliana*, ricordò l'intervento di Capo Soprano sottolineandone l'eccezionalità: non si trattò di un breve tratto murario, ma di oltre trecento metri di fortificazioni, con un imponente alzata in pietra e la delicata sopraelevazione in mattoni crudi. Stabilita la necessità della conservazione in loco, risultò inevitabile ricorrere a soluzioni sperimentali fondate su materiali moderni, nel rispetto dei principi di distinguibilità e reversibilità, espressione della cultura del tempo e della volontà postbellica di salvaguardare il patrimonio come fondamento identitario⁸⁷³. L'opera di Minissi concretizzò in modo esemplare il pensiero brandiano. Già nel 1948 Brandi aveva definito il restauro come attività volta a garantire la conservazione dei mezzi fisici attraverso cui si trasmette l'immagine artistica. A Capo Soprano tale principio si tradusse nel "restauro preventivo": il reperto archeologico, privato della funzione originaria, venne assunto come documento storico destinato alla trasmissione culturale⁸⁷⁴.

Restauro e creazione critica si configurarono così come poli complementari di un atto di cultura teoricamente fondato, opposto a ogni empirismo. L'intervento non riguardò soltanto la materia come "struttura" — consolidata scientificamente — ma anche la materia come "aspetto", attraverso la predisposizione delle condizioni necessarie al godimento dell'opera. In questa prospettiva la musealizzazione coincise con il restauro stesso, poiché finalizzata a garantire la massima leggibilità delle preesistenze⁸⁷⁵.

Considerando l'esperienza acquisita con l'intervento sulle fortificazioni di Capo Soprano, il progetto del Museo di Gela costituì un'evoluzione naturale, in ambito museografico, dei principi già messi in pratica nella tutela dei monumenti. Se a Capo Soprano l'attenzione era rivolta alla tutela dei reperti archeologici nel loro contesto originale, nel nuovo museo urbano Minissi applicò tali principi all'organizzazione dello spazio espositivo e alla creazione di una narrazione storica coesa.

La riscoperta delle fortificazioni alla fine degli anni Quaranta aveva determinato un profondo ripensamento della geografia culturale della Sicilia greca. L'estensione delle

⁸⁷² F. Minissi, *Relazione del progetto per l'illuminazione delle fortificazioni greche di Capo Soprano*, ACS. Fondo Arch. Minissi, Busta 2, pp.1.

⁸⁷³ C. Brandi, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma 1957, pp. 95 – 100.

⁸⁷⁴ C. Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n.1, Roma 1950, pp. 5-12.

⁸⁷⁵ A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 120.

indagini al territorio circostante aveva infatti incrinato la tradizionale dicotomia tra città costiere elleniche e interno indigeno, evidenziando, specie nel periodo timoleontee (339–282 a.C.), un processo di irradiazione culturale verso l'entroterra. In tale quadro maturò l'esigenza di un museo radicato nel luogo stesso delle scoperte, in alternativa alla prassi accentratrice che convogliava i reperti nei grandi istituti regionali di Siracusa e Palermo⁸⁷⁶.

Dal 1948 le ricerche condotte da Dinu Adamesteanu e Piero Orlandini ricevettero sostegno istituzionale e finanziario fino a consentire la strutturazione di un museo permanente. L'edificio, inizialmente concepito come antiquarium su progetto di Annibale Vitellozzi e Luigi Pasquarelli, venne collocato sulla punta orientale della collina dell'acropoli, in posizione liminare tra città moderna e sito antico. L'incremento qualitativo e quantitativo dei rinvenimenti rese tuttavia evidente l'inadeguatezza di una semplice sede espositiva: occorreva un organismo capace di articolare in modo critico i dati acquisiti⁸⁷⁷.

L'incarico affidato a Minissi tra il 1955 e il 1958 comportò dunque non soltanto un ampliamento funzionale, ma una rifondazione dell'assetto museale secondo criteri coerenti con le ricerche archeologiche in corso. L'ordinamento espositivo integrò sviluppo cronologico e distribuzione territoriale dei materiali, traducendo in forma spaziale la nuova lettura storica della città. Tale impostazione fu esplicitata da Pietro Griffo all'inaugurazione del 1958, quando definì il museo come rappresentazione concreta della civiltà gelese nel quadro della grecità di Sicilia⁸⁷⁸.

La collaborazione tra architetti e archeologi costituì elemento determinante: la complementarità tra esigenze scientifiche e scelte spaziali venne riconosciuta dallo stesso Griffo, che ricordò il contributo di Massimo Pallottino nella fase progettuale⁸⁷⁹. Il museo non si configurò quindi come semplice contenitore, ma come strumento di interpretazione.

Sul piano architettonico Minissi intervenne su più livelli: ampliò i magazzini distinguendo tra deposito e consultazione specialistica; attrezzò laboratori di restauro, disegno e fotografia; istituì biblioteca e servizi; riorganizzò le sale mediante inserimento di un ballatoio pensile, creazione di un atrio-biglietteria e chiusura vetrata del portico d'ingresso⁸⁸⁰. L'inserimento del

⁸⁷⁶ B. A. Vivio, *Soluzione del ballatoio nel museo archeologico di Gela (1955-1958, 1977-1979, 1980-1984)*, in B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 110.

⁸⁷⁷ Ivi, pp. 110.

⁸⁷⁸ P. Grigo, *Relazione del Soprintendente*, in Soprintendenza alle Antichità della Sicilia centro-meridionale, *Il Museo nazionale archeologico di Gela*, Agrigento 1959.

⁸⁷⁹ Ivi.

⁸⁸⁰ F. Minissi, *Il nuovo Museo nazionale di Gela. Allestito da Franco Minissi*, in "Prospettive", 1961, 20, pp. 5-8.

ballatoio, già sperimentato in altre esperienze, non rispose solo a un'esigenza quantitativa, ma introdusse una diversa modalità percettiva dello spazio: la doppia altezza del salone principale divenne dispositivo di lettura, consentendo una visione simultanea e gerarchizzata dei materiali⁸⁸¹.

L'allestimento evitò ogni enfasi scenografica, privilegiando strutture leggere e teche calibrate sulle proporzioni degli ambienti. I reperti furono isolati nella loro autonomia formale, evitando accumulazioni che ne compromettessero la comprensione. L'ingresso venne dotato di un dispositivo fotografico che illustrò la topografia della collina, stabilendo immediatamente un rapporto tra oggetto esposto e luogo di provenienza. L'ordinamento cronologico dei materiali dell'acropoli, dalle fasi preistoriche alla stagione timoleontee, costruì una sequenza narrativa continua, mentre il livello superiore raccolse i rinvenimenti suburbani, ampliando lo sguardo al territorio⁸⁸².

Particolare rilievo assunse il sistema distributivo attorno al cortile centrale scoperto, fulcro dell'impianto originario. La luce naturale, filtrata attraverso ampie superfici vetrate e integrata da una fascia luminosa in copertura, costituì elemento strutturante dello spazio. L'illuminazione non ebbe funzione meramente tecnica, ma contribuì a definire la qualità percettiva dell'ambiente, in coerenza con l'attenzione che Minissi riservò sempre al rapporto tra materia, spazio e visione⁸⁸³.



Figura 184 – Parco Archeologico di Gela, Immagine della sala espositiva.
Fonte: <https://parchiarcheologici.regione.sicilia.it/parco-archeologico-di-gela/>

⁸⁸¹ B. A. Vivio, *Soluzione del ballatoio nel museo archeologico di Gela (1955-1958, 1977-1979, 1980-1984)*, in B. A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 111 -112.

⁸⁸² Ivi, pp.112.

⁸⁸³ Ivi, pp. 113.

Le trasformazioni successive (chiusura del patio, sopraelevazioni, inserimento di nuovi ambienti) alterarono significativamente tale concezione. Rilevante risultò tuttavia l'aggiunta della campata perimetrale sul lato occidentale: un volume continuo, permeabile al piano terra e chiuso superiormente, che reinterpretò il prospetto originario attraverso una nuova scansione ritmica, mantenendo un dialogo proporzionale con la preesistenza⁸⁸⁴.

Il Museo di Gela si configurò così come laboratorio museografico nel quale l'architettura divenne strumento di organizzazione critica della conoscenza. Diversamente dall'intervento di Capo Soprano — centrato sulla protezione della materia archeologica — qui l'attenzione si concentrò sulla costruzione di un dispositivo spaziale capace di tradurre in forma architettonica le acquisizioni scientifiche maturate nel territorio, conferendo al museo una funzione attiva nella strutturazione della conoscenza storica.

Nel cuore dell'entroterra siciliano, tra vallate e pendii collinari nei pressi di Enna, la Villa romana del Casale costituì un caso eccezionale: un complesso in cui la straordinaria estensione dei mosaici tardo-romani rimase *in situ*, mentre delle strutture murarie e architettoniche originarie sopravvisse poco⁸⁸⁵. Il sito, ubicato a circa cinque chilometri da Piazza Armerina, si legò all'antico abitato di Philosophiana, identificato come *statio* lungo l'asse viario dell'*Itinerarium Antonini* che collegò Agrigento e Catania, in un contesto vallivo connesso al bacino del fiume Gela⁸⁸⁶. Anche il paesaggio circostante — ondulado, ricco di vegetazione autoctona e coltivi tradizionali — contribuì alla percezione del luogo come "prototipo" dell'interno siciliano.

Le tracce della Villa furono note già tra Settecento e Ottocento: risultarono visibili, tra l'altro, i resti dell'acquedotto funzionale alle terme, riprodotti negli acquerelli di Houël e nelle pubblicazioni di viaggio coeve⁸⁸⁷. I primi saggi di scavo risalarono al 1820, quando Sabatino Del Muto li promosse dopo rinvenimenti di colonne e materiali lapidei; ulteriori scoperte furono registrate da tecnici e studiosi locali, che segnalavano murature, volte, vasche e

⁸⁸⁴ F. Minissi, *Il nuovo Museo nazionale di Gela. Allestito da Franco Minissi*, in "Prospettive", 1961, 20; B. A. Vivio, *Soluzione del ballatoio nel museo...* pp. 113.

⁸⁸⁵ C. Brandi, *Sicilia mia*, Palermo 2003, pp. 145; A. Alagna, *Protezione dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina*, in A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 125.

⁸⁸⁶ A. Alagna, *Protezione dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina...*, pp. 125.

⁸⁸⁷ Nel 1650, lo storico Paolo Chiarandà dà la prima descrizione del sito scrivendo che in esso "*si scorgono rovine di abitazione di cui nemmeno si sa il nome, da Piazzasi viene detto Casale de Saracini*". Paolo Chiarandà, *Piazza città di Sicilia antica nuova (...) del padre Gio: Paolo Chiarandà (...) in Messina per gli eredi di Pietro Brea*, Enna 1654.

pavimentazioni in marmo e mosaico in diversi fondi della contrada⁸⁸⁸. Tra fine Ottocento e inizio Novecento l'interesse crebbe, fino alla proposta, nel 1877, di una campagna sistematica in seguito all'istituzione del Commissariato per le Antichità di Sicilia.

La prima stagione di scavo con risultati rilevanti fu avviata con Paolo Orsi, che portò alla luce il grande mosaico delle Fatiche di Ercole nel triclinio absidato ed evidenziò subito anche le ricadute culturali ed economiche per la città. Tuttavia, tra ostilità dei proprietari e difficoltà amministrative, gli scavi subirono arresti e riprese: dopo una sospensione alla fine del 1929, la piena disponibilità pubblica dei terreni fu formalizzata solo più tardi, tramite provvedimenti di esproprio e dichiarazione d'interesse pubblico⁸⁸⁹.



Figura 185 – Villa del Casale, veduta d'insieme dei ruderi e delle loro coperture nel contesto del paesaggio circostante. (Foto B. Vivio 2005).

Fonte: G. Carbonara, *Restauro del moderno e archeologia a Piazza Armerina. La sistemazione di Franco Minissi della Villa Romana del Casale*, in *Paesaggio urbano*, rivista bimestrale di architettura, urbanistica e ambiente, 2006, pp. 31

Negli anni Trenta e Quaranta le indagini proseguirono sotto la direzione della Soprintendenza: emersero nuove porzioni musive e reperti architettonici (colonne, capitelli, lastre marmoree), mentre divenne sempre più urgente la protezione delle superfici decorate⁸⁹⁰. Il primo tentativo di copertura stabile fu elaborato da Piero Gazzola con una struttura lignea e laterizia, ma la soluzione mostrò limiti evidenti rispetto alla vulnerabilità dei mosaici agli agenti atmosferici. A partire dal 1949, grazie ai

finanziamenti della Cassa per il Mezzogiorno, Gino Vinicio Gentili ampliò radicalmente la conoscenza del complesso, portando alla luce una superficie musiva di circa 2000 m² e il pavimento della basilica in opus sectile. Le operazioni di pulitura e il primo trattamento dei

⁸⁸⁸ A. Bonifazio, *La città di Piazza Armerina e i suoi dintorni, con speciale riguardo agli scavi archeologici del Casale*, Tipografia "estense", Ferrara 1950.

⁸⁸⁹ A. Alagna, *Protezione dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina...*, pp. 127.

⁸⁹⁰ "(...) I pavimenti portanti i mosaici posavano infatti direttamente su un terreno sabbioso. Lacqua infiltratasi fra le commessure e le lacune delle antiche murature aveva scavato sotto di essi grandi cavità causando parziali, ma talvolta amplissimi, sprofondamenti di pavimenti. Il sottofondo dei mosaici appariva, in moltissimi punti, avvallato e spaccato in innumerevoli frammenti. In tutta la metà occidentale del quadrato centrale del salone e dell'abside meridionale l'abbassamento era di oltre 70 cm. In vaste zone, ove il sottofondo si conservava intatto, le tessere non aderivano più ad esso a causa dell'acido muriatico che era stato versato sui mosaici, per togliere il velo di incrostazione calcarea che ne offuscava la bellezza. (...) Non solo ad opera dei visitatori profani e ignoranti che la curiosità spingeva a riscavare o a bagnare i mosaici nonostante i divieti della Soprintendenza". G. Bardi (a cura di), *Notizie degli scavi d'antichità, comunicate all'Accademia dal Ministero P. I., Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Vol. I, Roma 1947.

mosaici, condotte con metodi oggi superati, rifletterono un contesto tecnico ancora in evoluzione⁸⁹¹.

Parallelamente si sviluppò il dibattito sull'identificazione e sulla cronologia della Villa: a fronte di ipotesi talvolta congetturali, prese forma l'idea di un complesso di altissimo rango; ma Cesare Brandi rifiutò letture "unitarie" e rigidamente datanti, osservò invece una stratificazione e una durata più ampia, con sovrapposizioni musive e riferimenti figurativi che aprirono a confronti mediterranei e a esiti capaci di anticipare sensibilità bizantine⁸⁹². La questione decisiva, però, divenne un'altra: stabilito che i mosaici dovessero restare *in situ*, occorre definire come conservarli e renderli fruibili senza falsificare il rudere.

Tra 1952 e 1955, mentre lo scavo procedette la Soprintendenza adottò misure provvisorie di protezione, tra cui la copertura con sabbia, in attesa di una soluzione definitiva⁸⁹³. I progetti di copertura elaborati in questi anni — incluse proposte che prevedevano chiusure più complete e ricostruzioni murarie distinguibili — si confrontarono con un problema ormai riconosciuto a livello ministeriale: le tettoie leggere "aperte" non bastarono e il rischio di degrado aumentò. Un passaggio cruciale si registrò nel verbale del 22 febbraio 1955, che fissò principi destinati a orientare l'intervento: conservazione *in situ* di mosaici e affreschi, legittimità dell'impiego di materiali moderni per proteggere la materia storica, riconoscibilità dell'intervento e necessità di manutenzione continua nel tempo⁸⁹⁴.

La situazione precipitò tra 1955 e 1956: la copertura lignea esistente si deteriorò rapidamente, fino a diventare pericolante; la sola sabbia protettiva non garantì più la conservazione e, al contempo, impedì la piena fruizione, con conseguenti pressioni anche dal settore turistico. In questo quadro, il Consiglio Superiore decise di promuovere un concorso a inviti per la protezione dei mosaici e affidò poi l'incarico a Franco Minissi, architetto museografo già formato nella cultura del restauro del secondo dopoguerra. Il primo progetto di Minissi, impostato su un "annullamento" percettivo delle chiusure mediante ampie superfici vetrate e strutture leggere, fu giudicato notevole per rigore e invenzione, ma non fu approvato per costi, complessità di manutenzione e possibili effetti microclimatici e funzionali⁸⁹⁵. Nel 1957 De Angelis d'Ossat incaricò Brandi di lavorare con Minissi alla definizione di una

⁸⁹¹ A. Alagna, *Protezione dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina...*, pp. 127.

⁸⁹² C. Brandi, Archeologia siciliana in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, 1957, pp. 97.

⁸⁹³ Il 20 novembre del 1953 venne affidato al geometra Rosario Lo Bello l'incarico di redigere il progetto per la sistemazione degli scavi dell'area archeologica della Villa Romana del Casale di Piazza Armerina. A. Bonifazio, op., pp. 23.

⁸⁹⁴ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA.. BB. AA. II, Scavi Enna.

⁸⁹⁵ A. Alagna, *Protezione dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina...*, pp. 130.

soluzione coerente con i criteri ministeriali. Brandi ribadì l'impossibilità di trasferire in museo una sequenza musiva tanto estesa e sostenne un approccio di "restauro preventivo", capace di controllare le condizioni al contorno senza occultare il rudere. Scartò l'imitazione con materiali tradizionali, ritenuta falsificante, e indicò una via: una copertura leggera, "quanto meno monumentale possibile", che lasciasse percepibile la disposizione planimetrica e i resti ancora leggibili, con parti trasparenti e opache organizzate per lo smaltimento delle acque e sostenute da appoggi discreti⁸⁹⁶.

Minissi tradusse queste indicazioni in un programma di musealizzazione in situ approvato nel maggio 1957: il cantiere si aprì nel gennaio 1958 e i primi lotti furono realizzati in tempi rapidi, grazie anche a un controllo interdisciplinare costante in corso d'opera. L'intervento affrontò insieme protezione e fruizione: per evitare il calpestio dei mosaici furono introdotte passerelle leggere, agganciate alle parti ricostruite e appoggiate ai resti perimetrali, così da costruire un percorso di visita capace di connettere la lettura delle pavimentazioni con la percezione del paesaggio. Le coperture, composte da strutture metalliche sottili e pannellature leggere, definirono volumi "accennati" e riconoscibili come moderni, senza ricostruire mimeticamente l'antico; l'organizzazione di canalette e scarichi riprese l'andamento murario e si integrò, dove possibile, con i sistemi originari. In tal modo, la nuova architettura non sostituì il monumento ma ne rese possibili la permanenza, proponendo un equilibrio tra tutela, leggibilità e uso pubblico⁸⁹⁷.

La vicenda della Villa del Casale si configurò così come un caso paradigmatico del secondo dopoguerra italiano: un intervento in cui tutela del bene archeologico, sperimentazione tecnico-materiale e riflessione teorica sul restauro confluirono in una soluzione moderna, riconoscibile e finalizzata alla conservazione attiva, resa possibile dalla cooperazione tra amministrazioni, organi tecnici e figure specialistiche, secondo un metodo che considerò inseparabili protezione e valorizzazione⁸⁹⁸.

In conclusione, un altro esempio degno di nota è l'opera di restauro che Minissi realizzò per la protezione del Teatro greco di Eraclea Minoa. Il progetto nacque dall'esigenza di voler preservare un monumento estremamente fragile dal punto di vista materico e ambientale.

Il sito di Eraclea Minoa sorse sul promontorio di Capobianco, lungo la costa meridionale della Sicilia, in un contesto geomorfologico fragile e soggetto a frequenti frane, che

⁸⁹⁶ Ivi, pp. 131.

⁸⁹⁷ F. Minissi, *Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione dei monumenti*, in "il monumento per l'uomo", Atti II Congresso Internazionale del Restauro, Venezia 1964, Padova 1971.

⁸⁹⁸ Ivi, pp. 135.

contribuirono a definire l'attuale profilo del pianoro e a incidere sulle condizioni di conservazione delle strutture antiche⁸⁹⁹. L'insediamento, affacciato sul mare e in rapporto diretto con il fiume Halycos/Platani, occupò una posizione strategica per il controllo del litorale e delle vie naturali di accesso verso l'interno; il teatro venne sistemato sul margine settentrionale del sito, sfruttando le alture che delimitavano l'area archeologica.



Figura 186 - Eraclea Minoa, vista interna del teatro sovrastato dalla copertura protettiva. Le forme di degrado degli elementi lapidei della cavea: fratturazioni, efflorescenze saline, disgregazione e depositi superficiali (foto G. M. Ventimiglia, 2023).

Fonte: G.M. Ventimiglia, *La scoperta, i trattamenti protettivi e i restauri del teatro greco di Eraclea Minoa in Sicilia*, In RA Restauro Archeologico, "Già chiamano in aiuto la chimica..." Il restauro da bottega a laboratorio scientifico e pratica di cantiere, Firenze University press, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2023, pp. 117.

Sul piano storico, la fondazione di Minoa fu ricondotta al VI secolo a.C. e letta come esito di dinamiche coloniali e di narrazioni mitiche, mentre la denominazione "Eraclea" venne collegata a fasi successive e a nuovi apporti greci; la città, come colonia di confine, fu a lungo contesa e conobbe periodi di autonomia solo intermittenti⁹⁰⁰. Dopo l'inserimento nel quadro romano, l'abitato andò incontro a un progressivo declino fino all'abbandono; le fonti antiche e alcuni indicatori materiali contribuirono a sostenere l'ipotesi di una cessazione della continuità insediativa tra la fine dell'età repubblicana e l'inizio dell'età imperiale. In età moderna il luogo fu riconosciuto per la sua qualità paesaggistica e per la ricchezza di tracce

⁸⁹⁹ G. Schmiedt, *Applicazioni della fotografia aerea in ricerche estensive di topografia antica in Sicilia*, in "Kokalos", Agrigento 1957, pp. 25-32.

⁹⁰⁰ E. De Miro, *Eraclea Minoa*, Soprintendenza alle antichità di Agrigento, Agrigento 1958, pp. 9.

antiche, alimentando riflessioni sul contrasto tra potenzialità del sito e la sua lunga marginalità⁹⁰¹.

Dopo sporadiche ricerche, gli scavi sistematici si avviarono soprattutto dagli anni Quaranta sotto l'impulso della Soprintendenza: Pietro Griffo esplicitò presso il Ministero la volontà di intraprendere campagne di scavo e di sottrarre l'area a uno stato di abbandono che minacciava direttamente la leggibilità del complesso, con particolare riferimento al teatro, riconoscibile nella morfologia del terreno ma esposto al rischio di trasformazioni agricole⁹⁰².



Figura 187 – Eraclea Minoa, dettaglio di un bracciolo di un posto in prima fila ormai privo del rivestimento in prespex. Nella foto scattata nel 1980 si può notare la totale disgregazione del materiale lapideo ormai ridotto ad un cumulo di sabbia.

Fonte: G. Fiengo, L. Guerriero (a cura di), *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo novecento*, Atti del Seminario Nazionale, Arte Tipografica s.a.s., Napoli 2011, pp. 220; F. Tomaselli, *Franco Minissi: restauro preventivo e reintegrazione dell'immagine*, p. 220.

Le campagne successive portarono alla messa in luce di parti della cinta muraria e di settori dell'abitato, oltre al teatro di età ellenistica, collocato in rapporto con l'impianto urbano. Gli elementi emersi (porte, postierle, torri e tratti murari con tecniche costruttive differenziate) contribuirono a chiarire l'estensione e l'organizzazione della colonia nelle fasi ellenistiche⁹⁰³.

Per quanto riguarda il teatro, le descrizioni archeologiche evidenziarono la forma della cavea, l'articolazione in settori e le caratteristiche costruttive dei sedili e dei muri di contenimento, sottolineando anche la presenza di interventi successivi e livelli distinti nell'orchestra⁹⁰⁴. In particolare, venne osservato come, pur databile in età ellenistica, il manufatto non fosse integralmente scavato nella roccia, ma presentasse parti costruite con conci accuratamente sagomati.

Il problema decisivo divenne tuttavia conservativo: la marna calcarea e le componenti gessose risultarono estremamente vulnerabili, soggette a perdita del legante e disgregazione in presenza di acqua e umidità, con fenomeni che potevano essere aggravati da ulteriori fattori

⁹⁰¹ P. Griffo, *Restauro del Teatro Eraclea Minoa*, in "L'architettura cronache e storia", n. 130, Roma 1966, pp. 11.

⁹⁰² Griffo scrive che "questo è uno tra gli otto teatri antichi che possono ancora individuarsi sul territorio siciliano e del quale siano presenti avanzi più o meno cospicui". ACS, Ministero P.I., Dir. Gen. AA.BB.AA., Div. II, Busta 20, Scavi Agrigento.

⁹⁰³ E. De Miro, *Eraclea Minoa*, Soprintendenza alle antichità di Agrigento, Agrigento 1958, pp. 18.

⁹⁰⁴ E. De Miro, *Eraclea Minoa, Campagne di Scavo 1955-1957*, in "Notizie di scavi", Agrigento 1958, pp.26; A. Alagna, *Protezione e reintegrazione dell'immagine del Teatro greco di Eraclea Minoa*, in A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 151.

ambientali⁹⁰⁵. Per affrontare tale criticità, la Soprintendenza richiese la consulenza dell'Istituto Centrale del Restauro; nel 1955 furono eseguiti saggi e trattamenti sperimentali basati sull'impiego di copolimeri e resine applicati a spruzzo, con cicli ripetuti fino alla saturazione, oltre a operazioni puntuali di rinforzo e protezione⁹⁰⁶. Le relazioni tecniche misero in evidenza la difficoltà di adottare un'unica procedura per l'intero teatro, poiché ampie porzioni della cavea e della proedria presentavano una perdita di coesione tale da richiedere interventi lentissimi e localizzati; nonostante gli sforzi, emersero limiti significativi dell'efficacia dei soli consolidamenti superficiali, e si arrivò a considerare anche integrazioni in cemento per salvare alcune parti⁹⁰⁷.

In questo quadro maturò la scelta di un apparato protettivo più radicale. Alla fine degli anni Cinquanta l'incarico di progettare la copertura e la sistemazione della cavea fu affidato a Franco Minissi, che impostò la soluzione a partire dall'idea che, data la fragilità del materiale, non fosse sufficiente un restauro "tradizionale", ma fosse necessario un dispositivo capace di isolare il monumento dagli agenti atmosferici senza comprometterne la leggibilità⁹⁰⁸. Il progetto, realizzato tra il 1960 e il 1963, prevedeva un involucro trasparente in metacrilato (perspex), sagomato sul rilievo e assemblato in opera, concepito come integrazione critica e distinguibile: un segno leggero, assimilabile a una ricostruzione "ipotetica" nello spazio, utile a rendere comprensibili geometrie e rapporti del teatro senza ricorrere a ricostruzioni opache o mimetiche⁹⁰⁹. L'intervento si fondò inoltre sui principi di distinguibilità e reversibilità, mantenendo aperta, almeno in linea teorica, la possibilità di successive revisioni alla luce di nuovi studi e di soluzioni tecniche più idonee⁹¹⁰.

A distanza di circa un decennio, tuttavia, la mancata manutenzione e il naturale invecchiamento del materiale plastico compromisero progressivamente la trasparenza dell'involucro e alterarono le condizioni interne, favorendo fenomeni di colonizzazione

⁹⁰⁵ S. Liberti, *Consolidamento dei materiali da costruzione di monumenti antichi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 21-22, Roma 1955, pp. 50.

⁹⁰⁶ A. Alagna, *Protezione e reintegrazione dell'immagine del Teatro greco di Eraclea Minoa*, in A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 153.

⁹⁰⁷ A questi lavori di consolidamento e protezione parteciperanno anche i tecnici della Ditta Siquam tra cui l'ingegnere Walter Di Meo. S. Liberti, *Consolidamento dei materiali da costruzione...*, pp. 66.

⁹⁰⁸ F. Minissi, *Relazione al progetto di sistemazione e restauro del teatro greco di Eraclea Minoa*, ACS, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 7, pp. 1.

⁹⁰⁹ Ivi, pp. 2.

⁹¹⁰ A. Alagna, *Protezione e reintegrazione dell'immagine del Teatro greco di Eraclea...*, pp. 155.

vegetale e riducendo sia la qualità percettiva sia l'efficacia protettiva del dispositivo⁹¹¹. La vicenda mostrò in modo esemplare come interventi sperimentali e reversibili, pur culturalmente fondati, richiedano una gestione continuativa: quando la manutenzione viene meno, l'apparato protettivo rischia di trasformarsi in un fattore di criticità per la conservazione e per la fruizione del bene⁹¹².

A mio avviso, il quadro emerso consente di chiarire l'esperienza siciliana del secondo dopoguerra, contesto nel quale maturò il pensiero museografico e di restauro di Franco Minissi. La sua attività, sviluppatasi in costante dialogo con le Soprintendenze e con l'amministrazione centrale, mostra come la museografia possa assumere un ruolo propriamente critico: predisporre condizioni di conservazione, orientare la fruizione e, al tempo stesso, costruire strumenti di interpretazione capaci di restituire significato storico ai contesti. I casi richiamati mettono in evidenza la coerenza di un metodo fondato sul "restauro preventivo", sull'uso controllato di materiali contemporanei e sulla distinzione tra antico e nuovo, ma anche la necessità — più volte ribadita dallo stesso Minissi — di una gestione continuativa e di una manutenzione costante, affinché la tutela non si esaurisca nell'atto progettuale. Su queste premesse si imposta il capitolo successivo, che concentrerà l'attenzione su due interventi cardine della sua esperienza in Sicilia — Agrigento e Selinunte — nei quali sarà possibile verificare in modo più analitico la traduzione concreta dei principi qui discussi, tra scala museale e scala territoriale.

⁹¹¹ Manutenzione che nei primi anni venne eseguita da tecnici mandati appositamente dal Ministero fino al 1979. Successivamente, con il passaggio delle competenze in materia di valorizzazione e gestione del patrimonio culturale alla Regione Sicilia, degli anni Ottanta iniziò di fatto un lento processo di abbandono sia del manufatto che della struttura protettiva con la conseguente loro rovina. A. Alagna, *Protezione e reintegrazione dell'immagine del Teatro greco di Eraclea...*, pp. 159.

⁹¹² G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine, problemi di restauro dei monumenti*, Roma 1976, pp. 152-155.

Capitolo 5

AGRIGENTO E SELINUNTE: MUSEOGRAFIA E PROGETTO ARCHEOLOGICO

Dopo aver tracciato nel capitolo precedente il quadro teorico, metodologico e istituzionale entro cui si sviluppò l'attività di Franco Minissi, possiamo ora rivolgere l'attenzione ad alcune delle sue realizzazioni più rilevanti in Sicilia. Non è un caso che la riflessione sul restauro preventivo, la conservazione in situ e la musealizzazione costituissero la base culturale del suo lavoro; questi principi trovarono concreta applicazione nei grandi siti archeologici dell'isola. In questo contesto la complessità del rapporto tra rovina, paesaggio e fruizione pubblica rese necessarie soluzioni progettuali innovative.

A tal proposito, i siti di Agrigento e Selinunte emersero come esempi emblematici. Entrambi, con la loro ricca stratificazione storica e il forte legame con il paesaggio circostante, offrirono a Minissi l'opportunità di sperimentare modalità di intervento capaci di conciliare tutela, distinguibilità e valorizzazione culturale. Le sue opere non si limitarono a una semplice protezione materiale dei resti archeologici, ma vennero studiate come veri strumenti critici di interpretazione, attraverso cui il progetto architettonico divenne parte integrante del progetto conoscitivo del sito.

Ad Agrigento, l'approccio di Minissi si sviluppò su più livelli. Si passò dal restauro del Quartiere ellenistico-romano alla progettazione del Museo Archeologico Regionale fino alla creazione della Cavea da sovrapporre al *Comitium* presso il Museo Archeologico. A mio avviso, in questi interventi si percepì chiaramente la volontà di instaurare un dialogo continuo tra rovina, paesaggio e il nuovo intervento, trasformando così museo e sito archeologico in un sistema unitario di lettura storica. La disposizione dei reperti, la definizione dei percorsi espositivi e l'uso ponderato della luce naturale contribuirono, all'epoca, a creare una visita in cui didattica e percezione risultarono intrinsecamente connesse. Tuttavia, come vedremo in seguito, questo legame unitario col tempo divenne sempre più labile, dando luogo a una progressiva scissione tra il museo e il parco stesso.

Il progetto per il Parco Archeologico di Selinunte si collocò su una scala più ampia, coinvolgendo non solo la sistemazione delle aree monumentali, ma anche il rapporto tra tutela del patrimonio archeologico e organizzazione del territorio circostante. Franco Minissi lavorò

a stretto contatto con archeologi e paesaggisti per definire un modello di valorizzazione che andasse oltre la semplice conservazione dei singoli monumenti, coinvolgendo l'intero paesaggio archeologico. Inizialmente il parco fu concepito come un sistema integrato, fatto di percorsi, strutture di servizio e dispositivi interpretativi, capace di restituire al visitatore la complessità storica e spaziale del luogo.

Attraverso l'analisi di questi interventi, il capitolo intende mettere in luce il contributo di Franco Minissi nel definire una nuova prospettiva sul rapporto tra progetto architettonico e patrimonio archeologico. Nei casi di Agrigento e Selinunte, museografia e restauro non sono viste come operazioni separate, bensì come componenti di un unico processo culturale che mira a rendere il passato comprensibile nel presente, sempre nel rispetto della materia storica e del contesto paesaggistico che la accoglie.

5.1 L'intervento di Franco Minissi ad Agrigento

In un'area pianeggiante adiacente al complesso di San Nicola, delimitata a sud da una lieve depressione ai piedi del crinale su cui si ergono i templi di Giunone, della Concordia e di Giove Olimpico, le campagne di scavo, riprese a partire dal 1953 dal Soprintendente Pietro Griffo, portarono alla luce un ampio settore dell'antico tessuto urbano di Akragas, esteso per circa un ettaro e mezzo. L'area venne denominata dallo stesso Griffo Quartiere ellenistico-romano, il quale ricordò come, dopo l'avvio delle indagini, avesse affidato la direzione degli scavi all'archeologo Ernesto De Miro. Le ricerche condotte sulla Collina dei Templi e nel quartiere riportato alla luce contribuirono a ridefinire la configurazione urbanistica dell'antica città, organizzata secondo un rigoroso schema ortogonale⁹¹³.

Il quartiere, sovrapposto a un impianto urbano risalente alla seconda metà del VI secolo a.C., presentò infatti una struttura riconducibile al modello ippodameo, caratterizzato dall'incrocio ortogonale tra plateiai e stenopoi, ossia le strade principali e secondarie. Tale organizzazione generò una fitta trama di isolati urbani, a loro volta suddivisi mediante stretti ambitus, ossia intercapedini di separazione tra gli edifici. Come descrisse lo stesso Griffo, nell'area scavata si sviluppavano quattro lunghi cardines con orientamento nord-sud, larghi circa quattro metri e distanti tra loro circa trenta metri; essi confluivano nell'attuale Strada Nazionale, che ricalcava con ogni probabilità il tracciato di un antico decumanus orientato est-

⁹¹³ P. Grifo, *I primordi di una Soprintendenza*, in "Antiqua", anno XII, n. 1-2, febbraio aprile 1987, pp. 63.

ovest, largo oltre dieci metri e pavimentato in opus spicatum, come attestavano i frammenti rinvenuti⁹¹⁴.



Figura 188 – Il Quartiere Ellenistico-Romano ad Agrigento, fotografia aerea.
Fonte: <https://www.smarteducationunescoitalia.it/agrigento/il-quartiere-ellenistico-romano/>

Le indagini stratigrafiche permisero di ricostruire una lunga fase di occupazione compresa tra la fine del IV secolo a.C. e la tarda età romana. All'interno degli isolati emersero numerose domus urbane, che nel corso del tempo subirono trasformazioni pur mantenendo in molti casi la tipologia ellenistica con ampio peristilio e ambienti disposti attorno allo spazio centrale. In altri casi le abitazioni vennero adattate a modelli di tradizione italica, con atrium, tablinum e alae, oppure presentarono soluzioni ibride che combinavano elementi delle due tradizioni architettoniche⁹¹⁵. Dal punto di vista costruttivo, le abitazioni risultarono realizzate quasi esclusivamente in blocchi di calcarenite, secondo la tradizione edilizia locale, analogamente a quanto avveniva per i templi e per altri edifici della città greca. Come osservò Griffo, tali strutture ignorarono completamente l'impiego del laterizio e delle tecniche edilizie tipiche dell'architettura romana⁹¹⁶. Alcune domus mostrarono caratteristiche riconducibili al

⁹¹⁴ P. Grifo, *Agrigento. Guida ai monumenti ed agli scavi di Pietro Grifo*, Agrigento 1955, pp. 35; A. Alagna, *Quartiere ellenistico-romano di Agrigento: la sistemazione dello scavo e della zona archeologica*, in A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 142.

⁹¹⁵ A. Alagna, *Quartiere ellenistico-romano di Agrigento...*, pp. 142.

⁹¹⁶ P. Grifo, *Agrigento...*, pp. 36.

cosiddetto “tipo pompeiano”, con atrio dotato di compluvio e peristilio retrostante, mentre altre conservarono il peristilio ellenistico o presentarono lunghi corridoi che separavano gli ambienti principali dagli spazi secondari. Lungo uno dei cardines venne inoltre identificata una taberna, riconoscibile dalla presenza del banco di vendita⁹¹⁷.

Nel corso della fase romana il quartiere mantenne una sostanziale continuità insediativa. Le abitazioni ellenistiche vennero in molti casi riutilizzate e ampliate, con l'introduzione di nuovi ambienti, pavimenti musivi e decorazioni parietali in stucco o affresco. Il livello di ricchezza raggiunto dalla città in questa fase risultò evidente sia nelle tipologie abitative sia nelle decorazioni interne, caratterizzate da pitture parietali e da pavimentazioni a mosaico di notevole qualità⁹¹⁸. I mosaici, che spesso diedero il nome alle singole abitazioni, presentarono motivi geometrici, vegetali o figurati e tecniche diverse, dal semplice opus signinum e opus tessellatum di età ellenistica fino ai più complessi apparati decorativi dei primi secoli dell'Impero Romano. Tra questi spiccò un piccolo emblema in opus vermiculatum raffigurante un cervo che si disseta presso una fonte, rinvenuto in una delle domus del settore nord-occidentale dell'area di scavo⁹¹⁹.



Figura 189 – Il Quartiere Ellenistico-Romano ad Agrigento.

Fonte: <https://www.smarteducationunescoitalia.it/agrigento/il-quartiere-ellenistico-romano/>

⁹¹⁷ E. De Miro, *Il Quartiere ellenistico-romano di Agrigento*, in “Rendiconti dell’Accademia dei Lincei”, anno XX, 1957, pp. 135.

⁹¹⁸ A. Alagna, *Quartiere ellenistico-romano di Agrigento...*, pp. 143.

⁹¹⁹ E. De Miro, *Il Quartiere ellenistico-romano di Agrigento...*, pp. 135-136.

Le abitazioni, probabilmente sviluppate anche su un secondo livello, risultarono inoltre dotate di un articolato sistema idrico e fognario che garantiva l'approvvigionamento d'acqua e il drenaggio delle acque piovane mediante cisterne e canalizzazioni. Secondo Griffo, tale sistema, realizzato in età romana, assicurava una gestione efficiente delle risorse idriche attraverso canalette presenti sia all'interno delle case sia sotto le strade, analogamente a quanto documentato in altri centri della Sicilia antica come Solunto⁹²⁰.

Una volta affidata la direzione degli scavi a Ernesto De Miro, il Soprintendente Pietro Griffo si dedicò alla redazione del progetto per il consolidamento e il restauro delle strutture emerse nel quartiere ellenistico-romano. L'intervento, realizzato con il supporto tecnico della Soprintendenza alle Antichità, venne eseguito in amministrazione diretta, poiché la delicatezza delle operazioni non consentiva l'affidamento dei lavori a imprese esterne senza compromettere la qualità degli interventi. I fondi richiesti alla Cassa per il Mezzogiorno, pari a tre milioni di lire, si aggiunsero al finanziamento già stanziato nel 1953 per le campagne di scavo che avevano riportato alla luce il quartiere. Nonostante tali risorse si fossero esaurite già nell'estate del 1955, nella relazione del 1956 venne sottolineata la necessità di proseguire gli interventi di consolidamento delle murature, di stacco e ricollocazione di alcuni mosaici e di ricomposizione di colonne e trabeazioni, operazioni che, a detta dello stesso Grifo, avrebbero contribuito anche alla valorizzazione turistica dell'area⁹²¹.

La delibera di approvazione dei lavori da parte della Cassa per il Mezzogiorno giunse il 7 marzo 1956 e i lavori ebbero inizio il 2 maggio dello stesso anno sotto la direzione di Pietro Griffo, concludendosi il 31 agosto 1956. Le operazioni interessarono diverse abitazioni del quartiere, tra cui la Casa dell'Atrio in Antis, la Casa del Maestro Astrattista, la Casa della Gazzella, la Casa delle Svastiche e la Casa del Peristilio, dove furono eseguite molte delle operazioni elencate precedentemente⁹²².

Parallelamente agli interventi di restauro, venne avviata anche una prima sistemazione dell'area archeologica, predisponendo un viale di accesso alberato, una casa per il custode e una bacheca informativa con planimetrie e rilievi dello scavo. In questo contesto egli incaricò l'architetto Franco Minissi di progettare le strutture di protezione dei mosaici e di avviare un

⁹²⁰ Ivi.

⁹²¹ P. Grifo, *Preventivo per il progetto per i lavori di consolidamento e restauro dei manufatti antichi messi in luce negli scavi del Quartiere ellenistico-romano di Agrigento*, Agrigento 1956, ACS, Fondo Arch. Minissi, Busta 10.

⁹²² A. Alagna, *Quartiere ellenistico-romano di Agrigento...*, pp. 144.

processo di musealizzazione dell'area che consentisse la fruizione pubblica del sito⁹²³. Il progetto elaborato da Minissi, approvato e finanziato dalla Cassa per il Mezzogiorno nel 1957, prevedeva la realizzazione di strutture metalliche portanti con coperture in lastre ondulate di perspex, destinate a proteggere i mosaici delle domus dagli agenti atmosferici. A causa delle limitazioni economiche, tuttavia, il finanziamento consentì inizialmente solo la realizzazione delle opere più urgenti, lasciando incomplete le chiusure laterali dei padiglioni e il sistema di percorsi destinato alla visita del quartiere⁹²⁴.

Successivamente, grazie a un nuovo finanziamento concesso nel 1959 e sostenuto anche dall'Assessorato regionale al Turismo, fu possibile completare l'intervento con la realizzazione delle chiusure laterali in pannelli di perspex e cristallo e con la costruzione di passerelle metalliche sopraelevate che permettevano al pubblico di osservare i mosaici senza interferire con le strutture antiche⁹²⁵, oggi in gran parte dismesse o sostituite. Il sistema museografico ideato da Minissi riprese in parte soluzioni già sperimentate nella Villa romana del Casale di Piazza Armerina, dove il percorso di visita si sviluppava sopraelevato rispetto ai mosaici. Nel caso del quartiere ellenistico-romano, tuttavia, i padiglioni protettivi non erano accessibili internamente e i mosaici potevano essere osservati solo dall'esterno, come se fossero esposti all'interno di grandi teche museali⁹²⁶. Parallelamente venne realizzato anche un sistema di illuminazione notturna del sito, progettato da Minissi con la collaborazione dell'ingegnere Roberto Fischer. L'impianto venne concepito per valorizzare la struttura urbanistica del quartiere e rendere possibile la visita serale dell'area archeologica. Le insulae vennero illuminate con luci schermate, mentre i mosaici e gli elementi architettonici più significativi furono messi in risalto mediante sistemi di illuminazione mirati, progettati caso per caso per ottenere i migliori effetti chiaroscurali senza compromettere la conservazione delle strutture antiche⁹²⁷.

L'intervento realizzato nel quartiere ellenistico-romano si inserì così nel più ampio metodo operativo elaborato da Minissi, basato sulla conservazione in situ dei reperti archeologici e sull'impiego di strutture contemporanee distinguibili dall'antico. Tale approccio mirava a

⁹²³ P. Grifo, F. Minissi, *Completamento degli scavi del "Quartiere ellenistico-romano" di Agrigento e sistemazione turistica della zona archeologica relativa*, Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Centro-meridionale, V Settimana dei musei italiani, 1960, pp. 5.

⁹²⁴ F. Minissi, *Relazione per il completamento di protezione dei mosaici del Quartiere ellenistico-romano di Agrigento*, ACS, Fondo Arch. Minissi, Busta 10.

⁹²⁵ A. Alagna, *Quartiere ellenistico-romano di Agrigento...*, pp. 145.

⁹²⁶ Ivi.

⁹²⁷ F. Minissi, *Relazione sull'impianto di illuminazione serale del Quartiere ellenistico-romano in Agrigento*, Roma 1960, ACS, Fondo Arch. Minissi, Bista 10.

garantire la fruizione pubblica dei siti archeologici senza ricorrere alla rimozione dei manufatti dal loro contesto originario, applicando principi di tutela che facevano ricorso alle risorse della tecnologia moderna per assicurare condizioni adeguate di conservazione e visibilità⁹²⁸.

Le campagne di scavo condotte nel Quartiere ellenistico-romano contribuirono in modo decisivo ad ampliare la conoscenza dell'antica Akragas e resero evidente la necessità di predisporre adeguate strutture per la conservazione e la presentazione dei materiali rinvenuti. Se una parte delle testimonianze architettoniche e decorative – come mosaici, pavimentazioni e strutture murarie – venne conservata in situ attraverso gli interventi di protezione e musealizzazione progettati da Franco Minissi, numerosi reperti mobili richiesero invece condizioni di tutela e di esposizione più controllate. In questo contesto maturò l'esigenza di realizzare un nuovo museo archeologico capace di raccogliere e ordinare i materiali provenienti dalla Valle dei Templi e dalle altre aree di scavo del territorio agrigentino. Il progetto del Museo Archeologico di Agrigento si inserì dunque nello stesso quadro culturale che aveva guidato gli interventi nel Quartiere ellenistico-romano: non un semplice edificio destinato alla conservazione dei reperti, ma uno strumento interpretativo capace di mettere in relazione il patrimonio archeologico con il paesaggio storico della Valle dei Templi.



Figura 190 – Sala VII del Museo archeologico Pietro Griffo, dedicata al Quartiere ellenistico-romano di Agrigento.

Fonte: Università degli Studi di Palermo (Centro di Gestione Polo Didattico di Agrigento), *Il quartiere ellenistico-romano di Agrigento*, Progetto A.P.E.R. – Programma Italia-Tunisia 2007-2013, Agrigento-Palermo, s.d. (2007-2013).

Per il nuovo Museo Archeologico di Agrigento, progettato da Franco Minissi nel 1958 e inaugurato nel 1966, si pose il problema particolarmente delicato di inserire un organismo

⁹²⁸ F. Minissi, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma 1988, pp. 10; A. Alagna, *Quartiere ellenistico-romano di Agrigento...*, pp. 147.

architettonico contemporaneo all'interno di un contesto storico e paesaggistico di eccezionale complessità, compreso fra il cosiddetto Oratorio di Falaride e il complesso medievale di San Nicola, nella cornice della Valle dei Templi⁹²⁹. La soluzione adottata da Minissi risultò particolarmente felice: il nuovo edificio venne collocato tra le due preesistenze, con un impianto a sviluppo orizzontale e con una lieve curvatura planimetrica che si accordò anche con il semicerchio della cavea rocciosa emersa durante i lavori, proprio al centro delle antiche strutture. In tal modo il museo si inserì nel paesaggio senza imporsi con violenza sul contesto, ma instaurando un dialogo misurato tra antico e moderno, nel quale il nuovo intervento arricchì la leggibilità delle preesistenze senza alterarne l'equilibrio⁹³⁰.

Fu lo stesso Soprintendente Pietro Griffo a chiarire il significato di tale scelta, sottolineando come la sistemazione dell'area avesse consentito di rendere comprensibili sia l'Oratorio di Falaride sia il comitium, evitando il sacrificio del monumento più antico a favore di quello più recente. Egli evidenziò inoltre come il comitium potesse essere utilizzato quale spazio destinato a spettacoli, conferendo al museo una funzione culturale più ampia, non limitata alla sola conservazione dei reperti. La comprensione di questi elementi era favorita dalla lunga passerella in metallo e legno che attraversava sopraelevata l'area, consentendo al visitatore di cogliere simultaneamente i monumenti e il paesaggio della Valle dei Templi⁹³¹.

Il sito su cui sorse il museo risultò infatti caratterizzato da una straordinaria densità di stratificazioni storiche. Accanto alle emergenze archeologiche di età greca e romana, l'area conservava tracce dell'insediamento monastico, probabilmente basiliano, e del successivo complesso normanno di San Nicola, documentato almeno dal 1181 e più volte trasformato nei secoli successivi. La chiesa e l'abbazia avevano subito importanti rimaneggiamenti, in particolare nel 1219, quando il complesso venne ceduto ai cistercensi di Santa Maria di Adrano, e poi ancora tra il XIV e il XVI secolo. Proprio questo articolato intreccio di fasi costruttive e di linguaggi architettonici costituì uno degli aspetti più significativi del sito, che i restauri connessi alla costruzione del museo misero opportunamente in evidenza⁹³².

⁹²⁹ B. A. Vivio, *Moderna concezione del museo e conservazione in situ*, Nuovo museo archeologico di Agrigento (1958-1967, 1967-1972, in B. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 116.

⁹³⁰ Ivi.

⁹³¹ La cavea è probabilmente un *ekklesiasterion* posto in relazione al santuario primitivo, sito sul poggio di coronamento occupato oggi dalla copertura del museo, e fu trasformata in *comitium* della prima città romana, infine interrata intorno al III-I sec. a.C. per la costruzione del tempio detto tardo-ellenistico. P. Grifo, *Guida sommaria del Museo e dei monumenti della zona*, in *Il museo archeologico nazionale di Agrigento*, a cura della Soprintendenza della Sicilia centro-meridionale (Agrigento), Agrigento 1967, pp. 21-39.

⁹³² Ivi, pp. 22.

Anche il chiostro retrostante e gli ambienti annessi alla chiesa furono coinvolti nel progetto. Il coro, disposto su due livelli, accolse con opportuni adattamenti l'auditorium e la biblioteca del museo, mentre il chiostro, del quale si conservavano solo porzioni dei lati sud ed est databili al XV secolo, venne reintegrato nella nuova organizzazione spaziale. Il lato nord era il risultato di una ricostruzione moderna, mentre quello ovest, ormai scomparso, venne sostituito da uno dei muri del nuovo edificio. In questo modo il chiostro ricomposto divenne il vero atrio di accesso al museo, capace di restituire al visitatore la complessità stratificata della cultura agrigentina e di costituire al tempo stesso uno spazio di collegamento con l'ultima sala del percorso, destinata alle esposizioni temporanee ⁹³³.



Figura 191 – L'oratorio di Falaride e L'edificio che ospita il museo "Pietro Grifo" progettato da Minissi. In primo piano l'Ekklesiasterion.

Fonte: https://www.guidaturisticaagrigento.it/falaride_it.php

Il museo, progettato dall'architetto viterbese Franco Minissi, raccolse materiali provenienti non solo dalla Valle dei Templi, ma anche da numerose aree di scavo comprese nei territori delle attuali province di Agrigento e Caltanissetta. L'ordinamento espositivo abbracciò un arco cronologico di circa cinquemila anni, dalla preistoria fino all'età romana e bizantina, costruendo un racconto storico ampio e articolato. Il percorso museale si sviluppò secondo un impianto unitario e prevalentemente orizzontale, con una successione continua di sale che

⁹³³ B. A. Vivio, *Moderna concezione del museo...*, pp. 117.

accompagnava il visitatore attraverso i materiali dell'antica città e del territorio ⁹³⁴. Le prime sale furono dedicate ai reperti di Akragas, mentre quelle finali presentarono le testimonianze provenienti dal territorio di competenza della Soprintendenza; il percorso si apriva e si concludeva nel chiostro, integrando così architettura storica e spazio museale in un unico sistema di lettura ⁹³⁵.

A mio avviso, un simile impianto cronologico, volto a costruire un racconto storico lineare e continuo, appare oggi in parte superato, alla luce delle più recenti riflessioni museografiche, che tendono a privilegiare modalità espositive meno rigidamente sequenziali e più attente alla complessità delle relazioni tra i materiali.

Tuttavia, non dovette essere semplice progettare un nuovo museo proprio al centro della Valle dei Templi, su un'altura panoramica che si riteneva prossima al nucleo più antico dell'insediamento legato ai culti ctoni. In questo contesto Minissi comprese che il nuovo edificio dovesse collocarsi accanto alla chiesa di San Nicola, sfruttando la presenza del complesso cistercense, che già costituiva un elemento in qualche misura estraneo al tracciato greco, ma ormai pienamente assimilato dal tempo e dalla storia del luogo. Bruno Zevi, recensendo il progetto durante la fase di realizzazione, colse con precisione la qualità di questo atteggiamento progettuale, osservando come Minissi avesse rinunciato a ogni volontà esibizionistica per aderire con discrezione e intelligenza alla topografia e alla tessitura ambientale, concependo l'edificio in funzione dei contenuti più che dell'involucro architettonico in sé ⁹³⁶. Coerentemente con tale impostazione, come già anticipato, Minissi concepì un edificio basso, a sviluppo prevalentemente orizzontale, affinché nelle vedute da lontano continuasse a dominare il profilo della chiesa di San Nicola. Il nuovo corpo architettonico non cercò dunque di competere con le emergenze storiche del sito, ma si configurò come una presenza misurata, capace di stabilire un rapporto equilibrato tra spazi aperti, volumi aggregativi e percorsi di visita ⁹³⁷. Le superfici esterne vennero intonacate con cromie calde, in armonia con i toni del paesaggio circostante, e furono animate da elementi come i doccioni in ferro battuto, che contribuirono a definire un linguaggio sobrio ma attento al carattere del luogo.

⁹³⁴ Ivi.

⁹³⁵ I reperti venuti alla luce durante la costruzione sono stati esposti nella penultima sala del museo, con ampia documentazione grafica e fotografica illustrante le deduzioni storiche.

⁹³⁶ B. Zevi, *Giove in convento*, in "L'Espresso", 11 giugno 1967, pp.18.

⁹³⁷ Ivi.

All'interno, il museo si articolò in una sequenza di sale concepite come un percorso continuo, interrotto da pause, aperture e variazioni luminose. La luce naturale venne filtrata e controllata attraverso grate e schermature, così da evitare effetti troppo violenti e accompagnare invece in modo calibrato la lettura dei reperti. In questo aspetto si colse con chiarezza la traduzione architettonica delle teorie di Cesare Brandi, che Minissi applicò predisponendo uno spazio capace di porsi al servizio dell'opera esposta, senza sopraffarla.

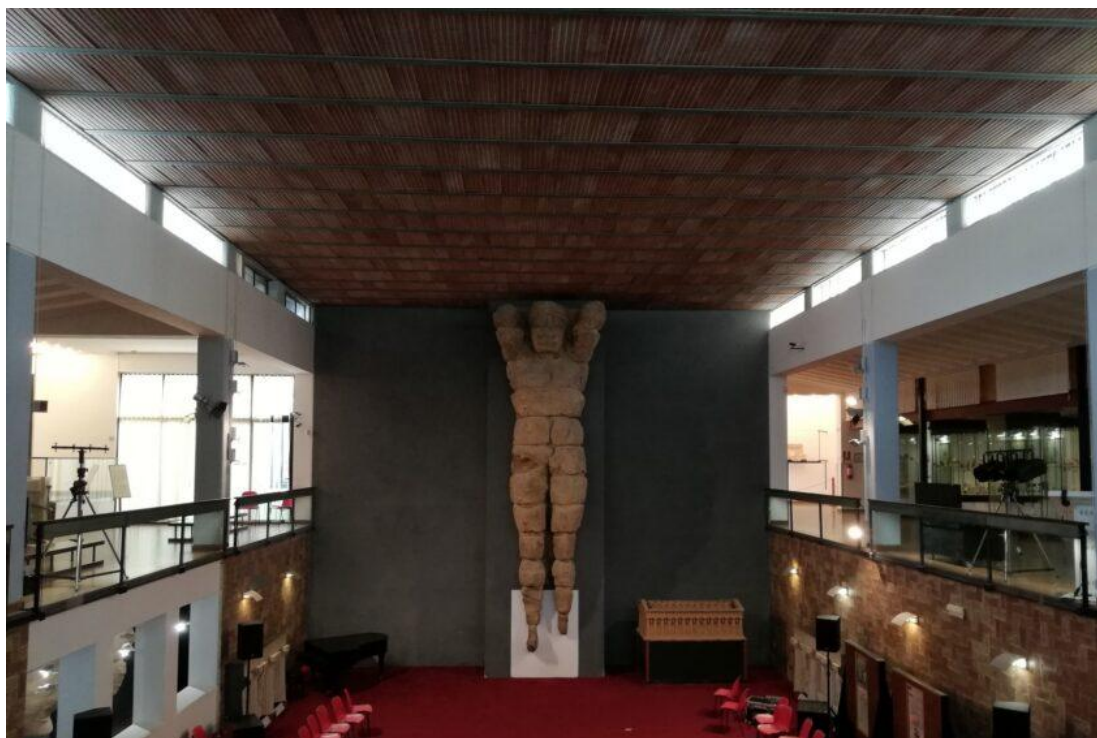


Figura 192 – Il museo “Pietro Grifo” progettato da Minissi, in particolare la Stanza VI, detta anche stanza del Tempio di Zeus, la quale ospita il Telamone rimesso in piedi.

Fonte: <https://www.agrigentodoc.it/2020/01/14/museo-archeologico-regionale-pietro-grifo-agrigento/>

Anche le vetrine, appositamente progettate dall'architetto, rispondevano a moderni criteri museografici e furono pensate come strumenti discreti di presentazione e protezione del reperto⁹³⁸.

Il cuore dell'intero complesso museale venne individuato nella sala VI, uno spazio a doppia altezza concepito attorno al grande Telamone dell'Olympeion, ricomposto già nell'Ottocento a partire dai frammenti rinvenuti del tempio di Zeus Olimpico. Minissi fece di questa sala il fulcro del percorso e dell'intera composizione architettonica: il Telamone, alto circa otto metri e disposto in posizione verticale su un sostegno posto sul fondo, rievocò la funzione originaria

⁹³⁸ B. A. Vivio, *Moderna concezione del museo...*, pp. 118.

di atlante che sorreggeva l'enorme edificio sacro, restituendo al visitatore la misura monumentale e straordinaria dell'architettura agrigentina ⁹³⁹. Una galleria superiore consentì di osservare l'opera anche da vicino, cogliendone i dettagli e rafforzando la dimensione immersiva dell'allestimento. Il dinamismo del museo finì così per ruotare attorno a questo episodio centrale, che non ebbe soltanto valore espositivo, ma guidò l'intero processo compositivo dell'edificio ⁹⁴⁰.

Nel complesso, il Museo Archeologico di Agrigento si configurò come una delle espressioni più mature della museografia di Franco Minissi. In esso il rapporto tra architettura nuova e preesistenze, tra reperto e contesto, tra tutela e fruizione venne affrontato attraverso una soluzione capace di unire rispetto del paesaggio, chiarezza ordinativa e sensibilità critica. Il museo non venne concepito come semplice contenitore di oggetti, ma come strumento di interpretazione del patrimonio archeologico e del territorio, in cui le diverse epoche storiche dialogarono entro un assetto moderno, misurato e mai spettacolarizzato ⁹⁴¹.

Riletto oggi, tuttavia, il sistema museale non restituisce più quella condizione di continuità tra edificio e contesto archeologico che il progetto originario di Minissi intendeva costruire. L'esperienza di visita tende, secondo la mia esperienza, a percepire il museo e il sito come due entità distinte, indebolendo quell'unità tra architettura, paesaggio e reperto che costituiva uno degli obbiettivi principali dell'intervento.

Accanto al progetto del museo, il complesso di San Nicola fu interessato anche da un ulteriore intervento di valorizzazione, legato alla scoperta della cavea dell'antico Comitium, emersa durante i lavori di sistemazione dell'area. La presenza di questa struttura pose il problema della sua conservazione e della sua possibile fruizione pubblica, inserendosi nel più ampio dibattito sul riuso e sulla valorizzazione dei teatri antichi nel secondo dopoguerra.

Nel secondo dopoguerra il problema della fruizione dei siti archeologici assunse un rilievo sempre maggiore, soprattutto in relazione alla volontà di restituire all'uso pubblico molti teatri antichi, frequentemente destinati, durante la stagione estiva, a rappresentazioni teatrali. Tale esigenza si scontrò tuttavia con la condizione materiale di questi monumenti, quasi mai conservati integralmente e spesso già fortemente compromessi dall'azione del tempo e dell'uomo. Restituire loro una funzione significò quindi affrontare il delicato problema di rendere nuovamente utilizzabili strutture fragili, senza arrecare ulteriore danno alla materia antica. In questo senso risultò esemplare il caso dei teatri di Pompei, che nel dopoguerra

⁹³⁹ B. Zevi, *Giove in convento...*, pp.18.

⁹⁴⁰ B. A. Vivio, *Moderna concezione del museo...*, pp. 118 – 119.

⁹⁴¹ *Ivi*.

Amedeo Maiuri restituì alla fruizione pubblica nel rispetto della conservazione e della non alterazione delle forme e delle strutture antiche pervenute fino al presente ⁹⁴².

Nel corso della seconda metà del Novecento si pose ripetutamente il problema del ripristino provvisorio o permanente della cavea nei teatri antichi, poiché essa costituiva la condizione essenziale per lo svolgimento degli spettacoli, ma al tempo stesso rappresentava la parte più delicata del monumento. L'uso della cavea, infatti, si configurò contemporaneamente come occasione di valorizzazione e come possibile causa di degrado, poiché i sedili antichi, scavati nella roccia oppure realizzati in blocchi lapidei o marmorei, risultavano particolarmente esposti all'usura. Solo raramente le cavee si conservarono pressoché integre, come nei casi di Epidauro ed Ercolano; più spesso, invece, esse giunsero in condizioni frammentarie, come avvenne a Pompei, dove le parti non sepolte completamente dalle ceneri furono a lungo utilizzate come cave di materiali. Proprio nel teatro di Pompei, della gradinata antica si conservarono solo pochi elementi superstiti, mentre l'esigenza di rendere di nuovo funzionale il monumento impose il problema di una nuova sistemazione della cavea⁹⁴³.

A Pompei, L'archeologo Amedeo Maiuri escluse decisamente ogni ipotesi di ripristino integrale e preferì una soluzione che consentisse di completare la geometria della cavea senza confondere il nuovo con l'antico⁹⁴⁴. Nel restauro dell'Odeon egli integrò le parti mancanti con una semplice ossatura di sostegno dei sedili, mantenendo nettamente distinguibili le aggiunte moderne dalle strutture originarie ed evitando tanto il falso storico quanto contrasti eccessivamente violenti tra nuovo e antico⁹⁴⁵. Analoga impostazione guidò anche il restauro del Teatro grande, dove, tra il 1952 e il 1953, l'architetto Mario Paolini progettò una struttura metallica permanente sulla quale poggiavano sedili smontabili in legno di larice, rimossi durante l'inverno. Anche in questo caso la scelta di materiali leggeri e rimovibili consentì sia la fruizione del teatro sia la leggibilità delle murature antiche sottostanti, evitando ricostruzioni troppo invasive e irreversibili⁹⁴⁶.

In questa prospettiva, la fruizione si configurò come uno strumento fondamentale di quella che sarebbe poi stata definita conservazione attiva, vale a dire una gestione del bene culturale fondata non soltanto sulla sua tutela materiale, ma anche sulla sua restituzione alla conoscenza

⁹⁴² A. Alagna, *Creazione della cavea da sovrapporre al Comitium presso il Museo Archeologico di Agrigento*, in A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 174.

⁹⁴³ Ivi.

⁹⁴⁴ A. Maiuri, *Il restauro della cavea nei teatri di Pompei*. In "Bollettino d'arte", n. 3, Roma 1954, pp. 264-267.

⁹⁴⁵ Ivi, pp. 265.

⁹⁴⁶ A. Maiuri, op. cit., pp. 266.

e all'uso pubblico. Fruire significò infatti conoscere, vedere, visitare e comprendere correttamente il monumento, attraverso strumenti adeguati e personale capace di orientare il pubblico ⁹⁴⁷. Tuttavia, proprio nel caso dei teatri antichi, il recupero all'uso comportò sempre il rischio di compromettere la conservazione della materia originaria, imponendo una costante mediazione tra esigenze di tutela e necessità funzionali.



Figura 192 – Siracusa. Teatro greco in veduta da ovest
Fonte: G. Voza, *Siracusa – Teatro Greco: l'eccezionalità*, Inda
 Fondazione, Siracusa, s.d., disponibile online:
<https://www.antoniorandazzo.it/archeologia/files/TEATRO-GRECO-Giuseppe-Voza.pdf>

Anche in Sicilia, nel dopoguerra, la fruizione dei monumenti archeologici divenne una questione sempre più urgente, soprattutto nel quadro di una crescente valorizzazione turistica del patrimonio. Emblematico risultò il caso del teatro greco di Siracusa, la cui cavea, scavata nel pendio del Temenite, venne utilizzata per le rappresentazioni classiche fin dal 1914, quando il teatro fu concesso all'Istituto Nazionale del Dramma Antico sulla base del parere

favorevole di Paolo Orsi, che riconobbe la possibilità di un uso corretto dello spazio archeologico come spazio scenico ⁹⁴⁸. Tale esperienza ebbe il merito di restituire il monumento alla vita culturale contemporanea, ma per lungo tempo non rispettò pienamente le esigenze conservative del sito: le strutture sceniche risultarono spesso invasive, mentre il crescente afflusso di spettatori accrebbe il rischio di danni irreversibili. Solo negli anni Ottanta si giunse alla realizzazione di strutture mobili più rispettose del monumento, progettate da Franco Ceschi ed Enzo Tonca, concepite per ridurre al minimo i punti di appoggio, il carico e il contatto con le strutture archeologiche ⁹⁴⁹.

Problemi analoghi si manifestarono anche nel teatro di Taormina, dove la fruizione moderna richiese la predisposizione di strutture removibili in grado di garantire il funzionamento della macchina teatrale — accessi, sicurezza, percorsi, impianti, illuminazione — senza compromettere la conservazione delle strutture greco-romane. Anche qui, negli anni

⁹⁴⁷ G. Voza, *Teatro tra conservazione e fruizione*, in AA. VV., *Teatri antichi nell'area del mediterraneo, Atti del II Convegno Internazionale di Studi*, Siracusa 13-17 ottobre 2004, Palermo 2007, pp. 20-23.

⁹⁴⁸ Tra settecento ed Ottocento inizia il lavoro di liberazione da parte degli archeologi, quali Emanuele Gaetani Marchese di Villabianca, il Landolina, Il Duca di Serradifalco e Francesco Saverio Cavallari. G. Voza, *Teatro Greco di Siracusa: stato delle conoscenze*, in AA. VV., *Teatri antichi nell'area del mediterraneo, Atti del II Convegno Internazionale di Studi*, Siracusa 13-17 ottobre 2004, Palermo 2007, pp. 72-80.

⁹⁴⁹ G. Voza, op. cit., pp. 22.

Ottanta, vennero adottate soluzioni smontabili per la cavea e per l'orchestra, confermando come il tema della fruizione dei teatri antichi fosse ormai divenuto centrale nel dibattito sul restauro archeologico⁹⁵⁰.

In questo quadro appare inevitabile richiamare anche l'intervento che Franco Minissi realizzò all'inizio degli anni Sessanta per il teatro di Eraclea Minoa, dove progettò una riconfigurazione critica della cavea attraverso un rivestimento trasparente in perspex, distinguibile e reversibile. Tale soluzione, nata per proteggere il calcare marnoso estremamente fragile dei sedili e al tempo stesso per restituire leggibilità al monumento, costituì una delle esperienze più avanzate e sperimentali del restauro archeologico del tempo. Essa prese avvio dall'insufficienza dei precedenti trattamenti consolidanti eseguiti nel 1954 dall'Istituto Centrale del Restauro e dalla necessità di rendere il teatro leggibile e fruibile senza alterarne la materia. Sebbene tale sistemazione si rivelasse nel lungo periodo problematica, soprattutto per l'opacizzazione del materiale plastico e per l'insufficienza della manutenzione, essa rappresentò comunque un momento fondamentale nell'elaborazione di una nuova cultura del restauro, fondata sulla protezione, sulla reversibilità e sul rifiuto della manomissione del monumento⁹⁵¹.

Probabilmente anche alla luce di quell'esperienza, Minissi affrontò in modo diverso il tema della cavea del Comitium di Agrigento, adottando una soluzione completamente rimovibile, modulare e destinata esclusivamente alla fruizione stagionale del monumento. La cavea, scavata direttamente nella calcarenite nei pressi dell'Oratorio di Falaride, venne riportata alla luce durante i lavori di realizzazione del Museo Archeologico di Agrigento. L'antico sito di San Nicola, caratterizzato da una straordinaria stratificazione storica, era stato scelto nel 1952 da Guglielmo De Angelis d'Ossat come sede del nuovo museo, progettato da Franco Minissi e approvato dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Nell'adattare il nuovo edificio all'orografia del luogo, Minissi aveva già elaborato un impianto semicircolare che si accordava con la morfologia dell'area e che, solo successivamente, si rivelò coerente con la forma stessa della cavea dell'antico Ekklesiasterion, allora ancora non identificato con certezza⁹⁵². Secondo Pietro Griffo, il Comitium, di età timoleontea e databile tra il IV e il III secolo a.C., costituì un edificio pubblico di eccezionale interesse, sia per la sua rarità sia per il suo carattere civile. La cavea, intagliata nella viva roccia, presentava una configurazione

⁹⁵⁰ F. Sear, *Il Teatro di Taormina*, in AA. VV., *Teatri antichi nell'area del mediterraneo, Atti del II Convegno Internazionale di Studi*, Siracusa 13-17 ottobre 2004, Palermo 2007, pp. 38-43.

⁹⁵¹ L. V. Borelli, *Destino dei teatri antichi*, in AA. VV., *Teatri antichi nell'area del mediterraneo, Atti del II Convegno Internazionale di Studi*, Siracusa 13-17 ottobre 2004, Palermo 2007, pp. 16-19.

⁹⁵² A. Alagna, *Creazione della cavea...*, pp. 179.

semicircolare prolungata fino a coprire circa sei ottavi della circonferenza, con un diametro massimo di 48 metri e una capienza stimata di circa tremila persone. I gradini conservati, in numero di diciannove, erano ricavati direttamente nel banco roccioso, salvo quelli alle estremità, aggiunti in una fase successiva. A sud dell'orchestra non si conservarono invece le strutture relative alla piattaforma destinata agli oratori e alle magistrature, demolite in età romano-imperiale per far posto a una casa con peristilio, della quale restavano alcuni brani di mosaico figurato⁹⁵³. La vita del Comitium fu relativamente breve, poiché alla fine del I secolo a.C. la cavea venne interrata per creare un ampio piazzale sul quale sorse il cosiddetto Oratorio di Falaride. Come osservò Grifo⁹⁵⁴, i due monumenti non convissero: il più antico scomparve per consentire la costruzione del più recente. La sistemazione moderna dell'area, fondata sullo scavo integrale di entrambi, permise però di rendere leggibili tutte e due le fasi, senza sacrificare il monumento più antico a vantaggio di quello successivo, e aprì anche la possibilità di restituire il Comitium a una funzione culturale come spazio per spettacoli.

A tale scopo Minissi progettò, tra il 1968 e il 1970, una struttura rimovibile per la fruizione della cavea durante la stagione estiva, con la collaborazione dell'architetto Maurizio Governale e su incarico della Soprintendenza Archeologica di Agrigento; il finanziamento venne concesso dall'Assessorato Regionale al Turismo⁹⁵⁵. Ogni fila della cavea artificiale risultò composta da moduli di seduta in legno e acciaio, concepiti in modo da corrispondere in altezza e larghezza ai gradini antichi e da potersi incastrare l'uno con l'altro, seguendo la curvatura della cavea. Tali elementi proteggevano i sedili in pietra durante l'uso e potevano essere smontati e impilati alla fine della stagione, trovando posto in un piccolo deposito realizzato nelle vicinanze del teatro⁹⁵⁶.

Con questo intervento Minissi restituì al monumento una funzione attiva, concepita non come semplice sfruttamento spettacolare del sito, ma come forma di conservazione e valorizzazione culturale. La cavea del Comitium divenne così un caso esemplare di quella musealizzazione diffusa che, secondo Minissi, non si esauriva all'interno dell'edificio museale, ma si estendeva al contesto archeologico e territoriale⁹⁵⁷. La fruizione, quando resa

⁹⁵³ P. Grifo, *Il museo archeologico nazionale di Agrigento*, Soprintendenza alle antichità della Sicilia Centro Meridionale, Agrigento 1867, pp. 23-24.

⁹⁵⁴ P. Grifo, op. cit., pp. 24.

⁹⁵⁵ Per quanto riguarda il progetto della cavea artificiale da sovrapporre al *Comitium* di Agrigento non sono state trovate, presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma né relazioni né documenti ma solo lucidi degli elaborati di progetto. Rimangono a testimonianza del fatto che tale intervento vennero realizzate le foto dello stesso Minissi e del suo allievo Ranellucci.

⁹⁵⁶ A. Alagna, *Creazione della cavea...*, pp. 179.

⁹⁵⁷ Ivi. pp. 180.

compatibile con la tutela, si configurò come strumento di conoscenza, educazione e trasmissione culturale. Lo stesso Minissi sottolineò come, all'esterno del museo, meritasse particolare attenzione proprio la realizzazione di una struttura capace di rendere nuovamente utilizzabili le gradinate del teatro per le rappresentazioni estive, mediante l'accostamento di elementi di seduta adattabili alla curvatura della cavea e facilmente smontabili nei periodi di inattività⁹⁵⁸.

5.2 Il Parco archeologico di Selinunte (1974-1985); dalla visione di Vincenzo Tusa al progetto di Franco Minissi

Il Parco archeologico di Selinunte si configurò negli anni Ottanta grazie all'impegno dell'archeologo Vincenzo Tusa, Soprintendente ai Beni Archeologici della Sicilia occidentale dal 12 marzo 1963 al 31 dicembre 1985. Inizialmente, Tusa concepì l'archeologia come “una disciplina che studia le testimonianze del passato arrivate sino a noi”⁹⁵⁹; tuttavia, con il tempo,



Figura 192 – Agrigento, Immagine del Tempio R.

Fonte: Fotografia di K. Pasero, 27 novembre 2025.

la necessità di salvaguardare l'area di Selinunte dai furti e dalla speculazione edilizia trasformò tale visione in un impegno più ampio e profondo, fino a divenire una vera e propria missione. Egli giunse infatti a riconoscere che “lo studio dell'antico può essere uno dei mezzi migliori per la conoscenza dell'uomo, fuori dal tempo e dallo spazio”⁹⁶⁰.

Tra le principali criticità che dovette affrontare vi fu la diffusa attività di scavo clandestino, in particolare nelle necropoli, fenomeno strettamente connesso alle difficili condizioni socioeconomiche della borgata di Marinella⁹⁶¹.

Tusa comprese che la repressione giudiziaria risultava inefficace e ritenne invece necessario intervenire attraverso una sistematica campagna di scavi promossa dalla Soprintendenza, resa possibile grazie al finanziamento della

Fondazione Banco di Sicilia “Vincenzo Mormino”. Parallelamente, egli dovette fronteggiare il problema dell'espansione edilizia proveniente da Marinella e Triscina, che minacciava

⁹⁵⁸ F. Minissi, s. Ranellucci, *Museografia*, Roma 1992, pp. 92.

⁹⁵⁹ V. Tusa, *Selinunte nella mia vita*, Palermo 1990, pp. 17.

⁹⁶⁰ Ivi, pp. 18.

⁹⁶¹ A. Alagna, *Il parco archeologico di Selinunte*, in A. Alagna, *Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 186.

direttamente l'integrità dell'area archeologica. In questo contesto, Tusa dichiarò di aver affrontato congiuntamente «il problema della conservazione delle rovine e dell'ambiente in cui esse debbono “vivere” e “operare”»⁹⁶², sottolineando la necessità di garantire ai monumenti una funzione comunicativa nei confronti dell'uomo contemporaneo.

Alla fine degli anni Sessanta, Tusa sottopose tali questioni a Cesare Brandi, il quale condivise la necessità di preservare l'area dall'avanzata dell'edilizia moderna. In un intervento apparso sul “Corriere della Sera” nel 1966, Brandi evidenziò il valore eccezionale di Selinunte come paesaggio ancora integro e denunciò i rischi legati alla lottizzazione e alla costruzione di infrastrutture che avrebbero compromesso irrimediabilmente la percezione unitaria del sito. Egli sostenne con forza la necessità di istituire “un grande Parco archeologico”⁹⁶³, capace di conservare non solo i singoli monumenti, ma l'intero contesto paesaggistico e culturale. In questa prospettiva, il concetto di parco archeologico si affermò come strumento di tutela integrata, volto a preservare le rovine come “intero” e non come semplice “totale”, affinché esse potessero continuare a comunicare con il presente, offrendo «fonte di storia e conoscenza di sé stesso»⁹⁶⁴. Tale impostazione si inserì nel più ampio sviluppo della cultura del restauro del secondo Novecento, che, anche attraverso le Carte del Restauro internazionali (1964) e italiane (1972), aveva progressivamente spostato l'attenzione dalla tutela del singolo manufatto alla salvaguardia del contesto ambientale e paesaggistico⁹⁶⁵.

Il paesaggio archeologico venne così interpretato come un paesaggio culturale complesso, in cui elementi naturali e testimonianze storiche risultavano inscindibilmente connessi. L'esperienza del sito non si esauriva nella contemplazione dei resti, ma si configurava come un'esperienza sensoriale e cognitiva più ampia, capace di restituire al visitatore una percezione dinamica e stratificata del luogo, come descritto anche da Giancarlo De Carlo nel suo racconto di viaggio⁹⁶⁶.

⁹⁶² V. Tusa, *Il parco Archeologico di Selinunte e la “politica” di conservazione dell'ambiente delle zone archeologiche da parte della Soprintendenza Archeologica della Sicilia Occidentale*, in “Beni Culturali e ambientali, Sicilia”, n. 1-2, maggio 1981.

⁹⁶³ Il Parco archeologico di Selinunte può essere considerato un caso anticipatore del modello di parco archeologico formalizzato in Sicilia con la L.R. 20/2000, in quanto già esprime una relazione strutturale tra bene archeologico e contesto paesaggistico. Tale impostazione risulta coerente con i principi affermati dalla Carta di Losanna (1990) e successivamente ribaditi in ambito internazionale, nonché con il quadro normativo nazionale delineato dal Codice dei beni culturali e del paesaggio (D.Lgs. 42/2004), che riconosce nel paesaggio una componente essenziale del patrimonio culturale e della sua valorizzazione.

⁹⁶⁴ A. Alagna, *Il parco archeologico di Selinunte...*, pp. 187; V. Tusa, op. Cit., pp. 155.

⁹⁶⁵ A. Alagna, op. Cit., pp. 187-188.

⁹⁶⁶ G. De Carlo, *Appunti per un viaggio in Grecia (Morea)*, in *Scritti diversi*, Milano, Il Saggiatore, 1970

In tale dibattito si inserì il contributo di Franco Minissi, il quale, forte dell'esperienza maturata ad Agrigento, elaborò una concezione innovativa del parco archeologico fondata sulla "conservazione attiva". Egli sostenne infatti, come già ampiamente ribadito, che la valorizzazione del patrimonio dovesse avvenire attraverso la conservazione in loco, condizione necessaria sia per la ricerca scientifica sia per una corretta comprensione da parte del pubblico. Il parco archeologico, in questa prospettiva, si configurò come un sistema dinamico, capace di coniugare indagine scientifica, conservazione e fruizione, consentendo al visitatore di ricostruire idealmente i contesti originari e di sviluppare una propria capacità critica⁹⁶⁷. Di



Figura 193 – Agrigento, Immagine del Tempio G.

Fonte: Fotografia di K. Pasero, 27 novembre 2025.

conseguenza, il parco non si limitò a garantire la tutela dei manufatti, ma mirò a creare le condizioni per una fruizione culturale consapevole, assumendo una funzione educativa e formativa⁹⁶⁸. In questo quadro, Tusa portò avanti con determinazione il processo di demanializzazione dell'area, già avviato da Antonio Salinas tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Tale processo trovò fondamento normativo nella legge Bottai del 1939, che prevedeva l'esproprio per pubblica utilità al fine di garantire la conservazione, il decoro e il "godimento" pubblico dei beni culturali⁹⁶⁹.

Si affermò così una nuova concezione di parco archeologico come sistema territoriale integrato, in cui natura, reperto e ricerca scientifica concorrevano a formare un'unica realtà organica, capace di contrastare il degrado ambientale e di proporre un uso del territorio «positivo ed attivo»⁹⁷⁰. Nonostante le difficoltà amministrative e burocratiche, Tusa perseguì con tenacia questo obiettivo, promuovendo l'acquisizione delle aree e la costituzione del parco, che giunse a comprendere l'intero complesso monumentale di Selinunte, inclusi l'acropoli, le aree sacre e le necropoli. L'acquisizione di edifici storici destinati ad

⁹⁶⁷ F. Minissi, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma 1988.

⁹⁶⁸ E. De Miro, *Musealizzazione all'aperto. Esempi da Agrigento*, in B. Amendolea (a cura di), *I siti archeologici un problema di musealizzazione all'aperto*, Atti del I° Seminario di Studi, Roma febbraio 1988, Roma 1989, pp. 150.

⁹⁶⁹ A. Alagna, op. Cit., pp. 189.

⁹⁷⁰ Ivi.

Antiquarium contribuì inoltre a rendere possibile una lettura più completa e consapevole del sito, favorendo una fruizione culturalmente orientata⁹⁷¹.

I lavori per la realizzazione del Parco archeologico di Selinunte e per la trasformazione della fattoria Florio in Antiquarium furono finanziati dall'Assessorato regionale al Turismo. Il progetto, redatto da Franco Minissi con la collaborazione di Matteo Arena e del paesaggista Pietro Porcinai, venne approvato da tutti gli organi competenti, sia a livello regionale sia nazionale. Ancora una volta Minissi, che da tempo collaborava con le Soprintendenze siciliane, fu chiamato a tradurre in termini progettuali quella visione della tutela e della valorizzazione del paesaggio archeologico che Cesare Brandi aveva più volte sostenuto. Quest'ultimo, infatti, aveva riconosciuto in Selinunte un luogo ancora eccezionalmente integro, capace di conservare «l'augusta solitudine in cui ancora si trovano le più belle rovine che esistano al mondo»⁹⁷², pur rilevando la presenza di alcuni elementi incongrui, come le prime espansioni edilizie di Marinella e il serbatoio idrico che alteravano la percezione del paesaggio.

In quella fase, tuttavia, il progetto del costituendo parco non fu accolto in modo unanime. Non mancarono infatti opposizioni da parte di rappresentanti politici della comunità locale, che avanzarono critiche e interrogazioni parlamentari contro alcune delle soluzioni ideate da Minissi. In particolare, furono oggetto di contestazione le cosiddette “dune” previste lungo il margine del parco per schermare visivamente «i plotoni avanzati di Marinella», secondo l'espressione impiegata da Brandi. Tali rilevati vennero presentati polemicamente come strutture composte di sabbia e cemento; in realtà, essi erano stati concepiti come modellazioni in terreno naturale, destinate a integrarsi con la morfologia del sito e a ricoprirsene spontaneamente di vegetazione, così da costituire un vero e proprio margine paesaggistico tra il parco e l'edificio contemporaneo⁹⁷³. Fra le opposizioni più rilevanti vi fu quella dell'archeologo Nicola Bonacasa, che in una lettera indirizzata al Presidente della Regione Siciliana definì “assurde” le dune progettate da Minissi, poiché riteneva che esse imponessero al visitatore visuali obbligate all'interno del primo vero parco archeologico realizzato in Sicilia. Va però precisato che Bonacasa non mise in discussione l'intero impianto progettuale, che anzi riconobbe come «meditato e qualificato e sostanzialmente idoneo alle molteplici

⁹⁷¹ V. Tusa, *Il parco Archeologico di Selinunte...*

⁹⁷² C. Brandi, op. cit., 1966.

⁹⁷³ A. Alagna, *Il parco archeologico di Selinunte...*, pp. 190.

finalità dell'iniziativa»⁹⁷⁴. La sua critica riguardò piuttosto il progressivo scarto tra l'idea originaria e la sua concreta esecuzione. Egli osservò, infatti, che, in seguito alla decisione del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti di sopprimere il cosiddetto tridente con i tre canali visuali, poi in realtà realizzato, la duna si presentava, in quella fase, davanti ai templi della collina orientale come "un'alta cortina uniforme, massiccia, inutile"⁹⁷⁵.



Figura 194 – *Veduta aerea dell'Acropoli, J. Houlot e G. Fougères, 1910.*

Fonte: A. Pasteur, Museo archeologico e presidio per la ricerca scientifica presso l'Agorà di Selinunte, Tesi di Laurea magistrale, Politecnico di Milano, 2013-2014, pp. 61.

La discussione intorno a tale elemento evidenziò dunque come uno dei nodi centrali del progetto riguardasse non soltanto la protezione del sito, ma anche la costruzione del rapporto percettivo tra rovina, paesaggio e visitatore.

Dalla relazione predisposta da Minissi per le opere costitutive del Parco archeologico, elaborata in accordo con la Soprintendenza alle Antichità della Sicilia occidentale, emersero con chiarezza i criteri progettuali e gli obiettivi generali dell'intervento. Essi furono definiti

⁹⁷⁴ N. Bonacasa, *Lettera aperta al Presidente della Regione Siciliana. Oggetto la collina di Selinunte*, in "Beni Culturali e Ambientali, Sicilia", n. 1-2, maggio 1981.

⁹⁷⁵ Ivi.

sulla base di un'approfondita analisi del luogo e dell'individuazione dei molteplici interessi racchiusi nell'area archeologica, nonché dei servizi necessari alla sua conservazione e fruizione. Il programma di intervento venne quindi articolato in una serie di punti fondamentali⁹⁷⁶: l'eliminazione dell'accesso incontrollato mediante recinzioni perimetrali; la creazione di una viabilità interna differenziata fra traffico pedonale e carrabile, turistico o di servizio; la predisposizione di parcheggi defilati alla vista; la costruzione di rilevati in terra con funzione di schermo visuale rispetto all'abitato di Marinella; il recupero dei fabbricati rurali esistenti per destinarli a depositi, magazzini, uffici, punti di ristoro e foresterie; la messa a dimora di nuovo verde, sia arboreo sia superficiale, sui rilevati e lungo le recinzioni; la creazione di un sistema di controllo e informazione presso l'ingresso; la dotazione di impianti elettrici per i servizi e per la fruizione serale; infine, la ricostruzione dei laghetti presso le foci del Modione e del Cottone per ristabilire gli equilibri ecologici compromessi⁹⁷⁷.

Nel corso della prima elaborazione progettuale, Minissi si rese conto che non sarebbe stato possibile affrontare simultaneamente tutti questi problemi entro i limiti del finanziamento disponibile. Fu pertanto costretto a stabilire una gerarchia tra le opere previste, individuando quelle da realizzare nella prima fase e rinviando a tempi successivi gli interventi considerati meno urgenti o più onerosi. Vennero così rimandati il restauro e l'adattamento funzionale delle costruzioni esistenti, la ricostruzione dei laghetti ecologici, il completamento della rete viaria interna, parte della rete elettrica e le integrazioni arboree⁹⁷⁸.

Su questa base prese forma il progetto esecutivo presentato da Minissi nel 1980, ma sviluppato già a partire dal 1974 con la collaborazione di Matteo Arena e Pietro Porcinai. Tale progetto definì con precisione l'assetto del parco. In primo luogo, i servizi d'ingresso furono studiati in modo da garantire il controllo delle entrate e delle uscite, sia pedonali sia automobilistiche. A questo scopo venne concepita una grande hall inserita all'interno di un rilevato artificiale e priva di volumetrie emergenti, così da ridurre al minimo l'impatto visivo; al suo interno trovarono posto la biglietteria e gli altri servizi per il pubblico⁹⁷⁹.

Per quanto riguarda la viabilità interna, dal piazzale antistante la hall si sviluppò un sistema di percorsi sia carrabili sia pedonali. La viabilità carrabile, limitata in quella fase ai lati sud e ovest del parco, conduceva fino all'Acropoli ed era dotata di ampi parcheggi opportunamente nascosti alla vista. I percorsi pedonali, invece, pur all'interno di una generale transitabilità

⁹⁷⁶ A. Alagna, *Il parco archeologico di Selinunte...*, pp. 191.

⁹⁷⁷ F. Minissi, P. Porcinai, M. Arena, *Progetto per il Parco Archeologico di Selinunte*, ACS, Archivi privati, Fondo Arch. Minissi, busta 35.

⁹⁷⁸ A. Alagna, op. Cit., pp. 191.

⁹⁷⁹ Ivi, pp. 191-192.

dell'intero parco, furono progettati per offrire al visitatore una lettura sintetica e ordinata dell'insieme, orientandone progressivamente l'attenzione verso gli episodi monumentali dominanti — i templi diruti, il tempio ricostruito, l'Acropoli — mediante l'uso dei rilevati, dei tunnel visuali aperti nelle dune e della passeggiata lungo il loro colmo. Particolarmente importante risultò anche il ponte sul Modione, indispensabile per assicurare gli scavi, le ricerche archeologiche e la visita dell'area del santuario della Malophoros. Questa struttura, uno degli impegni progettuali più significativi, venne risolta con un unico elemento in cemento armato precompresso, appoggiato agli argini e sagomato in modo da ridurre al minimo l'ingombro visivo nel paesaggio⁹⁸⁰.

Anche il sistema delle recinzioni fu attentamente calibrato in rapporto alle diverse condizioni morfologiche e paesistiche del sito. Lungo i perimetri esterni la recinzione fu costituita da rete metallica zincata su paletti di ferro, completata da filo spinato e da piante spinose; in alcuni tratti essa venne incassata nel terreno, come sul lato nord, per non interrompere la continuità visiva dell'uliveto esistente. Lungo gli argini del Modione, invece, fu previsto un diverso tipo di recinzione, anch'essa incassata, accompagnata da un secondo rilevato destinato a fungere da passeggiata pedonale. A questi dispositivi si aggiunsero gli impianti tecnologici, pensati sia per la conservazione del verde esistente e di nuova piantumazione, tramite un sistema di irrigazione alimentato con l'acqua del Modione, sia per la fruizione del parco, attraverso l'illuminazione della viabilità principale e dei complessi archeologici⁹⁸¹.

A mio avviso per Minissi, la formazione di un parco archeologico non costituì mai un semplice provvedimento difensivo nei confronti di possibili danneggiamenti, né un ambito riservato esclusivamente alla ricerca specialistica. Egli la concepì piuttosto come un'operazione capace di conservare e, al tempo stesso, rivitalizzare un complesso monumentale del passato attraverso interventi specificamente museologici e museografici. Il parco diventò così uno strumento di conoscenza, mediazione e valorizzazione, anche se, come vedremo successivamente, realizzato in maniera leggermente differente da dall'idea iniziale, in cui la tutela delle preesistenze si coniugava con l'organizzazione consapevole della loro fruizione.

Come già anticipato, la fase di realizzazione del progetto non si svolse in modo pienamente coerente con le intenzioni originarie, determinando una serie di trasformazioni che alterarono

⁹⁸⁰ G. Guerra, I. Grassedonio, G. Giaccone, G. Bellocchi, *Progetto di valorizzazione del Parco archeologico di Selinunte*, in *Archeologia e architettura, Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*, (a cura di) G. Ciotta, Aion, 2009, pp. 69.

⁹⁸¹ F. Minissi, P. Porcinai, M. Arena, *Progetto per il Parco Archeologico...*, pp. 35.

significativamente l'impianto ideato da Minissi. L'ingresso al Parco da Marinella, pur basato su quel progetto, venne infatti realizzato solo parzialmente e con rilevanti difformità. L'area che avrebbe dovuto configurarsi come giardino pubblico di mediazione tra città e Parco fu sostituita da un parcheggio a raso, successivamente circondato da una seconda duna artificiale non prevista, che finì per accentuare la separazione tra l'insediamento urbano e il sistema archeologico⁹⁸².



Figura 195 – L'accesso attuale a parco Archeologico di Selinunte e la collina progettata da Minissi.

Fonte: www.giornalekleos.it

Il sistema degli accessi subì modifiche sostanziali: l'introduzione di una rotonda carrabile, di scala incongrua rispetto al contesto, alterò i rapporti spaziali con la città, mentre il disegno dei percorsi pedonali modificò profondamente l'impianto scenografico originario. In particolare, il percorso d'ingresso basato sul cosiddetto "tridente", concepito per offrire una visione frontale dei templi della collina orientale, venne sostituito da un accesso laterale che ne comprometteva la lettura percettiva⁹⁸³. Il 1° gennaio 1987, in attuazione delle leggi regionali n. 80 e n. 116 del 1977 in materia di beni culturali, venne istituita la Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Trapani, articolata nelle sezioni relative ai beni archeologici, paesaggistici, architettonici e urbanistici, nonché storico-artistici. A quella data, il processo di demanializzazione dell'area del parco, sostenuto con determinazione da Tusa grazie ai finanziamenti della Cassa per il Mezzogiorno e del Ministero, aveva già consentito di acquisire al demanio pubblico oltre 260 ettari del sito di Selinunte, pur lasciando ancora escluse alcune

⁹⁸² G. Guerra, *Progetto di valorizzazione del Parco...*, pp. 71.

⁹⁸³ Ivi, pp. 71-72.

aree necropolari, tra cui Manicalunga, Buffa e Timpone Nero⁹⁸⁴. Sempre in quegli anni, gran parte delle opere previste dal progetto di Minissi e Porcinai risultò già compiuta. Erano stati infatti realizzati la recinzione dell'area, concepita in modo da risultare quasi invisibile poiché collocata nelle zone di avvallamento, il diaframma costituito dalla duna artificiale sul lato orientale del parco e la hall di accesso, dotata di documentazione introduttiva al sito, biglietteria e servizi. Erano invece ancora in fase di esecuzione la zona di parcheggio antistante l'ingresso, la viabilità interna pedonale e carrabile, la sistemazione a verde della duna e delle recinzioni, l'impianto di irrigazione e quello elettrico. I lavori, realizzati per circa l'80%, furono sospesi alla fine del 1985 in attesa di ulteriori finanziamenti, richiesti attraverso una perizia di variante e suppletiva inoltrata alla Cassa per il Mezzogiorno il 1° luglio 1987⁹⁸⁵.

Nel frattempo, si procedette anche al censimento dei fabbricati esistenti all'interno dell'area archeologica. Tra questi rivestì particolare interesse il complesso delle Case Agoglitta, che la Soprintendenza intese destinare a servizi e infrastrutture per la fruizione pubblica, quali bar, ristorante, punto vendita e sala didattica per la proiezione di audiovisivi dedicati all'Acropoli e alla collina orientale. Il Parco archeologico di Selinunte si pose pertanto come l'esito di una vicenda lunga e complessa, segnata dalla tenacia dei suoi promotori e da un'idea di progetto unitaria, capace di confrontarsi con le diverse stratificazioni storiche e paesaggistiche del luogo. Esso si configurò come un museo all'aperto per la conservazione in situ delle preesistenze, ma anche come laboratorio di studio e di ricerca, oltre che come presidio concreto contro la speculazione edilizia e l'abusivismo. Proprio per questo, nonostante le difficoltà e le incompiutezze, il parco riuscì a mantenere intatto lo "spirito" del luogo antico, così come era stato colto e descritto da Cesare Brandi⁹⁸⁶.

Negli anni successivi, tuttavia, ulteriori interventi non coordinati contribuirono ad accentuare la perdita di coerenza dell'insieme. All'esterno del Parco vennero inserite strutture precarie per la vendita di souvenir, mentre all'interno furono introdotti elementi eterogenei — arredi, impianti e strutture di servizio — spesso privi di relazione con il contesto archeologico e paesaggistico. Anche la disposizione di tali elementi risultò frequentemente casuale, contribuendo a una progressiva confusione nella percezione degli spazi⁹⁸⁷.

⁹⁸⁴ R. Camerata Scovazzo, *La provincia di Trapani: un museo archeologico a scala territoriale*, in B. Amendolea (a cura di), *I siti archeologici un problema di musealizzazione all'aperto*, Atti del I° Seminario di Studi, Roma febbraio 1988, Roma 1989, p. 150.

⁹⁸⁵ A. Alagna, *Il parco archeologico di Selinunte...*, pp. 192.

⁹⁸⁶ Ivi.

⁹⁸⁷ G. Guerra, *Progetto di valorizzazione del Parco...*, pp. 72.

Le più recenti campagne di scavo hanno ulteriormente arricchito e in parte ridefinito il quadro conoscitivo del sito. In particolare, il rinvenimento di tratti della cinta muraria arcaica e di una porta monumentale sul lato settentrionale ha consentito di riconsiderare in modo significativo l'estensione dell'abitato, evidenziando una struttura urbana più ampia e articolata di quanto precedentemente ipotizzato. Tale scoperta ha infatti spostato verso nord i limiti della città antica, restituendo l'immagine di Selinunte come un organismo urbano di dimensioni maggiori e dotato di un sistema difensivo complesso e strutturato⁹⁸⁸.

Parallelamente, le indagini condotte sull'acropoli hanno portato all'individuazione dell'accesso all'adyton del Tempio R, offrendo nuovi elementi per la comprensione delle pratiche culturali e delle fasi più antiche della città. Tali acquisizioni, sebbene ancora in fase preliminare, confermano la stretta relazione tra impianto urbano, sistemi difensivi, paesaggio e organizzazione culturale, rafforzando ulteriormente l'interpretazione del Parco archeologico come sistema territoriale integrato, in cui ricerca, conservazione e fruizione concorrono alla costruzione di una lettura dinamica e stratificata del sito⁹⁸⁹.

⁹⁸⁸ Università degli Studi di Milano, *Sull'acropoli di Selinunte riemerge l'accesso all'adyton del Tempio R*, 2025.

⁹⁸⁹ Regione Siciliana – Assessorato dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, *Nuove scoperte archeologiche a Selinunte: riaffiorano la porta monumentale e le mura della città arcaica*, 2025, disponibile online: <https://parchiarcheologici.regione.sicilia.it> (consultato il 23/03/2026).

Capitolo 6

CRITICITÀ E POTENZIALITÀ NEI PROGETTI DI MINISSI: POSSIBILI PROPOSTE PROGETTUALI

Nel quadro delle trasformazioni della cultura del restauro e della museografia nel secondo dopoguerra, l'opera di Franco Minissi rappresenta uno dei momenti più significativi di sintesi tra conservazione, progetto architettonico e valorizzazione del patrimonio archeologico. Tuttavia, alla luce delle più recenti riflessioni teoriche e delle mutate esigenze della fruizione contemporanea, si rende oggi necessaria una rilettura critica dei suoi interventi, volta a individuarne potenzialità, limiti e possibili aggiornamenti. In questo senso, risulta fondamentale inquadrare il contributo di Minissi all'interno del dibattito internazionale sul restauro e sulla museografia sviluppatosi alla fine degli anni 50 del '900.

6.1 Dal modello minissiano alle strategie contemporanee di valorizzazione: museografia, gestione e progetto ad Agrigento

Nel secondo dopoguerra italiano, il restauro attraversò una fase di profonda trasformazione, sviluppandosi a partire dai principi del cosiddetto "restauro scientifico" elaborati da Gustavo Giovannoni. In quel contesto, segnato dalla necessità di "ricostruire" non soltanto i monumenti danneggiati dalla guerra ma anche l'identità culturale del Paese, il restauro venne riconosciuto come uno strumento essenziale di tutela della memoria collettiva. Non risultava più accettabile un intervento affidato all'arbitrio del singolo o a una ricostruzione meramente storico-filologica, capace di alterare l'autenticità dell'opera; si affermò invece l'idea che il patrimonio dovesse essere trasmesso alle generazioni future nella sua verità storica e materiale⁹⁹⁰. In questa prospettiva, già la Conferenza di Atene del 1931 aveva sottolineato il valore educativo dei monumenti storici, riconoscendone l'importanza nel rafforzare il rapporto tra le comunità e i luoghi in cui esse si identificano. Fu tuttavia la Carta di Venezia del 1964 a esercitare un'influenza decisiva sulla cultura del restauro del secondo Novecento, poiché ampliò la

⁹⁹⁰ A.R.D. Accardi, *The Museography of Franco Minissi and the 'preventive restoration purché sottoposte a verifica sperimentale e impiegate con rigore critico': a methodological turning point in heritage interventions from the Venice Charter to the present day*, in 1964-2024 *La Carta di Venezia, Riflessioni teoriche e prassi operative nel progetto di restauro*, Restauro Archeologico, N.2/ 2024, Firenze 2024, pp. 68.

nozione di monumento fino a comprendere anche il contesto ambientale. La Carta sancì infatti il passaggio da una concezione limitata al restauro del singolo oggetto a una visione più ampia di conservazione del monumento-documento nel suo insieme, promuovendo una tutela che tenesse conto sia della materia sia del contesto storico e paesaggistico, e riconoscendo la legittimità dell'impiego di materiali tradizionali e moderni purché sperimentati e criticamente controllati⁹⁹¹.



Figura 196 – Il Pantheon con le “Orecchie” di G.L. Bernini, da una stampa di G.B. Piranesi,
Fonte: G. Giovannoni, *Restauri di monumenti*, conferenza, 1931.

All'interno di questo clima culturale si collocò la figura di Franco Minissi, architetto, museografo e restauratore, la cui opera appare strettamente coerente con i principi affermati dalla Carta di Venezia, alla cui redazione egli stesso contribuì. La sua attività teorica e progettuale si sviluppò infatti in continuo dialogo con il dibattito sul restauro, contribuendo a definire una concezione del progetto come strumento di conservazione, interpretazione e trasmissione del patrimonio. Negli stessi anni maturò anche una nuova idea di museo, all'interno della quale la museografia assunse un ruolo centrale. Essa non venne ... intesa soltanto come tecnica dell'allestimento, ma come disciplina capace di interpretare l'opera, comunicarne i valori culturali e educativi e al tempo stesso garantirne la conservazione e il rispetto della materia autentica. In questo senso, la museografia si configurò come parte

⁹⁹¹ A.R.D. Accardi, op. Cit., pp. 68.

integrante della tutela, poiché predispose quelle condizioni spaziali, percettive e ambientali attraverso cui l'opera poteva essere compresa nella sua integrità⁹⁹².

Gli interventi di Minissi, soprattutto in Sicilia, mostrarono con chiarezza questa impostazione. Il suo obiettivo non fu soltanto preservare ciò che doveva essere salvato, ma anche creare le condizioni per una fruizione durevole e consapevole del patrimonio, garantendone la permanenza culturale attraverso l'uso. In tale prospettiva egli intese l'"uso" non come semplice riattivazione funzionale del bene, ma come azione di musealizzazione, cioè come predisposizione di condizioni favorevoli alla corretta interpretazione dei manufatti, senza alterarne la natura e senza comprometterne l'autenticità⁹⁹³.

Fin dall'inizio della sua attività, Minissi considerò la conservazione e il restauro come finalità essenziali di ogni progetto museografico, mentre il restauro vero e proprio veniva inteso come un momento operativo inserito in un processo più ampio. In questa concezione, la museografia non rappresentava un ambito distinto dalla conservazione, ma ne costituiva una forma specifica e avanzata. Per questo egli attribuì grande importanza al restauro preventivo, ritenendolo parte integrante dell'intervento museografico⁹⁹⁴.

Secondo Minissi, infatti, il progetto di restauro e quello di allestimento, se fondati sui principi di distinguibilità e reversibilità, dovevano essere accompagnati da una manutenzione costante nel tempo, unica condizione capace di garantire la permanenza della funzione protettiva e interpretativa del sistema predisposto. In tale prospettiva, la tutela non si esauriva nell'atto dell'intervento, ma richiedeva continuità gestionale e controllo costante. Le strutture museografiche e protettive, proprio perché pensate come strumenti di conservazione e valorizzazione, avrebbero dovuto essere mantenute efficienti per continuare a trasmettere il significato educativo e documentario dei siti e dei reperti⁹⁹⁵. Le prime applicazioni concrete di questo metodo furono sviluppate soprattutto in Sicilia e anticiparono, in diversi aspetti, alcuni dei principi poi codificati dalla Carta di Venezia. Non a caso, alcune formulazioni della Carta sembrano riflettere direttamente la metodologia di Minissi, soprattutto in relazione al riuso, al completamento, all'integrazione delle parti mancanti e all'impiego di materiali moderni. Tuttavia, mentre la Carta di Venezia si limitava prevalentemente agli interventi sui

⁹⁹² C. Bellanca, *Franco Minissi in Sicilia*, in V. Curzi (ed.), *Musei Italiani del dopoguerra (1945 – 1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, Skira, Milano 2022, pp. 265-286.

⁹⁹³ F. Minissi, *Conservazione dei beni storico-artistici e ambientali: restauro e musealizzazione*, De Luca, Roma 1978, pp. 10.

⁹⁹⁴ A.R.D. Accardi, *The Museography of Franco Minissi...*, pp. 69.

⁹⁹⁵ Ivi.

monumenti, Minissi spinse questa riflessione oltre, estendendola al rapporto tra nuova architettura e contesto storico, archeologico e paesaggistico⁹⁹⁶.

Quanto sopra espresso è dimostrato dai numerosi interventi, tra cui il Museo Archeologico di Gela (1955-1957), il Museo Diocesano di Agrigento (1958-1963), il Museo Archeologico di Agrigento (1962-1967), il Museo Archeologico di Siracusa (1961-1978), l'Antiquarium di Himera (1963-1971) e il Parco Archeologico di Selinunte (1980-1985). In tutti questi casi la conservazione non venne pensata come semplice difesa passiva dell'esistente, ma come attivazione di un processo di musealizzazione, cioè di una conservazione "attiva", capace di coinvolgere non solo l'oggetto o l'architettura storica, ma anche il contesto nel quale essa si colloca⁹⁹⁷. Per Minissi, il museo è il luogo in cui gli oggetti del passato, riconosciuti per il loro valore storico o artistico, vengono conservati, protetti e interpretati.



Figura 197 – C. Ronzi, Vista interna dell'antiquarium di Himera a Termini Imerese (Collezione privata, Palermo).
Fonte: M. Iannello, *Franco Minissi e il progetto dell'antiquarium di Himera a Termini Imerese (1963-1984): memoria storica e coscienza modern*, Palermo 2015.

Tale processo non riguardò soltanto il restauro materiale, ma anche la predisposizione di condizioni ambientali e percettive adeguate, tali da consentire sia una corretta lettura storico-critica, sia una fruizione pubblica consapevole. Proprio in questo quadro, ispirato alla riflessione brandiana, Minissi concepì l'inserimento di nuovi elementi architettonici nei contesti storici stratificati come un'operazione creativa ma criticamente controllata.

Il suo obiettivo non fu mai quello di imitare l'antico o di annullare la presenza del nuovo, bensì di costruire una nuova immagine che si integrasse con il contesto, rimanendo tuttavia chiaramente

distinguibile. In questo modo, il progetto contemporaneo diventava strumento di una vera e propria reintegrazione dell'immagine, collocandosi all'interno di una posizione critico-conservativa⁹⁹⁸.

Le opere di Minissi, profondamente legate al clima culturale in cui nacquero, vengono oggi reinterpretate alla luce della contemporanea cultura del restauro, che continua a riconoscerne il valore. Tuttavia, tale attualità non può essere accolta in modo acritico. Il caso del Museo

⁹⁹⁶ Ivi, pp. 69-70.

⁹⁹⁷ Ivi, pp. 70.

⁹⁹⁸ A.R.D. Accardi, *The Museography of Franco Minissi...*, pp. 70, E. Romeo, R. Rudiero, Il dibattito internazionale e le riflessioni sul restauro archeologico dalla Conferenza di Atene (1931) alla Carta di Venezia (1964) e oltre, in S. Caccia Gherardini (a cura di), Firenze Edizioni ETS, 2025, pp.53-73.

Archeologico Regionale “Pietro Griffo” di Agrigento, progettato da Minissi alla fine degli anni Cinquanta e aperto nel decennio successivo, risulta in questo senso particolarmente significativo, poiché consente di seguire l’evoluzione di un progetto nato in un determinato contesto culturale e oggi posto di fronte a nuove esigenze di comunicazione, accessibilità e fruizione⁹⁹⁹. Il museo nacque in una stagione di forte valorizzazione del patrimonio archeologico siciliano, nel contesto della Valle dei Templi, e fu concepito come un’integrazione tra architettura moderna e preesistenze archeologiche, secondo la teoria minissiana della reintegrazione dell’immagine e della continuità tra restauro critico e allestimento museografico¹⁰⁰⁰. Tuttavia, una lettura più attenta consente di cogliere anche alcuni elementi problematici: la costruzione dell’edificio, come già ricordato nel capitolo precedente, comportò infatti la compromissione di altre preesistenze, poiché il nuovo museo venne realizzato sopra i resti di un santuario arcaico dedicato alle divinità ctonie, databile al VI secolo a.C., e sopra ambienti rupestri di età altomedievale, determinando una trasformazione irreversibile di quel settore del sito¹⁰⁰¹.



Figura 198 - Collezione Museo Grifo, Museo Regionale “Pietro Grifo”, progettato da Franco Minissi, Agrigento.
Fonte: <https://parchiarcheologici.regione.sicilia.it>

A mio avviso, pur riconoscendo la complessità delle scelte progettuali e la necessità, in alcuni casi, di operare selezioni tra diverse emergenze storiche, questa vicenda induce oggi a riflettere criticamente sulla localizzazione del museo. Sarebbe stato forse possibile ipotizzare

⁹⁹⁹ Ivi, pp. 71.

¹⁰⁰⁰ B.A. Vivio, *Franco Minissi, Musei e restauri: la trasparenza come valore*, Cangemi Editore, Roma 2010, pp. 116-118.

¹⁰⁰¹ A.R.D. Accardi, *The Museography of Franco Minissi...*, pp. 71.



Figura 199 -Collezione di vasi, Museo Regionale “Pietro Grifo”, progettato da Franco Minissi ad Agrigento.
Fonte: <https://parchiarcheologici.regione.sicilia.it>

una collocazione meno invasiva, posta accanto al sito e non direttamente sopra di esso, così da evitare il sacrificio di una parte del contesto archeologico?

Questa riflessione, come evidenziato da Aldo Accardi, si collega a una questione più ampia, che emerge anche dall’esperienza di altri musei progettati o riallestiti da Minissi, come Villa Giulia a Roma. In quel caso, negli

anni Cinquanta, l’intervento fu motivato dalla necessità di aggiornare spazi espositivi ormai saturi di materiali archeologici. Sotto la direzione di Renato Bartoccini e con la collaborazione dell’archeologo Roberto Vighi, Minissi introdusse soluzioni innovative per aumentare la capacità espositiva e migliorare la presentazione dei reperti, inserendo gallerie nelle ali della villa e costruendo un ordinamento coerente con il criterio topografico originario. Tale esperienza dimostra con chiarezza che il museo, per sua natura, è una realtà destinata a trasformarsi nel tempo, in rapporto ai mutamenti della società e delle esigenze culturali¹⁰⁰².

Da qui nasce una domanda cruciale: se i musei cambiano perché cambia il mondo, per quale ragione si tende ancora oggi a considerare la museografia di Minissi come intoccabile, quasi fosse sottratta a ogni possibilità di aggiornamento? Molti musei di grande prestigio hanno conosciuto radicali trasformazioni architettoniche e museologiche senza che ciò ne cancellasse il valore; al contrario, proprio la capacità di rinnovarsi ne ha garantito l’attualità. Ne deriva quindi l’interrogativo se anche le realizzazioni di Minissi, pur storicamente significative, non debbano oggi essere ripensate criticamente¹⁰⁰³.

Nel corso del tempo, infatti, la riflessione sul restauro e sul patrimonio si è evoluta, come dimostra anche l’allargamento del concetto di heritage sancito da documenti più recenti, tra cui la Convenzione di Faro del 2005. Ci si può allora chiedere se una simile evoluzione abbia riguardato con altrettanta intensità anche la museografia, oppure se quest’ultima sia rimasta in parte ferma ai modelli del secondo dopoguerra. Il caso del Museo “Pietro Griffo” ad Agrigento sembra confermare questa seconda ipotesi: tanto l’architettura quanto il dispositivo

¹⁰⁰² A.R.D. Accardi, *The Museography of Franco Minissi and the ‘preventive restoration purché sottoposte a verifica sperimentale e impiegate con rigore critico’: a methodological turning point in heritage interventions from the Venice Charter to the present day*, in 1964-2024 *La Carta di Venezia, Riflessioni teoriche e prassi operative nel progetto di restauro*, Restauro Archeologico, N.2/ 2024, Firenze 2024, pp. 71-72.

¹⁰⁰³ Ivi, pp. 72.

museologico sono rimasti sostanzialmente immutati, pur in presenza di nuove esigenze comunicative e di nuovi pubblici¹⁰⁰⁴.

Nonostante la straordinaria ricchezza delle collezioni conservate, il museo fatica oggi a coinvolgere i visitatori e a comunicare efficacemente il proprio significato culturale. La museografia contemporanea ha da tempo abbandonato i modelli troppo ideologici, segmentati o rigidamente didascalici, orientandosi verso forme di presentazione più autentiche, narrative e relazionali, capaci di mettere in dialogo oggetti, contesti e persone¹⁰⁰⁵. Tale trasformazione spinse molti musei a ripensare la propria funzione, aprendosi a un pubblico più ampio e diversificato, composto non solo da specialisti, ma anche da turisti, famiglie, cittadini e scuole. Il visitatore contemporaneo non cerca più soltanto informazioni o apparati didattici, ma desidera vivere un'esperienza, interagire, comprendere e sentirsi coinvolto. Anche il pubblico scolastico tende a privilegiare forme di apprendimento più immersive, fuori dalla rigidità della lezione tradizionale. In questo quadro, la cultura materiale non deve essere presentata solo attraverso spiegazioni, ma mediante narrazioni capaci di evocare la trama della vita passata e di rendere percepibile la densità umana e storica degli oggetti esposti¹⁰⁰⁶.



Figura 200 – Pianta del Museo Archeologico Regionale “Pietro Griffo”, progetto di Franco Minissi, in Ministero della Cultura, Censimento delle architetture contemporanee,

Fonte: <https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it>.

¹⁰⁰⁴ Ivi.

¹⁰⁰⁵ A.R.D. Accardi, *I beni archeologici ed etno-antropologici. Strumenti per il recupero dell'identità territoriale e di riscatto socio-economico*, in A. Sposito (cur.), Aghathòn 2006, Offset Studio, Palermo 2006, pp. 33-35.

¹⁰⁰⁶ Cfr. C. Da Milano, E. Falchetti (eds), *Musei per le Storie. Storie per i Musei. Storytelling digitale e musei scientifici inclusivi. Un progetto europeo* (versione italiana e inglese), Vetrani Editore, Nepi (VT) 2014.

Dal punto di vista museotecnico, alcuni elementi della teoria brandiana continuano comunque a costituire un riferimento valido anche per le strategie espositive contemporanee. Riprendendo una riflessione già presente in Amedeo Maiuri¹⁰⁰⁷ sul “rinnovamento dei musei d’antichità”¹⁰⁰⁸, si può osservare come anche oggi risultino centrali alcuni principi: la reversibilità dell’allestimento, il suo carattere minimo e non invasivo, la chiarezza nella distinzione tra reperti autentici e repliche, l’equilibrio tra funzione educativa ed esperienza estetica. L’architettura del museo, gli interni e i dispositivi espositivi dovrebbero quindi mettere in valore gli oggetti senza sovrastarli né svuotarne il significato¹⁰⁰⁹.

Gli esiti diventano invece negativi quando l’allestimento si fa troppo complesso, richiama eccessivamente l’attenzione su di sé o quando gli apparati didattici risultano così ingombranti da distogliere lo sguardo dai reperti. Secondo questa lettura, il museo “Pietro Griffo” mostra oggi proprio questi limiti: vetrine eccessivamente articolate nei materiali e nelle finiture, apparati espositivi ridondanti, eccessi decorativi in ambienti come la sala del Telamone, pannelli testuali troppo lunghi e poco leggibili, con scritte piccole e poco accessibili. Anche il percorso risulta ostacolato da barriere, setti murari e teche collocate in posizioni poco favorevoli alla percezione, tanto da costringere in alcuni casi il visitatore ad assumere posture scomode per osservare i reperti¹⁰¹⁰.



Figura 201 e Figura 202 – Agrigento, Museo Archeologico (MARAG): a sinistra, rilievo dello stato attuale realizzato dall’arch. R. Giammellaro (© Aldo R. D. Accardi); a destra, planimetria della proposta di riallestimento, progettata dall’arch. A. R. D. Accardi, 2021–22 (© Aldo R. D. Accardi).

Fonte: A. R. D. Accardi, *The Museography of Franco Minissi and the “preventive restoration”: a methodological turning point in heritage interventions from the Venice Charter to the present day*. In *Dopo la Carta di Venezia: formazione, esperienze e casi studio dal secondo Novecento all’attualità*, Roma 2024 pp. 466.

¹⁰⁰⁷ L. Veronese, *Amedeo Maiuri e il restauro la tutela dei siti archeologici in campania tra le due guerre*, Artem, Napoli 2024.

¹⁰⁰⁸ Cfr. A.R.D. Accardi, *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Collana edA - Esempi di Architettura - Spazi di Riflessione 56, Aracne editrice S.r.l., Roma 2019, pp. 15.

¹⁰⁰⁹ Cfr. N. Stanley-Price, J. King, *Conserving the Authentic. Essays in honour of Jukka Jokilehto*, Iccrom, Roma 2009.

¹⁰¹⁰ A.R.D. Accardi, *The Museography of Franco Minissi...*, pp.72.

In questo quadro si colloca esplicitamente la proposta di riallestimento del Museo Archeologico Regionale di Agrigento elaborata da Aldo Renato Daniele Accardi, che non si limita a formulare una critica generale alla museografia del secondo dopoguerra, ma propone un vero e proprio progetto di riorganizzazione del museo. Alla base di tale proposta vi è una considerazione decisiva: ogni museo cambia, perché cambia il mondo. Da qui deriva la necessità di ripensare radicalmente l'ordinamento dei contenuti e le modalità attraverso cui essi vengono comunicati. Secondo Accardi, una delle criticità dei musei archeologici tradizionali consiste nel fatto che il progetto museologico, ponendo al centro la disciplina archeologica come struttura ordinatrice assoluta, finisce per far dimenticare che i reperti, prima di essere oggetti di scavo, furono creati, usati e vissuti da persone. Questa inadeguatezza non riguarda soltanto Agrigento, ma una parte significativa dei musei archeologici, in Italia e non solo¹⁰¹¹.



Figura 203 e Figura 204 – Agrigento, Museo Archeologico (MARAG): a sinistra, la Sala del Cratere di Gela progettata da F. Minissi; a destra, la prefigurazione del nuovo allestimento della Sala del Cratere di Gela, progetto espositivo dell'arch. A. R. D. Accardi, 2021–22 (© Aldo R. D. Accardi).

Fonte: A. R. D. Accardi, *The Museography of Franco Minissi and the "preventive restoration": a methodological turning point in heritage interventions from the Venice Charter to the present day*. In *Dopo la Carta di Venezia: formazione, esperienze e casi studio dal secondo Novecento all'attualità*, Roma 2024 pp. 467.

Il progetto di Aldo Accardi per il MARAG propone dunque il passaggio da un percorso tradizionale, fondato prevalentemente sull'accumulazione di dati e sulla sequenza oggettuale, a un allestimento tematico e narrativo. Ciò comporta la selezione di oggetti capaci di raccontare storie umane e l'impiego di strumenti interpretativi in grado di restituire il *genius loci* del sito e il suo significato storico. In questa prospettiva, i reperti non vengono esposti soltanto per il loro valore intrinseco, ma come veicoli di narrazione, capaci di costruire un ponte tra passato e presente. Un simile approccio mira a coinvolgere emotivamente il visitatore

¹⁰¹¹ Ivi, pp. 72.

e a favorire forme più profonde di apprendimento¹⁰¹². Per questo motivo, nel progetto di Accardi, l'aggiornamento delle strutture museali, tanto sul piano comunicativo quanto su quello architettonico, diventa essenziale: esso consente di evitare che gli oggetti vengano fraintesi, ignorati o percepiti come entità isolate. L'obiettivo non è più mostrare il reperto in sé, ma collocarlo entro una trama più ampia, che lo riconnetta alla società che lo ha prodotto e alle persone che lo hanno utilizzato. Le strategie comunicative contemporanee, comprese quelle multimediali, vengono così impiegate non per spettacolarizzare il museo, ma per trasmettere contenuti in modo più efficace e inclusivo, senza dipendere esclusivamente da lunghi apparati testuali¹⁰¹³.

Parallelamente, la trasformazione degli spazi e l'eliminazione delle barriere architettoniche puntano a rendere il museo accessibile a tutti i visitatori, indipendentemente dalle condizioni fisiche o cognitive. In questa prospettiva, il museo archeologico non è più soltanto un contenitore di reperti, ma un luogo in cui si costruisce la comprensione della storia umana e dell'identità culturale. La moderna archeologia, del resto, non considera più il reperto come fine ultimo dell'indagine, ma come mezzo per ricostruire scientificamente la storia delle comunità del passato. Una delle principali ragioni per cui il pubblico visita i musei archeologici risiede proprio nella possibilità di incontrare, attraverso gli oggetti, le persone che li hanno creati, utilizzati e trasmessi. I reperti diventano così segni di una continuità tra generazioni, indizi di un radicamento nel territorio e strumenti di ricostruzione della memoria collettiva. In questo senso, nel progetto di Accardi, la museografia archeologica si orienta

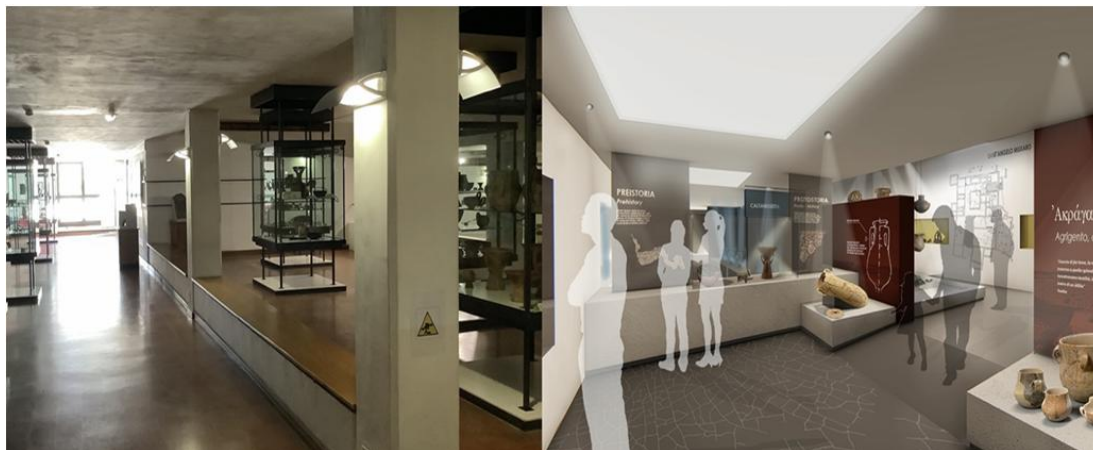


Figura 205 e Figura 206 – Agrigento, Museo Archeologico (MARA): a sinistra, la sala delle collezioni preistoriche del percorso tematico "territorio" progettata da F. Minissi; a destra, la prefirgurazione del nuovo allestimento della sala delle collezioni preistoriche, progetto espositivo dell'arch. A. R. D. Accardi, 2021–22 (© Aldo R. D. Accardi).

Fonte: A. R. D. Accardi, *The Museography of Franco Minissi and the "preventive restoration": a methodological turning point in heritage interventions from the Venice Charter to the present day*. In *Dopo la Carta di Venezia: formazione, esperienze e casi studio dal secondo Novecento all'attualità*, Roma 2024 pp. 467.

¹⁰¹² J. Saunders, *Conservation in Museums and Inclusion of the Non-Professional*, in «Journal of Conservation and Museum Studies», 2014, 12(1), pp. Art. 6: 1-13.

¹⁰¹³ A.R.D. Accardi, *The Museography of Franco Minissi...*, pp. 73.

Patrimonio Mondiale (Credibility), assicurare una tutela efficace dei siti (Conservation), promuovere la formazione e lo sviluppo delle competenze (Capacity building), incrementare la consapevolezza pubblica attraverso la comunicazione (Communication) e coinvolgere attivamente le comunità locali (Communities)¹⁰¹⁷.



Figura 208 – Le tre tavole di Palermo, Monreale e Cefalù, in cui si snoda l'itinerario Unesco "Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale", con l'individuazione in rosso delle Buffer Zone, di primo e di secondo livello,

Fonte: A.R.D. Accardi, Reanata Prescia, *Per una nuova centralità delle buffer-zones UNESCO: due casi studio nel Mediterraneo*, in *1972/2022 World Heritage in transition About management, protection and sustainability*, RA Restauro Archeologico, Firenze 2022.

Questi indirizzi evidenziarono come la tutela non potesse più essere interpretata esclusivamente come vincolo, ma dovette configurarsi come un processo attivo, dinamico e partecipato. In effetti, uno degli aspetti più rilevanti della riflessione contemporanea riguarda proprio il superamento di un uso eccessivamente restrittivo della normativa, che rischia di scoraggiare gli investimenti e favorire fenomeni di abbandono territoriale. Al contrario, il Piano di Gestione si propose come uno strumento capace di integrare la salvaguardia del patrimonio con strategie di sviluppo locale, sfruttando anche la maggiore visibilità garantita dall'inserimento nella rete globale dei siti UNESCO¹⁰¹⁸. In questo senso, un ruolo sempre più centrale venne assunto dalla partecipazione delle comunità, ulteriormente rafforzata dalla Convenzione di Faro del 2005, che riconobbe il patrimonio culturale come elemento fondamentale per la costruzione di identità collettive. La definizione delle politiche di tutela e valorizzazione non poté dunque prescindere dal coinvolgimento di una pluralità di soggetti, in una logica di progettazione condivisa e inclusiva¹⁰¹⁹.

¹⁰¹⁷ www.unesco.beniculturali.it/il-piano-di-gestione.

¹⁰¹⁸ A.R.D. Accardi, *Per una nuova centralità...*, pp. 171.

¹⁰¹⁹ Ivi.

Nel contesto italiano, tali principi trovarono applicazione attraverso l'istituzione, da parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (oggi MIC), della Commissione consultiva per i Piani di Gestione dei siti UNESCO. Già nel 2004, in occasione della II Conferenza Nazionale dei siti italiani iscritti nella Lista del Patrimonio Mondiale, vennero elaborate specifiche Linee Guida che definirono il sito non più come semplice luogo di conservazione della memoria storica, ma come spazio attivo di produzione culturale contemporanea¹⁰²⁰.

Questo orientamento venne ulteriormente consolidato con la Legge n. 77 del 2006, che introdusse misure di sostegno economico per la realizzazione dei Piani di Gestione e per una serie di interventi finalizzati alla valorizzazione dei siti, tra cui studi, attività educative, miglioramento dell'accessibilità e potenziamento dei sistemi di mobilità. L'istituzione di un Ufficio Speciale UNESCO presso il Ministero testimoniò inoltre la crescente importanza attribuita a una gestione coordinata e strutturata del patrimonio¹⁰²¹.

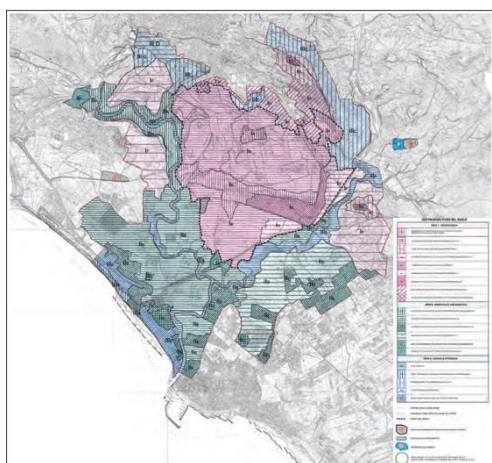


Figura 209 – Piano per il Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento (in fase istruttoria).

Fonte: Patrimonio e creatività. Agrigento, la valle e il parco (a cura di) M. Carta, LISt Lab, Rovereto (TN) 2016.

Un ulteriore contributo teorico venne offerto dall'ICCROM, che nel Manuale Operativo del 2013, aggiornato nel 2019, propose un approccio “guidato dai valori”, in alternativa a quello tradizionale centrato esclusivamente sulla conservazione materiale. Tale prospettiva pose l'accento sulla necessità di gestire il cambiamento e di rafforzare il rapporto tra patrimonio e società, riconoscendo il carattere dinamico e relazionale dei beni culturali¹⁰²². Tuttavia, l'analisi dei casi studio evidenzia come l'applicazione di questi principi presenti ancora numerose criticità. In Sicilia, ad esempio, alcuni siti UNESCO hanno

elaborato il proprio Piano di Gestione con notevole ritardo rispetto al riconoscimento, compromettendo in parte l'efficacia delle strategie di tutela e valorizzazione.

Particolarmente significativo è il caso della Valle dei Templi di Agrigento, dove il Piano del Parco e il Piano di Gestione risultano sostanzialmente sovrapposti, essendo il Parco stesso l'organismo gestore del sito UNESCO. Tuttavia, tale coincidenza non ha evitato la presenza di contraddizioni con altri strumenti urbanistici, come il Piano Regolatore Generale. Ne deriva

¹⁰²⁰ www.unesco.beniculturali.it/pdf/linee-guida-maggio-2004-pdf.

¹⁰²¹ A.R.D. Accardi, *Per una nuova centralità...*, pp. 171.

¹⁰²² <https://www.patrimoniomondiale.it>.

una condizione di frammentazione, in cui il sistema del parco archeologico e il centro storico della città appaiono oggi separati, se non addirittura in competizione, soprattutto in relazione ai flussi turistici¹⁰²³.

Se da un lato il Parco Archeologico ha registrato negli ultimi anni un significativo incremento delle presenze, dall'altro il centro storico continua a versare in condizioni di degrado, a causa della mancata attuazione degli strumenti di pianificazione previsti. Questa situazione evidenzia una criticità strutturale nella gestione integrata del territorio, che rappresenta uno dei nodi centrali della riflessione contemporanea sui siti UNESCO¹⁰²⁴.



Figura 210 – Tempio dei Dioscuri e alle spalle la Città di Agrigento.

Fonte: Foto K. Pasero. 25 novembre 2025.

Problematiche analoghe emergono anche in altri contesti, come l'itinerario arabo-normanno di Palermo, caratterizzato da una forte eterogeneità proprietaria e gestionale, dalla dispersione territoriale dei monumenti e dalla mancanza di un organismo unitario di coordinamento. A ciò si aggiungono carenze nella valutazione dei criteri di autenticità e integrità richiesti dall'UNESCO, che rendono ancora più complessa la gestione del sito¹⁰²⁵. In questo quadro si inserisce il tema delle Buffer Zone, intese come strumenti di protezione del contesto paesaggistico, ambientale e culturale dei siti. Se da un lato esse svolgono una funzione fondamentale nel garantire la salvaguardia delle preesistenze, dall'altro non risultano di per sé

sufficienti a promuovere processi di valorizzazione e sviluppo. In particolare, nei territori più fragili, l'istituzione di vincoli può generare fenomeni di stagnazione o addirittura di abbandono¹⁰²⁶.

¹⁰²³ B. Lino, I piani di gestione Unesco: retorica o strumento di sviluppo locale? I siti Unesco siciliani e la Valle dei templi di Agrigento, in M. Carta (a cura di), *Patrimonio e creatività*, LISt Lab, Rovereto (TN) 2016, pp. 127-139; T. Cannarozzo, "Agrigento: risorse, strumenti, attori. Percorsi verso nuovi orizzonti di sviluppo locale", in F. Lo Piccolo (a cura di), *Progettare le identità del territorio. Piani e interventi per uno sviluppo locale autosostenibile nel paesaggio agricolo della Valle dei Templi di Agrigento*, Alinea, Firenze 2009, pp. 61-133.

¹⁰²⁴ A.R.D. Accardi, *Per una nuova centralità...*, pp. 174.

¹⁰²⁵ Z. Barone, Un itinerario Unesco in crescita. 'Palermo arabo-normanna e le cattedrali di Cefalù e Monreale': dal riconoscimento del 2015 al dibattito attuale, in M. I. Pascariello, A. Veropalumbo (a cura di), *La città palinsesto - The City Palimpsest*, CIRICE, Napoli, Federico II University Press 2020, p. 582.

¹⁰²⁶ A.R.D. Accardi, *Per una nuova centralità...*, pp. 175.

Per questo motivo, la riflessione più recente, tra cui quella sviluppata da Accardi, propone di reinterpretare le Buffer Zone non come semplici aree di tutela passiva, ma come spazi progettuali attivi, nei quali integrare strategie di pianificazione territoriale e progettazione culturale. In tale prospettiva, esse diventano ambiti privilegiati per sperimentare forme di valorizzazione sostenibile e inclusiva, in cui la museografia e il restauro assumono un ruolo centrale nel definire nuove modalità di fruizione del patrimonio¹⁰²⁷.

Le più recenti elaborazioni teoriche, promosse in particolare dall'ICOM attraverso la Carta di Siena 2.0, hanno contribuito a ridefinire il ruolo del museo, inteso come soggetto attivo all'interno di sistemi territoriali complessi. Il museo contemporaneo si configura dunque come uno strumento di mediazione culturale, capace di mettere in relazione patrimonio, paesaggio e comunità, in una logica di conservazione integrata. In questo contesto, anche i musei archeologici sono chiamati a ripensare profondamente il proprio ruolo. Non più semplici contenitori di oggetti, essi devono diventare spazi di interpretazione e narrazione dei contesti culturali, in grado di stabilire una continuità tra le comunità del passato e quelle contemporanee. Il caso del Museo Archeologico "Pietro Griffo" appare, anche in questa prospettiva, particolarmente emblematico: se da un lato esso rappresenta una significativa testimonianza della museografia del secondo Novecento, dall'altro evidenzia oggi limiti rilevanti in termini di comunicazione e accessibilità. Proprio per questo, il progetto di riallestimento proposto si inserisce coerentemente all'interno di questo quadro teorico e normativo, configurandosi non solo come intervento sul museo, ma come parte di una più ampia strategia di valorizzazione integrata del sito UNESCO della Valle dei Templi¹⁰²⁸.

6.2 Conservazione e valorizzazione. Un nuovo progetto per la Valle dei Templi di Agrigento

Il progetto proposto in questa sede nasce dunque dalla convinzione che la valorizzazione e la conservazione dei Monumenti della Valle dei Templi di Agrigento e in generale di tutto il sedime archeologico sul quale essi si innestano non debba coincidere con una ricostruzione materiale dell'antico, bensì attraverso l'integrazione di un dispositivo critico capace di mettere il visitatore in relazione consapevole con il rudere, con la sua storia e con i diversi approcci di restauro scientifico-conservativo che si potrebbero adoperare su monumenti di pregio come

¹⁰²⁷ A.R.D. Accardi, *Per una nuova centralità...*, pp. 175.

¹⁰²⁸ Ivi, pp. 175-176.



Figura 211 – Tempio Giunone, Valle dei Templi di Agrigento, Agrigento.

Fonte: Foto K. Pasero. 25 novembre 2025.

quelli che si trovano ad Agrigento. L'obiettivo non è dunque la ricostruzione materiale del monumento, ma rendere percepibile la complessità del rapporto tra frammento, memoria, conoscenza e progetto, trasformando la visita in un'esperienza di lettura e comprensione, oltre che di contemplazione. In linea con quanto descritto precedentemente, il progetto si fonda sull'idea che il rudere non sia una mancanza da colmare o un'opera incompleta, ma una testimonianza concreta, un documento storico e culturale dotato di un valore intrinseco capace di testimoniare la realtà in cui è nata, la cui autenticità risiede nella sua esposizione al tempo e alle diverse fasi storiche.

È bene ricordare che, tale impostazione si è radicata in un'ampia tradizione teorica che, a partire dal Settecento fino ai primi dell'Ottocento, ha progressivamente riconosciuto nel frammento e nella rovina una forma fondamentale della conoscenza dell'antico. La Sicilia, come è stato mostrato nel primo capitolo, fu uno dei luoghi privilegiati di questa elaborazione. Nei templi agrigentini e nei grandi complessi archeologici dell'isola, i viaggiatori europei compresero che la rovina non rappresentava soltanto il residuo di una perdita, ma anche la condizione attraverso cui il passato continuava a manifestarsi nel presente. La riflessione di Winckelmann sul valore del frammento, quella di Quatremère de Quincy sul rapporto inscindibile tra monumento e contesto, la posizione di Ruskin sul rispetto della materia consunta dal tempo e la lezione di Viollet-le-Duc sulla possibilità di una restituzione critica e razionale dell'architettura costituiscono, nel loro insieme, il fondamento teorico di questa proposta¹⁰²⁹.

Si riconosce in tal senso che da Winckelmann deriva anzitutto il riconoscimento della dignità del frammento. L'idea che anche un torso, una parte spezzata, una rovina mutila possano trasmettere la bellezza e il valore dell'opera implica che la perdita non annulli il significato, ma lo trasformi¹⁰³⁰. Il rudere non è in alcun modo da ricomporre, è la forma attraverso cui essa giunge fino a noi. In questa prospettiva il progetto assume la rovina come presenza attiva, non come supporto passivo di una futura reintegrazione. A mio avviso, **il**

¹⁰²⁹ Cfr. Cap. 1, Par. 1, in particolare pp. 8-11.

¹⁰³⁰ Cfr. Cap. 1, Par. 1, in particolare pp. 35.

fruitore deve poter osservare il monumento nella sua condizione reale, coglierne la materialità, le lacune, le fratture, i crolli, i vuoti e le permanenze, riconoscendo in questi elementi non il segno di un'assenza, ma la traccia concreta del tempo storico.

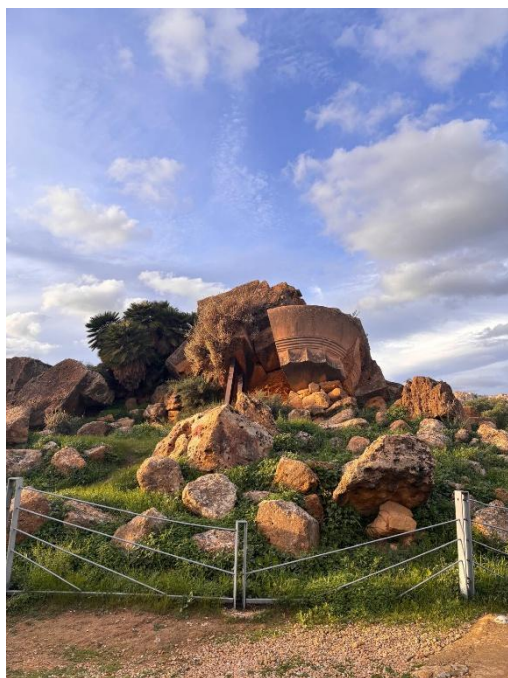


Figura 212 – Tempio di Zeus Olimpio, Valle dei Templi di Agrigento, Agrigento.

Fonte: Foto K. Pasero. 25 novembre 2025.

Da Quatremère de Quincy deriva invece il principio secondo cui l'opera non può essere scissa dal suo contesto senza perdere la propria identità. Questo aspetto è essenziale per la Valle dei Templi, dove il paesaggio, la topografia, la relazione tra i singoli edifici, la distanza, la luce, la linea dell'orizzonte e il dialogo con la città contemporanea partecipano in modo decisivo alla costruzione del senso. Il progetto, proprio per questo, non immagina un intervento confinato al singolo monumento né un apparato chiuso in una dimensione puramente museale, ma una strategia di valorizzazione diffusa che considera l'intera area come un sistema di lettura. Il rudere deve essere compreso non soltanto nella sua forma, ma nella sua posizione,

nella sua relazione col suolo, con l'ambiente e con la memoria culturale del luogo¹⁰³¹.

Da Ruskin deriva la consapevolezza che la rovina possieda una verità che non può essere sostituita da alcuna ricostruzione materiale. Ogni tentativo di cancellare le tracce del tempo per restituire al monumento un'unità apparente rischia di trasformarsi in una falsificazione, perché sottrae all'opera proprio quella dimensione storica che ne costituisce la sostanza più autentica. La rovina, in questa visione, non deve essere "corretta", ma custodita; non deve essere riportata a uno stato originario immaginato, ma compresa nella sua condizione attuale¹⁰³². Per questo motivo, la proposta qui elaborata esclude una ricostruzione fisica dei templi e si affida invece a strumenti reversibili, immateriali e dichiaratamente interpretativi.

Infine, da Viollet-le-Duc deriva il principio complementare secondo cui l'interpretazione dell'architettura perduta può assumere una forma progettuale, purché sia fondata su una conoscenza rigorosa della logica costruttiva, delle proporzioni e del sistema dell'edificio¹⁰³³.

¹⁰³¹ Cfr. Cap. 1, Par. 1, in particolare pp. 37.

¹⁰³² Cfr. Cap. 1, Par. 1, in particolare pp. 39-43.

¹⁰³³ Cfr. Cap. 1, Par. 1, in particolare pp. 37-39.

La sua lezione è fondamentale perché consente di superare una sterile opposizione tra conservazione e interpretazione. Se il rudere va rispettato nella sua autenticità, ciò non esclude la possibilità di proporre, in forma critica e distinguibile, un'ipotesi di restituzione che renda leggibile l'unità perduta dell'opera. È precisamente in questo spazio teorico, compreso tra la tutela del frammento e la legittimità della restituzione critica, che si colloca la mia proposta progettuale¹⁰³⁴.

In questa strategia di valorizzazione assume un ruolo fondamentale anche il sistema di percorrenza del sito. A tal fine, il progetto prevede l'inserimento di una passerella panoramica leggera, concepita non come un'infrastruttura autonoma o come un elemento capace di competere con la presenza monumentale dei templi, bensì come un dispositivo discreto di mediazione tra visitatore, paesaggio e testimonianza archeologica. La sua funzione principale non è quella di modificare la percezione del luogo, ma di accompagnare il fruitore nella lettura delle emergenze archeologiche, consentendo una fruizione più consapevole e accessibile dell'area.

La passerella si sviluppa seguendo l'andamento naturale della morfologia del terreno e delle curve di livello, attraverso un tracciato morbido e sinuoso che ricerca costantemente il dialogo con il paesaggio storico. Tale scelta deriva dalla volontà di limitare al minimo l'impatto visivo dell'intervento, evitando geometrie rigide o segni eccessivamente invasivi che potrebbero alterare la percezione delle preesistenze. L'obiettivo non è introdurre una nuova architettura protagonista, ma costruire un percorso capace di inserirsi con discrezione all'interno del contesto archeologico, rispettandone le gerarchie visive e percettive.

Dal punto di vista costruttivo, la passerella è concepita come una struttura leggera e reversibile, caratterizzata da una limitata sopraelevazione rispetto al piano di campagna e da un sistema di sostegno il meno possibile percepibile. La pavimentazione prevista in conglomerato cementizio chiaro con inserti lapidei richiama cromaticamente i materiali presenti nel paesaggio mediterraneo, mentre il parapetto metallico minimale garantisce la sicurezza del percorso senza compromettere la continuità visiva tra visitatore e paesaggio archeologico.

Particolare attenzione è stata inoltre riservata al tema dell'accessibilità universale. Il percorso è progettato per favorire la fruizione da parte di un pubblico il più ampio possibile, comprese le persone con ridotta mobilità e con disabilità sensoriali. Lungo il tragitto sono previsti punti informativi accessibili e strumenti di supporto alla comprensione del sito, in

¹⁰³⁴ Cfr. Cap. 1, Par. 1, in particolare pp. 25-27.

modo da rendere l'esperienza di visita inclusiva e coerente con i principi contemporanei della valorizzazione del patrimonio culturale.

La passerella non costituisce quindi un intervento fine a sé stesso, ma rappresenta il supporto fisico attraverso il quale il visitatore può accedere ai diversi livelli di interpretazione previsti dal progetto. Essa diventa il collegamento tra la dimensione materiale della rovina e quella conoscitiva offerta dai dispositivi digitali, predisponendo le condizioni per una comprensione più profonda del monumento e del paesaggio che lo circonda.

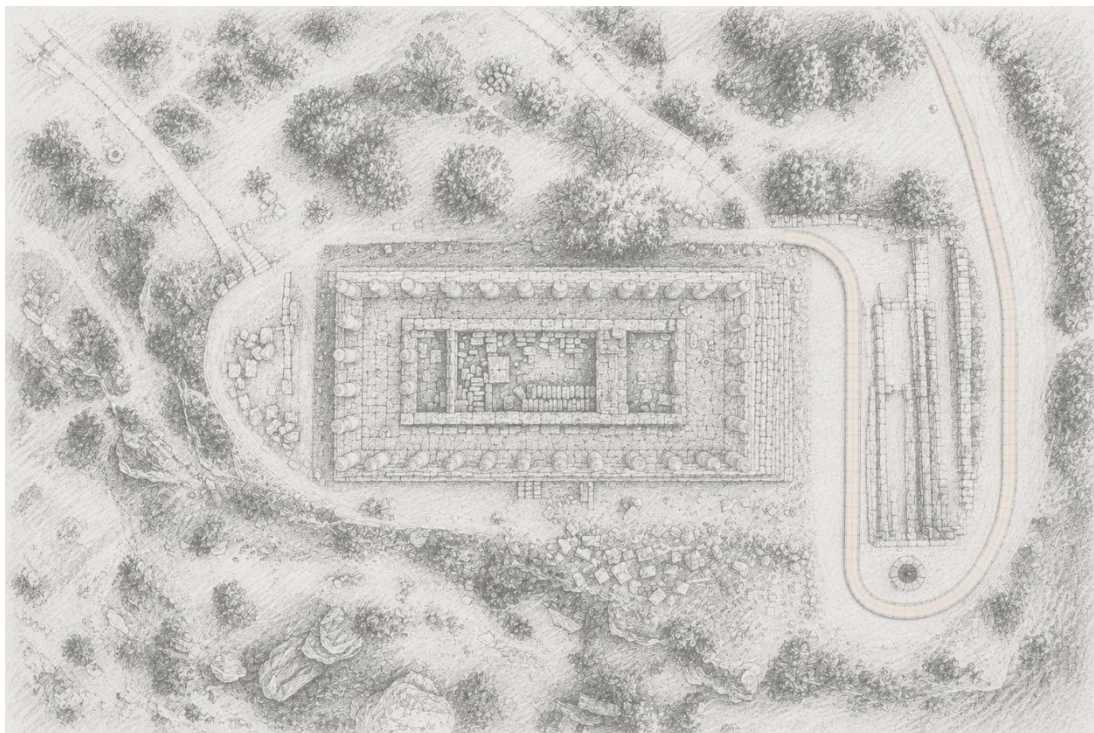


Figura 213 – *Progetto per la Valle dei Templi di Agrigento*
Fonte: Disegno K. Pasero.

A completamento del sistema di fruizione descritto, il progetto prevede l'impiego del visore quale principale dispositivo interpretativo. Esso non viene concepito come un semplice strumento tecnologico o come un'attrazione digitale, ma come un mezzo di mediazione critica tra il visitatore e il sito. La sua funzione è quella di rendere accessibili, in modo stratificato e reversibile, diversi livelli di comprensione dell'architettura antica. Il visore consente infatti di attivare due diverse modalità di lettura del monumento, corrispondenti a due differenti forme di "restauro" non materiale, ovvero due modalità di restituzione conoscitiva che non intervengono sul rudere, ma ne ampliano la leggibilità.

La prima modalità interviene sul piano della leggibilità e della comprensione del rudere. In questo caso il visitatore osserva il monumento nella sua condizione presente, ma viene

accompagnato nella comprensione delle sue parti, delle sue articolazioni, delle lacune, dei sistemi costruttivi, degli elementi superstiti e di quelli perduti. Il rudere non viene coperto né sostituito da un'immagine alternativa: al contrario, è proprio la sua realtà materica a rimanere al centro dell'esperienza. Il visore agisce quindi come una lente interpretativa che rende leggibile ciò che altrimenti resterebbe poco comprensibile ai non specialisti. Ogni elemento architettonico può così essere riconosciuto, spiegato e contestualizzato, permettendo al visitatore di sviluppare un rapporto più consapevole con la materia archeologica. In questo primo livello, il progetto mantiene una posizione coerente con la tradizione teorica che riconosce nella rovina un valore in sé, e concepisce l'interpretazione come un atto di chiarificazione e non di sostituzione.

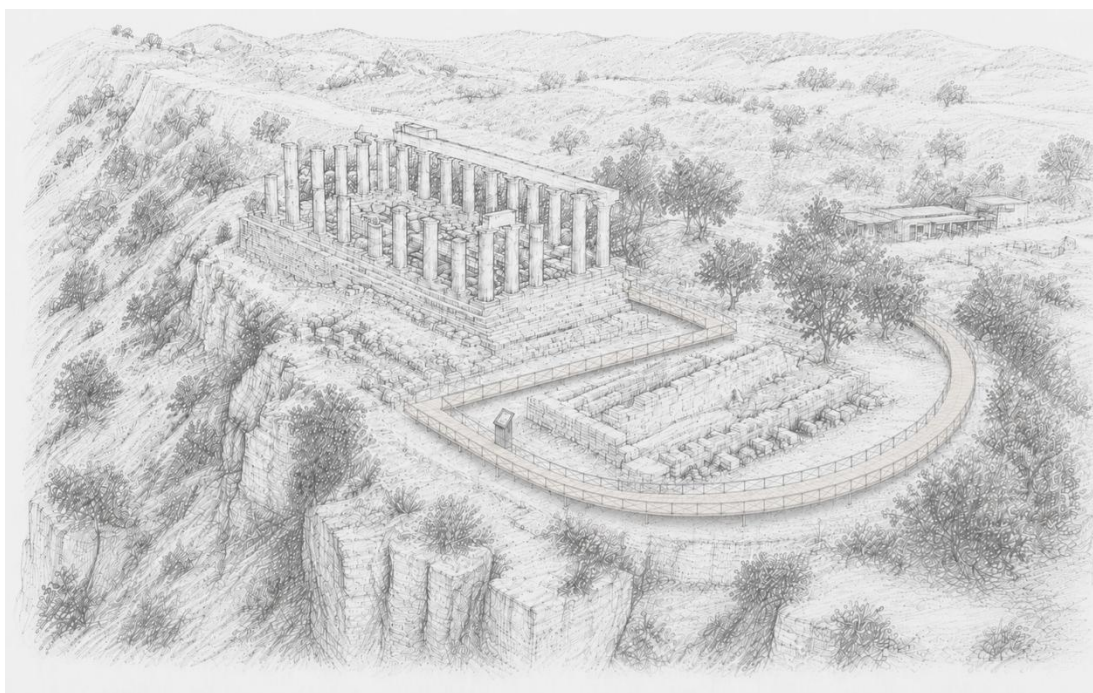


Figura 214 – Progetto per la Valle dei Templi di Agrigento
Fonte: Disegno K. Pasero.

La seconda modalità attivata dal visore corrisponde invece a un'ipotesi di restituzione dell'edificio nella sua interezza. Questa restituzione, tuttavia, non si configura come una ricostruzione mimetica né come una simulazione naturalistica volta a cancellare la distanza tra presente e passato. Al contrario, viene sviluppata secondo una logica esplicitamente critica, ispirata a quella linea teorica che da Viollet-le-Duc conduce alla moderna concezione del restauro come interpretazione fondata e dichiarata. Il tempio viene mostrato nella sua integrità volumetrica e formale, ma le parti ricostruite risultano distinguibili, riconoscibili e differenziate. Non si tratta quindi di far credere al visitatore di trovarsi davanti all'edificio "vero", ma di offrirgli un modello interpretativo che renda percepibile l'ordine originario, le proporzioni, la spazialità e il funzionamento dell'architettura. Questa ricostruzione non intende

sostituire il rudere, ma accompagnarne la lettura, mostrando ciò che il frammento lascia intuire senza pretendere di annullarne la distanza storica.

L'importanza scientifica di questo doppio dispositivo risiede proprio nella compresenza delle due modalità di lettura. Il visitatore non è costretto a scegliere tra rovina e ricostruzione, tra autenticità e interpretazione, ma viene messo nella condizione di comprendere il rapporto dinamico tra queste due dimensioni. Da una parte osserva il monumento così com'è, con tutta la forza documentaria della sua materia antica; dall'altra può accedere a una restituzione critica che rende leggibile ciò che il tempo ha sottratto. In questo modo il progetto non banalizza il dibattito sul restauro, ma lo traduce in esperienza, permettendo a chi visita la Valle dei Templi di confrontarsi in modo diretto con il tema della perdita, della memoria e della rappresentazione del passato.

Questa impostazione risulta ulteriormente rafforzata dal quadro contemporaneo delle tecnologie digitali applicate al turismo e ai musei. Negli ultimi anni, infatti, tali tecnologie hanno trasformato in modo significativo l'intero settore turistico, incidendo non solo sulle modalità di prenotazione e organizzazione del viaggio, ma anche sulle forme di accesso all'informazione, sulla gestione dell'orientamento nei luoghi e in particolar modo sulla partecipazione all'esperienza culturale. Il visitatore contemporaneo si muove oggi all'interno di un ecosistema in cui applicazioni mobili, contenuti digitali, mappe interattive e piattaforme informative rappresentano strumenti ormai ordinari di mediazione dell'esperienza turistica. Questo cambiamento ha reso evidente come la dimensione digitale non sia più un elemento accessorio, ma una componente strutturale della fruizione contemporanea¹⁰³⁵.

Anche nel caso dei musei e delle istituzioni culturali, la digitalizzazione ha progressivamente ampliato le possibilità di accesso, interpretazione e comunicazione del patrimonio. Le collezioni online, gli archivi digitali, le visite virtuali, le guide multimediali e le installazioni interattive dimostrano come il digitale possa aumentare l'accessibilità e favorire nuove forme di relazione tra pubblico, opere e istituzioni, senza necessariamente sostituire l'esperienza diretta del luogo. Al contrario, numerosi studi hanno evidenziato come il museo fisico e i dispositivi digitali agiscano in modo complementare, rispondendo a esigenze differenti ma tra loro integrate¹⁰³⁶.

¹⁰³⁵ E. Sorrentino, *Museums and digital technologies*, in E. Sorrentino, *Augmented Reality and cultural heritage. The development of an Augmented Reality Experience in Museo del '900 in Milan*, (Tesi di Laurea Magistrale), Politecnico di Milano, 2023, pp. 21-24.

¹⁰³⁶ Ivi, pp. 24-25.

Allo stesso tempo, gli studi sul museo digitale hanno evidenziato come le tecnologie contemporanee possano trasformare il visitatore da soggetto passivo a soggetto attivo, partecipe, esploratore e, in certa misura, co-produttore dell'esperienza culturale. Questo aspetto risulta particolarmente rilevante nel caso della Valle dei Templi, perché consente di considerare il visitatore non più come semplice spettatore di un paesaggio archeologico, ma come un soggetto capace di attraversarlo in modo critico, attivando diversi livelli di comprensione e costruendo un rapporto personale con il patrimonio¹⁰³⁷.

Tuttavia, il quadro teorico offerto dagli studi sulle tecnologie digitali mette anche in evidenza alcune criticità. Da un lato emerge il problema del divario digitale, dei costi e della sostenibilità; dall'altro si evidenzia il rischio, più sottile ma decisivo, che la tecnologia finisca per sovrastare l'opera, riducendo l'esperienza a spettacolo o a semplice consumo di contenuti. In particolare, viene sottolineata la necessità di mantenere un equilibrio tra strumenti digitali e autenticità dell'esperienza, evitando che il supporto tecnologico sostituisca il rapporto diretto con il patrimonio. Le applicazioni realmente efficaci sono infatti quelle che non rimpiazzano l'incontro con il luogo, ma lo arricchiscono, lo chiariscono e lo rendono più accessibile¹⁰³⁸.



Figura 215: Museo di Padova, Muro Multimediale.
Fonte: E. Sorrentino, *Museums and digital technologies*.



Figura 216 – Museo M9, Museo immersivo del'900.
Fonte: <https://www.carraro-lab.com/2018/10/07/anteprima-di-m9-museo-immersivo-del-900/>

¹⁰³⁷ E. Sorrentino, *Museums and digital technologies*..., pp. 26-28.

¹⁰³⁸ Ivi, pp. 27-29

È proprio entro questi limiti che il progetto qui proposto intende collocarsi. L'uso del visore non mira a creare una realtà alternativa che cancelli il rudere, né a trasformare il sito in un ambiente immersivo slegato dalla sua consistenza materiale. Al contrario, il dispositivo è pensato per mantenere costantemente al centro la presenza reale del monumento, integrandola con contenuti interpretativi e ricostruttivi che restano sempre dichiarati, reversibili e leggibili come tali. In questa prospettiva, la tecnologia non viene utilizzata contro la rovina, ma a favore della sua comprensione; non per sostituire il frammento con un'immagine compiuta, ma per rendere visibile il rapporto tra il frammento e l'intero.

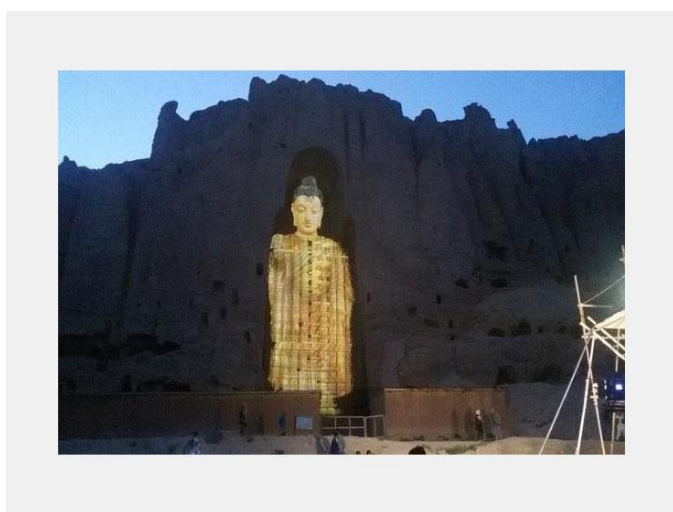


Figura 217 –Yadegar Asisi, Philipp Jenninger, *The Giant Buddhas*, Bamiyan Valley 2015.

Fonte: <https://buddhistartnews.wordpress.com/2016/07/28/afghanistans-giant-buddhas-rise-again-with-3d-light-projection/>

A completare il sistema interviene un terzo livello di fruizione, legato alla visita notturna. In questo caso il progetto prevede la possibilità di una restituzione luminosa e olografica dei templi, attraverso proiezioni che ricostruiscono temporaneamente i volumi e le linee essenziali dell'architettura antica. Anche qui il principio guida non è la simulazione integrale, ma la convivenza tra rovina e immagine. La luce non

annulla il rudere, ma lo attraversa, lo completa per un istante, suggerendone l'unità senza nascondere la frammentarietà. La proiezione notturna si configura così come un "restauro di luce", immateriale e temporaneo, capace di restituire il monumento alla sua dimensione evocativa senza alterarne la sostanza. L'idea iniziale ha come riferimento il caso della Bamiyan Valley, dove, dopo la Destruction of the Buddhas of Bamiyan, le grandi nicchie rimaste vuote sono state oggetto di un intervento di restituzione immateriale attraverso proiezioni luminose. In questo contesto, la scelta di non procedere a una ricostruzione fisica dei Buddha, ma di evocare temporaneamente la loro presenza mediante la luce, rappresenta un passaggio significativo nel dibattito contemporaneo sul rapporto tra conservazione, memoria e rappresentazione del passato.

Questo aspetto del progetto assume particolare rilievo se messo in relazione con il pensiero di Ruskin e con il valore etico della rovina. La proiezione luminosa, proprio perché immateriale e non invasiva, consente infatti di evocare l'intero senza violare il frammento. A differenza

della ricostruzione materiale, che imporrebbe una forma permanente sul rudere, la luce agisce come una sovrapposizione reversibile: appare, accompagna la percezione, suggerisce una possibile lettura e poi scompare, restituendo il monumento alla sua condizione reale. In questo senso, essa permette di conciliare la forza evocativa dell'unità con il rispetto della verità storica e materiale del sito.



Figura 218 – *Progetto per la Valle dei Templi di Agrigento: simulazione di visita con visori VR.*
Fonte: Disegno K. Pasero.

La fruizione notturna introduce inoltre una nuova relazione con il paesaggio archeologico, valorizzando un tempo della visita spesso trascurato ma potenzialmente decisivo. La notte consente di controllare la percezione, di modulare la luce e di costruire un'esperienza più raccolta e immersiva, nella quale il visitatore può cogliere con maggiore intensità il rapporto tra permanenza e apparizione. Il rudere, investito dalla luce, non perde la propria identità di rovina, ma acquista una nuova leggibilità, quasi una seconda voce, che gli permette di esprimersi anche attraverso l'assenza. La proiezione, in questo senso, non è un effetto spettacolare fine a sé stesso, ma una forma di interpretazione temporanea del monumento, coerente con l'impianto teorico del progetto. L'intero sistema, fondato su visori di lettura analitica, visori di restituzione critica e proiezioni notturne, si configura così come una strategia integrata di conservazione e valorizzazione. Conservazione, perché non altera fisicamente il rudere, ne riconosce il valore autonomo e ne rispetta la materia; valorizzazione, perché rende comprensibile, accessibile e narrabile ciò che nella sola osservazione diretta rischierebbe di rimanere opaco. In questo modo, il progetto si sottrae sia alla logica della

ricostruzione nostalgica sia a quella della semplice didattica illustrativa, proponendo una terza via in cui il patrimonio viene restituito come oggetto di esperienza critica.

Da ultimo, il progetto risponde anche a una trasformazione più ampia del turismo culturale contemporaneo, che tende a privilegiare forme di fruizione esperienziali, narrative, personalizzabili e tecnologicamente mediate. Gli studi sulle tecnologie digitali mostrano infatti come i visitatori ricerchino oggi non soltanto informazioni, ma esperienze significative, possibilità di interazione e livelli differenziati di approfondimento, capaci di attivare sia la dimensione cognitiva sia quella percettiva. Nel caso dei musei e dei luoghi della cultura, la qualità dell'esperienza dipende sempre più dalla capacità di mettere in relazione contenuti, strumenti e contesto, evitando sia la saturazione informativa sia la superficialità spettacolare¹⁰³⁹.

A mio avviso, applicata alla Valle dei Templi, questa consapevolezza porta a concepire il sito non come uno sfondo monumentale da osservare passivamente, ma come un paesaggio da attraversare mediante narrazioni multiple, strumenti interpretativi e forme di coinvolgimento non invasive. Il progetto, in questo senso, non introduce semplicemente una tecnologia, ma ridefinisce la modalità stessa della visita, proponendo un'esperienza in cui il visitatore viene accompagnato a comprendere il monumento nelle sue diverse dimensioni: come rovina reale, come organismo originario ipotizzabile, come presenza paesaggistica, come documento storico e come immagine mentale.

In conclusione, la proposta qui elaborata si fonda sull'idea che la valorizzazione della Valle dei Templi debba passare oggi attraverso una nuova alleanza tra teoria e metodologie del restauro, museografia contemporanea e tecnologie digitali. Il visore e la proiezione luminosa notturna non sono pensati come elementi accessori, ma come strumenti centrali di un progetto che intende trasformare il sito in uno spazio di conoscenza attiva. La rovina viene così preservata nella sua autenticità e, al tempo stesso, resa più leggibile; l'unità perduta dell'architettura viene evocata senza essere imposta; il visitatore viene guidato, ma non sostituito nel proprio processo interpretativo. È proprio in questa tensione tra frammento e intero, tra materia e immagine, tra conservazione e interpretazione, che si definisce il senso più profondo del progetto: non restituire un passato definitivamente ricostruito, ma rendere nuovamente abitabile, comprensibile e criticamente percepibile la distanza che ci separa da esso.

¹⁰³⁹ E. Sorrentino, *Museums and digital technologies...*, pp. 33-38.

6.3 Il parco archeologico di Selinunte nell'attuale paesaggio: criticità contemporanee

Nel quadro dell'Intervento Straordinario per il Mezzogiorno, promosso per fronteggiare la condizione di arretratezza economica e infrastrutturale del Sud Italia, le opere finanziate dalla



Figura 219 - Resti del Tempio R nel Parco Archeologico di Selinunte.

Fonte: Foto K. Pasero, 25 novembre 2025

Cassa per il Mezzogiorno furono nella maggior parte dei casi legate alla realizzazione di infrastrutture essenziali: bonifiche, reti idrauliche, strade, edifici pubblici, insediamenti produttivi e turistici. Si trattava spesso di interventi tecnicamente rilevanti e di grande impatto territoriale, ma non sempre caratterizzati da un livello qualitativo tale da configurarsi come autentiche opere di architettura d'autore. Accanto a questa produzione più vasta e ordinaria, tuttavia, si colloca anche un gruppo di interventi di particolare valore, nei quali il finanziamento pubblico rese possibile il coinvolgimento diretto di figure di primo piano della cultura progettuale italiana del secondo Novecento. In questo contesto si inserirono i ruoli di Pietro

Porcinai e Franco Minissi, tra i più autorevoli paesaggisti e architetti italiani del Novecento e protagonisti di alcune delle più significative esperienze di progetto del paesaggio nel Mezzogiorno del dopoguerra¹⁰⁴⁰.

La figura di Porcinai occupò una posizione centrale nella cultura del paesaggio del secolo scorso. La sua formazione, avviata con il diploma di perito agrario conseguito a Firenze nel 1928, si sviluppò attraverso viaggi, esperienze professionali e contatti con ambienti europei, che contribuirono a consolidare un profilo intellettuale ampio e raffinato. Rientrato in Italia, operò dapprima nell'ambito agrario e vivaistico, per poi avviare una propria attività progettuale che, già dagli anni Sessanta, lo rese una figura di rilievo internazionale. La sua opera spaziò dal giardino privato al parco urbano, dagli spazi aperti delle aree industriali agli insediamenti turistici, fino alle sistemazioni di margini infrastrutturali e territori agricoli, mostrando una straordinaria capacità di intervenire a scale differenti senza perdere coerenza metodologica ed espressiva¹⁰⁴¹.

¹⁰⁴⁰ V. Gioffrè, *Il paesaggio del Sud come opera d'autore: tre interventi esemplari di Pietro Porcinai con la Cassa per il Mezzogiorno*, in V. Gioffrè, *Paesaggi a Mezzogiorno. Oltre i luoghi comuni, verso nuovi immaginari*, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, Reggio Calabria 2022, pp. 24.

¹⁰⁴¹ Ivi.

Questa ampiezza di interessi e di competenze si accompagnava a una solida consapevolezza teorica. Pietro Porcinai non fu soltanto un tecnico del verde, ma un progettista capace di coniugare conoscenza storica, sensibilità figurativa e attenzione alla complessità dei luoghi. Il suo linguaggio si nutriva tanto della tradizione del giardino italiano quanto del paesaggismo informale di matrice inglese, rielaborati però in forme contemporanee e aperte al confronto internazionale. La sua partecipazione, nel 1948, alla fondazione della sezione italiana dell'IFLA¹⁰⁴² (International Federation Landscape Architects) testimonia chiaramente questa dimensione europea del suo pensiero: il paesaggio veniva inteso come ambito specifico di progetto, ma anche come campo culturale autonomo, direttamente connesso al miglioramento della qualità dell'ambiente e della vita collettiva

Tale statura culturale spiega perché Porcinai ricevette incarichi di grande rilievo, anche in ambito internazionale. Emblematico, in questo senso, è il suo coinvolgimento nel 1964 nel gruppo di esperti nominato dall'UNESCO per il trasferimento dei templi di Abū Simbel, minacciati dalla costruzione della diga di Assuan. In quell'occasione, il paesaggista italiano fu chiamato a confrontarsi con un tema radicale: la ridefinizione artificiale della topografia di un luogo destinato ad accogliere, in nuova sede, monumenti smontati e ricollocati altrove. Si trattava di un'esperienza estrema, ma rivelatrice della sua capacità di pensare il paesaggio non come semplice sfondo, bensì come costruzione critica, come dispositivo complesso in grado di accogliere memoria, trasformazione e progetto¹⁰⁴³.

All'interno della sua attività professionale, le opere realizzate nel sud Italia con il sostegno della Cassa per il Mezzogiorno occupano un posto di particolare importanza. Fra queste il



Figura 220 - P. Porcinai, Progetto per Abu Simbel (Egitto)

Fonte: Pietro Porcinai - Works - (1963-1971) - Abu Simbel (Egypt) - UNESCO project for relocation of the temples – Consultancy, Abu Simbel, Egypt)

¹⁰⁴² La Federazione Internazionale rappresenta gli Architetti del paesaggio di 77 diversi Paesi in tutto il mondo, <https://www.iflaworld.com>.

¹⁰⁴³ V. Giofrè, *Il paesaggio del Sud...*, pp. 25.

Parco archeologico di Selinunte rappresentò uno dei casi più significativi. Il progetto non si limitava a risolvere un problema tecnico o distributivo, ma cercava di instaurare una relazione complessa fra forma, luogo, uso e qualità spaziale, mostrando come anche nel quadro delle politiche di modernizzazione del Mezzogiorno fosse possibile perseguire esiti di alto profilo culturale¹⁰⁴⁴.

Come già ampiamente descritto nel capitolo 5, nel caso di Selinunte, la realizzazione del parco archeologico si inserì in una stagione particolarmente intensa della riflessione sul rapporto tra tutela, paesaggio e archeologia. Vincenzo Tusa, allora Soprintendente per i Beni Archeologici della Sicilia Occidentale, concepì il progetto del parco non soltanto come strumento di protezione delle rovine e di contenimento dell'espansione urbana dei centri vicini, ma come occasione per dare forma a un grande paesaggio mediterraneo capace di accogliere e valorizzare il sito archeologico.

La sua visione era fondata sulla consapevolezza che un'area come Selinunte richiedesse competenze integrate: non bastava la sola conoscenza archeologica, ma occorreva un progetto capace di affrontare in modo unitario topografia, vegetazione, visuali, accessi, permanenze storiche e rapporto con l'intorno contemporaneo.



Figura 221 - Ruleri del Tempio G nel Parco Archeologico di Selinunte.
Fonte: Foto K. Pasero, 25 novembre 2025.

Una volta ottenuto il finanziamento della Cassa per il Mezzogiorno e acquisiti i terreni necessari, Tusa affidò quindi l'incarico a Pietro Porcinai e Franco Minissi, con la collaborazione di Matteo Arena¹⁰⁴⁵. L'incontro fra Porcinai e Minissi fu particolarmente felice, perché mise in dialogo due competenze differenti ma complementari. Se infatti il contributo

¹⁰⁴⁴ Ivi.

¹⁰⁴⁵ V. Giofrè, *Il paesaggio del Sud...*, pp. 30.

di Porcinai risultò determinante nella costruzione del sistema paesaggistico e nella definizione delle relazioni tra le diverse componenti del sito, fu tuttavia nel pensiero di Franco Minissi che il parco archeologico assunse una dimensione più ampia e complessa, configurandosi non soltanto come spazio naturale organizzato, ma come vero e proprio dispositivo museografico all'aperto, fondato sulla costruzione di un'esperienza percettiva e conoscitiva del luogo¹⁰⁴⁶.

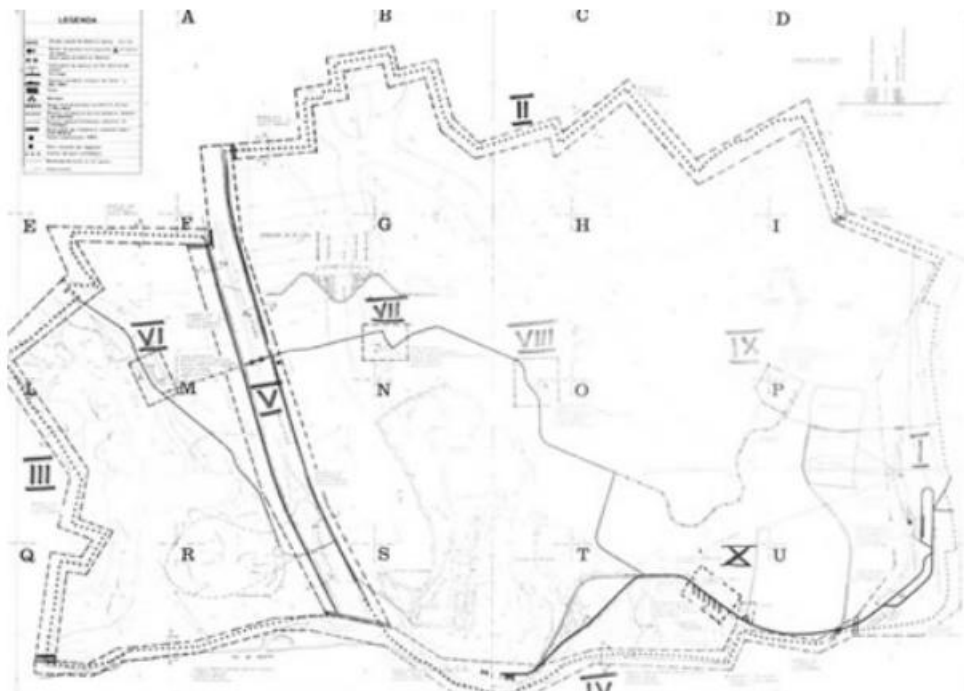


Figura 222 - F. Minissi, P. Porcinai, M. Arena, Piano del Parco archeologico di Selinunte, 1981.
Fonte: G. Guerrera, *Il Parco archeologico di Selinunte*, 2018.

Da un lato vi era il sapere paesaggistico di Porcinai, fondato su una lettura diretta e minuziosa dei luoghi; dall'altro l'esperienza di Minissi, architetto e museografo, già autore di interventi innovativi in Sicilia e attento al rapporto tra conservazione, allestimento e fruizione. Entrambi erano accomunati da un atteggiamento sperimentale e da una forte tensione verso l'innovazione. Non sorprende, quindi, che il progetto per Selinunte si sia rivelato sin dai primi studi come un'operazione di notevole originalità, tanto per la concezione generale quanto per le soluzioni spaziali adottate¹⁰⁴⁷.

L'approccio di Porcinai al sito fu rigoroso e immersivo. Egli condusse numerosi sopralluoghi, non limitati alla sola area archeologica ma estesi anche al territorio circostante, accompagnando l'osservazione diretta con rilievi fotografici, schizzi, annotazioni e studi

¹⁰⁴⁶ Cfr. Cap. 5, Par. 2, in particolare pp. 223.

¹⁰⁴⁷ Cfr. Cap. 5, Par. 2, in particolare pp. 224.

percettivi. Su stampe e profili fotografici intervenne graficamente, segnando visuali, criticità, emergenze e possibili strategie di trasformazione. Allo stesso tempo procedeva a una ricognizione accurata della vegetazione esistente e degli elementi antropici presenti, con particolare attenzione a quelli ritenuti incongrui o dannosi sotto il profilo ecologico e paesaggistico. Questo metodo rivelò come il progetto non nascesse da un'astrazione compositiva, ma da un processo di conoscenza sensibile e analitica del luogo¹⁰⁴⁸.

Il problema principale che il progetto fu chiamato a risolvere era quello dell'espansione edilizia, che minacciava di saldarsi fisicamente con l'area archeologica, compromettendone la leggibilità e la percezione. La risposta elaborata da Porcinai e Minissi fu netta: introdurre una barriera capace di separare l'abitato contemporaneo dal paesaggio delle rovine. Tuttavia, questa barriera non venne concepita come un semplice limite tecnico o come un'opera difensiva priva di qualità, bensì come una vera e propria duna artificiale, ricoperta da vegetazione mediterranea, in grado di assumere il carattere di un elemento paesaggistico autonomo. Essa svolgeva dunque una duplice funzione: arrestare fisicamente l'avanzata urbana e, al tempo stesso, costruire una soglia percettiva fra due mondi¹⁰⁴⁹. La duna, in questo senso, non era solo una protezione, ma un dispositivo complesso che univa controllo, orientamento, selezione delle visuali e costruzione del rapporto tra rovina e paesaggio. L'ingresso al parco non si esauriva in una soluzione tecnica, ma assumeva un significato culturale: il visitatore era chiamato a oltrepassare una soglia, a lasciare la dimensione ordinaria dell'insediamento contemporaneo per entrare in uno spazio segnato da una diversa misura del

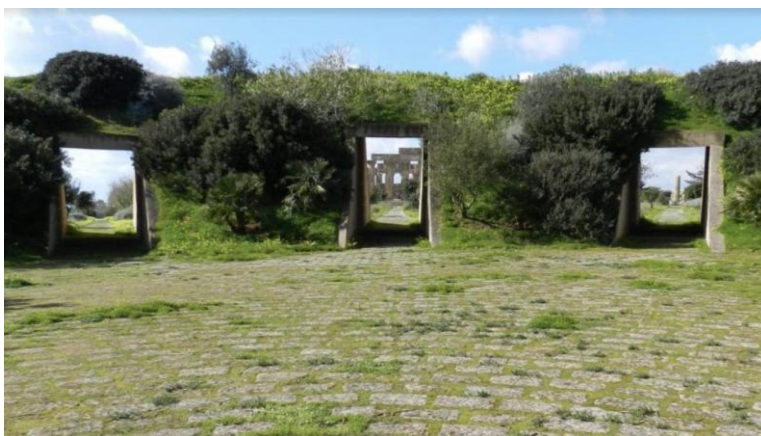


Figura 223 - F. Minissi, Duna per il Parco Archeologico di Selinunte
Fonte: www.castelvetranoselinunte.it

¹⁰⁴⁸ V. Gioffrè, *Il paesaggio del Sud...*, pp. 30.

¹⁰⁴⁹ V. Gioffrè, *Il paesaggio del Sud...*, pp. 30.

tempo e della memoria. Fu proprio in questa capacità di trasformare un'esigenza difensiva in un'esperienza estetica e conoscitiva che il progetto di Selinunte rivelò la sua eccezionale qualità¹⁰⁵⁰.



Figura 224 – Disegno interpretativo della “duna artificiale” realizzata da F. Minissi e P. Porcinai. Da un lato il parco archeologico e le sue rovine, dall'altra l'urbanizzazione della città, estremizzata nella sua espansione. La “duna” con duplice funzione: arrestare fisicamente l'avanzata urbana e, al tempo stesso, costruire una soglia percettiva fra due mondi.

Fonte: Disegno di K. Pasero.

Tuttavia, la realizzazione dell'intervento non seguì in modo pienamente fedele le intenzioni dei progettisti. Il progetto fu attuato solo in parte, e le modifiche introdotte nel corso dei lavori compromisero diversi aspetti essenziali dell'impianto originario. La sommità della duna, ad esempio, non venne resa percorribile né completata con la vegetazione prevista, nonostante essa fosse stata concepita come una passeggiata panoramica continua, capace di offrire una visione d'insieme del parco entro un corridoio vegetale. Anche i tre varchi, pur costruiti, persero nel tempo la loro funzione di ingresso principale e vennero trasformati in uscita, con un'evidente alterazione del significato percettivo e simbolico attribuito loro da Porcinai e Minissi. La distanza tra progetto e realizzazione divenne così tanto rilevante da indurre entrambi i progettisti a dimettersi durante la direzione dei lavori¹⁰⁵¹.

¹⁰⁵⁰ Ivi.

¹⁰⁵¹ Ivi, pp. 30-31.

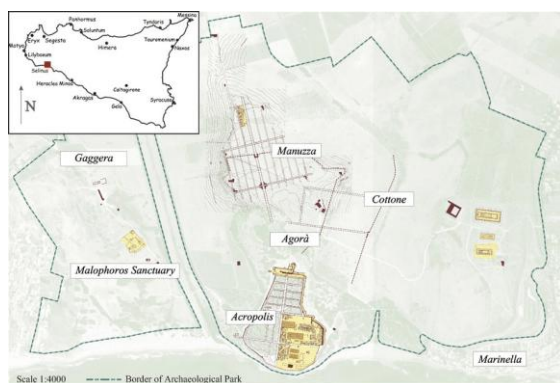


Figura 225 - F. Mappa dell'estensione del Parco Archeologico di Selinunte.

Fonte: <https://parchiarcheologici.regione.sicilia.it/>

Nonostante tali alterazioni, il parco conserva ancora oggi un carattere straordinario. La configurazione complessiva del sito restituisce infatti l'immagine di un luogo separato dal contesto esterno, quasi sospeso entro una dimensione autonoma, in cui le rovine emergono all'interno della macchia mediterranea e sono poste al centro di un sistema di sentieri e visuali attentamente

costruito. Anche se la realizzazione non fu del tutto coerente con il progetto originario, permane con evidenza la qualità dell'idea guida: quella di un rapporto articolato fra natura, reperti archeologici e artificio progettuale, nel quale la valorizzazione del patrimonio non passa attraverso la semplice esposizione delle rovine, ma attraverso la costruzione di un paesaggio capace di accoglierle, proteggerle e renderle comprensibili¹⁰⁵².

Se il progetto originario del Parco archeologico di Selinunte rivela con chiarezza la qualità della visione paesaggistica e museografica elaborata da Pietro Porcinai e Franco Minissi, la condizione attuale del sito restituisce invece un quadro più complesso e problematico. Lo scarto tra l'impianto teorico e progettuale e le modalità contemporanee di gestione e fruizione evidenzia una progressiva perdita di coerenza, che incide direttamente sulla leggibilità del paesaggio archeologico e sulla qualità dell'esperienza del visitatore¹⁰⁵³.

È fondamentale ricordare che il sito archeologico di Selinunte rimase sotto la gestione diretta della Soprintendenza di Trapani fino al 2010, anno in cui venne istituito il Servizio Parco come articolazione periferica del Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana. In questa fase, una parte del personale della Soprintendenza fu trasferita alla nuova struttura, guidata da un responsabile amministrativo, consentendo l'avvio di interventi significativi di restauro e adeguamento infrastrutturale finanziati con fondi europei per circa nove milioni di euro¹⁰⁵⁴. Tuttavia, nonostante questi primi passi, la mancata istituzione formale dell'Ente Parco ritardò per diversi anni l'attuazione di una reale autonomia gestionale, prevista dalla legge regionale 20/2000. Solo con il decreto del 19 aprile 2013 fu istituito il

¹⁰⁵² Ivi.

¹⁰⁵³ OECD Publishing, *Attrattori culturali per il turismo e l'occupazione nelle regioni del Sud Italia. Rapporto sulla provincia di Trapani*, progetto ACTORS Italia, Parigi, 2016, pp. 78 -79.

¹⁰⁵⁴ OECD Publishing, *Attrattori culturali...*, pp. 79.

Parco archeologico di Selinunte e Cave di Cusa, insieme alla revisione della perimetrazione e all'approvazione della documentazione tecnico-scientifica e normativa. Il percorso verso una piena autonomia si rivelò lungo e complesso: il Comitato Tecnico Scientifico venne nominato nel 2014 e solo nel 2015 venne approvato il regolamento organizzativo e gestionale, necessario per rendere operativo l'ente¹⁰⁵⁵.

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Totale
Accreditamenti	4 500	40 007,57	19,588,31	3 800	2 350	1 800	52 458

Fonte: elaborazione propria su dati forniti dal Servizio Parco di Selinunte

Tabella 20. Stima del Prospetto economico – Selinunte (2014)

COSTI	
Costi operativi	67 350
Costi personale	2 288 000
Altri costi	0
TOTALE COSTI	2 355 350
RICAVI	
Contributi Comunità Europea	0
Contributi statali	0
Contributi regionali	2 350
Contributi comunali	65 000
Totale contributi pubblici	67 350
Ricavi da contributi privati	0
Totale contributi privati	0
Ricavi da biglietteria	909 000
Altri ricavi propri (caffetteria, bookshop, attività educative)	43 731,00
Totale ricavi propri	952 731
TOTALE RICAVI	1 020 081
Risultato economico	-1 335 269

Fonte: rielaborazione da documento riservato redatto dall'Ente Parco per il gruppo di lavoro OCSE

Figura 226 - Prospetto somme accreditate dalla regione al Parco di Selinunte (2010-2015) rielaborazione da documento riservato redatto dall'Ente Parco per il gruppo di lavoro OCSE.

Non dispone infatti di un bilancio autonomo e non ha competenze dirette sulla gestione del personale, che resta sotto il controllo della Regione. Anche le entrate derivanti dalla vendita dei biglietti confluiscono nel bilancio regionale, che redistribuisce una quota ai comuni, generando una gestione frammentata e limitando l'effettiva autonomia dell'ente¹⁰⁵⁶.

La governance risulta pertanto complessa e dispersiva, essendo suddivisa tra più soggetti istituzionali: la Regione, i Comuni, la Soprintendenza e lo stesso Ente Parco, cui restano attribuite funzioni residuali. Una delle principali criticità riguarda il personale. L'organico, composto da circa 80 unità, risulta sbilanciato e privo di competenze fondamentali, soprattutto nei settori giuridico, gestionale e scientifico. La prevalenza di personale di custodia e tecnico-amministrativo, unita alla mancanza di figure specializzate, limita fortemente la capacità operativa dell'ente e fa sì che molte attività continuino a essere svolte dalla Soprintendenza¹⁰⁵⁷.

Dal punto di vista economico, il quadro risulta altrettanto problematico. I contributi regionali sono ridotti e destinati principalmente alla copertura delle spese correnti, senza incidere sulle attività di valorizzazione. Anche in presenza di finanziamenti europei e

Questo ritardo ebbe ripercussioni negative sia sulle condizioni del sito sia sulle sue possibilità di sviluppo, limitando l'attuazione di strategie efficaci di valorizzazione territoriale. Inoltre, la struttura organizzativa appare carente, in quanto il Comitato Tecnico Scientifico non include figure specialistiche per la gestione amministrativa e contabile.

Nonostante il riconoscimento formale dell'autonomia, il Parco continua a presentare rilevanti criticità operative.

¹⁰⁵⁵ Ivi.

¹⁰⁵⁶ Ivi, pp. 79-80.

¹⁰⁵⁷ OECD Publishing, *Attrattori culturali...*, pp. 80.

Servizio/attività	Parco Archeologico di Selinunte
Biglietteria	Si / Interno
Bookshop	No
Ristorazione	No
Trasporto interno	Si / Esternalizzato**
Didattica	No
Visite guidate	No (solo servizio regionale per gruppi)
Audioguide	No

Figura 227 - Analisi comparata dei servizi aggiuntivi presenti nel Parco di Selinunte (2010-2015) rielaborazione da documento riservato redatto dall'Ente Parco per il gruppo di lavoro OCSE

contributi locali, il sistema presenta un saldo negativo, evidenziando una scarsa sostenibilità economica complessiva. Queste criticità si riflettono direttamente sulla qualità della fruizione del sito. Il livello di manutenzione è insufficiente, la segnaletica risulta carente e deteriorata e i servizi per il pubblico sono limitati: mancano materiali informativi, supporti alla visita e un sistema strutturato di accoglienza. Anche i servizi aggiuntivi sono assenti o affidati a soggetti esterni, senza un adeguato coordinamento¹⁰⁵⁸. A ciò si

aggiungono problemi legati all'accessibilità e alla gestione dei flussi: la grande estensione del parco, pur rappresentando una risorsa, rende più complessa la visita e meno competitivo il sito rispetto ad altri contesti più facilmente fruibili. I dati di affluenza, inferiori rispetto al potenziale, evidenziano questa difficoltà nel tradurre il valore culturale in reale attrattività¹⁰⁵⁹.

Nonostante questo quadro critico, il Parco di Selinunte presenta significative potenzialità. L'elevato valore storico e paesaggistico, la vasta estensione dell'area, la disponibilità di spazi per nuove funzioni culturali e didattiche e la possibilità di integrazione con altri siti archeologici e con il territorio circostante costituiscono elementi strategici per un possibile rilancio. Tuttavia, tali opportunità richiedono la definizione di un piano di valorizzazione organico, attualmente assente, capace di integrare tutela, gestione e progetto in una visione unitaria¹⁰⁶⁰. In questo senso, il caso di Selinunte evidenzia con particolare chiarezza la necessità di un nuovo approccio progettuale, che non si limiti a intervenire in modo settoriale sulle singole criticità, ma che sia in grado di ricostruire una relazione coerente tra paesaggio, patrimonio archeologico e modalità contemporanee di fruizione. La proposta progettuale qui presentata parte proprio da questo scenario di netta separazione tra rovina, contesto e visita, intesa come tentativo di reinterpretare criticamente l'eredità di Porcinai e Minissi alla luce delle esigenze contemporanee di accessibilità, leggibilità e valorizzazione del sito.

¹⁰⁵⁸ Ivi, pp. 81-82.

¹⁰⁵⁹ Ivi, pp. 82-83.

¹⁰⁶⁰ Ivi, pp. 90-91.

6.4 Conservazione e valorizzazione. Un nuovo progetto per il Parco Archeologico di Selinunte

La proposta progettuale qui elaborata nasce direttamente dalle criticità emerse nell'analisi del Parco archeologico di Selinunte e si pone come obiettivo principale la ricostruzione di una relazione coerente tra paesaggio, patrimonio archeologico e modalità contemporanee di fruizione. Piuttosto che introdurre elementi estranei o sovrapporre nuove forme all'impianto esistente, l'intervento si fonda su un principio di continuità critica con il progetto originario di Pietro Porcinai e Franco Minissi, reinterpretandone i presupposti alla luce delle esigenze attuali e delle trasformazioni intervenute nel tempo.

Al centro della proposta si colloca la rovina archeologica, intesa non come elemento isolato o oggetto da contemplare passivamente, ma come fulcro generatore del paesaggio e dell'esperienza di visita. Così come avviene nel caso della Valle dei Templi di Agrigento, anche a Selinunte la rovina assume un ruolo strutturante, attorno al quale si organizza il sistema spaziale, percettivo e simbolico del parco. Tuttavia, affinché essa possa realmente "vivere", è necessario ristabilire un rapporto attivo e continuo con il contesto paesaggistico e con il visitatore, superando una fruizione puramente visiva, frammentaria e spesso priva di strumenti interpretativi adeguati. In questa prospettiva, il progetto si configura come un sistema integrato di interventi leggeri e reversibili, finalizzati non solo a migliorare la leggibilità del sito, ma anche a rendere il visitatore parte attiva del processo di conoscenza. Il Parco viene così reinterpretato come uno spazio didattico diffuso, in cui la visita non si esaurisce nell'osservazione delle rovine, ma si trasforma in un'esperienza consapevole, capace di mettere in relazione memoria storica, dimensione spaziale e apprendimento.

Un primo ambito di intervento riguarda il rafforzamento della dimensione educativa attraverso l'introduzione di un sistema strutturato di didattica sul campo, rivolto sia al mondo scolastico sia a quello universitario. Il sito viene concepito come un laboratorio a cielo aperto, in cui è possibile attivare percorsi guidati, attività esperienziali, workshop selettivi e programmi di ricerca applicata, capaci di coinvolgere direttamente i visitatori nella lettura del paesaggio archeologico. In questo quadro, assume un ruolo centrale l'introduzione di visite guidate organizzate e integrate nel sistema del parco, oggi assenti o affidate a iniziative esterne, che possano garantire una mediazione culturale continua, qualificata e accessibile a diversi livelli di pubblico.

Parallelamente, il progetto prevede una profonda riorganizzazione del sistema informativo, attualmente frammentario e inadeguato. Si propone l'inserimento di pannelli esplicativi chiari, leggibili e aggiornati, collocati in prossimità dei principali complessi archeologici, con particolare attenzione ai templi, che costituiscono i fulcri percettivi del sito. Tali dispositivi informativi integrativi, restituiranno non solo le caratteristiche architettoniche del monumento, ma anche il suo significato storico, il suo ruolo urbano e il rapporto con il paesaggio circostante. A questi si affiancano strumenti interattivi e supporti digitali, in grado di offrire diversi livelli di approfondimento e di rendere l'esperienza più accessibile e coinvolgente, soprattutto per le fasce più giovani.



Figura 228 – Progetto per la valorizzazione del Parco Archeologico di Selinunte, attraverso la miglioria della segnaletica e l'inserimento di pannelli interattivi.

Fonte: Disegno K. Pasero.

Un ulteriore ambito di intervento riguarda la ridefinizione dei percorsi e del sistema di orientamento. L'attuale difficoltà di lettura dello spazio e la dispersione dei flussi rendono necessaria l'introduzione di itinerari chiari, riconoscibili e gerarchizzati, accompagnati da una segnaletica coerente e da dispositivi di orientamento efficaci. Il percorso diventa così parte integrante dell'esperienza, costruendo una vera e propria narrazione spaziale, nella quale il movimento guida la conoscenza e le rovine emergono come episodi significativi all'interno di un sistema unitario e comprensibile.

All'interno di questo quadro assume un ruolo centrale la riattivazione della duna artificiale progettata da Minissi e Porcinai. Attualmente sottoutilizzata e privata della sua funzione

originaria, essa viene reinterpretata come dispositivo fondamentale di mediazione tra città e parco. La proposta prevede la sua percorribilità in sommità, trasformandola in una passeggiata panoramica continua, capace di offrire una visione d'insieme del sito e di restituire quella dimensione percettiva e progettuale che costituiva uno degli aspetti più innovativi dell'intervento originario. Il completamento del sistema vegetazionale contribuisce inoltre a rafforzarne il carattere paesaggistico, rendendola nuovamente elemento attivo di orientamento e introduzione al parco.

Nel complesso, la proposta si fonda su un approccio progettuale che privilegia interventi minimi e compatibili, evitando trasformazioni invasive e puntando sulla valorizzazione delle strutture esistenti. L'obiettivo non è modificare il sito, ma renderlo nuovamente leggibile, ricostruendo quel rapporto tra rovina, paesaggio e conoscenza che costituiva il nucleo più innovativo del progetto di Porcinai e Minissi. In questo senso, il progetto si configura come un'operazione di reinterpretazione critica, capace di restituire al Parco archeologico di Selinunte una rinnovata coerenza tra memoria, spazio e fruizione contemporanea, trasformando la visita in un'esperienza culturale consapevole e attiva.

CONCLUSIONI

Il percorso delineato in questa tesi ha permesso di esplorare il legame tra rovina, salvaguardia e progettazione come un processo storico e culturale articolato, dove si interconnettono visione, teoria e metodologie operative. L'opzione di iniziare dall'esperienza dei viaggiatori del Grand Tour si è rivelata essenziale, poiché è proprio con quel primo sguardo contemporaneo sull'antico che la rovina è vista come un modo autonomo di apprendimento, in grado di comunicare il passato nonostante, ma grazie alla sua natura frammentata.

A questa costruzione culturale del valore del patrimonio si affianca gradualmente una dimensione normativa della protezione, che trova già nel contesto borbonico alcune delle prime forme di salvaguardia dei beni archeologici e che, attraverso l'evoluzione della legislazione italiana, arriva a una visione sempre più ampia e complessa. Il momento cruciale è costituito dall'ampliamento della protezione al paesaggio nella sua totalità, come stabilito dal Codice dei beni culturali e del paesaggio, che considera il patrimonio un sistema intricatamente connesso di interazioni tra fattori naturali, storici e culturali.

Questa trasformazione si collega con l'avanzamento della teoria del restauro del ventesimo secolo, che si basa sul pensiero di Cesare Brandi come una formulazione essenziale, ma ne prevede alcune revisioni critiche e sostanziali aggiornamenti¹⁰⁶¹. Il riconoscimento dell'importanza della materia storica, insieme ai principi di distinzione e reversibilità, delinea un metodo che respinge sia la ricostruzione, soprattutto se casuale e non basata su informazioni scientifiche, sia la semplice conservazione passiva, priva di necessarie opere di manutenzione ordinaria e straordinaria, aprendo la via a una visione critica dell'intervento.

Nel contesto di questo scenario si inserisce il lavoro di Franco Minissi, il cui impegno rappresenta uno dei momenti più rilevanti di connessione fra salvaguardia, museografia e progettazione. Nei contesti della Valle dei Templi e del Parco Archeologico di Selinunte, egli ha elaborato un'idea di conservazione come processo dinamico, in grado di coniugare la protezione dei reperti, la creazione di itinerari di comprensione e l'interazione con il paesaggio.

¹⁰⁶¹ M. R. Vitale, *Cesare Brandi e Noto. Spunti per un ragionamento sul rapporto fra conservazione e modernità nel secondo Novecento*, in F. Balsamo, V. La Rosa, R. Mangiameli (a cura di), *Noto nel XX secolo. Politica, società e cultura*, ISVNA, Noto 2007, pp. 125–136.

Il progetto si trasforma, quindi, in uno strumento di mediazione, capace di rendere il patrimonio comprensibile senza modificarne l'essenza.

L'analisi di tali interventi ha messo in luce che la valorizzazione del patrimonio archeologico non può essere delegata a soluzioni permanenti, ma necessita di un approccio consapevole della sua natura dinamica. Anche le esperienze più all'avanguardia mostrano nel tempo l'esigenza di essere reinterpretate e riviste: esempi come quelli di Gela, del teatro di Eraclea Minoa o della Villa del Casale di Piazza Armerina, evidenziano come le soluzioni implementate, sebbene basate su principi innovativi, siano vulnerabili alla longevità dei materiali, alla cura e alle evoluzioni del contesto e spesso non resistono "alla prova del tempo". Tali risultati non diminuiscono il valore del metodo, ma ne attestano il suo essere aperto e sperimentale.

Ne risulta che la protezione non si identifica con un atto finale, ma con un processo in evoluzione, nel quale conservazione, interpretazione e gestione devono essere sempre collegate. In questo senso, il lavoro di Minissi conserva una notevole attualità non come esempio da seguire rigidamente, ma come approccio basato su principi in grado di adattarsi a situazioni e contesti variabili.

All'interno di tale contesto teorico si inserisce il progetto sviluppato nella tesi, che nasce per cercare di risolvere le problematiche evidenziate nei casi studio e di reinterpretare il legame tra rovina e fruizione attuale. Il progetto si basa non su una ricostruzione fisica dell'antico, ma sull'inserimento di strumenti interpretativi in grado di rendere comprensibile il monumento nella sua interezza, mantenendo al centro la sua dimensione reale di rudere. L'utilizzo di strumenti digitali e di presentazioni immateriali (virtuali) è considerato non come una sostituzione della rovina, ma come un aiuto alla sua interpretazione, secondo una visione della protezione che favorisce interventi dichiarati e reversibili.

Il presente lavoro si colloca deliberatamente su un piano teorico e progettuale; in questa sede non si è ritenuto opportuno esaminare in modo sistematico gli aspetti tecnici e gestionali, preferendo piuttosto proporre una riflessione critica sul legame tra patrimonio e progetto. La decisione di focalizzarsi sui casi di Agrigento e Selinunte deriva dall'intenzione di esaminare contesti significativi, in cui le tematiche trattate si evidenziano con maggiore nitidezza.

Sulla base di queste riflessioni, si delineano potenziali scenari futuri, che interessano sia l'ampliamento dell'analisi a ulteriori contesti archeologici, sia l'approfondimento delle strategie operative e gestionali per la tutela. Un aspetto di grande importanza è quello del legame tra strumenti moderni di mediazione e genuinità dell'esperienza, argomento chiave nel dibattito attuale sul patrimonio culturale.

In sintesi, il lavoro evidenzia come la questione principale non è ricostruire ciò che è scomparso, ma piuttosto chiarire, aiutare a leggere ciò che rimane. La rovina non è un ostacolo da oltrepassare, ma un modo in cui il tempo si manifesta. In questa visione, la salvaguardia e l'intervento non si limitano a preservare, ma creano le condizioni per una connessione consapevole tra passato e presente, in cui il patrimonio archeologico persiste come luogo di sapere, interpretazione e trasmissione culturale alle future generazioni.

BIBLIOGRAFIA

ROMEO EMANUELE, RUDIERO RICCARDO, Il dibattito internazionale e le riflessioni sul restauro archeologico dalla Conferenza di Atene (1931) alla Carta di Venezia (1964) e oltre, in S. Caccia Gherardini (a cura di), Firenze Edizioni ETS, 2025.

RUSKIN JOHN, *The Seven Lamps of Architecture*, Milano: Jaca Book, 2024.

MOREZZI EMANUELE, *Ruskin's Natural Adaptation of Architecture*, in "MDCCC 1800", 2024.

ACCARDI ALDO R. D., *Antico e nuovo. Strategie di progetto sul patrimonio storico-architettonico e suoi intrecci multidisciplinari*, Roma: Accademia Adrianea Edizioni, 2024.

ACCARDI ALDO R. D., Restoration and Museography: the value of "open sites" as a promotion of conservation activities, in «RA Restauro Archeologico. Conoscenza, conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico», 2/2023, numero monografico, Firenze University Press.

RUDIERO RICCARDO, Divulgare il cantiere: una sperimentazione di live restoration a Bagni di Petrolo, in **DEVOTI CHIARA, NARETTO MONICA** (a cura di), Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive, All'insegna del Giglio, Sesto fiorentino 2022.

BELLANCA CALOGERO, Franco Minissi in Sicilia, in V. Curzi (ed.), Musei Italiani del dopoguerra (1945 – 1977). Ricognizioni storiche e prospettive future, Skira, Milano 2022.

ACCARDI ALDO R. D, PRESCIA RENATA, Per una nuova centralità delle buffer-zones UNESCO: due casi studio nel Mediterraneo, in 1972/2022 World Heritage in transition About management, protection and sustainability, RA Restauro Archeologico, Firenze 2022.

CRISANTINO ANTONINO (a cura di), *Studi su la storia di Sicilia*, Palermo: UNIPA Press, 2021.

BELLANCA CALOGERO, Musealizzazione e uso compatibile dell'esistente. L'attività di Franco Minissi attraverso la lettura di soluzioni meno note, in *Roma Capitale d'Italia. 150 anni dopo*, Roma, 2021.

MUSCOLINO FRANCESCA, *L'amministrazione delle antichità e belle arti in Sicilia dall'Unità d'Italia al 1875*, Roma: Quasar, 2020.

ROMEO EMANUELE, *John Ruskin e l'architettura classica. La rovina nei contesti medievali come accumulazione della memoria*, in "Restauro Archeologico", 2019

ROMEO EMANUELE, *Viollet-le-Duc: il suo tempo, la sua eredità. Riletture e inediti*, Roma: WriteUp Site, 2019.

ROMEO EMANUELE, *Viollet-le-Duc estimatore dell'architettura classica: dalla conoscenza archeologica agli interventi di restauro*, in E. Romeo (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, Roma: WriteUp Site, 2019.

ROMEO EMANUELE (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814–2014)*, Roma: WriteUp Site, 2019.

ACCARDI ALDO R. D., *Le persone e le cose. Nuove strategie di comunicazione nei musei archeologici*, Canterano (RM): Aracne editrice, 2019.

ROSARIO SCADUTO, *Goethe e Ruskin e la conservazione dei monumenti e del paesaggio in Sicilia*, in "R.A.", special issue, 2019.

TOMASELLI FRANCESCO, *John Ruskin, dal restauro come distribuzione al ripristino filologico*, in "Ananke", Palermo, 2018.

RIZZO MARIA STELLA, *Collezionismo e collezionisti*, in "Studi Storici Siciliani", 2018.

LEONI MARINA, *Quatremère de Quincy e l'Encyclopédie méthodique*, [s.l.]: [s.e.], 2018.

DI FAZIO ALESSANDRA, *Aspetti della tutela del patrimonio artistico e monumentale*, Tesi di dottorato, Università di Palermo, 2018.

VOLPE GIULIANO, *La tutela del patrimonio archeologico in Italia*, Roma: Carocci, 2015.

VIVIO BEATRICE A., *The "narrative sincerity" in museums, architectural and archaeological restoration of Franco Minissi*, Department of Architectural History, Survey and Conservation, 'Sapienza' University of Rome, Rome, Italy, 2015

SCADUTO ROSARIO., *Sicilia e Grecia. La conservazione dei monumenti alla fine del Settecento*, in “Agathòn”, Palermo, 2015.

RUSKIN JOHN, *Lettere da Verona*, Verona: Alba Pratalia, 2013.

QUATREMÈRE DE QUINCY ANTOINE-CHRYSTOSTOME, *Lettere a Miranda sullo spostamento dei monumenti dell'arte d'Italia*, Macerata: Quodlibet, 2012.

CESERANI GIOVANNA, *Italy's Lost Greece*, Oxford: Oxford University Press, 2012.

VIVIO BEATRICE A, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma 2010.

MATTHIAE PAOLO, *Archeologia e tutela del paesaggio mediterraneo*, Roma: Carocci, 2010.

GALLO ANDREA (a cura di), *Le antichità di Sicilia di Andrea Pigonati*, Messina: EDAS, 2010.

GRINGERI PANTANO FRANCESCA, *L'antica Akragas...*, in A. Carlino (a cura di), *La Sicilia e il Grand Tour*, Roma: Gangemi, 2009.

BONAVENTURA VINCENZO, *La Sicilia al tempo del Grand Tour*, Ragusa: GMB, 2009.

BEVILACQUA MARIO, *Roma, Firenze, Agrigento...*, in A. Carlino (a cura di), *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700–1800*, Roma: Gangemi, 2009.

ALAGNA ALESSANDRA, *Franco Minissi: restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, Tesi di dottorato, Università “Federico II” di Napoli, 2008.

LIBERTI SILVESTRO, *Il ruolo delle indagini scientifiche nel restauro*, in M. Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento*, Firenze: Le Lettere, 2006.

ANDALORO MARIA (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Firenze: Le Lettere, 2006.

CARLINO ALESSANDRO (a cura di), *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700–1800*, Roma: Gangemi, 2005.

VLAD BORRELLI LAURA, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Roma: Carocci, 2003.

GUZZO MASSIMO, *Paolo Orsi e la nascita della moderna archeologia in Sicilia*, Firenze: Olschki, 2002.

PUGLISI GIUSEPPE, *La tutela dei beni culturali nel Regno delle Due Sicilie*, Palermo: Sellerio, 2001.

PELAGATTI PAOLA, *Dalla Commissione Antichità e Belle Arti (CABAS)*, in “Mélanges de l’École française de Rome”, 2001.

BARBANERA CRISTIANO, *L’archeologia degli italiani*, Roma: Carocci, 1998.

QUATREMÈRE DE QUINCY ANTOINE-CHRYSTOSTOME, *Considerazioni morali sulla destinazione delle opere dell’arte*, Milano: Jaca Book, 1994.

DI NATALE MARIA CONCETTA (a cura di), *Il Museo Biscari di Catania*, Palermo: Sellerio, 1994.

WINCKELMANN JOHANN JOACHIM, *Pensieri sull’imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, Torino: Einaudi, 1992.

RUSKIN JOHN, *The Political Economy of Art*, Torino: Bollati Boringhieri, 1991.

RUSKIN JOHN, *The Stones of Venice*, Milano: BUR, 1987.

RUSKIN JOHN, *Viaggi in Italia*, Firenze: Passigli, 1985.

RUSKIN JOHN, *Viaggi in Italia*, Firenze: Passigli, 1985.

GOETHE JOHANN WOLFGANG, *Viaggio in Italia*, trad. Emilio Castellani, Mondadori, Milano 1983.

D’AMICO GIUSEPPE, *Autonomia e beni culturali in Sicilia*, Palermo: Flaccovio, 1981.

VIOLLET-LE-DUC EUGÈNE EMMANUEL, *Lettere sulla Sicilia a proposito degli avvenimenti di giugno e luglio 1860*, Palermo: Sellerio, 1979.

ACASCINA MARIA, *Franco Minissi e la museografia in Sicilia*, in “Palladio”, n. 2, Roma, 1979.

WINCKELMANN JOHANN JOACHIM, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1972.

BERNABÒ BREA LUIGI, *Sicilia archeologica*, Milano: Mondadori, 1972.

BRANDI CESARE, *Teoria del restauro*, Torino: Einaudi, 1963.

SANTINI MAURO, *Luce naturale e luce artificiale nei musei*, in “Bollettino ICR”, Roma, 1950.

LIBERTI SILVESTRO, *Ancora sull'illuminazione dei musei con lampade fluorescenti*, in “Bollettino ICR”, Roma, 1950.

BRANDI CESARE, *L'inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro*, in “Le Arti”, Roma: De Luca, 1941.

ARGAN GIULIO CARLO, *Restauro delle opere d'arte*, in “Le Arti”, Roma: De Luca, 1938.

ORSI PAOLO, *Notizie degli scavi di antichità*, Roma: Tipografia Salviucci, 1899–1933.

BOITO CAMILLO, *Questioni pratiche di belle arti*, Milano: Hoepli, 1893.

SALINAS ANTONINO, *Rapporto sugli scavi di Selinunte*, Palermo, 1880.

SALINAS ANTONINO, *Relazione sul Museo Nazionale di Palermo*, Palermo, 1872.

CAVALCASELLE GIOVANNI BATTISTA, *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti*, Torino: Tipografia Eredi Botta, 1863.

CURTIUS ERNST, *Griechische Geschichte*, Berlin: [s.e.], 1857.

LO FASO PIETRASANTA DOMENICO (DUCA DI SERRADIFALCO), *Le antichità della Sicilia descritte ed illustrate*, Palermo: Stamperia Reale, 1834–1842.

QUATREMÈRE DE QUINCY ANTOINE-CHRYSTOSTOME, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, 1832.

RIEDEL JOHANN HERMANN VON, *Travels through Sicily and Magna Graecia*, London, 1773.

PANCRAZI GIUSEPPE MARIA, *Le Antichità Siciliane spiegate: colle notizie generali di questo regno*, Napoli: Alessio Pellicchia, 1751–1752.

ELENCO COMPLETO DELLE OPERE E DEI PROGETTI DI FRANCO MINISSI

1952 - 55	KARATEPÈ (TURCHIA)	Progetto di restauro e protezione delle porte scolpite della città ittita
1952	ROMA	Mostra nazionale dei bronzetti nuragici presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna
1952	ROMA	Mostra nazionale della Ricostruzione Nazionale: padiglione delle opere marittime (Palazzo dell'Esposizione)
1952 - 53	GELA	Restauro, consolidamento e protezione delle fortificazioni greche di Capo Soprano
1953	GELA	Progetto per la copertura di una tomba scoperta a Capo Soprano
1953 - 60	ROMA	Trasformazione architettonica ed allestimento del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia
1954	SIENA	Allestimento museografico della Maestà di Duccio di Buoninsegna nel Museo dell'opera del Duomo
1954 – 55/ 1993 - 94	VITERBO	Allestimento del museo archeologico e della pinacoteca nell'ex convento dei Cappuccini di Santa Maria della Verità
1954 - 67	AGRIGENTO	Realizzazione del Museo Nazionale Archeologico presso l'Abbazia di San Nicola
1955	ROMA	Progetto per un "museo-mobile" in collaborazione con C. Maltese
1955 - 56	ZURIGO MILANO L'AJA OSLO COLONIA	Mostra internazionale dell'Arte e della Civiltà etrusca
1955 - 57	GELA	Allestimento del Museo nazionale archeologico
1955 – 58 / 1989 - 92	ANCONA	Allestimento del Museo nazionale archeologico nel cinquecentesco Palazzo Ferretti

1956	ROMA	Mostra internazionale dell'Arte persiana (Palazzo Brancaccio)
1957 - 63	PIAZZA ARMERINA	Restauro, protezione e musealizzazione in situ dei mosaici della Villa romana del Casale ed illuminazione notturna.
1958 - 61	AGRIGENTO	Sistemazione, restauro ed illuminazione notturna dei templi greci, del parco archeologico e del Quartiere ellenistico – romano nella Valle dei Templi
1958 - 61	CALTAGIRONE	Allestimento del Museo nazionale delle ceramiche
1958 - 63	AGRIGENTO	Museo Diocesano presso il Duomo
1959 - 63	PALERMO	Restauro e adattamento ad Auditorium della Chiesa del SS. Salvatore
1960	ROMA	Mostra “Lo sport nella storia e nell’arte” (Palazzo delle Scienze)
1960 - 62	ROMA	Allestimento del Museo della Zecca nel Ministero delle Finanze
1960 - 62	AGRIGENTO	Allestimento dell’Antiquarium nella Villa Aurea
1960 - 63	IL CAIRO	Museo delle barche faraoniche presso la Piramide di Cheope, Gizah
1960 - 63	TARQUINIA	Allestimento del Museo nazionale di Tarquinia
1960 - 63	ERACLEA MINOA	Restauro e protezione del teatro greco, sistemazione generale della zona archeologica e realizzazione dell’Antiquarium
1960 - 65	CATANIA	Allestimento del Museo civico nel Castello Ursino
1960 - 65	TRAPANI	Allestimento del Museo nazionale “Pepoli” nel Convento carmelitano dell’Annunziata presso la Cattedrale
1961 - 62	AGRIGENTO	Restauro e protezione del soffitto ligneo scolpito della Cattedrale
1961 - 62	SAN BIAGIO CASTROREALE	Sistemazione archeologica e protezione della villa romana di Terme Vigliatore
1961	MESSINA	Progetto per il nuovo Museo nazionale archeologico

1961 - 88	SIRACUSA	Museo archeologico “Paolo Orsi” nel Parco della Villa Landolina
1962	BONAMPACK (CHIAPAS)	Progetto per la conservazione degli affreschi e del Tempio maya
1960 – 63 / 1968 - 69	MAZZARA DEL VALLO	Restauro della chiesa normanna di San Nicolò Reale
1962	CATTOLICA ERACLEA	Restauro della chiesa di Santa Maria della Mercede
1962 - 65	CROTONE	Museo archeologico
1962 - 64	AGRIGENTO	Restauro del complesso monumentale della Chiesa e convento cistercense di San Nicola
1964	PALERMO	Studio per il Museo nazionale archeologico nel Parco della Favorita
1964	SOUSSE (TUNISIA)	Progetto per il Museo dei mosaici
1964	KAIROUAN (TUNISIA)	Progetto di valorizzazione e illuminazione della grande Moschea
1964	PATERNÒ	Progetto di restauro e sistemazione del complesso monumentale del Castello, della chiesa gotica di S. Francesco e della scalinata barocca di accesso alla chiesa Matrice
1964	PATERNÒ	Sistemazione dell’ospedale SS. Salvatore, sistemazione e progetto per l’illuminazione delle Piazze Regina Margherita ed Indipendenza, sistemazione della sala del Consiglio Comunale
1964 - 65	CERVETERI	Restauro e sistemazione della piazza cinquecentesca di Santa Maria
1964 - 66	CERVETERI	Restauro ed allestimento del Museo etrusco nel Castello Ruspoli
1964 - 69	SOUSSE (TUNISIA)	Restauro, valorizzazione e illuminazione del complesso monumentale del centro storico: Moschea di Ribat, Moschea di Damaus e di Zikkak
1964 - 70	COMACCHIO	Museo civico archeologico di Spina
1965 - 70	SQUINZANO (LECCE)	Restauro del convento medievale di Santa Maria delle Cerrate

1966	TERMINI IMERESE	Progetto per un Museo civico
1966	PALMA DI MONTECHIARO	Progetto di restauro del palazzo ducale dei Principi di Lampedusa
1966 - 68	TRAPANI	Restauro e consolidamento della Basilica della SS. Annunziata
1967	AGRIGENTO	Progetto di restauro della Villa Melisenda nella Valle dei Templi e rifunzionalizzazione ad albergo
1967	ROMA	Mostra internazionale dell'antica Arte russa (Palazzo di Venezia)
1967 - 68	POGGIARDO	Realizzazione di un Museo per l'esposizione della cripta basiliana affrescata di Santa Maria degli Angeli
1967 - 70	LECCE	Conservatorio di musica
1967 - 79	LECCE	Museo archeologico, pinacoteca, biblioteca: restauro e riuso dell'ex Collegio Argento
1968	IL CAIRO	Progetto per il centro culturale per la Repubblica Araba Unita
1968	AGRIGENTO	Progetto di restauro ed adattamento ad Auditorium della chiesa di San Pietro
1968	ERICE	Progetto di restauro della Chiesa di San Giovanni Battista
1968 - 70	CIVITAVECCHIA	Restauro e Museo nazionale archeologico nella Dogana Pontificia
1968 - 72	AIDONE (ENNA)	Restauro del convento dei Cappuccini ed adattamento a Museo archeologico di Morgantina
1968 - 78	SQUINZANO (LECCE)	Museo delle arti e tradizioni popolari nel Convento dei monaci basiliani presso l'abbazia di Santa Maria delle Cerrate
1969 - 72	BARLETTA	Restauro ed adattamento a museo del palazzo Fragianni-La Marra
1969 - 73	CENTURIPPE (ENNA)	Restauro protettivo e conservativo degli scavi archeologici e sistemazione dell'area della necropoli greca
1970 - 71	ROMA	Sistemazione museografica della Villa romana dei Volusii Saturnini presso Lucus Feroniae
1970 - 71	PATERNÒ	Restauro e sistemazione a Museo del Castello normanno

1972	SIBARI	Progetto per un Museo archeologico
1972 - 73	PIAZZA ARMERINA	Progetto di restauro della Chiesa barocca di Sant'Anna, da adattare ad Auditorium e progetto dell'Antiquarium
1973 - 74	AGRIGENTO	Progetto di restauro della Chiesa di Santa Maria dei Greci e del Tempio di Athena in essa incorporato
1973	CATTOLICA ERACLEA	Progetto di restauro della chiesa del Purgatorio
1973 - 75	CITTÀ DEL VATICANO	Allestimento del Museo del Tesoro di San Pietro nell'antica Sagrestia
1978 - 79	ROMA	Mostra "Museo perché, museo come" (Palazzo delle Esposizioni)
1978 - 84	HIMERA	Museo archeologico presso l'antica città greca
1980 - 82	SCIACCA	Progetto dell'allestimento museografico dell'Antiquarium presso le Terme di Monte Kronio
1980 - 82	ORVIETO	Progetto di ristrutturazione musei di Orvieto
1980 - 84	CENTURIPPE	Allestimento museografico del Museo archeologico
1980 - 84	PERUGIA	Restauro e adattamento a Museo d'arte moderna del Palazzo della Penna
1980 - 85	SELINUNTE	Parco Archeologico nella zona dei templi
1980 - 85	ENNA	Restauro e adattamento a Museo archeologico del Palazzo Varisano
1980	GELA	Completamento della sistemazione del Parco archeologico e ampliamento del Museo archeologico (2° piano)
1980 - 86	SELINUNTE	Restauro e trasformazione in Antiquarium della fattoria Florio
1983	ROMA	Mostra nazionale di Renato Guttuso: "Spes contra Spem" (Castel Sant'Angelo)
1983	ROMA	Mostra nazionale di Jackson Pollock (Palazzo di Venezia)
1983	ROMA	Mostra nazionale di Alvar Aalto (Palazzo Barberini)

1984	CROTONE	Progetto dell'ampliamento del Museo archeologico
1984 - 87	PIAZZA ARMERINA	Restauro del Palazzo Trigona per la creazione del Museo archeologico
1984	AGRIGENTO	Progetto di restauro del convento di Sant'Alfonso e dell'ex chiesa dell'Itria
1985	ROMA	Trasformazione in sala per congressi dell'antico stenditoio nel complesso monumentale di San Michele a Ripa
1985	NOTO (SIRACUSA)	Progetto di sistemazione del complesso archeologico dell'antica Eloro e della villa romana nella villa romana del Tellaro con i relativi mosaici rinvenuti
1985	PANTELLERIA	Progetto per il Parco archeologico
1985	PALERMO	Progetto per l'adattamento a nuova sede universitaria, per le discipline umanistiche, del complesso dell'Albergo delle Povere
1985	TARANTO	Progetto l'allestimento per il Museo nazionale archeologico
1985	CASSANO ALLO JONIO	Progetto del museo preistorico della Sibaritide
1985 - 86	PASSO DI CORVO	Progetto di sistemazione museografica del villaggio neolitico
1985 - 88	PESCARA	Restauro e rifunzionalizzazione a Museo delle Genti d'Abruzzo dell'edificio dell'ex Bagno Borbonico
1985 - 97	CALTANISSETTA	Museo archeologico presso l'Abbazia di Santo Spirito
1986 - 87	NARO	Progetto di restauro per il Centro Storico e di "musealizzazione in loco" per la scalinata
1986	NARO	Progetto di restauro del Duomo e della chiesa di S. Antonio Abbate
1986	SIRACUSA	Progetto di restauro per il Casino della Villa Landolina
1986 - 87	L'AQUILA	Allestimento della Casa-Museo "Signorini-Corsi"
1987	TUSCANIA	Realizzazione della Villa Ventura
1987	SIENA	Progetto di restauro e adattamento a museo dell'ospedale di Santa Maria della Scala

1987	AGRIGENTO	Mostra archeologica delle necropoli greche di Agrigento
1988	MOTHIA	Progetto per il Museo archeologico nell'area dei Thopet
1988 - 89	AOSTA	Progettazione di un parco archeologico nell'area megalitica di Saint Martin de Corleans
1988 - 92	LIVORNO	Ristrutturazione villa Mimbelli per la sede del Museo Fattori
1989	ROMA	Mostra nazionale "Museo oggi in Italia" nel complesso monumentale di San Michele a Ripa
1989 - 90	ROMA	Allestimento del Museo nazionale di Palazzo Venezia
1990	ROMA	Progetto di restauro, protezione e musealizzazione del complesso monumentale delle Sette Sale al Colle Oppio
1990	L'AQUILA	Progetto di adattamento a Museo civico dell'ex Convento di S. Maria dei Raccomandati
1990 - 91	MANDURIA	Progetto del Parco archeologico e delle mura messapiche, di restauro conservativo e di consolidamento del Fonte Pliniano
1993	ROMA	Mostra internazionale "riscoprire Pompei" nei Musei Capitolini

ELENCO DELLE OPERE E DEI PROGETTI DI RESTAURO E MUSEALIZZAZIONE REALIZZATI DA FRANCO MINISSI IN SICILIA

1952 - 53	GELA	Restauro, consolidamento e protezione delle fortificazioni greche di Capo Soprano
1953	GELA	Progetto per la copertura di una tomba scoperta a Capo Soprano
1954 - 67	AGRIGENTO	Realizzazione del Museo Nazionale Archeologico presso l'Abbazia di San Nicola
1955 - 57	GELA	Allestimento del Museo nazionale archeologico
1957 - 63	PIAZZA ARMERINA	Restauro, protezione e musealizzazione in situ dei mosaici della Villa romana del Casale ed illuminazione notturna.
1958 - 61	AGRIGENTO	Sistemazione, restauro ed illuminazione notturna dei templi greci, del parco archeologico e del Quartiere ellenistico – romano nella Valle dei Templi
1958 - 61	CALTAGIRONE	Allestimento del Museo nazionale delle ceramiche
1958 - 63	AGRIGENTO	Museo Diocesano presso il Duomo
1959 - 63	PALERMO	Restauro e adattamento ad Auditorium della Chiesa del SS. Salvatore
1960 - 62	AGRIGENTO	Allestimento dell'Antiquarium nella Villa Aurea
1960 - 63	ERACLEA MINOA	Restauro e protezione del teatro greco, sistemazione generale della zona archeologica e realizzazione dell'Antiquarium
1960 - 65	CATANIA	Allestimento del Museo civico nel Castello Ursino
1960 - 65	TRAPANI	Allestimento del Museo nazionale "Pepoli" nel Convento carmelitano dell'Annunziata presso la Cattedrale
1961 - 62	AGRIGENTO	Restauro e protezione del soffitto ligneo scolpito della Cattedrale

1961 - 62	SAN BIAGIO CASTROREALE	Sistemazione archeologica e protezione della villa romana di Terme Vigliatore
1961	MESSINA	Progetto per il nuovo Museo nazionale archeologico
1961 - 88	SIRACUSA	Museo archeologico "Paolo Orsi" nel Parco della Villa Landolina
1960 - 63 / 1968 - 69	MAZZARA DEL VALLO	Restauro della chiesa normanna di San Nicolò Reale
1962	CATTOLICA ERACLEA	Restauro della chiesa di Santa Maria della Mercede
1962 - 64	AGRIGENTO	Restauro del complesso monumentale della Chiesa e convento cistercense di San Nicola
1964	PALERMO	Studio per il Museo nazionale archeologico nel Parco della Favorita
1964	PATERNÒ	Progetto di restauro e sistemazione del complesso monumentale del Castello, della chiesa gotica di S. Francesco e della scalinata barocca di accesso alla chiesa Matrice
1964	PATERNÒ	Sistemazione dell'ospedale SS. Salvatore, sistemazione e progetto per l'illuminazione delle Piazze Regina Margherita ed Indipendenza, sistemazione della sala del Consiglio Comunale
1965	MARSALA	Progetto per il Museo degli Arazzi fiamminghi
1966	TERMINI IMERESE	Progetto per un Museo civico
1966	PALMA DI MONTECHIARO	Progetto di restauro del palazzo ducale dei Principi di Lampedusa
1966 - 68	TRAPANI	Restauro e consolidamento della Basilica della SS. Annunziata
1967	AGRIGENTO	Progetto di restauro della Villa Melisenda nella Valle dei Templi e rifunzionalizzazione ad albergo
1968	AGRIGENTO	Progetto di restauro ed adattamento ad Auditorium della chiesa di San Pietro
1968	ERICE	Progetto di restauro della Chiesa di San Giovanni Battista
1968 - 72	AIDONE (ENNA)	Restauro del convento dei Cappuccini ed adattamento a Museo archeologico di Morgantina

1969 - 73	CENTURIPPE (ENNA)	Restauro protettivo e conservativo degli scavi archeologici e sistemazione dell'area della necropoli greca
1970 - 71	PATERNÒ	Restauro e sistemazione a Museo del Castello normanno
1972 - 73	PIAZZA ARMERINA	Progetto di restauro della Chiesa barocca di Sant'Anna, da adattare ad Auditorium e progetto dell'Antiquarium
1973 - 74	AGRIGENTO	Progetto di restauro della Chiesa di Santa Maria dei Greci e del Tempio di Athena in essa incorporato
1973	CATTOLICA ERACLEA	Progetto di restauro della chiesa del Purgatorio
1978 - 84	HIMERA	Museo archeologico presso l'antica città greca
1980 - 82	SCIACCA	Progetto dell'allestimento museografico dell'Antiquarium presso le Terme di Monte Kronio
1980 - 84	CENTURIPPE	Allestimento museografico del Museo archeologico
1980 - 85	SELINUNTE	Parco Archeologico nella zona dei templi
1980 - 85	ENNA	Restauro e adattamento a Museo archeologico del Palazzo Varisano
1980	GELA	Completamento della sistemazione del Parco archeologico e ampliamento del Museo archeologico (2° piano)
1980 - 86	SELINUNTE	Restauro e trasformazione in Antiquarium della fattoria Florio
1980 - 86	SELINUNTE	Restauro e trasformazione in Antiquarium della fattoria Florio
1984 - 87	PIAZZA ARMERINA	Restauro del Palazzo Trigona per la creazione del Museo archeologico
1984	AGRIGENTO	Progetto di restauro del convento di Sant'Alfonso e dell'ex chiesa dell'Itria
1985	NOTO (SIRACUSA)	Progetto di sistemazione del complesso archeologico dell'antica Eloro e della villa romana nella villa romana del Tellaro con i relativi mosaici rinvenuti
1985	PANTELLERIA	Progetto per il Parco archeologico
1985	PALERMO	Progetto per l'adattamento a nuova sede universitaria, per le discipline umanistiche, del complesso dell'Albergo delle Povere

1985 - 97	CALTANISSETTA	Museo archeologico presso l'Abbazia di Santo Spirito
1986 - 87	NARO	Progetto di restauro per il Centro Storico e di "musealizzazione in loco" per la scalinata
1986	NARO	Progetto di restauro del Duomo e della chiesa di S. Antonio Abbate
1986	SIRACUSA	Progetto di restauro per il Casino della Villa Landolina
1987	AGRIGENTO	Mostra archeologica delle necropoli greche di Agrigento
1988	MOTHIA	Progetto per il Museo archeologico nell'area dei Thopet
1989	CALTABELLOTTA	Progetto di restauro urbano e di "musealizzazione in loco" per il Centro Storico

RINGRAZIAMENTI

Desidero innanzitutto ringraziare il Prof. Arch. **Emanuele Romeo**, mio relatore, per la disponibilità, la cura e la passione con cui mi ha accompagnato lungo tutto il percorso di tesi. Le sue lezioni hanno rappresentato un punto di riferimento fondamentale durante gli anni universitari e hanno contribuito in modo decisivo alla nascita del mio interesse per il restauro. Attraverso il confronto e gli insegnamenti ricevuti, ho avuto modo di avvicinarmi a questa disciplina con curiosità e consapevolezza, imparandone progressivamente la complessità e il valore. Per il sostegno, la fiducia e l'esempio trasmesso durante questo percorso, desidero esprimere la mia più sincera gratitudine..

Un sentito ringraziamento va ai miei correlatori, il Prof. Arch. **Aldo Accardi** e il Prof. Arch. **Rosario Scaduto**. L'esperienza vissuta in Sicilia rappresenta una delle parti più significative di questo percorso e non sarebbe stata la stessa senza la Loro accoglienza, disponibilità e generosità. Palermo, il territorio, le storie ascoltate e i materiali raccolti hanno costituito una parte preziosa del lavoro di ricerca, ma soprattutto l'occasione per vivere un'esperienza di crescita umana oltre che accademica. I momenti condivisi, gli insegnamenti ricevuti e la passione trasmessa nel raccontare e osservare i luoghi hanno arricchito profondamente questo lavoro, lasciando un ricordo che porterò sempre con me.

Ringrazio profondamente la mia famiglia, **mamma e papà**, che mi hanno scelto e amato ogni giorno con una naturalezza e una forza che spesso ho dato per scontate, ma che oggi riconosco in tutta la loro importanza. Mi avete dato tutto, senza mai chiedere nulla in cambio, insegnandomi cosa significa davvero esserci: nei momenti semplici e in quelli più difficili, sempre con amore, pazienza e fiducia. Se oggi sono arrivato fin qui è grazie a voi. Questo traguardo non è solo mio, ma anche vostro, e a voi lo dedico con tutto me stesso.

A **Marghe**, che da otto anni è parte della mia vita. In tutto questo tempo abbiamo condiviso molto più di quanto possa essere racchiuso in poche righe. Abbiamo attraversato fasi diverse della nostra vita, crescendo insieme e imparando a riconoscerci anche mentre cambiavamo. Crescere accanto a qualcuno significa anche imparare a riconoscere il valore delle piccole cose: una presenza costante, un confronto sincero, il sostegno nei momenti di incertezza, la gioia di condividere quelli più belli e superare quelli meno belli. Se oggi raggiungo questo traguardo, è anche perché durante il percorso ho avuto accanto una persona capace di sostenermi. Grazie per la pazienza, per la fiducia e per aver condiviso con me questi anni, rendendoli una parte fondamentale di ciò che sono diventato.

Un ringraziamento anche a **Giovanni e Cristina**, che in questi anni mi hanno sempre accolto con affetto e naturalezza, facendomi sentire parte della famiglia e mai un ospite di passaggio. La loro disponibilità, i loro consigli e la serenità che hanno saputo trasmettermi sono stati per me un punto di riferimento prezioso.

A **Carlo**. Ci sono persone che entrano nella tua vita e altre che crescono con te, diventando parte della tua storia. Abbiamo condiviso anni, esperienze e cambiamenti che hanno contribuito a renderci le persone che siamo oggi. Negli ultimi tempi ho imparato ad apprezzare ancora di più il nostro rapporto e la semplicità con cui riusciamo a stare insieme. Per tutto questo, grazie.

Un pensiero a **zio Giovanni, zia Juliet, Giorgia e Gabriela**. Pur non avendo condiviso la quotidianità, siete sempre stati una presenza nella mia vita e una parte importante della mia famiglia. Vi ringrazio per l'affetto e per l'interesse che mi avete sempre dimostrato nel corso degli anni.

Ai miei amici...

A **Lollo**. In questi anni ho avuto la fortuna di conoscerti sempre meglio e di vedere quanto valore dai alle persone che ti stanno accanto. Sei una di quelle persone che si mettono a disposizione senza fare calcoli, con una generosità che spesso consideri normale, ma che normale non è affatto. Ti ringrazio per l'amicizia, per la fiducia e per tutte le volte in cui ci sei stato, nei modi più diversi. Sono qualità che ho sempre apprezzato e che ti rendono una persona speciale.

A **Gerry**. Ripensando al percorso che mi ha portato fin qui, mi rendo conto di quante tappe abbiamo condiviso: dalle elementari alle medie, dagli anni passati sui campi da calcio a quelli dell'università. Abbiamo attraversato insieme una parte importante della nostra crescita, spesso senza nemmeno accorgercene. Oggi non ci vediamo come un tempo, ma ogni volta che ci ritroviamo rimangono la stessa confidenza e la stessa spontaneità di sempre. Grazie per la tua amicizia e per tutti i momenti vissuti insieme.

Ad **Arthur, Berto, Bore e Coru**. Le nostre strade si sono incrociate grazie alle amicizie che avevamo in comune e, col tempo, siete diventati anche voi parte della mia storia. Grazie per la compagnia, per le serate, per le risate e per tutti quei momenti che spesso sembrano piccoli, ma che finiscono per essere quelli che si ricordano più volentieri.

Infine, desidero ringraziare **Annalisa**, che mi ha accompagnato in un importante percorso di crescita personale. Grazie al suo ascolto, alla sua sensibilità e alla sua professionalità ho imparato a conoscermi meglio, ad affrontare con maggiore consapevolezza le difficoltà e a riconoscere aspetti di me che spesso davo per scontati. Il contributo che ha avuto nel mio percorso va ben oltre queste pagine e rappresenta una parte importante della persona che sono oggi.